

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2  
École doctorale : Sciences des sociétés et du droit  
**Faculté d'anthropologie et de sociologie**  
THÈSE DE DOCTORAT  
DE SOCIOLOGIE ET D'ANTHROPOLOGIE  
Présentée et soutenue publiquement par  
**Jérôme Nicolas**  
le 26 juin 2006

## **LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE**

**Directeur de Thèse :** M. François LAPLANTINE, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2

Copyright NICOLAS Jérôme et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.  
Ce document est protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

**Jury :** M. Michel AGIER, Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales M. Bernard CHERUBINI, Maître de conférences H.D.R. à l' Université Bordeaux 2 M. François LAPLANTINE, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2 M Jean-Baptiste MARTIN, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2



# Table des matières

<b>Avant-propos .</b>	1
<b>Epigraphe .</b>	3
<b>Introduction .</b>	5
<b>Problématique .</b>	10
<b>Imaginaire .</b>	12
<b>Univers sensible .</b>	14
<b>Être ensemble .</b>	15
<b>Politique .</b>	17
<b>Règles et Pouvoir .</b>	18
<b>Espace public .</b>	18
<b>Méthodologie de terrain .</b>	20
<b>Première partie : Ethnographie .</b>	25
<b>Chapitre I : Monographies des carnavaux observés .</b>	26
<b>Introduction .</b>	26
<b>1- Carnaval de Cayenne, en Guyane française .</b>	27
<b>2 – Carnaval de Chalon-sur-Saône, en Bourgogne .</b>	79
<b>3 – Le « Grand Boucan » : Carnaval de Saint-Gilles, à La Réunion .</b>	140
<b>Conclusion Carnaval : univers fantastique et poétique .</b>	149
<b>Chapitre II : Histoire et politique générale des carnavaux observés, contextualisation .</b>	152
<b>Introduction .</b>	152
<b>1 – Histoire et politique des carnavaux de Guyane .</b>	152
<b>2 – Histoire et politique du carnaval de Chalon-sur-Saône .</b>	161
<b>3 – Histoire et politique du carnaval de Saint-Gilles .</b>	171
<b>Chapitre III Histoire et politique du carnaval .</b>	183
<b>Introduction .</b>	183

<b>1 – Etymologie .</b>	184
<b>2 – Histoire .</b>	187
<b>3 – Calendrier .</b>	197
<b>4 – Masque .</b>	203
<b>Conclusion .</b>	208
<b>Deuxième Partie : Esthétique d'un royaume imaginaire Du sensible au politique ..</b>	209
<b>Chapitre I : Esthétiques carnavalesques .</b>	210
<b>Introduction .</b>	210
<b>1 – Théâtre .</b>	212
<b>2 – Jérôme Bosch .</b>	239
<b>3 - Danse .</b>	256
<b>4 - Musique .</b>	260
<b>Conclusion : Surréalisme carnavalesque .</b>	276
<b>Chapitre II : Roi carnaval : entre imaginaire et politique .</b>	277
<b>Introduction .</b>	277
<b>1 – Souveraineté .</b>	277
<b>2 – Royaume carnavalesque ..</b>	279
<b>3 –Rituel carnavalesque .</b>	282
<b>4 – Exécution publique .</b>	294
<b>5 – Roi politique ..</b>	300
<b>Troisième partie : carnaval social et politique Anthropologie politique du carnaval ..</b>	315
<b>Introduction .</b>	315
<b>Chapitre I : Carnaval social : être ensemble .</b>	318
<b>1– Mémoire, tradition et identité ..</b>	318
<b>2 – La notion du temps .</b>	332
<b>3 – Dérèglement ..</b>	344
<b>Conclusion .</b>	351
<b>Chapitre II : Carnaval politique : agir ensemble ..</b>	352
<b>Introduction .</b>	352

<b>1 – Imaginaire politique . .</b>	352
<b>2– Contrôle et pouvoir . .</b>	366
<b>3 – Politique . .</b>	374
<b>4 – Carnaval et démocratie . .</b>	385
<b>Conclusion . .</b>	394
<b>Chapitre III : Politique culturelle . .</b>	396
<b>Promotion carnavalesque . .</b>	398
<b>Conclusion . .</b>	402
<b>Conclusion générale . .</b>	405
<b>Perspectives . .</b>	410
<b>Bibliographie thématique . .</b>	413
<b>Anthropologie générale . .</b>	413
<b>Fête . .</b>	416
<b>Carnaval . .</b>	419
<b>Bourgogne . .</b>	421
<b>La Réunion . .</b>	422
<b>Guyane . .</b>	423
<b>Dunkerque . .</b>	424
<b>Imaginaire . .</b>	424
<b>Théâtre - déguisement . .</b>	425
<b>Danse . .</b>	425
<b>Musique . .</b>	425
<b>Mémoire – tradition . .</b>	426
<b>Identité - ethnicité . .</b>	427
<b>Politique . .</b>	428
<b>Annexes . .</b>	431
Annexes 1 : Didier Erasme, <i>Eloge de la folie</i> , Paris, Flammarion, 1999 . .	431
<b><i>Extrait : La Folie parle : . .</i></b>	431
<b><i>Extrait consacré aux Théologiens : . .</i></b>	432

<i>Extrait consacré à l'autorité papale : . .</i>	432
Annexes 2 : Esclavage . .	433
Le code noir . .	433
Code noir (extrait) : . .	433
Abolition de l'esclavage . .	435
La proclamation de Pariset . .	437
L'Abolition de l'esclavage à La Réunion, <i>Proclamation de Sarda Garriga aux travailleurs, le 20 décembre 1848 (Archives départementales de la Réunion)</i> . .	439
Annexes 3 : Carnaval de Cayenne Première de couverture, sommaire et page 3 du « touloulou magazine », N°12, février 2006 . .	440
Lexique du carnaval de Cayenne . .	441
Annexes 4 : Carnaval de Chalon-sur-Saône . .	445
Formulaire 2004 d'inscription au concours gôniotique . .	446
Règlement du concours carnavalesque chalonnais . .	447
Croquis des chars chalonnais 2004 . .	448
<i>Programmation musicales des défiles chalonnais 2006</i> . .	448
Annexes 5 : Carnavals de Saint-Gilles et à La Réunion . .	451
Article de Saint-Gilles.com Carnaval de Saint-Gilles, jeudi 23 juin 2005 . .	451
Carnaval de Saint Denis à La Réunion . .	452
Carnaval à Saint Pierre . .	452
Carnaval à La Saline . .	452
Carnaval à la Cressionnière . .	453
<i>Illustrations suivantes</i> : 1 <sup>ère</sup> page, Journal de L'Ile, lundi 22 juin 2006, n° 15172. Dossier de presse, Grand Boucan, édition 1999. . .	453
Annexes 6 : Carnaval de Dunkerque . .	453
Cantate à Jean Bart (extrait) . .	453
Charte du Carnaval de Dunkerque . .	453

## **Avant-propos**

Ce travail de thèse est le résultat d'une tentative d'union anthropologique entre la fête et le politique, entre l'univers sensible et collectif de l'imaginaire et celui plus rationnel des affaires publiques. J'ai voulu ainsi explorer l'interstice qui réside entre poésie et raison en vivant le carnaval, univers culturel de folie sociale.

Mes remerciements s'adressent tout naturellement à mon directeur de thèse, M. François Laplantine, pour m'avoir soutenu et orienté ainsi que pour m'avoir accordé sa confiance dans ce projet ambitieux.

Il m'est agréable de remercier aussi les membres de l'Ordre Gôniotique de Chalon-sur-Saône, celles et ceux de la compagnie Pôle-Sud à Saint-Gilles de La Réunion, celles et ceux de la Fédération des Festivals et carnaval de Guyane et tous les membres du groupe « Scorpion » de Cayenne.

S'il est évident que je ne peux ici être exhaustif, je tiens toutefois à remercier André Revenat, de Chalon, Anne Savet, de Saint-Gilles et Josette de Cayenne qui ont été mes principaux informateurs.

Qu'il me soit également permis ici d'adresser le témoignage de ma gratitude à ceux de mes proches, Paquita, Achille et mes parents, qui ont accompagné et soutenu mon travail, tout au long de ces six années.

Je mets également à part les noms de ceux qui, outre leur fonctions universitaires, m'ont fait partager leurs compétences : MM. Denis Cerclet et Lionel Obadia.

Lolita et Eric pour leur accueil réunionnais sans détour et leur hospitalité ainsi que tous mes généreux hôtes guyannais.

Didier pour son aide logistique, son dévouement et son secours matériel.

Nadège, Damien et Amandine qui sont devenus mes premiers lecteurs vigilants.

Céline pour sa patience, son expérience et à qui je dois une critique précieuse de l'écriture et des conseils pour la mise en forme finale.



## Epigraphe

« *Le désordre, c'est l'ordre moins le pouvoir.* » *Léo Ferré, Il n'y a plus rien, 1973*

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

en vertu de la loi du droit d'auteur.

# Introduction

**« Les axes de la poésie et de la science sont d'abord inverses. Tout ce que peut espérer la philosophie, c'est de rendre la poésie et la science complémentaires, de les unir comme deux contraires bien faits. Il faut donc opposer à l'esprit poétique expansif, l'esprit scientifique taciturne pour lequel l'antipathie préalable est une saine précaution<sup>1</sup> ».**

La société moderne dans laquelle nous vivons aujourd'hui est régie par les valeurs du travail et du profit et s'oppose ainsi parallèlement à la fantaisie et à la gratuité. Mais loin d'être une affaire exclusivement destructrice, dominée par des préoccupations extra quotidiennes, la fête a été et continue d'être une valeur refuge pour la fantaisie, l'imaginaire, l'insouciance, la folie et la drôlerie.

Emile Durkheim définissait en effet la fête comme un rassemblement humain, à la fois créatif et libérateur des contraintes quotidiennes ; Sigmund Freud insistait lui, sur l'excès permis et sur les violations, ritualisées, des interdits ; pour Marcel Mauss, la fête, « fait social total » célèbre à la fois le groupe lui-même et un temps spécifique, linéaire, substitué à une cyclicité.

Si l'on considère la notion occidentale de fête dans son origine, elle correspond à la célébration ou à la commémoration religieuse d'un jour particulier.

De sa racine latine, *feria*, du jour ainsi *férié*, donc sans travail, la fête introduit une régularité et une périodicité ; elle structure en somme un temps par un principe d'ordre

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 12.

qu'est le calendrier, et par là même constitue un élément essentiel de l'ordre temporel d'un groupe.

La fête, en ce sens, ponctue le quotidien tout en le détournant. Elle rompt alors avec *l'ordre établi* et introduit des interstices de *désordre*, de rupture temporelle et des perturbations collectives. Elle est dépense et déraison mais elle cristallise aussi prodigalité et effervescence de vie. De fait, elle ranime, réaffirme et rend *présents* de manière active les critères et valeurs qui font le groupe social.

De nombreuses fêtes ont lieu en fonction des calendriers solaires et lunaires et du cycle des saisons.

Les fêtes saisonnières, devenues ainsi cycliques, perpétuent souvent les traditions culturelles des groupes humains. Toutefois, il est commun de penser qu'à son origine, la fête était destinée à exorciser « les forces obscures et menaçantes d'une nature sur laquelle on n'avait aucune prise<sup>2</sup> ».

Avec l'amélioration des conditions de vie liée à l'avancée de la science technologique, les fêtes ont perdu de leur ferveur et de leur nécessité. La nourriture, par exemple, ne dépend plus du « miracle » d'une bonne récolte ni des aléas climatiques.

Les fêtes collectives, sous leurs formes variées, sont en d'autres termes l'expression d'une culture commune ; elles reflètent et régulent le style de vie et les pratiques singulières des différents peuples et sociétés, et contribuent d'une manière certaine à façonner une vie sociale.

Elles possèdent alors des fonctions et des valeurs variées et peuvent être prétextes à des grands rassemblements, à des jeux, des spectacles. Il est en effet commun de penser que les fêtes accompagnent les divers rites humains et en constituent même des instruments de communication et d'expression culturelle.

Mais il est une fête qui, d'après le philosophe Jean-Jacques Wunenburger, illustre « au mieux le statut de fête, modèle réduit sécularisé, primitivement célébration cosmogonique, puis réajusté à l'intérieur d'un cycle chrétien, avant de devenir jeux alimentés par la nostalgie de dépense et de communion collective<sup>3</sup> » et qui donne souvent lieu à des débordements, trouble l'ordre public, favorise le déroulement, la turbulence, la subversion, la moquerie et la parodie, et offre un espace où l'absence de règle aboutit à des manifestations, en apparence, irraisonnées et excessives : c'est le carnaval<sup>4</sup>.

Le carnaval cristallise effectivement cette « période où l'ordre social et les hiérarchies sont symboliquement modifiés ou renversés, et qui est l'occasion de fêtes, de spectacles où s'actualisent les oppositions (dans quelques cultures que ce soit)<sup>5</sup> ».

<sup>2</sup> E. Mercier, J. Baraud, J. Bonhomme, N. Chasseriau, *Peuples en fête, carnavaux et fêtes chrétiennes*, Paris, Librairie Larousse, Coll. Les Hommes et leurs dieux, 1981, p. 1.

<sup>3</sup> Jean Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Encyclopédie Universitaire, 1977, p. 175.

<sup>4</sup> Le linguiste Alain Rey présente même le carnaval, dans son « Dictionnaire culturel en langue française », comme « l'incarnation exemplaire de l'esprit de la fête ».

Dans un temps et un espace donnés, il offre en effet une image inversée et esthétique de la société dans laquelle cette image se déploie et grâce à laquelle la hiérarchie sociale est renversée. Il est, en d'autres termes, la fête qui consacre la folie.

Socialement, il célèbre la marge, ce que précisément la rationalité du quotidien rejette comme source de désordre.

Le roi carnaval, roi bouffon, hautement profane, incarne de manière figurée et sous forme d'effigie, la période festive mais parodie la solennité et la sacré quotidienne. Il personnifie en cela la remise en cause périodique de l'ordre établi et ôte temporellement le pouvoir à ceux qui le détiennent.

Le carnaval est un monde à l'envers et un univers de fous.

Les rites carnavalesques s'affranchissent donc de la logique quotidienne pour devenir ludiques et le déguisement, la parure, le tégument ou encore le masque participent de manière essentielle à la fête.

Néanmoins, s'il fallait résumer son essence en guise d'introduction, retenons que le carnaval est un savant et complexe mélange de droit à la fête, d'éléments rituels et esthétiques ou d'actes cérémoniels multiséculaires mais aussi et surtout, une licence des mœurs, une fête que le peuple se donne à lui-même un fois par an, dans un désordre institutionnalisé, limité et réglé, une suspension temporaire des règles de la vie sociale quotidienne.

À sa genèse, le carnaval est un hymne dionysiaque au printemps et au renouveau qui s'est glissé dans le calendrier chrétien et qui s'est développé comme un système alternatif ayant survécu au combat entre le christianisme et le paganisme.

En effet, la fête carnavalesque est une création populaire héritée d'une longue tradition de fêtes tumultueuses, placée par la religion chrétienne, le Mardi Gras, à la veille du jour où les fidèles doivent officiellement cesser de manger de l'alimentation carnée, c'est-à-dire le Mercredi des Cendres<sup>6</sup>.

Le carnaval est donc rituellement une consommation symbolique de masse qui précède la rareté.

Ainsi, pendant des siècles, carnaval était synonyme de scandale, de désordre, de luxure, de folie, de vulgarité, d'obscénité, mais était un hymne à la vie, à la liberté car selon le dicton « En carnaval, tout est permis ! ».

Traditionnellement, le carnaval est effectivement une période de divertissement précédent le Carême catholique ; il commence le jour de l'Epiphanie<sup>7</sup> et se termine le Mardi Gras.

Toutefois, d'un pays à un autre, d'une ville à l'autre, les festivités ne commence pas

<sup>5</sup> Alain Rey, « Carnaval », in *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Ed. Le Robert, 2005, p. 1271.

<sup>6</sup> Rappelons que Gargantua est né un Mardi Gras, à la suite d'un banquet où Gargamelle mangea des tripes !

<sup>7</sup> Le terme « épiphanie » est issu du grec et signifie « apparition ». Célébrée le 6 janvier, cette fête commémore l'Annonce du Christ aux bergers et aux Rois mages et correspond à la présentation de l'enfant Jésus aux Rois Mages.

le même jour et la période des manifestations les plus importantes se déroulent souvent durant les « trois jours gras », c'est-à-dire pendant les trois jours précédant le Mercredi des Cendres : le Dimanche, le Lundi et le Mardi Gras.

De plus, précise François-André Isambert, « la complexité sémantique de cette fête n'a d'égal que sa diffusion<sup>8</sup>. » Et sa diffusion s'est opérée dans le temps et dans l'espace.

En s'expatriant ainsi, en franchissant les mers et les océans, le carnaval n'a pas toujours conservé sa teinte originelle ; chaque société lui a imprimé une marque particulière issue des coutumes locales et ancestrales ainsi que des apports culturels spécifiques.

Et Elisabeth Tardif d'ajouter : « Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier<sup>9</sup>. » Le carnaval demeure effectivement ce brin de fantaisie cyclique qui a eu des ramifications au-delà des mers et océans et dans lequel chaque peuple trouve ou investit des pouvoirs politiques à fonction socioculturelle, comme éloigner les génies destructeurs, exorciser un peuple en se glissant sous le masque d'animaux mythiques, bénir la terre de libation, chercher la protection du déguisement, trouver un plaisir de la parure, de l'exhibition des instincts, de la satire, un moyen de transgresser ou de fuir le quotidien ou encore, abolir les barrières culturelles et sociales.

Sur le continent américain, par exemple, à Rio, ou à Salvador de Bahia<sup>10</sup>, au Brésil, le carnaval est une revanche de la population noire qui se met sur le devant de la scène pour quelques jours. L'amour de cette fièvre cyclique embrase la ville comme une traînée de poudre dans une transe collective des bals de quartiers, l'extravagance et l'excitation des acteurs atteignent alors l'extase dans les éblouissants serpentins des défilés carnavalesques.

En Bolivie, à Oruro, on entre en carnaval comme on entre en religion ; les festivités représentent le mimodrame du massacre des Incas par les Conquistadors espagnols.

L'enfer de la fête du « Roi Vaval », le prisme de l'insouciance des tropiques, l'allégresse du rhum et de la sensualité caractérisent les carnavaux des Caraïbes.

En Haïti, le Vaudou tisse la trame de « Papa Mardi Gras ».

Le carnaval de Santiago de Cuba célèbre à la fois la fin des récoltes de cannes à sucre (fête de la moisson) et, depuis 1953, le premier assaut de Fidèle Castro contre la dictature de Batista.

Le carnaval de Québec, quant à lui, exhibe ses extraordinaires sculptures de glace montées sur des chars.

En Europe, le carnaval permet de vivre à l'écoute de la terre et au rythme des saisons. Il symbolise les premières tiédeurs, les premiers bourgeons, le renouveau de la

<sup>8</sup> François-André Isambert, « Fête », in *Encyclopédia Universalis*, Corpus 9, p. 422.

<sup>9</sup> Elisabeth Tardif, *La fête, idéologie et société*, Paris, Librairie Larousse, 1977, p. 46.

<sup>10</sup> Cf. Michel Agier, *Anthropologie du carnaval, La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Ed.Parenthèses/IRD, 2000.

nature. Les crémations de mannequins personnifient la fête, des effigies d'animaux chassent l'hiver redoutable. Les fleurs, symbole du printemps, spécifient aussi bien les carnavaux bulgares, roumains que ceux des pays méditerranéens.

Des costumes figés dans le temps et tirés de légendes locales sont à nouveau endossés chaque année avec vénération à Binche, en Belgique.

A Bâle, en Suisse, de mystérieux ballets de costumés déambulent à travers les rues tortueuses.

En Allemagne, ou en Autriche, les carnavaux sont animés par les effrayants « Narren » (personnages carnavalesques) dont les masques de bois sculptés sont souvent forts anciens.

A Venise, la somptuosité des costumes rappelle les spectacles théâtraux de la *commedia dell' Arte*.

En France, Nice devient un univers idyllique où il ne pleut que des confettis et où l'on ne se bat qu'avec des fleurs pendant douze jours, douze jours de carnaval, aujourd'hui spectacle très élaboré dont les protagonistes ne se mêlent pas au public.

A Cassel, dans les Flandres françaises, un couple de géants débonnaires, les « Reuzes » réunifie une fois l'an ses habitants par leur légende qui constitue le fondement de l'identité locale.

Il s'avère ainsi évident que chercher à embrasser l'exhaustivité d'une telle fête – multiséculaire et multiculturelle – cet étonnant chef-d'œuvre d'art et de culture populaire, est une véritable gageure d'autant que ce large phénomène ne livre pas facilement ses secrets. C'est pourquoi il a toujours suscité l'intérêt des historiens, des folkloristes, des ethnologues et, en général, des spécialistes des sciences sociales.

La priorité d'un travail sur ce sujet est ainsi la délimitation du terrain d'investigation.

Nous avons donc choisi de nous consacrer aux carnavaux du domaine français, prioritairement pour une raison géographique, en ce sens que les frontières terrestres de la France se situent aussi bien en Europe occidentale, qu'en Amérique, que dans l'Océan Indien ou encore dans le Pacifique.

Néanmoins étudier un phénomène issu de sa propre culture, celle dans laquelle nous sommes baigné depuis notre naissance, c'est comme étudier le phénomène lumineux.

En effet, notre propre culture, tout comme la lumière, est tellement présente dans notre vie quotidienne que nous n'y prêtions guère attention. Très souvent nous ne nous posons pas plus de questions sur la lumière que nous ne nous en posons sur nos propres pratiques.

Toutefois, comme la fête pour la culture, il existe des moments d'exceptions où la lumière nous apparaît dans un éclat et un souffle tout particulier : un arc-en-ciel, un coucher de soleil, un puit de lumière dans une forêt. En dehors de ces instants privilégiés, nous ne voyons que peu la lumière : nous nous contentons de voir grâce à elle, comme nous nous contentons de faire grâce à et vivre *selon* notre propre culture.

Ainsi, choisir d'étudier le carnaval, c'est chercher à saisir cet instant humain furtif, cet arc-en-ciel de la vie quotidienne, culturelle et sociale, et qui n'est pas la société tout

entière mais qui en est une exhalaison.

Et c'est en cela que nous comprenons les déclarations de Clifford Geertz : « Nous sommes les miniaturistes des sciences sociales peignant sur des toiles minuscules par touches qui se veulent délicates. Nous espérons trouver, au niveau du plus réduit ce qui nous échappe à celui de l'ensemble, tomber sur des vérités générales en passant au crible des cas particuliers<sup>11</sup>. »

Pour Mikhaïl Bakhtine, le carnaval n'est « pas une forme artistique du spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète (mais provisoire) de la vie même qui n'était pas simplement jouée sur une scène, mais vécue en quelque sorte (pendant la durée du carnaval)<sup>12</sup>. »

Le carnaval ne trouve pas son essence uniquement dans les confins de l'art, mais se situerait plutôt aux frontières de l'art et de la vie humaine, entre esthétique, imagination, création, culture et société.

En somme, si le carnaval est communément perçu comme un immense feu de joie allégorique dans lequel tout le monde peut être aussi déraisonnable et fou qu'il le souhaite, aussi impertinent et libre qu'il le désire, il n'en constitue pas moins un réel équilibre entre jeux sociaux et rites culturels.

Nous retrouvons alors ici l'idée d'une fête fonctionnant cycliquement comme l'envers du quotidien symbolisé par des pratiques inversement soumises aux contraintes statutaires et institutionnelles du quotidien et comme une « purgation » pour l'ensemble des individus qui pourraient être lassés par la persistance linéaire d'un ordre social fondé sur un primat coercitif.

Le carnaval offre donc à chacun des protagonistes une vie sociale et culturelle *autre*, non un autre quotidien mais celle d'un autre du quotidien dans lequel les contraintes sont esthétiquement et rituellement abolies au profit d'une autre liberté.

## Problématique

Pour construire notre problématique nous sommes parti d'un questionnement *a priori* relativement large et simple mais qui *a posteriori*, au fil du terrain et des recherches théoriques, s'est avéré à la source d'une rivière de questions : *qu'est-ce que le vivre ensemble carnavalesque ? Qu'est-ce qui lie plus fortement les hommes entre eux dans le carnaval que dans l'univers du quotidien ? Et Quels sont les enjeux de ce lien alternatif ?*

En d'autres termes : qu'est-ce qui fait que le carnaval constitue un moment cyclique

<sup>11</sup> Clifford Geertz, *Observer l'Islam, changement religieux au Maroc et en Indonésie*, Paris, Editions La Découverte, 1992, (1 ère Ed.1968), p. 18.

<sup>12</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, p. 14.

humain à *part* dans la rationalité linéaire du quotidien?

Et pourquoi ? Quels en sont les conditions et les enjeux ?

Nous pourrions tout d'abord ouvrir une piste de réponses à ce questionnement à partir de cette idée de Maurice Godelier : « le rapport social, quelqu'il soit, inclut une part idéelle, un part de pensée, de représentation ; ces représentations ne sont pas seulement la forme que revêt ce rapport pour la conscience, mais fait partie de son contenu<sup>13</sup> » et de poursuivre « s'il y a de l'idéel dans tout le réel social, tout n'est pas idéel dans ce réel<sup>14</sup> ».

Pour préciser notre question initiale, est-ce juste alors de qualifier d'idéelles toutes les représentations que les hommes se font d'eux-mêmes et du monde qui les entoure, et précisément celles qui sont déployées dans l'univers carnavalesque ?

Mais pour développer un ensemble de réponses plus avancés ou pour tenter de poser les jalons théoriques à cette problématique, il est nécessaire de se doter d'un cadre d'analyse ; composé d'un ensemble de concepts permettant à la fois de clarifier et de définir un ensemble d'éléments constitutifs de ce modèle. Ces concepts détermineront les dimensions objectives qui structureront notre interrogation et rendront compte du réel, tout en contribuant à situer la limite du champ d'investigation.

C'est en proposant une représentation conceptuelle que nous formuleront nos hypothèses à la question posée initialement.

Notre concept focal, dans la mesure où il constitue le terme de notre questionnement, est le « *vivre ensemble* ».

Cette notion de vivre ensemble est entendue comme un vivre ensemble distinct d'un vivre ensemble ordinaire puisqu'il est saisi dans un univers singulier, extra quotidien, celui festif du carnaval.

Apposer le concept de vivre ensemble sur une fête telle que le carnaval, à la fois induit et permet une construction et une vision originale dudit concept. Ce qui l'extrait de ses conditions et de ses déterminations logiques, rationnelles et raisonnable qui qualifient le monde du quotidien.

Toutefois, afin de poser les limites de notre recherche, nous avons distingué ce concept de vivre ensemble, à l'appui des propos de Michel Agier dans son *Anthropologie du carnaval* en deux idées constituantes et constructives : l'*être ensemble* et l'*agir ensemble*.

« 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 la population concernée<sup>15</sup> ».

Nous avons ensuite décliné chacun de ces concepts en deux voies théoriques similaires à l'aide des notions d'*identité* et de *politique* : qu'est-ce que, dans l'univers

<sup>13</sup> Maurice Godelier, *L'idéel et le matériel*, Paris, Fayard, 1984, p. 171.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>15</sup> Michel Agier, *op.cit.*, p. 119.

précisément carnavalesque, l'être ensemble d'un point de vue identitaire *et* d'un point de vue politique, et qu'est-ce que l'agir ensemble vis-à-vis d'une conception identitaire et vis-à-vis d'une pensée politique ?

En s'en tenant provisoirement à l'identification de ces concepts comme fondement de notre objet d'étude et comme système construit abstraitemment et fonctionnant selon une logique spécifique, nous entendons par *identité culturelle* ce qui est donné et se donne à voir comme une série d'éléments culturels et sociaux offerts objectivement comme préceptes de reconnaissance culturelle. Nous saisissons également la notion de *politique* comme ce qui concerne l'ensemble des citoyens et de la vie collective de la cité.

Ce qui pose d'emblée une interrogation concernant la notion d'agir ensemble hors du monde cadré du carnaval, c'est-à-dire hors du temps et de l'espace concédé à la fête cyclique : le temps « ordinaire », celui-là même de la quotidienneté.

### Imaginaire

---

Pour saisir plus précisément notre objet, une étude en deux dimensions, simplement basée sur l'identité et le politique, n'offrait qu'une vision objectiviste et constructiviste alors même que le carnaval est aussi une fête qui se vit de l'intérieur au-delà des mots et des concepts. C'est un objet animé et vivant qui s'expérimente personnellement en effet avant de s'étudier.

Il demeure tout entier inscrit dans le domaine de l'émotion et du sensible et conceptualiser – ou du moins tenter de saisir – de l'émotion et du sensible ne saurait se faire avec des mots en dehors de toute poésie. Comment en effet apprécier la beauté d'une fleur en commençant par se dire que sa couleur n'est qu'une interprétation par le cerveau d'une certaine onde lumineuse ?

Pourtant, si la poésie est, dit-on, un moyen de connaissance de la réalité, c'est le domaine de l'*imaginaire*, traversant de part en part le monde du sensible et de l'émotion, qui nous a offert des outils précieux pour pénétrer ce monde *à part*. C'est effectivement la notion « d'imaginaire », entendu au sens de Descartes, c'est-à-dire la faculté de se représenter les choses d'une façon sensible, et non entendu comme une faculté trompeuse Pascalienne (« Maîtresse d'erreur et de fausseté »), qui nous a permis de nous représenter les émotions du carnaval d'une façon sensible.

Nous ne pouvions donc utiliser un seul ensemble de concepts rationnels ou raisonnables pour étudier un univers qui précisément ne l'est pas.

En somme, une plongée dans l'univers émotionnel et imaginaire du carnaval a constitué pour nos analyses une étape liminaire et heuristique.

Parce que partiellement dissoute ou au contraire exacerbée dans chaque pratique et dans chaque discours qui nous a été donné de rencontrer ou d'écouter, la notion d'imaginaire assume l'aspect *ternaire* de notre problématique comme ponctuation rythmique et comme nœud dialectique entre existence et action, entre identité et politique.

Notre travail théorique consiste alors à mettre en évidence le rôle de l'imaginaire dans l'exploration des rapports entre l'identité et le politique dans cet univers alternatif au

quotidien que figure le carnaval.

Prendre en compte la participation de l'imaginaire collectif dans une théorie ethnologique du carnaval, tel est en effet l'objectif central de ce travail.

Notre définition primaire du carnaval fut donc construite et délimitée à partir des données ethnographiques et de ce schéma ternaire, que nous établissons ici à la fois comme un *univers humain d'existence et d'action à part*, et un *monde imaginaire de liberté*. C'est la définition à partir de laquelle nous nous proposons en effet d'élaborer notre construction théorique.

Notons toutefois que si l'univers carnavalesque ne peut être isolé de sa part d'imaginaire, l'imaginaire, quant à lui, ne peut être isolé de son contexte proprement humain, c'est-à-dire social et politique.

Et cette détermination humaine de l'imaginaire dans l'univers carnavalesque se présente et s'offre à la vue en premier lieu à travers les créations spectaculaires et artistiques.

Pour ce travail ethnologique, nous avons en effet saisi à la fois comme concept et comme un « seuil » épistémologique, une notion abstraite connue davantage comme étant un courant artistique : *le surréalisme*<sup>16</sup>.

Bien sûr, nous n'aurions la prétention d'analyser ici un mouvement artistique tel que celui-ci, mais les œuvres des surréalistes qui se situent aux confins du *rationnel* et de l'*irrationnel*, de la réalité et du rêve, de l'imagination active, nous ont permis de toucher au plus près l'univers sensible du carnaval et donc de caractériser matériellement et plus en profondeur ce monde que l'on qualifie alors de *monde surréaliste*.

Nous avons découvert et atteint ce seuil en abordant les œuvres pré-surréalistes du peintre néerlandais du XVI<sup>e</sup> siècle Jérôme Bosch.

Dès lors, nous pourrons pour le présent travail, isoler ce courant de pensée qu'est le surréalisme, d'une part en tant que concept attaché au carnaval et d'autre part au moyen d'une appropriation synergique de la pensée artistique d'Arthur Rimbaud – changer la vie – associée à celle, politique, de Karl Marx – transformer le monde.

Cependant cette approche compréhensive et originale du carnaval ne nous détourne en rien de notre double projet empiriste et constructiviste.

Gaston Bachelard rappelait : « quand nous nous tournons vers nous-même, nous nous détournons de la vérité. Quand nous faisons des expériences *intimes*, nous contredisons fatallement l'expérience objective<sup>17</sup> ».

<sup>16</sup> Dans le « Premier Manifeste du Surréalisme » d'André Breton (1924) on peut lire cette définition : « Encycl. *Philos*. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve , au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. » Le mouvement surréaliste de l'époque souhaitait en effet que soit accordé à ses productions, tant linguistiques que plastiques, le statut d'« expérimentation scientifique » : tentative pour explorer en profondeur à la fois le monde, et notamment sa réalité cachée, et la pensée afin de donner de l'un et de l'autre une connaissance totale.

Parce que certes le carnaval s'observe comme un spectacle, mais qu'il se vit aussi, et aussi intensément, individuellement et collectivement que possible, nous voudrions dans ce travail, explorer un double axe : l'axe empiriste favorisant une prise en compte de la réalité carnavalesque indépendante de toute appréhension par nos interlocuteurs pour qui elle est objet d'expérience ainsi que le sens que ceux-ci attachent à cette réalité sous forme d'attitudes, de dispositions ou de comportements, c'est-à-dire d'un point de vue du sensible, et l'axe constructiviste, visant à rendre compte de la régularité, de la récurrence, de la reproductibilité et du caractère ordonné des pratiques carnavalesques en termes de déterminations externes, et l'axe.

Ces deux axes permettraient ainsi de donner une double perspective à une théorie du carnaval qu'on pourrait attacher à la connaissance de la réalité humaine de cette fête.

### Univers sensible

---

Vivre spontanément, matériellement et publiquement l'expérience proprement subjective d'un monde esthétique d'imagination individuelle et collective, telle est la caractéristique sensible que nous observons également durant cette excentricité festive.

La notion de *spontanéité* apparaît en effet comme un leitmotiv dans nos données de terrains, à la fois dans celles personnellement vécues et dans celles directement recueillies auprès de nos interlocuteurs.

La détermination de cette notion, dans une dimension spectaculaire, esthétique et sensible – c'est-à-dire de ce qui peut être perçu par les sens – pose alors la problématique de la spontanéité collective des acteurs-improvisateurs dans un monde imaginaire de fantaisie et de déraison, d'illusion et de rêve, cadre néanmoins par des ensembles de règles culturelles. Cet imaginaire merveilleux vécu dans la spontanéité et dans l'immédiateté absolue, en étroite relation avec la musique, la danse et le corps constitue une perspective éphémère qui détermine les rapports éventuels existant sur la scène carnavalesque entre fiction vécue et rationalité quotidienne.

Cet esthétique du carnaval, qui s'offre en premier à la vue par le *déguisement*, est alors très proche de l'essence des théâtres de la Renaissance provenant d'Italie, la *Commedia dell' arte* et de la forme musicale *jazzistique* née aux Etats-Unis.

Ainsi pour résoudre cette problématique de la spontanéité carnavalesque, entre règle et liberté, entre illusion esthétique et rationalité codifiée, un modèle explicatif issu de ces deux formes d'art devra être établi.

« En carnaval fais ce qu'il te plaît !» rappelle l'adage carnavalesque. L'idée de *liberté* dans le monde carnavalesque, telle que nous l'avons vécue, entendue et perçue, se présente de même comme incontournable.

La liberté d'expression ainsi que la liberté de geste dans les défilés carnavalesques semblent effectives. Or, comme le rappelait Voltaire : « la liberté consiste à ne dépendre que des lois ».

<sup>17</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 17

---

La liberté est en ce sens un *pouvoir d'agir* dans la limite des lois et règles, dans la mesure où la loi s'applique à des prescriptions qui règlent les rapports sociaux.

En effet, du fait que le carnaval dessine un monde en dehors de celui de l'« ordinaire », ou plutôt constitue collectivement une entité abstraite à *part* dans la rationalité du quotidien, celle-ci doit, de fait, créer ses propres lois sociales, qui permettent de distribuer la liberté et d'accorder à chacun des acteurs cette spontanéité, continuellement suggérée et tant appréciée par nos interlocuteurs.

Quelles sont alors, d'un point de vue constructiviste, ces « lois » proprement carnavalesques qui garantissent la liberté, la spontanéité des acteurs dans l'instant du carnaval ?

Où se situe précisément le carnaval entre liberté et règlement ?

Est-ce que cette liberté carnavalesque induit le pouvoir de constituer une société indépendante, c'est-à-dire une liberté politique ?

Est-ce pour cette raison également que la période festive est personnifiée par un unique représentant politique – souvent sous forme d'effigie – garant alors des lois ou règles spécifiquement carnavalesque : le roi carnaval ?

Quel lien existe en somme entre l'univers imaginaire et sensible du carnaval et son singulier représentant politique ?

Quelle est cette nécessité politique rationnelle dans un univers sensible, dans un monde d'imagination, de fantasmes collectifs et de liberté ?

Ainsi, si la liberté et la spontanéité induisent des notions de *règles* prises au sens étymologique du terme, *regere*, diriger, et synonyme de norme, entendues dans l'univers subversif du carnaval, nous parlerons alors plutôt de *dérèglement*.

Notre présente contribution pour une théorie générale du carnaval se propose ainsi de prendre en compte et d'explorer les éléments sensibles, non rationnels et fantasmagoriques, émotionnels et affectifs, idéalistes et passionnels, symboliques et fictifs des carnavaux pour cheminer vers un modèle explicatif dépendant des constituants réalistes et objectifs.

## Être ensemble

---

Ainsi, dans ce travail, nous postulons que le carnaval est au groupe ce que le masque est à l'individu : *le moyen de devenir autre tout en demeurant soi*, le double moyen de présenter une individualité par un processus identificatoire alternatif tout en exhibant une unité locale.

Toutefois se pose alors inévitablement la question des rapports et de l'identification des groupes présents et acteurs de la scène carnavalesque ; rapports de ces groupes entre eux mais aussi rapports à la société englobante, qui peuvent, en carnaval, être cycliquement redéfinis. Et ce d'autant que Fernando Gil précise qu' « il y a une difficulté intrinsèque à saisir l'identité (...) et l'explication de l'identité consiste à mettre en évidence un certain nombre de paradoxes<sup>18</sup> ».

L'un des paradoxes réside en effet dans le fait qu'afin de rendre visible son état, un groupe doit mettre en scène ses propres caractéristiques dans l'espace commun, et du fait précisément de cette mise en scène, les caractéristiques présentées ou exhibées ne sont qu'une *imagination-représentation* de celles-ci et non une réalité existentielle objective.

La mise en évidence de ce paradoxe s'opère, suppose-t-on ici, par une mise en perspective empirique des identités dans un contexte qui se situe précisément hors des règles qui régissent le quotidien.

Qu'en est-il alors de ce paradoxe identitaire (devenir autre tout en demeurant soi) dans l'univers singulier – précisément extra quotidien – du carnaval ?

Quels sont les enjeux de l'imagination créatrice des groupes carnavalesques pour se mettre en scène, une fois l'an, dans l'espace public ?

En d'autres termes, la question s'ouvre sur la notion de l'*être ensemble* singulier dans un monde éphémère d'imagination et de création.

Est-ce que le carnaval construit un moment à part dans l'édification des identités et est-ce que ces identités présentées ou représentées sont similaires à celles qui prévalent dans la vie ordinaire ?

Plus exactement, le carnaval est l'occasion d'une fête cyclique autorisant la transformation identitaire des individus mettant en scène leur libre choix d'appartenir à des groupes, à une entité culturelle : est-ce qu'alors le carnaval, qui propose une organisation sociale du monde différente de celle qui régit habituellement le quotidien, est le temps d'une formulation esthétique et d'une mise en scène identitaire alternative ?

Notre hypothèse concernant l'*être ensemble* carnavalesque cerne alors le carnaval, au-delà d'une « ritualisation valorisante de l'identité<sup>18</sup> », non seulement comme une appartenance identitaire construite principalement par la conscience d'une différence entre soi et les autres mais aussi comme un principe qui fonde un processus *identificatoire* établi dans l'acte extra quotidien de la fête, plutôt que comme un principe d'état qui règle les identités dans la vie ordinaire. « L'identité, rappelle à cet effet Michel Agier, est un fait contextuel – elle dépend de certains enjeux sociaux localisés – et relationnel : elle est toujours inscrite dans un rapport d'altérité<sup>20</sup> ».

Nous avançons ainsi que le carnaval montre, par le biais de sa mise en scène, ce que *font* culturellement les groupes plutôt que la spécificité de leur culture d'appartenance. Enoncer alors esthétiquement une identité sur une scène publique, s'offrir librement un espace de visibilité culturelle devient un acte créateur, que nous qualifierons dans ce travail d'acte *identificatoire*.

Nous pensons alors que la scène carnavalesque dans son ensemble fournit ainsi non

<sup>18</sup> Fernando Gil, « Identité », in *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 11, p. 896.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 196

<sup>20</sup> Michel Agier, *op. cit.*, p 201

seulement les cadres d'un affichage identitaire, souhaité et fantasmé, par le biais d'un « travail de composition d'une rhétorique identitaire<sup>21</sup> » mais aussi ceux d'une renégociation sur la scène publique des identités préexistantes dans le quotidien comme constituante d'une culture locale commune.

Cette hypothèse nous pousse donc à penser le carnaval à partir de deux questions : quelles sont les règles sociales et culturels qui régissent cet autre être ensemble et quels sont les potentialités ou les enjeux de ce monde imaginaire cyclique ?

Ces deux questions demeurent néanmoins l'expression connexe d'une même logique : une logique politique.

## Politique

Nous sommes donc parti d'un postulat simple, à savoir que du fait qu'ils sont rassemblés et identifiés en une entité publique, les hommes entretiennent entre eux un rapport politique ; la notion politique aristotélicienne du « vivre ensemble » étant à la genèse de notre problématique. Dans sa *politique*, Aristote envisageait en effet l'homme comme un être « naturellement » politique dès lors qu'il vit avec ses semblables.

Cette interprétation large nous permet alors de ne pas limiter la notion de politique aux seules organisations et structures spécialisées.

Notre hypothèse repose alors sur une assimilation de l'univers carnavalesque en une communauté humaine soumise à des règles communes, qu'elles soient de l'ordre de l'interdit, du tabou ou de la coutume et subordonnée à un pouvoir.

En questionnant le carnaval d'un point de vue politique, nous nous sommes interrogé alors de manière plus générale sur les notions de règle et de pouvoir.

Mais avant de formuler un ensemble de réponses à ces interrogations, il conviendrait en amont de s'intéresser à ces questions : d'une part, comment et pourquoi l'univers carnavalesque parvient-il à « s'autonomiser » vis-à-vis de la réalité quotidienne courante ? Qu'est le monde imaginaire du carnaval par rapport à la rationalité de la vie ordinaire ?

Et d'autre part, pourquoi cette paradoxale « permission » cyclique d'un désordre social ? Peut-on alors penser le carnaval en termes d'ordre et de désordre ?

La trame de notre problématique, et donc de notre travail, s'est en effet élaborée sur le socle conceptuel du couple *ordre* et *désordre*, à partir notamment de *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* du critique russe Mikhaïl Bakhtine, qui avance que le carnaval est un phénomène sociologique manifestant des caractères d'opposition dialogiques : « le rire carnavalesque » est « ambivalent ». « Il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois<sup>22</sup> ».

Ainsi, c'est autour de cette complémentarité dialectique que nous avons articulé notre

<sup>21</sup> *Ibidem*, p 197

travail.

La question du carnaval doit alors elle-même être reconnue dans sa dimension pleinement politique.

Il appartient par conséquent à *l'anthropologie politique* de répondre à notre problématique.

### Règles et Pouvoir

---

Les notions politiques de *règles* et *pouvoir* ne constituent pas des données de terrain, ni une catégorie subjective, elles se situent plutôt à un niveau conceptuel construit.

« Le pouvoir politique, avance Georges Balandier, est inhérent à toute société : il provoque le respect des règles qui la fonde ; il la défend contre ses propres imperfections <sup>23</sup> ». « On définira le pouvoir comme résultant, pour une société, de la nécessité de lutter contre l'entropie qui la menace de désordre – comme elle menace tout système. Mais il ne faut pas en conclure que cette défense ne recourt qu'à un seul moyen – la coercition – et ne peut-être assurée que par un gouvernement bien différencié <sup>24</sup> ». C'est en ces termes que nous utiliserons, pour notre présent travail, les concepts de pouvoir et de règles.

Pouvoir et règles demeurent au service d'un ordre établi mais qu'adviennent-ils dans le moment en apparence sans ordre, voire chaotique, du carnaval ? De quel pouvoir dispose alors le roi carnavalesque dans cette dialectique de l'ordre et du désordre, et quelles règles édicte-t-il pour ses sujets ? Quelle est la légitimité d'un monarque d'un monde de désordre et quelles sont ses règles ?

Et tout d'abord, en amont de ces interrogations : pourquoi un roi pour le chaos social, quel est le sens de son omniprésence dans l'univers imaginaire des carnavaux ?

Comment, en d'autres termes et plus généralement, face à un désordre social, la société se maintient-elle en tant que telle ?

### Espace public

---

La mise en scène et donc la mise en sens de la dialectique de l'ordre et du désordre dans le moment carnavalesque s'inscrivent en effet en profondeur dans le domaine politique.

En prêtant attention à l'espace public qu'emprunte la fête carnavalesque, nous pouvons ainsi accéder à sa dimension politique.

Tel est l'aspect d'une anthropologie politique du carnaval procédant de l'élucidation des enjeux d'un espace public alternatif.

<sup>22</sup> Mikhail Bakhtine, *op.cit.* p. 20.

<sup>23</sup> Georges Balandier, *Anthropologie politique*, Paris, P.U.F., Quadrige, 1999 (1<sup>ère</sup> ed. 1967), p. 43.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 43-44.

L'espace public, selon Hannah Arendt<sup>25</sup>, désigne en effet ce lieu institué par lequel la pluralité trouve à s'objectiver dans une visibilité qui donne apparence à un – et non seulement l'apparence d'un – monde commun. Est public ce qui en effet est visible.

L'espace carnavalesque se comprend alors comme un espace de *di-fusion*, un lieu où les individus et les groupes se répandent dans l'espace, s'extériorisent et se montrent dans l'espace public.

L'être ensemble, d'un point de vue politique, signifie en ce sens qu'il se déploie dans un ordre de visibilité : pour qu'un monde soit commun, selon Hannah Arendt, il faut qu'il soit visible<sup>26</sup>.

Le politique dans le monde carnavalesque prend donc sens dans la mesure où il fait apparaître entre les hommes un monde commun.

Mais alors comment, à partir d'un imaginaire collectif se déployant dans l'espace public, le carnaval peut-il donner lieu à la présentation d'un modèle commun du vivre ensemble ?

Cette question est une question éminemment politique, non tant dans le sens d'une gestion politique de l'être humain et de ses conditions de vie que dans celui qui met en avant la problématique de l'agir ensemble, mais aussi une question d'ordre culturel dans la mesure où, d'après Jean-Jacques Wunenburger : « La finalité de la culture consiste avant tout à permettre à tous les membres d'une société de participer par l'émotion, par l'image et les idées, à des œuvres accomplies et aisément disponibles. Autrement dit, la culture, au sens commun du terme, est une totalité de bien matériels et immatériels qui permet d'objectiver les canons esthétiques, les valeurs des vérités et les rêves d'une société<sup>27</sup> ».

Dès lors notre hypothèse dépasse la seule problématique identitaire et s'attache ainsi à répondre à un questionnement concernant l'activité publique que déploie le phénomène carnavalesque : que font les individus dans le carnaval –au lieu de chercher seulement à savoir qui ils sont ?

Notre questionnement abordera alors, après celle de l'être, la notion de l'*agir ensemble*.

Elucider le sens de l'*agir ensemble* dans l'univers imaginaire carnavalesque revient à montrer comment la multiplicité des groupes et des individus noue entre eux un lien distinct de celui de réalité quotidienne.

Il faut donc appréhender le carnaval comme une activité humaine, donc politique, plutôt qu'une unique activité identitaire.

Nous essayerons alors en substance de montrer que le politique n'est pas, de

<sup>25</sup> Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « L'Etat, entrepreneur ou éducateur culturel ? », in Jacques Lautman (dir.), *Toutes les pratiques culturelles se valent-elle ?*, Paris, Hermès, CNRS Editions, 1996, p. 45.

manière cloisonnée, un usage réservé au domaine de la raison et aux seules argumentations raisonnables et rationnelles.

Saisir dans une même problématique la fête carnavalesque, l'imaginaire et le politique ou plus exactement la fête carnavalesque, comme la charnière entre l'imaginaire et le politique nous conduit à qualifier et à considérer le carnaval comme le metteur en scène public à la fois de l'immédiateté sensible et de l'action téléologique.

En définitive, nous essaierons de répondre à la question politique : qu'est-ce que l'imaginaire politique dans *l'inter-monde* carnavalesque ou comment le politique prend-il corps dans un univers irrationnel et irraisonnable ?

## Méthodologie de terrain

Nous aurions aussi pu, à l'instar de Colette Petonnet<sup>28</sup>, accumuler des informations sans *a priori* et sans filtre jusqu'à ce que des convergences apparaissent et que l'on parvienne à découvrir des règles sous-jacentes ; ou encore appliquer la méthode de Bernard Cherubini : « La meilleure façon d'écrire une ethnographie rigoureuse et de perdre ses notes de terrain, peut être de ne pas en prendre. Et même si on ne peut se résoudre à faire autre chose que de l'ethnographie conventionnelle, on a toujours la possibilité de détruire ses notes de terrain avant de se mettre au bureau pour écrire<sup>29</sup> », mais la pratique de terrain que nous avons choisi d'employer doctement suit les préceptes classiques de notre directeur de thèse, François Laplantine : « Il faut le comprendre [l'objet à étudier] tel que l'observateur étranger le perçoit, mais aussi tel que les acteurs sociaux le vivent<sup>30</sup> », c'est-à-dire à la fois du *dehors* (observation directe) et du *dedans* (observation participante).

L'observation directe couplée à celle plus investie de la participation ont été ainsi associées dans cette recherche.

Le fait, par exemple, de revêtir personnellement un costume carnavalesque pour courir les rues qui ont cédé à la folie carnavalesque –ceux qui n'en n'ont jamais porté en pareilles circonstances ne peuvent saisir la plénitude du moment – et celui d'enregistrer un interlocuteur, un informateur ou d'observer les préparatifs ne relèvent certes pas d'un même investissement personnel dans la démarche, mais autorisent à l'inverse un croisement de données tout à fait profitable.

Sentir, voir, ressentir, percevoir mais aussi recueillir, enregistrer, décrire, discuter alternativement et simultanément constituèrent l'un des atouts méthodologiques

<sup>28</sup> Colette Petonnet, "L'observation flottante, l'exemple d'un cimetière parisien", in *L'Homme*, tome XXII, n°4, 1982, pp. 37-47.

<sup>29</sup> Bernard Cherubini, *Localisme, fête et identités, une traversée ethno-festive de la Mauricie (Québec)*, Paris, L'Harmattan, Université de La Réunion, 1994, p. 6.

<sup>30</sup> François Laplantine, *L'anthropologie*, Paris, Editions Payot et Rivages, 1995, p. 87.

« offerts » par notre objet d'étude.

Les méthodes conjointes d'observation directe et participante autorisent en ce sens l'échange, l'écoute, et permettent d'enregistrer un tiers, de trouver un corps, un ensemble de corps sur lesquels résonnent les affects, les fantasmes, les passions, les discours et les pensées.

Les deux postures se sont montrées en effet réalisables dans la mesure où le carnaval demeure un monde suspendu à la rationalité du quotidien, mais qu'il est aussi un univers qui quitte, de manière éphémère et cyclique, la linéarité ordinaire du temps. C'est un temps hors du temps qui permet d'« entrer » et de « sortir » au gré des défilés ou des bals carnavalesques et d'aller rencontrer un informateur, de suivre les préparatifs, d'assister aux réunions ou aux répétitions qui ont lieu dans la réalité courante.

Seulement, les carnavaux n'existent et ne subsistent à travers le temps jamais seuls ou dénués de tout fondement social et d'instances *ad hoc*. Il nous paraissait donc profitable d'entrer et de maintenir un contact permanent, durant la période carnavalesque et pré-carnavalesque, avec les instances organisatrices des différents carnavaux.

Cependant, comme on l'a vu plus haut, le carnaval est un phénomène multiple qui n'est pas figé et circonscrit dans un espace et un temps propre, il est au contraire une forme culturelle de fête où les signifiants circulent dans un espace-temps diffus. Il constitue en substance une forme de combinaison de savoirs, de coutumes, de croyances, de légendes et de rituels inscrits dans les discours et les pratiques qui s'entrecroisent dans les multiples réalités humaines. Les carnavaux sont donc différents selon les acteurs, les époques, les pays, les régions et les contextes socioculturels.

Chaque lieu et chaque période impriment leur marque distincte sur leur carnaval ainsi chaque carnaval est défini dans de grandes variabilités selon les époques et les lieux dans lesquels il se trouve. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer les carnavaux de Dunkerque, de Rio de Janeiro et de Venise ou encore de Binche, de Prats de Mollo la Preste et d'Oruro.

Dans le cas précis de notre recherche, étudier le vivre ensemble particulier de l'univers imaginaire du carnaval correspond à cette situation diffuse d'« éclatement » des signifiants perceptibles. Tout ne fut pas en effet observable et saisissable dans un seul carnaval et nous ne pouvions alors saisir la plénitude de cette forme culturelle.

Une pratique ethnographie classique<sup>31</sup> privilégiant un fait isolé ou une communauté unique, une seule monographie, ne permettait donc de répondre pleinement à notre problématique.

Il fallait alors examiner en divers lieux ce phénomène festif composite, se doter d'un mode de description diffus, d'une méthode ethnographique qui repose sur plusieurs assises, s'élaborant à partir de bases multiples, et, de fait, avoir un *autre rapport au terrain*.

Une investigation anthropologique fondée à mi-chemin entre une ethnographie classique et une ethnographie multisite<sup>32</sup> nous permettait de saisir divers sites

<sup>31</sup> A la manière de Bronislaw Malinowski.

d'observations tout en conservant une approche conventionnelle du terrain. C'est-à-dire étudier un même phénomène par l'observation directe et l'observation participante auprès de différents lieux, personnes, discours et temporalités.

De même, ce mode singulier d'investigation nous a permis de nous poser d'autres questions : dans quelle situation se trouve le vivre ensemble carnavalesque dans les localités différentes ? Quelle place a-t-il dans différents contextes ? Quelles utilisations font les protagonistes des carnavals ?

L'ethnographie multisite et ses méthodes de terrain nous offraient ainsi la possibilité d'éclairer la conception polyphonique du carnaval français actuel.

Néanmoins nous précisons que ce mode d'investigation ne se résume pas à l'ethnographie de différents lieux mais plutôt en une « conjonction » synergique, la « juxtaposition » de différents carnavaux autorisant plusieurs conceptualisations.

En somme, nous n'avons pas réalisé ici une étude comparée de diverses carnavaux ni une proposition de modèle explicatif, nous ne cherchions pas non plus à généraliser mais plutôt à rendre compte d'une réalité complexe qui se joue simultanément dans plusieurs lieux, plusieurs mémoires et plusieurs réalités socioculturelles.

Nous avons alors mis le cap, en tout premier lieu pour nous initier, en Bourgogne du Sud, à Chalon-sur-Saône plus précisément, afin d'observer et de participer à un carnaval et à ses défilés de rues débridés et satiriques.

Puis nous sommes parti à La Réunion, au milieu de l'Océan Indien, à Saint-Gilles, à l'ouest de l'île, étudier la genèse, les préparatifs et le métissage en train de se faire d'un carnaval, créé seulement deux ans plus tôt.

Ensuite, de retour en métropole, ce voyage carnavalesque nous a conduit dans le nord de la France, à Dunkerque, pour découvrir un carnaval quasiment figé dans le temps et dans ses strictes traditions, dont les ardents défilés engagent physiquement chacun des participants.

Enfin, notre périple s'est achevé<sup>33</sup> à Cayenne, en Guyane française sur le continent américain, afin d'ouvrir notre recherche sur le faste des carnavaux caribéens, synthèse des rituels festifs sud-américains, d'un mode de vie amazonien et des traditions festives métropolitaines.

En raison de quelques difficultés de terrain et du trop peu de temps passé au carnaval de Dunkerque, par choix concerté avec notre directeur de thèse, nous avons préféré conserver de ce dernier – sans présenter son ethnographie – seuls quelques éléments succincts, pratiques et rituels singuliers, pour une mise en perspective de ceux

<sup>32</sup> Le terme anglais « multi-sited » est habituellement traduit en français par « multi-site », ce qui renvoie peu à la tradition anthropologique française, mais plutôt à l'espace et au territoire. Cf. ethnographie multisite : George E. Marcus 1998. « Ethnography in/of the World System : the Emergence of Multi-Sited Ethnography. » in *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton : Princeton University Press, 1998; Julie Laplante, *Pouvoir guérir, Médecines autochtones et humanitaires*, Presses de l'Université Laval, Coll. Société, cultures et santé, 2004.

<sup>33</sup> Momentanément, nous l'espérons.

précédemment cités.

**« Il suffit, rappelle Gaston Bachelard, que nous parlions d'un objet pour nous croire objectif. Mais par notre premier choix, l'objet nous désigne plus que nous ne le désignons et ce que nous croyons nos pensées fondamentales sur le monde sont souvent des confidences sur la jeunesse de notre esprit. Parfois nous nous émerveillons devant un objet élu ; nous accumulons les hypothèses et les rêveries ; nous formons ainsi des convictions qui ont l'apparence d'un savoir. Mais la source initiale est impure : l'évidence première n'est pas une vérité fondamentale. En fait, l'objectivité scientifique n'est possible que si l'on a d'abord rompu avec l'objet immédiat, si l'on a refusé la séduction du premier choix, si l'on a arrêté et contredit les pensées qui naissent de la première observation<sup>34</sup> ».**

**« Une science de comportement qui soit scientifique, note de même Georges Devereux, doit commencer par l'examen de la matrice complexe des significations dans lesquelles prennent racine toutes les données utiles et par la spécification des moyens susceptibles de donner au chercheur l'accès à un aussi grand nombre que possible de ces significations ou de lui permettre de les tirer au clair<sup>35</sup> ».**

Conjointement, les méthodes scientifiques de Georges Devereux et de Gaston Bachelard, ont constitué pour nous une référence à partir de laquelle les données de terrains ont été pu être appréhendés.

Le présent travail se donne donc comme ambition, à titre propédeutique, d'établir les jalons d'une anthropologie du carnaval entre imaginaire et politique. Nous présenterons donc le *carnaval* comme l'*objet d'un imaginaire politique*.

A cet égard, nous établirons en trois parties le rapport entre fiction idéale et enjeux de réalité qu'établit le carnaval ou plutôt le roi carnaval, ce monarque de l'intervalle qui lie raison et folie cadrée.

L'unité des parties de ce travail n'est pas pour autant l'unité d'un tout fini, mais plutôt celle d'une succession de « mouvements », qui sont écrits dans des tonalités différentes.

Mais si ces trois parties semblent porter des voitures distinctes, elles appartiennent pourtant toutes à la même embarcation.

Dans la première partie de ce travail, nous convions le lecteur à un double voyage, à travers l'espace et à travers le temps.

Nous l'invitons tout d'abord à participer, rétrospectivement, aux manifestations carnavalesques bourguignonnes de Chalon-sur-Saône, réunionnaises de Saint-Gilles, et guyanaises de Cayenne. Nous tenterons alors de rendre compte de manière sensible le *vivre ensemble* proprement carnavalesque.

Ensuite, une présentation historiographique de la fête carnavalesque en général puis des conditions historiques et politiques dans lesquelles se sont échafaudées les carnavaux concernés nous permettra de cerner au plus près la singularité du moment

<sup>34</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 11.

<sup>35</sup> Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode, dans les sciences du comportement*, Paris, Flammarion, 1980, p. 27.

carnavalesque.

Nous serons postérieurement, dans une deuxième partie, amené à examiner les rituels carnavalesques non plus seulement comme un vécu subjectif mais aussi, avec le concours heuristique d'autres arts, comme le métaréalisme d'un système esthétique.

Dans un second temps, la figure focale de notre travail, celle du roi carnaval, cet artefact politique irrationnel, sera proposé comme le symbole d'un interstice entre univers imaginaire et sensible et un monde de raison et de rationalité quotidienne, ou plus structurellement, comme l'interface qui nous guidera vers une anthropologie politique. Nous étudierons alors, comme une pensée transitoire, le manichéisme de l'imaginaire esthétique carnavalesque entre ordre et désordre.

Après avoir dressé un portrait politique de ce gouvernant éphémère, la transformation de ce corps imaginaire en un corps politique nous conduira, en troisième partie, à nous interroger en premier lieu, sur les modalités qui définissent le corps social de ses fidèles sujets, cet *être ensemble* distinctif qui vit une autre réalité sociale dans le cadre du règne de son souverain.

Nous pourrons dès lors, et ce après avoir souligné le dérèglement chaotique du moment festif, c'est-à-dire du dépouillement momentané des règles qui régissent le quotidien à la faveur d'un expressionnisme social, nous frayer un chemin entre l'imaginaire – cette notion qui se vit – et le politique – celle qui se fait – en direction des conditions et des enjeux singuliers du *vivre ensemble carnavalesque*.

Alors nous serons en mesure de répondre à notre questionnement initial.

## Première partie : Ethnographie



*Photo 1 : Borne kilométrique à Saint-Jean, au sud de Saint-Laurent du Maroni.*

Source : photo de l'auteur.

## Chapitre I : Monographies des carnavaux observés

### Introduction

---

Lorsque je me suis mis à repenser aux carnavaux, à lire et relire mes notes, à regarder les photos que j'avais prises lors des différents carnavaux auxquels j'ai pu assister et participer, j'ai eu l'impression d'être ivre de tout ce que j'ai pu entendre, voir, admirer, sentir, ressentir durant ces années d'observations. Alors je me questionne : ai-je rêvé ?

Quand j'évoque ces soirées tintamarresques, ces après-midi bigarrées, ces personnages hauts en couleur rencontrés ou simplement croisés, ces épilepsies musicales, il me semble que je tente de raviver des songes. Les différentes scènes sont encore sombres, les silhouettes se précisent.

Mes lambeaux de souvenirs se mêlent à mes notes et inversement.

Agitons le tout.

## 1- Carnaval de Cayenne, en Guyane française

---

Après avoir économisé en travaillant de nuit dans un hôtel de luxe et en donnant quelques cours, le jour, à l'université, je parviens sur le sol américain du sud, mais en terre française, à la fin de la saison des mangues, le 3 janvier 2002.

Aéroport de Cayenne-Rochambeau, le cousin d'une vague connaissance de mes parents que je ne connais absolument pas, est là pour m'accueillir. Je n'ai pas d'endroit où dormir, il me propose alors de loger chez lui à Saint-Laurent-du-Maroni, le temps de trouver un pied à terre à Cayenne.

Trois heures de route dans la nuit avec pour seul paysage une forêt sombre et indistincte, après les neuf heures d'avion, ajoutées à un décalage horaire de quatre heures : je lutte contre le sommeil.

Admirablement reçu par ce couple, que je n'aurai de cesse de remercier, je passe trois nuits chez eux avant de me faire véhiculer vers la capitale de ce département, Cayenne.

J'ai néanmoins le temps d'assister au premier défilé carnavalesque de l'année à Saint-Laurent-du-Maroni, sous la pluie, et de me familiariser avec les costumes, les musiques et la manière singulière de défiler des carnavaux guyanais.

Très irréguliers et hétéroclites, les petits groupes passent dans la rue, accompagnés de quelques tambours en fût de plastique ou autres percussions, sans véritable constante, ni thème tégumentaires, le tout sous une pluie soutenue.

La ville semble se réveiller tout doucement d'une trop longue année de monotone quotidienneté, avant les irraisonnées et exubérantes folies carnavalesques à venir...auxquels j'assisterai à Cayenne, le centre institutionnel, semble-t-il, d'un vivre ensemble spontané proprement carnavalesque.

Mon premier pied à terre fut une chambre dans un couvent que je louai fort cher. Mon budget étant extrêmement serré, je ne pouvais le vider en quelques nuits. Les hôtels également bien au-delà de mes moyens, climat clément malgré la période de l'année<sup>36</sup>, je dus me résoudre à passer quelques nuits à la belle étoile dans cette ville étrangère. Un bout de plage déserté par les habitants à l'extrême de la ville, entre deux rochers et un arbre, m'accueillait néanmoins confortablement. D'ailleurs je n'étais pas le seul à dormir sans toit, Cayenne regorge de sans-abri et de sans-papiers ; ils sont mes premiers « informateurs ».

<sup>36</sup> La Guyane dispose d'un climat tropical très humide ; j'y arrive en début saison des pluies.

Je fis rapidement la connaissance d'un aumônier militaire qui me logea chez lui très généreusement, durant un mois et demi. Qu'il en soit remercié ici avec toute ma sincérité.

De connaissances en connaissances, j'ai pu loger durant tout mon séjour dans diverses familles, et passer notamment un mois dans la maison collective que louait une demi-douzaine de coopérants métropolitains.

Mes repas furent frugaux, un plat chinois à emporter le midi et une dizaine d'excellents accras de poissons le soir me remplissaient fréquemment l'estomac, et mon budget était géré de main de maître, ce qui me laissait encore quelques euros pour la découverte touristique<sup>37</sup>.

Pour le reste et l'extraordinaire dont je ne ferai pas la liste ici, la générosité sans faille des Cayennais me permit de passer un séjour de recherche inoubliable.

Du carnaval de Cayenne, je ne connaissais virtuellement, avant mon départ, que la Fédération des Carnavals et Festivals de Guyane, l'instance organisatrice et centralisatrice de l'ensemble des carnavaux de Guyane. En pleine activité saisonnière, je pus néanmoins être reçu par ses membres actifs et obtenir des rendez-vous pour des entretiens, notamment avec le Président Roland Robeiri, qui venait tout juste de prendre ses fonctions à la suite de la très longue présidence du fondateur Philippe Alcide Dit Clauzel.

Les membres du bureau de la Fédération m'informèrent que deux autres personnes, étudiantes elles aussi, avaient pris des contacts avec la Fédération dans le cadre de leur études sur le carnaval de Cayenne. On ne m'avait donné qu'un nom. Après quelques recherches à l'université, je trouvai la première, prénommée Blodwen, qui était inscrite en maîtrise d'art du spectacle à l'université de Rennes et passait toute l'année universitaire en Guyane. Sa connaissance du terrain (elle était arrivé en Guyane depuis le mois de septembre et y avait vécu quelques années auparavant) et des groupes carnavalesques locaux me fut d'une grande utilité, et ses participations actives dans un groupe carnavalesque ainsi qu'aux différents bals masqués en qualité de *touloulou*<sup>38</sup> (donc de femme) me donnèrent de précieuses informations que je n'aurais pu obtenir autrement. Nous eûmes de longues conversations, confrontant ainsi nos points de vue théoriques.

J'ai rencontré la seconde, Galatée, je l'ai rencontré par hasard à la bibliothèque municipale de Cayenne, où je passais l'essentiel de mes journées, alors qu'elle empruntait des livres sur le carnaval. Elle était inscrite à Paris en maîtrise d'ethnologie. Nous partagions alors nos informations et je l'invitais souvent à assister à mes entretiens. Installée dans une famille à Cayenne durant le temps de ses recherches, elle me fit profiter à son tour de la vie locale, en m'invitant souvent dans cette famille, ainsi que de ses possibilités de voiturage pour nous déplacer dans le département.

Qu'elles soient ici toutes les deux remerciées de leur aide.

Au bout d'un mois sur place à prendre des contacts auprès des membres des

<sup>37</sup> Visite des îles du Salut (lieu d'un bagne célèbres, notamment pour avoir enfermé Dreyfus) et des marais de Kaw.

<sup>38</sup> Cf. infra *touloulous*

différents groupes carnavalesques, je fis la connaissance d'une créole quadragénaire, Josette, membre très actif d'un groupe carnavalesque de renom : le groupe « Scorpion ». Elle accepta de répondre à mes multiples questions et me sentant très intéressé par ses activités carnavalesques, me présenta rapidement aux autres membres de son groupe qui m'accueillirent avec une générosité sans borne.

Je fus alors invité chaleureusement à participer aux nombreuses réunions très familiales du groupe ainsi qu'aux diverses exhibitions costumées qu'il donnait régulièrement dans la région de Cayenne en période de carnaval.

Ainsi je pus assister à une conférence, illustrée par le talent du groupe « Scorpion » dans une caserne de gendarmerie nationale sur le thème des costumes traditionnels des carnavales de Guyane. Cette conférence avait pour but pédagogique de présenter la culture locale aux familles de gendarmes métropolitains nouvellement arrivées dans le département.

Je compris alors l'importance et l'ampleur du phénomène carnavalesque dans l'ensemble culturel de la Guyane.

A chaque réunion du groupe, un jeu rituel interne resserre les liens et la fidélité de cette communauté carnavalesque.

A la suite d'un repas commun, une galette des rois désigne celui ou celle qui fournira et cuisinera le repas ainsi que la ou les galettes lors de la réunion suivante. Si c'est une femme qui découvre la fève, elle doit désigner un homme qui, lui, devra pourvoir le repas suivant en boissons diverses. Si c'est un homme, il devra désigner une femme qui se chargera alors de la confection des mets pour tout le groupe.

Lors de la dernière galette de la saison, je fut choisi et désigné afin, me dit-on, de s'assurer de mon retour l'année suivante. Me voyant très embarrassé et gêné de ne pouvoir honorer l'estime qui m'était ainsi sincèrement témoignée, on me proposa alors d'envoyer une carte postale de ma ville pour manifester une pensée et ma présence indirecte parmi eux, parmi ce groupe si chaleureux et avec qui j'avais tissé des liens d'amitié francs et cordiaux.

Le jour du Mercredi des Cendres, pour célébrer la fin des festivités, on me convia vers midi, en tant que membre, au gigantesque repas collectif du groupe pour déguster *le plat traditionnel de la Guyane, symbole de la gastronomie guyanaise : le « bouillon d'aouara*<sup>39</sup> », dont la préparation s'étale, dit-on, sur plusieurs jours. Celui-la même dont la légende veut que si d'aventure vous deviez goûter en durant votre séjour en Guyane, vous seriez amené à revenir un jour ou l'autre...

L'un des membres du groupe occupant le poste de gardien dans un lycée de l'agglomération cayennaise, le repas se déroula dans le vaste hall du lycée, fermé pour cause...de carnaval.

<sup>39</sup> La base de la préparation est une pâte, fabriquée à partir d'un fruit produit par une espèce de palmier : l'aouara. Soigneusement pelés, les fruits sont ensuite cuits de longues heures dans une marmite jusqu'à donner une pâte épaisse dans laquelle mijoteront poulet, crevettes, crabes et de multiples légumes. Ce met n'est servi traditionnellement que pour les fêtes de Pâques ou de Pentecôte.

### 1-1 – Défilés urbains

Cette année 2002, hasard du calendrier, la période carnavalesque fut courte et ne dura que cinq semaines, contre sept l'année précédente et neuf et demies en 2000.

#### Cérémonie officielle d'ouverture et arrivée du Roi Vaval

Ce 6 janvier 2002, jour de l'Epiphanie et jour officiel de l'ouverture des festivités carnavalesques en Guyane, je viens à peine de me familiariser au climat guyanais, que déjà le carnaval débute avec l'arrivée officielle du Roi Vaval<sup>40</sup> à Kourou alors que je suis encore à Saint-Laurent-du-Maroni, c'est-à-dire à plus de deux cents kilomètres.

J'en profite alors pour assister, sous la pluie, au premier défilé carnavalesque de Saint-Laurent.

Mais l'arrivée de Vaval à Kourou me fut néanmoins racontée de façon très succincte, illustrer par des photos :

Plus de deux mille personnes étaient agglutinées sur des tribunes bordant la place centrale de la ville.

Le spectacle retrace en douze tableaux l'histoire de Kourou depuis plusieurs décennies par des associations locales des différentes composantes de la population guyanaise : les Amérindiens présentent leur traditions ancestrales ; les *Businengués*, une démonstration d'équilibre ; la coupe de la canne à sucre, l'arrivée des « *Métros* » (métropolitains) avec un air de guinguette et avec les décibels du décollage de la fusée Ariane ; l'euro et l'Europe avec un défilé de drapeaux européens et enfin un défilé très carnavalesque de beaux *touloulous*.

Puis un feu d'artifice, un nuage de fumée et la magie fait rentrer en scène Vaval accompagné du groupe carnavalesque « *Wanted* », vainqueur du concours carnavalesque de Kourou en 2000.

Juché sur échasses, orné d'une barbe blanche et armé d'un trident, il apparaît en dieu Poséidon.

Puis submergé par les flots populaires, il disparaît dans les rues de Kourou pour ne réapparaître à ses fidèles sujets de Cayenne que le dimanche suivant en ouverture de défilé entouré du groupe « *Porc-épic* » cette fois déguisé en « *Jé farine*<sup>41</sup> », costume blanc traditionnel des carnavalesques de Guyane.

#### Parade du littoral à Kourou

Une famille métropolitaine habitant à Cayenne depuis quelques années – et avec qui j'ai tissé quelques liens par l'intermédiaire de Galatée, cette étudiante parisienne en maîtrise d'ethnologie venue elle aussi s'imprégner de ces fêtes carnavalesques outre-mer –

<sup>40</sup> Nom donné aux rois carnavalesques des Antilles françaises

<sup>41</sup> Cf. infra.

propose de me véhiculer jusqu'à Kourou afin d'assister à cette parade du littoral, ce dimanche 3 février.

Le ciel sombre distille quelques rares gouttes de pluies mais le défilé a bien lieu : ce n'est pas en Guyane que l'eau freine toute activité, au contraire, les petites averses sporadiques vont rythmer davantage les pas des acteurs de ce défilé.

Le départ s'effectue à la cocoteraie vers 16h00.

Les groupes vont se succéder à une allure cadencée et discontinue.

Une quarantaine de groupes carnavalesques vont défiler là, derrière Vaval, qui pour l'occasion est revenu sur sa terre de « renaissance » annuelle paré de son tégument vert du dieu grec de la mer. Il est encadré par les élèves du lycée professionnel « Elie castor » de Kourou portant une bannière jaune.

Devant lui, une voiture transporte une participante au concours de la reine 2002.

Dans leurs longues robes dorées et très élégantes les dames du groupe « Ibiscus » font une apparition très remarquée et vivement applaudie.

Le groupe « Ijakata » a choisi le thème de guerrier *zulu*.

Les « belles du Maroni » n'ont pas usurpé leur nom dans leurs somptueux costumes de *touloulou* verts et rouges.

Le groupe « Porc-épic » de Cayenne est également présent dans un ensemble thématique satiné monochrome mauve.

Puis apparaît le char de la reine 2002 monté sur un camion bleu : reconstitution très réussie de la forêt primaire amazonienne avec, au centre, en papier mâché, un iguane géant se prélassant avec nonchalance sur un tronc d'arbre.

De nombreux déguisements modernes et inventifs voire futuristes côtoient ceux plus traditionnel des carnavales de Guyane, que je ne verrai qu'ici, à Kourou. Comme, par exemple, les *Bobis*, choisis par l'association « Rougaes », sortes d'éléphants marchant debout, avec trompes et grandes oreilles, confectionnés en toile de jute brun clair ; et surtout les *Negs marrons* ou les *Negs la vase*, faisant la police et servant de cordon ou de barrière entre acteurs et spectateurs<sup>42</sup>. Peaux nues, portant simplement un short ou un caleçon et couverts du sommet du crâne à la pointe des pieds d'un mélange d'huile et de suie et d'un bandeau rouge sur la tête pour les *Negs marrons* et d'eau et de terre pour les *Negs la vase*, ils circulent en effet le long des trottoirs en courant, sur une ou deux colonnes, de chaque côté de la rue, se frottant aux spectateurs indisciplinés et les empêchant ainsi d'investir la rue réservée au défilé carnavalesque. Circulant pieds nus ou en semelles de caoutchouc, dans les deux sens, en courant ou en marchant, sans musique, ni chansons, ni avertissement, ils surprennent tout individu inattentif et débordant sur la rue en lui laissant un souvenir maculé de suie ou de terre en guise d'amende.

Pour conserver leur « déguisement » intact le temps du défilé, ils portent

<sup>42</sup> La présence de « Neg marron » sera bien effective à Cayenne mais uniquement sous la forme d'une petite présentation ; la fonction policière du déguisement traditionnel n'étant pas alors employée.

généralement à la main une bouteille de ce singulier mélange que leur peau reçoit en intégralité et s'en aspergent régulièrement. L'aspect poisseux et gras entretient ainsi toute sa répulsion envers les spectateurs et ce durant le temps du défilé.

Le système s'avère d'une efficacité redoutable : la discipline est bien respectée et l'espace carnavalesque bien gardé.

Notons au passage que le paradoxe est flagrant : ce sont historiquement les représentants d'une résistance à l'ordre établi – économique et social – qui font, dans le monde carnavalesque, respecter l'ordre – clivé entre spectateurs et acteurs. On donne aux anciens résistants le pouvoir policier ! Le monde à l'envers singulier du carnaval est donc ici confirmé.

Les groupes proviennent en grande majorité de Kourou et de Cayenne, comme « Wanted », très applaudi, « Réno Ban'n », « les Belles de Joyces » en touloulou, « Wanapi » dont le thème tégumentaire moderne évoque l'espace et la cité spatiale, « Souffran's band » qui illustre l'Egypte antique avec ses pharaons et ses momies vivantes très réalistes, le groupe « Duchesse » en « Anglé Bannan », ou encore le groupe brésilien « Aquarela do Brasil » avec plumes et corps dénudés. Mais aussi des voisins de Martinique, comme le groupe spectaculaire sur échasses de deux mètres de haut de « Kreation Jénès » ou de Guadeloupe, comme celui de « Karmelo » se joignent au défilé.

Paraît en fin de cortège une scène étrange dont les êtres semblent issus d'un monde imaginaire ou fantasmagorique. Des insectes extraterrestres, des créatures, mi-insectes irréels, mi-robots futuristes, insolites, sombres, gris, lents, marchants sur plusieurs pattes interminables, interpellent les spectateurs de leur curieuse présence.

Des ouvriers masqués en bleu de travail ou des bagnards à rayures rouges et blanches, et boulets aux pieds, terminent dans l'allégresse cette grande parade de Kourou.

La foule se disloque ; les Negrinos marrons et les Negrinos la vase se rassemblent et courent derrières des jeunes femmes qui offrent peu de résistance à la maculation de leur corps<sup>43</sup>.

### Grande parade du Dimanche Gras

Dimanche 10 février, le temps est clément, le soleil retient les nuages chargés de pluie de cette saison qui ne porte pas encore son nom : la saison humide.

Pour ne rien manquer du phénomène et m'imprégnier de l'atmosphère, je me rends sur les lieux du parcours dès treize heure ; le départ du défilé est fixé à dix-sept heure.

Déjà, les odeurs mêlées de friture et de poudre à pétards associées à l'humidité et à la chaleur tropicale dessinent une ambiance carnavalesque propice à la fête.

<sup>43</sup> La pratique ressemble en de multiples points à la pratique locale de « *machuration* » de la fête carnavalesque de l'ours de Prats de Mollo la Preste dans les Pyrénées Orientales (66), dans laquelle quatre hommes habillés d'une peau de mouton, le visage et les mains enduits d'un mélange d'huile, de suie et de sueur, poursuivis par des chasseurs, se jettent sur les jeunes femmes afin, dit la tradition, de leur transmettre la fécondité et la fertilité du plantigrade.

Des vendeurs de cacahuètes, de pistaches et de pop corn déambulent avant l'assaut de folie sur l'asphalte urbain du centre de Cayenne. Sur la place des Palmistes, des stands sont plantés là où sont en train de s'installer sur la pelouse jamais sèche de la place, au milieu des caravanes de restauration rapide implantées toute l'année. Une légère pluie, tombée la veille et le matin, a quelque peu détrempé par endroits le sol de terre. Il faut enjamber quelques flaques pour ne pas voir sa tong rester dans la boue et courir pied nu acheter du *kalawang*<sup>44</sup>, une marinade de viande ou un sandwich.

Une effervescence inhabituelle semble gagner la ville. Le jour de la grande parade est certainement un jour particulier pour la ville et ses habitants.

Dès quinze heures trente, l'avenue du Général de Gaulle, la rue principale, se gonfle d'un public attentif aux moindres mouvements et aux moindres bruits venant du centre de la rue.

Une petite fête foraine, a établi son « village » au bout de la place des Palmistes, avec une quinzaine de métiers, et propose à la population d'autres divertissements que ceux proprement carnavalesques.

Un attroupement s'est formé sur la place, ma curiosité m'y pousse. Je me faufile entre les badauds qui forment un cercle. Une démonstration de *capoeira* danse spectaculaire brésilienne avec accompagnement de musique et instrument traditionnels, ravit une centaine de personnes avant même le grand défilé du Dimanche Gras.

Les rues sont déjà noires de monde : vingt mille personnes sont présentes me confirmerait-on plus tard.

Mais déjà des sarabandes et percussions, prémices du tourbillon carnavalesque cayennais, introduisent le premier groupe qui apparaît au bout de la rue. Tous les regards convergent alors vers le haut de cette ligne droite d'où se déchaîneront des couleurs et des cuivres jusqu'à la nuit tombée.

Tout est liesse et tout s'enchaîne dans un flot de costumes chatoyants : la Grande parade a débuté !

La reine 2002 ouvre le défilé sur son char, semblable à celui perçu à la grande parade du littoral de Kourou. De larges feuilles de palmier encadrent la reine et son iguane géant de carton-pâte posé sur son arbre. Dans un encart vert est inscrit : « Reine du Carnaval 2002 ». La reine porte en écharpe sa distinction éphémère. Quatre jeunes filles de vert vêtues l'accompagnent dans le char. En surplomb, montée sur des bambous, une bâche en plastique repliée sert de simple précaution face à une saison des pluies qui ne montre pas encore toutes ses potentialités.

« Air Guyane » a maquillé une voiture en avion avec hélices et ailes. « Un avion qui roule ! » se moque une très jeune spectatrice placée à mes cotés.

Survient à présent, dans ce défilé tropical, un anachronisme surprenant : l'association « le crabe bleu » a fait descendre à Cayenne la splendeur des costumes de la Renaissance européenne. Leur pas est lent, leurs gestes élancés, pour donner encore

<sup>44</sup> Plat de mangue verte, salé, aillé et pimenté qui se déguste froid dans une assiette ou une barquette à l'aide d'une petite fourchette.

plus de noblesse à cette apparition d'un autre temps et d'une autre culture.

Les corps ondulent, les bras se balancent d'un côté à l'autre des hanches, les épaules donnent la direction du corps.

Une armée d'insectes-humains entre à présent en scène. Un homme-araignée rouge démesuré a tissé sa toile dans le dos, mais le corps paraît sortir d'un roman de science-fiction. Une bestiole à ailettes se meut difficilement sur deux pattes entre une guêpe géante et une autre araignée verte qui, elles aussi, évoluent en bipédie. Mélange génétique de deux mondes !

Les déguisements sont richement décorés et les matières employées loin de ressembler aux téguments naturels du règne des insectes, mais le monde proposé par ce groupe, avec des dimensions surnaturelles et les déplacements étranges des personnages, nous invite à quitter toute norme de la vie quotidienne. La rencontre avec l'imagination du groupe est ici évidente.

Les membres du groupe « Malani et Safari », entre plumes et dorures, portent fièrement sur le sommet de la tête une représentation géographique de la carte du département guyanais surplombant un masque blanc richement décoré. Leur leader, lui, porte une représentation qui ne mesure pas moins d'un mètre de haut. Il faut de l'ingéniosité et des muscles cervicaux entraînés pour porter un tel couvre-chef. Des perroquets, des poissons, des fleurs y sont dessinés, la fusée Ariane et un arbre en papier mâché surplombent l'ensemble d'un esthétisme naïf. Une jaquette verte, rouge et dorée, un pantalon vermillon complètent le personnage.

Quatre jeunes hommes créoles, parfaitement identiques, provoquent l'hilarité collective des spectateurs. Les cheveux coupés très court dévoilent une coloration jaune. Les mêmes lunettes de soleil, les mêmes tee-shirts jaunes très serrés portant l'inscription « I love BM », les mêmes shorts blancs exagérément moulants, les mêmes chaussettes vertes et les mêmes sandales noires, le tout recouvrant une musculature saillante et affichée. Le mimétisme des quatre personnages est ici proche du clonage biologique et leur tenue provocante incite, dans cet univers carnavalesque, au rire clownesque plutôt qu'à une raillerie certaine ou à la risée générale qui aurait eu lieu logiquement dans la vie quotidienne.

Les membres du groupe suivant portent également sur leur tête de gigantesques coupes gourmandes de glaces fictives, des boules et des cornets de sorbet en papier mâché sur le reste du corps. Des ballons publicitaires multicolores ornent les hanches des danseuses.

Les dimensions de cet univers carnavalesque semblent s'être, ici encore, affranchies de toute rationalité quotidienne

Le rythme est tantôt obsédant à force de répétitions et tantôt heurté, comme saccadé. Il est donné par les différentes troupes de musiques.

L'équilibre et l'unité de ces rythmes ainsi que les sonorités qui me viennent constamment à l'oreille sont obtenus avec des instruments de timbres et de confections éloignés : trompettes, saxophones, trombones, bidons de plastiques, toms, caisses claires, conques, cymbales, cloches, triangles, casseroles en métal, etc., ont quelque

chose de mystérieux qui entraîne tous et toutes sur son passage, dans des mouvements corporels.

Les saxophonistes ténors de ce groupe dessinent dans le grave un large contrepoint, tandis que derrière, les saxophonistes altos font entendre, à l'extrême aigu, quelques variations mouvementées. Après ce passage d'un rythme étourdissant, les musiciens s'arrêtent, font une pause, pour reprendre leur souffle ou économiser des gestes qui, tels des robots, devront marteler inlassablement leur bidon de plastique ou leur caisse claire dans un rythme répétitif.

Multiplicité des notes frappées simultanément, grands écarts des accords font la caractéristique de ce groupe qui passe devant moi.

Inlassablement, les tambours, fûts de plastique jaunes et bleus, marquent les temps tout en tanguant de gauche à droite, comme des balanciers ou des métronomes, aidés en cela par le déhanchement nécessaire des percussionnistes qui marchent en rythme synchronisé.

Une demi-douzaine de Negs marrons accompagnés de « Negresses marron » paraît à présent sur la scène carnavalesque : elle semble vagabonder dans les rues, ne remplissant pas alors son rôle traditionnelle de faire respecter l'ordre carnavalesque entre acteurs et spectateurs ; il faut dire aussi qu'une corde tendue sépare spectateurs et acteurs sur une bonne part de l'avenue (mis à part le devant de la place des Palmistes qui accueille le podium de la Fédération) et la séparation n'a donc pas lieu d'être effectuée métaphoriquement par les gardiens traditionnels de la discipline proprement carnavalesque.

Le thème de l'Afrique semble être un thème récurrent dans ce défilé, tels ces groupes non sponsorisés – qui n'affichent pas de bannière publicitaires en tête de défilé – ne portant pour déguisement qu'un simple pagne végétal plus ou moins sec et le visage peint en noir sur une couleur de peau déjà brune ; enrichis de tambours divers composés soit de caisses claires soit, en tailles différentes, de bidons de plastique peints.

Le thème tégumentaire du Japon est mis en scène également par deux groupes locaux ; le groupe « Pa Ni Nom », de manière élaborée et très riche avec la présentation esthétique de *samouraï*, et l'autre, plus burlesque, représente des sumos, dont les personnages, en kimono féminin ou seulement couverts du *mawash*<sup>45</sup> i, sont des Créoles guyanais parés de poudre blanche, dont l'embonpoint rappelle celui des lutteurs japonais et qui s'arrêtent régulièrement pour mimer un combat de sumos, en pleine rue, sous les acclamations du public.

Enfin, le thème d'actualité des talibans avec à sa tête carnavalesque le « supposé » terroriste Ben Laden est repris par pas moins de trois groupes : femmes voilées en *burka*, les hommes sont soit en tenue militaire kaki, soit en *thobe* ou *kamis*, cette longue chemise traditionnelle des saoudiens qui couvre le corps jusqu'aux chevilles, certains avec la *bisht*, l'habit large du Moyen orient, d'autres portant la *ghutra* blanche, blanche et rouge ou blanche et noire, mais toujours avec cette (fausse) barbe noire caractéristique du Saoudien recherché par les polices mondiales.

<sup>45</sup> La ceinture cache sexe des sumos

Un groupe très étrange arrive en file indienne, dont les personnes sont attachées ensemble par le cou à l'aide d'une corde. Pantalon blanc, longue tunique blanche, un masque anguleux en tissu troué pour les yeux et la bouche en forme de triangle. Un foulard rouge autour du cou et une ceinture en toile, également rouge, termine l'ensemble singulier.

Ce sont en effet des *Zombies baré-yo*, modèle carnavalesque traditionnel du département français d'Amérique Latine. Ils sont issus des contes et légendes créoles en syncrétisme avec les croyances caribéennes et plus spécifiquement haïtiennes.

Les zombies se réveillent la nuit et sortent de leur tombe pour partir à la chasse de l'esprit d'un vivant.

Un splendide insecte vert à taille humaine, avec antennes et ailes, présente en tête le groupe « Manaré ».

Peu d'hommes paraissent porter le masque. Le déguisement est une constante autant pour les femmes que pour les hommes, mais le masque semble davantage porté par les femmes, et ce fréquemment lorsqu'elles se parent de leurs plus beaux atours de *touloulou*.

L'anonymat se révèle ainsi davantage féminin. Les attributs en sont bien sûr le masque et le déguisement mais chacun d'eux se montre souvent raffiné et diversifié, si l'on exclue comme constante évidente le port de la robe colorée.

Celle-ci arbore joliment une robe rouge, courte sur le devant laissant ainsi apparaître un jupon blanc, richement orné. Celle-là a enrichi sa robe verte et bleue de nombreuses dentelles ; son acolyte a choisi un style brillant et satiné. Les deux qui passent près du public en jouant avec lui ont une robe particulièrement près du corps. Il est une chose certaine : de nombreuses heures de confection ont été nécessaires pour la réalisation des costumes de *touloulou*. Des couturières sont, même spécialisées dans la confection de robes de *touloulou*. Il suffit effectivement d'arpenter les rues de Cayenne, en semaine, pour s'apercevoir du nombre d'échoppes spécialisées dans ce type de robe, affichant ostentatoirement en devanture quelques unes des somptueuses réalisations. La location et la vente de robe de *touloulou* est chose commune à Cayenne.

Les masques sont généralement décorés, et parfois même artistiquement, avec peinture, paillettes, plumes, etc. La base de ces œuvres, est le masque blanc et il n'est pas rare de le voir immaculé lors des défilés. Mais le loup, qui ne couvre que les yeux et une partie du nez paraît prédominant.

Des perruques ou des coiffes traditionnelles antillaises couvrent la tête des *touloulous*. Des chapeaux de toute taille, terminent également les déguisements anonymes carnavalesques de Guyane.

Quelques *drag queens* très élancées déambulent et flânnent nonchalamment d'un côté et de l'autre de la rue sous les rires des spectateurs.

Le groupe qui passe devant moi semble construire une parfaite fusion entre les musiciens, les danseuses et les chanteurs. Une collaboration étroite est visible entre tous les protagonistes du groupe qui manifestement a l'habitude de ce genre de défilé, même déguisé, même harnaché d'instruments de musique peu mobiles. Le mouvement est

synchrone. Tout vibre et s'agit dans un déplacement unitaire. L'impulsion est donnée par le rythme des tambours auquel on ne peut échapper.

Un touloulou attrape des mouches imaginaires en dansant et son groupe mime à lui seul un asile d'aliénés, un groupe de jeunes peu déguisés passe en courant devant un autre qui semble marcher au pas sans musique, ou indépendamment de la musique du groupe qui suit. Trois gaillards vêtus simplement d'un pantalon rouge, torse nu, courent à tous les coins de la rue, partent, reviennent semblent poursuivis par d'invisibles gendarmes.

Là, un groupe d'une dizaine de jeunes femmes et de jeunes hommes, vêtus de noir, avance précipitamment, en chantant, et au pas, et l'on n'est pas certain que ce groupe déguisé en oiseau, orné de plumes multicolores, ne va pas prendre son envol ou que celui-ci dont le tégument représente des animaux d'Afrique ne va pas se mettre à rugir.

Jaquette noire et pantalon aux chevilles, ce personnage singulier se montre femme à n'en point douter, mais est-ce vraiment une femme ou est-ce un homme ? Je retrouve cet androgyne, dans un autre groupe, à danser de façon fantaisiste.

Le groupe « Kouman » s'encadre de chaque côté d'un cordon de « Zombies baré-yo », ces êtres blancs croisés déjà tout à l'heure, qui marchent en colonne, reliés entre eux au cou par une corde, et dont la tête est dissimulée dans une cagoule immaculée en forme de triangle.

Deux personnages typiques passent très lentement, en dansant, tout près des spectateurs ; ce sont des *Lan Mô*, personnages issus de l'imaginaire populaire guyanais.

De blanc vêtus, dotés d'une longue cape et surmontés d'un masque à tête de mort, ils tentent d'envelopper de leur longue cape blanche les spectateurs, qui le plus souvent semblent les craindre et les fuir ou du moins les éviter.

Ils sont censés symboliser la mort, en opposition avec un autre type de déguisement, le *Jé farine* qui, lui, représente la vie en lançant sur les enfants de la farine.

Le groupe suivant arrive comme un immense puzzle animé : tous semblent faire partie d'un même tableau, les musiciens complètent, en couleur, le tableau que les danseuses et chanteuses ont débuté. En tête, un femme-oiseau déploie ses brillantes ailes vertes. L'ensemble est somptueux et parfaitement réglé. Les danseuses avancent d'un pas unique, les musiciens ne lancent aucune fausse note à la foule, les couleurs sont harmonieuses.

Mais bien vite arrive un homme avec des breloques multicolores sur la tête, son compagnon ignore l'immobilité. Ces deux bonhommes de caoutchouc que la musique poursuit paraissent actionnés par des poulies invisibles. D'où viennent-ils, d'où sortent-ils ?

Quatre individus, en smoking, redingote, noeud papillon, canne, chapeau melon et masque blanc déambulent à présent avec beaucoup d'élégance et de style sur l'asphalte cayennais. Ce sont des « Anglé bannan », un type de déguisement rentrant dans l'ensemble traditionnel guyanais.

Ils sont à eux seul une caricature des Anglais de la Belle époque, originaires des

Antilles anglaises.

Suis-je dans un rêve ou dans un cauchemar lorsque j'aperçois des êtres, qui marchent mais dont la nature semble être d'oublier scrupuleusement d'organiser « naturellement » les membres et les orifices ? Les lèvres rouges, incommensurables, sur le dessus de la tête et un œil au centre de la lèvre supérieure dominant de gigantesques oreilles vertes attachées aux flancs d'un personnage, un autre avec deux paires d'yeux, l'une au niveau du bassin, l'autre flanquée d'une paire de fesses au sommet de la créature difforme, un autre avec des mains noires démesurées collées sans membres et sans bras qui sont croisées sur son torse. L'imagerie infernale des enfers *boschiens* me semble plus que vivant aujourd'hui dans cette contrée amazonienne.

Un autre groupe, plus jeune que le précédent, semble lui aussi esclave d'une force musicale mystérieuse : musiciens et danseuses coiffées de madras, tous se meuvent de manière synchrone, au pas, dans un même déhanchement accentué par une démarche lente, mais saccadée.

Un espace entre deux groupes laisse entendre une musique qui paraît dénoter de celles déjà entendues, le tempo semble plus rapide : « c'est Kassialata, on les reconnaît avec leur musique », me souffle ma voisine spectatrice. « C'est notre musique qui nous caractérise : un rythme assez chaud, très varié pour faire vibrer, avec parfois des chansonnettes » explique Suzell Paule, un membre du groupe Kassialata.

Pour un groupe de cette taille qui défile en ce dimanche, soit environ une cinquantaine de personnes, il m'apparaît important de noter qu'il ne dispose pas de banderole de sponsor comme en exhibe l'ensemble des grands groupes carnavalesques en tête de groupe. Une explication de la part de Suzell Paule répondra à mon étonnement : « On fait des costumes pour être propres mais ce n'est pas toujours facile de trouver des sponsors, on essaye de suivre un maximum la tradition. Pour les jours gras on essaye de montrer quelque chose qui représente la Guyane, les « Jé farin », « coupeurs de cannes ». (...) Pour la grande parade, on a présenté les orpailleurs (...). »

C'est alors que rentre en scène, très vite, un groupe de jeunes hommes et femmes, au pas de course, en chantant, et sans musique d'accompagnement. Les premiers poussent un chariot de supermarché dans lequel est assis un individu dont la jambe droite est plâtrée.

Le groupe suivant est précédé d'une femme, ses lèvres sont peintes en rouge, son corps se tortille à la manière de Joséphine Baker ; il semble être un saxophone en mouvement et les sons de l'orchestre qui la suivent ont l'air de sortir de son propre corps. Ce n'est pas une femme, ce n'est pas une danseuse, mais quelque chose d'extravagant et de somptueux.

Voici à présent un groupe de *Caroline*. La *Caroline* ou *Caroline chérie* est considérée comme un déguisement traditionnel en Guyane. C'est un déguisement féminin, souvent de forte corpulence, doté d'une longue robe et masqué, mais qui a la particularité de porter son mari sur le dos. Ce mari est un pantin mais il arrive que, par le truchement d'un ingénieux système, le mari soit le personnage caché sous le déguisement et alors la *Caroline* le pantin.

À leur passage, le rire des spectateurs est éclatant et les applaudissons souvent nourris. Il est vrai que l'image d'une femme portant son mari sur le dos est quelque peu incongrue ou pour le moins peu commune dans la vie quotidienne. Le rire déclenché est donc un rire évidemment de raillerie et de dérision. La scène sociale d'une femme dominant son mari s'offre de fait à la risée, à la moquerie et à l'ironie moralisatrice d'une société « bien pensante ».

La Caroline est issue d'une histoire locale, romancée et cocasse, d'une anglaise, corpulente, qui fit fortune grâce à son mari, orpailleur. Pour éviter que les autres femmes envieuses ne lui volent son mari, de petite taille, elle choisit de le porter sur son dos malgré ses plaintes et les gausseries des habitants.

Paillettes, mitaines, cagoules, loups à bavette et masques vénitiens ornés, jupons ou robes cintrées à volant, collants, coiffes et perruques assorties, tulles brillantes, « robes princesse » et « robes titanées » de nombreux groupes de touloulous « chics » plus ou moins importants sont dispersés dans le défilé, et souvent les jupons sont satinés ou joliment ornementés, qu'elles laissent entrevoir au public, en portant relevés les pans de leur robes « grand rivière » ou « rivières salées » ou encore de leurs longues robes plus cintrées.

Une dizaine de *balayeuses* passent à présent sans musique, ni chanson. En tenue traditionnelle, tête attachée, masque et balai en main, elles miment le nettoyage des rues et trottoirs et évoquent une activité ancienne de la société urbaine. Ce déguisement fait aussi partie de ceux considérés comme traditionnels.

Une jolie femme, qui paraît jeune, aux joues sombres frottées de rose, montre ses jambes nues, laisse deviner ses seins et autres avantages provoquants, et porte sur sa tête toute l'Afrique. Cette autre, jambes sveltes et regard vif, sans inutile pudeur, danse en évoquant les plus audacieux poèmes de Baudelaire et de Rimbaud réunis, ou les proses les plus crues d'Apollinaire.

Celle-ci dans une frénésie de couleurs vives, à travers une épilepsie acrobatique de gestes, mime une fièvre trépidante.

Les rythmes inlassables et syncopés leur viennent en aide pour les porter à un perpétuel paroxysme aux inspirations les plus audacieuses.

Arrive à présent le groupe « Kalbass » et ses très nombreuses percussions. Les musiciens sont vêtus d'un jean, d'une chemise et d'une cravate de couleur ; les danseuses, en tête, portent aussi sobrement mais uniformément une longue robe de couleur vive et des ballons multicolores à la main.

Je m'arrête. Plutôt que de m'attacher inutilement à inscrire frénétiquement les détails successifs de ce spectacle sur mon carnet, qui laissent le souvenir d'un rêve incertain, ou à l'inverse trop objectif, je préfère me laisser envahir par ce qui défile sous mes yeux, prend possession de mes oreilles et de mon corps. Je ne note plus rien, je ne prends que de rares photos.

Cette agitation collective, ornée d'un jet de gestes désarticulés se meut, au fil du défilé, en un mouvement vertigineux, scandé par un rythme obsédant, implacable, d'une régularité métronome. « Ces sont les rythmes de la Caraïbe, du Brésil ! »

m'informe-t-on. Je ne pouvais ignorer cependant que cette musique spéciale était génératrice de toute une chorégraphie originale et d'un mouvement spécifique du corps, plus précisément des hanches, plein de charme et de saveurs, et d'une séduction singulière. Il est vrai qu'on est peu à peu saisi, entraîné, enveloppé, comme envoûté par ce mouvement forcené, cette incessante trépidation, cette frénésie continue. Les tableaux qui se succèdent sous mes yeux, à la faveur des différents groupes carnavalesques, plus ou moins connus, plus ou moins anciens, plus ou moins structurés, dans leur ingéniosité savoureuse, tour à tour déroutant et attirants, me transportent véritablement loin de ma métropole rhodanienne, me dépaysent dans le premier sens du terme.

Les rythmes s'imposent aux spectateurs comme aux acteurs, s'insinuent jusqu'au fond du corps et font bouger les jambes, les hanches, la tête, font participer chacun d'eux au mouvement singulièrement collectif des danses et des divertissements.

La musique et les rythmes, dont j'ai déjà dit le rôle prépondérant, étonnent par leurs originalités mélodiques, instrumentales, surprennent par ces douceurs fluides et par ces stridences déchirantes, mais ne cessent d'animer ce carnavalesque spectacle de leur souffle festif et de leur frénésie humaine.

La nuit commence à tomber sur les rues magiques et festives de Cayenne, la pénombre appuie encore davantage cette sensation de rêve, d'univers imaginaire, qui fait naître tant et tant de personnages irréels, la musique se fait plus prgnante et les traces de rationalité moins sensibles.

Les fumigènes de couleur des groupes carnavalesques trouent l'obscurité et projettent d'un degré supplémentaire le spectateur dans un univers parfaitement extra quotidien, dans lequel les repères de la vie quotidienne se dissolvent petit à petit.

Dans ce groupe de musique, je découvre un instrument que je n'avais entendu auparavant que chez le jazzman tromboniste Steve Turre : c'est la conque (*shell* ou *corn shell* en anglais), un grand coquillage dont la coquille est en deux parties. Les variations de notes peuvent être effectuées à l'aide de la main, qui, en bouchant plus ou moins l'ouverture du coquillage, monte ou descend le ton de la note. Deux joueurs de conque dans ce groupe et un dans un autre qui viendra plus tard.

Le groupe « Piraye » de son monde médiéval, laisse s'échapper ses fées roses et mauves en chapeaux pointus de nos contes d'enfance et précède « Porc épic », le groupe revenu d'outre-tombe et d'entre les morts avec sa parade morbide de squelettes vivants noirs et blancs, nus ou enveloppés dans de longs draps blancs.

Puis voici une autre personne, non moins étonnante, en avant de son groupe, chapeau à plumes et mitaines vertes. Elle développe une telle souplesse qu'elle semble être agitée au ralenti.

Les musiciens passent à leur tour devant moi, et l'on peut admirer les différentes peaux ruisselantes de leurs torses nus.

N'oubliions pas de noter que nombre de groupes conséquents et souvent sponsorisés disposent à leur tête d'un meneur de défilé. Fréquemment doté d'un bâton ou d'un drapeau, il porte le spectacle en avant même du défilé de son groupe et ouvre le chemin tout en dirigeant la manœuvre chorégraphique et musicale de ses acolytes. Il agit souvent

en véritable chef d'orchestre, en maître de cérémonie, mais n'est pas avare d'acrobaties, de mouvements chorégraphiques uniques, distillant généreusement de l'énergie à tout son groupe. Généralement il se distingue par son déguisement.

La communauté chinoise paraît alors avec son association « Fa Kiao » sur un char transportant ses belles en tenue traditionnelle satinée et ombrelle. À terre, le dragon multicolore, porté par une dizaine d'individus, ondule frénétiquement de tout son long, sa gueule s'ouvrant de temps en temps. Les cymbales aigues rythment alors la scène d'un tempo distinct.

Le groupe « Cocoy Band » en ordre dispersé, arrive dans de multiples tenues sans thème apparent : des hommes en short avec perruque côtoient des femmes en robe grande rivière. Mais toujours la danse et le musique lient le groupe, les pas sont séquencés mais identiques, le pied se pose lourdement dans un mouvement de hanches caractéristique, les bras, plus ou moins raides et légèrement levés, se balancent le long du corps mû par les hanches en mouvement.

Des poissons, des espadons semble-t-il, paraissent flotter en l'air, c'est le groupe « Réno Ban'n », sponsorisé par « l'Espace Clauzel<sup>46</sup> » qui met en scène et donne vie à une faune marine guyanaise. Des gigantesques tortues, de celles qui pondent des œufs sur les plages protégées de la côte guyanaise, marchent de manière à la manière des bipèdes mais parfois se posent et rampent sur quelques mètres. La pénombre rend le mimétisme plus parfait encore. Les applaudissements d'autant plus nourris. « C'est sûr, c'est eux qui vont gagner cette année ! » s'exclame face au spectacle une de mes voisines spectatrice.

Enfin, je les attendais ! Mon cœur se met à battre un peu plus : le groupe « Scorpions » entre alors en scène. C'est « mon » groupe, c'est celui avec qui j'ai passé tant de bons moments lors des réunions, de repas, celui qui m'a invité partout, partout où il avait une entrée ou partout où il se représentait.

J'ai assisté aux préparatifs, je connais déjà quelques costumes mais là, c'est différent, les femmes sont masquées et les hommes, musiciens, maquillés et costumés. Je ne reconnais quasiment plus personne, je m'efforce pourtant de reconnaître ces amis qui ont tant fait pour faciliter mes recherches. J'essaie de voir chacun d'eux, chacun des costumes ou des visages connus, qu'ils me reconnaissent, me fassent un signe, synonyme pour moi d'appartenance à ce groupe. Je crois reconnaître Josette, celle avec qui j'ai le plus de liens – je connais sa famille – et grâce à qui j'ai pu intégrer le groupe. Je crois reconnaître sa silhouette et ses cheveux mais je ne connais pas son déguisement. Un signe de la main : était-ce pour moi ou pour quelqu'un d'autre, je ne sais pas. Je n'oserai jamais lui demander confirmation et le doute plane encore.

Je dois cependant prendre des notes et faire des photos. Multiplier les tâches et concilier ce sentiment étrange, mêlé de fierté et d'ignorance, associer objectivité et subjectivité me fait oublier le temps

<sup>46</sup> L'entreprise de Philippe Alcide Dit Clauzel, le fondateur et ancien président de la Fédération des Festivals et Carnavals de Guyane, éditorialiste et rédacteur en chef de « *Touloulou magazine* », revue officiel des carnavales de Guyane émanation de la fédération précédemment cité.

Le thème officiel de cette grande parade étant « Jeunesse et tradition », le groupe s'est fixé le défi, car c'en est un, de représenter l'architecture typique de Guyane. Faire ainsi défiler des maisons est une véritable gageure.

Le pari est néanmoins réussi et avec brio, rajouterais-je par le cœur.

Des petites maisons, à étage, avec toits en tôles, terminés par des lambrequins, briques rouges, balcons en bois, fenêtres sans vitres mais protégées par des rideaux, souvent au vent ou d'aspect aérien, et des volets en bois sombre : le spectacle est ahurissant et le travail de préparation, énorme et méticuleux. Certains portent directement une maquette en carton de maison guyanaise sur le corps, d'autres en forme de robe longue.

Ce sont les enfants déguisés de chacun des membres qui tiennent la banderole éponyme représentant un mur de brique ; en électrons libres, des « balayeuses » traditionnelles circulent dans tout le groupe. Les musiciens ont eux aussi représenté sur leurs tenues, plus sobres et plus « pratiques », les briques rouges typiques de Guyane.

Ils sont passés, j'en garde une fierté, je les suis un instant mais je les retrouverai plus tard dans le défilé.

En toute fin de cortège, les groupes brésiliens émigrés en Guyane, comme « Coracao do Brazil », incendent la parade d'une ambiance de plumes et de strass, de danses et de musiques encore plus empressées, de corps ruisselants et de folies chorégraphiques plus généralisées, aidés en cela par l'image que le grand public conserve des carnavales brésiliens : chars, musiques rythmées, plumes gigantesques issues des groupes ethniques d'Amazonie, strass, filles sensuelles et dénudées en monokini et mouvements caractéristiques associant déhanchement enflammés et soubresauts fessiers.

Plumes blanches et bleues, vertes et oranges, la danse individuelle féminine caractérise précisément le défilé carnavalesque de la communauté brésilienne à Cayenne : les hauts talons, les bras qui servent de balancier, les hanches qui guident les jambes dans un mouvement extrêmement rapide et saccadé, le corps quasiment nu et une tête qui supporte une couronne de plumes souvent somptueuse et luxuriante distinguent les déambulations « créoles » de celles venues d'un peu plus au sud de l'Amérique Amazonienne.

Les éléments naturels paraissent avoir une utilité prépondérante dans la plupart des téguments carnavalesques des défilés guyanais. Les feuilles de banane, de cocotier, de palmier ou de toute autre essence côtoient généralement les noix de coco, les écorces d'arbres, l'argile et la boue ou les fibres naturelles présentes en masse dans la forêt amazonienne.

Le Dimanche Gras est le jour où la présence des enfants se fait davantage marquante : ils viennent ainsi gonfler les rangs des différents groupes de rue. Ils mènent le plus souvent le défilé.

En marge, à l'arrière, ou entre les différentes formations carnavalesques officielles, nombreux sont ceux, on l'a vu, qui défilent seuls ou en petits groupes sans fanfare ni musique. Ils sont dénommés « touloulou sales » en opposition à l'appellation

« touloulou » qui désigne les femmes parées d'une longue robe grande rivière et coiffées d'une perruque et d'un masque. Les touloulous sales, ce sont tous ceux qui, avec ou sans masque, avec ou sans paillettes, mais avec force chansons, ont une folle envie de faire leur carnaval sans faire partie d'un groupe officiel. Adeptes de la dérision et de la sincère spontanéité, ils délivrent avec humour et bonne humeur des messages politiques, d'amour, des critiques, des moqueries, sous les traits exubérants et pittoresques de vieillards, d'animaux, d'élus politiques, de tops models, de personnages divers. Le répertoire des chansons conte avec raillerie la vie quotidienne en n'épargnant ni les politiques, ni le clergé, ni les tabous sociaux.

La nuit est tombée, la fatigue associée à la musique syncopée et exotique fait davantage sortir de leur réserve les spectateurs, les éléments des autres groupes, qui ont rejoint la queue du défilé, se mêlent aussi aux danseuses brésiliennes dans un ensemble esthétiquement polymorphe.

Les barrières sautent, spectateurs et déguisés convergent dans un univers singulier, se côtoient, dansent ensemble, essayent de copier le déhanchement des danseuses noires ; CréoIe guyanais, Surinamiens, descendants de Buschinengue, Métropolitains, Amérindien – bien que peu visibles – et Brésiliens s'emmêlent et dans la grâce de la fête, se parlent, se font face, se touchent, se croisent, se bousculent même dans un espace commun et restreint, animé par un mouvement unique. Tous paraissent se connaître de longue date tant la confiance et la connivence, la joie et l'excitation se manifestent sur les visages. Il n'y a plus aucune distinction humaine, ni même d'ordre social ou encore ethnique. Le temps s'est arrêté et l'histoire des peuples avec ; l'espace est mixte, parfaitement public, la Guyane est métissée et se métisse sous mes yeux. La fête carnavalesque a eu raison une fois de plus des clivages de tout ordre, de toute nature.

Univers surréel s'il en est, mais socialement magique, le carnaval semble ainsi projeter chacun dans un monde qui décidément ne ressemble que très peu à celui de la stricte rationalité du quotidien. La réalité ne semble plus avoir de prise et d'emprise autant sur les spectateurs que sur les acteurs. Les repères, cadres, classes, règles et tabous de la vie ordinaire s'annulent ici un par un, les uns sous l'action des autres, au profit d'un vivre ensemble parallèle. La rue n'a finalement plus rien d'une rue et chacun semble se fiche éperdument de l'heure qu'il est, qu'il fasse nuit ou non.

Deux mondes effectivement s'affrontent, mais l'irréalité alchimique de la sphère carnavalesque remporte sous mes yeux sa victoire annuelle et cyclique, celle malheureusement éphémère, mais celle qui se vit ici et maintenant par chacun.

Le triomphe de la folie collective, celle insufflée par le roi carnaval, le roi Vaval, est plein. L'expérience d'une autre vie, celle rêvée et imaginée, celle que chacun s'est rêvée et s'est imaginée, est ainsi effective.

Le carnaval m'apparaît alors comme un monde imaginaire et irréel.

Au total, une cinquantaine de groupe serait passée, et repassée pour certains, dans les rues de Cayenne sur des rythmes effrénés, dont les créatures de costumes ont élégamment rivalisé d'audace et d'excentricité.

La grande parade du Dimanche Gras est entièrement filmée par la chaîne de

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

télévision RFO, qui en édite une vidéo, et est animée par un présentateur fiché sur un podium qui réalise, aidé en cela d'assistants, entre deux commentaires de la parade, des interviews de personnalités politiques ou de représentants de groupes carnavalesques.

La parade est financée par la ville de Cayenne, la Direction Régionale des Affaires Culturels, La Région de Guyane, et autres partenaires.

Le parcours de la Grande parade de Cayenne débute dans l'avenue du Général de Gaulle, tourne au niveau de la mairie après la place des Palmistes, retourne par la rue Lalouette, parallèle à l'avenue Général de Gaulle et se termine sur le boulevard Jubelin, là où les groupes carnavalesques arrivent et se mettent place.

Par le concours carnavalesque, la Fédération des Festivals et Carnaval de Guyane, l'instance officiellement mandatée et organisatrice du carnaval de Cayenne, établit un classement et distribue de nombreux prix aux différents groupes carnavalesques à l'issue du défilé, dont le plus important, le « premier prix », est celui de représenter, pour un an, le carnaval de Guyane à l'extérieur des frontières du département, tant aux Antilles françaises, en métropole qu'à l'étranger.



2-3 - Défilé carnavalesque 2002 à Saint-Laurent-du-Maroni.



4 - Entrée du Roi Vaval à la Grande Parade du Littoral 2002 de Kourou.



5 - Capoeira sur la place des Palmiste avant le début du défilé carnavalesque à Cayenne.



6-7 - Entrée de la Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne.



### *Photos 2-7*

2. Défilé carnavalesque 2002 à Saint-Laurent-du-Maroni. Source : photo de l'auteur.
3. Défilé carnavalesque 2002 à Saint-Laurent-du-Maroni. Source : photo de l'auteur.
4. Entrée du Roi Vaval à la Grande Parade du Littoral 2002 de Kourou. Source : photo de l'auteur
5. Capoeira sur la place des Palmiste avant le début du défilé carnavalesque à Cayenne. Source : photo de l'auteur
6. Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne. Source : photo de l'auteur
7. Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne. Source : Photo de l'auteur



8. Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne.



10. Déguisement en « maison traditionnelle » des membres du groupe « Scorpion » lors de la Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne.



11. Déguisement en « maison traditionnelle » des membres du groupe « Scorpion » lors de la Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne. Source : photo de l'auteur



12. Dragon chinois lors de la Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne.

Source : photo de l'auteur

### Photos 8-13

8. Grande Parade du Dimanche Gras 2002. Source : photo de l'auteur

9. Grande Parade du Dimanche Gras 2002. Source : photo de l'auteur

10. Déguisement en « maison traditionnelle » des membres du groupes « Scorpion » lors de la Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne. Source : photo de l'auteur

11. Déguisement en « maison traditionnelle » des membres du groupes « Scorpion » lors de la Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne. Source : photo de l'auteur

12. Dragon chinois lors de la Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne. Source : photo de l'auteur

13. Costume carnavalesque brésilien lors de la Grande Parade du Dimanche Gras 2002 à Cayenne. Source : photo de l'auteur

## Groupes carnavalesques

La communauté brésilienne, l'une des plus importantes en Guyane, depuis les années 60, est largement représentée dans les cortèges carnavalesques dominicaux.

Les groupes d'Outre-Oyapock (fleuve et frontière naturelle séparant la Guyane du Brésil) présents depuis des années dans les défilés carnavalesques cayennais, portent des noms, tels que « Chiré ban'n », créé en 1990 à Kourou, et dont la formule révolutionnaire de cotisation permet à chaque adhérent d'avoir un costume tout prêt pour le défilé du dimanche, ou encore le groupe « Coracao do Brasil », plus récent créé en 1996, et qui affiche un attachement à la tradition carnavalesque brésilienne avec costumes somptueux, plumes, jeunes femmes dénudées et danses spécifiques des carnavales du Brésil.

D'autres groupes font aussi la renommée des défilés dominicaux de Cayenne.

« Manaré <sup>47</sup> », créé en 1981 et qui remporta trois fois le premier prix de la grande parade du Dimanche Gras (le dernier, en 2001). Le groupe a joué les ambassadeurs du carnaval guyanais à Paris en 1991, puis aux Antilles. Robert Sébas, président et fondateur progressiste, dira de son groupe : « Je me démarque par rapport à la tradition. Manaré a pour vocation de donner envie aux gens de se déguiser. Dire qu'à côté de la tradition on peut créer autre chose, donner une impulsion au carnaval. »

« Porc-épics », fondé en 1972, dont la renommée n'est plus à faire, vainqueur du premier prix de la grande parade de 2000, et dont le siège de l'association est situé dans une cité, la cité Thémire. Dolore Boromée, la présidente et fondatrice du groupe, dit à propos du nom du groupe : « C'est un animal qui a beaucoup de piquants et quand, paraît-il, il voit l'être humain, il dresse tous ses piquants. C'est comme nous quand on se présente dans les rues de Cayenne, on met nos beaux costumes dehors pour « piquer » les yeux des admirateurs ».

« Malani <sup>48</sup> », fondé en 1995, dispose de cette caractéristique de savoir mêlé de nombreuses expressions originales de multiples cultures : guyanais, brésilien, antillais, caribéens, etc.

« Kalbass », composé essentiellement de jeunes (dont la moyenne d'âge maximum est de 25 ans) et de percussionnistes du quartier « Cité Zéphir ». Crée en 1992, il participe au festival de Cuba en 1994 et remporte cette même année le premier prix de la grande parade.

« Il s'agit au départ d'un groupe d'amis du quartier de Zéphir, le Plastic Band (...) et puis en 1992 le groupe devient « Kalbass ». Kalbass, c'est un groupe qui a pour objectif d'aider les jeunes à s'exprimer au travers de la musique et de la solidarité. (...) Pour ces jeunes le carnaval, c'est s'amuser, prendre son pied, mais la musique a plus d'importance » ; « Le carnaval est une façon pour les jeunes de ce quartier de s'imposer avec beaucoup de fierté ! », se justifie la vice-présidente du groupe, Annick Virtos.

« Les belles de la Madeleine » a la spécificité d'être un groupe restreint dont

<sup>47</sup> Le manaré est un outil traditionnel confectionné en vannerie qui sert à égoutter le manioc.

<sup>48</sup> Nom d'une rivière du nord-ouest du département.

l'anonymat est le leitmotiv. Leur première apparition remonte à 1989, et dès lors, il est l'un des groupes les plus attendus tant ses costumes allient beauté et perfection et ses masques, maquillés, décorés de strass et de bijoux, habillés de tissu et de brillants aspirent tous les regards.

« Os Band » est un groupe composé de Métropolitains vivant dans le département amazonien et décidé à participer aux défilés de Cayenne. Créé en 1991 avec le financement des œuvres sociales de l'ORSTOM<sup>49</sup> (rebaptisé Institut de Recherche pour le Développement en 1999), le groupe peut présenter lors de la grande parade pas moins de deux cents membres. Les costumes traditionnels guyanais et les chants antillo-guyanais que présentent régulièrement le groupe sont le fruit de sa volonté effective de s'intégrer sans distinction ostensible dans les défilés cayennais. Je fus invité plusieurs fois à assister à leurs répétitions et à m'entretenir avec ses membres.

« Réno Ban'n », datant de 1990, porte le nom contracté du quartier, « La Rénovation Urbaine », lieu de résidence des trente membres. C'est un groupe jeune puisque la moyenne d'âge est de 24 ans. C'est également un groupe considéré comme un « groupe de quartier », issu effectivement d'un quartier défavorisé qui est le premier à avoir remporté le premier prix de la grande parade.

« Kassialata » est un groupe du même quartier que Réno Ban'n qui a été créé quatre ans plus tard, en 1994. Il se compose d'une cinquantaine de musiciens et d'une vingtaine de membres du bureau, avec une moyenne d'âge, comme souvent pour les groupes de quartiers, peu élevée, d'environ 26 ans.

« Safari Inini » est une association culturelle et sportive créée en 1982 qui se donne comme devoir de participer aux défilés carnavalesques chaque année : « Quelque soit la situation de l'association, c'est un devoir de participer au carnaval. C'est une façon de respecter l'origine du groupe » s'enorgueillit le président fondateur, Joël Egalgi. Et de rajouter : « Nous avons des répétitions deux fois par semaine. Ce sera difficile d'atteindre le niveau des groupes qui gagnent la grande parade mais ce n'est pas notre but. On privilégie davantage l'aspect spontané, c'est le carnaval en tant que manifestation populaire qui nous intéresse. ». Le groupe remporte tout de même le Prix spécial du jury à la parade de Kourou.

« Piraye » est un groupe de quartier, de la « Cité Médan », fondé en 1998 et, comme dans la plupart des groupes de quartier, la moyenne d'âge est très basse, environ 20 ans. Ce groupe est une association exclusivement carnavalesque et qui fonctionne d'octobre, date des premières réunions et des premières répétitions musicales (deux fois par semaines) à la fin des festivités carnavalesques. « On essaye de se distinguer en tenant compte de tout ce qui a marqué l'actualité. Cette année nous misons sur la magie, la féerie. Le carnaval est court, il est difficile d'avoir des sponsors, nos membres sont jeunes avec peu de moyen. Maintenant le carnaval est très commercial, on est obligé de suivre l'évolution pour être dans le bain. », déclare le président Thierry Terriat.

Chacun des groupes change régulièrement de costumes les dimanches de défilés mais réserve le plus somptueux pour le Dimanche Gras, celui de la grande parade.

<sup>49</sup> Office de la Recherche et Technique Outre-Mer

Les costumes traditionnels<sup>50</sup> sont fréquemment utilisés pour les défilés dominicaux : « Nous, c'est la grande parade tous les dimanches ; nous sommes portés sur la tradition, ne serait-ce qu'un dimanche, on sort en coupeuses et coupeurs de cannes ! », déclarera Julberto Monlouis, le président du groupe « Réno Ban'n ». « On sort souvent en touloulou et en balayeuses, on aime bien ça, et tu verras pour la grande parade, il y en aura qui seront déguisés en balayeuses », me confie ma voisine de table, dont je ne connais pas le nom, lors d'une réunion du groupe qui m'a accepté chaleureusement et avec bienveillance dans ses rangs, le groupe « Scorpion ». « Tous les groupes ont en réserve des costumes traditionnels et les sortent les dimanches de défilé, moins peut-être à la grande parade, (...) mais on les voit souvent avec les « Carolines », l'« Anglé bannan », les « Zombies baré-yo » enfin avec les déguisements traditionnels qui sont derrière vous, là » me dit-on en me désignant une petite dizaine de poupées affublées effectivement de costumes carnavalesques très spécifiques.

### Déguisements traditionnels

« Jé farin » : de blanc vêtus, dotés d'un chapeau conique et pointu, en bande et sans fanfare, les poches pleines de farine qu'ils lancent sur les enfants, ils symbolisent la vie et la gaieté.

La coiffe est une forme de long cornet conique multicolore saupoudré d'étoiles et le jé farine est habillé de blanc et porte un tablier équipé d'une grande poche ventrale contenant de la farine.

Cette tenue est un produit local qui parodie la fée Mélusine, la fée de l'abondance, il symbolise la vie, la joie de vivre, la gaieté. S'il asperge peu les spectateurs dans ce contexte, il se transforme volontiers en fée Carabosse, vilaine et revêche. Alors dans ce cas de figure, il

aime à poursuivre les enfants.

Ainsi s'engagent parfois de folles courses-poursuites qui se terminent, quand cela est possible, par un copieux barbouillage à la farine du visage de l'enfant.

« Zombi baré yo » : leur costume est revêtu par tout le groupe. Il se compose d'un ensemble de couleur blanche dont la cagoule triangulaire qui recouvre la tête rappelle celle d'un chat, et la taille est pincée par une écharpe rouge. Cette bande circule au milieu de la foule des spectateurs avec une cordelette à hauteur de l'épaule pour pouvoir les encercler au son d'un sifflement bien rythmé qu'ils produisent au moyen de l'instrument qu'ils portent à la bouche. Cette opération est dénommée *zombi baréyo* (« zombi cernez-les »). Ce thème venu d'Afrique dans les cales des bateaux négriers a pris le sens de revenant malveillant, d'esprit malin sur les terres antillaises où il a pris cette appellation. Suivant la tradition, le zombie reste en Guyane un des mauvais esprits de la forêt tropicale qui vient danser la nuit autour des fromagers, arbres fétiches dans les rites magico-religieux. Alors que son évocation en période normale est source de méfiance, sa présence dans le Carnaval le banalise, car durant cette période on ne craint ni les vivants, ni les morts.

<sup>50</sup> cf. infra.

« Balayeuses » : coiffées d'un foulard et vêtues d'une robe généralement bleue elles balayent les rues avec leur balai coco, balai créole symbole conventionnel du nettoyage et de la purification. Les balayeuses font partie intégrante du carnaval de Guyane car elles rappellent les bons usages dans les familles guyanaises.

« Neg Marrons » : le corps dénudé, enduit de boue ou d'un mélange de suie et d'huile, ils rappellent la période esclavagiste du marronnage<sup>51</sup> et circulent de part et d'autre des trottoirs pour assurer le service d'ordre en noircissant celui qui entrave leur passage ou qui ne respecte pas la séparation entre défilé et spectateurs. Ce personnage spécifique de l'histoire de la Guyane représente l'esclave qui s'est évadé et qui se cache dans la forêt, suivant le terme de la langue espagnole : *cimarrón*.

Dans le carnaval, il circule presque nu, le corps enduit d'huile noire colorée à la suie, vêtu d'un pagne ou *kalimbé* rouge, un bandeau rouge sur la tête et à la bouche le fruit rouge de l'*aouara*<sup>52</sup> la liberté dans les grands bois, la contestation de l'esclavage.

« Bef vôlô bef »: avec sa robe noire ou sombre et sa corne imposante et menaçante, il se déplace toujours accompagné de son maître qui le tient en laisse. Mais c'est lui qui fixe son itinéraire et c'est son maître qui le suit partout. Ce détail rappelle la période, celle d'avant la seconde guerre mondiale, de l'arrivée des bœufs par tapouilles<sup>53</sup> sur les rives guyanaises. Parfois ils s'échappaient et parcourraient la ville à la poursuite des passants avant d'être repris. Le bœuf du Carnaval a bien mérité sa place dans les thèmes de déguisements, car il a beaucoup alimenté l'observation des anciens qui l'ont en retour gratifié de nombreux proverbes guyanais, par exemple : *kôrn pa tro lou pou bêf*<sup>54</sup>, allusion aux cornes attribuées à ceux qui subissent l'infidélité de leur conjoint.

Les Guyanais aiment dire *bêf gras* (bœuf gras) pour désigner ce bœuf du Carnaval qui d'autre part rappelle le veau gras de l'Antiquité et les défilés au milieu des bouchers de la ville sous la Monarchie et l'Empire.

« Anglé Bannann » : ce costume est apparu dans le Carnaval guyanais après la première grande immigration Sainte-Lucienne et Antillaise, liée à la rue vers l'or.

Un grand nombre de ces personnes qui trouvaient leurs origines au sein d'une culture anglo-saxonne était attaché à ses traditions vestimentaires. C'est ainsi qu'à l'occasion de cérémonies, sous l'implacable ardeur du soleil, ils portaient en transpirant abondamment, mais dignement, la redingote en queue-de-pie ou queue-de-morue dénommée *paspété*, car largement fendue sur le postérieur, et le chapeau haut de forme *bisbonm*. Cette situation a été très rapidement caricaturée pour devenir le costume incontournable du Carnaval guyanais. L'anglé bannann marche souvent la redingote pliée sur l'épaule. Il lui arrive d'envoyer brusquement cet habit loin de lui pour engager une course à perdre

<sup>51</sup> Cf. histoire de la Guyane et de La Réunion.

<sup>52</sup> Oléagineux symbolisant la force du marronnage.

<sup>53</sup> Petit bateau de pêche.

<sup>54</sup> Les cornes ne sont pas trop lourdes pour un bœuf.

haleine avec les individus qui souhaitent s'en emparer. Car selon la vieille coutume guyanaise, cette lévite est mise en jeu et est attribuée à celui qui a eu le temps de la ramasser, ce qui n'arrive presque jamais.

« Lan mô » (la mort) : déguisement qui représente la mort en squelette drapé de blanc ou tout de blanc vêtu, ce qui rappelle la couleur du linceul.

*Lanmò vòlò lanmò* est une expression du carnaval guyanais qui défie la mort et qui invite son représentant masqué à poursuivre les audacieux provocateurs. Sous ce costume, lanmò erre en bande à la recherche d'une victime pour l'envelopper dans son drap blanc, fortement, comme pour l'étouffer.

« Vidangeurs » : issu de la période des bagnes de Guyane, ce costume représente la corvée des bagnards qui, entre vingt-trois heures et cinq heures du matin, passaient dans les maisons pour assurer le service des tinettes – latrines.

« Caroline » : cette Anglaise devenue riche grâce à l'orpaillage de son mari fait l'objet d'une satire guyanaise. En effet, elle porte jalousement son mari sur le dos, assis en croupe, de peur qu'on ne le lui vole. Et suivant un proverbe guyanais : « *les bons maris sont rares, je porte le mien sur mon dos pour qu'on ne me le prenne pas* ».

« Bobis » : habillé d'un costume confectionné de toile de jute (sac de pomme de terre ou de sucre) qui lui donne une démarche lourde et lente, il ressemble à un éléphant avec sa trompe et ses grandes oreilles, il danse au son d'un flûte et d'un « ti-bois ». Il représente tantôt un ours lorsqu'il est accompagné d'un joueur de flûte et de son dompteur « montreur d'ours », tantôt un éléphant lorsqu'il est affublé d'une trompe, ou bien les deux. Cet animal hybride, danse et se roule sur le sol à la demande, s'il refuse il est roué de coups.

« Gro tet » : de petites jambes humaines pour une tête en carton peint surdimensionné, qui recouvre les deux tiers du corps, il défile lentement et sans faire de bruit.

« L'Indien » : ce déguisement est très prisé et on le retrouve souvent dans les concours de costumes carnavalesques. Il est un fait que les peuples autochtones ( Kaliña – Locono – Wayana – Wayampi – Emérillon ) qui représentent aujourd'hui une minorité des populations vivant sur le sol guyanais se sont en partie intégrés à la vie locale.

Attachés à leurs coutumes ancestrales, teintées de mystères, leurs costumes de cérémonies hauts en couleurs, ont toujours fait l'admiration des habitants des grandes villes.

« Sousouri » : ou chauve-souris avec leurs grandes ailes et leur petites clochettes accrochées aux extrémités, ces personnages évoquent les contes et légendes racontées par les anciens dans le calme mystérieux des nuits étoilées. Vêtue d'un justaucorps noir couvrant la personne de la tête au pied, la chauve-souris est équipée de grandes ailes qu'elle referme sur les enfants rattrapés à la course. Quand elle les ouvre, elle marche armée d'épingles pour piquer. Encadrant généralement le défilé des diables rouges, elle représente les vampires, créatures suceuses de sang envoyées par le démon pour prendre la vie durant la nuit, profitant du sommeil des vivants.

Le temps faisant, le déguisement Arlequin venu d'Italie s'est glissé dans la peau de

en vertu de la loi du droit d'auteur.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

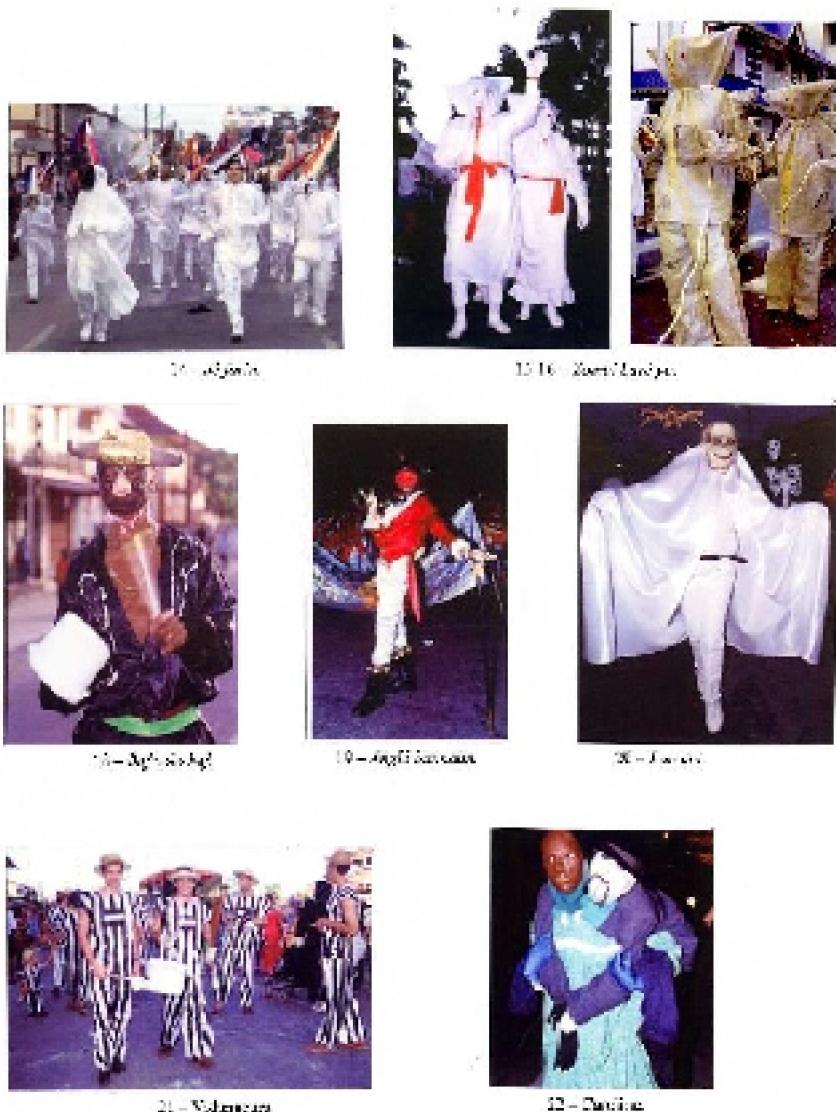
soussouri pour lui apporter des couleurs plus gaies afin de la métamorphoser en un personnage plus agréable.

« Les coupeuses de cannes » : ce costume rappelle une époque où la coupe de la canne à sucre était une activité économique importante pour la Guyane. Mais ce costume participe à l'écriture de l'histoire de la Guyane et du Carnaval. En effet, rappelant l'époque de l'esclavage, les coupeurs de cannes défilent en groupe torses nus, pieds nus, vêtus d'un pantalon en grosse toile et armés d'un sabre d'abattis. Ils sont accompagnés de coupeuses qui sont en tenue « rivière salée » ou en « négrier ».

La tenue de négrier implique le port du grand chapeau *bakwa* ou *arouma*. La robe, large et longue, a des poches, et les manches sont longues ou trois-quarts. Un grand mouchoir couvre le corps en diagonale avec à la hanche un gobelet métallique. Les coupeuses portent un sabre d'abattis et une belle canne à sucre.

Les déguisements traditionnels font régulièrement l'objet d'expositions publiques gratuites, destinées prioritairement aux touristes ou nouveaux arrivants.

Cette année, elle a lieu à partir du 11 janvier et durant tout la période des festivités, à l'université de Cayenne.



*Photos 14-22*

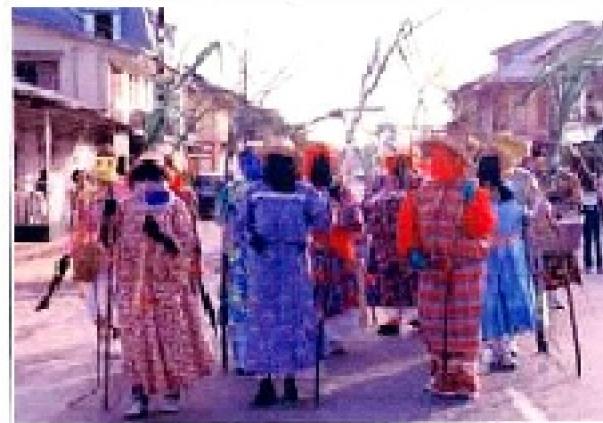
14. Jé farin. Source : Touloulou magazine.
15. Zombi baré yo. Source : Touloulou magazine.
16. Zombi baré yo. Source : Touloulou magazine.
17. Bef volo bef. Source : Touloulou magazine.
18. Bef volo bef. Source : Touloulou magazine.
19. Anglé bannann. Source : Touloulou magazine.
20. Lan mô. Source : Touloulou magazine.
21. Vidangeurs. Source : Touloulou magazine.
22. Caroline. Source : Touloulou magazine.



23 - Bobi.



24 - Indien.



25 – Coupeuses de cannes.

*Photos 23-25*

23. Bobi. Source : Touloulou magazine.

24. Indien. Source : Touloulou magazine.

25. Coupeuses de cannes. Source : Touloulou magazine.



26 - Negs marron.



27-28 - Negr la vase à la Grande Parade du Littoral 2002 de Kourou.



29 - Groupe de negs la vase au repos après le défilé de la Grande Parade du Littoral 2002 de Kourou.



30 - Jeunes filles touchées par des negs marron lors de la Grande Parade du Littoral 2002 de Kourou.

### Photos 26-30

26. Negr marron. Source : Touloulou magazine.
27. Negr la vase à la Grande Parade du Littoral 2002 de Kourou. Source : photo de l'auteur.
28. Negr la vase à la Grande Parade du Littoral 2002 de Kourou. Source : photo de l'auteur.
29. Groupe de negs la vase au repos après le défilé de la Grande Parade du Littoral 2002 de Kourou. Source : photo de l'auteur.
30. Jeunes filles « touchées » par des negs marron lors de la Grande Parade du Littoral 2002 de Kourou. Source : photo de l'auteur

### Lundi Gras : mariages burlesques

En ce lundi 11 février, la mariée était en blanc... mais très peu féminine. En effet, en ce  
en vertu de la loi du droit d'auteur.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

jour officiel de Lundi Gras, le défilé carnavalesque est organisé traditionnellement sur un thème unique : « le mariage burlesque ».

Chacun et chacune, chaque groupe investit ce thème et rivalise d'imagination pour rendre le plus désopilant et le plus clownesque possible une parade nuptiale.

Le principe en est souvent l'inversion des sexes : l'homme porte la robe de mariée et la femme, à son bras, le costume sombre et la cravate ; ensuite toutes les variantes sont explorées de façon hilarante et caricaturale.

Ainsi ce couple de mariés venu tout droit d'un âge préhistorique, dont l'homme, plutôt décharné en robe de peau de léopard très courte et très ajustée, affublé également d'une écharpe de miss, s'affiche au bras d'une femme corpulente et dont les attributs rappellent ceux d'un guerrier d'un autre âge.

Cet autre couple, elle en salopette bleue coupée au niveau des cuisses, lui en robe blanche et longue traîne portée par une demi-douzaine d'hommes en robes courtes et perruques féminines.

Tels encore ces époux qui défilent sur un char, un verre à la main et confortablement installés dans un canapé surplombé par une masse de ballons roses et blancs, une bouteille de champagne dans son seau rempli de glace posé devant eux sur une petite table et musique carnavalesque diffusée, à l'arrière, par la fée électricité.

Enfin, cette mariée gantée et voilée, en robe blanche de cérémonie nuptiale agite un bouquet assise sur le capot d'une voiture tout feux allumés et musique tonitruante.

Très fréquemment, effectivement, le couple de mariés s'accompagne d'une procession nuptiale inversée, parfois devant de couple, parfois derrière, mais les hommes sont systématiquement parés en femmes, et les femmes travesties en homme. Peu d'élégance toutefois dans les costumes, la raillerie primant sur la fiction carnavalesque.

En majorité, les hommes du couple nuptial portent la tenue longue et immaculée des mariages catholiques avec voile sur la tête et les épaules, alors que ceux du cortège présentent des attributs factices mammaires ainsi que du maquillage souvent outrancier, et que les femmes ne se fixent pas dans une constante tégumentaire, si ce n'est un accoutrement plutôt masculin.

De petits groupes de travestis défilent ainsi ensemble en cette fin d'après-midi ensoleillée, sans structure, sans ordre apparent et sans chef d'orchestre.

La pénombre grignote petit à petit la clarté du jour, et annonce la parade démoniaque des « Diables rouges » du lendemain.

Les dernières mariées barbues ou celles avec la jambe velue terminent leur tour d'honneur, entraînant avec elles, aidées en cela par une sonorisation puissante, la jeunesse des spectateurs dans des danses exaltées et collectives.

Il n'y a pas de concours régissant ce défilé – pas plus que pour ceux du mardi Gras et du Mercredi des Cendres suivant – et les individus défilent peu sous la bannière d'un groupe.

Une parade de ce type a lieu également à Kourou.

## Mardi Gras : les diables rouges

Ce mardi 12 février, un voyage aux enfers est organisé par le scénario carnavalesque de Cayenne. Le Mardi Gras, à Cayenne, est une journée méphistophélique où l'on croise le Malin et côtoie une multitude de diables, diablesse et diablotins rouges.

Les « diables rouges » ou « Djab rouj » ne vivent effectivement que le temps du Mardi Gras et annoncent l'apothéose festive avant la mort prochaine du Roi Vaval.

Les groupes carnavalesques se parent de rouge et de noir et semblent émerger du pandémonium ; les spectateurs sont invités à les inviter.

Il est conseillé effectivement aux spectateurs – et les Cayennais connaissent bien leurs traditions – de porter aussi un vêtement rouge ou noir, afin que le tableau infernal gagne les rues entières du défilé.

Ayant choisi la position de spectateur et par souci d'« intégration » carnavalesque, je me fais prêter un tee-shirt rouge, que je n'avais pas prévu dans ma valise innocente de Métropolitain.

Bien qu'arrivé en avance, déjà le parcours est jonché de ces couleurs dominantes. Je m'amuse même à « repérer » facilement les « touristes » non informés de la tradition chromatique de cette journée carnavalesque spécifique : vertes, blanches ou bleues, leurs tenues les désignent ou les stigmatisent trop facilement. Et je me sens alors « fier » de ne pas appartenir à cette « classe » d'individus, ce qui depuis mon arrivée dans le département, il y a maintenant presque trois mois, est l'un de mes soucis majeurs.

Les Cayennais ne dérogent pas à cette tradition carnavalesque locale : les enfants, les parents, les amis, l'ensemble des spectateurs informés participent à leur façon au carnaval en portant le rouge, en dominante, et le noir, comme couleurs puissamment majoritaires. Toute la garde-robe y passe : pantalons, shorts, tee-shirts, chemises, chapeaux, casquettes, robes, jupes, chemisiers, etc., mais aussi perruques, sacs, maquillages, bijoux rouges ou noirs sont sortis des placards pour être exhibés et flatter ou narguer Lucifer et ses succubes.

De l'autre coté, de rouge et de noir, mi-hommes, mi-démons, cornes, tridents ou fourches, chacun des acteurs de ce Mardi Gras guyanais revêt les attributs méphistophéliques.

Une déferlante rouge sang envahit rapidement les rue de Cayenne. La foule défie le Maudit et ses tentations qui défilent sous mes yeux étourdis de novice métropolitain.

Un personnage spectaculaire vêtu d'une combinaison satin, sang et or, avance en tête de son groupe. Il est difforme à partir des épaules. Un long cou disproportionné d'une mètre de haut supporte une tête plus large que les épaules et aussi haute que le torse de l'être infernal. Elle est effrayante et semble congestionnée de colère, des cornes cramoisies acérées, des yeux exorbités laissent une large place à une bouche ouverte édentée et agressive. Deux de ses semblables acolytes lucifériens le suivent et ouvrent à eux trois, en dansant, le chemin sombre, à une troupe démoniaque.

Les instruments de musique des groupes sont peints aussi, pour ceux qui le peuvent,

en rouge ou en noir. Les fûts et bidons de plastique se prêtent particulièrement à cette mascarade chromatique.

Parfois le blanc, couleur ambiguë s'il en est, aussi bien chez les spectateurs que chez les démons qui paradent, éclaire quelque peu cet univers sombre du feu éternel.

Même si la musique carnavalesque typiquement guyanaise et très syncopée donne le ton, les gestes, la démarche et la danse paraissent plus lents, plus flegmatiques, plus lourds comme plus stagneants. Il y a bien évidemment des sauts, des courses à travers rue, des rires et de la joie, mais les chorégraphies en règle générale diffèrent de celles des autres jours de défilés urbains.

La liberté et la spontanéité paraissent accrues par le déguisement de diable qui implique un type de pantomime singulier. Le comique et le burlesque de la veille ont disparu au profit d'une ambiance davantage mystérieuse, satanique et obscure.

Au crépuscule, les fumigènes rouges embrasent la nuit et les rues cayennaises se colorent alors de pourpre, l'univers infernal, dans lequel séjournent les morts, se montre plus avéré à la surface ; l'ambiance semble descendre plus en aval dans l'abîme satanique. Mais les musiques carnavalesques, au tempo accrocheur et à la syncope déterminée, rappellent au spectateur le caractère festif de cette parade : les applaudissements crépitent régulièrement et les déhanchés ne se tarissent pas.

La notion du temps s'estompe au fur et à mesure que la nuit avance et le défilé se termine dans une atmosphère paradoxalement sereine : demain il faudra exécuter le roi Vaval et porter son deuil.

Les groupes carnavalesques paraissent moins importants, moins nombreux et les individualités ou les groupes de petite taille paraissent dominer les rues du parcours. En conséquence, la structure du défilé est moins rigide.

### **Mercredi des Cendres**

Suivant le calendrier, le mercredi des Cendres est le premier jour de Carême, ainsi traditionnellement le lendemain des festivités carnavalesques. Mais à Cayenne, ce jour est encore inclus dans les scénarios festifs, est c'est le jour de « l'Incinération du Roi Vaval ».

Le carnaval à Cayenne se termine donc en ce jour du mercredi 13 février avec le mort du roi carnaval en fin d'après midi, à la tombée de la nuit au centre de la place des palmistes, mais sans omettre un dernier défilé dont la particularité, comme celui de la veille, est de se dérouler dans un univers de deuil monochrome.

Les acteurs, comme les spectateurs, doivent se vêtir uniquement de noir et de blanc.

Chacun en effet doit porter notoirement le deuil de Vaval, mais ce n'est qu'un deuil annoncé. Sa mort est programmée et assurée. Il n'y aura pas de jugement ni même d'accusation et encore moins de défense. Il sera exécuté par le supplice du feu sans aucun recours ni appel.

La nécessité semble évidente, camouflée par la tradition, et on l'exécute parce que c'est ainsi, qu'il faut le faire et que cela en a toujours été ainsi. Tout le monde est

d'accord, personne ne le défendra. Au moins pour une fois, tout le monde est d'accord !

L'exécution est publique et chacun veut assister à la procession qui guide Vaval au bûcher avant de le voir dévoré par les flammes dévastatrices et purificatrices. Sont-ce les flammes de l'enfer qu'ont apportées avec eux les diables de la veille ?

N'y a-t-il pas alors un lien logique et scénique entre le paradis sur terre du Dimanche Gras, la transgression sociale des relations contre nature du Lundi Gras sanctionnée par la venue des enfers des diables rouges le Mardi Gras et l'exécution publique de la sentence le Mercredi des Cendres ? Le parallèle avec les triptyques boschiens<sup>55</sup> me semble ici évident<sup>56</sup>.

Quoiqu'il en soit Vaval va mourir et ses sujets n'en sont que plus heureux. Même s'ils portent le deuil, le défilé carnavalesque reste et demeure joyeux avec ses pétards et ses avertisseurs à bateaux assourdissants, bien que quelque peu étrange et paradoxal avec ce défilé de morts, de squelettes, et de fantômes dans les rues de Cayenne.

Nombreux en effet sont dissimulés sous un aspect tégumentaire squelettique et fantomatique, dévoilant ou arborant nombre d'objets contendants, tranchants et vibratiles. D'autres ont opté pour une tenue moins cadavérique et moins monstrueuse et portent du noir et du blanc sous forme satinée, longue, courte, classique ou issue du quotidien. Les costumes paraissent ainsi moins élaborés, moins créatifs même si quelques-uns affichent avec fierté leur œuvre carnavalesque.

Vaval est parfois représenté comme effigie, rarement de chair et d'os ; il revêt des formes multiples et inaccoutumées, tel que celui-ci, suspendu à une perche de bois avec pantalon noir, chemise blanche mais sans bras et doté d'une tête réduite en forme de nounours enfantin qui sort à peine du col de la chemise.

Plus le défilé avance dans le crépuscule et plus la folie semble gagner la foule. Les groupes sont déstructurés, désorganisés, les musiques se mêlent les unes aux autres, les costumés s'unissent avec les spectateurs, les uns sautent, les autres se bousculent, quelques-uns trébuchent, tombent sans gravité dans un mouvement anarchique.

Seule constante, le sombre et le clair s'amalgament en convergeant vers le centre de la place des Palmistes.

Là, un cadre est formé par des barrières métalliques. Vaval, qui ne ressemble plus qu'à une reproduction humaine de chiffons et de loques, après une longue et épuisante monstration à la foule, est introduit par un officiant : son bourreau sans doute.

Les Cayennais, costumés ou non, devenus dès lors tous spectateurs, sont massés tout autour de « l'arène » du supplice. Les uns dansent au son de la musique que les quelques musiciens présents ne se lassent pas de produire, les autres attendent fermement, positionnés contre les barrières métalliques.

Sans sentence lue, ni accusation énoncée, ni dernière parole du condamné,

<sup>55</sup> Comme « La tentation de Saint Antoine », « Le chariot de foin », ou encore « Le jardin des délices », composée d'un paradis, d'une vie dissolue ou déréglée sur terre et d'un enfer.

<sup>56</sup> Nous aurons l'occasion d'y revenir en seconde partie.

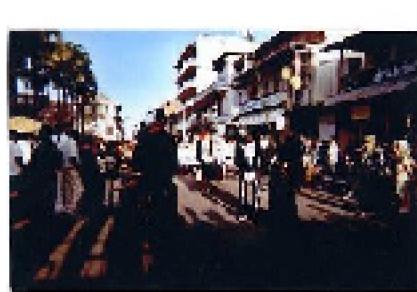
le « bourreau », sans plus attendre, allume le feu à Vaval qui gagne rapidement la globalité de son corps. Des cris, des applaudissements et autres acclamations ou manifestations de joie accompagnent solidairement le geste ultime du bourreau. Tout au long de la crémation spectaculaire, la foule applaudit. Qu'ovationne-t-elle ? La mort de leur roi, le geste parfait et expert du bourreau, la fin des festivités annuelles, la qualité du spectacle, ou tout autre chose que les non-guyanais ou les non-initiés ne peuvent saisir ?

Quoiqu'il en soit, il ne reste déjà plus rien du roi carnaval et l'exécution n'a pas duré plus de vingt minutes.

La dissolution de la masse populaire s'effectue spontanément à la fin de l'exécution publique, et la foule se disperse lentement. La fête foraine contiguë gagne alors en clients potentiels.



31-32 - Mardi Gras, jour des diables rouges.



33-34 - Mercredi des Cendres, jour de mort et de douleur pour Roi Vaval

### Photos 31-34

31. Mardi Gras, jour des diables rouges. Source : photo de l'auteur.

32. Mardi Gras, jour des diables rouges. Source : photo de l'auteur.
33. Mercredi des Cendres, jour de mort et de deuil du Roi Vaval. Source : photo de l'auteur.
34. Mercredi des Cendres, jour de mort et de deuil du Roi Vaval. Source : photo de l'auteur.

## Thèmes

Chaque année, les carnavaux de Cayenne disposent de leurs « thèmes », suffisamment larges et ouverts, qui donnent néanmoins le ton des défilés et deviennent les critères fondamentaux de sélection du concours de la grande parade du Dimanche Gras.

En 1999, le thème était : « Masques et rythmes ».

Pour l'édition 2002, l'année de notre séjour de recherche, le thème carnavalesque choisi fut un trait d'union entre « Jeunesse et tradition », et par voie de conséquence, entre tradition et modernité. Ouverture officielle à la jeune génération ou un désir de la Fédération des Festivals et Carnavals de Guyane de voir se perpétuer une tradition séculaire, toujours est-il que de nombreux groupes de jeunes – adolescents ou étudiants – ont effectivement défilé cette année aussi bien les jours gras que les dimanches de janvier et février.

### 1-2 – Le roi Vaval

Le roi Vaval, durant son règne carnavalesque, voyage de ville en ville, et se rend au défilé de Saint-Laurent-du-Maroni, à Kourou.

Pour justifier son existence et légitimer sa présence dans le scénario carnavalesque guyanais, il est présenté comme un roi carnaval dont on cherche à donner une filiation authentique et très ancienne.

Une certaine littérature retrace son histoire : « Vaval venu d'Europe a élu domicile en Guyane comme une fête spectacle dont les trois éléments essentiels sont la danse, la chanson, la musique... Vaval se situe entre l'Epiphanie, jour où les Rois Mages ont connu le Christ et le Mercredi des Cendres... Vaval s'est montré d'abord chez les Egyptiens qui rendaient un culte à Isis (déesse égyptienne femme et sœur d'Osiris) et à Apis (Dieu de l'ancienne Egypte forme d'un taureau sacré)... Vaval s'est par la suite trouvé chez les Grecs et ensuite chez les Romains dans des fêtes célèbres appelées les Bacchanales et les saturnales... <sup>57</sup> »

Il est aussi la figure autour de laquelle se rassemble un peuple pluriel : « Roi sage, Vaval célèbre toutes les races et toutes les cultures de la Guyane <sup>58</sup> ».

En somme, on lui prête, toutes les félicités, tous les plaisirs, tous les bien-être, tout le bien vivre et surtout le bien vivre ensemble du peuple guyanais : « Si les universités sont

<sup>57</sup> Auxence Contout, « Histoire du carnaval en Guyane », cité dans *Touloulou magazine*, N°8, 2002, p. 28.

<sup>58</sup> *Touloulou Magazine*, N°7, 2001, p. 24.

ses palais, la rue est le royaume de Vaval. Roi fou de liberté, il révèle à chacun de ses sujets un autre lui-même. Par la magie des costumes élaborés avec patience et passion, par la vertu des libations, entamées entre amis dès le vendredi soir, poursuivies jusqu'au dimanche, au gré des bals, des bars, des rues et des rencontres<sup>59</sup> ».

Il est la lumière gagnée sur le ténèbres : « Car Vaval est mémoire et Vaval est histoire : mémoire d'un peuple tordu de rire à l'évocation burlesque d'une succession de temps tragiques. Tragédies de l'esclavage et des champs de cannes gagnés sur la jungle, tragédies si proche du bagne. Renversant l'ordre « absurde » du passé, Vaval restaure dans la liesse et l'excès la dignité de l'homme<sup>60</sup> ».

Il se targue donc de représenter et d'incarner l'identité collective et précise un peuple. Il est sa singularité personnifiée...et une figure politique omnipotente.

Le roi Vaval a connu l'une de ses expressions les plus politiques en 1998, au cent-cinquantenaire de l'abolition de l'esclavage lorsqu'il est apparu, en haut de la colline qui domine Cayenne, avec des airs d'homme des bois et de « Neg marron », ces esclaves, qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, avaient fui les plantations esclavagistes et se réfugiaient les foret impénétrables.

Il fut ainsi accueilli en grande pompe vêtu de ses plus beaux atours sylvestres par les membres de la Fédération des Festivals et Carnavals de Cayenne.

Comme tous ses homologues éphémères, il est incinéré publiquement le Mercredi des Cendres à la tombée de la nuit au centre de la place principale de Cayenne, la place des Palmistes.

<sup>59</sup>  
*Ibidem.*

<sup>60</sup>  
*Ibidem*, pp. 24-25.



35 – Incinération du Roi Vaval.

*Photo 35 : . Incinération du Roi Vaval.*

Source: photo touloulou magazine.

### 1-3 – Election de la Reine du carnaval

L'élection de la Reine du carnaval est organisée comme un grand show. Elle a lieu ce vendredi 1<sup>er</sup> février.

L'élection d'une Reine a lieu aussi en Guyane, à Kourou, Saint-Laurent et à Cayenne.

A Kourou et Saint-Laurent, elle porte le titre de « Miss carnaval », et à Cayenne, celui de « Reine ».

Mais cette pratique est une innovation récente.

Les critères de sélection et d'élection laissent une large place à la créativité tégumentaire alliée, bien sûr, à la beauté féminine. D'ailleurs le titre exact de la reine est « Reine du Carnaval de Guyane, Crédit et beauté féminine »<sup>61</sup>.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ce concours permet aux créateurs de costumes carnavalesques guyanais de rivaliser d'ingéniosité et d'originalité pour l'emporter. Toutes les extravagances sont autorisées, à une condition près, qui est que la tenue finale puisse être portée sans assistance par son occupante. L'ingéniosité et la créativité semblent toutefois primer sur la féminité, à en voir les dernières reines élues. En effet, peu sont reconnaissables tant l'appareil tégumentaire et le masque sont importants et dissimulent toute forme de féminité.

Les déguisements sont souvent extrêmement riches, fréquemment dotés d'attributs lourds, larges et ostentatoires, et nécessitent de l'imagination, de l'ingéniosité, de la patience et longues heures de confection. Certaines parures sont de véritables œuvres d'art. Les arbres, les fleurs, les animaux, les insectes, les poissons, les personnages mythiques, imaginaires, les chaussures de foot, etc., tout y passe et en splendeur. Le carton, le grillage, le papier, le fer à souder, la peinture sont des matières très habituellement utilisées pour la confection des costumes des reines.

A titre d'exemple, la reine 2001, mère de famille de six enfants, s'était glissée dans la peau d'un hippocampe très réaliste.

L'élection a lieu dans une grande salle, la salle du « Zéphir » à Cayenne, au milieu d'un spectacle dans lequel de nombreux artistes locaux en vogue viennent se produire sur scène.

La soirée de l'élection projette sans ménagement chacun des spectateurs dans un véritable monde imaginaire où les fantasmes de chacun sont accomplis avec autant de réalisme et de créativité.

Les dimensions des personnages qui se présentent tour à tour font perdre toute objectivité, toute notion classique des mesures et de l'espace : les insectes ont taille humaine voire parfois bien davantage, les légumes semblent avoir poussé dans le jardin d'un géant et se déplacent même de façon autonome, des personnages informes ont des jambes plus longues que leurs corps.

La riche nature guyanaise paraît être un sujet de prédilection et inépuisable et est investie par l'imagination débordante de ces dames qui rivalisent de fantaisie et d'extravagance.

Des personnages sont combinés à d'autres, évoquant tel ou tel objet de la vie courante, rappelant un personnage mythique, figurant un rêve, formant et inventant des illusions poétiques.

Tout est fictif, on le sait, mais on se laisse volontiers envahir par ces rêveries, ces allégories chimériques, de par l'extrême réalisme et le pouvoir de la créativité de ces costumes carnavalesques.

Succession hallucinante d'images contradictoires, chacune des postulantes carnavalesques défilent une à une et l'ensemble ressemble à s'y méprendre à un tableau surréaliste, à une œuvre dalinienne, ou chagallienne, aux confins du rationnel et de l'irrationnel, de la réalité et du rêve, ou encore, à un rêve fantastique dont on aurait aucune maîtrise et aucune possibilité de se réveiller. Seuls les applaudissements qui

<sup>61</sup> L'élection est aussi nommée « Grand Show de la création carnavalesque » dans la revue « Touloulou magazine » 2002.

crépitent régulièrement nous ramènent à la réalité et nous rappellent le cadre spectaculaire de cette soirée organisée. De nombreux prix sont distribués lors de l'élection de la reine. Sont décernés donc « le prix de la grâce », « le prix de la recherche », le titre de « reine » accompagné de ceux des deux dauphines.

La soirée est financée par la Région, la DRAC, et... Air France.

Une élection de Miss des écoles élémentaires est également organisée à Kourou.

#### 1-4 – Bal paré-masqué

Le bal paré-masqué ne se danse que le samedi soir dans des « universités ». Dans les « universités » du samedi soir, ce sont de véritables concours d'élégance qui sont improvisés, car les costumes des touloulous rivalisent de fantaisie et de beauté. Ils sont confectionnés dans des matières nobles, satin, velours, or et pourpres, pour le plus grand bonheur des danseurs.

Le bal « paré-masqué » constitue un élément indispensable du scénario carnavalesque cayennais. Il fut institutionnalisé en Guyane dès le début du XXème siècle.

Véritable entre de l'inversion des rôles et de la dialectique de jeu codé aux rapports de séductions inavoués et aux manifestations de tendances narcissiques, dans lequel se côtoient ordre et désordre, interdit et licite, sérieux et déraisonnable, danse et attente, le bal paré-masqué manifeste sa singularité carnavalesque guyanaise grâce au masque, au déguisement et à la danse.

Le bal se déroule chaque samedi soir en période de carnaval dans des lieux *ad hoc*, appelés aussi « dancings », qui ont une configuration qui leur est propre et qui permet alors à chacun des acteurs, touloulous, cavaliers, musiciens, ou spectateurs, de trouver leur place. Un vaste pourtour pour spectateurs ou cavaliers en attente d'invitation, souvent agrémenté de gradins, une large piste pour les danseurs avec, en façade, un gigantesque miroir devant lequel les touloulous viennent réajuster leur tenue et s'assurer de leur anonymat, une scène surélevée, ou une simple estrade pour les musiciens, et une buvette, souvent à l'entrée, pour les consommateurs de rafraîchissements, composent la géographie des lieux des bals parés-masqués.

Les universités et les bals parés-masqués constituent en quelque sorte des centres d'attractions ponctuels mais incontournables en période de carnaval ; le spectacle se déroule autant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Des cours de danses y sont dispensés, nous dit-on, et les touloulous sont récompensés par des diplômes. Le touloulous confirmés sont les professeurs, et les cavaliers, leurs élèves. Influence des écoles de samba brésilienne voisines ou pôle d'excellence de danse carnavalesque ?

Dès 19h00, je me rend rue de la Madeleine, à mi-chemin entre le Canal Laussat et le rond point Jean Galmot, au dancing « Le soleil Levant », le dancing qui jouit actuellement de la plus grande notoriété : « Si tu veux aller voir un bal, il faut que tu ailles au Soleil Levant, de l'autre coté de la Crique », me conseille-t-on vivement et à maintes reprises. « Le Soleil Levant, c'est là que tu verras le plus de choses ».

Le « Soleil Levant », ou autrement appelé « Chez Nana », est effectivement le dancing le plus connu et le plus fréquenté pendant le carnaval cayennais depuis les années 60, même si depuis 1995, à la périphérie de Cayenne, le dancing « Polina » a débauché l'orchestre des Mécènes, celui qui animait les bals au Soleil Levant depuis 1980. Plus moderne, plus vaste (avec une capacité d'accueil de 2000 personnes) et plus confortable, mais moins traditionnel, le Polina, conjuguant tradition et modernité, plaît davantage au jeune public, habitué aux éclairages des établissements de danses modernes et actuels. Ces deux lieux sont désormais les seuls qui accueillent les touloulous et organisent des bals parés-masqués.

À l'entrée du dancing de nombreux badauds sont massés là, aux abords de l'établissement, accoudés aux barrières métalliques encadrant l'entrée, ou sur le trottoir, dans les parkings alentours. Les uns commentent les déguisements, essaient de reconnaître un proche, une amie, un groupe de touloulous, les autres regardent, amusées ou envieux, se font chahuter par des touloulous, d'autres encore taquinent des connaissances, hommes ou femmes, quelques uns finissent par payer leur entrée et pénétrer dans le dancing, d'autres partiront et reviendront un peu plus tard, pour profiter du spectacle et de l'ambiance particulière qui règne devant les dancings en période carnavalesques.

Les adolescents semblent absent des dancings, préférant sans doute les boîtes de nuit qui, elles aussi, ne désemplissent pas durant ce temps consacré à la fête. Les scooters et autres deux roues abondent en effet devant les clubs, à l'inverse des parkings des dancings qui eux regorgent de voitures. Une autre danse se pratique dans ces lieux, le « zouk-love », venue des Antilles françaises, mais – à ce qui m'a été donné de voir – tout aussi sensuel et lascif, charnel et corporel que ce qui est dansé dans les dancings « pour adultes ». Le rythme est plus lent, plus ample que le zouk « traditionnel », mais les corps se serrent au plus près et seuls les bassins sont en mouvements, l'un contre l'autre, sans jamais se délier. Dans les dancings carnavalesques, le principe organique est le même mais ici les bassins se cognent physiquement les uns contre les autres, dans un mouvement qui paraît perpétuel, de manière plus ou moins visible ou sensible selon les couples<sup>62</sup> ; les danseurs tournent sur eux-mêmes et évoluent sur un espace plus vaste.

À 21h00, je paye mon entrée, je pénètre enfin dans cette salle mythique où déjà de nombreuses personnes, tant touloulous que danseurs ou cavaliers, se répartissent l'espace : au fond, une estrade peu élevée est dressée pour accueillir l'orchestre ; non loin sur la droite, un bar est installé ; à gauche quelques gradins, déjà bien remplis de spectateurs. Ces gradins sont dénommés communément les « bancs des maquerelles », considérés comme un espace pour « voyeurs », puisque les spectateurs ne désirent pas danser mais se contentent simplement d'observer. La piste de danse occupe le restant de l'espace. Il ne semble pas y avoir d'espaces réservés aux cavaliers. Au plafond, un toit de tôle surplombe l'ensemble. La capacité du dancing est d'environ 1600 personnes.

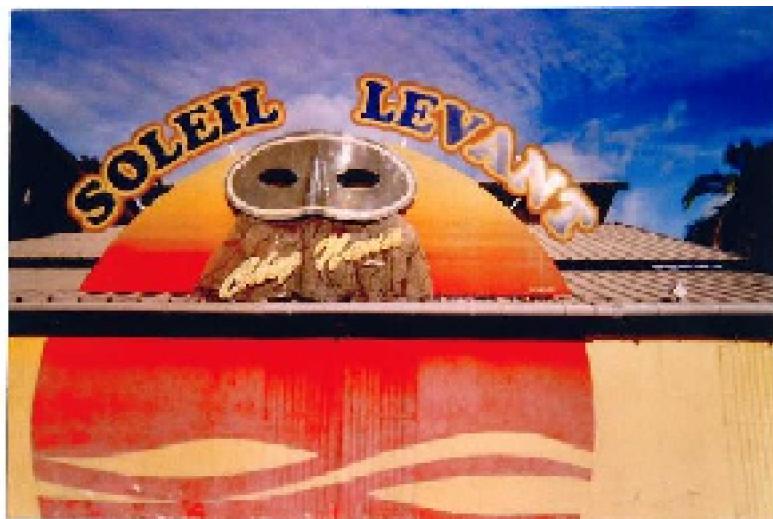
Le bal paré-masqué constitue un véritable lieu de créativité esthétique tant vestimentaire, musical<sup>63</sup> que chorégraphique.

<sup>62</sup> Tout dépend, dans ce cas précis, si l'on est spectateur ou acteur.

L'environnement culturel, social, psychologique et économique de ces bals est en somme le résultat et de l'histoire, et de la nature, et du fonctionnement, et du caractère multiethnique de la société guyanaise de Cayenne.

Il n'est pas inutile de rappeler ici que le succès de ces bals tient également à son aspect intrinsèquement touristique, qui, depuis moins d'une dizaine d'année tend à se développer.

Le jeu rituel carnavalesque, auquel se plie chacun des acteurs et qui se met en place dès l'entrée du dancing ne peut cependant avoir lieu que si l'anonymat des touloulous est respecté, anonymat qui s'obtient par le déguisement rigoureux et le masque.



36 — Façade de Chez Nana, au « Soleil Levant », Cayenne.



27 — Bal paré-masqué.

#### *Photos 36-37*

36. Façade de Chez Nana, au « Soleil Levant », Cayenne. Source : photo de l'auteur.

37. Bal paré-masqué. Source : photo touloulou magazine.

<sup>63</sup> Il a permis, entre autres, de révéler certains talents musicaux qui ont pu alors s'exercer hors du territoire guyanais.

## Touloulou

La caractéristique essentielle du bal paré-masqué de Cayenne est un personnage singulier qui est dénommé *Touloulou*. Même s'il est extrêmement difficile et délicat de le vérifier *in situ*, le touloulou, nom masculin, est pourtant aujourd'hui, en grande majorité, une femme.

Il est nécessaire ici de fournir l'origine du mot « touloulou » pour laquelle deux versions s'opposent.

Tout d'abord, il est précisé que le mot français *tourlourou*, appellation donnée par plaisanterie aux soldats d'infanterie du début du siècle dernier, a inspiré la langue guyanaise sous la forme d'une métathèse du « r » de la première syllabe : trouloulou. Puis le terme est devenu touloulou pour indiquer une tenue qui défraye la chronique<sup>64</sup>.

La deuxième explication, qui semble mieux convenir à la situation, souligne que les dames qui se présentaient dans les salles de danses ou dans les salons privés le faisaient dans la tradition du carnaval, qui exige le port d'un masque ou d'un loup. Ainsi, et afin de choisir leur cavalier préféré, ces costumées improvisées parcouraient plusieurs fois la piste de danse en décrivant des tours. Ceci incitait leurs spectateurs à dire que le loup fait des tours, ou qu'il fait le « tour le loup ». Par la suite, un défaut de prononciation fait disparaître le « r ». Enfin une approche phonétique liée à l'oralité, donne l'appellation touloulou qui est usitée aujourd'hui.

Seul le touloulou, alors maître du jeu carnavalesque, a droit au déguisement le samedi soir.

Le touloulou est un « personnage mythique, polymorphe, il utilise son langage. Le mystère qui l'entoure est préservé par l'anonymat. Ce n'est qu'à ce prix qu'il peut libérer ses fantasmes et faire libérer ceux du cavalier. Voluptueux, sensuel dans la danse, ce personnage éphémère ne vit que le temps d'une nuit<sup>65</sup> ». rappelle Marie-Line Cesto-Brachet, la présidente, en 1996, du syndicat d'initiative de Cayenne. C'est donc pour protéger scrupuleusement leur anonymat que les femmes qui se rendent dans ces « universités » se travestissent de la tête au pied avec gants, masques et cagoules. Elles se griment ainsi pour que n'apparaisse pas le seul millimètre de peau qui pourrait les trahir. Même la démarche est modifiée, et certaines se rendent muettes ou transforment leur voix pour prendre une apparence nouvelle, libre et éphémère, celle d'un soir et d'une nuit de carnaval.

Le déguisement le plus fréquent des touloulous est inspiré des robes amples, longues et multicolores à la mode martiniquaise, appelées encore quelque fois « rivière salée », et dont la particularité première est de cacher les formes du corps. Cette robe est complétée par une cagoule en tissu léger, assortie à la couleur de la robe, d'un masque qui couvre soit la moitié supérieur du visage, soit le visage complet, de chaussettes ou de bas qui couvrent les jambes et les pieds, et des gants qui dissimulent mains et avant-bras.

<sup>64</sup> Auxence Contout, *Langues et cultures guyanaises*, Imp. Trimarg, 1987.

<sup>65</sup> Marly, *Touloulou magazine*, N°2 , 1996, p. 11.

Parfois, un coussin disposé soit sur le postérieur, soit sur les hanches, soit sur les seins, travestit la véritable corpulence et les formes réelles du touloulou. Les chaussures sont généralement empruntées aux amies et quelquefois non adaptées à la pointure, détail, subtil afin de transformer, par force, la démarche. La voix est elle aussi très fréquemment modifiée, lorsqu'elle n'est pas désactivée durant toute la soirée en face des cavaliers.

On n'ose imaginer le calvaire de ces personnages carnavalesques à évoluer ainsi dans une salle fermée, surchauffée par le nombre et la dépense d'énergie, et à danser toute la nuit.

Quoi qu'il en soit, le tableau des touloulous représente de curieuses poupées, dont quelques costumes, d'une ingénue recherche et longue confection, me font apprécier « l'exotisme » guyanais.

D'une soirée à l'autre, il peut soit conserver le même costume, soit en changer, soit échanger avec celui d'une amie ; la liberté est totale et le jeu n'en est que plus intriguant. A peine avions-nous tenté de reconnaître un touloulou, avec quelques maigres indices, glanés ça et là, que le samedi suivant, le même touloulou, par ses attitudes et ses gestes, faisait immédiatement s'envoler chacun des indices précieux, scrupuleusement et laborieusement obtenus la semaine précédente. Echanges de tenues, de rôles, de comportements ? Le doute existe et subsiste constamment, mais l'incertitude est la caractéristique première de ce jeu proprement carnavalesque.

Le touloulou maîtrise l'art de jouer de son propre corps, de la fascination, de celui du camouflage identitaire, de la feinte théâtrale et ingénue, de l'artifice illusionniste. Il se fait disparaître à souhait, tel un magicien dans son chapeau.

Ne pas chercher à percer le mystère au détriment de rompre le charme, de détruire l'enchantedement, de casser l'envoûtement, et aussi de contrevénir aux règles carnavalesques édictées « tacitement », mais scellées comme un pacte sacré. Tel fut évidemment mon choix et ma position scientifique.

Néanmoins, ces règles strictes ont été écrites *a posteriori*.

Deux tables de règles coexistent, mais qui, en réalité, écrites de manière différente, rappellent les mêmes « grilles » de comportement cadré à adopter.

- Il est interdit de démasquer un touloulou ou à un touloulou de se démasquer en public.
- Le touloulou doit tout faire pour préserver son anonymat avant, pendant et après la soirée, sauf si elle doit se prolonger avec son accord.
- Seul le touloulou féminin a le droit d'inviter à danser les personnes non masquées, et c'est à lui de donner la cadence.
- Ne peuvent danser ensemble que des touloulous de sexe opposé.
- Le touloulou féminin ne doit rien dépenser pour s'alimenter et se désaltérer. L'initiative doit toujours venir du cavalier après deux ou trois danses.
- Il faut éviter d'inviter souvent un même cavalier à danser. Laisser ce dernier mesurer sa popularité, sauf en cas d'accord tacite.

- Les déplacements dans la salle s'effectuent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.

La seconde grille est répertoriée dans le *touloulou magazine* n°2 sous le titre : « Les dix commandements du touloulou ».

- Pour éviter les mauvaises interprétations : marrainez le touloulou « crèche ». 1.  
Que la danse et la musique restent le centre d'intérêt du bal masqué. 2.  
Que le masque protège l'anonymat obligatoire du touloulou. 3.  
Tu respecteras la liberté des autres pour être libre d'être toi. 4.  
La discréetion, la subtilité de tes gestes te rendront hommage. 5.  
Le bal masqué ne doit devenir par ton attitude une maison close. 6.  
Ne confondez point ces lieux mythiques avec boîtes de nuit ou chambres d'hôtels. 7.  
Soyez charmeuses sans être sangsues, le touloulou passe partout, voit tout mais ne 8.  
doit jamais s'accrocher.  
Faites-vous désirer et non détester. 9.  
La sagesse nous permettra d'apprécier jusqu'à la fin des temps cette coutume. Atelie 10.  
Marly, Touloulou magazine, 2002, p. 33.

Il est à supposer également que, chacun des acteurs connaissant de longue date chacune de ces règles, ces recommandations sont alors plutôt destinées aux touristes ou autre novices, nouvellement Guyanais.

La particularité sociale de ce personnage, déguisé et masqué, réside dans son anonymat le plus parfait ; son identité doit en effet demeurer totalement inconnue de l'ensemble des différents participants du bal. La règle fondamentale est donc de camoufler la moindre partie du corps pour ne pas se trahir. La dissimulation intégrale est exigée pour que l'anonymat le plus total soit assuré et également pour tendre le plus fidèlement possible vers la représentation que le touloulou s'est donnée et ce, face à la vive curiosité du cavalier, alors souvent à la recherche du moindre indice.

Il faut en effet observer le regard scrutateur et indiscret des cavaliers pour s'apercevoir de leur recherche rigoureuse de l'indice, du signe, de la trace, de l'indication, si infimes soient-ils, pour reconnaître un personnage : « La couleur des yeux, les sourcils des fois, si on arrive à les voir, même une mèche de cheveux qui dépasse, c'est ça qu'on regarde. (...). Mais ce qui est le plus facile c'est la taille, et aussi la démarche mais elle sont malines, y en a même qui mettent des chaussures qui sont pas à leur taille pour qu'on reconnaissse pas leur démarche (...) y en a qui regardent les paupières mais là faut bien connaître quand même, moi, c'est pas ce que je regarde, des fois le regard aussi, mais là aussi c'est pareil », nous explique en détail un cavalier habitué depuis de nombreuses années à essayer de démasquer les touloulous. « Souvent les touloulous qui nous invitent, nous connaissent, alors c'est un bon indice, mais toi tu connais pas beaucoup de monde ici, ce sera dur pour toi, mais tu refuses pas, t'as pas le droit de refuser, si on vient t'inviter », nous instruit, à la veille de notre premier bals carnavalesque guyanais, un métropolitain installé à Cayenne depuis un an. « Comme t'es nouveau ici, tu

sauras que si quelqu'un t'invite, c'est que tu la connais, ou alors c'est qu'elle t'auras déjà vu traîner à la fac », nous avertit, peut-être en guise d'indication personnelle, une étudiante métropolitaine en Arts du spectacle, venue elle aussi étudier de près le système festif carnavalesque guyanais, et active adepte des bals parés-masqués.

Anonymat et représentation sont donc les deux critères fondamentaux et indispensables du personnage carnavalesque central en Guyane.

L'anonymat des touloulous semble jouir de ce que Rodolphe Alexandre, appelle, une « convention tacite ». Le sujet de son ouvrage, la révolte des tirailleurs sénégalais à Cayenne, dont la genèse prend racine dans cette « convention tacite » carnavalesque et proprement guyanaise, en est un parfait exemple : « C'est ainsi qu'au Dancing-Palace, vers 19 heures ...un tirailleur probablement éméché, croyant reconnaître son amie, trouva opportun d'arracher le masque d'une danseuse. Cet acte pris l'allure d'un sacrilège<sup>66</sup>. »

Bien que le touloulou apporte un soin particulier à subtiliser à la vue la moindre partie de son corps, la recherche esthétique et harmonieuse de l'ensemble du costume ne constitue pas moins un élément indispensable de son jeu. Le seul critère de beauté est alors ce costume que le touloulou offre à la vue, et qui lui permet de plaire ou de choquer, à la libre convenance du personnage, tout comme il lui autorise des attitudes sans jamais être jugé ni critiqué.

C'est donc l'anonymat qui définit le touloulou et qui lui permet de jouer une double personnalité, la dualité carnavalesque d'être et de paraître.

Il est également une coutume, à présent instituée, dans les soirées carnavalesques, celle qui maintient le touloulou – une femme donc – dans la conduite de la danse et des invitations strictement unilatérales du partenaire masculin, qui quant à lui participe, non déguisé ni masqué, plus passivement aux soirées carnavalesques.

Le touloulou, seul personnage actif des bals parés-masqués, choisit ainsi librement le cavalier, alors attentiste et stagnant. Le rapport de séduction s'opère aussi de façon unilatérale, mais librement, grâce à l'anonymat dont dispose le touloulou.

C'est lui qui invite effectivement son cavalier qui ne peut alors se dérober et c'est lui aussi qui imprime le rythme et la manière de danser à son partenaire.

C'est également lui qui décide de la nature de l'éventuelle relation qui peut naître à la suite d'une danse : recommencer une autre danse, lui demander de lui offrir à boire, ou à l'intérieur du dancing ou à l'extérieur et dans pareils cas, l'extérieur se situe souvent dans la voiture du cavalier, garée à proximité du lieu, qui aura anticipé la demande en se munissant, dans sa voiture, de verres et de boissons diverses.

On ne peut s'empêcher d'attribuer, dans ces conditions et à la vue des ces scènes carnavalesques, un pouvoir indéniable à la femme, pouvoir éphémère certes, mais absolu, comme l'avaient les Rois ou Papes des Fous durant la fête des fous au Moyen Age, ou certains esclaves romains durant les Saturnales.

Il est à noter que le touloulou est exclusivement une femme depuis le milieu des années 50, époque qui correspond à une évolution des mentalités (droit de vote,

<sup>66</sup> Rodolphe Alexandre, *La révolte des tirailleurs sénégalais*, Cayenne 24-25 février 1946, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 29.

reconnaissance du droit de travail pour la femme, scolarisation des filles), et à une modification de la situation économique, dans et grâce à laquelle la femme a pris le rôle de chef de famille. Les hommes se sont déplacés en effet vers les sites aurifères au centre des terres amazoniennes guyanaises, les immigrés (en majorités des hommes) ont quitté le département en raison de difficultés économiques, et ceux qui ont survécu à la deuxième guerre mondiale, ont, en nombre, embrassé la carrière militaire. Le pouvoir de la femme s'est ainsi accru en occupant la place laissée vacante par les hommes. Elle maîtrise alors l'exclusivité du choix, la possibilité d'inverser les rôles de dominations, et ce dans un cadre, certes délimité, mais qui reste ludique et festif.

Le désir de revanche peut guider le choix du touloulou, et prendre de « force » et à son insu un plaisir refusé dans le quotidien. Revanche prise alors sur les stigmatisations ou critères sociaux, tels que la couleur de peau, l'âge, l'aisance communicationnelle ou le statut social. Les désirs freinés ou empêchés, dans la réalité du quotidien, peuvent ainsi, suppose-t-on, être réalisés et assouvis librement, sans contrainte ; chacune des barrières sociales semble se dissoudre au moment même où le touloulou rentre dans le dancing ; chacun des conflits sociaux du quotidien paraît alors désagrégé immédiatement.

En somme tous les rapport sociaux sont modifiés par la seule présence du touloulou et de son aura rituelle, de son jeu carnavalesque strict : la liberté est du côté de ce personnage emblématique.

Dans les bals parés-masqués, le pouvoir de la femme semble total : elle paraît audacieuse, et stratégique ; mais ce pouvoir reste provisoire et, éphémère, comme l'est celui du roi carnaval dans les autres carnavaux, ainsi plus facilement acceptable par les hommes. Le touloulou constitue donc le véritable roi (reine) carnaval du carnaval de Cayenne. L'élection guyanaise de la reine, survenue tardivement dans l'ensemble rituel, se révèle alors superflue ou encore uniquement esthétique et peu représentative d'un système social de domination.

Mais le secret est précieusement conservé et nourri par le jeu rituel, et seuls ceux qui ont investi un jour ce personnage carnavalesque en connaissent les clés. En qualité de simple spectateur (observateur) ou de cavalier, les interrogations fleurissent durant la soirée et après encore.

Le touloulou fascine par son mystère, son illusion, son secret, il jette le doute, parfois même l'angoisse, mais il demeure le personnage central du bal paré-masqué car c'est autour de lui que se bâtit tout l'environnement de la singulière et unique soirée carnavalesque dans le bassin caribéen et dans le continent américain.

Laissons donc au touloulou la clé de son propre mystère qui est son désir d'être, de paraître et de s'exprimer, le temps d'un bal, afin qu'il continue de susciter la curiosité par son anonymat proprement carnavalesque et que se pérennise son règne éphémère.

Le touloulou dispose en effet de ce pouvoir singulier d'avoir un droit réservé d'éveiller le plaisir, le désir et l'angoisse chez l'autre, qui ne pourra qu'être passif dans la relation.

L'homme devient dépendant de la femme durant la carnaval guyanais, qui quant à elle prend le statut de fantasme.

Ce théâtre réside dans la force du simulacre, du jeu devenu rituel avec le temps.

## Danse

À l'ouverture du bal, les touloulous se rassemblent pour former une ronde spectaculaire afin, d'une part, que chacun des cavaliers et des spectateurs puisse admirer les costumes parfois somptueux des touloulous, et d'autre part, que chacun des touloulous puisse repérer les cavaliers ou autres personnes connues.

Certains touloulous, avant même que le bal ne commence passent devant les cavaliers, se pavant, les taquinent d'un geste, et ces derniers restent de marbre. Mais rapidement les musiciens arrivent sur scène, empoignent leurs instruments, et débutent un morceau rythmé. Les touloulous se déplacent aisément et vivement, tirent par le bras ou la main un cavalier sur la piste, les corps se joignent, les regard se fixent, les bassins ondulent et le jeu carnavalesque guyanais entre alors en action.

Les rôles semblent distribués par avance de manière tacite, mais se jouent spontanément de manière improvisée.

C'est un théâtre culturel et rituel qui se joue, ici, devant moi : chacun son rôle, et personne n'en changera de la soirée, chacun sait ce qu'il doit faire et ne pas faire ; mais la distribution de ces rôles me dépasse, elle paraît ancrée depuis de nombreuses générations dans la culture de ces protagonistes.

Je me sens embarrassé, je ne connais pas encore les conventions, les règles de « politesse », de comportements ; je ne sais pas danser, et encore moins ces danses qui pour moi sont « exotiques » et d'autant plus compliquées. Je sais que je ne dois pas refuser si un touloulou vient me chercher pour danser, mais je ne sais pas ce que je ferais, je reste partagé : lui dire que je ne suis là qu'en observateur ou me laisser entraîner.

C'est la première fois que je me sens aussi dérouté, voire incommodé par cette hésitation depuis que je participe ou observe des carnavales. Mes interrogations et mes hésitations s'accélèrent systématiquement à chaque fois qu'un touloulou monte dans les gradins et vient choisir un cavalier dans le public spectateur. Me cacher ou me montrer désireux de danser, je ne sais pas !?

Le public spectateur est majoritairement composé de femmes, et les touloulous ne viennent que si le cavalier est repéré, et non au hasard.

Mais personne ne viendra m'inviter ; ma timidité et mes appréhensions ont dû se lire sur mon visage et mon comportement « métropolitain ». Les touloulous apprécient les bons danseurs et non les novices ou les touristes, et ont pu déceler en moi mon inexpérience affichée et mon comportement passif au beau milieu des gradins des spectateurs. Je ne fus donc pas convié à la danse et mon rôle se cantonna à l'observation. Je ne voulus pas non plus organiser, ou planifier une future invitation avec les personnes<sup>67</sup> – guyanaises ou métropolitaines – que je savais touloulou afin de ne pas « biaiser » le jeu carnavalesque et laisser tout « pouvoir » ou toute maîtrise de la situation rituelle au touloulou.

<sup>67</sup> Que j'avais rencontrées sur place et avec qui j'avais tissé des liens.

J'observe, je vois, je sens et j'écoute mais n'ose pas prendre de note, de peur de « déranger » ou encore d'être observé à mon tour dans mon comportement atypique en ces lieux de fête et de plaisir. Je ne décrirai donc que ce que j'ai vu et non ce que j'ai pu ressentir en qualité de danseur.

L'expression gestuelle et corporelle qui naît et s'exprime, de façon codée, entre le touloulou et le cavalier est souvent vécue, pour chacun d'eux, comme une source de plaisir intense : « On attend avec impatience le moment où on pourra danser avec son patron, avec son voisin, ou avec ceux qu'on connaît mais qui nous reconnaissent pas. C'est un moment, on le vit (...) pleinement, enfin je m'en passerai pas, c'est...enfin moi c'est comme ça que je vois ! » tente de nous expliquer un touloulou que nous avons rencontré en tenue « civile ». « C'est pas comme en boîte chez nous, nous décrit une métropolitaine venue faire une année d'études en Guyane et ayant expérimenté les bals parés-masqués en personnage de touloulou, les relations qu'on a avec le danseur, son partenaire plutôt, c'est... comment dire, on le choisi, c'est plus chaud, chez nous on est plutôt choisis, là c'est différent, (...) c'est un jeu, on le sait (...) mais c'est plus qu'une simple danse, c'est sensuel... ».

Les rapports entre homme et femme semblent effectivement d'une lascivité incomparable et le jeu subtil qui s'ouvre dans la relation chorégraphique paraît être objet de plaisir pour chacun des protagonistes.

Le miroir semble constituer un attribut non négligeable, parfois même un partenaire flatteur, dans l'espace du dancing.

Chaque touloulou qui passe devant ajuste, qui le cousin dissimulé sous la toilette qui gonfle exagérément le postérieur, qui un bas qui descend, qui le masque qui glisse avec la transpiration. Il devient même, au fil de la soirée, le passage obligé de chaque touloulou. Il est alors l'instrument fidèle et impartial qui garanti l'anonymat le plus total tout au long de la longue soirée pour celle qui porte le masque.

Mais il devient objet de narcissisme lorsque le cavalier seul, ou le touloulou lassé de son partenaire, prennent plaisir à se mirer ou poser devant, à esquisser des pas de danse, de façon plus ou moins extravagante peut-être pour attirer l'autre dans sa chorégraphie. Chez certains, la parade est même avérée, ressemblant en cela à une parade amoureuse rencontrée chez certains oiseaux ou mammifères, chez d'autres, elle se fait plus discrète ou plus timide. Le miroir rassure chacun des protagonistes danseurs qui tiennent à leur apparence tout au long de la soirée, et ce en dépit de la chaleur, des mouvements du corps, et des grandes dépenses d'énergie.

Son rôle se transforme également en spectateur privilégié, lorsque des couples ne dansent ou n'évoluent que devant lui, en conservant un œil sur cette gigantesque paroi de Narcisse, afin de saisir chacun des mouvements de son propre corps et de celui de son partenaire. Ne voyant qu'eux-mêmes, le miroir semble alors enfermer le couple dans une bulle individuelle, les arrachant des autres danseurs, les dissociant du reste du dancing afin d'accroître le degré d'intimité, de sensualité, de révéler le corps de l'autre.

Mais, objet d'importance capitale, jamais il n'est ignoré, constamment il s'immisce dans le couple, fréquemment il aide à la fonction carnavalesque, intégré en cela à l'espace.

À la fois objet et espace des carnavaux guyanais, instrument d'égoïsme et de sociabilité, le miroir des dancings rassure sur l'apparence, développe les sens de la vue et de l'imagination, de la sensualité et de l'érotisme, augmente le champ de vision et amplifie la sensation de masse, déculpabilise la folie des corps, débride les mouvements, les gestes. Il est le carnaval.

Les couples formés de façon unilatérale, se montrent en plein action d'une audacieuse complaisance, l'un envers l'autre, et miment parfois le plaisir sexuel, dans lequel les corps, serrés de très près par leur partenaire, ondulent de façon plus ou moins nerveuse ou spasmodique. Si dans le *piké* ou le *wapé*, le déhanchement est constamment de mise, des coups de reins répétés plus ou moins violemment ponctuent ces danses.

Leurs torses semblent rester inertes alors que leurs jambes et leurs bassins se meuvent, endiablés par une cadence subtile qui paraît s'insinuer en eux-mêmes. Leurs têtes dodelinent de manière imperceptible, mais obéissent, elles aussi, comme le bassin des danseurs, à la toute puissance du rythme, rythme libérateur carnavalesque.

Chez certain couple de danseurs, une véritable déclaration d'amour paraît être effectuée en silence et tacitement.

Quelques touloulous, les bras en l'air, au dessus de la tête, se laissent aller dans les bras experts de leurs cavaliers ; seul le bassin, en mouvement, d'avant en arrière, accompagne un subtil frémissement du cou.

Je note également, au bout de quelques temps d'observation, que certains des cavaliers portent, en groupe plus ou moins important, des signes distinctifs sur eux : des T-shirt de même couleur, parfois avec des logos semblables imprimés sur le dos ou sur le devant, des petites serviettes, celles portées autour du cou, de couleur analogue, des chapeaux identiques, ou même des perruques semblables, comme pour afficher une appartenance à un groupe ou à un clan.

Tandis que les danseurs martèlent les planches et ondulent comme des vagues, les musiciens s'expriment : la clarinette agonise, tressaute, le trombone hulule, la batterie bat comme un cœur d'hippopotame, le saxophone imite les pompiers, l'un explose, l'autre gonfle son ventre, ses joues se dégonflent avec la mélodie, le chanteur tourne sur lui-même.

Pas de répit, le saxo et le trombone changent de propriétaire et les danseurs changent de partenaire. Le batteur semble avoir capture le tonnerre et le nouveau trombone courtise la clarinette.

Au bout de quelques heures, je ressens, sur mes bras nus, de fines gouttelettes d'eau tombée d'on ne sait où. Je lève la tête à maintes reprises, et c'est en fixant le plafond que je constate que la densité et la chaleur déployées par les danseurs dégagent une telle condensation qu'elle se fixe au plafond pour retomber en gouttelettes : l'impression est pour le moins déroutante. Plus tard om me confie que les musiciens portent des bérrets afin de se protéger de cette inhabituelle « rosée » humaine.

Et, là je comprend là la fonction de la petite serviette de toilette que porte la plupart des cavaliers autour du cou : soucieux de leur confort et de leur apparence, ils épongent

régulièrement leur abondante sueur, le front, le cou, le torse et les bras. À l'observer scrupuleusement, on peut s'apercevoir également qu'un cavalier peut changer une ou deux fois de chemise dans la soirée.

« La vigueur pulsionnelle, l'effet libérateur, l'échappement extatique » sont sources de désordres sociaux et moraux pour l'Occident chrétien qui a toujours porté un regard sévère et désapprobateur sur la danse, précise Jocelyne Vaysse.<sup>68</sup>

A la sortie des dancings, de nombreux stands-caravanes attendent les danseurs avec boissons chaudes ou froides, alcoolisées ou non, frites et sandwichs, et surtout vendent le *blaff* de poisson, la soupe créole guyanaise. Les maisons se transforment également en bars occasionnels, et proposent, de même, boissons et plats traditionnels.

Les voitures personnelles des cavaliers font aussi office de bars-buffets privés et conservent même les boissons fraîches dans des glacières, parfois nombreuses. Tous fonctionnent toute la nuit et la fête se déroule aussi bien à l'intérieur des dancings qu'à l'extérieur. J'imagine que l'emplacement du véhicule a son rôle. Stationner non loin de l'entrée du dancing ou dans un coin plus ou moins discret, selon la stratégie du cavalier, doit avoir son importance pour inviter le touloulou dans un endroit plus... intime.

Tout au long de la soirée, chacun devient tour à tour objet de désir, destinataire ou destinateur de la quête de l'autre mais libre de toute contrainte naturelle. Chacun à sa manière peut s'unir, s'exprimer ou parader devant l'autre.

Au petit matin, traditionnellement a lieu le « vidé ». Ce terme venant de l'expression : vider la salle (de bal). C'est donc aux premières lueurs de l'aube que l'orchestre du bal paré-masqué du samedi soir quitte la scène, pour entraîner à sa suite danseuses et danseurs afin d'exécuter dans la rue les dernières notes de musique permettant au dernier carré de danseurs de se disperser dans la ville.

Initialement le vidé se déroulait à pied. Mais les orchestres actuels qui utilisent souvent des instruments électriques, doivent se jucher sur la plate-forme d'un camion pour faciliter leurs déplacements.

Dans le carnaval, la plateforme transporte les orchestres dans la rue les dimanches après-midi. Installée en fin de cavalcade, elles entraînent à leur suite une foule délirante qui s'éparpille dans la nuit naissante pour boire un dernier verre et continuer la fête entre amis.

Compte tenu des violences survenues lors des derniers vidés du dimanche après midi, ils sont désormais frappés d'interdit.

### Tololo

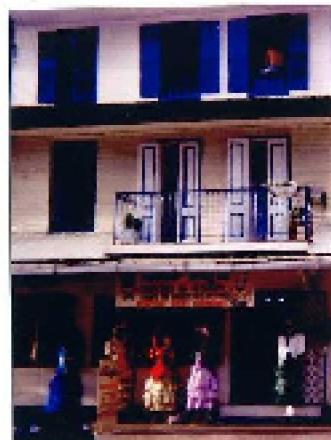
En marge des célèbres bals parés- masqués, les bals « tololos » ont été créés au début des années 90. Le principe en est le même, mais à l'inverse ce ne sont que les hommes qui peuvent se déguiser et les dames qui ont le visage découvert. Les hommes invitent alors leur cavalière.

<sup>68</sup> Jocelyne Vaysse, *La danse thérapie, histoire, technique, théorie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

Ces bals ont lieu en fin de cycle carnavalesque, le vendredi précédent les jours gras, dans un restaurant, « l'Oasis », situé au bord de la plage à Monjoly, en banlieue de Cayenne. Ce sont des soirées privées accessibles uniquement sur invitation.



38-39 – Touloulous



40 – Magasin louant et vendant des costumes de touloulou à Cayenne.

#### *Photos 38-40*

- 38. Touloulous. Source : photo touloulou magazine.
- 39. Touloulous. Source : photo de l'auteur.
- 40. Magasin louant et vendant des costumes de touloulou à Cayenne. Source : photo de l'auteur.

### **1-5 – Instance carnavalesque de Guyane : Fédération des festivals et carnaval de Guyane**

Anciennement Comité des Festivals et Carnaval de Guyane, créé en 1993 par Philippe Alcide Dit Clauzel, l'instance carnavalesque est devenue Fédération en 1996 sous le

régime de la loi type 1901.

Elle regroupe les comités des festivités carnavalesques de l'ensemble du département, les comités des fêtes ainsi que les associations culturelles ou d'expression artistique.

Elle se compose d'un exécutif, d'administrateurs et de membres.

La Fédération dispose de subventions éventuelles de l'Etat, des collectivités locales, des établissements publics ou institutions ainsi que des recettes provenant de ses activités, fête et autres manifestations qu'elle organise et propose.

Son but est de représenter et de défendre les intérêts de tous les acteurs du carnaval auprès des pouvoirs publics. Elle aide ses membres à développer les fêtes, spectacles et manifestations populaires dans le cadre des loisirs, de la culture et dans le domaine de l'animation.

La fédération carnavalesque organise toutes les manifestations dites traditionnelle pendant la période de carnaval.

Depuis sa création, la Fédération avait à sa tête son fondateur Philippe Alcide Dit Clauzel, mais en 2002, c'est Rolland Robeiri, le président en fonction, qui m'a accueilli chaleureusement et a répondu à nombre de mes questions ou entretiens plus formels.

Enfin, il existe également des « Comites des Festivités Carnavalesques » issus des différentes communes du département et regroupant les associations carnavalesques des villes.

Ils gèrent et coordonnent les manifestations de rue durant la période carnavalesque.

Ces comités sont présents à Cayenne, Kourou, Saint-Laurent-du-Maroni, Saint-Georges de l'Oyapock, Macouria, Sinnamary et Rémire Monjoly.



41 – Bureau de la Fédération des Festivals et Carnaval de Guyane à Cayenne.



42 – Josette, mon informatrice, lors du carnaval de Cayenne 2001.

*Photos 41-42*

41. Bureau de la Fédération des Festivals et Carnaval de Guyane à Cayenne.  
Source : photo de l'auteur.

42 : Josette, mon informatrice, lors du carnaval de Cayenne 2001. Source : photo dédicacé, don de Josette Jean-Marie.

## **2 – Carnaval de Chalon-sur-Saône, en Bourgogne**

---

Lorsque je me suis penché sur les festivités carnavalesques chalonnaises, j'avais au départ simplement l'intention d'étudier cette confrérie bourguignonne un peu singulière, puisque qu'elle ne promouvait, à l'inverse de l'ensemble de ses consœurs bourguignonnes, voire françaises, aucun produit culinaire spécifique ou typique de la région. Ni escargots, ni vins de la côte chalonnaise, ni plats, ni produits du terroir, ni même pratiques sportives n'étaient mis en avant par cette confrérie.

Ce que « vendait » cette confrérie chalonnaise, c'était du rire, mais du rire carnavalesque.

Original, en effet, pour une association dont les caractéristiques sont celles des confréries de type rabelaisienne, gardiennes des temples culturels.

En réalité, le but de la confrérie chalonnaise réside dans l'organisation annuelle du carnaval et dans le maintien des traditions carnavalesques.

De la confrérie au carnaval, le voyage fut court. Mais le voyage dans l'univers surréel et imaginaire du carnaval chalonnais fut quant à lui plus vertical.

Plongeons alors dans cet éphémère monde baroque qu'est le carnaval chalonnais.

### 2-1 – Carnaval

Grand rendez-vous du printemps, le carnaval de Chalon-sur-Saône est un événement qui rythme l'année de ses habitants. C'est effectivement une manifestation importante du calendrier festif chalonnais.

« A Chalon, les fêtes de carnaval font partie intégrante de la ville », écrit le journaliste chalonnais Claude Elly<sup>69</sup> ; elle reflètent en effet les traditions chalonnaises et bourguignonnes et, selon les dires de nos informateurs, font rayonner sa cité au-delà de ses frontières administratives. Les visiteurs et spectateurs affluent de France et d'Europe pour assister à cette fête printanière. Il est coutume ici d'entendre que le carnaval de Chalon est le second de France par ordre d'importance.

Il est courant également d'entendre que la singularité du carnaval de Chalon, par sa position géographique médiane entre nord et sud, est d'être à la fois excessif et intense comme traditionnel et symbolique, et de mêler en somme deux formes et deux pratiques festives.

De même, Arnold Van Gennep prétendait : « La Bourgogne est le pays de déguisement par excellence<sup>70</sup> » et il écrivait à propos de la Saône-et-Loire qu'en période de carnaval, garçons et filles déguisés couraient les veillées, par groupe, pour intriguer les habitants.

Comme on l'a vu avec les festivités de Cayenne, chaque carnaval est coloré par un personnage singulier. « Dans le Chalonnais on les nomme Gôniots<sup>71</sup> ».

« Gôniot » est un terme bourguignon qui désigne ceux qui sont mal « gônés », c'est-à-dire ceux qui sont mal habillés.

Aujourd'hui les gôniots constituent l'atout majeur et la figure de proue du carnaval de Chalon. Ils sont de joyeux drilles venus de toute la région chalonnaise, déguisés par

<sup>69</sup> Claude Elly, « Le 90 ème anniversaire du premier carnaval... officiel », in *Le journal de Saône-et-Loire*, 5 mars 1997.

<sup>70</sup> Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Tome I, Vol. III, *Cérémonies périodiques, cycliques, Carnavals – Carême – Pâques*, Ed. A.et J. Picard et Cie, 1947, p. 887.

<sup>71</sup> *Ibidem*

thèmes, en groupe, pour répandre leur bonne humeur et leurs critiques – souvent politiques – de la société au sein des défilés carnavalesques.

Vêtus de costumes loufoques, par thèmes, ils exercent leur génie satirique au détriment de tous mais en priorité des hommes politiques et des événements marquants durant l'année. « Leur verve, leur joie de vivre et leur sens de la dérision révèlent un état d'esprit qui s'exprime au-delà du carnaval <sup>72</sup> », selon Isabelle Mathez.

A les entendre, ils ont un réel amour pour leur ville et ses traditions carnavalesques ainsi qu'une admiration sans bornes envers leurs souverains éphémère : Sa Majesté le Roi Cabache et sa femme, la reine Moutelle <sup>73</sup>.

La « journée des gôniots », dans le calendrier carnavalesque chalonnais est une manifestation remplie de farces et de rires.

Les pouvoirs municipaux, bon gré mal gré, participent également à cette célébration de la ville. Chacun prend part à cette fête, les spectateurs, qu'ils soient à visage découvert ou bien masqués et ce, même s'ils restent confinés derrière une ligne de barrières métalliques, deviennent aussi acteurs. De fait, les participants, les acteurs mobiles des défilés deviennent spectateurs de ceux qui restent figés.

La folie carnavalesque chalonnaise déploie chaque année à la même époque – « deux dimanches avant les Rameaux <sup>74</sup> » – de nouveaux thèmes, de nouveaux déguisements, de nouveaux chars – venus pour certains de Nice – de nouvelles cavalcades burlesques, insolites, conformément à la tradition à laquelle les chalonnais sont attachés.

L'ensemble festif de Chalon se déroule en six jours, répartis sur trois semaines.

Le cycle des manifestations comporte huit éléments fondamentaux :

- L'arrivée et la proclamation solennelle du Roi Carnaval
- La parade des musiques
- La journée des gôniots avec le grand défilé
- La journée enfantine avec le défilé et bal costumé des enfants
- La grande soirée de gala
- La journée du triomphe de Roi Carnaval avec sa grande cavalcade
- Le procès et l'exécution du Roi Carnaval
- Le bal des gôniots

Le roi Carnaval exécuté au dessus du pont Saint-Laurent, puis noyé dans la Saône, marque le rite de fin du scénario carnavalesque chalonnais. La légende veut qu'il renaisse

<sup>72</sup> Isabelle Mathez, *La France en Fête*, Paris, Arthaud, 1996, p. 50.

<sup>73</sup> Cf. infra.

<sup>74</sup> André Revenat, Président du Comité des Fêtes de Chalon-sur-Saône.

de ses cendres l'année suivante afin d'offrir à la ville de Chalon et à ses habitants de nouvelles fêtes carnavalesques.

Le carnaval symbolise ainsi la tradition festive de Chalon. Mais la fête ne serait pas complète si une animation perpétuelle ne permettait pas aux habitants à ses visiteurs de s'émerveiller et de se divertir à travers les multiples attractions foraines. Répartie en cent quarante emplacements sur les quatre places principales de la ville, la fête foraine, véritable village dans la ville, complète harmonieusement les festivités du carnaval durant le cycle festif. Elle rassemble souvent les plus somptueux manèges forains et les attractions les plus récentes, et correspond, pour les professionnels, au début de leur saison d'activité à travers la France, après la trêve hivernale.

### 2-2 – Descriptions

Le carnaval peut sous-entendre une fête dans laquelle les participants laisseraient éclater leur joie ainsi que leur folie. Mais voici plutôt ce qu'en pense un chalonnais, M. L.Gallat : « Cette folie affectée et préméditée est en réalité une cure de raison, à laquelle se soumettent les bons vivants. C'est un véritable accès de franchise collective qui élimine des âmes et des consciences les résidus de notre vie courante qui encrasse les replis <sup>75</sup> .»

Bruyante et d'apparence anarchique, la fête carnavalesque chalonnaise est un moment de loisir et de fantasmes où la morale et l'ordre du quotidien sont manifestement mis entre parenthèses, mais c'est également une fête qui se décompose en scénarios, qui se divise en un certain nombre d'actes ou plutôt de rituels successifs.

Le carnaval de Chalon a, cette année encore lors de notre observation principale, conformément à la tradition locale, été fêté deux dimanches avant les Rameaux avec ses différents rituels caractéristiques, en accueillant près de vingt ensembles musicaux <sup>76</sup> et groupes carnavalesques venus de toute l'Europe. Car la tradition chalonnaise se veut à la fois « nordique et latine », c'est-à-dire influencée par « l'esprit german et scandinave » pour les respect des formes ritualisées et notamment du rite expiatoire du roi carnaval et inspiré par les « fêtes latines » marquées par les « cohésions des musiques, de chants, de danses, de rire <sup>77</sup> ».

Cette réconciliation du Nord et du Sud fait la fierté des membres actifs du Comité des Fêtes de Chalon dans la mesure où le carnaval de Chalon est effectivement marqué par la présence régulière de groupes de participants espagnols, italiens, suisses, allemands, autrichiens, belges, de Néerlandais et d'Anglais.

Mais avant d'aller plus loin dans notre étude, il convient à présent de proposer une description de ce qui nous a été donné de voir en qualité d'observateur direct et également en qualité d'observateur participant <sup>78</sup> .

<sup>75</sup> L. Gallat, cité par Yves Guignardat, in *Une histoire sur le carnaval de Chalon*.

<sup>76</sup> Appelés à Chalon simplement « musiques ».

<sup>77</sup> André Revenat, Président de Comité des Fêtes de Chalon-sur-Saône.

Nous suivrons pour ce faire l'ordre chronologique et diachronique du déroulement du scénario carnavalesque chalonnais.

### **Proclamation solennelle de l'entrée du Roi Carnaval et arrivée de Sa Majesté Cabache**

Il est coutume de penser que l'ensemble rituel du carnaval marque la fin de l'hiver et l'arrivée du printemps ; il exalte la joie de vivre et symbolise le temps de boire et de manger avant celui des privations du Carême catholique. Par respect des traditions ordonnées par la religion catholique, les festivités s'arrêtent au soir du Mardi -Gras, la veille du Mercredi des Cendres, premier jour officiel du Carême.

Par commodité économique, climatique et sociale<sup>79</sup>, le carnaval de Chalon fut déplacé sur le calendrier et s'ouvre deux dimanches avant la date de la fête catholique des Rameaux<sup>80</sup>.

L'entrée du Roi Carnaval et l'arrivée triomphale de Sa Majesté Cabache annoncent le début des festivités et l'initialisation des rituels carnavalesques.

Précisons immédiatement qui sont ces deux rois.

Le premier, dénommé Roi Carnaval, est un personnage fictif constitué de carton-pâte de sept mètres de haut, monté sur un char<sup>81</sup> et tracté par un tracteur agricole. Le second, Sa Majesté Cabache, personnage réel de chair et d'os, est le roi des gôniots.

Selon la légende chalonnaise, le roi des gôniots, ainsi que son épouse, la reine Moutelle, souverains discrets, n'apparaissent en public que pour le carnaval. Ils habitent tous deux sur une île de la Saône au sud de la ville, nommée communément « l'île du Moutiau ».

Chaque année ils rejoignent leurs sujets, les gôniots. Leur arrivée en ville varie d'une année sur l'autre, mais cette année, comme souvent, ils accèdent à la ville par le Saône en bateau, au Port Villier, sur un débarcadère spécialement construit à cet effet. Cabache a pris pour sien le proverbe d'Emerson : « Si tu veux gouverner en paix, fais que les gens s'amusent ! ».

En ce samedi 8 mars 1997, le temps, voulant honorer le printemps, est aussi de la fête.

Dès 14 heures 30 quelques personnages déguisés, jeunes, sans doute des sujets du

<sup>78</sup> La diversité du scénario carnavalesque chalonnais composé de deux défilés majeurs se prête aisément à cette double posture monographique.

<sup>79</sup> Les jours Gras, dates fluctuantes qui inscrivent le carnaval dans le calendrier, sont fréquemment positionnés pendant les vacances scolaires, marquant le départ de la ville d'une partie de la population.

<sup>80</sup> Les dates des festivités carnavalesques furent remplacées en 1999 aux dates « traditionnelles » : les dimanches de défilés encadrent le Mardi Gras.

<sup>81</sup> Grande remorque montée sur roues (2 ou 4) et disposant d'une patte forme.

roi des gôniots, sont déjà postés devant le socle de la statue de Nicéphore Nièpce<sup>82</sup> non loin de la Saône, attendant l'arrivée solennelle de leur couple royal, le roi Cabache et la Reine Moutelle. Un panneau destiné aux mariniers et plaisanciers, tourné coté Saône, indique l'interdiction de stationner à cet emplacement entre le 8 et le 16 mars, sauf autorisation pour le Comité des Fêtes de Chalon-sur-Saône.

Le lieu n'est décoré que de petits drapeaux rouges et bleus, symbolisant les couleurs de la ville. Les haut-parleurs, suspendus ici et là, dans les arbres ou aux lampadaires, diffusent alternativement de la musique de variété contemporaine ainsi que le programme des festivités, lu par un animateur au service du Comité des Fêtes.

À 14 heures 45, une foule de citadins afflue, de plus en plus nombreux, accompagnés d'étranges personnages vêtus de façon similaire, d'une longue robe pourpre, d'une médaille qui pend sur le torse, et coiffés de ce qui semble être une petite couronne dorée hérissée de pics. Ils semblent venir d'un autre âge. Ce sont les membres de la Confrérie carnavalesque locale, la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique. Mais nous y reviendrons.

15 heures, la foule compte environs trois cent personnes ; la confrérie au grand complet se rassemble et s'approche du débarcadère. Leur présence ne paraît pas étonner la foule qui engage volontiers des discussions avec les spectateurs. L'un d'eux décroche une chaîne qui fermait l'accès au débarcadère : l'arrivée tant attendue de Cabache semble imminente. La foule s'entasse et se pousse sur les marches du port. De nombreux curieux, attirés par la foule amassée, s'approchent à leur tour.

15 heures 15, un char arrive par la route, « C'est le char de Cabache ! » crie quelqu'un. Deux trônes couverts surplombent quelques marches ; des visages peints, hilares et colorés décorent les flancs du char. Le char de Sa Majesté Cabache est bientôt suivi par deux groupes musicaux. Puis arrive au loin, au détour d'un bâtiment, du haut de ses sept mètres, posé sur un char et tiré par un tracteur, sa Majesté Carnaval, le point de mire du carnaval et de ses défilés.

Assis sur son derrière, avec son sourire figé, ses grands yeux écarquillés aux cernes violacés<sup>83</sup>, il écarte les bras en signe de bienvenue. Une fine couronne dorée exprime son rang. Il arbore joyeusement ce qui semble être une chemise à jabot à rayures jaunes et oranges, sanglés par une petite ceinture noire. Un pantalon court découvre ses mollets blancs<sup>84</sup>.

Après s'être arrêtés derrière le char de Cabache, les membres de la confrérie descendent à leur tour les quelques marches du port et se placent en deux rangs d'honneur. Des kayakistes approchent, sans doute attirés par l'attroupement – à moins que ce ne soit les éclaireurs du roi Cabache. L'impatience se fait sentir dans la foule, guettant, le soleil dans les yeux, du côté du pont des Dombes, la venue du bateau royal.

<sup>82</sup> Joseph (Nicéphore) Nièpce (1765- 1833), inventeur de la photographie.

<sup>83</sup> Quelques années plus tard, il sera doté d'un double strabisme (divergent et convergent) mécanisé et d'un épais maquillage vert.

<sup>84</sup> Régulièrement son accoutrement est modifié afin de paraître affublé, chaque année, de ses plus beau vêtements.

Soudain, un coup de canon surprend tout le monde et immédiatement l'information a traversé tout Port Villiers : « Les voilà ! ». Une vedette atteint le débarcadère. Les curieux se mettent debout, la confrérie fait une haie d'honneur.

Les hérauts d'armes, à l'allure médiévale, de rouge et de bleu vêtus, couverts par de larges bérrets, sautent sur la terre ferme, font sonner leur longue trompe cuivrée, ornée d'une bannière elle aussi rouge et bleu, à la manière des anges au moment de la Nativité chrétienne.

Sous les applaudissements nourris de la foule, le Roi Cabache et la Reine Moutelle débarquent, suivis du page qui tient la traîne de son roi. Moustaches fines et nez rouge, les long cheveux bruns bouclés – sans doute une perruque des Rois de France – du roi qui tombent sur les épaules soulignent un couvre chef identique à ceux que portent les membres de la confrérie. Chemise dorée, pantalon de velours vert sapin retroussé et baskets terminent son costume. Il tient dans sa main gauche un sceptre en bois terminé par une forme semblable à celle de sa couronne. La Reine Moutelle, lunettes sur le nez et longue robe lourde et dorée, le tient par le bras. Sa couronne également dorée, est arrondie, et coiffe sa chevelure brune – qui semble quant à elle, naturelle. Tous deux portent une longue cape, rouge brodée de fil d'or pour Cabache, et couleur lie de vin pour Moutelle. Ils sont jeunes, discrets et timides. Ils marquent une pause pour les photographes venus eux aussi en nombre, et sans dire un mot, gravissent les marches afin de rejoindre le char qui les attend devant le socle de la statue de Nicéphore Niepce. Cet illustre personnage, inventeur de la photographie, natif de Saint Loup de Varennes, un village au sud de la région Chalonnaise, doit conformément à la tradition, immortaliser la scène. Absent ce jour là pour cause de rénovation, d'autres photographes le remplaceront.

Solennellement, le couple royal gravit les marches du char et s'installe sur son trône, accompagné de ses hérauts d'armes et son petit page, lui-même accoutré d'une tenue blanche ornée de points multicolores et d'un bonnet retombant à deux pointes, rappelant le bouffon des cours royales du Moyen Âge.

Quelques instants plus tard, les dignitaires de la confrérie – porteurs de l'identité carnavalesque de la ville aux yeux du public : « Y a qu'à chalon qu'on les voit ! », commente une spectatrice – prennent la tête d'un long cortège. Parmi ce cortège Sa Majesté Cabache fait son entrée sur son char, suivi des fanfares et d'une partie de la foule, dans un tonnerre d'applaudissement, pour parcourir l'ensemble du centre-ville. Le Roi Carnaval, le géant de carton-pâte, ne l'accompagnera pas. Aujourd'hui, c'est le triomphe de Cabache.

Dans les rues, places et carrefours, le joyeux défilé attire les regards et invoque les applaudissements des passants. Pas de barrières métalliques, seule la circulation est bloquée aux abords des rues adjacentes. Les membres de la confrérie se démarquent de la foule avec leur apparat pour le moins tapageur. Attachés par les bras, ils déambulent ainsi en vagues, s'arrêtant de temps à autre pour faire des farces aux passants et aux musiciens, offrant quelques pas de danse au public tout en chantant en boucle la « Ronde des Gôniots <sup>85</sup> ».

<sup>85</sup> Cf. paroles en annexes.

Des confettis inondent déjà le bitume des rues traversées par l'allègre cortège.

Le parcours emprunté sera le même lors des défilés et cavalcades dominicaux.

Intimidés par tant d'acclamations, Cabache et Moutelle rejoignent à pied la confrérie qui forme leur cortège jusqu'à la salle Marcel Sembat, siège du Comité des Fêtes de Chalon. C'est ici que se termine le défilé.

À suivre ce cortège, j'en ai oublié l'absence du grand char portant le Roi Carnaval. Il est, semble-t-il, resté au Port Villiers, entrée sud de la ville, accueillant les touristes et autres passants, laissant la gloire à son homologue de chair.

Cette entrée royale et solennelle annonce le début des festivités carnavalesques bourguignonnes.

### **Grand défilé de la journée des gôniots**

Ce dimanche 9 mars est la journée des gôniots, c'est-à-dire le jour où ils pourront laisser libre cours à leur imagination *gôniotique* et se montrer en public pour la première fois de l'année.

Mais qu'est-ce qu'un gôniot ? Nous en avons esquissé brièvement plus haut quelques traits, toutefois il convient d'en exposer les principaux aspects, essentiels à la compréhension des manifestations carnavalesques chalonnaises.

Éléments les plus importants du carnaval parce qu'ils en sont l'émanation directe, les gôniots sont l'âme véritable des festivités du printemps chalonnais.

Institués en groupes, en duo ou plus rarement en solo, les gôniots investissent, déguisés, les défilés et se font remarquer par leurs rires, leurs mauvais calembours, ou leur dérision, parfois acerbe, envers les choses établis, les hommes politiques et les événements tant locaux que nationaux.

Ce sont, pour reprendre les termes d'un historien local, « de fins humoristes compliquant à plaisir leurs costumes pour extérioriser la critique moqueuse d'événements divers (...). Avec les gôniots, ce qu'on peut dire et écrire s'étale au grand jour<sup>86</sup> ».

Leur rôle est de déchaîner le rire par la caricature burlesque et cocasse dans les défilés carnavalesques. La métamorphose et la transformation sont leurs outils.

L'*écrit* est aussi un moyen singulièrement gôniotique d'expression. Ils s'expriment sous forme de pancartes, d'affiches ou d'affichettes, de slogans, portés autour du cou ou dans le dos, sur des attributs tels que chariots de supermarchés, poussettes, landaus, voitures, poubelles, tout ce qui peut rouler, se tirer, se pousser, ou simplement se déplacer. Ils passent ainsi au crible tous les travers de la société et mettent en scène les événements de l'actualité par le biais de caricatures et de farces.

Ils sont nés au début du XX<sup>e</sup> siècle, en 1910, mais le terme « gôniot » représente un état d'esprit qui perdure depuis plusieurs siècles<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> Yves Guignardat, *Historique sur le carnaval de Chalon*, p. 9.

<sup>87</sup> cf. Histoire du carnaval de Chalon.

C'est donc en 1910 que le terme fit son apparition à Chalon. En effet, de passage à Chalon et en regardant défiler un cortège carnavalesque, un charmant paysan de la Bresse voisine ne put retenir sa surprise en voyant tous ces gens mal habillés, déambuler dans les rues, et de s'exclamer : « *Dis donc, la mère, t'avions vu comme y z'étot gônés !* ». Sa femme lui répondit suffisamment fort pour qu'un membre du Comité des Fêtes de Chalon de l'époque l'entende : « *Y est ben vra ! Y étot des gôniots !* ».

Depuis le terme est resté dans le langage carnavalesque et s'est propagé à travers les carnavaux suivants.

« C'est vrai qu'à l'époque, nous explique André Revenat<sup>88</sup>, surtout avant-guerre, il y en avait qui se trouvaient des déguisements dans les greniers avec tous les habits de grands-pères, des trucs comme ça. On vidait les greniers pour s'habiller ».

Étant plus de mille chaque année à suivre cette tradition chalonnaise, les gôniots viennent de tous les horizons sociaux et de toute la région. Néanmoins, nous a-t-on précisé, les chalonnais sont de moins en moins représentés en nombre parmi les sujets de Cabache. Les habitants des villages périphériques demeurent largement et davantage présents en qualité de gôniots : « Les gôniots, ils viennent de partout ; quelqu'un qui a envie de faire quelque chose pour carnaval... Ils viennent d'un peu partout autour de Chalon. Si on prenait que les gôniots de Chalon, il y en aurait pas beaucoup ! C'est bizarre, c'est les villages qui font les chars (...). Ils viennent d'un peu partout, mais vraiment des chalonnais il y a quand même, mais pas beaucoup ! », se désole, le président du Comité des Fêtes.

Parodiant la société et la religion jusque dans leurs fondements, les gôniots se sont parés de « commandements » : « Les dix commandements du gôniot », qui illustrent à la perfection le mode de vie gôniotique.

#### Les Dix commandements du Gôniot

- Ton roi Cabache adoreras
- À tout le moins une fois l'an
- Les dimanches te *gônicheras*
- À crever de rire évidemment
- Brailleras, sauteras, s'amuseras
- Pétaraderas tout à l'avenant
- Et plein la vue tu en foutras
- Sur le boulevard naturellement
- De la vie chère rigoleras
- De la politique également
- De l'amour ne te soucieras
- En t'préservant tout simplement

<sup>88</sup> Le président du Comité des fêtes de Chalon.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

- De tes impôts te moqueras
- Et même du prélèvement
- Le *corgnolon*<sup>89</sup> t'arroseras
- Toute la journée copieusement
- Le soir au bal gambilleras
- En f'sant la chenille, joyeusement
- Et le lendemain te réveilleras
- Toujours Gros Jean comme devant

### IMAGE MANQUANTE

*Photo 43 – Affiche du Carnaval 1997 de Chalon-sur-Saône.*



<sup>89</sup> Le gosier.

*Photos 44-48*

en vertu de la loi du droit d'auteur.

44. Gôniot. Source : photo de l'auteur.
45. Gôniot en train de danser. Source : photo de l'auteur.
46. « Les Cros-Magnons et ses tripotanus » : groupe de gôniots. Source : photo de l'auteur.
47. Gôniot. Source : photo de l'auteur.
48. Groupe de gôniots dont le costume est confectionné avec des cannettes métalliques. Source : fonds Patricia Badot.



44 - Gôniot dansant durant la cérémonie gôniote.



45 - Groupe de gôniotes.



46 - Costume élaboré de gôniots.



47 - Détail de costume gôniotique.



48 - Gôniots en déguisement.

#### *Photos 49-53*

49. Gôniots travestis dansant avec des grosses-têtes. Source : photo de l'auteur.
50. Couple de gôniots. Source : photo de l'auteur.
51. Costume élaboré de gôniots. Source : photo de l'auteur.
52. Détail de costume gôniotique. Source : photo de l'auteur.

53. Gôniots au départ du défilé. Source : photo de l'auteur.

Selon le nombre, de un à soixante, les groupes gôniotiques sont répertoriés en différentes catégories :

- Groupes montés, groupes disposants d'un char allégorique non motorisé.
- Groupes gôniotiques, à pieds.
- Groupe avec chars motorisés

Souvent l'inscription, nécessaire pour participer au concours carnavalesque, dans l'une de ces catégories se fait à la dernière minute : « Je m'appelle X, je représente le groupe X, alors comme tous les ans on sait pas ce fait, mais on y sera. On attend d'avoir les derniers jus de l'actualité » communique un gôniot lors d'une réunion de préparation aux défilés carnavalesques.

Tous les ans, Chalon s'enorgueillit d'avoir un grand nombre d'insouciants gôniots, aussi bien pour parader dans ses rues que pour critiquer, à la manière de Sébastien Brandt<sup>90</sup>, les travers de la société. Ils tiennent l'esprit carnavalesque en eux et représentent une expression locale donnant à Chalon et à son carnaval son originalité et sa spécificité.

Ainsi, ils « tournent en dérision l'ordre établi à commencer par l'ordre social qui nous oblige à être propre et bien habillé. Pour un jour, on se fait sale et déguenillé. On se fait gôniot », écrit le journaliste local Claude Elly, non sans omettre de préciser que « depuis moins de 10 ans, on voit apparaître dans le défilé de carnaval, d'autres genres de personnes déguisées : « celles et ceux qui ont des costumes magnifiques. On continue à les appeler des gôniots, même s'ils sont superbement gônés et s'ils font plus penser aux beautés du carnaval de Venise qu'aux guenilles de la dérision. »<sup>91</sup> »

Ce qui singularise plus précisément « l'art gôniotique », c'est bien un désir presque compulsif de se saisir des choses politiques et de les manier, sans délicatesse, avec satire et avec une imagination populaire pour les fustiger, les jaser et surtout les moquer.

La politique est un thème carnavalesque très prisé, voire fondamental dans le mode de vie gôniotique. Les gôniots en font le sujet central de leur art carnavalesque, sans quoi leur identité singulière – et celle du carnaval chalonnais – ne serait pas conforme à leur origine et ne correspondrait plus à la légende qu'on daigne leur attribuer.

Ce thème essentiel constitue même une manière incontournable de participer au carnaval et est devenue un point d'honneur du plus célèbre des gôniots – qui n'est autre que le président du Comité des Fêtes de Chalon, et le Grand Chancelier de la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique – André Revenat : « Je fais pas de politique moi j'aime pas ça (...) parce que j'ai l'impression que d'un côté comme de l'autre, ils nous prennent pour des rigolos (...) mais quand je fais le carnaval, je fais tout le temps quelque chose de politique. J'ai fait les gôniots, ensuite j'ai fait les chars, c'est toujours sur la politique. Je regarde toujours si il y a quelque chose de politique dans le défilé ; j'm'amuse avec ça. Il y

<sup>90</sup> *La Nef des Fous*, cf. Histoire du carnaval.

<sup>91</sup> Claude Elly, 76 ème Carnaval de Chalon-sur-saône, 1996, p. 19.

a des écoles, ils ne font pas de trucs politiques, y font des trucs pour amuser les gosses, ça fait partie quand même des gôniots, mais c'est pas rigolo. Je leur ai écrit il y a pas longtemps : cherchez quelque chose de satirique, que ça fasse rigoler les gens avec la politique, parce que les gens y rigolent de ça. Chez les marchants de masques, il y a des masques politiques, c'est là qu'il faut chercher ! »

Les thèmes politiques abordés lors des défilées carnavalesques reposent sur une communauté d'idées et de valeurs, sur une certaine perception culturelle que partage l'essentiel des gôniots : tous les éléments stéréotypés du sarcasme et de la critique publique sociale sont mis en valeur pour constituer leur cadre rituel et s'inscrire ainsi dans la tradition gôniotique.

Cette année encore, la politique fut à l'honneur dans les défilés. Les hommes et les faits politiques ont été savamment brocardés par des caricatures et des jeux de mots écrits, aussi épouvantables que licencieux. De même, actualité oblige, ont été évoqués en cette 90<sup>e</sup> édition de 1997, les problèmes d'ordre sociaux ou économiques, comme les grèves des routiers, la défense de la viande d'origine charolaise face à la vache folle, ou encore le démantèlement des secteurs des chemins de fer français, à l'aide des outils proprement carnavalesques comme les chars allégoriques qui proposent une surface visible beaucoup plus conséquente que les déguisements ou les masques. Avec des thèmes aussi sérieux et aussi prosaïques, les gôniots ont su provoquer le rire du public ; ils ont su, tout en la faisant évoluer, perpétuer cette année encore la longue tradition carnavalesque chalonnaise.

Quelque soit le thème choisi, les gôniots affirment leur présence dans le seul but avoué de rire et de faire rire<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> Pour le carnaval 2006, en période de grippe aviaire, le thème fut exploité par un groupe gôniotique. L'amalgame avec la grippe aviaire et le ministre de l'Intérieur, Nicolas Sarkozy (« Sarkoq »), fut mis en scène et rédigé sur format A4 avec les talents sarcastiques propres au carnaval chalonnais. Pour la deuxième journée de défilé, le « Groupement des éleveurs de volailles de Bresse » sponsorisa le groupe. En fin de cortège, lors de la ronde finale sur le parvis de l'Hôtel de ville, le groupe prépara une omelette au lard sur les marches mêmes de l'Hôtel de ville et invita le Maire et les spectateurs à déguster le mets économiquement mis à l'index.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---



54 – Char gôniotique motorisé.



55 – Groupe gôniotique avec char.



56 – Groupe gôniotique avec char.



57 – Conducteur d'un char gôniotique motorisé.



58 – Jeu gôniotique : des spectatrices sont jetées sur des matelas, montés sur des chars gôniotiques, et aspergées de confettis.



59 – Ostentation d'un prix carnavalesque sur le char d'un groupe.

### Photos 54-59

54. Char gôniotique motorisé. Source : photo de l'auteur.

55. Groupe gôniotique avec char. Source : photo de l'auteur.

56. Groupe gôniotique avec char. Source : photo de l'auteur.

57. Conducteur d'un char gôniotique motorisé. Source : photo de l'auteur.

58. Jeu gôniotique : des spectatrices sont jetées sur des matelas, montés sur des chars gôniotiques, et aspergées de confettis. Source : photo de l'auteur.

59. Ostentation d'un prix carnavalesque sur le char d'un groupe. Source : photo de l'auteur.



60-61. Détails de chars gôniotiques, en période de grippe aviaire (mars 2006).



62 - Inscriptions sur un char gôniotique 2006.

63 - Détail d'un char gôniotique 2006.



64 - Inscriptions sur un char gôniotique.

65 - Message gôniotique sur un char motorisé.

### *Photos 60-65*

60. Détails de chars gôniotiques, en période de grippe aviaire (mars 2006). Source : fonds Patricia Badot.

61. Détails de chars gôniotiques, en période de grippe aviaire (mars 2006). Source : photo de l'auteur.

62. Inscriptions sur un char gôniotique 2006. Source : photo de l'auteur.

63. Détail d'un char gôniotique 2006. Source : photo de l'auteur.

64. Inscription sur un char gôniotique. Source : photo de l'auteur.

65. Message gôniotique sur un char motorisé. Source : photo de l'auteur.



66 – Char carnavalesque du Comité des Fêtes de Chalon.



67 – Conducteur de char carnavalesque.



68 – Char carnavalesque au départ.



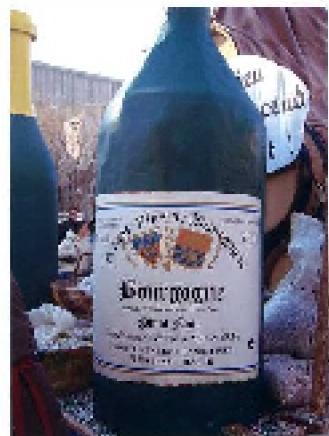
69 – Détail d'un char carnavalesque.

*Photos 66-69*

66. Char carnavalesque du Comité des Fêtes de Chalon. Source : photo de l'auteur.
67. Conducteur de char carnavalesque. Source : photo de l'auteur.
68. Char carnavalesque au départ. Source : photo de l'auteur.
69. Détail d'un char carnavalesque. Source : photo de l'auteur.



70 Char carnavalesque de la Cave de Buxy.



71 Détail du char carnavalesque de la Cave de Buxy.



72 Char carnavalesque du Comité des Fêtes de Chalon.

### Photos 70-72

- 70. Char carnavalesque de la Cave de Buxy. Source : photo de l'auteur.
- 71. Détail du char carnavalesque de la Cave de Buxy. Source : photo de l'auteur.
- 72. Char carnavalesque du Comité des Fêtes de Chalon. Source : photo de l'auteur.

### Grand défilé dominical

Ce « grand défilé » carnavalesque consacré à Sa Majesté Cabache et à ses fidèles gôniots se déroule, depuis de nombreuses années déjà, dans une enceinte délimitée, fermée et payante. Le Carnaval n'est plus gratuit depuis 1966<sup>93</sup>. En échange de 25 francs (3.80 euros), pour les plus de 12 ans, et par personne, tous les spectateurs reçoivent à l'entrée l'accessoire indispensable du spectateur chalonnais : un sac de

<sup>93</sup> Il redevient gratuit à partir de 1998.

confettis multicolore. Il est évident que sans ces petits ronds de papier coloré et ses célèbres batailles, le carnaval perdrat inéluctablement de son attribut essentiel et de son « folklore » : « Les confettis, ah, c'est tout le carnaval ! Ces batailles, moi j'me souviens des batailles qu'on f'sait le soir après le carnaval, c'est à Chalon qu'on voyait ça, c'est le folklore de Chalon. Maintenant on en fait manger les musiciens, dans les trompettes, les grosses caisses, et les gars derrière avec les grosses têtes, les enfants aiment bien les mettre dans la bouche des grosses têtes ! » nous confie un membre actif du Comité des fêtes.

Il est d'usage que le circuit du cortège se dessine en des rues délimitées et déterminées par avance, et ce avec le concours des autorités municipales. Cette année les rues choisies sont les mêmes que celles des dernières années précédentes<sup>94</sup>. Mais le parcours se déroule en sens inverse. Le point de départ reste identique : Quai Gambetta, lieu d'arrivée par les eaux, la veille, de Sa Majesté Cabache. C'est aussi le lieu où les spectateurs sont généralement les moins nombreux.

L'arrivée ne peut être modifiée car c'est traditionnellement sur la place de l'Hôtel de Ville que se termine et se disperse le défilé.

Départ Quai Gambetta, rue Général Leclerc, Boulevard de la République, rue Michelet, puis pour terminer, la boucle du circuit carré, Quai Gambetta, et enfin une partie de la rue Général Leclerc pour tourner sur la place de l'Hôtel de Ville.

Ce jour de fête débute à 10 heures 30 à la salle Marcel Sembat, par la réception et la présentation publiques des groupes musicaux par la municipalité.

Devant la salle, une dizaine de cars stationne. Quelques groupes, en tenue de défilé, attendent d'entrer dans la salle tout en se « chauffant » et répétant leurs airs favoris sur le parvis, pour le plaisir des quelques spectateurs.

L'humeur est à la fête. Des passants applaudissent et quelques uns esquissent ou s'essayent à des pas de danses.

A l'intérieur, les groupes passent, un à un, sur la scène devant un public nombreux. Chaque groupe joue deux ou trois morceaux. À la suite de leur prestation scénique et musicale, le groupe s'installe joyeusement autour des tables où des couverts sont disposés.

Les spectateurs se bousculent pour assister au spectacle coloré et gratuit. Un ordre est apparemment respecté pour la présentation des différents groupes venus de l'Europe entière.

Le spectacle se termine à 11 heures 30 ; le public se disperse laissant les musiciens prendre leur repas offert par la municipalité.

Le ciel est clair et le vent agite les drapeaux rouges et bleus disposés en nombre au dessus des rues du centre ville chalonnais. Néanmoins, rares sont les balcons privés décorés. Les gens, à leurs fenêtres, observent le va-et-vient incessant des rues. Tous les magasins ont fait tomber leurs rideaux de fer, les vitrines sont fardées en l'honneur de la fête qui se prépare. Des masques, des confettis des serpentins, des tissus arlequin, des

<sup>94</sup> En 2003, le parcours fut, une nouvelle, fois modifié.

cotillons rappellent au chaland qui pose son regard sur les vitrines que le commerce se plie volontiers au calendrier festif urbain.

Quelques voitures circulent encore et font voler les confettis de la veille, endormis par la nuit, sur les routes et les trottoirs. Le calme avant la tempête ?!...

Le parcours du futur cortège est clôturé ; seuls quelques passages permettent aux spectateurs ou aux riverains de pénétrer dans l'enceinte. Il est possible de croiser déjà quelques personnages déguisés, souvent des enfants accompagnés de leurs parents, sans doute venus en avance pour éviter de s'acquitter du droit d'entrée officiel à partir de 13 heures.

Des étalages de vendeurs de confettis, de masques, ou autres gadgets en tout genre sont dispersés sur le trottoir tout au long du parcours. Des odeurs de viandes grillées se mêlent aux senteurs sucrées des barbes à papa et des bacs de bonbons. Les fumées âcres des graisses de viande montent des barbecues improvisés le long des rues qui, lentement, s'emplissent d'une foule presque silencieuse.

Le son tonitruant des haut-parleurs diffuse, comme la veille, un mélange de musique moderne et de présentation des festivités à venir.

Midi, le service municipal commence à disposer les barrières métalliques de sécurité le long des trottoirs des rues du circuit carnavalesque.

Plus aucune voiture ne circule alors que les feux tricolores, eux, fonctionnent encore comme si la vie urbaine quotidienne ne s'était pas suspendue, ou comme s'ils s'entraînaient à régler la circulation du défilé à venir.

Des familles prennent déjà place derrière les barrières aux lieux où la vue est dégagée. Les guichetiers arrangeant leur cabane de bois réparties sur le parcours ceint par des palissades de bois clair, suffisamment hautes et serrées pour cacher la vue de ceux qui se trouvent à l'extérieur.

Les rues transversales au parcours sont à présent bouclées.

Sur le Quai Gambetta, point de départ du défilé, quelques chars de gôniots attendent le signal non loin de leurs singuliers propriétaires qui pique-niquent ça et là au milieu des barbecues. L'ambiance carnavalesque a déjà débuté : des rires sans retenue, des batailles de confettis éclatent au milieu de ceux qui se restaurent avant la grande parade.

13 heure, l'entrée est payante ; seuls les camions de la fourrière pénètrent dans l'enceinte pour évacuer les voitures encore garées sur le parcours du défilé.

La foule s'arrête de flâner dans les rues et se poste derrière les barrières de sécurité. Pour les spectateurs l'attente s'amorce : certains mangent ou discutent avec leur voisin, familier ou non. Il semble que des liens informels se créent. Des batailles de confettis éclatent ça et là entre enfants, qui sont les seuls spectateurs déguisés.

Des marchands ambulants circulent sur le parcours et proposent leurs marchandises. Des individus qui semblent être des membres de l'organisation passent et repassent en courant. Une vieille femme vend ses sacs de confettis à tarif dégressif au fur et à mesure que le temps s'écoule et se rapproche de la grande cavalcade des gôniots.

Les riverains sortent sur leur balcon.

Je prends alors position dans un lieu qui me semble « stratégique » pour une meilleure et un plus longue vision du spectacle : à un angle de rue qui me paraît assez large pour assister à des « arrêts » du défilé propices, je suppose, aux jeux divers.

À 14 heures les trottoirs sont tous encombrés, beaucoup de spectateurs ont déjà « pris » leur place, je me retrouve plaqué contre une barrière de sécurité. Les chars venus du hangar du Comité des fêtes n'ont pas d'autre alternative pour rejoindre le départ que d'emprunter une partie du parcours et déjà les commentaires fusent autour de moi : « Ca, ça doit être le char de ... ! » « Oh, le char des reines ! » (vide bien sûr !), « Il est énorme celui-là ! ». L'excitation du public a remplacé l'impatience latente ces dernières minutes. Les confettis dessinent parfois de véritables nuages qui inondent l'instant d'après le bitume urbain.

Je sens déjà mon immobilité ; et celle de mes voisins proches. La pression physique, bien réelle, vient de derrière.

Les confettis volent sur les trottoirs, entre les rues et les balcons : l'attente nourrit l'exaltation.

La rue est une salle de spectacle et les trottoirs en sont les gradins : les enfant se jouent des barrières de sécurité et traversent la rue pour lancer une franche poignée de ronds multicolores.

Une certaine animation s'empare petit à petit de ceux qui vont observer, chacun joue des coudes pour être le mieux placé possible et ne rien manquer du spectacle. L'attente est longue, la journée à commencé de bonne heure pour certains. Les enfants, entre deux batailles rangées de confettis, s'impatientent auprès de leurs parents ou de leurs grands-parents.

Muni d'un carnet, d'un appareil photo et d'un dictaphone, on me demande si je suis journaliste ; il est alors difficile et délicat de fournir une explication cohérente et brève de la raison exacte de ma présence ici dans de semblables conditions.

Soudain, à 14 heures 30, un premier groupe de musique fait entendre le son de ses cuivres et des tambours, passe, s'arrête et fait demi-tour. La farce était plaisante, mais l'impatience et la pression physique se font de plus en plus présentes.

Mais voici qu'apparaît au loin le Président du Comité des fêtes, André Revenat, que j'ai déjà rencontré plusieurs fois et que je n'ai aucun mal à reconnaître. Vêtu d'une chemise jaune satin et d'un pantalon noir, il n'a manifestement pas revêtu son habit d'apparat de la Confrérie.

D'un pas lent, il ouvre le défilé qui débute par un premier groupe musical monté sur un char. Le ton est donné.

Suivent immédiatement deux voitures de police, une de chaque côté de la rue, longeant lentement mais de près les barrières métalliques.

Des cavaliers, vêtus aux couleurs de Chalon, montent de magnifiques équidés. Ils font très fréquemment des haltes auprès des spectateurs afin que les enfants puissent toucher et caresser les robes brunes des chevaux.

Sur deux files, le long des trottoirs et barrières, des chevaux, de carton-pâte cette

fois, sont portés par des jeunes hommes, enjuponnés pour dissimuler leurs jambes humaines. Ils semblent remplir la même fonction que les voitures de polices et les chevaux véritables : faire place. Faisant partie du folklore carnavalesque chalonnais, nous a-t-on précisé, ce sont eux qui ouvraient les défilés, il y a plus de vingt ans. Leur rôle se bornait alors à longer les trottoirs pour ranger le public, donnant des coups de têtes ou des coup d'arrière-train aux spectateurs peu disciplinés pour faire de la place au défilé. Ils ne sont de retour au carnaval de Chalon que depuis 1995.

Ce qui débute ici par ces trois types de chevaux – humain, animal et mécanique – annonce un défilé de plus de deux heures.

Une troupe de majorettes redonne le sourire aux éventuels bousculés par les chevaux et immédiatement après les trois rois font leur entrée. Deux ont été déjà partiellement présentés mais qui est alors ce troisième monarque ponctuel ?

C'est d'ailleurs le premier à entrer en scène. C'est le roi carnaval qui a régné sur la ville pendant une année et qui, selon la tradition et sa légende, est à l'origine de tous les méfaits qui sont survenus durant toute l'année sur la ville. C'est le roi de l'année précédente et qui termine son règne ici dans les rues de la ville.

Il n'est ni humain, ni confectionné de carton-pâte, c'est un pantin à forme humaine, un mannequin de paille et de mousse habillé de guenilles rouges et bleues, dont le visage est simplement dessiné. C'est lui que l'on brûlera le dernier jour de carnaval.

Il est traîné et malmené dans sa couverture, qu'un groupe de six personnages, vêtus de la même manière que leur monarque, chemise rouge et pantalon bleu, font sauter le plus haut possible. De temps à autre, il est projeté violemment sur la foule qui applaudit et le renvoie à ses bourreaux afin que l'opération soit réitérée maintes et maintes fois<sup>95</sup>. Son supplice ne fait que commencer.

Juste derrière, la stature resplendissante et majestueuse, le gigantesque Roi Carnaval de carton-pâte, qui fut décrit la veille, domine de sa hauteur la scène. C'est le Nouveau Roi et également le point culminant du défilé carnavalesque.

Son sourire figé semble se réjouir du triste sort réservé à son prédécesseur de paille.

Le contraste est saisissant. Sur son char il est articulé et salue ainsi la foule qui l'acclame et l'ovationne par de longs applaudissements, au son de la Ronde des Gôniots, jouée par l'Harmonie musicale de Chalon-sur-Saône ; chants éponymes caractéristiques du carnaval de Chalon et de la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique.

Son char est précédé par un groupe de travestis qui n'hésite pas à dévoiler, qui des sous-vêtements affriolants sur une peau noircie par une pilosité surdéveloppée, qui de faux appendices mammaires.

Vient ensuite en fanfare le troisième roi, celui qui est à la tête du peuple des gôniots : Sa Majesté Cabache. « C'est le roi de ceux qui veulent qu'une fois par an tout soit différent et qui le démontre sur le terrain », nous avait auparavant précisé un membre du

<sup>95</sup> Pour les carnavaux 2005 et 2006, les porteurs ne sont plus que quatre solides gaillards, vêtus de noir et de rouge et portant cagoule, et semblent avoir des traits communs avec des costumes de bourreaux moyenâgeux. Ils sont accompagnés d'un personnage inquiétant tenant à la main une hache en carton tachée de sang.

Comité des Fêtes chalonnais.

Également roi de la dérision, du « chamboulement » mais aussi des bousculades puisque il est coutume à Chalon que durant le défilé, surviennent dans ce qui nous a été décrit comme l'anarchie la plus totale, toute une série de groupes gôniotiques, véritables parades de personnages déguisés aux slogans appuyés par des images théâtrales.

De très nombreuses allégories subversives font effectivement partie du défilé, manipulant avec beaucoup d'à propos et d'aplomb la satire locale, l'ambiguïté politique, l'astuce, la farce et rivalisant d'ingéniosité pour faire honneur à leur roi.

La danse s'empare de tous. Non une danse régulière, synchronisée ou chorégraphiée, mais une danse désarticulée, syncopée et burlesque. Une danse mêlée à la cacophonie étourdissante qui font se succéder les groupes de musique venus de régions et de pays différents.

Les « grosses-têtes » de carton-pâte, au sourire parfois ravageur, parfois grimaçant et aux couleurs criardes, sont les sujets « officiels » du peuple gôniotique puisqu'ils sont fabriqués par les membres du Comité des Fêtes et reviennent, de temps à autre, remaquillés ou retaillés. Ils paraissent sortir d'un monde imaginaire, voire extraterrestre du moins extrahumain. Une énorme tête, fixe et hilarante, descend sur de vaillantes jambes humaines jusqu'à mi-cuisse, elles-mêmes en mouvement, exerçant ça et là des pas de danses. Les enfants se font un délice de remplir de confettis leur gigantesque bouche, souvent édentée. Le jeu consiste à baisser le sommet de la grosse-tête à hauteur d'enfant et ainsi de les effrayer de cette démesure humaine, en s'approchant très lentement de leur visage.

Vient ensuite, dans une composition rigoureuse, un enchaînement d'une dizaine de groupes musicaux, tous horizons et nationalités mêlés, défilant en alternance avec des chars allégoriques, immenses et rutilants. Chacun d'eux représente des personnages gigantesques de carton-pâte, parfois articulés dans un mouvement unique et pendulaire, souvent hilarants, généralement armés de canons à confettis. « Nous, on en fabrique une petite partie [des chars], nous précise Henri Joannelle, membre actif du Comité des Fêtes, et on en achète à Nice. De Nice, on reçoit les maquettes ; alors ils nous font le dessin, on choisit ce qu'on veut et ils [les *carnavaliers* de Nice], nous les fabriquent à la demande (...) mais c'est pas que des Chars de Nice qui défilent à Nice, qu'on reçoit ».

Au passage des chars et des groupes, une pluie de pétales de papier coloré se déverse sur les spectateurs. La puissance des canons à confettis, actionné par l'air comprimé, permet de viser juste et loin, et les fenêtres ouvertes ou les balcons deviennent systématiquement des cibles privilégiées, créant immédiatement les applaudissements et les rires de la foule rassemblée sur les trottoirs.

Entre chaque groupe musical et chaque char se glissent sans ordre apparent les groupes de gôniots qui courrent, dansent, chantent, sautent et rient. Nombreux sont ceux qui sont grotesquement et grossièrement déguisés en femmes, nonnes, prostituées, écolières, grosses, maigres ou poilues. Une véritable parade de travestis harangue le public par des actions d'exhibitions de certaines parties du corps habituellement cachées, ces parties dont « la Morale » réprouve promptement l'exhibition dans l'ordre du quotidien. Des gestes obscènes accompagnent généralement la pantomime gôniotique. Personne

---

ne semble choqué et au contraire, les rires soulignent et encouragent d'autant plus la mise en scène extra-quotidienne. Ils semblent faire partie intrinsèquement du comportement carnavalesque chalonnais.

Puis, comme un anachronisme, deux troupes folkloriques portugaises, séparées par un char et deux groupes à pied de gôniots, font une apparition remarquée tant leur présence ne relève pas, semble-t-il, d'un défilé de fous prêts à tout pour déclencher les rires et des spectateurs et des autres participants. Le sérieux et la sobriété de leurs costumes, sans masque, pantalon blanc, chemise rouge et foulard rouge autour du cou pour les hommes, robe blanche et châle de couleur sur les épaules pour les femmes, la rigueur de leur chorégraphie, l'air grave et parfois dur des danseurs et danseuses, la voix posée et appliquée du ou des chanteurs, la face digne et calme des quelques musiciens qui rajoutent du folklore à la musique enregistrée et diffusée tranchent nettement avec la folie qui s'est manifestement emparée des autres groupes défilant.

Les danseurs vont lentement deux par deux devant ou derrière le char sonorisé, et exhibent ce qui paraît être des danses folkloriques traditionnelles du Portugal. Les deux groupes chantent en portugais souvent les mêmes chansons par l'intermédiaire de dispositifs amplificateurs médiocres qui rendent leurs voix criardes. Les deux cortèges se ressemblent dans les chansons, les costumes et les chorégraphies qu'ils présentent au public chalonnais peu étonné de voir défiler la culture portugaise dans le carnaval de chalonnais. Les applaudissements sont intenses et sincères.

En courant et en sautant, se mêlant quelques fois dans le spectacle portugais, sans jamais interférer dans la mise en scène culturelle lusitanienne, des groupes de gôniots rappellent toutefois la nature du défilé.

Un faux gendarme monté sur des échasses essaye de rattraper par de grandes enjambées un cracheur de feu qui illumine le ciel clair de cette après-midi chalonnaise.

La cuirasse autour du thorax, et affublé d'un perruque bleue, un personnage hybride asperge les spectateurs d'eau, les uns se cachent et rient, d'autres montrent d'un air désapprobateur leur mécontentement. Les confettis partent autant des spectateurs que des participants qui rivalisent d'imagination pour la confection de leurs costumes carnavalesques. Parfois la scène semble sortir d'un tableau surréaliste. Des membres démesurés enveloppent ou caressent des spectateurs surpris. Des masques confectionnés ou peints métaphorisent un caractère téatologique. Des êtres hybrides, issus de mythologies imaginaires, côtoient des clowns avec des masques d'hommes politiques, qui portent une pancarte autour du cou et évoquent des scandales politico-financiers.

Certains ont choisi de somptueux déguisements riches en couleurs, d'autres un masque simple voire blanc pour cacher leur visage et agitent sur leur tête de longues antennes animales, d'autres encore sont simplement maquillés, parfois de manière outrancière. Nombreux sont ceux qui se munissent d'attributs poussés, traînés, tirés, roulés dont la surface plus large qu'un dos ou un torse humain, sert de support à quelques textes satiriques, quelquefois en vers, d'autres plus subversifs, mais jamais dans l'attaque directe nominative. Ainsi les chariots de supermarchés, les poussettes et landaus d'enfants, les voitures, les planches de bois montées sur roulettes deviennent

des moyens d'expression gôniotiques.

Tous les styles et toutes les bourses sont ici représentés pour le plus grand bonheur des spectateurs venus pour admirer le génie, l'imagination satirique et tégumentaire gôniotique.

Chaque groupe est applaudi par la foule, séparée de cet esthétisme carnavalesque par des barrières métalliques. Parfois un groupe ou une mise en scène suscite des rires plus profonds ou de plus abondantes acclamations, des rires et des applaudissements plus intenses et plus longs.

Mais déjà on aperçoit, au loin, le fameux et tant attendu char bleu pastel, surmonté d'une gigantesque couronne, le char des Reines.

Pour l'instant un groupe musical accompagne le char des six reines de quartier, dignes représentantes des différents quartiers chalonnais, élues quelques semaines auparavant par un collège d'hommes et de femmes représentant des quartier et issu de la société civile.

Des applaudissements plus nourris encore crépitent si fort qu'ils couvrent presque la musique : le char des Reines, La Reine et ses deux dauphines, passe devant la foule.

Si trois rois un peu fous et absolument différentsouvrent le défilé, trois reines de beauté, officiellement élues de la ville de Chalon, le ferment.

Sur leur trône, elles saluent une foule déjà conquise. Toutes trois vêtues de façon identique, robe blanche longue et large, couronne posée sur le sommet du crâne et veste légère de fourrure bleu ciel, elles sont applaudies pour leur grâce qui représente leur ville. On peut entendre des exclamations diverses sur leur beauté, ou des précisions quant à leur quartier d'origine ou leur lycée inscrite : « La première dauphine, c'est quand même la plus jolie... ! » ; « Il paraît qu'elle est au lycée à côté de chez nous ! ».

Les trois rois et les trois reines encadrent de cette façon le défilé.

Situés aux deux extrémités, ces symboles représentent le monde bipolaire des carnavaux chalonnais, constitué d'une manière générale, de laideur, de farce et de rire mais aussi de beauté et de grâce, rappelant de fait que l'un comme l'autre peuvent porter une couronne et recevoir une ovation de leur peuple.

Puisque le char des Reines clos le cortège, nombreux sont ceux franchissent les barrières et suivent ce char dans un désordre des plus chaotiques. Le terme du périple est la place de l'Hôtel de Ville. Il est temps également pour moi de m'y rendre.

Les confettis donnent une couleur vive aux rues du parcours, il ne reste plus un mètre carré de bitume gris ou sale, la ville est transformée, les gens courent en se jetant des confettis, petits et grands d'ailleurs, les uns déguisés, les autres non. Qui fut il y a quelques minutes gôniot et qui fut un sage spectateur ? Tous se mêlent joyeusement en suivant le dernier char jusqu'à la place qui marque la fin du défilé.

Une marée inonde déjà la grande place. Tous les participants du défilé sont massés sous le balcon de l'Hôtel de Ville, seuls les chars des reines et du Roi Carnaval, le géant, sont présents sur la place. Les confettis continuent de pleuvoir dans tous les sens. La fête n'est pas terminée. Pas de barrières, pas de police, pas de chevaux pour écarter la foule.

Le char bleu des reines stationne devant les marches de l'Hôtel de Ville.

Une à une, en commençant par les dauphines, les trois reines quittent leur trône. Mains et avant-bras gantés de blanc, toujours abritées de la fraîcheur printanière par une veste bleue sur leur longue robe de soie blanche, elles arborent une ceinture rouge et bleue pour rappeler leur appartenance. Entourées des reines de quartier, les trois reines gravissent les marches de l'Hôtel de Ville au milieu d'une haie d'honneur composée de musiciens et de majorettes.

Une poignée de seconde plus tard, elles apparaissent toutes trois au balcon de l'édifice pour recevoir une véritable ovation. Le maire, Dominique Perben<sup>96</sup>, est visible mais reste en retrait. Il les accueillera dans les salons municipaux.

Le triomphe des reines est complet.

Il est 17 heures 30, les reines se retirent du balcon, accompagnées du maire. Ceci semble être le signal de fin.

Petit à petit, le flot du public s'écoule lentement en direction de la fête foraine et de ses multiples et diverses attractions. Seuls restent les organisateurs qui évoquent déjà les incidents mineurs de la journée, ce qui a retenu leur attention d'organisateurs fera l'objet d'une attention particulière lors du prochain défilé. Les écarts spatiaux trop importants entre les groupes gôniotiques sont des sujets de discussions récurrents.

Sur le sol, un patchwork de confettis colore les rues et les places en témoignage de ces quelques heures de folie carnavalesque. La fête est terminée, pour quelques jours seulement.

Le calme et la quiétude d'un dimanche de printemps au centre-ville chalonnais reprennent leurs droits. Seuls résonnent au loin les centaines de watts des métiers forains, rappelant que la fête n'est pas tout à fait finie, aujourd'hui, pour tout le monde.

La fête foraine, composante essentielle d'une période collective de loisirs constitue une véritable ville de lumières vives, de musiques tonitruantes, mais aussi de rires, d'émotions et de sensations qui s'installent dès les premiers actes du carnaval chalonnais.

<sup>96</sup> Dominique Perben, maire de Chalon depuis 1983 (réélue en 1989, 1995 et 2001). Pour occuper des fonctions ministérielles, il cède son mandat en 2002 à son premier adjoint Michel Alex.



73 – Confrère femme gôniotique lors de la mise en place des groupes pour le défilé.



74 – Organisation du défilé avant le départ.



75 – Pique-nique avant le départ d'un groupe gôniotique.



76 – Confrère réglant le déroulement du défilé.



77 – Organisation du défilé avec l'animateur (arboraient la médaille de l'Ordre Gôniotique).

*Photos 73-77*

73. Confrère femme gôniotique lors de la mise en place des groupes pour le défilé.  
Source : photo de l'auteur.

74. Organisation du défilé avant le départ. Source : photo de l'auteur.

75. Pique-nique avant le départ d'un groupe gôniotique. Source : photo de l'auteur.

76. Confrère réglant le déroulement du défilé. Source : photo de l'auteur.

77. Organisation du défilé avec l'animateur (arboraient la médaille de l'Ordre Gôniotique). Source : photo de l'auteur.



78 – « Sur le sol, un patchwork de confettis colore les rues... »

*Photo 78 : « Sur le sol, un patchwork de confettis colore les rues... »*

Source : photo de l'auteur.

### Journée enfantine

Le mercredi entre les deux dimanches de défilés carnavalesques est le jour consacré aux enfants. Le programme des festivités chalonnaises ne les a pas oubliés.

Puisque mercredi il y a dans la semaine des festivités carnavalesques, ce jour, comme dans la semaine civile et scolaire, est consacré au carnaval des enfants. Peut-être est-ce une manière de distinguer temporellement les jeux innocents des petits des plaisirs satiriques et farceurs des plus grands. Toujours est-il que les enfants des écoles chalonnaises et des environs ont eux aussi leur journée et leur défilé à travers les rues de la ville.

Le parcours n'est pas le même que celui de leurs aînés ; il est beaucoup plus court pour ne durer que trente minutes environ et se déploie dans les rues piétonnes. Ainsi il est inutile de bloquer la circulation un jour de semaine, inutile de clore le parcours et de rendre le spectacle payant.

L'organisation en est donc d'autant plus simplifiée du fait que ne défile ni char ni formation musicale importante.

Seul un groupe de majorettes accompagné de ses musiciens ouvre le jeune cortège

carnavalesque.

Les spectateurs sont pour l'essentiel des riverains, des passants, et bien sûr, les parents.

Les petits gôniots, eux aussi, suscitent les applaudissements des plus grands.

Sans contestation sociale ou politique, ces enfants n'en demeurent pas moins des gôniots dans l'âme dans la mesure où émergent de leur défilé la vie, l'énergie, le rire et le défoulement.

« Petit gôniot deviendra grand ! » ; c'est ce que souhaitent les organisateurs de cette manifestation.

Sous les applaudissements constants des spectateurs, le défilé se termine vers 15 heures à la salle Marcel Sembat, afin de laisser libre cours à la grande bataille de confettis tant attendue par les enfants, lors du bal costumé qui leur est exclusivement réservé. Là, le monde n'est plus cartésien, la chronologie est bafouée : un pirate livre bataille à un martien, un petit chat bipède d'allure humaine se cache derrière un diablotin poursuivi par une fée ; et tout ceci à grand renfort de musique et de confettis dont le stock paraît illimité, prouvant ainsi que le royaume des gôniots n'est pas uniquement composé d'adultes moqueurs et subversifs face aux choses et à l'ordre établi.

Sa Majesté Cabache règne donc sur toute la population chalonnaise et périphérique : le carnaval est adopté avec autant d'enthousiasme par les enfants que par les adultes.

### **Grande cavalcade du triomphe de Sa Majesté Carnaval**

Dimanche 16 mars ; ce deuxième dimanche du cycle calendaire carnavalesque marque le dernier jour des festivités chalonnaises mais aussi les dernières heures de sa Majesté Carnaval, qui après une année de règne, sera désigné responsable de tous les méfaits tombés sur la ville durant cette période.

Que le défilé soit en l'honneur de Sa Majesté Cabache ou de Sa Majesté Carnaval, son déroulement est identique, les groupes gôniotiques ou carnavalesques reviennent d'un dimanche sur l'autre. Seul le temps, plus nébuleux en début de cavalcade, diffère.

Ma position, en qualité d'observateur direct des festivités carnavalesques, doit saisir cette seconde opportunité. La participation active se révèle aussi indispensable.

Observer en participant ouvre une autre fenêtre sur la perception de la fête.

Changer de peau, d'apparence, de tégument, endosser un costume inhabituel, modifier son visage s'avèrent alors nécessaires pour « faire les gôniots », pour saisir une éventuelle communication entre spectateurs et participants, et entre participants.

Il fallait donc se munir des objets et des outils fondamentaux du parfait gôniot.

Le grenier de mes parents fera office de réserve et de réservoir afin de trouver tous les éléments dignes du mot bourguignon. Après des prospections poussiéreuses dans de vieux cartons, à la recherche de vieilles nippes désuètes, mon déguisement sera composé de la sorte : un vieux masque de ma jeunesse aux couleurs criardes, coupé au niveau supérieur du nez, en conservant le bas, laisse apparaître un sourire figé doté

d'une bouche démesurée, édentée, d'un long nez vert et de grandes oreilles. Une vielle perruque blonde, bouclée et décoiffée, sous une casquette écossaise.

Un bermuda bleu et une affreuse et longue blouse blanche, munie de nombreuses et profondes poches et d'une ceinture pour stocker les confettis. Une paire de baskets confortables pour tenir les deux heures de déroulement urbain et pédestre, mais pas trop récentes, une fausse main démesurée en plastique un peu desséché pour « caresser » les cheveux des spectateurs, enfilé à la main gauche, la droite restant libre pour jeter les confettis. Il ne manquait plus que le sac de confettis que j'achèterais sur place.

Me voilà paré tel un gôniot prêt à déambuler dans les rues chalonnaises. Je n'oubliai pas un vaporisateur d'eau (du même type que ceux utilisés pour laver les vitres) outils vu à maintes reprises lors de la première séance d'observation le dimanche précédent, mais dont j'avais été aussi victime, en qualité d'observateur, coincé entre les barrières et les spectateurs.

Je ne pouvais ignorer une dimension importante et pratique – faute de volontaires pour l'expérience – qui est la participation en groupe, entre amis, entre joyeux drilles, au défilé carnavalesque de Chalon.

C'est donc seul que je me rendis au départ de la grande cavalcade, quai Gambetta, dès midi ; évidemment sans carnet de note et sans appareil photo, comme c'était le cas lors du premier défilé, la semaine précédente.

Quelques gôniots, quelques badauds masquent déjà leur impatience en se remémorant les anecdotes de la semaine passée. Les rires sont au rendez-vous entre membres des mêmes groupes mais aussi entre individus de groupes distincts.

Pas de stress ambiant. L'air est à la détente et non à l'angoisse, j'essaye de me fondre dans cette attitude, sans me faire remarquer tout en essayant, de dissimuler une certaine tension mêlée d'excitation incontrôlée. Je vais et je viens sur le quai en quête de toute information, les oreilles et la vue en éveil.

Je n'avais pas osé venir en voiture accoutré de mon déguisement, il est temps alors de revêtir ce tégument gôniotique. Personne n'est en tenue « civile » ; je dois alors me changer, mais où ? Tout le monde à l'air déjà prêt pour la grande cavalcade, il n'y a pas de vestiaire. Je m'écarte du quai, trouve une rue peu fréquentée, pousse une porte d'immeuble, la deuxième laisse entrevoir une cour intérieure, calme, avec un renfoncement. Je m'y précipite sans réfléchir, y endosse très rapidement mes attributs gôniotiques et ressors aussi vite que j'y avais pénétré ; le masque dans la main par une absurde timidité, alors que précisément ce serait masqué que je serais anonyme. Mon pas s'accélère pour rejoindre le quai Gambetta, point de départ du défilé, mais surtout pour être gôniot parmi les gôniots.

Quai Gambetta enfin ; ma « tribu » s'est agrandie et personne ne remarque ma présence, pas plus que tout à l'heure d'ailleurs, en tenue « civile ». Serais-je alors devenu gôniot ?

Nombreux sont ceux qui avalent un sandwich ou autre repas rapide, sans oublier de se rincer la gorge avec de grands verres de vin. Le rire ponctue régulièrement chaque conversation.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

La tonalité gôniotique est là.

Des groupes se côtoient, s'interpellent joyeusement avec une décontraction finalement toute carnavalesque. La musique diffusée par haut-parleur entraîne quelques uns dans des danses peu académiques. Certains courent en tous sens, et je ne sais pour quelles raisons.

J'aperçois des membres du Comité des Fêtes que j'ai rencontré plus tôt. Eux aussi vont et viennent, s'arrêtant ça et là pour saluer telle ou telle personne.

Quelques chars carnavalesques sont arrivés pendant mon absence, les mêmes que ceux applaudis la semaine dernière ; d'autres arrivent un à un. Les tracteurs qui tirent les chars semblent conduits parfois par des êtres sortis d'une bande dessinée ou d'un roman de science fiction.

Les différents déguisements aux multiples couleurs transforment le quai de Saône en un gigantesque habit d'Arlequin.

Les discussions amusées et les plaisanteries occupent l'essentiel des présents.

Plus haut sur le quai, une musique s'essaye créant déjà l'ambiance carnavalesque, celle qui avait envahit l'ensemble des gôniots la semaine dernière ici même.

La police municipale, sans intervenir, surveille d'une présence discrète la communauté surréaliste.

Je remarque que les groupes primés au concours carnavalesque exhibent de façon ostentatoire leur médaille. Les chars gôniotiques se pavent souvent à l'avant, de grandes pancartes en carton indiquant le prix carnavalesque remporté lors du premier défilé : « Premier prix Catégorie groupe monté » ; « Second prix groupe ... »

Mais déjà le cortège prend à peu ses positions sur le quai, selon un ordre établi que font respecter les membres du Comité des Fêtes, tandis que grandit encore le nombre de gôniots et de chars.

14 heures, les derniers chars et les derniers groupes franchissent l' « entrée des artistes », contrôlée par la police municipale, qui referme sur eux une palissade de toile de jute brune.

Rapidement, des membres du Comité des Fêtes les placent dans l'ordre du défilé, à l'intérieur du cortège.

Les gôniots ajustent leur tenue, se munissent de sacs de confettis, certains se positionnent sur les chars, chacun semble connaître parfaitement son rôle au sein du groupe.

Tous attendent le signal, celui-là même qui permettra d'oublier toute sagesse et retenue de son quotidien, pour devenir, durant quelques heures, « le plus fou des hommes » au milieu des plus fous.

Soudain à 14 heure 30, le cortège s'ébranle. À ce moment précis, les acteurs qui faisaient mine de garder leur sérieux déposent là réserve et pondération: « Fais ce que voudras ! », proclame l'adage carnavalesque.

Le signal est donné.

Parti du début du cortège, une onde joyeuse et dansante se propage à la vitesse du son et atteint l'ensemble des gôniots.

Chacun peut être aussi fou qu'il le souhaite.

La transgression est autorisée, néanmoins j'ai ce sentiment indescriptible et jusqu'alors inconnu d'entrer en carnaval comme on entre en scène pour une représentation théâtrale. Ce n'est pas exactement du « trac », mais c'est un sentiment ambigu qui se rapprocherait de ce que je peux ressentir au moment de mes premiers pas à la descente d'un avion, lorsque l'on arrive dans un pays nouveau, un sentiment hybride, métissé de crainte et d'excitation, de désir d'aventure, de rencontre avec l'inconnu.

Je décide alors de ne pas me mêler à un groupe précis mais plutôt de « naviguer » entre les groupes et les chars, d'être totalement libre d'aller et venir pour saisir ce qu'il y aurait à saisir, d'être là où il y aurait des scènes précises à vivre, puisque je vais vivre ce carnaval de « l'intérieur » et mettre tous mes sens en alerte. Je ne sais encore ce que je vais ressentir ou saisir.

La police a disparu ; sans doute surveille-t-elle de loin le mouvement général, même si sa présence se semblait gêner en rien les préparatifs carnavalesques. Mais non, quelques policiers, pris dans l'ambiance, chahutent ou se font chahuter par les gôniots : ils sont aussi de la fête. L'exaltation est donc générale.

Les multiples différences qui, au quotidien, éloignent les uns des autres sont aujourd'hui écartées des préoccupations et rejetées dans un autre monde.

Arraché à la trivialité des rôles journaliers, personne ne semble sombre ou chagriné l'allégresse collective est communicative.

Après l'acte libératoire, l'excitation est croissante au détriment de l'apprehension initiale et l'on sent que l'on sera collectivement « fou » jusqu'au terme de cette cavalcade.

À cet instant, le carnaval me paraît bien l'expression de la liesse populaire la plus aboutie. Ce monde carnavalesque s'offre effectivement différent et distant du monde quotidien que je connais.

C'est un signal, en somme, qui projette l'être dans un autre monde, dans un univers dans lequel chacun des repères connu disparaît au profit d'une communauté de plaisirs et de joie de vivre ensemble. Le voisin, même inconnu, apparaît comme une vieille connaissance. Des liens nouveaux sont tissés entre tous les participants que l'on croise et avec qui se joue une farce improvisée avant même de paraître devant les spectateurs. Tout le monde se tutoie.

Au milieu d'un chaos de formes et dans une bonne humeur générale le cortège prend son premier virage et l'on entre dans la première rue où les spectateurs impatients font crépiter leur applaudissements que l'on entend bien avant de croiser un premier assaut en règle de confettis venu de l'autre côté des barrières métalliques.

Pourtant, c'est une rue qui cesse d'être une rue, elle ressemble plutôt à une immense salle des fêtes sans toit et sans murs où les cris, les invectives, les chants, les musiques tonitruantes, les rires règnent, exaltant les valeurs de la fête.

Dans cette salle de spectacle de plein air, finalement personne n'est vraiment acteur

et personne n'est seulement spectateur. La liberté est réciproque et des lieux d'interactions se constituent à tout moment : un jet d'eau ou un lancer de confettis, une réponse identique se construit dans une chaleureuse communication, tantôt un duel, tantôt dans une bataille, aussi bien rangée qu'anarchique d'ailleurs.

Personne n'est à l'abri d'une attaque, venant de derrière, de devant, des côtés le long des barrières, et même d'en haut, du haut des chars.

Toutefois les cibles sont soigneusement choisies : les inattentifs, les imprudents, ceux qui tentent de s'aventurer au milieu de la rue, les grincheux – il y en a – les enfants, les jolies femmes constituent autant de cibles potentielles recherchées.

Pour nous, les participants, les gôniots, le temps s'est arrêté depuis le signal de départ. Sur la scène chacun joue son rôle d'improvisation et la partition ne souffre d'aucune fausse note. Chacun se laisse envahir par l'instant, par la douce et excitante insanité d'un jour.

Il suffit de se laisser conduire, d'aller de groupe en groupe, de remonter les rues en longeant les barrières à la recherche d'éventuelles victimes de mes confettis, tout en me frayant un chemin à travers les groupes musicaux qui ont une structure de déambulation stricte et inflexible en tournant autour des immenses chars.

Partout, la joie et l'envie de s'amuser est la même, l'ambiance est à la plaisanterie collective.

Dans la folie d'un monde facile et gai, insoucieux et infantile, caché derrière une apparence, un masque, un ensemble tégumentaire, rendant totalement ou partiellement anonyme, chacun des participants ris de ceux qui rient, regarde ceux qui regardent passer le défilé, s'amuse de l'énergie déployée, par les petits comme par les grands, pour atteindre leur cible – souvent la bouche – redoutant les parents qui, sournoisement, montrent du doigt à leurs enfants un personnage original afin que celui-ci devienne l'objet d'une attaque massive de confettis.

Toutes sortes de spectacles s'offrent aux participants : les parents déguisés comme leurs enfants, la grand-mère qui fait office de distributeur de confettis, les gens endimanchés qui hurlent au premier jet d'eau, les groupes qui dansent sur le trottoir au passage d'un rythme carnavalesque plus dynamique qu'un autre, les jeunes gens qui s'embrassent et se cachent l'un contre l'autre ou l'un derrière l'autre lorsqu'un gôniot s'approche trop près avec une poignée de confettis, ceux qui s'amusent plus que leurs enfants, ceux qui n'ont d'yeux que pour les majorettes ou bien les reines, ceux qui, malgré la trame impalpable du carnaval, conservent une immobilité statique non sans esquisser fréquemment un sourire.

Tous sont venus pour des raisons diverses et chacun s'égaie de façon personnelle.

La licence et l'allégresse sont décidément collectives dans l'univers carnavalesque.

Les commissaires de piste que l'on croise à chaque carrefour, à chaque angle de rue, régulent le cortège afin d'éviter les « trous » ou les « tassements » du défilé. Il se placent devant un groupe, de musique ou gôniotique, et leur fait ralentir le pas, voire les stoppe dans les cas où l'écart « régulier » entre deux groupes venait à se réduire. Ils communiquent par talkie-walkie, et semblent s'informer les uns les autres des irrégularités

du flux carnavalesque et des manœuvres qu'ils dirigent.

Les « trous » dans les défilés carnavalesques, les écarts trop conséquents entre deux groupes sont, depuis des années, considérés comme un problème majeur pour les dirigeants du Comité des Fêtes. Ils s'attachent scrupuleusement, selon les organisateurs eux-mêmes, à réguler la fluidité de l'écoulement de la marée humaine et matérielle, gage d'un carnaval réussi.

Il arrive effectivement que sur plus de cent mètres, ne soit présent aucun groupe de musique ou gôniotique, mais ces brèches restent et rares et les commissaires de pistes suffisamment expérimentés pour hâter ou freiner le mouvement général. Parfois il m'arrive de combler seul, profitant de la scène offerte, les quelques mètres entre deux groupes.

La lenteur de l'écoulement du défilé m'autorise à aller et venir au devant du défilé, auprès des trois rois ou, lorsqu'il a quitté le lieu de départ, aux abords du char des trois reines, là où l'ambiance est légèrement plus calme, dans le sens où la grâce des reines contraste avec les bouffonneries encouragées par les rois de folie.

Le masque sur la tête dissimule mon identité et je ne suis qu'un gôniot parmi les gôniots, seul, mais un gôniot libre de réaliser toutes les farces, sans aucun risque d'être reconnu et éventuellement dénoncé. Je ne suis donc pas un simple anonyme, mais plutôt le membre d'un groupe, d'une communauté, éphémère certes, mais une communauté dont les membres ont cette possibilité – et ce pouvoir – de se jouer des règles du quotidien, de « jouer » avec un public, qui est venu pour ça, tout autant que pour admirer les chars massifs et imposants.

Ce sentiment d'appartenance, me dis-je, reste de l'ordre de l'imaginaire. Je ne suis pas moi, je joue un rôle que je ne connais pas, mais qui semble conforme avec ce que la communauté des spectateurs attend et en adéquation avec mon groupe d'accueil.

Je me sens autre, mais paradoxalement libre de tout mouvement et de tout acte, projeté que je suis, pour quelques temps dans un autre monde, dans lequel les normes et valeurs sont tellement loin de ce que je vis au quotidien.

Le temps, ou plutôt ma notion du temps, à disparu, noyée dans ce flot chaotique et chahuteur, dans un parfait sentiment d'insouciance, proche d'un retour à l'enfance. Je ne me rend compte du temps qui est passé seulement lorsque le défilé se dissout.

L'espace dans lequel j'évolue là, au milieu d'une foule immense, ne ressemble plus du tout aux rues que je connais, elles ne correspondent d'ailleurs plus à des rues urbaines ; il y a bien les feux tricolores ou les lignes blanches sur l'asphalte, un début de trottoir, mais plus de voitures, plus d'arrêts au feu rouge, plus aucune prudence ou attention aux usagers des lieux. Les repères qui cadreraient plus ou moins strictement le quotidien s'envolent dès le signal de départ du défilé. Sans connaître l'environnement urbain chalonnais, le carré dessiné par le parcours carnavalesque ne serait qu'une ligne approximativement droite.

Je sens tout de même que les farces et attaques caractérisées que je lance ne sont adressées qu'au public et non à l'encontre des mes condisciples. J'ai ce sentiment qu'il existe deux « camps » : celui des spectateurs et celui de ceux qui défilent. L'un attaquant la partie adverse par le biais de farces, de confettis, de jets d'eaux.

Ce sont de véritables batailles rangées entre deux camps, chacun disposant des armes qu'il à prévu, sensiblement les mêmes, mais les stratégies guerrières diffèrent fatallement : l'un, massif et unique, demeure fixe et immobile, voire boulonné aux barrières métalliques présentant ainsi une cible unique ; l'autre est inattendu, dispersé, furtif, détient des armes et des canons lourds, ainsi que des armures individuelles, choisit ses victimes qui ne pourront se soustraire à l'attaque, souvent solitaire.

L'ordre contre le désordre, en somme.

Si le parcours carnavalesque suit quatre rues formant en carré, seuls deux sont plus que les autres encombrées de spectateurs. Le quai Gambetta, point de départ, semble réservé aux participants et rares sont les spectateurs qui y sont postés ; la dernière rue, la rue Michelet, celle qui ferme le carré, n'est occupée de l'autre côté des barrières métalliques que sur le début, à l'angle du boulevard de la République. L'autre partie, celle qui rejoint le quai Gambetta, est quant à elle dépourvue de spectateurs et semble être un espace de détente des participants.

On y boit, retrouve son groupe, discute, les musiciens se taisent plus longuement entre deux morceaux, les majorettes ne lancent plus leur bâton, certains s'assoyent sur le bord du trottoir démunis de barrières métalliques, d'autres en profitent pour réajuster leur déguisement, et c'est précisément ce que je fais, d'autant que l'élastique qui maintenait le masque sur mon visage à lâché, au milieu d'une rencontre entre un groupe gôniotique et des spectateurs.

Durant tout le défilé nul ne montre de fatigue : « La fantaisie est l'antidote de la fatigue<sup>97</sup> » garantit Alessandro Savella. Les musiciens essuient bien quelques gouttes de sueur, les majorettes lèvent la jambe un peu moins haut, les confettis volent moins loin, mais personne ne se plaint. Ni les commissaires de piste, ni les policiers, ni les chauffeurs de tracteur ou de voiture qui tirent les chars, ne semblent atteints par la fatigue.

La cavalcade, qui a pris le départ il y a tout juste deux heures, se termine comme la semaine dernière, sur la place de l'Hôtel de Ville avec un scénario identique : après l'ovation des reines qui adressent de la main des baisers à son bon peuple, chacun se disperse à travers les rues – et surtout en direction de la fête foraine – afin de poursuivre encore un peu la fête, avant de reprendre demain ses habitudes quotidiennes. Car c'est la fin du carnaval, il ne reste plus, ce soir, que l'exécution rituelle du roi carnaval, à la nuit tombée, sur un pont enjambant la Saône. Le cycle carnavalesque ne se terminera effectivement qu'à l'occasion du jugement et de l'exécution du monarque éphémère.

<sup>97</sup> Alessandro Savella, *Le carnaval de Venise*, Milan, Silvana, 1986, p. 15.



79 - Mannequin carnaval porté dans sa « couverte » par ses bourreaux.



80 - Mannequin carnaval « beurdolé à la couverte ».



81 - « Beurdolage » du mannequin carnavalet.



82 - Mannequin carnaval précédant le Roi carnaval de carton-pâte.



83 - Mannequin carnaval dans sa « couverte ».



84 - Bourreau du mannequin carnavalet.

#### *Photos 79-84*

79. Mannequin carnaval porté dans sa « couverte » par ses bourreaux. Source : fonds Patricia Badot.
80. Mannequin carnaval « beurdolé à la couverte ». Source : photo de l'auteur.
81. « Beurdolage » du mannequin carnavalet. Source : fonds Patricia Badot.
82. Mannequin carnaval précédant le Roi carnaval de carton-pâte. Source : photo de l'auteur.
83. Mannequin carnaval dans sa « couverte ». Source : photo de l'auteur.
84. Bourreau du mannequin carnavalet. Source : photo de l'auteur.



85 - Roi carnaval 2005.



86 - Roi carnaval 2006 (doté d'un strabisme divergent).



87 - Roi carnaval 2006 portant sur sa couronne la « Cabache » doré et la médaille de l'Ordre Gôniotique.

*Photos 85-87*

85. Roi carnaval 2005. Source : fonds Patricia Badot.

86. Roi carnaval 2006 (doté d'un strabisme divergent). Source : photo de l'auteur.

87. Roi carnaval 2006 portant sur sa couronne la « Cabache » doré et la médaille de l'Ordre Gôniotique. Source : photo de l'auteur.



88 – S.M. Cabache et la Reine Moutelle défilant sur leur char.



89 – Ile du Moutiau : lieu de résidence de S.M. Cabache. Inscription sur le côté du char de S.M. Cabache.



90 – Arrivée de S.M. Cabache en compagnie de la Reine Moutelle et du petit page avant la montée sur leur char pour le défilé en leur honneur.

#### Photos 88-90

88. S.M. Cabache et la Reine Moutelle défilant sur leur char. Source : photo de l'auteur.

89. Ile du Moutiau : lieu de résidence de S.M.Cabache. Inscription sur le côté du char de S.M. Cabache. Source : photo de l'auteur.

90. Arrivée de S.M. Cabache en compagnie de la Reine Moutelle et du petit page avant la montée sur leur char pour le défilé en leur honneur. Source : photo de l'auteur.



91 - Chevaux ouvrant le défilé carnavalesque, montés par des écuyères aux couleurs de Chalon.



92 - Chevaux-jupons suivant les véritables cheveaux pour ouvrir le défilé chalonnais.



93 - Groupe de musique écossais



94 - Groupe de musique italien devant le char des Reines



95 - Majorettes polonaises

*Photos 91-95*

91. Chevaux ouvrant le défilé carnavalesque, montés par des écuyères aux couleurs de Chalon. Source : photo de l'auteur.

92. Chevaux-jupons suivant les véritables cheveaux pour ouvrir le défilé chalonnais. Source : photo de l'auteur.

93. Groupe de musique écossais. Source : fonds Patricia Badot.

94. Groupe de musique italien devant le char des Reines. Source : photo de l'auteur.

95. Majorettes polonaises. Source : fonds Patricia Badot.



*Photos 96-101*

96. Etendard du groupe folklorique portugais affiché devant le char musical du groupe. Source : photo de l'auteur.
97. Drapeau national portugais arboré sur le char du groupe folklorique portugais. Source : photo de l'auteur.
98. Préparatif du char du groupe folklorique portugais. Source : photo de l'auteur.
99. Musiciens et chanteur du groupe folklorique portugais. Source : photo de l'auteur.
100. Musiciens et chanteur du groupe folklorique portugais. Source : photo de l'auteur.
101. Défilé du groupe portugais : pause portrait. Source : photo de l'auteur.



102 - Char des Reines du carnaval 2006.



103 - Reine 2006 et ses dauphines.



104 - Char des reines de quartiers 2006.

*Photos 102-104*

102. Char des Reines du carnaval 2006. Source : photo de l'auteur.

103. Reine 2006 et ses dauphines. Source : photo de l'auteur.

104. Char des reines de quartiers 2006. Source : photo de l'auteur.

### **Jugement et exécution du roi carnaval**

La mise à mort d'un objet rituel et symbolique consacre très fréquemment la fin d'un ensemble festif.

Les cérémonies carnavalesques chalonnaises sont marquées elles aussi par un rite qualifié par les organisateurs de « traditionnel » : le jugement et l'exécution du roi carnaval.

A la suite d'un simulacre de jugement, conduit par un tribunal populaire, le mannequin, personnification du cycle carnavalesque, sera mené joyeusement au supplice

suprême par les gôniots eux-mêmes, le dernier jour de la fête carnavalesque, à la nuit tombante.

L'exécution symbolique a lieu à 20 heures sur un pont enjambant la Saône, le pont Saint Laurent, précisément entre le cœur historique de la ville et l'Île Saint Laurent.

Arrivé juste au début du crépuscule, une lumière incertaine me laisse entrevoir, non sans surprise et effroi, au loin sur le pont, une potence qui surplombe la Saône.

« On fait brûler Carnaval sur le pont Saint Laurent, d'ailleurs c'est marrant parce que, dans le pont, y a des boulons et on peut mettre la potence ; on avait prévu ça parce que dans notre Comité, y a quelqu'un qui était à l'Equipment. Normalement on n'a pas le droit. Il y a un endroit, je sais où qu'ils sont moi, les boulons, on dévisse les boulons, on met notre machine et puis on visse », prévenait le Président du Comité des Fêtes.

Toujours est-il qu'une potence métallique, au XXème siècle, en plein centre ville n'impressionne et me méduse personne.

Mais déjà de nombreux curieux ont pris position sur les bords de Saône pour assister à la cérémonie rituelle et me rappellent les films de fiction historique que j'ai pu voir, dans lesquels une foule toujours dense et parfois exaltée, dotée d'une ardente colère, assiste aux exécutions capitales. Ici, il n'en est rien. Point d'excitation, ni d'agressivité, point d'ébullition ni même d'effervescence. Aucune marque d'impatience ne semble frapper le public qui va et vient d'un côté à l'autre du pont, certains d'entre eux sont assis sur le rebord du trottoir. La circulation est fermée aux automobilistes. Seuls quelques pétards éclatent ça et là, sur le pont, en contrebas et au loin, sur le quai Gambetta.

Dès les dernières lueurs de ce soleil printanier, une lumière artificielle s'allume au sommet de la Tour du Doyenné qui domine la Saône sur l'Île Saint Laurent. Elle représente souvent, comme emblème, la ville de Chalon sur des prospectus destinés aux touristes. C'est une tour étroite, bicolore, en pierre et surplombe superbement, au centre d'une verdure de feuillus, un gigantesque massif floral, visible de l'autre côté du pont.

Tous les regards se braquent en sa direction.

Du pont Saint Laurent on distingue aisément un individu coiffé du couvre-chef doré de la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique. On aperçoit également sa robe rouge. Puis d'autres confrères le rejoignent et la confrérie apparaît au sommet de la tour au grand complet.

« Le voilà ! », crie une spectatrice, et immédiatement les visages se tournent du côté du centre ville.

Un mannequin de paille et de chiffon, vêtu de rouge et de bleu, vole au dessus de la foule, puis retombe, puis réapparaît en l'air, les applaudissements retentissent. Arrivé au sommet du pont, on peut le voir, plus distinctement, malmené dans sa couverture que quatre gaillards lancent le plus haut possible sous les exclamations du public, le roi carnaval, le même qui l'après-midi et la semaine précédente, était déjà secoué et maltraité en public : « *beurdollé à la couverte* », dit-on. Il est en effet lancé en l'air à l'aide d'une couverture, ou d'un drap épais, et retombe complètement désarticulé, comme le mannequin qu'il est, soit dans la couverture, soit dans la foule qui s'empresse alors de le relancer à ses « bourreaux ». L'opération est la même lors des défilés dominicaux

carnavalesques.

Sous les feux d'un judicieux éclairage, le « tribunal populaire» est à présent au complet au sommet de la Tour du Doyenné. Le Président, à la fois du tribunal et de la Confrérie, que je reconnais à sa voix, après avoir consulté de la tête chacun des membres du tribunal ayant instruit le procès, se lève et d'un air grave s'exclame au micro afin que le peuple entende bien ce qui suit :

« Nous, membres de la Société inébranlable, Camerlingue du Casio, Dauphins de la Mère Folle, Princes des Fous, membres de la Confrérie des Vilains, Grands Dignitaires de L'ordre Royale Gôniotique, détenteurs des traditions des Enfants de Villes et des Gays Gaillardons : l'avons condamné à être berné, beurdollé, gaulé, sauté à la couverte et dansé dans toutes les rues, impasses, coins, places et carrefours de l'ancienne Cabillonum<sup>98</sup> ».

De vifs applaudissements retentissent de la foule amassée sur le pont Saint Laurent comme sur les berges de la Saône en face de la Tour du Doyenné.

Puis, dans un langage rabelaisien, le Président poursuit et lit tous les actes d'accusations du mannequin bouc émissaire, dans lesquels il est chargé de tous les maux et exactions commis par la collectivité locale. On l'accuse en réalité de tous les malheurs tombés sur la ville, de tous les crimes, de tous les scandales survenus durant toute une année, mais aussi et paradoxalement, sous un vocabulaire accusateur, il est le biais par lequel on rappelle les innovations, manifestations et autres améliorations pour la qualité de vie urbaine intervenues également durant l'année.

Voici de quoi il est accusé publiquement en ce carnaval 1997:

- « A couru après le Ministre de la Culture pour lui chanter la Ronde des Gôniots au conservatoire de musique.
- A fait pousser des arbres en deux jours à Saint Cosme.
- A inventé une nouvelle pellicule pour être encore plus beau en photo.
- A mis des chiens en bois dans toutes les rues pour attirer les vrais et rendre les rues encore plus glissantes.
- A refusé de se soumettre à l'autorité du nouveau directeur des Affaires Culturelles.
- A fait une dernière fois son cinéma au Rex avant de le démolir.
- A voulu que *Ravensburger* fasse un puzzle à son effigie : une horreur.
- A tout chamboulé dans le square Chabas et volé la sculpture qui était au milieu pour la garder chez lui ; il la trouve trop belle.
- A refusé de participer au premier trophée de silures : il ne supporte pas l'eau.
- A fait une grosse farce en faisant couler le Nil pendant tout l'été.
- A mis une grande tape amicale dans le dos de Nicéphore (Niepce) pour l'obliger à embrasser le sol natal.

<sup>98</sup> Ancien nom en latin de la ville Chalon-sur-Saône.

- A fait des sondages bruyants place de la Mairie : il cherche à faire réaliser une grande cave à Aligoté.
- A voulu vendre le vélo de Nicéphore aux enchères.
- A voulu enlever les papillons des bus pour les remplacer par des *cancouarnes*.
- A essayé de brancher la nouvelle pompe du Linguet sur la Maison des Vins.
- A mis des camions partout sur les routes pour empêcher les voitures de passer.
- A rationné l'essence même pour le Père Noël qui a du venir en calèche.
- A fait tomber beaucoup de neige pour essayer de descendre la Citadelle à ski. »

Ces griefs chargés d'humour, de jeu de mots et de références à la vie locale, qui sont reprochés au roi carnaval, changent bien évidemment d'une année sur l'autre, selon l'actualité locale et nationale, chaque fois réinventés selon l'humeur du « scribe » officiel de la Confrérie Gôniotique.

Le tribunal en costume d'apparat, du haut de sa tour, l'avertit ensuite que le moment est venu d'expier ses mauvaises actions et la perturbation qu'il a engendrée dans la ville toute l'année. Le Président conclut alors à la peine capitale :

« Pour toutes ces raisons, par nous débagoulées, attendu que le printemps arrive avec le chant des oiseaux.

Etant bien avéré que le Carnaval a cent autres *meschiefs* sur la conscience : décision de le livrer aux mains de l'exécuteur des Hautes Œuvres de notre bonne ville en requérant contre l'ignoble personnage toutes les foudres de la justice.»

Le mannequin de paille et de chiffon est alors mené à la potence. Ses bourreaux, les mêmes que ceux qui l'ont beurdollé à la couverte, l'attachent solidement à la potence, par le cou à l'aide un fil de fer.

L'heure est alors venue de brûler l'effigie grotesque depuis le pont Saint Laurent.

Pendu à la potence, le roi attend son heure. Un des bourreaux allume une torche. Au loin, dans la foule, on entend quelques : « À mort Carnaval ! Vive Carnaval ! ».

Mais c'est avec quelques difficultés que le bourreau essaye d'embrasser le derrière du monarque, comme si celui-ci, avec une extraordinaire envie de vivre, refusait de se laisser exécuter.

Alors très vite, aspergé d'un liquide très inflammable, le symbole de paille et de chiffon s'enflamme brusquement de tout son corps.

Puis lentement il est descendu le long de l'arche centrale du pont, par un système de poulie, afin que ses restes soient noyés dans la Saône.

Comble d'ignominie, après la pendaison, l'immolation purificatrice et la noyade en Saône, la sépulture lui sera refusée ; la rivière servira de tombeau à ses cendres.

Rapidement, il ne reste plus rien de son existence matérielle.

Carnaval est mort. Le printemps et la nouvelle vie peuvent commencer.

Éclate alors, à la manière d'un rire collectif, un grand feu d'artifice tiré depuis les

abords de la tour du Doyenné, d'où le tribunal s'est éclipsé durant l'exécution de la sentence.

Les applaudissements, plus discrets durant l'accomplissement de la justice populaire, retentissent plus nourris à travers la foule du pont et du quai.

C'est à présent un feu de joie qui illumine le ciel et le pare de couleurs artificielles en parfait contraste avec le feu immolateur et purificateur qui fit disparaître de ce monde le monarque qui régna le temps d'une fête collective et locale.

La joie après l'exécution publique, comme le printemps après les rrigueurs de l'hiver, circule à travers la foule le temps du feu d'artifice. Les lumières multicolores font face, dans tout le ciel, à la nuit tombée sur la ville.

La transition est faite, le printemps et la lumière vont à présent remplacer l'hiver et l'obscurité. La folie sera aussi supplantée par la quotidienneté et chacun, dès demain, va reprendre sa place.

Mais bien vite les barrières sont enlevées des abords de la potence, la foule, par groupes, quitte à son tour le pont, puis le quai. Les rues se vident petit à petit, la population se disloque, rêvant peut-être déjà aux prochaines réjouissances carnavalesques de l'année prochaine. Chacun, qu'il ait été spectateur ou acteur, retrouvera sa vie quotidienne et reprendra sa place dans la hiérarchie socio-économique établie.

La fête est finie et son univers de déraison avec.

Toute l'effervescence passée s'achève avec la mort du roi carnaval dans des conditions plus que ravageuses.

Quelques cendres flottent encore au dessus de la Saône par des flux contraires de courant d'air ; elles ne semblent en effet pas vouloir disparaître dans l'obscurité de la rivière, montrant peut-être que le roi n'est pas tout à fait mort puisqu'il renaîtra l'année prochaine et s'emparera, une fois encore, des clefs de la ville.

Un vent léger fait tournoyer encore les confettis sur le pont, seuls et uniques témoins des fastes et des éclats surréalistes de la fête carnavalesque chalonnaise, à présent terminée.

Ainsi s'achèvent les divers éléments du scénario populaire du carnaval chalonnais. La tradition, semble-t-il, a été respectée. Chaque scène, chaque rituel, chaque symbole caractéristique qui m'avaient été expliqués, détaillés, ou évoqués auparavant par les membres du Comité des Fêtes de Chalon, ont su encore trouver leur place durant ces fêtes carnavalesques.

Sa Majesté Cabache, roi des gôniots, heureux et satisfait encore une fois de son bon et fidèle peuple lui adresse une communication écrite, parue dans la presse la semaine suivante et publiée à la suite, dans le magazine « Saône et Loire Magazine ».

Voici ce qu'il écrit, bien sûr, dans le langage de son peuple :

**« Gueurlus, gueurlute ! Merci, merci. Z'avez-vu un peu si ça été un biau carnaval que l'97 ! Z'avez-vu un peu comme on s'est marré de partout, d'la Saône à la rue de l'Obélisque, pis su l'boulevard ?... Dieu merci, savez encore vous s'amuser !**

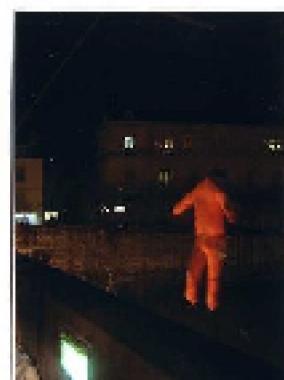
**Savez encore faire aut'chose que d'veous prendre la tête sur Franc'infos. Z'avez encore pas complètement perdu ce bon sens de la rigolade et c'te belle verve des gars d'la Saône et Loire, qu'ont point la réputation d'avaler des couleuvres à leurs p'tits déjeuners ! Primo : z'avez arrêté pendant quelques jours de vous mettre la rate au court-bouillon pour ci, pour ça, les z'impots, les z'assédiques, le fric, le boulot, l'estomac qui est trop bas et le fois qu'est pas droit ! Deuzio : z'avez ben ouvert vos râteaux et suivi mes conseils (...) m'avez fait ben du plaisir à vous gônioter comme y faut pour me faire la cour ! A plus qu'vous étiez peuh, à plus qu'vous étiez biaux. J'peux donc regagner mon île du Moutiau, l'cœur ben joyeux pis l'âme en paix. J'vas tranquillement attendre que l'temps passe en regardant les p'tiots poissons. Surtout, oubliez pas d'rigoler l'plus souvent possible<sup>99</sup> ».**



105 – Pont Saint Laurent à Chalon. Lieu d'exécution du mannequin carnavalesque.



106 – Mannequin de roi décapité et brûlé.



107 – Mannequin décapité et brûlé par une personne anonyme lors du Carnaval.



108 – Le feu est mis au préalable dans un poteau carnavalesque.



109 – Embrasement total du mannequin carnavalesque.



110 – Feu d'artifice spéciale moyenne du mannequin carnavalesque.

### Photos 105-110

105. Pont Saint Laurent à Chalon. Lieu d'exécution du mannequin carnavalesque. Source :

<sup>99</sup> *Sa Majesté Cabache, Roi des Gôniots, in Saône et Loire Magazine, Mars-Avril 1997, p. 6.*

photo de l'auteur.

106. Mannequin de paille et de chiffon avant son exécution. Source : photo de l'auteur.

107. Mannequin carnaval pendu par une potence accrochée au pont Saint Laurent. Source : photo de l'auteur.

108. Le feu est mis au postérieur du mannequin carnaval pendu. Source : photo de l'auteur.

109. Embrasement total du mannequin carnaval. Source : photo de l'auteur.

110. Feu d'artifice après la noyade du mannequin carnaval. Source : photo de l'auteur.

## 2-3 – Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique

Tenant d'une culture carnavalesque imprégnée de traditions bourguignonne, la confrérie carnavalesque de Chalon-sur-Saône dite « Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique » est née en 1947 à l'initiative du Comité des Fêtes de la ville de Chalon.

La confrérie gôniotique se présente comme une véritable expression locale, une manifestation folklorique donnant au carnaval de Chalon son originalité et son identité festive.

L'importance de cette confrérie, largement profane, réside également dans la structure de l'organisation des festivités carnavalesques, dont elle assure l'intégralité des préparatifs et de l'élaboration.

L'ensemble cérémoniel et rituel est en effet préparé, conçu et organisé comme un divertissement offert à la ville de Chalon.

Ses dignitaires portent une robe de velours rouge et sont coiffés de le « Cabache dorée ».

« Cabache » étant le nom du roi des gôniots mais aussi l'emblème de la confrérie, ce qui lie intrinsèquement l'un et l'autre.

Ils portent une médaille gravée à l'effigie du roi, qui porte lui aussi sur la tête la cabache, soutenue par un ruban de couleur différente selon le grade du dignitaire.

Ces gardes, au sein du Grand Conseil de la Confrérie, sont au nombre de sept.

Ils ne jurent que par « Honneur et peuterie ! », leur fière devise.

C'est pourquoi, certains érudits ou historiens locaux voient en ces vaillants sujets, des descendants directes des bouffons du Moyen Âge, des « Fous de la Cathédrale <sup>100</sup> », lesquels élisaient le roi des *Enffants*, assurant ainsi le lignage avec leurs ancêtres présumés les *Gaillardons*, et avec toutes les corporations qui avaient permis la continuité du carnaval de Chalon dans l'exaltation et la folie collective.

---

<sup>100</sup> Cf. « la fête des fous ».

## Fonction

**« Cette confrérie est spéciale. Nous, ce qu'il y a, on vend rien. Vous avez des confréries, vous avez « La Poularde », vous avez « La Pôchouse », vous avez pas mal de chose ; eux ils vendent, c'est commercial. Nous on vend des rires, du rire. On vend des confettis en quelques sortes. Mais cette confrérie elle représente le carnaval ».**

La définition que nous donne Henri Joanelle, vice-président du Comité des Fêtes de Chalon-sur-Saône et responsable de la Commission des Gôniots de la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique, est pour le moins explicite.

Et poursuit-il : « On est là pour représenter le carnaval, on est là pour représenter les gôniots (...), on est là pour faire de la rigolade » ; « on essaye de mettre de l'ambiance au carnaval ».

« La confrérie fait partie intégrante du carnaval (...), la confrérie, c'est le carnaval ! » s'exprime d'une manière plus concise, André Revenat, Président du Comité des Fêtes de Chalon-sur-Saône et « Grand Commandeur » de la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique. « On n'est pas une confrérie de bouche, on vend ni vin, ni fromage, ni poulet, ni rien ; nous c'est la confrérie pour s'amuser, voilà, puisqu'on est intégré dans le carnaval de Chalon », ne manque-t-il pas encore de nous préciser comme pour singulariser la confrérie qu'il dirige depuis de très nombreuses années.

Marie-Thérèse Berthier et John-Thomas Sweeney, spécialistes du patrimoine de l'Extrême Orient et de la Bourgogne, en donnent une brève introduction : « Imprégné du sel bourguignon, il [l'Ordre Gôniotique] a pour but de susciter la joie, le rire et la belle humeur. Dans ses rangs sont récompensés les mécréants, les *gueurlus* et les gôniots ou bons vivants de nature <sup>101</sup> ».

Sans doute voit-on, dans l'ensemble de ces remarques, se dégager les caractères généraux de cette confrérie, il est vrai un peu singulière au regards de l'ensemble des confréries existantes en Bourgogne <sup>102</sup>.

Mais si l'on trouve ici une conformité avec notre travail d'observation, il semble toutefois que la fonction première de cette confrérie est davantage symbolique que ne le laissent présager ces premières considérations.

La Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique a pour vocation effectivement de provoquer la gaîté et la bonne humeur, durant la période carnavalesque et récompense, en les intronisant, les bons vivants, mais même si elle n'a pas pour vocation ou pour but de faire vendre telle ou telle ressource du terroir, elle doit agir pour le renom de sa cité et de ses festivités carnavalesques cycliques.

Elle a donc une tâche de représentation collective, celle d'exprimer et d'exhiber aussi une particularité locale qui fait du carnaval et de fait, de sa ville, un référent à la fois identitaire et historique très fort.

<sup>101</sup> Marie-Thérèse Berthier, John-Thomas Sweeney, *Les Confréries en Bourgogne*, Besançon, La Manufacture, 1992, p. 369.

<sup>102</sup> cf. Histoire du carnaval de Chalon.

Comme les gôniots, dont la confrérie est la structure souveraine, les confrères ont ancré en eux un amour démesuré de leur ville et de ses traditions festives.

Extravertie et sincère, la confrérie se pose comme un complément essentiel des festivités du carnaval, en provoquant le rire et en portant le spectacle dans la rue.

En d'autres termes, elle a pour fonction reconnue et officielle de veiller à l'amusement de la ville, dont elle se veut le reflet, durant la période carnavalesque.

Plus concrètement, la Confrérie Gôniotique a à sa charge l'intégralité de l'organisation et de la réalisation des fêtes carnavalesques de Chalon. C'est-à-dire que l'ensemble des membres de la confrérie fait partie également du Comité des Fêtes de Chalon, dont la dénomination exacte est « Comité des Fêtes de Bienfaisance de Chalon-sur-Saône ». En revanche, tous les membres du Comité des fêtes ne font pas partie de la Confrérie Gôniotique chalonnaise.

L'organisation des festivités carnavalesques est très variée et consiste, entre autre, au choix des dates du carnaval, à l'élaboration du programme, de sa publicité, à l'initiative et aux contacts avec des groupes carnavalesques, gôniots et autres groupes musicaux, régionaux, ou internationaux, à la fabrication, l'achat et la vente des chars carnavalesques, les contractions d'assurances et la gestion du budget du carnaval, dont une partie est alloué directement par la municipalité de la Ville de Chalon.

En somme, la Confrérie, qui n'est d'autre alors qu'une émanation ostensible, pittoresque et singulière du Comité des Fêtes, se porte garante de la bonne tenue et de la vie d'une fête traditionnelle et chère à la population de la cité.

Ainsi, toute modernisation ou modification, que ce soit de parcours, de date ou de calendrier n'est envisageable que dans la mesure où certains éléments, inamovibles et indispensables pour garantir la spécificité des rituels festifs, sont respectés et effectivement présents chaque année.

Par exemple, c'est à la confrérie que Chalon doit ses deux dimanches de défilés. De même, c'est à l'initiative du « Grand Chancelier », le président du Comité des Fêtes, que depuis 1998, le spectacle carnavalesque chalonnais est (re)devenu gratuit pour tous : « Moi, je me bats pour que le carnaval soit gratuit (...), si on pouvait le faire, j'aimerai bien, parce qu'on reviendrait comme avant 1965, où c'était gratuit. », nous informe M. Revenat.

Les membres de la Commission des Gôniots gèrent et régissent notamment la présence, la place dans les défilés des groupes gôniotiques et l'attribution des prix aux concours carnavalesques. Ces prix, rendus à la clôture des festivités carnavalesques et décernés aux groupes officiels, c'est-à-dire préalablement déclarés auprès du Comité des Fêtes, sont par ordre d'importance : le 1<sup>er</sup> prix, puis le prix d'excellence et enfin le prix d'honneur<sup>103</sup>.

De plus en plus, certains des chars carnavalesques sont construits dans les hangars du Comité des Fêtes qui en a la responsabilité, ainsi que les « grosses têtes » qui défilent lors des cavalcades dominicales. « On fait pratiquement tout nous-même, souligne Henri

<sup>103</sup> Nous avons pu constater que dès le carnaval 2005 des « mentions » venaient hiérarchiser les prix : avec ou sans félicitations du jury.

Joannelle, même nos chars, on les fabrique, on les monte (...) on fait beaucoup de travail manuel. »

Dans le hangar du Comité, on compte environ neufs personnes présentes au moins une fois par semaine, et ce durant toute l'année, pour le démontage, l'entretien, et bien évidemment le montage et la peinture.

D'autres chars, ceux qui nécessitent un travail plus important, ou plus complexe, sont commandés et achetés à Nice auprès des seuls *carnavaliers* professionnels de France dont l'emploi est la réalisation et la construction de chars carnavalesques qui sont vendus à travers toutes la France.

Il revient également à la confrérie, cette fois-ci en tenue d'apparat, de marquer le début des festivités, avec l'arrivée du Roi Cabache, en parcourant les rues de la ville.

Satisfaire et faire rire tout le monde sans jamais nuire à personne est le credo des confrères qui nous est souvent rappelé, lors d'entretiens plus ou moins formels avec eux. Cependant, cela reste inévitable de heurter quelques principes, c'est le sort de tout ce qui est public et collectif, nous confie André Revenat.

## Identification

Comme l'immense majorité des confréries françaises contemporaines, la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique se reconnaît et se rassemble sous une même doctrine de vie, transformées pour la forme, en fière devise<sup>104</sup>.

« Honneur et peuterie ! »

Bien évidemment l'ensemble des confrères connaît son sens, mais le terme *peuterie* mérite quelques explications.

« Peuterie », est issu du mot *peuh* que l'on peut retrouver dans « l'Atlas linguistique et ethnographique de Bourgogne », de G. Taverdet<sup>105</sup>. Son terme encore usité dans la région bourguignonne et plus précisément dans la région chalonnaise est synonyme de laid. Son féminin est *peute*.

Les gôniots, comme nous l'avons vu précédemment, désignent ceux qui sont mal gônés, mal habillés, qui donc ont un caractère inesthétique à la vue, parce que contraire à l'idée générale et entendue collectivement des critères et valeurs de beauté.

Ainsi *peuh* pourrait de la même manière désigner les valeurs singulières et carnavalesques des gôniots, c'est-à-dire contraires aux normes d'esthétisme et valeurs communément reconnues dans la vie quotidienne.

Le fait d'être vêtu d'une façon opposée aux normes établies dans et par le quotidien,

<sup>104</sup> Les devises des autres confréries bourguignonnes sont tout autant imagées et dotées d'un esprit souvent subtil, quand elles ne sont pas issues d'un parler très local. En exemple : « la Confrérie des Chevaliers du Taste-vin » : « Jamais en vain, toujours en vin ! » ; « la Confrérie des Chevaliers de la Pôchouse » : « J'ons de la gueule et j'savons nager ! » ; « La Confrérie des Pouillardiers de Bresse » : « Le bon vin fait liesses quand poulet est de bresse ! » ; « la Confrérie du tir à l'oiseau » : « Droit au cœur ! », etc.

<sup>105</sup> G. Taverdet, *Atlas linguistique et ethnographique de Bourgogne*, Paris, Ed. CNRS, 1975-1977-1980.

durant le carnaval, rappelle que cet acte fait partie des éléments singuliers et précisément particuliers des ensembles rituels et des critères esthétiques des festivités carnavalesques chalonnaises.

Se sentir honoré de symboliser et de perpétuer les normes esthétiques caractéristiques du carnaval de Chalon est la devise de la confrérie carnavalesque des gôniots chalonnais.

L'emblème de la confrérie chalonnaise, qui est porté sur une bannière lors des manifestations de la confrérie, représente un petit bouffon au regard rieur et à la mine hilare. Il est coiffé d'un chapeau vert orné d'un long panache blanc, vêtu d'une veste de couleur verte, elle-même ouverte sur un jabot de couleur blanche. Il porte sur les jambes un fuseau court et rose. Le vert et le rouge – et ses dérivés, ici le rose – sont tenus pour symboliser les couleurs de la folie.

Il tient dans la main droite une courte branche végétale, laquelle, suppose-t-on, représente un cep de vigne.

Sa posture, les genoux légèrement fléchis, le pied droit devant le gauche, n'est pas sans rappeler la position d'un individu effectuant un pas de danse.

Comme la devise, l'emblème est le symbole matérialisé qui permet d'identifier un groupe et d'indiquer publiquement ce qu'elle a choisi comme valeurs.

Les animaux totémiques en Amérique du nord, les blasons chevaleresques du Moyen Âge ou encore, comme aujourd'hui dans de nombreux sports dans lesquels au moins deux équipes s'affrontent, les emblèmes rassemblent une communauté dans l'exacerbation de valeurs alors singularisées. L'emblème doit permettre de rassembler ceux qui reconnaissent une quelconque intimité. Objet de rassemblement, il est donc, de la même manière, un moyen d'affirmer un sentiment d'appartenance, non à un territoire, mais à des valeurs décrites et incarnées par l'emblème *sui generis*<sup>106</sup>.

### Composition

« *La confrérie par elle-même, on est dix-huit, vingt toujours, mais les gens qui sont intronisées chaque année, bon, on peut dire qu'ils font partie de la confrérie, c'est qu'on est en tout plus de mille* » avance A. Revenat.

Le corps confrérique des gôniots comprend environ mille cinq cent membres. Ce nombre inclut bien évidemment les individus vivants et intronisés depuis la création de la confrérie en 1947. C'est ce qu'on pourrait appeler le nombre d'adhérents si l'on considérait cette confrérie comme une association de personnes volontaires.

Parmi ces mille cinq cents individus, cent sont des officiers et vingt sont des commandeurs. Seuls ces derniers portent la robe rouge précédemment décrite et peuvent siéger au Grand Conseil de la confrérie. Les places au Grand Conseil sont limitées par le

<sup>106</sup> « La Confrérie des chevaliers du Taste-vin » à choisi pour emblème, comme de nombreuses autres confréries vineuses bourguignonnes, le taste-vin ; « La confrérie des piliers Chablésiens » a, quant à elle, comme emblème, un pilier sculpté ; « la Confrérie des grumeurs de Santenay » dispose d'un *borot*, un petit baril que les vignerons emportaient autrefois pour se désaltérer ; « la Confrérie de l'Escargot de Bourgogne », s'est doté d'un escargot roux vernissé comme emblème.

nombre de robes à disposition ; il faut donc attendre le départ d'un des commandeurs pour prétendre à un siège au Grand Conseil et hériter de ce fait de sa robe.

Dix-huit tenues sont effectivement à la disposition des commandeurs dans le vestiaire de la confrérie, au siège du Comité des fêtes, à la salle Marcel Sembat – que j'ai eu la chance de visiter et où j'ai pu essayer une tenue.

Ces vingt membres sont en quelques sorte les membres actifs de la confrérie. Ce sont eux, par exemple, que l'on rencontre en tenue d'apparat à l'extérieur, lors de l'arrivée solennelle de Sa Majesté Cabache, le premier jour des festivités carnavalesques chalonnaises, ou encore lors des cérémonies d'intronisations à la clôture de la période carnavalesque.

Entre trois et vingt personnes sont intronisés chaque année.

La Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique dispose, comme dans de nombreuses confréries, de plusieurs grades.

Lorsqu'un individu vient tout juste d'être intronisé dans la confrérie chalonnaise, il n'occupe bien sûr pas la même place au sein de celle-ci qu'un dignitaire de longue date. Il est différencié par son grade.

Le premier des grades de l'Ordre Gôniotique est le « Grand Cordon ». Il est destiné aux personnes désirant se faire introniser, en échange de la somme de 250 francs, soit environ 40 euros, lors de la grande soirée de gala, ou encore aux Grands Visiteurs, admirateurs du régime gôniot, ainsi qu'aux personnalités françaises et étrangères de passage dans la ville.

Le second grade est l'ordre des « Chevaliers ». Il est octroyé aux gôniots qui ont obtenu un prix lors d'un carnaval. Les Chevaliers font partie du corps de la confrérie. Ils sont nommés, contrairement aux Grands Cordons, par les plus hauts gradés de l'Ordre Gôniotique : « les gôniots qui ont eu un prix pour le carnaval, eux sont nommés « Chevaliers ». C'est un peu particulier, parce qu'ils font carnaval, alors que les gens qui sont intronisés comme ça, ils sont intronisés (...) mais ils n'ont pas fait quelque chose pour avoir un prix pour le carnaval. C'est pour ça qu'il y a une petite différence entre Grand Cordon et Chevalier, nous précise le Grand Chancelier.

L'Ordre de la Confrérie se porte en cravate. C'est un ruban de couleur soutenant la médaille, autre signe ostensible de leur appartenance.

Pour les personnes récemment intronisées, le ruban est de couleur bleue et rouge, comme celles des émaux du blason de la ville de Chalon.

Lorsqu'un dignitaire gravit les échelons dans la hiérarchie gôniotique, par ancienneté, par mérite ou par degré de responsabilité au sein de la Confrérie et du Comité des Fêtes, il porte un ruban jaune et bleu, puis jaune et rouge, et enfin jaune et violet pour les plus gradés.

La confrérie est administrée par le Grand Conseil qui se compose des sept plus hauts gradés de l'Ordre Gôniotique :

- Le Doyen, ou Grand Maître de la Confrérie

- - Le Grand Maître d'Honneur
- - Le Premier Grand Chevalier
- - Le Deuxième Grand Chevalier
- - Le Premier Grand Commandeur, ou Barde de la Confrérie
- - Le Deuxième Grand Commandeur, délégué à la cause des gôniots
- - Le Grand Officier

Les femmes peuvent être décorées de la « Jarretelle d'Honneur » et seulement « pour bravoures hautement caractérisées ».

Sous l'appellation *confrère* sont englobés bien sûr les « frères » mais également les « sœurs ». Les femmes sont en effet admises dans la confrérie depuis peu : « On a trois femmes maintenant, d'ailleurs y avait jamais de femmes avant (...) et depuis cinq ans, maintenant y en a trois » ; « On n'est pas misogyne, je trouve qu'une femme peut donner un avis différent », déclare non sans fierté mais sur la défensive, A. Revenat.

Les conditions d'entrée des femmes sont les mêmes que pour leurs homologues masculins, mais leur participation et leur rôle n'en est pas identique : « Elles ont le droit de parler comme les hommes (...). Un homme c'est mieux quand même. On en a un qu'est responsable de commission, mais on a mis une femme cette année (...) ça a créé un petit peu des problèmes », « Et puis même si y en rentrait une autre, y a pas d'inconvénients, au contraire, une voix de femme, pourquoi pas ? », poursuit un peu déstabilisé notre interlocuteur.

Le nombre de femmes reste néanmoins très limité dans la Confrérie Gôniotique, non que la porte leur en soit fermée, mais plutôt que ce type de groupe confrérique, à Chalon du moins, demeure par tradition, un univers éminemment masculin.

L'âge moyen qui compose la structure générationnelle de la confrérie carnavalesque chalonnaise est proche de l'âge moyen d'une retraite professionnelle. C'est effectivement une moyenne d'âge assez élevée, mais pour la confrérie, cet état de fait peut devenir une source d'inquiétude pour son avenir proche et sa survie à travers le temps : « Oui, on a quand même des jeunes, mais malgré tout, il y a beaucoup d'anciens, il y a beaucoup de vieux. Bon mais il faudrait quand même des jeunes », s'inquiète le président du Comité des Fêtes.

Un haut dignitaire de la confrérie interpelle A. Revenat : « Moi je vais te rendre ma robe, je suis trop vieux. Tu la donneras à quelqu'un d'autre, mais pour ça il faut trouver quelqu'un qui veuille venir à cette confrérie ».

L'aîné des frères, qui ne donne néanmoins aucun signe de faiblesse, domine l'assemblée constituante des gôniots de ses 83 ans. Le Grand Commandeur, André Revenat, est fier quant lui de ses 74 années, dont 27 au service de Sa Majesté Cabache, mais pense déjà à sa retraite confrérique, avec un peu de tristesse dans la voix : « Personne ne veut reprendre derrière, alors faut que je reste encore un peu, ils veulent que je reste, mais c'est que je commence à me faire vieux, j'ai plus mes trente ans. »

### Organisations internes

D'après Gabriel Lebras : « Elles [les confréries], se donnent une chartre qui prévoit leur composition, leurs activités, leur gouvernements, leur gestion, leur police <sup>107</sup> ».

Les confréries sont en effet des associations indépendantes qui ont été créées par vagues à la même époque et dont les statuts s'inspirent tous les uns des autres. Ces statuts contenus dans des registres détiennent les règles et des indications très précises relatives à l'organisation de la confrérie. Ces imposants volumes que sont les registres des confréries sont souvent appelés *matrologues*, *matrologes* ou encore *matyrologes*.

Pourtant, la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique ne dispose pas de tels registres. Elle ne possède pas de statut particulier comme nous l'affirme le président du Comité des Fêtes : « On n'a pas de statut de la confrérie, parce que ça fait partie intégrante du Comité. C'est le Comité qui gère. »

Ainsi le règlement intérieur, le rôle que chaque confrère doit tenir, les statuts en général de la confrérie sont ceux du Comité des Fêtes de Bienfaisance de Chalon. La confrérie est donc entièrement dépendante légalement de ce Comité, ce qui marque son appartenance profondément areligieuse, mais également sa dépendance stricte à la municipalité de Chalon et à ses élus. Son existence et sa survie à travers le temps sont donc soumises aux aléas électoraux et à une administration politique. Les membres du Comité des Fêtes, au nombre de trente cinq, ne font donc pas tous parties de la confrérie, même si le président de ce comité dirige également la confrérie gôniotique.

Toutefois, la confrérie possède, , un « cahier » soigneusement conservé depuis 1957 qui récapitule et consigne l'ensemble des membres de la confrérie, Grands Cordons, Chevaliers ou Officiers.

Une liste complète avec noms, adresses, professions, dates d'intronisation dans la confrérie, grades, évolutions au sein de la structure, est mise à jour chaque année par le plus haut gradé des gôniots.

À l'inverse de la plupart des confréries bourguignonnes qui disposent en majorité de statuts précis, aucun document écrit et officiel ne précise l'organisation hiérarchique de la structure confrérique chalonnaise.

Les fonctions dirigeantes de la confrérie, qui, selon André Revenat, exigent disponibilité et dévouement, sont en principe attribuées démocratiquement par élection.

Les postulants sont néanmoins désignés par cooptation et par ancienneté : « En 53, j'ai été Officier, en 56, j'ai été Commandeur et puis après je suis parti à Lyon, et quand je suis revenu, celui qui s'occupait de la confrérie m'a dit : « bon ben, tu es le plus ancien, tu devrais prendre ça en main », et puis maintenant, je suis Grand Chancelier ».

Passionné des traditions carnavalesques spécifiquement chalonnaises, André Revenat, le Grand Chancelier, dirige également, le Comité des Fêtes de Chalon depuis 1975.

En quatre vingt dix ans d'existence légale, le Comité n'a connu seulement que trois présidents. M. Prost, le fondateur, M. Champion, et M. Revenat. Ce dernier poursuit inlassablement la tâche qui lui a été confiée par ses prédécesseurs, depuis plus de

<sup>107</sup> Gabriel Lebras, *Etude de sociologie religieuse*, Paris, PUF, 1956, p. 439.

vingt ans. « Moi je suis pas jeune, et puis bon mettre tout le temps cette robe et puis cette cabache...Bon ben, à mon âge, j'ai 74 ans, alors vous savez... » Mais parmi les trois présidents historiques et actuel du Comité des Fêtes, seul A. Revenat fut gôniot, et un gôniot particulièrement assidu, passionné et performant: « Je suis au Comité depuis 56, avant je faisait les gôniots, je concourais pour les gôniots, j'ai eu dix Premiers Prix de suite, c'est d'ailleurs pour ça que je suis rentré dans la confrérie ». Il fut également le premier des gôniots à être décoré de la médaille – en carton à l'époque – de la Confrérie Gôniotqie ; elle fut d'ailleurs inventée pour récompenser les meilleurs des gôniots, comme A. Revenat.

Les confrères se réunissent de façon informelle. Leurs rencontres sont peu nombreuses dans l'année mais plus régulières à l'approche du carnaval. Informelles et non protocolaires, aucune convocation n'est envoyée et aucune excuse n'est demandée en cas d'absence.

C'est le « chef », comme est communément appelé par l'ensemble des confrères André Revenat, qui, en qualité de pivot et de médiateur, fait primer la cohésion du groupe lors des rassemblements confrériques, ou lors des rencontres entre confrères et gôniots, entre Officiers et sujets de Sa Majesté Cabache.

L'esprit bon enfant est de rigueur. Les éclats de rires ponctuent régulièrement les débats.

Les réunions de préparation aux carnavaux se déroulent à l'image des ambiances carnavalesques, c'est-à-dire accompagnées de vin, de blagues et de chants.

La gaîté collective et communicative règne en maître sur l'ensemble des réunions gôniotiques et l'ordre du jour parvient, non sans maints détours, nécessitant aussi de la patience, à être discuté, et parfois débattu.

Chacune des réunion se termine par un rituel collectif chanté qu'incarne l'hymne de la confrérie : « La Ronde des Gôniots ». Chacun bien évidemment connaît précisément les paroles.

Le local attribué à la confrérie est le siège du Comité des Fêtes, la salle Marcel Sembat<sup>108</sup>.

La salle populaire fut financée par la population chalonnaise et inaugurée en 1971.

La confrérie gôniotique, par l'intermédiaire du Comité des Fêtes a, comme nous l'avons vu plus haut, la responsabilité de gérer intégralement la fête carnavalesque.

Chaque année elle doit donc gérer financièrement le budget du carnaval.

Le budget total, en moyenne, du carnaval est 1,1 millions de francs, soit environ 150 000 euros.

Il est supporté en partie par les droits d'entrée du public. Le prix des entrées dans l'enceinte fermée de l'espace carnavalesque était en 1997 de 25 francs, environ 3,80 euros par personne adulte.

Pour cette année là, le nombre d'entrées payantes en moyenne sur les deux

<sup>108</sup> Marcel Sembat : ancien ministre des Travaux Publics, originaires de la ville de Chalon-sur-Saône.

dimanches de défilés se situe 25 000 entrées payantes et rapporte environ 620 000 francs, soit plus 95 000 euros. La municipalité de Chalon verse elle-même une subvention, votée chaque année, de 386 000 francs, soit l'équivalent 60 000 euros dont les deux tiers sont financés par une partie des droits de place des emplacements des métiers des forains, c'est-à-dire environ 250 000 francs, soit un peu moins de 40 000 euros.

Gérer un tel budget demande des compétences et du professionnalisme, c'est pourquoi un trésorier comptable officie au sein de la structure organisatrice du carnaval : « Maintenant, on a un trésorier comptable, bon ben, il n'y a pas de problème. Si vous voulez, je signe toutes les factures et c'est moi qui paie » précise le président du Comité des Fêtes.

Autant préciser que la météorologie tient un rôle non négligeable dans l'équilibre du budget carnavalesque.

Si l'un des deux dimanches de défilé est marqué par la pluie, le budget annuel du carnaval de l'année suivante est de fait réduit, et le nombre de chars, de groupes musicaux venus de toute l'Europe seront bien évidemment eux aussi revus à la baisse ; « Si vous faites un mauvais premier dimanche, c'est le stress. On se dit qu'on ne va pas le récupérer. Mais si on fait trois fois le nombre d'entrées du premier, pour le second dimanche, ce n'est pas suffisant. Pour combler le premier, faut beaucoup d'argent », nous donnent en exemple Andrée Revenat.

Le carnaval est entièrement gratuit pour les spectateurs depuis l'édition 1998, selon le souhait du président du Comité. La municipalité de Chalon comble alors aujourd'hui l'absence de rentrée d'argent par une subvention plus conséquente, qui implique une hausse des impôts locaux de 18 francs, soit 2.70euros par contribuable chalonnais<sup>109</sup>.

Offrir à la population un carnaval libre et gratuit supposait tout d'abord une décision politique indépendante, et du Comité des Fêtes, et de la Confrérie Gôniotique, ainsi qu'une gestion financière et matérielle de l'organisation générale du carnaval plus conséquente.

## Biens matériels

Pour ses besoins culturels et rituels, la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique dispose d'un certain nombre d'objets plus ou moins fondamentaux. Ils ne peuvent être pour l'ensemble vus du public que lors de « sorties » comme les appellent les confrères.

Ostensiblement présentés, ces objets dont le rôle que tiennent ces objets est d'être perçus avant les hommes eux-mêmes, représentent l'image offerte par la confrérie. Ce sont en somme des éléments totalisants qui constituent un véritable enjeu pour l'image de l'Ordre. Henri-Pierre Jeudy utilise l'expression de « mémorisation collective » : « La mémoire se fonde sur des objets qui fonctionnent comme des repères symboliques<sup>110</sup> ».

<sup>109</sup> Ou alors revoir la répartition du budget global de la municipalité chalonnaise.

<sup>110</sup> Henri-Pierre Jeudy, *Mémoire du social*, Paris, PUF, 1986.

La confrérie se présente et s'immortalise ainsi symboliquement par le biais de ses biens culturels.

### **La robe**

La robe de la confrérie est constituée d'une longue tunique de velours rouge, fermé au cou, avec des manches et rabats à parement d'hermine blanche. Sans poches, la robe descend jusque sous les genoux. La robe gôniotique est portée avec des gants blancs.

Elles ont toutes été confectionnées en même temps, donc sont toutes standardisées. Elle se transmet donc de confrères à confrères.

### **La cabache**

Le couvre chef que porte chaque membre de la confrérie avec la robe, et jamais séparément, est appelé par les confrères eux-mêmes « la cabache ».

« La cabache est une châtaigne d'eau qu'on trouve dans les petites villes aux alentours de Chalon. C'est avec ça qu'on a créé notre coiffure, notre coiffure dorée. Quand on est tous ensemble, c'est vrai que c'est très joli », détaille MM. Revenat et Joannelle.

En parler chalonnais, la cabache est une fleur de nénuphar, le fruit de la macre (*trapa natans*), une petite châtaigne d'eau que l'on peut trouver en Saône et dans les eaux stagnantes des étangs proches de la rivière, et qui abonde autour des îles de La Faux et de La Benne, c'est-à-dire du « *Moutiau* », repère et royaume du Roi Cabache.

La cabache est le fruit ligneux contenant un noyau charnu, qui flotte en surface et au dessus des feuilles, d'une plante aquatique de la famille des *trapaceae*, originaire de l'Asie mais depuis longtemps établie en Europe.

Elle dessine une mitre hérissee de quatre pointes évasées représentant les quatre cornes de la macre. La châtaigne d'eau est le nom populaire de la macre.

Elle prend d'autres noms en France, liés à son usage, mais dans les pays anglo-saxons, elle se nomme *water nut* ou *jesuit nut* parce que le chapeau à quatre pointes, très proche de la cabache, faisait partie de l'habit officiel des jésuites.

En la dorant, la confrérie chalonnaise s'en est attribué la forme et couvre à présent la tête des confrères lorsqu'ils portent la robe pourpre de velours.

Cabache est aussi le nom que se donne le roi des gôniots.

Il n'est pas sans rappeler le terme « Caboche », qui lui était le chef de la corporation des bouchers de Paris, allié du Duc de Bourgogne, Jean Sans Peur (1371-1419). Caboche a laissé l'expression : « Tête de Caboche ».

La cabache dorée est moulée avec du papier mâché dans le hangar du Comité des Fêtes, en même temps que les chars allégoriques ou autres « grosses-têtes ».

A sa base une pièce circulaire de velours rouge maintient la coiffe en place sur la tête des dignitaires.

Seule la cabache du roi des gôniots, Sa Majesté Cabache, peut être décorée de

petites pièces de couleur ou brillantes. Son épouse, le reine Moutelle, n'en porte pas, elle se contente d'une couronne circulaire.

La cabache est représentée sur la médaille et sur l'emblème de la confrérie.

### **La bannière**

Portée droite et tenue debout par un dignitaire lors des processions, la bannière est une pièce de velours rouge frangée d'or suspendue sur une hampe de bois ; elle se termine en forme de queue de pie.

La face présente, dans sa partie haute, l'inscription : « Confrérie Royale Gôniotique », et dans sa partie basse : « Comité des Fêtes de Chalon-Sur-Saône ».

Au centre, l'emblème de la confrérie, le petit bouffon, décrit plus haut, est debout dans le cordon bleu et rouge de la confrérie où pend la médaille de Sa Majesté Cabache.

Une cabache représentée avec les armes de la ville surplombant la tête de l'emblème est brodée au milieu du nom de la confrérie.

Sur la bannière est représenté l'ensemble des symboles de la confrérie et le Porte bannière exprime donc une certaine fierté à la détenir et la porter en public.

### **La médaille**

La médaille de l'Ordre Royal Gôniotique est dorée et gravée, côté face, à l'effigie de Sa Majesté Cabache couronnée et jaillissant parmi les roseaux (de la Saône), avec la fière devise de la confrérie : « Honneur et peuterie ».

Au revers, sous la dédicace de Sa Majesté Cabache à ses fidèles sujets, apparaît, dans un nuage – comme pour rappeler l'univers imaginaire du roi carnaval – un carrosse qu'une baguette magique vient de faire sortir d'une citrouille. Ce carrosse est celui que l'évêque Jacques de Neuchaze prêta aux Gaillardons, ancêtres de la confrérie.

Sur le pourtour du revers est inscrit : « Comité des Fêtes – Chalon /s/Saône », illustré de deux cabaches.

Remises devant la cour de Sa Majesté Cabache lors de la cérémonie d'intronisation, la médaille est la même pour tous les dignitaires.

Elle se porte en cravate accrochée à un ruban.

La médaille d'Officier comporte une cabache d'or sur le ruban.

La médaille de Commandeur, qui symbolise au moins un engagement de cinq années dans la cour des gôniots, comporte deux cabaches d'or.

À l'origine, seulement trois médailles marquaient la venue de nouveaux sujets ; aujourd'hui, en moyenne une vingtaine est distribuée chaque année. Elle est remise soit à la soirée de Gala pour les personnalités qui sont intronisées, soit le soir du bal des gôniots et vient récompenser la victoire au concours des gôniots, accompagnée du prix obtenu. Le premier prix est de l'ordre de 4 000 francs, soit un peu plus de 600 euros.

La première médaille, en carton, a été remise en 1950 à Monsieur Revenat pour dix

Premier Prix obtenus consécutivement au concours des gôniots.

### Le diplôme

Le diplôme, remis également le soir de l'intronisation, contient le texte du serment en latin.

Sur ce parchemin de l'Ordre Gôniotique, un sceau, qui représente le portrait de Sa Majesté Cabache avec ces mots : « Gloire aux Gôniots » est posé sur un cordon aux couleurs de Chalons.

Il surplombe un croquis de la tour de la Chancellerie et des rives de la Saône.

Le nom du gôniot diplômé, son grade et la date sont alors inscrits sur le diplôme remis au gôniot.

### Intronisation

L'action d'introniser relève d'un acte solennel, officiel et rituel qui permet d'introduire, une personne, l'impétrant, dans un groupe relativement fermé.

L'acte procède en deux temps : présenter l'impétrant devant ses pairs pour l'inclure ensuite au groupe, selon un rituel prédéfini. La cérémonie d'intronisation donne accès à un monde auquel le néophyte ne pourrait appartenir sans elle.

Symbolisant le rite de passage des sociétés ou des groupes clos et hiérarchisés, inspirée des groupes chevaleresques du Moyen Âge, la cérémonie fait subir à l'impétrant une série d'épreuves initiatiques devant son groupe d'accueil réuni en session officielle et *ad hoc*.

Dans la confrérie gôniotique chalonnaise, l'impétrant doit préalablement être parrainé par un membre titulaire : « Les gens qui veulent se faire introniser, c'est facile, ils sont parrainés par les gens de la confrérie » nous explique M. Joannelle.

Deux catégories d'impétrants sont à distinguer dans la confrérie chalonnaise, par deux cérémonies d'intronisations différentes.

La première a lieu lors de la grande soirée de Gala, décore de l'Ordre du Grand Cordon, les personnalités ou les candidats anonymes désireux de porter fièrement l'Ordre Gôniotique : « Là on intronise qui veut ; là c'est pas un concours » ; « C'est les gens auxquels on veut faire plaisir », se complètent MM. Revenat et Joannelle.

La seconde cérémonie d'intronisation, lors du Grand Bal des Gôniots, récompense du titre de « Chevalier » les gôniots qui ont su s'illustrer durant les défilés carnavalesques.

Le rituel est rigoureusement identique, toutefois la sobriété marque davantage la première : « l'intronisation des gôniots, alors là, le déroulement de l'intronisation c'est gôniotique : la grande parade habillée, on est tous là, bon, on intronise les gens qui sont déguisés et qui s'amusent. Avant toute chose, ils viennent s'amuser au bal », distingue Henri Joannelle.

Mais toutes deux rassemblent, afin de solenniser un événement clé de l'ensemble cérémoniel confrérique – et pour légitimer un attachement à la culture bourguignonne – de nombreux convives autour d'un long et joyeux banquet.

Voici alors ce que j'ai pu vivre, invité par la confrérie, lors du Grand Bal des Gôniot, à la Salle Marcel Sembat : Au cours du banquet ponctué par de longues « séances » de danse, survient par une porte dérobée la confrérie en grande tenue d'apparat.

Une quinzaine de confrères, avec robe rouge, médaille et cabache, suis le porteur de bannière, l'un derrière l'autre. Les applaudissements de l'assemblée ponctuent et accompagnent le défilé en cercle de la confrérie, puis se poste, en ligne, sur l'estrade de la scène principale.

Un micro est tendu au premier de la file.

Un nom est lancé et un impétrant, déguisé en vigneron du début du XX ème siècle est présenté devant la confrérie.

Il monte ensuite les quelques marches pour accéder à l'estrade.

En fond musical : « La ronde des gôniots ».

Les cinq « Officier Supérieurs des Rites », postés en rang, vont alors, tour à tour, juger du potentiel de rire de l'impétrant.

Il reçoit sa médaille et sa cravate du premier.

Le second, « l'Officier Moulineur », porteur du « Moulin à poivre sacré », un moulin à poivre d'une taille démesurée, en bois foncé, lui moud sur la tête quelques particules de poivre afin que sa nuit soit heureuse et surtout ses propos pimentés. L'impétrant, médaille au cou, face au public, éclate de rire.

L' « Officier Gratouilleur », l'appelle, présente le *gratouillot* au public puis à l'impétrant,, un gratte-dos en bois, et lui chatouille les aisselles pour le faire rire. Le rire du novice se joint à la scène.

Le quatrième officier lui donne un patronyme gôniotique, jeu de mot, nom à double sens, ou encore désignation en langage parlé d'une localité ou d'un aliment typiquement local. « Blanc-Blanc » sera le sien.

Le dernier des officier tend au jeune gôniot un taste-vin rempli d'un bon cru de vin blanc de la Côte Chalonnaise, que celui-ci doit boire en se pourléchant les lèvres.

Il reçoit alors d'un autre confrère son diplôme, attestant de sa réussite à toutes les épreuves et de son intégration au groupe confrérique.

Chacun des impétrants subit les mêmes épreuves. Des rires, plus ou moins prononcés, suscitent les applaudissements et aussi le rire du public qui ne perd pas une minute du spectacle.

De nouveaux membres de la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique viennent d'entrer, l'un à la suite de l'autre, au royaume de Sa Majesté Cabache.

Le bal reprend ses droits après des longues séances de photos, les Officiers surplombant leurs novices confrères au pied de l'estrade.

Le bal se finira tard dans la nuit.

## « Littérature » gôniotique

« Le carnaval est lieu privilégié de production de textes spéciaux à thèmes érotiques, scatologiques et satiriques<sup>111</sup> .» avancent Martine Segalen et Jean Cuisenier.

Le carnaval de Chalon n'est pas en reste quant à une « littérature » particulière, distincte des conventions, normes ou canons classiques en vigueur dans une quotidienneté rationnelle.

La confrérie dispose en effet de textes, de sentences ou poésies, de chansons, de vocabulaire, d'expressions, de noms patronymiques utilisés et employés uniquement dans l'univers imaginaire et réservé du carnaval.

Comme nous venons de le voir, c'est à l'occasion du rituel d'intronisation que le gôniot perd publiquement son nom civil, pour adopter une autre identité propre et particulière à la nouvelle société qui vient de l'accepter.

Toutefois, nous ne pouvons que constater que cet autre patronyme gôniotique n'est en réalité guère usité. Le prénom civil reste le moyen le plus courant de s'interpeller au sein de la confrérie.

Mais voici quelques patronymes singulièrement gôniotiques que nous avons eu la chance d'entendre ou de lire dans les registres de la confrérie : « Marande des raviots » ; « Pias de truffes » ; « Ubuc » ; « Guilledoux » ; « Courlaguine » ; « Nuidu-quatrou » ; « Bourlemou » ; « Lary-Bouledingue » ; « Pelachni ».

Gorgées d'intentions signifiantes, d'allusions ironiques, de double sens, de propositions satiriques, les sentences traditionnelles du roi carnaval avant son exécution constituent un exemple probant de ce que peut créer chaque année la confrérie.

Elles sont écrites par les membres de la confrérie, et principalement par le Barde, Gardien des Rites, Claudélius<sup>112</sup> et par André Revenat : « Moi j'en fais quelques unes, c'est rigolo, je m'amuse à faire ça », ainsi que par Henri Joanelle.

Des poésies sont composées à la gloire de Sa Majesté Cabache ou encore des gôniots, de manière plus sporadiques<sup>113</sup> et souvent partant d'une initiative individuelle. Parfois anonymes, les auteurs sont des gôniots dotés d'un certain talent et d'un désir de laisser une trace écrite et esthétique à propos d'un mode de vie éphémère mais intense. Leur fonction ne semble que récréative et illustrative.

Le registre des chansons de la confrérie – et plus particulièrement de certains confrères – est étonnant de variété.

Aucune chanson paillarde, bourguignonne, « à boire » ou « à manger », sarcastique, connue ou non, n'échappe aux chanteurs et surtout pas une occasion n'est manquée de les pousser haut et fort.

Mais seule « la Ronde des Gôniots » est une chanson écrite, composée et chantée par et pour la confrérie carnavalesque chalonnaise. L'origine semble se perdre dans

<sup>111</sup> Jean Cuisenier, Martine Segalen, *Ethnologie de la France*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1986, p. 105.

<sup>112</sup> Claude Elly, Journaliste au Journal local.

<sup>113</sup> Cf. annexes.

l'histoire de la confrérie<sup>114</sup> d'autant qu'elle fait l'objet d'une tradition orale, transmise de confrères en confrères. Elle fut néanmoins consignée par écrit, parole et musique, récemment<sup>115</sup>.

Elle constitue non seulement l'identité exclusive de la confrérie chalonnaise mais sert aussi de ciment à ses membres dans la mesure où elle est toujours chantée en groupe, et le plus fort possible... parfois même aidée d'un porte voix.

Le carnaval et sa confrérie chalonnaise sont le domaine singulier d'un langage, parlé ou écrit, local, solidarisant, non seulement l'ensemble des gôniots entre eux, mais aussi la population qui connaît et comprend ce langage régional. Régulièrement paraît dans le journal local le programme des carnavaux ou autres livrets de présentation, des glossaires pour « traduire », communiquer ou tout simplement le vocabulaire spécifique de l'univers carnavalesque de Chalon. Ces termes sont issus du parler bourguignon et pour certain du parler chalonnais, et sont par conséquent intraduisibles avec des termes en français moderne.

En voici quelques uns, qui peuvent s'avérer utiles :

- « Beurdoler » : secouer vivement. Le vieux carnaval est beurdoler dans une couverture en tête de défilé.
- « Casio » : Haute Cour de Justices qui juge et condamne le vieux roi carnaval. Ce nom aurait désigné, à l'origine, dans la région chalonnaise, ce qui fait la fierté des taureaux et la nostalgie des bœufs.
- « Débagouler » : lorsqu'un membre du Casio s'exprime en public, il débagoule.
- « Gueurlu » : Tous les gôniots sont des gueurlus « à qui, selon le dicton local, on doit le respect tout le temps et un verre souvent ».
- « Moutiau » : île au sud de Chalon-sur-Saône. Elle est le lieu de résidence Sa Majesté Cabache.

L'emploi courant de ce vocabulaire, plus vaste que celui donné et expliqué au grand public, constitue incontestablement un marqueur identitaire attaché à un territoire et une histoire spécifique.

<sup>114</sup> Nous n'avons pu, à regret, rassembler suffisamment d'informations précises pour lui trouver un auteur et une date de création.

<sup>115</sup> Cf. annexes.



111 – Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique avec la Reine Moutelle et le Roi Cabache.

*Photo 111 – Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique avec la Reine Moutelle et le Roi Cabache.*

Source : Comité des Fêtes de Chalon-sur-Saône.

### 3 – Le « Grand Boucan » : Carnaval de Saint-Gilles, à La Réunion

---

Le carnaval, comme nous venons de le voir, est une fête qui se vit spontanément, esthétiquement, collectivement, use de symboles locaux et historiques que la population reconnaît, de pratiques singulières propres à chaque carnaval et dont le sens et peut-être la fonction se perdent souvent dans les méandres du temps. Et si ce temps carnavalesque pouvait se donner présentement à mes yeux et à mes oreilles...

Avec quelques recherches et questions posées ça et là, j'ai pu découvrir qu'à l'île de La Réunion, dépourvue de carnaval au moins depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>116</sup>, une telle fête venait tout juste de se créer, de s'inventer puisque la première édition remontait seulement à 1997 et était cantonnée dans une seule ville, touristique, situé à l'ouest : Saint-Gilles<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> Dans les archives municipales, des photos d'individus masqués et déguisés (Noirs en costumes et casques coloniaux) dans les rues de Saint Denis, datant de 1907, semblent faire penser à une parade carnavalesque.

<sup>117</sup> Depuis, la fête saint-gilloise a fait des « petits » et la Préfecture, Saint-Denis, propose à ses habitants un défilé carnavalesque, le Dimanche Gras, sur le Barachois avec un roi, nommé « Roi Martin ».

Il était donc logique, pour parfaire les données concernant ma problématique, d'étudier ethnologiquement la *genèse* d'un tel phénomène.

Ainsi connaître et comprendre la genèse de ce carnaval devenait aussi précieux pour la cohérence de ma recherche globale sur l'imaginaire des carnavaux français que de le vivre de l'intérieur.

Ma décision était prise alors, aidé en cela de ma bourse de DEA, de partir sans plus attendre à La Réunion en 1998 en période traditionnelle de carnaval, c'est-à-dire à la période des mangues et des litchis, dès le mois de décembre.

Je suis parti donc aux premières rigueurs de l'hiver métropolitain, à destination du cœur de l'Océan Indien, dans l'hémisphère sud, et plus précisément dans l'archipel des Mascareignes : sur l'île de La Réunion.

Ma destination carnavalesque était la ville réunionnaise dont un carnaval venait interrompre le quotidien des habitants : Saint-Gilles-les-Bains.

C'est une ville de l'ouest de l'île qui a la particularité d'être, sinon la plus importante, une des stations balnéaires de La Réunion. Elle est parfois appelée trivialement : « Zoreils land » en raison du fort taux de *Zoreils*<sup>118</sup> dans la population saint-gilloise et de touristes.

Arrivé un matin, à l'aéroport du Gillot, à Saint-Denis, capitale administrative de l'île, après onze heures de vol, j'étais accueilli par Lolita, la sœur d'un ami de métropole. Elle m'a logé amicalement durant un mois, chez elle, à quelques kilomètres de Saint-Denis, et m'a présenté ses amis et les membres de la famille de son mari, Eric qui m'invitaient chez eux régulièrement. J'ai passé ainsi ma première fête de noël sur la terrasse d'une belle maison, en contemplant l'océan en contrebas, et déguisé en Père Noël pour apporter les cadeaux aux enfants et petits-enfants de cette famille si généreuse.

Mes souvenirs et ma gratitude vont en priorité vers eux.

J'ai pu, dès le mois de janvier, intégrer une chambre universitaire à Saint-Denis, grâce aux « grandes vacances » qui débutaient en cette saison cyclonique et laissait de ce fait des chambres vacantes. La résidence universitaire vidée de la plupart des ses étudiants, mes rares voisins de chambre ne comptaient plus que des Mahorais, des Comoriens, des Seychellois, des Malgaches, des Rodriguais, et des Mauriciens qui n'avaient pas les moyens de retourner chez eux pendant les vacances et qui partageaient mon quotidien.

Proche de l'université et de sa bibliothèque ainsi que du centre départemental des archives, j'ai pu ainsi passer de nombreuses heures dans ces lieux.

Avant les vacances universitaires, j'avais rencontré Bernard Cherubini qui m'avait proposé de faire une intervention dans l'un de ses séminaires ethnologique de DEA concernant « la fête ».

Pour me déplacer à Saint Denis, on m'a prêté généreusement un vélo, mais La Réunion étant une île d'origine volcanique, les pentes y sont plutôt raides - mes mollets s'en souviennent encore.

<sup>118</sup> C'est ainsi que sont dénommés les Métropolitains par les Réunionnais.

Le bus, celui où il faut claquer dans les mains pour que le chauffeur s'arrête à destination, fut à l'inverse ma navette quasi-quotidienne pour rallier Saint-Denis au nord à Saint-Gilles à l'ouest, également ville de résidence des principaux membres de l'association organisatrice du tout nouveau carnaval.

Avec quelques contacts pris dans différentes communautés culturelles de l'île, j'ai pu assister, entre autres et pour ne citer qu'elles, aux spectaculaires et rituels fêtes tamoules de Pandialé, durant laquelle des hommes marchent sur un brasier, « marchent sur le feu » et celle plus sanglante, à Bois-Rouge, en l'honneur de Kali, durant laquelle un sacrifice votif de plusieurs centaines de coqs et de cabris s'effectue pendant des heures sous un soleil de plomb, mêlant odeurs de sang et de musc animal.

Le 20 décembre, la fête historique de l'abolition de l'esclavage, quant à elle, rassemble toutes les communautés de l'île, noires comme blanches, indiennes comme arabes.

Précisons néanmoins que le carnaval de Saint-Gilles était placé dans le calendrier réunionnais le 21 juin puisqu'il était couplé avec la fête de la musique afin de faciliter les autorisations administratives et aussi pour éviter la période cyclonique qui risquait, à juste titre, de compromettre le défilé.

Cependant, pour des raisons professionnelles et économiques, je ne pouvais me rendre à Saint-Gilles au mois de juin ; mais aux fins d'étudier la genèse d'un carnaval, il était tout autant judicieux et profitable, compte tenu de ma problématique, d'assister aux multiples et longs préparatifs qu'aux défilés eux-mêmes, et ce d'autant que les membres de l'instance organisatrice devaient être plus disponibles pour répondre à mes nombreuses questions.

Ma participation aux festivités carnavalesques réunionnaises se bornait ainsi à l'observation des préparatifs et au recueil de discours sur les raisons et motivations d'organiser, de *faire naître*, tant matériellement que dans l'idée des habitants peu préparés, un carnaval.

Mon enquête a duré quatre mois, de début décembre 1998 à la fin mars 1999.

J'ai voulu ainsi, non pas embrasser tout le cycle carnavalesque, mais profiter de la rare occasion qui m'était offerte d'observer et de vivre la naissance d'un carnaval pour privilégier et centrer mes recherches sur la période *prénatale* de celui-ci et sur la finalité ou du moins l'objectif avéré des organisateurs.

Mes contacts et mes relations avec l'instance organisatrice m'ont permis, de manière indirecte, de visionner quelques vidéos et d'examiner des dizaines de photographies du premier carnaval. Je m'en suis fait envoyer postérieurement pour celui de 1999, celui dont j'avais assisté aux préparatifs.

Considérons donc à présent le registre du nouveau phénomène carnavalesque de Saint-Gilles-les-Bains, de La Réunion.

### 3-1 – « Compagnie Pôle Sud »

Toutefois, avant d'entrer dans le sujet principal qu'est le carnaval en lui-même, il convient

de poser les caractéristiques de l'association « La Compagnie Pôle Sud » qui est à l'initiative et a en charge l'organisation du tout nouveau carnaval réunionnais et avec laquelle nous avons eu d'excellents contacts durant tout notre séjour sur l'île.

Effectivement, l'organisation du carnaval de Saint-Gilles est gérée intégralement par cette association de type loi 1901. Cette association pourrait adopter différentes dénominations comme par exemple « comité directeur » ou « organe de décisions » mais pour des commodités théoriques nous la nommerons « instance organisatrice », puisque son but est précisément de mener à bien les tâches d'organisation de la fête et d'en assurer le fonctionnement.

L'étude de cette instance organisatrice pourrait devenir, bien évidemment, un objet de recherche ethnologique à part entière, mais là n'est pas notre propos, d'autant qu'une telle étude, au Québec, a déjà été effectuée par Bernard Cherubini dans son ouvrage *Localisme, fête et identité*<sup>119</sup>. Il nomme plus pragmatiquement ces appareils organisateurs « producteurs de fêtes »<sup>120</sup>.

Ainsi, nous la décrirons telle qu'elle nous est apparue et telle que ses membres ont bien voulu nous la décrire.

### Instance organisatrice

Cette instance organisatrice a pris le nom de « compagnie » puisque sa création, qui date de septembre 1994, est liée en premier lieu à l'organisation de pièces de théâtre : « La première activité, c'est (...) les filles qui avaient monté une petite *compagnie* de théâtre au départ... qui ont créé une pièce, qui ont fait les costumes, les décors et qui ont fait deux ou trois représentations », nous déclare Isabelle Alexandre, la trésorière actuelle de la Compagnie Pôle Sud. « On a fait une pièce de théâtre, il y a trois ans, et puis, depuis on n'en a pas ressorti d'autre », précise Madame Anne Savet, la Présidente de la Compagnie.

À présent, la Compagnie Pôle Sud se consacre exclusivement aux festivités carnavalesques : « Le carnaval nous prend tellement de temps qu'on fait plus rien d'autre »... « Dès qu'arrive le mois de février, on est complètement submergés jusqu'au mois de juin<sup>121</sup> (...) C'est tous les week-ends pendant trois mois ou quatre ; ça prend énormément de temps », insiste la trésorière.

Concrètement, elle prend à sa charge le choix de la date, du programme, de la publicité, des contacts avec les associations de la ville et de la région, des groupes musicaux, des artistes, de la fabrication de quelques chars, de la recherche de sponsors et de la gestion du budget qu'elle élabore elle-même.

« Chacun a son rôle (...) et tout le monde a des responsabilités », stipule la

<sup>119</sup> Bernard Cherubini, *Localisme, fête et identité, une traversée ethno-festive de la Mauricie (Québec)*, L'Harmattan, Université de La Réunion, 1994.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>121</sup> Date du carnaval de Saint-Gilles.

présidente. Si chacun a son rôle bien défini, tous les membres participent activement à la construction des chars : « la Compagnie, la première année, donc on a fait cinq chars, l'année dernière on en a fait trois », affirme-t-elle.

De plus, à la suite des festivités, comme pour la mise en place, tous contribuent au rangement : « On est obligés, nous, de rester jusqu'à la fin. Parce qu'après, on s'est amusés toute la journée, mais faut les ramener, nos jouets. Bon, ça nous gâche un peu la fête parce que faut rester vigilant. Mais le deuxième, là, à quatre heures du matin, on était là encore à ramener les chars et machin avec l'énorme éléphant qu'est resté 15 jours là, devant la maison. Bon, après faut tout enlever, les barrières, les panneaux, les machins, etc. », souligne Isabelle Alexandre.

La Compagnie Pôle Sud comprend environ quarante membres dont une dizaine fait partie du bureau, du comité central et décisionnel : « Il y a une dizaine qui seront là du début jusqu'à la fin tous les week-ends, et autour de ça, y a une vingtaine qui viennent un week-end sur deux, une dizaine un week-end sur trois ou qui passent dans la semaine ». « Si on veut discuter, déjà à dix, c'est difficile ; parce qu'y a beaucoup de grandes gueules dans l'équipe, c'est pour ça que ça marche bien », souligne la trésorière.

Mais parmi ces dix membres, un groupe de quatre personnes est le « moteur » du bureau, et parmi ces quatre, trois sont instigateurs du projet.

Ces quatre personnes sont des femmes : « Le bureau est essentiellement composé de femmes ; la trésorière est une femme, vous l'avez rencontrée, les secrétaires (...) elles sont trois secrétaires », nous précise fièrement la présidente.

Dans ce bureau, les professions des membres sont éclectiques : une enseignante, une commerciale, trois dentistes, une déléguée médicale, un ébéniste, une journaliste, un peintre, un chômeur. Chacun met ses compétences au service de l'association : « Moi, je m'occupe de tout ce qui est administratif, rapports avec les services publics. J'ai des rapports avec le Conseil Général, Régional, la mairie, la sous-préfecture. Fabienne Rivière, qui est la vice-présidente, qui s'occupe du rapport avec les sponsors et les artistes intervenants. Isabelle Alexandre qu'est la secrétaire (...) elle coordonne un peu tout. Michel Conquet, donc lui il est à la réalisation des chars. Véronique Roland qui est notre (...) attachée de presse, « Public relation ». Jean-Luc Igot, lui il est le maquettiste. On a Arlette aussi qui est une styliste (...) et puis après tous les gens qui ne sont pas notés là (...). On est polyvalent, chacun travaille sur les chars », nous explique la présidente. « Cette année, je suis trésorière et bricolage et sponsors », se présente Madame Alexandre.

La moyenne d'âge de l'association est d'environ 40 ans : « Je dois être la plus jeune, 31 ; sinon l'âge, c'est 40 balais, un peu plus et un peu moins », atteste la trésorière.

La quasi totalité des membres habitent la localité ou les villes avoisinantes de la côte ouest de l'île : « Il y en a sur Saint-Leu, y a aussi aux Avirons, y a à Saint-Pierre, dans les Hauts », mais « la plupart habite à Saint-Gilles et à Saint-Leu, c'est la ville un peu plus loin », détaillent respectivement la trésorière puis la présidente.

L'association est presque essentiellement composée d'individus d'origine métropolitaine -Zoreils, mais « il y a des créoles aussi » rétorque Madame Savet.

En apparence, le mode de recrutement s'effectue uniquement par cooptation : « Au départ, stipule cette dernière, c'était des amis, (...) donc, bon y a un petit noyau dur qu'est resté et (...) qui est l'organisation première. Et puis après, ben, tous les gens qui se sont motivés et investis sur le carnaval, qui sont devenus des amis aussi. Donc après on a rencontré (...) d'autres personnes qui eux même sont restés ».

Le centre des activités se situe dans la maison particulière de la présidente à Saint-Gilles, ainsi que la construction de tous les chars et déguisements. La plupart des réunions s'y déroulent également.

L'adresse et le numéro de téléphone de la Compagnie sont ceux d'Anne Savet, la présidente : « C'est vrai que le siège est basé chez Anne et Michel qui sont eux à Grand-Fond. Et puis comme tout se fait dans leur jardin et dans leur tête, bon ben, c'est sûr que le carnaval se fait là ».

L'indépendance de cette association se réalise par le fait qu'elle constitue elle-même son budget : « C'est les commerçants qui ont subventionné la plus grosse partie du carnaval » ; « Je suis en rapport avec tous les organismes culturels de la région, mais la Région nous subventionne, le Conseil Général, non ! Pour le moment, le seul sponsor public qu'on ait, c'est la Région. Tous les autres sont des sponsors privés. Et justement, nous avoue la présidente, on aimerait qu'il y ait beaucoup plus d'investissements de la DRAC et du Conseil Général pour éventuellement créer un emploi ». « Les deux premières fois, c'était un restaurant, un bar, une boutique ... Combien vous donnez ? Donc, c'était de 60 à 10 000 francs (de 10 à 1 500 euros) », précise encore la trésorière.

La Compagnie ne dépend donc financièrement d'aucune municipalité : « Jamais, précise Isabelle Alexandre, on s'acoquinera avec la municipalité, parce qu'ils vont dire : il faut faire comme ci, il faut faire comme ça et ils vont nous enlever notre artisanat du côté des chars. Donc on veut pas en fait. Il y a pas d'intervention ou pas de regard de la municipalité ».

## Dates carnavalesques

Il existe plusieurs explications quant aux dates du carnaval réunionnais, qui rappelons-le est fixé au 21 juin, en 1997 et 1998 et au 20 juin en 1999 et qui donc ne *coïncident* pas avec les dates traditionnelles du carnaval, habituellement placé au jour ou encore dans la période du Mardi Gras<sup>122</sup>.

La première explication réside dans le fait que le mois de février est une période de vacances scolaires<sup>123</sup>. Ce que confirme la présidente de la Compagnie Pôle Sud : « La date du carnaval arrive généralement pendant les vacances scolaires ou juste à la rentrée (...) donc y a plein de gens qui sont absents ».

La seconde est caractérisée par le climat particulier à La Réunion à cette période : « C'est là le principal, c'est la pluie, c'est le temps (...) C'est qu'effectivement en février, y a une pluviométrie qui est très importante (...) et y a la chaleur ; faire défiler des enfants

<sup>122</sup> Cf. Première partie, Chapitre 3 : Histoire du carnaval.

<sup>123</sup> « Grandes vacances » scolaires dans l'hémisphère Sud.

pendant quatre heures par un temps comme ça, c'est impossible. Et puis, c'est la préparation des chars parce qu'en fait, il nous faut trois mois de préparation (...) donc novembre, décembre, janvier, c'est les mois les plus chauds, c'est les mois où il pleut, c'est les mois les plus chiants », poursuit cette dernière.

La troisième, « Ça a été un hasard, parce que la première année on avait donc arrêté la date du 17 mai et puis y a eu la dissolution de l'Assemblée Nationale (...) et donc le 17 mai, c'était la période électorale ; donc, on a annulé la date et la mairie nous a demandé de coupler le carnaval avec la fête de la musique », explique Anne Savet. Et de poursuivre : « Cette année, ça tombe un lundi, donc là ce sera donc le dimanche 20 juin ».

La trésorière précise également : « Le 21 juin, la fête de la musique, ça nous a permis d'organiser une bal costumé sans besoin d'autorisation au niveau de la nuit ».

### 3-2 – Carnaval

Peut être doit-on la création de ce carnaval, et l'aspect qu'il revêt actuellement, aux expériences passées des instigateurs : « C'était de créer un carnaval (...) parce que j'ai beaucoup vécu aux Antilles, bon, je connais le Brésil, bon, je connais les pays à carnaval et ... c'est vrai qu'au bout de quelques années ici, bon, j'ai commencé à dire, bon, c'est dommage, y a pas de carnaval, on devrait en faire un, puis voilà » nous confie la présidente. Et cette expérience a été partagée aussi bien par Michel Conquet ainsi que par Sylvie Roig, deux membres actifs de la Compagnie : « Moi, dans mon histoire, j'ai vécu au Brésil, donc le carnaval fait partie un peu de mon enfance ».

Bien évidemment, compte tenu de notre absence lors du défilé carnavalesque du 20 juin 1999, nous ne pouvons ici décrire ici le carnaval. Il nous a été raconté et exposé en photos et en vidéo, mais les éléments dont nous disposons ne nous permettent pas d'en établir une description précise.

Seulement nous nous servirons de ces descriptions subjectives pour avancer dans notre analyse.

Retenons néanmoins que le défilé se compose d'une suite de chars présentant des objets, des symboles ou des scènes de la vie réunionnaise - volcans en éruption, pirates, requins, etc. - en carton pâte que différentes associations ont construit pour l'occasion et qu'il est entrecoupé de groupes musicaux divers, déguisés ou non, jouant du *maloya* et du *sega*<sup>124</sup>. Dans ce défilé, vient se joindre toute une foule de personnages déguisés qui errent entre les chars et les groupes musicaux, sous les applaudissements des spectateurs, peu masqués. Il est à noter également que les membres de la Compagnie Pôle Sud, lors du défilé, sont « toujours habillés pareils dans des couleurs différentes » (Madame Savet) et que de nombreuses majorettes, participent au défilé.

Et surtout, qu'il n'existe pas de barrières entre spectateurs et acteurs : « Avec des barrières, ça casserait un peu le truc. Ça ferait structuré, y aurait pas de magie (...). C'est

<sup>124</sup> Musiques typiques et traditionnelles de la culture réunionnaise, la première s'établit sur un rythme ternaire et la seconde, sur une rythmique binaire, avec chacune des instruments originaux.

bien que tout le monde puisse participer comme il veut (...) ; tu remontes, tu redescends, les gens courent, tu peux aller jusqu'en bas avec le Roi Dodo » explique Madame Alexandre.

Parce que le carnaval de Saint-Gilles possède, comme la plupart des carnavaux, un Roi : le Roi Dodo. Il ouvre le défilé et est exécuté par le feu à la clôture des festivités : « Le Roi Dodo est remonté, nous décris la trésorière, on le fait passer par la rue de la Plage, on le soulève de sa charrette à bœuf (...) et après le cracheur de feu qui arrive et qui l'enflamme ».

Le Roi Dodo est un géant de cinq mètres de haut fait de carton pâte disposé sur du grillage puis peint. Avec un air jovial, il possède une couronne ; la première année, il tenait dans sa main droite une bouteille de bière<sup>125</sup> ; la seconde année, il montrait un sceptre royal. Il est affublé d'un short, d'un tee-shirt et d'une paire de tongs<sup>126</sup>.

Pendant tout le défilé, il est juché sur une charrette tirée par un bœuf qui le promène dans toute la ville. Telles sont les spécificités qui m'ont été montrées et détaillées du carnaval de Saint-Gilles.

Le succès ne s'est pas fait attendre puisque « la première y avait dix mille personnes, la deuxième quinze mille ».

Il faut préciser qu'une efficace campagne de publicité a été réalisée par la Compagnie pour le lancement de la première édition. Madame Alexandre nous confie que « Fabienne a été excellente en allant quelquefois participer à des émissions locales à RFO, donc elle a présenté ça. Qu'est-ce qu'on a fait la première année ? Affichages, prospectus, et la deuxième année, on a fait un petit spot avec les images du premier, de trois minutes je crois ».

En effet, la couverture médiatique a été réalisée par l'ensemble de la presse, de la télévision, de la radio réunionnaise ; les supports hors médias audio-visuels représentent plus de mille affiches, deux mille affichettes, trois mille dépliants des programmes ainsi que quatre mille tracts. « C'est vrai que ça nous prend beaucoup de temps, admet Isabelle Alexandre, quand même, un peu de notre vie, mais le résultat est tellement magique ».

Toutefois, on peut supposer que le temps pris sur la vie privée incite la Compagnie à « passer la main » : « L'objectif, c'est de passer la main à des professionnels. Ce qui serait bien, c'est que ce soit des professionnels et puis sinon des artistes qui s'occupent de ça » ; ou alors « C'est faire ça quelques années et passer la main à la ville de Saint-Paul<sup>127</sup> », nous livre encore Isabelle Alexandre.

Aujourd'hui, le *Grand Boucan en* est dans sa neuvième édition et se déroule, depuis trois éditions, le dernier dimanche de juin. L'édition 2005 a rassemblé pas moins d'un millier de participants pour environ 20 000 spectateurs réunis dans l'artère principale, la

<sup>125</sup> Symbolisant la bière « Dodo » brassée à la Réunion.

<sup>126</sup> « Sandales deux doigts » en créole réunionnais.

<sup>127</sup> Saint-Gilles est une commune administrative de la ville de Saint-Paul.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

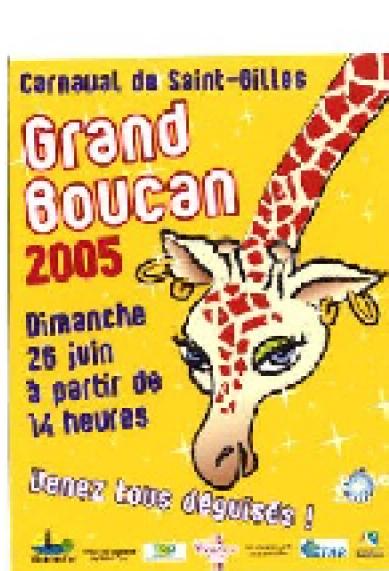
rue du Général De Gaulle en direction de la plage des Roches Noires pour l'exécution du Roi Dodo dans la soirée.

Anne Savet préside toujours la Compagnie Pôle Sud.

Dans les éditions 2003 et 2004, le Roi Dodo était incarné par Neptune. En Guyane, ce fut également le thème d'incarnation du Roi Vaval en 2002.

Dans le défilé de l'édition 2003, un groupe carnavalesque costumé en Gaulois malmenait un mannequin déguisé en Romain en le faisant sauter à plusieurs mètres de hauteur à l'aide d'une couverture. Faut-il y voir une relation avec l'effigie carnavalesque de Chalon-sur-Saône « sauté à la couverte » ?

Cette édition 2003 se déclinait en deux thèmes bien distincts : le monde marin, en hommage à Neptune, le Roi Dodo, et l'univers onirique du peintre Juan Miro. Ainsi pas moins de douze chars allégoriques furent construits et exhibés dans la rue saint-gilloise.



112 – Affiche du Grand Boucan 2005



113 – Le Roi Dodo 2002 défilant dans les rues de Saint-Gilles.



114 – Exécution du Roi Dodo par un crachoir de feu.

Photos 112-114

112. Affiche du Grand Boucan 2005.
113. Le Roi Dodo 2002 défilant dans les rues de Saint-Gilles. Source : [www.saint-gilles.com](http://www.saint-gilles.com).
114. Crémation du Roi Dodo par un cracheur de feu. Source : [www.saint-gilles.com](http://www.saint-gilles.com) .

## Conclusion Carnaval : univers fantastique et poétique

---

*« C'est après coup, objectivement, après l'épanouissement que nous croyons découvrir le réalisme et la logique intime d'une œuvre poétique. Parfois des images vraiment diverses, qu'on croyaient hostiles, hétéroclites, dissolvantes, viennent se fondre en une image adorable. Les mosaïques les plus étranges du surréalisme ont soudain des gestes continus ; un chatoiement révèle une lumière profonde ; un regard qui scintille d'ironie a soudain une coulée de tendresse : l'eau d'une larme sur le feu d'un aveu. Telle est donc l'action décisive de l'imagination : d'un monstre, elle fait un nouveau-né <sup>128</sup> . »*

L'expérience vécue des carnavaux ressemble quelque peu à une œuvre poétique ouverte, composée instantanément, dans laquelle chacun peut entrer et sortir dans un sentiment que l'on pourrait qualifier de « liberté ». Livré à soi-même et dissimulé derrière un masque, il ne semble y avoir aucune obéissance stricte. Le carnaval somme d'être autonome et de laisser partir tout ce qui peut jaillir ou ce qui peut être freiné par un cadre social édulcorant. Il s'agit simplement d'être dans le ton, dans l'ambiance de l'univers fantastique et irréel proposé. Les réflexes du quotidien peuvent alors être immédiatement éliminés de tout comportement.

Toutefois dans le cas où on se donne pour seule règle de ne rien prémediter, comme cela a été mon cas, dès les premiers pas dans le cortège quelque chose se définit à partir de quoi on va se rendre libre et à partir de quoi on va construire son propre comportement carnavalesque.

Durant le défilé, le temps semble « indéterminé » et l'on se sent alors libéré du temps en brisant toute logique *a priori*. On n'a pas alors le sentiment de créer ou de produire quelque chose mais plutôt de présenter un objet ou une idée, de les faire admirer de tous.

Libérer le temps, prendre le temps subjectif comme sien, faire coexister des temps différents, c'est le temps carnavalesque.

Cette liberté de temps semble donner l'impression d'une libération plus grande encore que celle acquise par le masque et le déguisement, paraît donner le sentiment d'un temps hors du temps, émancipé de toute périodicité, celle d'un temps multiple, celui de tous réunis autour de nous, ici et maintenant.

Le temps du carnaval privilégie l'instant et non la durée comme le favorise le temps du quotidien, et cette instantanéité abandonne toute prétention à maîtriser le réel pour basculer dans la créativité, l'invention, l'imaginaire, le fantasmagorique.

On se sera alors rendu libre, libre de circuler, de faire un choix de comportement,

---

<sup>128</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p 186.

mais uniquement dans un réseau de circulation donné, qui lui est tout à fait déterminé par avance.

L'univers des carnavaux observés, quant à lui, du regard global et direct, est un regard proprement surréaliste : une peinture fantastique illustrée d'annotations quotidiennes. En effet, de prime abord, la fête publique révèle un mélange de détails issus du quotidien avec des créatures extraordinaires et métasociales et, nous le verrons plus loin, métasociologiques.

Un bébé de 80 kilos, couché dans une poussette surdimensionnée et poussé par un ancêtre galopant en short et baskets est une vision courante pendant les défilés carnavalesques chalonnais.

Un agglomérat désordonné d'individus affublés de chapeaux fleuris et de maquillages outranciers poussant un autre, grimé de la même sorte, qui use de toute ses forces musculaires et collectives pour freiner le mouvement postérieur peut paraître surprenant mais reste un jeu fréquent lors des rigodons dunkerquois.

Un couple dont l'homme est en robe de mariée et la femme en costume trois pièces, sombre, arpentant la rue principale, bras dessus, bras dessous est même la règle de convenance le mercredi des Cendres à Cayenne.

L'irréalité, tant sociale que naturelle, de ces créatures qui peuplent les rues lors des carnavaux exerce une fascination déconcertante mais aiguise sur le spectateur – sans qui rien ne pourrait paraître – un sens acéré de l'imagination.

Le glissement du quotidien vers le fantastique opéré par le phénomène extra quotidien même de la fête n'est pourtant pas obtenu systématiquement par l'intrusion de bizarries ou d'éléments sociaux insolites, il suffit parfois de la seule modification en surface du visage pour altérer notre perception habituelle.

Et ainsi l'extraordinaire envahit tout.

Il est partout : le quotidien est approprié par des habitants inimaginables. Des êtres curieux peuplent l'espace urbain auparavant familier dans un parfait amalgame entre une beauté esthétique de la forme et une symbolique sociale étrange, le gigantisme – trait caractéristique récurrent et omniprésent – des formes et des personnages soulignent des parodies d'actes banals truffées de symboles.

Les créatures curieuses dont le mécanisme d'assemblage est comparable à celui des associations d'idées, de symboles sociaux, culturelles et autres, à des associations d'images défilent comme sur une toile dont le pinceau aurait pris son autonomie, au gré de l'imaginaire.

Des êtres composites, tel ce cheval-jupon, l'homme cheval ouvrant les défilés chalonnais, mesurent les distances urbaines.

Des personnages hybrides semblent, en somme, reléguer la réalité à une place secondaire, simplement décorative. L'architecture spatiale créée dans l'imaginaire ressemble à celle des hommes qui portent en synthèse le fruit de leurs fantasmes.

Les lieux sont hantés par des présences à la fois inquiétantes et amusantes. La mise en scène exhorte de façon sous-jacente à la rêverie.

Le monde cesse d'être domestiqué. Le paysage devient un lieu de rencontre entre le quotidien familier, l'insolite et le danger chaotique. Les couleurs chamarrées et de préférence vives distinguent le spectateur statique du participant en perpétuel mouvement. Mais les cris, les rires, les chants, les musiques, les danses, les gestuelles, les applaudissements sont en proportions telles que le spectateur est tenté de s'immerger dans cet univers baroque.

Les personnages carnavalesques s'écartent en effet de l'ordre commun, ils impliquent nécessairement une idée de fantaisie imprévisible, matérialisent l'inconcevabilité puisque contraires aux notions préformées de l'ordre cosmique et social, aux règles établies, provoquent un étonnement, une inquiétude ou un blâme, surprennent parce qu'ils sortent de l'usage.

Marqués fréquemment d'extravagance, parfois fantasques, ils paraissent mal à propos, hors du bon sens mais ces compositions extraordinaires, tant spatiales qu'humaines, incarnent un système fantasmagorique, celui propre à l'univers carnavalesque. C'est précisément ce monde infiniment figuratif et profondément surréaliste qui baigne volontairement ou non tout observateur ou participant, car ce réalisme fantastique submerge de manière étonnante autant celui qui l'incarne que celui qui le subit par l'étrangeté, la peur, le fantasme, la violence symbolique, physique ou sociale, la fête tout simplement. Aucune indifférence possible à celui qui croise le regard illuminé d'une créature carnavalesque architecturée par une lente alchimie culturelle.

Ce sont ces regards que nous avons choisis d'interpréter et c'est donc cet univers indomptable unique que nous avons rencontré et dans lequel nous nous sommes plongé à mainte reprise, parfois en spectateur/observateur, parfois en participant, souvent en observateur/participant afin de mettre face à face le pouvoir de l'imaginaire et la conscience de la réalité.

Comment alors saisir et comprendre cet univers qui paraît si chaotique, rempli d'éléments étranges ou étranger à notre quotidien, défiant tout entendement établi et conventionnel ?

Systématisation des représentations fantasmagoriques ou actualisation de la démonologie moderne, ne nous y trompons pas, ces démons fantastiques carnavalesques, qui provoquent un trouble manifeste chez le spectateur comme chez l'observateur avisé, sont issus d'une longue tradition figurative culturelle européenne engendrée par un processus dialogique historique et culturel de synthèse.

Ici seraient alors les premiers éléments *objectifs* qui nous offrirait la possibilité de s'extraire de – et d'interpréter – ce monde spontané et imaginaire.

Les considérations fantasques et fantastiques ne s'associent guère avec une lecture *scientifique* du phénomène. L'étrangeté n'est certes pas une règle anthropologique mais elle en est une composante, donc une source interprétative inévitable.

Toutefois, l'interprétation de cet univers singulier, constitué d'autres conventions, relève d'un principe singulier, celui de l'analyse d'une synthèse.

## Chapitre II : Histoire et politique générale des carnavaux observés, contextualisation

### Introduction

---

Ce qui caractérise le premier travail de l'ethnologue est tout d'abord l'observation directe et/ou participante du terrain, transformée en données.

Il est donc nécessaire d'articuler un travail de description du terrain avant d'engager la recherche et les analyses dans des considérations davantage théoriques. Cette préoccupation scientifique appelle ainsi la monographie au service de l'analyse proprement dite des données.

Néanmoins, la description d'une fête carnavalesque nécessite que l'on précise son cadre social et culturel, son châssis en quelque sorte, dans lequel le contexte est délimité par des contours d'espace et de temps. Dans une perspective dynamique, l'histoire et le contexte socioculturel des phénomènes observés constituent alors un préliminaire essentiel : « pour comprendre un rite, instruit Arnold Van Gennep, une institution ou une technique, il ne faut pas l'extraire arbitrairement de l'ensemble cérémoniel, juridique ou technologique dont il fait partie ; il faut toujours, au contraire, considérer chaque élément de cet ensemble dans ses rapports avec les autres éléments <sup>129</sup> ».

Ainsi avant d'entrer plus en avant dans le phénomène festif, il importe alors de caractériser le cadre général dans lequel s'inscrivent ces trois fêtes carnavalesques.

### 1 – Histoire et politique des carnavaux de Guyane

---

#### 1-1 – Population

Le dernier recensement INSEE de 1999 avance le chiffre de 157 213 habitants alors que cinquante ans plus tôt, le département comptait à peine 25 000 habitants, c'est-à-dire moitié moins que le nombre actuel d'habitants de la ville de Cayenne. En 2003, la population est estimée à 178 347 habitant.

Surtout localisée sur le littoral (autour de Cayenne et Kourou) et le long du Maroni, la population est fortement concentrée sur la bande côtière où se trouvent les villes les plus importantes. De l'est à l'ouest : l'île de Cayenne, Rémire-Montjoly, Matoury, Kourou, Sinnamary, Saint-Laurent-du-Maroni.

Les statistiques complémentaires à celles de l'INSEE réalisées par les communes

<sup>129</sup> Arnold Van Gennep, (1909), in Jean Cuisenier, Martine Segalen, *Ethnologie de la France*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1986, p. 94.

depuis 1999, permettent de chiffrer à 200 000 environ le nombre de personnes en Guyane. Comparativement à la population de la France entière (64.184.184 habitants en 1999), le département représente 0,24% de la population totale française.

La Guyane connaît un « boom » démographique comparable aux pays en voie de développement. La population est très jeune puisque 50 % ont moins de 25 ans et 30 % moins de 15 ans et la population devrait être multipliée par deux ou trois d'ici 2010 ans. La catégorie des plus de 60 ans ne représente quant à elle que 6 %.

La Guyane a connu au cours de son histoire un peuplement qui en fait aujourd'hui une véritable mosaïque ethnique où se côtoient Amérindiens, Asiatiques, Brésiliens, Créoles, Européens, Haïtiens, Noirs marrons<sup>130</sup>, Antillais, Chinois, Syro-libanais.

Le recensement de l'INSEE fait état de 134 nationalités présentes en Guyane. Intégrée à l'Union Européenne, puisque département d'outre-mer depuis 1946, la Guyane est la seule terre Française située sur le continent de l'Amérique du Sud.

Les Amérindiens sont les premiers occupants de la Guyane, leur présence sur le territoire guyanais semble remonter à 10 000 ans avant Jésus-Christ. Ils sont partagés en six ethnies : les Galibis, les Wayanas, les Palikus, les Arawaks, les Wayampis et les Émerillons. La plupart des Amérindiens vivent actuellement sur la côte et les fleuves Maroni et Oyapock et représentent près de 6 % de la population totale, soit une population estimée à 4 500 personnes. Les populations autochtones de Guyane parlent des langues appartenant à de grandes familles linguistiques réparties sur le continent sud-américain : l'arawak, le caribe, et le tupi-guarani.

Les Créoles d'origines multiples et métissées forment le groupe ethnique le plus important de la Guyane avec 40 % des habitants.

Les langues créoles, qui se sont formées dans le contexte de l'esclavage par le contact, sur les plantations, entre des populations européennes et des esclaves arrachés d'Afrique et parlant diverses langues, sont de deux types en Guyane : un créole de base lexicale française, le créole guyanais, et des créoles de base lexicale anglaise originaires du Surinam.

Les Bushe-nenges ou bushiningues sont partagés en plusieurs ethnies en Guyane et souvent établis le long du fleuve Maroni : les Alukus, ou Bonis (à Maripasoula), les Djukas (plus au nord), les Paramakas et les Saramakas. Il s'agit des descendants des esclaves marrons Surinamiens, ils sont environ 4 000.

Les Hmongs, d'origine Sino-Tibétaine, se sont installés au Laos au milieu du XII ème siècle. Fuyant le régime mis en place après la guerre du Vietnam, ils sont venus s'installer en Guyane en 1977, sur les terres que le gouvernement français leur a attribués, fondant ainsi les villages de Cacao et Javouhey et s'implantant à Roura et Mana et sont au nombre de 2 000. Leur activité principale est l'agriculture maraîchère. Le hmong peut être considéré comme une langue régionale en Guyane parce qu'il répond aux caractéristiques de territorialité, et n'est pas une langue nationale dans un autre pays.

Les Métropolitains appelés *Métros* par les locaux représentent près de 12 % de la

<sup>130</sup> Descendants d'esclaves enfuis.

population guyanaise.

Enfin, les communautés immigrées, représentent près de 40 % de la population totale : Surinamiens, Brésiliens, Haïtiens, Sud-américains (Pérou), Chinois, Libanais, etc. viennent compléter ce panel ethnique guyanais.

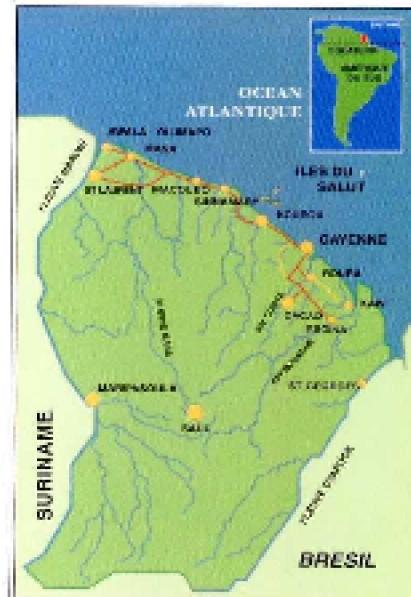
D'autres langues sont par conséquent parlées en Guyane, certaines par des communautés importantes numériquement. On citera par exemple le Portugais du Brésil, le Créole haïtien, les Créoles martiniquais, guadeloupéen et de Sainte-Lucie, le Cantonais et le Hakka (des variétés de chinois), l'Anglais du Guyana, le Sranan tongo du Surinam, le Libanais et l'Espagnol.



## III - Localisation de la Guyane Française en Amérique du Sud



## LI<sup>1</sup>—Origines des populations guyanaises.



116 - Carte de la Guyane française



## 118 - Parcours des défilés carnavalesques au temps de Laveyron.

*Photos 115-118*

## 115. Localisation de la Guyane française en Amérique du Sud.

116. Carte de la Guyane française. Source : carte postale

117. Origines des populations guyanaises. Source : Conseil Général de Guyane.

118. Parcours des défiles carnavalesques au centre de Cayenne. Source : touloulou magazine.

## 1-2 – Carnaval de rue

Dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, en Guyane, le carnaval avait pris naissance sur des thèmes venus d'Europe. Par l'intermédiaire des Portugais, toute la gamme des travestis d'Italie, de la Commedia dell'arte, de France, d'Espagne et du Portugal, était introduite dans les festivités que donnaient les maîtres dans les luxueuses habitations de leurs plantations. Cette mascarade captait l'attention des esclaves qui la reproduisaient et par manque de moyens, leurs costumes étaient des imitations grossières de linges utilisés dans les habitations

Les premières traces de carnavaux en Guyane remontent en effet en 1845. Il s'agissait d'abord d'une réjouissance des blancs, les esclaves ne pouvaient que regarder de loin le spectacle de leur maître.

Avant l'abolition de l'esclavage, l'esclave jouissait d'une journée de repos. Pour échapper à leur sort, le jeu le plus prisé était la parodie du maître, celle de la « maîtresse » pour les femmes. Le personnage carnavalesque récurrent encore aujourd'hui en Guyane, *l'anglé banann*, serait un descendant direct de ces imitations-amusements dont étaient friands les esclaves lorsque leur maître leur accordait ce temps de liberté.

Sans moyens, les esclaves se paraient des vêtements de travail qu'ils avaient à leur disposition pour les travaux de la canne à sucre dans les champs, mais aussi se couvraient de mélasse, se frottaient de farine pour se « blanchir la peau ». Les premiers déguisements traditionnels des carnavaux de Guyane apparaissent alors, et prendront bien plus tard les noms de *coupeurs* ou *coupeuses de cannes*, de *Jé farine* ou encore de *Neg maron* bien que le *marronnage*, la résistance et la fuite des esclaves dans la forêt, ne soit apparu en Guyane qu'en toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

Blancs et Noirs ont donc organisé leur fête chacun de leur côté, les uns au son du violon, les autres à l'aide de leur percussions outre-atlantique.

La période carnavalesque était au XIX<sup>e</sup> siècle, pour les riches planteurs, l'une des rares périodes de l'année où l'on pouvait s'adonner aux plaisirs sociaux des salons bourgeois. Les propriétaires terriens fortunés disposaient en effet d'une vaste résidence à la capitale dans laquelle ils pouvaient recevoir leur semblable. Le temps du carnaval permettait ainsi une massive convergence vers Cayenne.

Rapidement, la rue et les salles publiques furent investies et la fête carnavalesque prit une ampleur populaire. Toutefois, le strict respect des séparations des conditions économiques et raciales constituait le cadre étroit dans lequel le carnaval évolua durant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ordre et plaisir caractérisaient donc le carnaval guyanais.

Après 1848, la liberté proclamée, ces populations métissées aspiraient à une identité nouvelle et à bâtir une nouvelle société. Les esclaves, alors libérés, avaient pris l'habitude de se déguiser avec les affranchis.

Mais ces manifestations qui se déroulaient dans de luxueux salons avaient éveillé la méfiance des planteurs. Ainsi, pour rompre avec ces habitudes, il fallait les faire descendre dans la rue. Dans la rue carnavalesque apparaissent des parodies des anciens labeurs et les dures besognes de l'esclavage ainsi que la moquerie d'une bourgeoisie opulente, sous les masques poudrés, ou les loups noirs et rouges.

Le carnaval de Guyane, celui du peuple Noir, était né.

Un arrêté du 15 juillet 1887 – c'est-à-dire près de 40 ans après l'abolition de l'esclavage – autorisait l'utilisation, limitée, des tambours et autres membranophones venus de la culture africaine, lors des fêtes de carnavales. Ils étaient, en effet, auparavant, sévèrement réprimés par des textes officiels, ou encore, dès 1876, frappés d'une interdiction horaire, considérés alors par les autorités guyanaise, comme des objets culturels étrangers, source potentielle de rassemblement, de sauvagerie, de disharmonie acoustique, et donc de trouble du repos public.

Nonobstant un dédain bourgeois et conservateur, les pratiques musicales séculaires africaines et populaires métropolitaines<sup>131</sup> se manifestaient toutefois lors des fêtes carnavalesques. Le changement social et post-esclavagiste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dû principalement à la dispersion de la population sur l'ensemble du territoire, au métissage et à la pratique intensive de l'orpaillage, imposait une exception culturelle à la politique rigoureuse et colonialiste de la Guyane.

Mais dans les rues ou dans un cadre privé, le type de musique identifiait chacun des carnavaux : bourgeois, c'est-à-dire Blanc, ou populaires, Noirs.

Petit à petit, au XX<sup>e</sup> siècle, ces deux formes de carnavaux – Blanc ou Noir – s'unissaient en descendant l'un et l'autre dans la rue.

Le roi Vaval s'appelait alors « Papa Vaval ».

On y buvait le célèbre *panaché* et mangeait de la soupe et des œufs durs afin de tenir la distance du parcours carnavalesque et apparaissaient d'autres costumes traditionnels<sup>132</sup>.

Au lendemain de la départementalisation, peu de magasins vendaient des masques pour les défilés carnavalesques et chaque groupes confectionnait lui-même ses propres masques avec ce qui lui tombait sous la main et avec des matériaux usuels. Apparaissent alors les premiers *Bobis*, *Bef volo bef*, *Sousouris*, *Zombis baré yo*, *Caroline*, pour imiter et pour se moquer de tout ce que la société guyanaise affichait de tradition, de modernisme, d'individualisme ou d'excentricité. Ainsi défilait sous le masque tout que cette société secrétait comme légendes, croyances locales et caribéennes (*Zombis*, *Sousouris*, *Bobis*),

<sup>131</sup> Un arrêté de 1876 limitait l'utilisation de l'orgue de Barbarie.

<sup>132</sup> L'origine du costume rouge des diables, qui ne sont visibles que le jour du Mardi gras, remonterait aux années 1950, aux temps où les carnavaux de Guyane n'étaient pas organisés, où un groupe, celui de M. Jojo Lafourche, à Saint-Laurent-du-Maroni qui ne sortait que pour le défilé du Mardi Gras, décida de créer un costume rouge de diablesse. En se déplaçant à Cayenne, le costume fut si apprécié que l'année suivante, pour le Mardi Gras, d'autres groupes eurent la même idée de copier sur celui de Lafourche en travestissant l'ensemble de leurs membres en diables et diablesse rouges.

ordre économique (*Bef volo bef*<sup>133</sup>, *Neg marrons*), valeurs et tabous sociaux (*Caroline*).

Le défilé ne devait jamais passer devant les églises : on ne devait pas mêler le sacré et le paganisme, le désordre ne pouvait pas s'immiscer dans le quotidien.

### 1-3 – « Bal paré-masqué »

Le terme « paré » est polysémique dans la diglossie guyanaise. En effet, le verbe *parer*, en français, signifie aussi bien porter des vêtements et des attributs ornementaux doté d'élégance et d'opulence que arrêter ou éviter un coup (*parer un coup*). Dans la terminologie maritime, *paré* exprime le fait d'être prêt à exécuter un ordre (*paré à virer !*, par exemple). Dans le parlé créole antillais, *paré* exprime à la fois ce dernier sens maritime, prêt à exécuter une tâche ainsi que l'idée de parure ou de décoration vestimentaire. On pourrait alors supposer, à l'instar de Aline Belfort-Chanol<sup>134</sup>, que dans l'univers carnavalesque *paré* signifie être prêt à fêter le carnaval et prêt sur le plan vestimentaire.

« Masqué » rappelle l'attribut essentiel exigé, pour seulement les *touloulous* aujourd'hui, mais chacune des participant autrefois, aux entrées des bals parés-masqués.

La société esclavagiste guyanaise, jusqu'en 1848, date de l'abolition de l'esclavage, est une société où le loisir n'est pas, ou très peu accordé à la population noire. Chaque manifestation extra quotidienne est alors strictement réglementée et légiférée, et surtout est déterminé par l'organisation raciale séparatiste de la société française d'Amérique du sud. Les « Blancs » se distinguent socialement des « Noirs » et eux-mêmes des « Affranchis ».

Seulement les premiers et les derniers disposent d'un droit légal à s'adonner à la danse. Les Noirs ne peuvent danser, entre eux uniquement, que sous la seule autorisation de leur maître et ce, le dimanche ou jour de fête, autorisation qui est accordé aux maîtres après une demande officielle au « Commissaire-Commandant » de la ville<sup>135</sup>

Tout rassemblement est en effet perçu, par les colons français, comme source de désordre, ou encore comme menace contre l'intégrité de la société actuelle.

Néanmoins, on suppose que des bals travestis étaient organisés par les esclaves, durant la période festive de carnaval pendant laquelle les maîtres et colons s'amusaient de leur côté. En transposant le schéma européen, les Noirs tournaient alors en dérision les usages des maîtres à l'aide de déguisements et masques confectionnés avec des objets de leur quotidien laborieux.

<sup>133</sup> Pour le costume traditionnel de *bef volo bef*, l'histoire raconte que les jeunes gens aimaient taquiner et se laisser s'effrayer par un gros taureau dans son enclos. Souvent en période de carnaval, les jeunes imitaient cet énorme animal.

<sup>134</sup> Aline Belfort-Chanol, *Le bal paré-masqué, un aspect du carnaval de la Guyane française*, Petit-Bourg, Ibis Rouge Editions, 2000, p. 27.

<sup>135</sup> Ordonnance coloniale du 28 juillet 1823, *Feuille de la Guyane*, N° 30, 16 août 1823.

Ils devaient également et certainement parodier les bals de leurs maîtres tout en s'exprimant à travers leur propre culture musicale et chorégraphique.

Mais seules les personnes de couleurs pouvaient utiliser des membranophones sous contrôle de l'Administration coloniale, ou en marge, les affranchis avec permission expresse du Commissaire-Commandant.

La parodie et la caricature étaient une figure de moquerie, donc une certaine forme de résistance contre l'oppression. La pratique carnavalesque devait ainsi être le premier lieu de transgression et de résistance politique et culturelle à laquelle pouvaient s'adonner les esclaves.

Le temps du carnaval autorise en effet davantage les rassemblements, mais les salles publiques constituent un moyen efficace de « contrôler » chacune des activités s'y déroulant. C'est la période des *bals konvwé* où l'on y dansait le *kaséko*<sup>136</sup> animé par des musiciens accompagnés de tambours divers, et des chanteurs qui se lançaient des défis artistiques.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les musiciens étaient pour la plupart des esclaves affranchis, et les bals donnaient lieu à de véritables concours d'orchestres et de danses. Les musiciens et danseurs étaient habitués à imiter leurs maîtres tant dans la danse que dans la musique. Ils interprétaient admirablement les musiques des colons et les reprenaient dans leurs propres fêtes, mais en y ajoutant le chant et le tambour.

Des bals privés – étrangers aux musiques et danses noires – ou publics, organisées loin du centre ville, fleurissent ainsi à cette période réservée de l'année. En effet, les colons français ne se limitaient pas aux divertissements bourgeois des salons et gagnaient aussi bien les rues que les bals publics. Il était nécessaire néanmoins, pour conserver une apparence d'ordre social, de limiter la promiscuité entre les trois « catégories » sociales d'individus, à laquelle pourtant étaient habitués les petits propriétaires terriens dont l'indigence menaçait la stricte organisation hiérarchique, fondement et cadre structurel cloisonné, essentiel au maintien de la colonie américaine.

Néanmoins, et plus encore après l'abolition de l'esclavage, les grands propriétaires terriens commençaient à se rendre dans ces lieux où l'on pouvait danser des danses plus triviales, bien moins académiques et davantage charnelles et voluptueuses, pour s'acoquiner et se défouler avec une population moins drastique. On y dansait la biguine<sup>137</sup> ou le *kasseko* bien sûr, danse libre et improvisée, grâce à laquelle les corps se touchent, se croisent, s'entrecroisent, mais aussi des danses de salons, ludiques et joyeuses, telles la polka ou la mazurka.

Mais la grande majorité de cette classe dominante organisait encore les bals travestis dans un cadre privé.

En bon héritier du système politique romain, la mission – politique – délicate du gouverneur était d'entretenir la société en l'état tout en autorisant les divertissements collectifs et populaires qui pouvaient faire naître une rupture de l'ordre établi. Cependant,

<sup>136</sup>

Ou *Kasé-kô*, ou encore *cassé-cô* : rythme de tambour et danse à figures libres, altération et imitation des danses des colons européens, transmis de génération en génération, créant de ce fait une forme originale artistique.

limiter tout rassemblement massif ainsi que restreindre tout plaisir devait faciliter cette tâche qui tendait néanmoins davantage vers le maintient sévère de l'ordre.

Tout comme il était de bon ton, mais aussi politiquement stratégique, d'interdire le tambour, alors perçu comme une source potentielle de désordre cacophonique et artistique, et de langage non maîtrisé par le colon européen. Objet culturel, souvent noble, tout autant que religieux, spirituel, ou moyen de communication<sup>138</sup>, il était l'une des dernières traces mémoriales des cultures indigènes noires qu'il fallait faire disparaître pour accomplir l'assimilation exigée de la part du régime colonial.

Mais petit à petit les bals *konvwé* intègrent et mêlent davantage les danses de salons aux danses plus libres, et les percussions ou autre membranophones traditionnels participent indirectement à la structure rythmique des polkas et mazurkas ; les bals bourgeois travestis sortent de leur cadre réservé et la rencontre de deux mondes s'opère alors au moment de carnaval.

En exemple, même si les membranophones traditionnels ont disparu des formations musicales des bals carnavalesques guyanais, ses rythmes et tempos se sont maintenus fermement dans la structure rythmique, mais transposés sur d'autres instruments.

Une convergence de classe et de culture en Guyane résulte donc au début du XX<sup>e</sup> siècle de l'expérience subjective et collective carnavalesque, même si les classes populaires de la Guyane fédèrent en elles, de manière historique, des forces culturelles fusionnelles et créatrices, tendant plus largement au métissage que la rigidité et le conservatisme idéologique des colons blancs.

Le bal paré-masqué, fruit de l'abolition de l'esclavage et résultat d'un syncrétisme socioculturel, était ainsi né en Guyane entre bals travestis et ses parodies contingentes officieuses, entre danses de salons et rythmes africains.

Le bal paré-masqué est une forme urbaine du carnaval guyanais. En effet, l'essentiel des festivités carnavalesques s'est déroulé à Cayenne, et c'est donc dans la capitale que s'est formée la structure actuelle, plus ou moins rigide, des bals et des personnages tels que le touloulou que nous connaissons aujourd'hui, alors même que paradoxalement plus de la moitié de la population guyanaise vivait dans les villages aurifères, à l'intérieur du pays, avant 1950<sup>139</sup>.

<sup>137</sup> En apportant le chant et le rythme du *bèlè* à la polka, les musiciens noirs en firent un genre nouveau que l'on classa dans les biguines. Ces biguines étaient au nombre de trois : biguine de salon, biguines de bal et biguines de rue. Les biguines de salon étaient interprétées au piano et au violon. Un violoncelle assurait la ligne de basse. Ce nouveau genre permit d'inclure des chants structurés, avec refrain et couplet, à la manière des chansons françaises. Jouées par un orchestre utilisant la contrebasse à partir de 1860 environ, elles servirent de support à toutes sortes de satires et de campagnes politiques. Se dansant avec beaucoup d'énergie, elle précédait la *mazurka*, plus reposante. Un troisième type de biguine existe, né du *bèlè*, franchement satirique et développé vraisemblablement par les Noirs en période de carnaval. Le chant prédomine dans cette forme, et la voix du soliste se devait d'être forte.

<sup>138</sup> Notamment, chez les Bushinenge, population africaine déportée en Guyane comme main-d'œuvre gratuite pour les colons.

<sup>139</sup> Serge Mam-Lam-Fouck, *Histoire de la Guyane contemporaine, 1940-1982*, op.cit.

La structuration contemporaine et la ritualité moderne de ces bals proprement carnavalesques a eu lieu dans les dancings ; lieu de neutralité sociale dans lesquels le personnage central, le touloulou a imposé et affiné son jeu carnavalesque, accompagné en cela d'un orchestre dont les instruments et les formes rythmiques déterminent ensemble l'originalité carnavalesque guyanaise.

Les tout premiers dancings<sup>140</sup> furent créés avant le XX<sup>e</sup> siècle. Mais dès 1902, ils portent les noms de « le Casino-théâtre », le « Trocadéro », « le Château », « la Nouvelle cité », « le Petit Balcon » et étaient construit en bois, sur pilotis.

Rapidement ils furent investis par des réunions ou des conférences politiques, et certains d'entre eux, « le Casino », par exemple, était tenu par une conseiller général. Il est rapporté que le succès de ce dancing déclina avec le déclin politique de son propriétaire.

L'entrée des dancings distinguait les touloulous femmes, les touloulous hommes et les spectateurs qui ne payaient alors pas le même prix. Etaient exclus les bagnards et de manière générale les moins de trente ans. Les notables préféraient quant à eux les bals privés ou organisés par la « Loge maçonnique ».

Les orchestres se composaient de six ou sept musiciens et jouaient de la batterie, du *tibwa*<sup>141</sup>, du violoncelle ou de la contrebasse, du banjo, de la clarinette et du trombone, et plus rarement du piano et du violon.

Chacun des musiciens était capable de maîtriser deux ou plusieurs instruments sur scènes. Les morceaux et les paroles étaient tantôt inspirés des grands standards caribéens, tantôt composés par le groupe lui-même ou un membre du groupe. De grands compositeurs et auteurs se firent ainsi un nom.

Il était une tradition guyanaise qui voulait que tout bal paré-masqué se termine par un *vidé*. L'orchestre, vers 5 heures du matin sortait en musique de la salle et entraînait avec lui les danseurs et autres spectateurs, il *vidait* ainsi le dancing de ses occupants et arpentaient les rues principales de la ville pour raccompagner chacun des protagonistes chez soi ou dans les bars qui proposaient soupes ou cafés. Parfois il arriva que les orchestres des dancings se rencontrent en pleine rue.

En déclin depuis l'époque de la départementalisation, le *vidé* fut interdit en 1986, suite à un accident.

A partir des années 1950, les dancings ne servent plus qu'aux bals carnavalesques.

En 1953, ouvre non loin de la « Crique », nom donné communément au canal Laussat, qui sépare la ville de Cayenne, le « Soleil levant », le dancing actuel le plus populaire, créé en accord entre Charles Sébastien dit Tjals, banjoïste dans de nombreux et renommés orchestres de bals et la propriétaire Evelyn Modica. Mais d'autres trouvent également leur place, comme le « Dancing Eloi », le « dancing de Small ».

C'est à cette époque-ci que la composition musicale des orchestres des bals

<sup>140</sup> Ne porteront ce nom qu'après 1950.

<sup>141</sup> Type de percussion.

carnavalesques s'enrichit de la trompette, des maracas, du chacha, de la tumba et du trombone. Depuis, le trombone, ainsi que la clarinette et le saxophone sont devenus des instruments indispensables à toute formation carnavalesque.

En 1975, le « Soleil Levant » est le seul à fonctionner ; cette situation de monopole a contribué à supprimer les clivages de classes qu'entretenaient indirectement les différents dancings, dans lesquels se retrouvaient, pendant carnaval, un même type social de public.

La démocratisation du bal paré-masqué était en marche.

L'orchestre « Les Mécènes » arriva au « Soleil Levant » en 1980 et son succès fit celui du dancing. « Les Mécènes » innovèrent et bousculèrent quelque peu la musique carnavalesque guyanaise, en intégrant un chanteur et une chanteuse dans le groupe, en accélérant les rythmes et les tempo des morceaux devenus traditionnels, biguine, mazurka, et rajoutèrent à leur répertoire les meringues, les boléros, les calypso et les slows afin d'accorder aux danseurs une pause. Tous les morceaux deviennent ainsi chantés mais l'improvisation demeure un élément important dans la prestation scénique.

Leur plus gros standard, vendu à plus de 10 000 exemplaires, le *Piké Djouk*, chanté pour la première fois en 1984, est encore chanté aujourd'hui comme un incontournable. Les paroles sont inspirées d'un fait divers politique.

« Les Mécènes », désignés ambassadeurs de la musique carnavalesque guyanais, sont allé représenter au carnaval de l'outremer à Paris et en Louisiane.

Depuis 1995, ce sont les « Blue Stars <sup>142</sup> » au nombre de seize musiciens, qui occupent la scène « Chez Nana » pendant carnaval. Le chanteur est surnommé « Quéquette ». Chaque samedi, ils portent un déguisement différent.

La musique carnavalesque est jouée uniquement dans ce cadre, mais à partir du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, la musique guyanaise se voit marquée par un regain important, et de nombreuses productions locales, souvent inspirées de musiques carnavalesques et festives, s'offrent au public.

Les carnavaux guyanais ont ainsi fourni une réponse sociale à une mixité historique tant culturelle qu'économique, sociale que politique en produisant et structurant des repères tangibles et efficaces à toute la richesse de la population guyanaise, en constante et perpétuelle mutation.

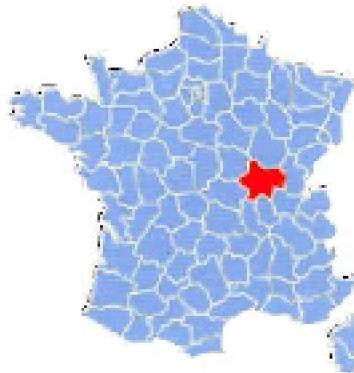
L'expression commune et conviviale des carnavaux a émaillé une certaine régulation de l'ordre en associant toute les composantes de la société en un même lieu, dans un même temps et pour la pratique de la même fête.

## 2 – Histoire et politique du carnaval de Chalon-sur-Saône

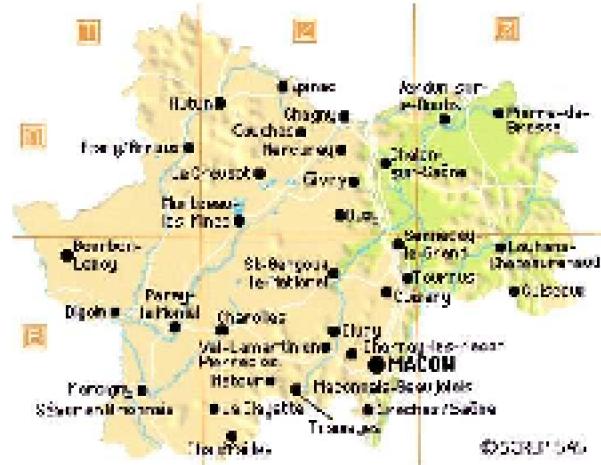
---

<sup>142</sup> Du nom d'une marque de guitare.

## 2 – Histoire et politique du carnaval de Chalon-sur-Saône



119 – Localisation de la Saône-et-Loire dans la France.



120 – Carte et situation géographique de la ville de Chalon-sur-Saône au nord-est du département.

### Photos 119-120

119. Localisation de la Saône-et-Loire dans la France.

120. Carte et situation géographique de la ville de Chalon-sur-Saône au nord-est du département. Source : office de tourisme Chalon-sur-Saône.

### 2-1 – Les confréries

**« Traditions et adaptations se côtoient : traditions dans la référence à l'antiquité de la confrérie, source de fierté pour les frères, capitale historique que les ans renchérissent ; adaptation nécessaire pour assurer la survie possible dans le monde du XX<sup>e</sup> siècle. » Martine Segalen**

Représentante d'une culture locale, la confrérie est un réel phénomène de conservation des traditions culturelles locales. Elle se présente comme le terrain de pratique culturelle ancestrale.

La confrérie symbolise le passé culturel et traditionnel d'une ville en se mobilisant,

d'une manière ou d'une autre, pour la perpétuation et la survie des pratiques ancestrales propres à cette même localité.

En somme, elle se présente et se donne à voir comme un objet de communication et de revendication identitaire.

Marie-Thérèse Berthier et John-Thomas Sweeney proposent une définition générale des confrérie bourguignonnes, laquelle nous servira de point de présentation : « Les confréries sont les forces vives du patrimoine (...). De création contemporaine, leurs valeurs sont l'histoire, le vin et la gastronomie. Sociétés joyeuses et fraternelles, leur fonction essentielle est de promouvoir les richesses du terrain et d'assurer la continuité des traditions culturelles <sup>143</sup> ».

Plus concrètement, la confrérie est un corps constitué de personnes volontaires unies dans un but déterminé et déclaré, non lucratif. En majorités, ces personnes sont des laïcs.

Il existe néanmoins des confréries françaises qui sont attachées au service et aux pratiques d'une religion, telles les « Charités », confréries catholiques décrites par Martine Segalen, dans son ouvrage : *Les confréries dans la France contemporaine* <sup>144</sup>.

Les plus communes en Bourgogne, sont les confréries qui sont issues de l'esprit culturel et festif de Bacchus ou de Rabelais. Le paganisme constitue alors leur champ d'investigation et leur modèle de pratiques.

Très ritualisées et hiérarchisées, elles disposent chacune d'une devise, d'une histoire notoire, de statuts, de grades, de décorations, d'emblèmes, de systèmes d'intronisations ou de cooptations, d'une bannière et d'un costume d'apparat.

Elles organisent donc régulièrement des sessions afin d'introniser de nouveaux membres, selon des usages protocolaires ; ce qui leur confère par ailleurs un aspect anachronique.

D'ordinaire, les confréries en Bourgogne sont bâties sur le même modèle et toutes sont différentes, chacune fonctionnant de façon autonome mais personnifiant une partie des traditions culturelles locales.

Bien moins nombreuses qu'au Moyen Âge, la région de Bourgogne en dénombre près de trente dont la plupart sont nées après la seconde guerre mondiale et ont été fondées sur le modèle de leur doyenne, encore en activité : *La Confrérie des Chevaliers du Taste-vin* <sup>145</sup>.

Que leur but soit de promouvoir différentes régions viticoles <sup>146</sup>, plats ou produits de terroirs singulièrement locaux <sup>147</sup>, ou même des pratiques culturelles, intellectuelles ou sportives <sup>148</sup>, que leur structure soit composée de quelques membres ou de milliers <sup>149</sup>,

<sup>143</sup> Marie-Thérèse Berthier, John-Thomas Sweeney, *Les confréries en Bourgogne*, Besançon, La manufacture, 1992, p. 13.

<sup>144</sup> Martine Segalen, *Les confréries dans la France contemporaine*, Paris, Flammarion, 1975.

<sup>146</sup> *La Confrérie des Piliers Chablésiens* (Chablis, département 89), créée en 1953, *la Confrérie des grumeurs de Santenay* (21), créée en 1956, *la Confrérie du Chevalier du Cep Henry IV*, créée en 1963, de Givry (71), *la Confrérie des vigneronnes de Saint Vincent*, de Macon (71), créée en 1950, pour ne citer qu'elles.

toutes ont néanmoins un point commun. Elles font toute ostensiblement référence à leur histoire et à l'histoire locale ; c'est la source quasi inépuisable de leur inspiration mais aussi de leur survivance à travers le temps : « c'est dans le passé que se trame leur raison d'être <sup>150</sup> » ; « c'est le ciment de leur cohérence <sup>151</sup> », rappelle Martine Segalen.

Mais si c'est dans le passé que se trame la raison d'être des confréries, et notamment celle qui joue le rôle d'institution organisatrice du carnaval de Chalon, examinons alors de plus près ce qu'est ce passé, et voyons comment il justifie et légitime l'existence d'un groupe qui s'auto-investit de l'identité de la ville et se charge des festivités carnavalesques de la ville ; et tentons *in fine* de saisir la manière dont les instances organisatrices utilisent la notion de passé, de tradition pour singulariser et légitimer une politique culturelle.

Une double préoccupation s'impose donc ; celle de repérer dans son histoire les pratiques susceptibles d'avoir influencé la structure présente de la confrérie carnavalesque, ainsi que celle du scénario singulier de ses rituels carnavalesques.

Cette démarche, même si elle n'est pas exhaustive, offre du moins la possibilité de faire apparaître le stock d'éléments historiques dont se sert et à partir duquel se fonde la structure organisatrice pour légitimer ses pratiques traditionnelles inscrites dans

<sup>145</sup> Née d'une époque de mévente de vin de Bourgogne, entre les deux guerres du XX<sup>e</sup> siècle. Ses précurseurs souhaitaient défendre les vins de Nuits et de Bourgogne en général, en réunissant des spécialistes de la culture vinicole et gastronomique. Cette joyeuse famille composée également de philosophes et d'humanistes, comme de commerçants et d'hommes politiques, mirent un point d'honneur à se réunir régulièrement en grand protocole autour d'immenses banquets arrosés de vins sélectionnés par leur soins ; banquets ponctués de chansons paillardes et vigneronnes. Le but fut de construire la publicité de leurs vins. De nombreux invités de grande renommée, personnalités politiques, artistiques ou grand industriels, leur permirent de rayonner à travers toute la France et de se faire représenter dans les différents continents. Une appellation d'origine, le *tastevinage* fut créée en 1950. La « Saint Vincent tournante », qui change de ville vigneronne, chaque année, le troisième week-end de janvier, est le nom de la fête que la confrérie a créée.

<sup>147</sup> *La confrérie de l'Escargot de Bourgogne*, créée en 1979, qui a obtenu la réglementation du ramassage des escargots, *la Confrérie des Talmeniers du Bon Pain*, créée en 1988, *la Confrérie des Chevaliers de la Pôchouse*, spécialité du nord du département de la Saône et Loire (71) à base de poissons de rivière, créée en 1989, *La confrérie des Pouliardiers de Bresse*, créée en 1962, elle est à l'origine de la seule Appellation d'Origine Contrôlée pour une volaille, *la Confrérie des Francs Cacous*, célèbre clafoutis aux cerises de la région de Paray le Monial (71), *la Confrérie gourmande de l'Ambassade du Charollais*, fondée en 1983, *la Confrérie de l'Oignon d'Auxone*, créée en 1990 parmi d'autres.

<sup>148</sup> *La Confrérie du tir à l'oiseau*, fondée en 1964, son but est de remettre à l'honneur les principes chevaleresques, *la Cousinerie de Bourgogne*, fondée en 1960, son dessein est la pratique de l'hospitalité bourguignonne, dont tous les membres sont appelés « cousins » et non confrères, *la Confrérie de l'Ordre ducal de la Croix de Bourgogne*, fondée en 1982, qui se propose de développer la connaissance de l'histoire, ainsi que de la gastronomie et de l'œnophilie bourguignonne.

<sup>149</sup> Comme la *Confrérie des vignerons de Saint Vincent*, de Macon (71), qui compte pas moins de 8 000 membres

<sup>150</sup> Martine Segalen, *op.cit*, p. 7.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 12.

l'orientation de la politique culturelle de la ville.

Néanmoins, nous croyons utile d'informer le lecteur que ce travail historique n'est pas un travail d'historien, les archives qui nous ont été ouvertes n'ont pu nous permettre de prétendre à l'exhaustivité.

## 2-2 – Histoire de la confrérie chalonnaise

Au XV et XVI<sup>e</sup> siècle, période intense de création des confréries et des corporations de métiers, on s'associait pour tout, « même pour la prière », précise Martine Segalen<sup>152</sup>.

En réaction contre les rigidités d'une société hiérarchisée à l'extrême, et après la Guerre de Cent Ans qui avait ébranlé les structures fondamentales de la société, les besoins d'association concrétisaient l'âge d'or des confréries et des corporations. Les professions, les fêtes familiales ou populaires devenaient autant de prétexte d'union.

Ainsi une multitude de corps ayant des lois et des règlements furent créés. Ils prirent le nom générique de « confrérie », pour ceux qui étaient proches ou plus ou moins dépendants de la religion officielle, et de « corporation » pour ceux qui relevaient d'avantage d'une association civile et laïque.

Traduisant le souci, à cette époque, du déroulement collectif de la population, les associations participèrent en grand nombre aux organisations des fêtes et en particulier des fêtes omniprésentes sur tout le territoire français : les fêtes carnavalesques. Ces confréries ou corporations, avec le nombre imposant de membres et les actions qu'ils menaient très régulièrement dans et pour l'organisation de la vie sociale et culturelle du Moyen Âge, occupaient ainsi une place non négligeable dans la structure culturelle et politique et disposaient d'un poids conséquent dans les échanges entre différentes structures hiérarchiques de la société.

La sociabilité festive de ces groupements se confondait avec ce qui était dénommé les « sociétés joyeuses » qui avaient pour référence dominante la « jeunesse » et la « folie ».

Dès le XV<sup>e</sup> siècle, des jeunes gens des grandes familles bourgeoises déambulaient, costumés, dans la ville ou le village et organisaient des bals sur les places publiques après avoir offert de grands banquets, et ce avant la période de Carême.

Ils s'organisèrent alors en « Compagnies ».

Pourtant, l'usage traditionnel de ces confréries qui ne cessaient d'affirmer l'expression de carnaval était qualifié de païen par l'Eglise Catholique, si bien que les rapports entre ces deux institutions furent autrement plus complexes, ambigus et conflictuels que ne laissait supposer leur coexistence réciproque.

L'Eglise tenta effectivement de les contrôler, sinon de les supprimer. Elle ne cessa, dans son histoire, de pourchasser ses fous, ses hérétiques, alors que les confréries carnavalesques les faisaient renaître de leurs cendres dans des facettes médiévales, bien vivants.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 18.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, peu d'entre elles ont survécu aux assauts répétés et vigoureux des autorités religieuses.

De même, les autorités civiles commençaient à percevoir des signes de désordre dans l'existence légale de ces associations<sup>153</sup>.

Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les interdictions des municipalités et les pressions de l'Eglise, qui s'inquiétaient d'une menace politique de plus en plus grande pour l'ordre qu'ils incarnaient – et défendaient – se succédèrent et se relayèrent pour dissoudre toute association de ce type.

Ainsi un arrêté municipal de 1671 prononçait la dissolution de nombreuses confréries et déclarait que leurs biens seraient remis aux hospices.

A l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle, les autorités religieuses estimaient et déclaraient que toute confrérie, carnavalesque ou non, n'avait plus aucune existence officielle.

### La Compagnie de la Mère Folle<sup>154</sup>

*La Compagnie de la Mère Folle* fut construite suivant les traditions carnavalesques par les « Gens du Palais de Dijon ». Unis par un même amour de la fantaisie et de la dérision, les membres de la Compagnie se comptaient à plus de cinq cent, d'une même classe socioprofessionnelle : officiers du Parlement, de la Chambre des Comptes, avocats, procureurs.

La Compagnie de la Mère Folle offrait au public des spectacles qui se déroulaient tous les ans au temps du carnaval pour adapter les farces du Moyen Âge aux mœurs de l'époque : ses membres, revêtus de leur costumes d'apparat, traversaient la ville sur de grands chars peints aux couleurs vives que tiraient des chevaux caparaçonnés.

Le défilé empruntait les plus grandes artères de la ville et les membres de la Compagnie récitaient des poèmes satiriques en vers devant l'habitat du gouverneur, du maire et du président du Parlement. Ils se déguisaient en vigneron et chantaient, sur les mêmes chars, des chansons caustiques et moqueuses sur les notables de la ville, en déambulant dans les rues.

Régulièrement, le cortège burlesque et incisif rendait, en pleine rue, des jugements fantaisistes en parodiant la justice, leur propre justice en réalité.

Bien entendu, si quelques événements sortaient de l'ordinaire pendant le carnaval dijonnais – scandale, malversation, voire mariages mal équilibrés, aussitôt la Compagnie sortait ses chars, quelques membres se grimaient de manière à ressembler aux acteurs impliqués, et la farce commençait en public.

<sup>153</sup>

En 1625, une ordonnance éditée par le juge Royal de Macon condamnait sévèrement les scandales de *L'Abbaye de Malgouverne* (de Macon), « ayant un abbé pour chef et protecteur de leur débauches et libertinage ».

<sup>154</sup>

Des textes attestent de l'existence de cette compagnie dijonnaise dans les Etats du Duc Philippe Le Bon, c'est-à-dire au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Toutefois, la date précise de sa fondation nous est restée inconnue.

## L'Abbaye des Enfants<sup>155</sup>

Les « Abbayes » de jeunes étaient de véritables institutions, très répandues en France au Moyen Age. Elles se ressemblaient beaucoup par leur rôle et par leurs actions ; seul le nom de ces Abbayes variait. A Chalon, ces associations étaient nombreuses ; la plus ancienne connue paraît être l'*Abbaye des Enfants*.

L'Abbaye des Enfants de Chalon, désignée aussi sous le nom des Enfants de ville, était une « corporation moitié sérieuse, moitié burlesque<sup>156</sup> ».

Ses membres défilaient, de jour comme de nuit, dans les rues de la ville, à cheval, en armes, masqués et affublés de leur accoutrement pour chanter des chansons satiriques et obscènes et pour réciter des poèmes injurieux sous les fenêtres des magistrats. Ils profitaient de toutes les fêtes et, au besoin, en créaient pour exercer leur « art ». Ils parodiaient également, derrière leur chef, des personnages de haute importance, lors de leur entrée dans la ville.

Au moment de carnaval, une parade d'officiers de l'Abbaye dans les rues de la ville, avec leur enseigne, marquait le signal du début des réjouissances carnavalesques.

Dans le même temps, on célébrait dans la cathédrale Saint-Vincent de Chalon, « la fête des Fous ». Les chanoines et les enfants de choeur – le bas clergé – se promenaient également, déguisés dans les rues sur des charrettes.

Lorsque les deux cortèges se rencontraient, chacun se lançait alors dans des assauts de « bons mots et de joyeuseté<sup>157</sup> ».

Le lendemain pouvaient débuter les fêtes et festins.

Pour la période de carnaval, un roi, le *Roy des Enfants*, était également élu sous la tutelle de la municipalité. Ce royaume, dont les frais étaient supportés par l'élu, était éphémère dans la mesure où il naissait et mourait avec le carnaval.

## La Société des Gaillardons

Pour cause de troubles caractérisés, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, l'Abbaye des Enfants de Chalon-sur-Saône se vit officiellement interdire toute activité. La *Société des Gaillardons* reprit le flambeau au début de ce même siècle, afin de faire revivre et de perpétuer la tradition carnavalesque chalonnaise.

Formée sans doute de la partie de la moins recommandable de l'Abbaye, la vie des Gaillardons fut courte mais bruyante, en conservant de ses grandes soeurs les tendances

<sup>155</sup> Le premier document qui fait mention de cette abbaye chalonnaise est de 1543, date de la venue à Chalon, du Duc de Guise, alors gouverneur de Bourgogne. Néanmoins, cela ne prouve rien pour autant de la date précise de la constitution.

<sup>156</sup> M. Canat, « La corporation des Enfants de ville de Chalon-sur-Saône, dite l'Abbaye des Enfants », in *Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon*, tome II, 1847, 1949, p. 135.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 138.

au plaisir et à la débauche mais surtout, un esprit de révolte et de désordre.

Effectivement, les Gaillardons furent en leur temps de grands excitateurs de l'allégresse publique. Ils faisaient envahir les rues de la ville de théâtre sur des chariots, avec des représentations plus que licencieuses.

Ils marchaient par troupe, à pied, à cheval ou dans des charrettes ornées de banderoles aux couleurs de la Société. Ils lançaient alors au public des propos facétieux qui dégénéraient souvent en insultes grossières.

Toujours masqués, afin de garder l'anonymat et pour favoriser leurs excès, ils se répandaient en cortège dans la ville pour crier et chanter des propos diffamants aux dames de la ville et à l'encontre des notables sous leurs fenêtres. Ils avaient pour cible favorite de leurs railleries les personnages de haut rang et s'attaquaient aux autorités de la ville, policiers et maire.

### ***La Corporation des Bouchers***<sup>158</sup>

En France, à Paris, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le clou du carnaval parisien était le défilé des *Boeufs-Gras* parés de rubans multicolores, mené par la Corporation des Bouchers de Paris. En effet, les *Boeufs-Gras* étaient l'emblème corporatif des bouchers.

Après la disparition des Gaillardons, ce fut tout naturellement la *Corporation des Bouchers* de Chalon qui se chargea de perpétuer la tradition carnavalesque. Au mois de janvier, tous les ans, la Corporation promenait dans les rues chalonnaises deux beaux boeufs bien gras ornés de fleurs, de rubans et de cocardes multicolores.

Un mannequin était sacrifié le soir du Mardi Gras sur le Pont Saint-Laurent par ces mêmes bouchers qui lisaienr publiquement la sentence de son procès<sup>159</sup> dont s'inspire aujourd'hui encore très largement la *Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique*. Comme aujourd'hui, il était jeté à la Saône après lui avoir mis le feu au derrière sur ces paroles :

« Tous les bouchers ne sont pas des cons,  
Ils ont foutu Carnaval en bas du pont.  
Par bonheur qu'il savait nager,

<sup>158</sup>

La tradition de cette corporation est très ancienne et est étroitement liée aux cycles de carnaval. En Allemagne, à Nurenberg, en 1349, a eu lieu un soulèvement général des corporations contre l'empereur ; seule la corporation des Bouchers lui est restée fidèle. Pour la récompenser, l'empereur autorisa ses membres à défiler le Lundi Gras.

<sup>159</sup>

« Nous, tête de vaux, premier membre du Casio, Commissaire Rapporteur de la Société Inébranlable des Enfants de la Taverne : Après enquêtes et interrogatoires de plusieurs commères et fillaudes, avons relevées contre cet Eschalier du Diable, dit Carnaval, les griefs couchés ci-dessous: Ivrognes et Féteurs de Piots à certaines vespées qu'il rentrait plein (...) (suivait la liste des crimes et délits dont il était chargé). Pour toutes ces raisons par nous débagoullées, étant bien entendu ledit Carnaval a cent meschies sur la conscience, qu'on ne peut avoir nulle confiance en lui et qu'il marche à grand renfort de pied dans toutes les voies orgieuses (...). Attendu que cet homme, reconnu comme perturbateur du repos de la ville ne peut changer ni de vie ni de moeurs et que son existence est un danger pour la sécurité de la santé publique ; nous, membre de la Société inébranlable, l'avons condamné à être berné, sauté à la couverte et dansé dans toutes les rues, coins, places et carrefours de cette ville par les quatre plus grands gourmands, feignants, mandrins, et membres lâches que vous voyez devant vous ».

Il s'est tiré du côté de l'hôpital,  
Il s'est tiré du côté du Port Villers »<sup>160</sup>

### La corporation des Pisteurs

Ses membres *pistaient* le département, de Chagny à Verdun-sur-le-Doubs en passant par Saint-Germain-du-Plain pour distribuer colis, paquets et correspondances diverses qui leur étaient confiés.

Le travail terminé, ils avaient pour habitude de promener le jour du Mardi Gras dans toute la ville de Chalon un mannequin à forme humaine, fait de patte et de paille, que quatre pisteurs faisaient sauter à la couverture, avant de le jeter en flammes à la Saône, le soir, du Pont Saint-Laurent.

### Les Gôniots

Les gôniots symbolisent la période moderne du carnaval « organisé » de Chalon.

Simples travestis au départ, ils avaient pour fonction de suivre librement les quelques chars des premiers carnavaux chalonnais et petit à petit ils adoptèrent une à une les pratiques de leurs aînés citées plus hauts. Au fil des ans, ils prirent de plus en plus d'importance, et bientôt, le dimanche leur était réservé<sup>161</sup>.

Aujourd'hui, ils caractérisent la singularité du carnaval de Chalon et cristallisent en eux – régis par la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique, subventionnée par la municipalité – l'ensemble de ces pratiques devenues alors carnavalesques.

### 2-3 – Transmission locale

On peut considérer, à suivre les propositions de nombreux auteurs locaux – historiens et journalistes – que le carnaval chalonnais dispose d'une tradition très ancienne : « le carnaval chalonnais dérive en droite ligne des *Chérubs* des Egyptiens, des Bacchanales des Grecs, des Saturnales romaines qui se célébraient respectivement en septembre et au mois de décembre<sup>162</sup> ».

Un journaliste du « Journal de Saône-et-Loire » assure même : « le carnaval de Chalon est l'un des plus anciens du monde. On en retrouve les premières manifestations au VI<sup>e</sup> siècle avec la fête des Fous. Celle-ci se tenait dans le choeur de la cathédrale Saint-Vincent. Le jour de la Saint-Etienne, les enfants de choeur élisaient un évêque parmi eux et parodiaient le prélat (...). Les excès furent tels que l'évêque Cirus de Thiard parvint à faire supprimer la fête des Fous au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>163</sup> ».

<sup>160</sup> Claude Lougnat, *Chalon et la Saône*, Précy-sous-Thil, Ed. l'Armençon, 1992, p. 80.

<sup>161</sup> Les premiers carnavaux chalonnais duraient trois jours : les dimanche, lundi et Mardi Gras.

<sup>162</sup> Claude Lougnat, *Chalon et la Saône*, Précy-sous-Thil, L'Armançon, 1992, p. 66.

<sup>163</sup> *Saône-et-Loire Magazine*, n° 31, Mars-Avril 1997, p. 7.

Isabelle Mathez est moins affirmative mais conserve l'idée précédente : « On pense à Chalon que le carnaval est le descendant direct de la fête des Fous médiévale<sup>164</sup> » et que les acteurs masqués, travestis, continuent les satire de la vie de l'époque et les mascarades dans les rues.

Arnold Van Gennep, quant à lui, établit une filiation entre l'existence d'un « fantôme » créé par les Chalonnais et le mannequin symbolique de la période actuelle : « à Chalon-sur-Saône, au XVI<sup>e</sup> siècle, les chanoines célébraient dans l'église même un service funèbre solennel pour un fantôme d'une grandeur énorme, fait de paille et d'habits lugubres, le jour des Cendres, mais il n'est pas dit ce qu'il advenait ensuite de ce fantôme, si on l'enterrait effectivement comme s'il eût été un chanoine ; de nos jours, le service est supprimé et un mannequin est précipité, après crémation, dans la Saône sous le deuxième arche du Pont Saint-Laurent<sup>165</sup> ».

Claude Lougnot justifie ainsi la naissance du carnaval chalonnais : « Si cette tradition continue encore aujourd'hui, c'est bien parce que cette ville fut toujours un lieu de passage et de commerce<sup>166</sup> ». Effectivement, les foires de février, à Chalon, au XIII<sup>e</sup> siècle, étaient réputées dans la France entière. Les marchands venaient pour commercer, mais surtout pour dépenser sur place les bénéfices dans la joie.

Le premier carnaval organisé de la période moderne de Chalon, se déroula en 1905, structuré par un noyau de commerçants et d'entrepreneurs institué en « Comité des Fêtes ».

« Le défilé ne comptait que quatre chars que suivaient des groupes de travestis, ancêtres des gôniots. Mais ce n'est que l'année suivante qu'un véritable programme des festivités fut mis sur pied. Elles devaient durer trois jours, le dimanche, le lundi et le Mardi Gras<sup>167</sup> ».

Le carnaval des villes a attiré les gens des campagnes. C'est ce qui a construit la renommée du carnaval chalonnais. L'apparition des premiers chars, les premières élections des reines en 1908 et la naissance officielle des Gôniots en 1910 drainèrent de nombreux ruraux au centre des festivités.

Avant la deuxième Guerre Mondiale, un grand bal masqué rassemblait les Chalonnais au théâtre pour le Mardi Gras et le défilé du carnaval constituait un prélude aux immenses batailles de confettis qui devaient devenir le clou du Dimanche-Gras. Le Courrier de Saône-et-Loire, journal local, nous apprend qu'en 1930, trente mille personnes participèrent à la bataille de confettis. En 1936, 110 m<sup>3</sup> de confettis furent récupérés le lendemain d'une de ces batailles.

<sup>164</sup> Isabelle Mathez, *La France en fêtes*, Paris, Arthaud, 1996, p. 49.

<sup>165</sup> Arnold Van Gennep, *op.cit.*, p. 985.

<sup>166</sup> Claude Lougnot, *op.cit.*, p. 65.

<sup>167</sup> *Ibidem.*, p. 83.

### 3 – Histoire et politique du carnaval de Saint-Gilles

#### 3-1 – Une île

**« Des pierres de lune sur la route des Indes, terres qu'a possédées l'Europe et qui nous possèdent aujourd'hui ». Christophe Bataille**

Cette plongée dans l'île de La Réunion, pour cette partie, ne prétend nullement traiter de façon exhaustive les caractéristiques descriptives de cette île. Nous passerons simplement et brièvement en revue ce qui constitue le visage de La Réunion.

Située à 9 200 km de Paris, à la lisière du tropique du Capricorne, l'île de La Réunion dispose d'une superficie de 2 512 km<sup>2</sup> et de 207 km de pourtour (70 km de long sur 50 km de largeur), c'est-à-dire trois fois et demi plus petite que la Corse, mais constitue avec ses 706 300 habitants<sup>168</sup> – soit 282 habitants au km<sup>2</sup> – le département français d'outre-mer le plus peuplé.

Elle est bordée à l'ouest par d'autres îles des Mascareignes, l'île de Rodrigue et l'île Maurice et à l'est à 800 km par Madagascar.

Deux volcans, le Piton des Neiges et le Piton de la Fournaise séparés et reliés par un ensellement formé par de hauts plateaux que l'on nomme « Plaine des Cafres » et « Plaine des Palmistes »<sup>169</sup> ont donné naissance à ce que La Réunion a de plus intime, ce sont ses cirques plus ou moins faciles d'accès<sup>170</sup>.

Dans ces trois cirques, les populations, à dominante blanche, sont regroupées en petits villages appelés *îlets*. En effet, les différents types de cases reflètent la condition sociale de ceux qui les habitent. Par exemple, les plus pauvres vivent dans des cases en paille avec une seule pièce sur terre battue.

Près de 80 % de la population vit sur ces zones littorales. Les villes se sont bâties sur les côtes et, chaque côté a sa sous-préfecture : Saint-Denis (131 557 habitants) au nord, Saint-Paul (87 712 habitants) – dont dépend Saint-Gilles – à l'ouest, Saint-Pierre (68 915 habitants) au sud et Saint-André (43 000 habitants) à l'est.

Mais Saint-Denis, au nord, métropole active, est la préfecture, un cinquième de la population réunionnaise y habite.

Le français est la langue enseignée à l'école mais le créole réunionnaise est parlé constamment. D'autres langues sont également parlées comme le tamoul (indiens tamouls), le gujarati<sup>171</sup>, le chinois.

<sup>168</sup> Au recensement de 1999.

<sup>169</sup> A la suite d'une erreur historique, on disait autrefois, "C'est *plein* de palmistes (petits palmiers), "C'est *plein* de cafres (Noirs descendant d'esclaves)". Le terme *plein* a donné *plaine*.

<sup>170</sup> D'une construction naturelle créée par l'affaissement du massif volcanique du nord, les cirques sont constitués de grands ravins et de grands "amphi théâtres" entourés de pitons rocheux. Le cirque de Cilaos, celui de Salazie et celui dont nulle route ne mène de Mafate (650 habitants).

La Réunion constitue la seule région mono départementale de France.



121 – Localisation de La Réunion dans l'Océan Indien à l'est de la Côte africaine et malgache.



122 – Carte de l'Île de La Réunion et localisation de Saint-Gilles à l'ouest de l'île.

### Photos 121-122

121. Localisation de La Réunion dans l'Océan Indien à l'est de la Côte africaine et malgache.

122. Carte de l'Île de La Réunion et localisation de Saint-Gilles à l'ouest de l'île.

### 3-2 – Population réunionnaise

#### Origine de la population

**« L'océan Indien a été un grand carrefour historique pour les puissances maritimes qui, au fil des siècles, ont ouvert des routes et peuplé des rivages**

<sup>171</sup> Langue indo-musulmane originaire du Gujarat, au nord-ouest de l'Inde.

## déserts » Pierre Verin

Le passé humain de La Réunion, dont la France est l'actrice principale, n'a que trois siècles et demi d'existence officielle. En effet, l'île a connu un peuplement tardif en raison de son éloignement de la côte africaine et indienne.

Sonia Chane-Khune<sup>172</sup> distingue deux grandes périodes dans l'histoire de La Réunion, séparées par la date charnière de 1848, année de l'abolition de l'esclavage.

Si les Arabes mentionnèrent l'île les premiers, ce sont les Portugais qui y débarquèrent les premiers et s'y arrêtèrent. Le peuplement se fera selon un schéma commun aux trois îles des Mascareignes : escale sur la route des Indes, installation provisoire, peuplement définitif.

Les premiers habitants étaient douze mutins français envoyés en exil sur l'île, alors déserte, depuis Madagascar, suivis par des volontaires français

En 1690, commence véritablement la colonisation de l'île. À cette date, la population est estimée à trois cent quatre vingt dix personnes dont la majorité est française puis malgache. D'anciens marins hollandais, portugais, espagnols, anglais composent également cette population. L'esclavage était interdit officiellement par la Compagnie des Indes, néanmoins des « domestiques » Noirs (malgaches) servaient gratuitement les Blancs. Sous l'influence du *Code Noir*<sup>173</sup> des Antilles, la traite des esclaves s'est légalisée<sup>174</sup>. L'esclavage et la traite des Noirs se sont organisés dès 1697.

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle les colons, plus nombreux que les esclaves, se divisent déjà en trois catégories : les premiers habitants parmi lesquels un faible nombre d'Anglais et de Néerlandais ; leurs enfants nés dans l'île et parmi lesquels on distingue les blancs et les métis ; les étrangers naturalisés.

Les esclaves sont également distingués en trois classes : les esclaves issus des premiers Malgaches, donc nés en terre française et réservés aux tâches domestiques ; les Indiens nés en Inde de parents libres (1/4 de la population servile) ; les Malgaches débarqués sur l'île.

Entre 1665 et 1715, les pirates, qui se marièrent et prospérèrent grâce à leur fortune amassée par des années de piraterie en mer, représentaient entre 30 et 48% de la population totale.

Dès 1720, on note une supériorité numérique des esclaves sur les Blancs. En 1730, trois cent Indiens, mille Africains et deux milles Malgaches composent la société

<sup>172</sup> Sonia Chane\_Khune, *Aux origines de l'identité réunionnaise*, Paris, l'Harmattan, 1993.

<sup>173</sup> Cf. annexes.

<sup>174</sup> L'esclavage n'a pas été inventé par les Français. Les Espagnols qui, avec la découverte des Amériques, en 1492, mirent en servage les Indiens puis les remplacèrent par des Africains en 1530. Ce sont toutefois les Portugais qui les premiers, pratiquèrent le commerce des Guinéens dès 1443, pratique qui fut légitimée par le pape Nicolas V en 1454. Les Anglais usèrent de ce triste commerce dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle. Après moult déclarations hostiles à l'esclavage, la France, poussée par sa politique coloniale, se mit à jouer dans la même cour que ses contemporains européens dès 1670, pratique qui fut renforcée en 1685 par l'apparition du *Code Noir*.

bourbonnaise servile. En 1735, elle est structurée de 7% d'Indiens, 12% d'Africains, de 58% de Malgaches et de 23% de Créoles<sup>175</sup>. Ces derniers, nés dans l'île et au moins de mère esclave, ont une place à part dans cette population en jouant à la fois un rôle de médiateur, d'intermédiaire, de formateur et de modèle aux autres esclaves dont ils sont les supérieurs hiérarchiques. Les Créoles sont en majorité domestiques tandis que les autres travaillent dans les champs.

Jusqu'à la période révolutionnaire, La Réunion est séparée en deux classes : les propriétaires et les esclaves. Dès 1789, le nombre d'affranchis augmente considérablement et forme une « autre classe » de la population. Bien que libres, les affranchis ne pouvaient jouir des mêmes droits que les Blancs.

Des signes avant-coureurs annonçaient une éventuelle abolition de l'esclavage ; les gros propriétaires ont ainsi eu recours abondamment au système d'engagement. Dès 1830, plus de trois milles engagés indiens vinrent trouver du travail dans les champs de canne sur l'île. Mais leurs conditions de travail étant trop similaires à celles des esclaves, le gouvernement de Pondichéry mit fin à l'immigration bourbonnaise. Les colons se tournèrent alors vers la Chine pour faire appel aux engagés. Pour les mêmes raisons, l'immigration chinoise fut abandonnée trois ans plus tard.

A l'aube de l'abolition de l'esclavage, la population insulaire comptait soixante deux milles esclaves et le système de production reposait entièrement sur l'asservissement de cette grande partie des habitants. Mais le 20 décembre 1848, cette masse travailleuse devenait l'égale des trente cinq milles personnes libres de l'île avec l'abolition de l'esclavage. Cette date majeure et essentielle du passé de La Réunion constituait la première grande rupture de son histoire sociale.

Ainsi, pour faire face aux besoins de main d'œuvre, La Réunion engagea plusieurs milliers d'Indiens (38000 en trente ans), de Chinois et d'Africains. L'arrivée massive de main d'œuvre volontaire accentua alors la diversification des influences culturelles de La Réunion.

Après la seconde guerre mondiale et après la départementalisation de l'île en 1946, environ dix milles Chinois et indo-musulmans migraient à La Réunion pour ouvrir des commerces.

Si la départementalisation a amélioré la situation économique de habitants, elle n'a pas pour autant résorbé les inégalités sociales et culturelles en créant deux populations : d'un côté, les fonctionnaires, les gros commerçants et professions libérales, formant une classe sociale en majorité blanche, et de l'autre, les ouvriers, petits commerçants, petits exploitants agricoles. Les RMIstes constituent un troisième groupe.

<sup>175</sup> Jusqu'en 1717, les Blancs français sont majoritaires et le français devient la langue principale et essentielle de communication dans toute l'île. Les non-francophones (Malgaches et Indo-Portugais) emploient des *approximations* de français en le mélangeant à leur langue d'origine. Les nouveaux arrivants ne sont ainsi pas en contact direct avec la langue française mais plutôt avec ces approximations combinées à des mélanges inter-linguistiques. Par la suite, d'autres "nouveaux arrivants" découvrent un nouveau métissage linguistique qui évolue constamment pour donner le créole réunionnais autonomisé de façon définitive par rapport à un modèle originel qui est le français. Ainsi, précise Sonia Chane-Khune, « il ne fait aucun doute que le créole bourbonnais est parlé et déjà structuré au plus tard en 1721 ».

A La Réunion, après cent cinquante ans d'occultation, la culture des *nègres marrons* sert à présent d'inspiration aux musiciens – et plus particulièrement à la musique appelée *maloya* – et aux écrivains – avec la revalorisation du créole réunionnais.

Ayant pris naissance pendant la période et dans l'interstice de l'esclavage, le *maloya*<sup>176</sup>, devint « un instrument » de la résistance culturelle pour les esclaves malgaches, africains et indiens. À travers cette culture, ces derniers ont exprimé la souffrance, le désespoir et la révolte. Longtemps interdite à La Réunion, la musique maloya aborde aujourd'hui des thèmes comme l'histoire locale, la guerre, le racisme, l'environnement. Elle est restée encore aujourd'hui, porteuse de sentiments de révolte et de revendication.

## Composition pluriethnique

La définition de l'ethnicité, ou plutôt de la pluriethnicité à La Réunion peut s'effectuer selon des critères objectifs : référents historiques territoriaux, linguistiques, culturels, sociaux, mais aussi selon une vision subjective des populations concernées : sentiments d'appartenance, processus « d'auto ou altéro-inclusion<sup>177</sup> », c'est-à-dire que la frontière symbolique d'un groupe ethnoculturel peut être constituée par les représentations que ce groupe a de lui-même et des autres. La taxinomie fait appel à ce genre de représentations.

Nous avons choisi d'appréhender à la lumière de Clifford Geertz – « notre conscience est formée au moins autant par la façon dont les choses sont supposées se présenter aux autres, quelque part ailleurs dans la vie du monde, que par la façon dont elles se présentent à nous maintenant, là où nous sommes<sup>178</sup> » – et de présenter le multiculturalisme réunionnais par la taxinomie locale, par la façon de percevoir l'Autre à travers des stéréotypes, par la mise en évidence d'un arbitraire classificatoire, par une dénomination altruiste subjective soumise aux contraintes socio-culturelles et d'autant que, que selon Marie Angèle de Sigoyer : « Le Réunionnais d'aujourd'hui n'est pas réductible à une catégorie qui le différencie totalement de l'autre et ne peut être caractérisé par son appartenance à une culture ou à un groupe unique<sup>179</sup> ».

Cette taxinomie identitaire locale ne renvoie pas simplement au choix d'un lexique et

<sup>176</sup> Avec le *séga*, le *maloya* est le *genre musical* majeur de *La Réunion*. Contrairement au premier, qui est d'origine mauricienne, le *maloya* est distinctement réunionnais. Le mot *maloya* viendrait du malgache ("maloy aho") : *maloy* voulant dire « parler, dégoiser, dire ce que l'on a à dire ». En effet, comme le blues américain, le *maloya* est un chant de plainte, chanté à l'origine par les esclaves ayant le mal du pays ou se plaignant des mauvais traitements de leur maître. On peut considérer que le *maloya* est l'un des avatars d'une forme ancienne du « *séga primitif* », née de la fusion d'expressions musicales, vocales, instrumentales et dansées des esclaves africains et malgaches, reprises par les engagés indiens et plus tard par les descendants de colons, marquée du sceau de la créolisation. La nuit à La Réunion, on dansait et on chantait, en secret, le pays des ancêtres, les origines et traditions perdues ; on rendait hommage à ses morts, on dialoguait avec ses esprits et ses dieux. Dans les années 1970, quelques groupes ravivèrent la flamme de ce *maloya* que ses héritiers traditionnels couvaient : *Io rwa kaf*, *Grammoun Lélé*, *Firmin Viry*, *Ramouche* et beaucoup d'autres.

<sup>177</sup> Micheline Labelle, Joseph J. Levy, *op. cit.* p. 198.

<sup>178</sup> Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global*, Paris, PUF, 1986, p. 14.

d'une dénomination mais révèle des enjeux qui sous-tendent la question identitaire globale tout en situant les critères d'inclusion et d'exclusion des différents groupes : « les notions (de catégorisation) définissent la relation avec l'autre et s'inscrivent dans une dynamique qui trahit les frontières symboliques entre les groupes <sup>180</sup> ».

À La Réunion, les différents groupes n'ont pas de territoire propre et respectif et ne forment pas unilatéralement d'unité religieuse, sociale, politique ou économique nettement séparée et distinguée. Ainsi donc, plutôt que de parler d'unités, nous parlerons de groupes de même origine ayant conscience de leur identité <sup>181</sup>.

Une communauté linguistique, historique ou économique ne saurait être en effet le signe d'une communauté d'origine, « ce serait revenir à la conception naturaliste », assure Jean Pouillon, qui ajoute : « Cette conception n'est pas universelle et elle est probablement présente surtout chez ceux pour qui l'affirmation d'une même origine est le moyen de compenser leurs dispersions alors qu'elle est sans intérêt pour ceux qui vivent ensemble et dont l'ethnicité ne résulte peut-être que de leur regroupement <sup>182</sup> ».

Dans la mesure où « le langage est un outil qui affecte profondément notre façon de connaître le monde et de le représenter <sup>183</sup> », c'est à travers le langage, ce lieu de production du social, ce référent culturel de la réalité, que se dénomme subjectivement une réalité objective donc que se distinguent les groupes, et c'est donc par ce langage, réunionnais, que nous proposons alors une distinction des groupes de population vivant sur l'île de La Réunion.

La Réunion incarne une pluralité culturelle liée au brassage des populations résultant de la formation humaine et dynamique de l'île et par des traces encore vivantes laissées par l'histoire coloniale dans l'imaginaire culturel et dans la représentation de l'autre.

Si le passé de La Réunion s'est réalisé aux dépens d'un grand nombre d'hommes, l'histoire de son peuplement n'en constitue pas moins un trait d'union et ce, notamment, entre l'orient et l'occident. En effet, la composition de l'île est structurée de peuples venus, de gré ou de force, à la fois de la zone occidentale de l'océan Indien – Afrique de l'Est, Madagascar – et de la zone orientale – Indes, Chine – formant une sorte de microcosme de l'ensemble de l'océan Indien et de l'Europe occidentale. Ainsi, d'une diversité étonnante et cosmopolite de population, La Réunion présente toutes les nuances nées

<sup>179</sup> Marie Angèle de Sigoyer, « Identité et politique culturelles à La Réunion », in Jean Pierre SAEZ (sous la direction de), *op. cit.*, p. 158.

<sup>180</sup> Micheline Labelle, Joseph L. Levy, *op. cit.* p. 277.

<sup>181</sup> Les "Zarabes" (voir plus loin) de La Réunion ne se caractérisent pas tous comme ayant une origine proche orientale, mais le terme est accepté, en premier lieu, par les habitants de l'île, puis par les Zarabes eux-mêmes, car cette unité désignée est fondée sur ce qu'ils ont en commun vis-à-vis du monde extérieur et ce d'autant, que ce même monde extérieur ne le connaît et les reconnaît, les distingue et les désigne que sous ce terme.

<sup>182</sup> Jean Pouillon, *Le cru et le su*, Paris, Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, 1993, p. 120-121.

<sup>183</sup> Andréa Semprini, *op. cit.* p. 46.

d'un long métissage, aboutissement d'un « creuset » où s'est fondu, au fil des siècles, tout un échantillonnage des principales communautés de trois continents.

À l'époque coloniale, on classait et distinguait les différentes communautés par grands blocs socio-culturels : Blancs, les propriétaires ; Noirs, Indiens, Chinois, Créoles, les travailleurs. Aujourd'hui, on diversifie davantage les populations selon leur culture et leur appartenance religieuse.

Le compte rendu de cet aspect multiculturel repose à la fois sur des informations recueillies directement auprès de ceux qui vivent cette pluralité ainsi que sur des documents écrits, à quoi s'ajoute l'observation directe de certaines pratiques festives.

## Les Malgaches

L'immigration malgache est quasi permanente depuis les origines du peuplement de l'île. Dès 1654, sept Français débarquent accompagnés de six Malgaches. Vingt années plus tard, l'île compte autant de Malgaches que de Français. En d'autres termes, on peut affirmer que La Réunion, si elle est administrativement française, est autant française que malgache dans l'origine de sa constitution humaine<sup>184</sup>. De 1690 à 1848, ils sont plusieurs dizaines de milliers d'esclaves à travailler dans les champs jusqu'à constituer 50% de la population servile. Après l'abolition de l'esclavage, ils viennent par milliers pour s'engager dans les champs de canne à sucre. Aujourd'hui encore, des dizaines de Malgaches viennent chaque année chercher un travail à La Réunion.

## Les Cafres

La population d'origine africaine, appelée communément cafre et pour l'essentiel issue de la période esclavagiste, trouve ses origines au Mozambique, en Guinée et au Sénégal. Elle est très fortement métissée avec la souche européenne et s'élève à 35% du total.

Le terme *cafre* viendrait du mot arable *kafir* qui signifie « infidèle ». Après 1848, quelques milliers d'individus, essentiellement d'Afrique de l'Est, viennent s'engager comme travailleurs.

Les colons réunionnais ont toujours souhaité constituer une masse servile hétérogène pour éviter les rassemblements et les révoltes. Dans un processus de déculturation, les membres d'un même groupe sociolinguistique étaient disséminés dans toute l'île.

## Les Malabars

Les *Malabars*<sup>185</sup> de La Réunion sont une population d'origine indienne, des immigrés ou descendants d'immigrés Indiens non musulmans de confession hindouiste. Il semblerait que ce nom fut appliqué aux travailleurs indiens venus au XVIII<sup>e</sup> siècle à La Réunion

<sup>184</sup> En atteste la toponymie réunionnaise très influencée par la langue malgache : Mafate, Cilaos, Maïdo, pour ne citer que ceux-ci, sont des lieux notoires qui ont pris le nom d'anciens esclaves malgaches.

<sup>185</sup> Ou « Malbars », selon la prononciation des Réunionnais.

depuis la côte Malabar<sup>186</sup> au Sud-Ouest de l'Inde. L'immigration indienne a commencé dès le début du peuplement de l'île mais de façon sporadique. Les premières arrivées étaient des femmes métisses indo-portugaises de Goa<sup>187</sup> destinées à devenir les compagnes des premiers colons. L'immigration se développa vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais les grandes vagues commencèrent dès 1829, et entre 1848 et 1882 – date à laquelle fut interdit le recrutement – environ cent milles Indiens vinrent s'engager à La Réunion.

Les Malabars, également population en diaspora, sont des Indiens qui font partie de la grande famille ethnique des dravidiens. Ainsi, dans la taxinomie réunionnaise, on ne fait pas de distinction entre ceux venus effectivement de la côte Malabar et les Tamouls venus du sud de l'Inde avec leur composante linguistique et leur propre organisation sociale et religieuse. Toutefois, certains Réunionnais d'origine indienne préfèrent porter le nom de Tamoul.

Lorsqu'à l'époque coloniale, ils pouvaient échapper aux plantations, ils avaient des commerces illicites devenus légaux avec le temps. Aujourd'hui, beaucoup travaillent dans l'agriculture et dans le commerce ; ils constituent 25% de la population totale.

### Les Chinois

On estime, à ce jour, que la société réunionnaise est composée de 4 à 5% de Réunionnais d'origine chinoise qui sont venus sur l'île dans les années 1840, lorsque les plantations de canne à sucre ont eu massivement besoin de main d'œuvre, en prévision de l'abolition de l'esclavage.

Le début du XIX<sup>e</sup> siècle correspond, en effet, au début de la diaspora chinoise vers l'Amérique, l'Asie du sud-est et les îles de l'océan Indien. Deux groupes distincts, parlant des idiomes différents, se sont installés à La Réunion :

- les *Cantonais* de Nam-Hoy et de Soun-Tac ;
- les *Hakkas* natifs de Shin-Nen et de Mo-Yen.

Ils étaient engagés, à leur arrivée à La Réunion, comme ouvriers agricoles souvent dans les séricultures et à l'entretien des grands domaines. Mais très vite, ils abandonnaient ce statut pour devenir employés de commerce ou épiciers. Aujourd'hui, ils détiennent une part importante du commerce de détail et de l'importation de l'île. Ils possèdent depuis un siècle, par exemple, les « boutiques », lieu de rencontre dans les quartiers des villes et des villages où s'entasse un bric-à-brac indispensable à la vie quotidienne (alimentation, débits de boissons, de cigarettes, de journaux, vêtements, etc.). Nombreux sont aussi ceux qui travaillent dans l'administration ou dans les professions libérales. Ils se regroupent souvent en « société » dont les familles étendues sont les bases.

Des écoles franco-chinoises existent dans l'île depuis 1927.

<sup>186</sup> Mahé, Goa.

<sup>187</sup> Comptoir portugais du Sud de l'Inde.

## Les Zarabes

Les *Zarabes* sont des Indiens de confession musulmane originaires du Gujarat essentiellement, de Bombay, de Surat et de Braach<sup>188</sup>, pour la plupart commerçants, qui ont migré à La Réunion entre les années 1880 et 1940 pour des raisons économiques. Ils n'ont donc connu ni l'expérience de l'esclavage ni celle de l'engagement. A leur arrivée, ils approvisionnent l'île en riz, épices et autres marchandises provenant des pays d'Asie, commercialisent les produits agricoles locaux et ouvrent des commerces de détail.

Cette immigration, qui permit l'installation définitive des Zarabes à La Réunion, se fit plus intensive à partir de 1910. Très rapidement, ils se spécialisent dans le commerce de l'habillement et avec pugnacité et solidarité, ils deviennent d'habiles commerçants ; leur réussite spectaculaire devient un des rouages essentiels et un poids considérable du système économique réunionnais : cette population serait le deuxième employeur du département après la fonction publique, alors qu'elle ne regroupe que 5% des habitants. Certains, à ce jour, ont de hautes responsabilités dans les finances et la politique tout en gardant leur religion et leur costume traditionnel. Par contre, précise Sonia Chane-Khune : « Il n'y a pas eu, contrairement à toutes les autres populations migrantes, d'union entre les Indiens musulmans et les Créoles. Ils se mariaient en Indes ou faisaient venir des femmes qu'ils épousaient<sup>189</sup> ».

Les Zarabes constituent environ 3% de la population réunionnaise.

## Les Comoriens

Les Comoriens sont peu nombreux dans l'île et sont issus d'une immigration récente (1980). De Mayotte et des trois îles des Comores, ils ne sont que quelques milliers regroupés en familles.

Les Comoriens sont une population d'origine africaine, islamisés depuis le Moyen Age par les Arabes. Les Comores sont une république fédérale, indépendante depuis 1975, de six cent milles habitants. Mayotte fait partie géographiquement de l'archipel comorien mais est resté en territoire français.

À La Réunion, ils sont essentiellement marchands et exercent, en général, des métiers de service. Ils parlent des dialectes dérivés du Swahili et sont des musulmans Sunnites, comme les indo-musulmans.

## Les Zoreils<sup>190</sup>

La population blanche, d'origine européenne représente 25% de l'ensemble de la

<sup>188</sup> Région côtière au nord-ouest de l'Inde, située à la frontière pakistanaise.

<sup>189</sup> Sonia Chane-Khune, op. cit., p. 191.

<sup>190</sup> A son arrivée et lorsqu'un Créole lui parlait, ne comprenant pas, il lui demandait de répéter en tendant l'oreille pliée par un geste de la main ; ce serait là l'origine du terme.

population. Il convient d'y ajouter environ 5% de métropolitains – les *Zoreils* – vivant sur l'île.

Les Zoreils sont des métropolitains français vivant à La Réunion.

Depuis les années 1960, « l'immigration » française est en constante croissance, attisée par les salaires attractifs de la Fonction Publique<sup>191</sup> et par les conditions de vie plaisantes. Les Zoreils sont aussi les touristes français de passage sur l'île. En raison de sa connotation péjorative, cette dénomination est remplacée souvent, devant l'intéressé, par le terme *Métro* (diminutif de métropolitains).

Une catégorie demeure à part, difficilement explicable dans la mesure où des définitions différentes nous ont été données : ce sont les *Zoréoles*. Les uns estiment qu'un *Zoréole* est un individu né dans l'île de parents Zoreils ; les autres déclarent qu'un *Zoréole* serait un *Zoreil* qui aurait acquis la culture réunionnaise<sup>192</sup> ; d'autres encore affirment qu'un *Zoréole* serait un Créole réunionnais né en métropole. Ainsi, on peut penser que le *Zoréole* est plus proche de la culture Créole que de celle du *Zoreil*.

### Autres immigrations

Quelques Seychellois, Mauriciens ou Rodrigais migrent de façon très sporadique à La Réunion depuis le début des années 1990. Souvent ce sont des étudiants qui viennent suivre des cours à l'université de Saint-Denis ou du Tampon. Quelques-uns restent sur l'île pour y travailler, mais nombreux sont ceux qui rejoignent leur île natale.

Avant 1848, quelques centaines d'engagés sont venus principalement de l'Afrique du Nord-Est, du Yémen, du Laos et d'Australie.

Depuis les années 1980, La Réunion est devenue une véritable terre d'accueil cosmopolite.

### Les Créoles

Numériquement majoritaires, les Créoles sont les descendants des premiers arrivants – Français et Malgaches – et qui ont imposé la culture française, francophone et européenne dans l'île. Il existe ainsi plusieurs souches créoles :

- les descendants des *petits Blancs* qui vivent en majorité dans les « Hauts<sup>193</sup> » et plus précisément dans les cirques ;
- les *Yabs aux yeux clairs*, nombreux également dans les « Hauts » ;
- les descendants des *grands Blancs*, notables, aristocrates locaux et planteurs ;
- les Métis nés sur l'île qui composent l'immense majorité de la population.

Le Créole réunionnais est alors « une pincée d'Europe, la chaleur de l'Afrique, des

<sup>191</sup> Environ 35% supérieur aux salaires métropolitains.

<sup>192</sup> Cuisine, parler, attitude, comportement créole.

<sup>193</sup> Par opposition au littoral, terres montagneuses et en altitude du centre de l'île.

épices de l'Asie. C'est être parfois Blanc (mais pas se sentir Blanc tout à fait), parfois Noir (mais pas tant que cela) et bien souvent, c'est être d'un lait un peu teinté de café, ou vice versa. C'est être français mais différent de ceux de l'hexagone<sup>194</sup> ».

### Le parler créole

Le parler créole de La Réunion se différencie du créole mauricien ou encore de celui des Antilles et de la Guyane française ; il n'est pas tout à fait identique à Mafate et à Saint-Pierre, à Saint-Gilles ou à Sainte-Suzanne. « Il est admis désormais que le créole de La Réunion est un français importé qui s'est modifié, adapté pour servir de véhicule entre les maîtres et leurs esclaves, issus de différentes régions d'Afrique et de Madagascar<sup>195</sup> ». Le fonds du parler créole est ainsi essentiellement français mais la syntaxe et les tournures de langage sont caractéristiques de La Réunion. Le créole dialogué est compréhensible pour l'ensemble des Réunionnais tandis que l'écriture se partage entre deux graphies : l'une inspirée du français (*in z'histoire : une histoire*), l'autre est phonétique (*in zistwar : une histoire*). Au quotidien, le créole est parlé à la maison, entre amis, dans les rues entre deux Créoles, mais dans certaines professions le français est de rigueur ; à l'école, il est enseigné et parlé en cours.

Aujourd'hui, le parler créole a gagné ses lettres de noblesse et est devenu l'un des symboles fort de la culture réunionnaise, alors que jadis, il était la « langue des pauvres » et les bonnes familles de souche réunionnaise s'efforçaient de parler un français correct.

La culture réunionnaise n'est donc pas constituée d'un bloc homogène et ces différences coexistent et cohabitent plutôt qu'elles ne se mêlent dans un pluralisme identitaire. La notion de mosaïque est donc plus appropriée au terrain réunionnaise que celle de « melting-pot », dans la mesure où chaque groupe ethnoculturel cherche à préserver son identité au sein de l'hétérogénéité générale.

Ainsi, chaque groupe dispose de ses propres fêtes religieuses et sociales selon des calendriers et des rituels spécifiques. Il y a donc autant d'identités et de processus de revendications identitaires que de groupe ethnoculturels à La Réunion, ce que nous avons vécu au quotidien au cours de notre séjour et ce qu'atteste entre autres Marie-Angèle de Sigoyer : « Société plurielle, La Réunion est confrontée à la complexité des identités culturelles qui trouve sa source dans l'origine pluri-culturelle et pluri-ethnique de la population<sup>196</sup> ».

L'un des exemples les plus tangibles est la diversité des cultes pratiqués dans l'espace public réunionnaise ainsi que le foisonnement de fêtes, à la fois religieuses et sociales, qui rythme le calendrier réunionnaise : « l'espace multiculturel est avant tout un espace de sens, une sémiosphère où la circulation de symbole est au moins aussi importante que la circulation des biens et des avantages matériels<sup>197</sup> ».

<sup>194</sup> Daniel Vaxelaire, *op. cit.*, p. 136.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>196</sup> Marie Angèle de Sigoyer, *op. cit.*, p. 156.

Toutefois, il n'est pas nécessaire ici d'examiner la nature exacte de ces cultes ni les usages sociaux qui en sont faits, tout comme il n'est pas fondamental d'entrer dans le détail des pratiques cérémonielles et festives en usage actuellement à La Réunion. Aussi nous ne montrerons de l'hétérodoxie des pratiques locales, pour l'exemple, que l'essentiel de l'aspect culturel réunionnais et que quelques-unes des manifestations festives auxquelles nous avons eu la chance d'assister durant de notre séjour.

### 3-3 – Contexte festif

En 1850, Pie IX érigea la préfecture apostolique en évêché, sur la demande du gouverneur de la Deuxième République. Néanmoins, le catholicisme était toujours le seul culte officiel et autorisé à La Réunion. La célébration d'autres cultes s'effectuait à la faveur de la clandestinité.

Aujourd'hui, l'ensemble des pratiques religieuses à La Réunion, qu'elles soient orthodoxes, hétérodoxes, issues des croyances populaires, de cultes syncrétiques entremêlées de sorcellerie et/ou de magie, forme pour la culture réunionnaise une essence culturelle fondamentale. Ainsi, l'ensemble festif de La Réunion est au moins aussi diversifié que ne le sont les pratiques culturelles de l'ensemble des groupes ethnoculturels.

Pourtant, cet état de fait n'a pas toujours été.

En effet, dès le début de son peuplement, l'île se caractérisait par une grande misère économique qui touchait une bonne partie de la population. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la distinction de deux populations, la fête ne concerne qu'une minorité : les Blancs et les libres propriétaires terriens. Les populations serviles d'un même propriétaire ne pouvaient se rencontrer que le soir ou le dimanche<sup>198</sup>. Peu après l'implantation de la culture du café, les riches colons de l'île organisaient avec luxe des fêtes somptueuses pour les baptêmes, mariages et autres fêtes familiales.

Cependant, « la théologie morale de l'époque (XVIII<sup>e</sup> siècle) ne voit (...) dans la plupart des formes de réjouissances que des occasions de péchés. L'Eglise prône la tempérance, la suppression des passions, le détachement. Elle condamne tout divertissement profane qui double ou complète, au risque de l'éclipser ou de la détourner, une cérémonie religieuse<sup>199</sup> ».

Les fêtes se déroulaient ainsi essentiellement dans le cadre intimiste des demeures coloniales : « le contexte bourbonnais, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, n'est pas propice à la fête. Tout au plus, les hommes libres se rencontrent-ils pour jouer aux cartes<sup>200</sup> »

<sup>197</sup> Andréa Semprini, *op. cit.*, p. 106.

<sup>198</sup> Jour de repos obligatoire.

<sup>199</sup> "Mélanges en l'honneur de Jean Louis Miege", in Histoire d'Outre Mer, tome II, 1992, Publications de l'université de Provence, p. 574.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 570.

Difficile dans ce contexte religieux dogmatique et multiculturel de vivre des fêtes communes ou encore de laisser éclater cycliquement une joie carnavalesque même si des textes précisent que certains jours les Noirs se couvraient de peaux de lion ou de tigre et défilaient, ainsi vêtus, dans les rues de Saint-Denis et de Saint-Paul<sup>201</sup> et si des photos montrent des hommes Noirs paradant vêtus de costumes coloniaux.

Seuls un genre musical, le Maloya va devenir le symbole fort et métissé d'une identité réunionnaise qui sortait de sa clandestinité pour s'épanouir au grand jour<sup>202</sup>. Le registre est puisé dans le trésor de la langue créole en faisant revivre des archaïsmes, en empruntant aux langues d'origines, ou encore en créant des néologismes.

Le festif et le revendicatif vont alors désormais cohabiter sur la scène publique.

Une fête néanmoins rassemble à La Réunion, seulement depuis 1982, toutes les couches de la population et tous les groupes ethnoculturels de l'île, c'est la fête civile et populaire – devenu jour férié à La Réunion – qui célèbre l'abolition de l'esclavage, tous les 20 décembre.

## Chapitre III Histoire et politique du carnaval

### Introduction

Les fêtes semblent apparaître dans l'histoire humaine avec les premières sociétés à écritures connues dans un contexte magico-religieux.

Ce qui est davantage certain c'est que le carnaval condense à la fois l'héritage du paganisme et de l'animisme dans une codification chrétienne.

Qu'est-ce que, plus précisément, cette folie cyclique qui prend un village ou une ville toute entière quelque jours durant ? D'où provient cette dérision sociale autorisée ? Y aurait-il un lien dans leur longue histoire entre Mardi Gras et la politique ?

Le carnaval est un acte performatif qui en s'accomplissant professe et revendique ses origines. C'est donc de ce côté-ci qu'il faut prospecter pour répondre à l'aide d'éléments historiques à ce questionnement et ce d'autant que « le raz-de-marée du volcan carnaval pourrait bien nous indiquer sur quel sol volcanique nous marchons. Appliquons notre oreille au sol, écoutons gronder le fleuve incandescent de la passion : alors dans son surgissement nous percevons un choc, un spasme, une clameur – un rire atroce : la percée de l'humaine dérision<sup>203</sup> ». Tels sont les mots que Florens Christian Rang prononça au cours d'une conférence en Allemagne en 1909 pour caractériser la

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 580.

<sup>202</sup> Le Parti Communiste Réunionnais fit sortir de l'ombre ce genre musical en aidant un artiste à enregistrer un disque.

<sup>203</sup> Florens Christian Rang, *Psychologie historique du carnaval*, Toulouse, Ed. Ombres, 1990, p. 20.

genèse particulière du l'univers carnavalesque.

Principal élément de réponse donc : la dérision est la dimension première, originelle, du carnaval.

Cependant, il nous suggère, de manière poétique, de nous plonger dans les racines profondes de la fête pour élaborer une historiographie davantage précise. La compréhension de la genèse d'une telle fête pourrait effectivement intervenir comme précepte instructif quant au lien entre le règne carnavalesque d'un roi des fous et la raison pondérée de l'univers politique.

L'étude du champ sémantique de la conférence de Rang conduit prioritairement à appliquer un sens politique aux balbutiements du carnaval. Il associe en effet le terme de carnaval avec celui de « déchireur de destin », « d'ordre », « de paix », « de bonheur », il entend le rire carnavalesque comme dérision collective et comme moyen innocent de subversion : « L'histoire du rire (...) c'est l'histoire d'une inoffensivité croissante<sup>204</sup> ».

Le début du carnaval est en effet « la naissance d'un rire qui ne fait pas rire<sup>205</sup> », la moquerie carnavalesque, une forme atténuée de dérision adressée fatalement contre quelque chose ou quelqu'un. Mais précise-t-il encore « le carnaval participe de l'histoire religieuse, le rire du carnaval est le premier blasphème<sup>206</sup> », alors immergeons-nous sans plus tarder dans l'histoire de cette déraison carnavalesque.

## 1 – Etymologie

---

Mais afin de cerner ce qu'est la substance du carnaval, une incursion en premier lieu dans son étymologie paraît adaptée.

Une bataille idéologique subsiste encore aujourd'hui concernant l'étymologie du terme *carnaval*. Il y en a donc plusieurs.

La plus commune est celle qui fait du carnaval, une origine latine liée intimement à la période religieuse du Carême catholique dans laquelle le pratiquant doit ôter de ses repas, le temps de la période, toute alimentation carnée.

Carême est ainsi considéré comme l'adieu à l'alimentation carnée.

Le mot *carnaval* viendrait donc du radical latin *carne* signifiant « viande, chair ». Le verbe *levare* exprime le sentiment d'enlever, d'ôter. Le mot carnaval viendrait alors du radical *carne* et de la terminaison *levare*.

Michel Feuillet, propose une autre terminaison en l'expression *vale* qui serait une salutation toujours vivante en Italie : *carne vale*

Les deux sens sont les mêmes : ceux du jeûne imminent ; en atteste le terme *carniprivium* « privation de viande », qui jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle dénommait Carême.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 23.

Ainsi, cette théorie étymologique associant Carnaval à Carême qui présente le terme comme une période pendant laquelle la viande est permise avant la privation du lendemain, avait une réelle signification pour le peuple, révèle Julio Caro Baroja<sup>207</sup>. Sans l'idée de Carême, se justifie-t-il, le carnaval n'aurait pas existé sous la forme qu'il a connue au Moyen Âge. Il est « l'enfant du christianisme »<sup>208</sup>.

C'est cette étymologie qu'on retrouve illustrée chez le peintre flamand du XVI<sup>e</sup> siècle Pieter Bruegel l'Ancien avec son œuvre *Le combat de Carnaval et de Carême*<sup>209</sup> et celle également retenue par le linguiste Alain Rey, dans son *Dictionnaire culturel en langue française*, publié en 2005 : « Dans les cultures chrétiennes, période réservée aux divertissements, commençant le jour des Rois (Epiphanie) et prenant fin avec le début de Carême (mercredi des Cendres)<sup>210</sup> ». Il précise également que la première trace du terme est attestée à Liège en 1268 et prend le nom de « *quarnivalle* », puis en 1549 de « *carneval* », empruntés à l'italien *carnevale* « mardi gras », étant lui-même une altération du latin médiéval *carnelevare* et qui signifie « ôter (*levare*) la viande (carne). Son sens premier aurait été alors « (entrée en) Carême », puis « veille de l'entrée de Carême »<sup>211</sup>.

Une autre étymologie défendue notamment par Florens Christian Rang et qui privilégie l'aspect matériel de la fête, est celle qui retiens le *currus navalis*, le « c(h)ar naval », le char-nef, tel qu'il apparaît dans de nombreux défilés carnavalesques urbains.

C'est en effet une étymologie qui se rapproche de la célèbre *Nef de fous*<sup>212</sup> de Sébastien Brant<sup>213</sup> et qu'a illustrée le peintre néerlandais Jérôme Bosch vers 1494-1500 dans son œuvre intitulé *La Nef des Fous* et qui a également initié une littérature spécifique proche du carnaval comme notamment l'*Éloge de la Folie*<sup>214</sup> de Didier Érasme<sup>215</sup>.

<sup>207</sup> Julio Caro Baroja, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979 (1<sup>ère</sup> éd. 1965).

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>209</sup> Peint en 1559 et exposé actuellement à Vienne, au Kunsthistorischesmuseum

<sup>210</sup> Alain Rey (Sous le direction de), « Carnaval », in *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Ed. Le Robert, 2005, p. 1271.

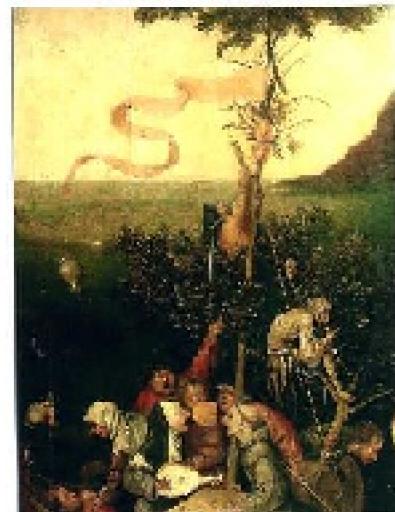
<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> Paru à Bâle en 1494 un jour de carnaval, ce long poème satirique, découpé en cent treize chapitres et écrit en allemand devint l'œuvre la plus lue d'Europe. Ce poème eut un retentissement considérable dès sa parution durant la période de transition entre le Moyen âge et l'âge moderne : c'est en substance un catalogue des folies du monde de l'ensemble des classes sociales. Dans ce livre proche de l'esprit de Rabelais et très moralisateur, qui caricature les travers et les illusions des hommes, à partir d'une succession de poèmes consacrés aux vices de la société moderne, aux corporations ou aux voies d'égarement qui menacent tout homme de raison, l'humanité est embarquée sur un navire, toutes classes sociales confondues. Nobles, roturiers, négociants, paysans, cuisiniers, magistrats, gens de robe et d'épée, tout le monde est du même voyage, qui est celui de la vie. L'auteur lui-même y figure en fou bibliomane accumulant les traités de sagesse sans pour autant devenir sage.

<sup>213</sup> Sébastien Brandt, *La nef des fous*, Paris, Ed. Corti, 1997.



123 – *Le Combat de Carnaval et de carême*,  
(118 x 164.5 cm), Pieter Bruegel, 1559,  
Kunsthistorisches Muséum, Vienne



124 – *La Nef des Fous*, Jérôme Bosch, 1480-1500, Musée du Louvre, Paris.



125 – Gravure de la *Nef des fous*,  
illustration par Albrecht Dürer de la  
couverture de la *Nef des Fous* de Sébastien  
Brant.



126 – Gravure sur bois de la *Nef des fous*,  
Adam et Ève, accompagnés de deux fous,  
échappés du paradis.

#### Photos 123-126

123. Le Combat de Carnaval et de carême, (118 x 164.5 cm), Pieter Bruegel, 1559, Kunsthistorisches Muséum, Vienne.

124. La Nef des Fous, Jérôme Bosch, 1480-1500, Musée du Louvre, Paris.

125. Gravure de la Nef des fous, illustration par Albrecht Dürer de la couverture de la

<sup>214</sup> Écrit en latin en 1509 par Didier Érasme (1467 environ-1536) et dédié à son ami Thomas More, *l'Eloge de la Folie* (*Encomium Moriae*) fut un best seller du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans ce traité, le philosophe donne la parole à la Folie. C'est elle qui s'exprime dans ce faux éloge qui condamne la corruption des princes. D'une rare violence contre les grands de son temps, contre la plupart des institutions – laïques et ecclésiastiques – et de leurs représentants, Érasme échappa au bûcher en se cachant derrière un masque, comme les bouffons de cours, seules personnes autorisées à l'insolence, parce que bossues ou infirmes. Le masque qu'Érasme utilisa fut celui de la folie qu'il fit parler à la première personne.

<sup>215</sup> Didier Érasme, *Éloge de la folie*, Paris, Flammarion, 1999.

Nef des Fous de Sébastien Brandt.

126. Gravure sur bois de la Nef des fous. Adam et Eve, accompagnés de deux fous, exclus du paradis.

## 2 – Histoire

### 2-1 – Antiquité

Florens Christian Rang fait remonter les origines du carnaval vers 3000 ans avant notre ère, en Chaldée<sup>216</sup>, à l'appui d'une vieille inscription retrouvée : « le *patesi* Gudea de Lagash<sup>217</sup> » qui mentionnerait une fête au cours de laquelle la servante occuperait la place de la gouvernante et l'esclave marcherait à la hauteur du maître<sup>218</sup>.

Fête étrange entre toutes puisqu'elle inverse l'ordre même des choses. Ce serait sans doute un point de départ de la fête carnavalesque : le carnaval c'est la fête à l'envers. Ses origines remonteraient alors dans la théocratie mésopotamienne.

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle les inversions et jeux de rôles, licences langagières, atteintes à la hiérarchie sociale, ou encore débauches de nourriture et de boissons alcoolisés sont en effet rapprochés des grandes fêtes antiques saisonnières d'Égypte. Moins référencées parce qu'issues d'un savoir populaire, les pratiques culturelles, rituelles et autres traditions calendaires des mondes celtes, germaniques et italiens, développées à partir des rythmes lunaires, des équinoxes et des solstices, ont exercé quantité d'influences non négligeables sur la construction historique des fêtes modernes et précisément de la fête carnavalesque.

#### Égypte

Michel Feuillet<sup>219</sup> examine certains phénomènes avant l'ère chrétienne, comme ressemblant à nos carnavalesques.

Dans l'Égypte et la Grèce antique, les fêtes se multiplient en même temps que l'urbanisation.

Sans donner de date précise, il affirme qu'en Égypte, sur le bord du Nil, en septembre, des cérémonies célébraient un bœuf, sur lequel reposait un enfant. Une longue procession de personnes déguisées et masquées suivait le bœuf sacré. Les prêtres égyptiens portaient le masque de Thot, à tête d'ibis, ou celui d'Horus, à tête de faucon.

<sup>216</sup> Chaldée : antique Babylonie, la puissance dominante de la Mésopotamie.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>218</sup> D'ordinaire l'esclave devait marcher devant son maître.

<sup>219</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, Paris, Cerf, 1991.

Durant sept jours, de nombreux banquets articulés autour de chants et de danses ponctuaient la célébration. Au terme de cette période de sept jours, l'animal était sacrifié rituellement. Peut-être doit voir ici les prémisses du sacrifice d'un élément sacré, élément central de la fête, accompagné des processions de masques ?

### Grèce

Pour les Grecs anciens, pays du verbe et de l'enivrante rhétorique dans lequel l'éloquence faisait autorité, un dieu unique, Dionysos, est à l'origine de la vigne et du théâtre. Lorsqu'il était fêté, une même ivresse du vin et du verbe, accompagnée de musique, mettait en relation la divinité et le fidèle.

Les « Dionysies », célébrées en décembre et en mars, glorifiaient le dieu Dionysos, protecteur de la terre et de l'agriculture, par une procession dans laquelle une statue représentant le dieu olympien était tirée par un boeuf, sur un char.

Au printemps, cette cérémonie célébrait le réveil de la végétation, mais en hiver, elle était plutôt le symbole de réjouissances et de rites orgiaques et avait une réelle fonction libératrice. Selon Michel Feuillet, c'est ainsi que le dieu grec Dionysos est devenu symbole de carnaval : « Le qualificatif dionysiaque a souvent été utilisé pour désigner le rituel carnavalesque<sup>220</sup> ».

Pour jouer son rôle dans la fête, le fidèle doit momentanément acquérir une autre nature. Il lui suffit de s'entourer le corps de branchages, de porter le bâton symbolique du dieu pour être momentanément ce dieu. Comme les Grecs barbouillaient les images et les statues du dieu, les fidèles se barbouillaient eux-mêmes le visage – ni tout à fait homme, ni tout à fait dieu – au cours de ces fêtes dans lesquelles on célébrait par des cortèges bruyants la force vive et toujours renouvelée du dieu. Ces grimaces avaient pour but de délivrer les officiants des contraintes quotidiennes et avaient le pouvoir magique d'aider le fidèle à se sentir créature plus qu'humaine, ou moins qu'humaine.

L'origine du dédoublement tégumentaire propre aux carnavaux modernes puise ainsi son origine dans les profondeurs des Dionysies grecques.

### Rome

Dans la Rome antique, de nombreuses fêtes viennent ponctuer le quotidien de la population. Pas moins de 175 jours de réjouissances sont comptabilisés dans le calendrier au IV<sup>e</sup> siècle avant l'ère chrétienne et font de Rome une véritable civilisation des loisirs.

Au début de notre ère et pendant les quatre premiers siècles, les Romains de l'époque impériale fêtaient le 5 mars Isis, déesse égyptienne et protectrice des navigateurs.

Le but de cette fête de printemps était de porter à la mer une maquette de navire montée sur un char à roues, le « Currus nivalis », en procession d'hommes déguisés et masqués, en offrande à Isis.

<sup>220</sup> Michel Feuillet, *op.cit.*, p. 25.

Pour tirer ce char, il fallait de nombreux chevaux, qui ouvraient alors le défilé. Dans un rituel précis, en pénétrant dans l'eau, le bateau d'Isis devait symboliser l'ouverture de la saison de navigation et de la pêche.

Claude Gaignebet précise que les fêtes d'Isis s'étendaient de l'empire romain jusqu'en Angleterre<sup>221</sup>.

Doit-on y percevoir à l'instar de Michel Feuillet et de Julio Caro Baroja<sup>222</sup> une explication étymologique du terme carnaval : *currus navalis* se traduisant par char naval et ainsi les premières apparitions sur la scène publique de chars allégoriques qui firent les succès des carnavales de Nice et de Rio ?

Dans le Tibre, à la fin du printemps, un rite cyclique de purification offert en spectacle au peuple consistait à précipiter un ou plusieurs mannequins de façon très ritualisée par les prêtres-officiants romains.

Ce rite était destiné à purifier la cité toute entière. Chaque mannequin était ainsi offert pour le rachat des citoyens<sup>223</sup>.

On croit que ces mannequins, dont le nombre coïncidait probablement avec celui des lieux saints, y étaient déposés de mars à mai : « La forme des mannequins, stipule J. Le Gall, indique suffisamment qu'ils étaient des substituts de victimes humaines<sup>224</sup> ».

Peut-être trouve-t-on ici une racine latine au sacrifice du roi carnaval, mannequin de substitution utilisé comme bouc émissaire dans les carnavales décrits précédemment.

Sous le règne de l'empereur Honorius, au IV<sup>e</sup> siècle, les « Saturnales » étaient des cultes voués à Saturne, dieu romain de l'agriculture et du temps. Le culte de Saturne est attesté à Rome depuis la plus haute Antiquité et s'est maintenu assez vivace jusqu'à la fin de l'Empire. Ces fêtes annuelles étaient situées généralement à la fin de l'année civile et débutaient le 17 décembre – au moment de la rupture hivernale – pour se terminer sept jours plus tard, le 23 du même mois ; elles célébraient le renouveau de l'année lunaire<sup>225</sup>.

<sup>221</sup> Claude Gaignebet, *Le carnaval*, Paris, Payot, 1974.

<sup>222</sup> Michel. Feuillet, *op. cit.* ; Julio Caro Baroja, *Le carnaval*, Paris, Gallimard, 1979.

<sup>223</sup> On ne peut s'empêcher d'effectuer ici un rapprochement symbolique et historique entre le Tibre et la Saône, Chalon-sur-Saône étant une antique ville romaine. Les rituels effectués sur le Tibre devaient être transposés – comme l'était la plupart des coutumes romaines dans les pays conquis – sur la Saône par les légionnaires, issus du peuple, et par les marchands romains. La Saône pouvait ainsi jouer un rôle de purification des souillures que les individus ou la ville entière pouvaient avoir subies.

<sup>224</sup> J. Le Gall, *Recherche sur le culte du Tibre*, p. 87.

<sup>225</sup> Chez les poètes, Saturne est assimilé à un des anciens rois du Latium dont le règne représente la période de l'âge d'or. Il finit par donner son nom à l'Italie, dite « terre de Saturne », pour évoquer sa fécondité naturelle.

<sup>226</sup> Florens Christian Rang situe plutôt les Saturnales à la saison des semaines et non au cœur de l'hiver, suivant l'hypothèse formulée par Frazer.

Hymnes à la liberté, les Saturnales permettaient à la population romaine de retrouver l'Âge d'or de Saturne, c'est-à-dire de vivre dans une harmonie de justice, de liberté et d'abondance. Les saturnales sont censées abolir la distance qui existe entre tous les hommes : les hommes libres s'abstenaient de porter leur toge. Tous, libres et esclaves, portaient sur la tête le *pileus*, bonnet de l'affranchi, symbole de liberté. La noblesse romaine se recevait autour d'immenses banquets pour dialoguer sur la poésie et les anciennes coutumes et il était d'usage d'échanger des cadeaux et de se masquer. Les esclaves, naturellement, ne travaillaient pas : ils avaient licence, ce qui leur était habituellement interdit, de boire du vin jusqu'à l'ivresse et de s'adonner aux jeux de hasard ; on leur concédait une relative liberté de parole. Dans la maison, les maîtres offraient aux esclaves des *dapes*, repas rituels composés de viande rôtie et de vin, avant de manger eux-mêmes, à moins de partager fraternellement le festin. La nuit, des foules envahissaient les rues pour se livrer à toutes sortes de facéties aux cris rituels de *Io ! Saturnalia ! Bona Saturnalia !*

La fête des saturnales s'expose ainsi proche, non dans la structure, mais dans l'intention, des carnavaux modernes où les hiérarchies sociales et les conventions morales sont bouleversées : les maîtres se mettaient au service de leurs esclaves, et on donnait libre cours à la licence la plus débridée.

Dans un total renversement des valeurs quotidiennes, un roi des Saturnales était élu, choisi parmi les condamnés à mort, auquel était conféré la liberté de commandement et de paroles. Il donnait libre cours à ses passions pendant toute la durée des festivités. Le souverain fictif était décapité au dernier jour, achevant ainsi son règne provisoire. Sans doute un sacrifice humain en l'honneur de Saturne.

Ici, le parallèle avec l'existence, le rôle et la fin du roi éphémère carnavalesque se montre confirmé.

Michel Feuillet y voit également un « prototype antique du carnaval actuel » : « Le port du masque, les jeux d'inversions sexuelles et sociales, la transgression provisoire de la norme, le royaume fou d'un monarque éphémère, la recherche nostalgique d'un âge d'or, les excès de toutes sortes proposent un riche tableau qui fait des Saturnales un modèle proche, un prototype antique du carnaval <sup>227</sup> ». Claude Gaignebet et Olivier Ricoux représentent quant à eux, les Saturnales comme les « origines directes des traditions de fin et de début d'année du calendrier devenu chrétien <sup>228</sup> ».

### 2-2 – Moyen Âge

#### La fête des fous

Le calendrier liturgique chrétien a trouvé sa légitimité auprès de son peuple, à la suite du Concile de Nicée, en 325, harmonisant les dates de célébration de Pâques, en inventant un dispositif permettant de caler le calendrier chrétien sur le temps du paganisme

<sup>227</sup> Michel. Feuillet, *op.cit.*, p. 28.

<sup>228</sup> Claude Gaignebet, Olivier Ricoux, in *Carnaval et mascarade*, Paris, Bordas, 1988.

européen.

Pâques devait devenir le cœur du dispositif religieux du Moyen Âge et fixait alors toutes les autres dates de la liturgie chrétienne, dont Carême et carnaval.

Au IV<sup>e</sup> siècle, l'Église chrétienne a fixé le début de son calendrier liturgique à Noël, à la naissance de Jésus-Christ. Une période de douze jours, entre Noël et l'Épiphanie, assure la jonction entre l'ancienne et la nouvelle année civile chrétienne.

La fête des Fous médiévale était célébrée dans cette période, où le temps s'inverse, entre le 25 décembre et le 6 janvier<sup>229</sup>.

Organisée à l'intérieur des églises et cathédrales<sup>230</sup>, la fête des Fous est tout d'abord une période où la hiérarchie cléricale s'inverse : les sous-diacres prennent la place des hauts dignitaires pour danser, professer des sermons grossiers et obscènes et chanter des cantiques à double sens ; les prêtres se déguisent en femme, les évêques et archevêques se défont de leurs attributs dans un jeu burlesque, les enfants de chœur chassent les prêtres, donnent des ordres dérisoires, lancent des malédictions à la place des bénédictions, ordonnent des processions et touchent des redevances.

Le jour de la fête des fous, on élisait le Roi ou encore le Pape des fous. Pour être élu, il s'agissait de passer sa tête dans un trou et de faire la plus laide grimace. Le Roi des Fous – celui donc qui réalisait cette horrible grimace – était promené, déguisé en évêque, monté sur un âne, et portait la mitre et le bonnet de fous de cour<sup>231</sup>.

Une procession du clergé se rendait chez lui pour le conduire solennellement à l'église ou à la cathédrale. L'office pouvait débuter lorsque celui-ci s'asseyait sur le siège épiscopal après être entré dans l'édifice à l'envers sur un âne<sup>232</sup>.

L'office était totalement célébré à l'envers de façon méthodique, les gestes du cérémonial habituel étaient soigneusement inversés : la droite prenait la place de la gauche, le haut remplaçait le bas, la puanteur des vieilles semelles se substituait à l'encens, les acteurs se couchaient le matin et se levaient le soir. La saleté, la grossièreté et l'obscénité étaient de rigueur. On y jouait souvent aux cartes et aux dés.

Jean-Baptiste Thiers, l'un des premiers observateurs de ces fêtes, cité par Jacques

<sup>229</sup> L'historien Jacques Heers estime que la fête de Saint-Nicolas – patron des marins et des enfants, qui jouit d'une dévotion très populaire en Occident – le 6 décembre, ouvre les festivités de la fête des Fous. D'autres auteurs considèrent le début des festivités le jour de la fête des Saints Innocents, symbolisant le massacre des innocents. Mais la plupart des auteurs s'accordent à faire coïncider le début de la fête des Fous avec le 25 décembre, Noël.

<sup>230</sup> Outre leur fonction réservée à l'office religieux, les cathédrales, et dans une moindre mesure, les églises, étaient, dans la civilisation médiévale, des lieux culturels, politiques et ludiques. Le peuple y mêlait ses pratiques païennes et ses dévotions aux rites religieux. Les édifices sacrés étaient considérés comme des centres de pèlerinage, ils attiraient d'immenses foules aux grandes fêtes de l'année. Seuls édifices couverts de l'époque, ils étaient aussi le cadre de grands spectacles et servaient de lieux privilégiés pour l'enseignement au peuple et les débats politiques.

<sup>231</sup> Dans *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, ce fut Quasimodo qui fut élu en raison de sa difformité physique.

<sup>232</sup> Rite de désacralisation : l'âne, dont le naturel est de reculer, permettait à l'évêque d'entrer en avant.

Heers, décrit : « Les ecclésiastiques se faisaient autrefois un mérite devant Dieu et devant les hommes de danser dans les églises le jour de la Nativité de Notre-Seigneur, le jour de la Saint-Étienne [26 décembre], le jour de Saint-Jean l'évangéliste [27 décembre] et le jour de la circoncision [premier janvier] ou de l'Épiphanie [6 janvier]<sup>233</sup>. »

Mais, au lieu de rester confinés dans l'enceinte de l'église ou de la cathédrale, ces jeux d'inversion se propagent en ville sous forme de cortège masqué. Ces rituels échappent peu à peu à la scène liturgique et le peuple – profane – s'associe au cortège d'autant plus facilement que quelques fêtes masquées populaires prennent un essor certain dans l'ombre du christianisme et de sa fête des Fous.

Ces parades de rue connaissent un immense succès dès le XIII<sup>e</sup> siècle.

Le Concile de Nantes en 1431 proscrit cette fête des Fous « et autres abus qui régnait en plusieurs églises : c'était de surprendre les clercs paresseux dans leur lit, les promener nus par les rues et les porter en cet état dans l'église où, après les avoir placés sur l'autel, on les arrosait largement d'eau bénite<sup>234</sup>. »

Le Concile de Bâle de 1435 fut le dernier décret qui interdit les spectacles dans les églises ou cathédrales ainsi que la fête des Fous.

La fête des Fous du Moyen Âge est, par son contenu, une véritable expression du temps à l'envers ; c'est, selon la formule de l'historien Jacques Heers, « la célébration du désordre, du renversement des hiérarchies<sup>235</sup>. »

C'est donc avec le contrôle exercé par les autorités religieuses sur cette fête de clercs que la disparition de la fête des fous a conduit à la formation plus laïque du carnaval, qui dès le XV<sup>e</sup> siècle fut pris en charge par les instances de la société civile.

Il n'en demeure pas moins que les rituels d'inversions, la présence d'un dirigeant fou d'un peuple de fous, les cavalcades, les mascarades, les déguisements collectifs et les défilés de chars puisent leur origine dans cette fête des fous.

### La fête des Merveilles

Entre les XII et XIV<sup>e</sup> siècles, à Lyon, sur la Saône, une fête populaire animait le Pont de Pierre<sup>236</sup>. La première arche de ce pont, côté Empire - rive gauche - s'appelait l'« arc merveilleux » ou l'« arche des merveilles ».

La fête des Merveilles, tirée du nom de cet arc se déroulait ainsi : depuis l'église Saint-Pierre de Vaise, une procession composée des membres du clergé, des magistrats et des représentants des corporations lyonnaises descendait la rivière sur des barques

<sup>233</sup> Jacques Heers, *Fête des Fous et carnavales*, Paris, Fayard, 1983 p. 105.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>236</sup> Actuel Pont du Change. C'est le premier pont jeté sur la Saône en 1076 et construit avec des pierres arrachées à d'antiques monuments romains.

décorées, en chantant des antiennes et des psaumes catholiques, jusqu'au pont d'Ainay, situé au niveau de l'Église Saint-Nizier pour y vénérer les reliques de Saint Pothin. Le cortège nautique continuait ensuite jusqu'au Pont de Pierre sous l'arche des Merveilles. C'est à cet instant que la fête populaire reprenait ses droits : une trappe dans l'arche des Merveilles permettait de précipiter vivant un ou plusieurs taureaux blancs dans la Saône. Le peuple des berges, composé alors essentiellement de marins, livrait, dans l'eau, combat aux animaux.

Après les avoir égorgés sous les yeux de la foule, leurs dépouilles étaient portées sur le rivage afin de les manger dans un immense banquet.

On estime que la symbolique chrétienne du taureau blanc a la fonction de racheter l'âme des martyrs pour lesquels les portes du paradis ne s'étaient pas encore ouvertes.

La fête des Merveilles, mélange de pratiques du paganisme et des espérances de la religion chrétienne, utilise les eaux de la Saône à des fins purificatrices, comme à Chalon avec son mannequin.

### **2-3 – Renaissance et carnavales modernes**

La Renaissance marque la fin progressive du caractère sacré des fêtes qui deviennent des activités institutionnelles et réglées.

Dès la fin du Moyen Age, les villes, qui ont subi conjointement un exode rural, une croissance démographique et un métissage culturel, se transforment en véritables laboratoire culturels associant, dans la fête, traditions païennes et pratiques urbaines venues de l'Europe entière.

De cet univers en ébullition, apparaissent de nouvelles fêtes et de nouvelles pratiques festives.

#### **Commedia dell'arte**

L'introduction des musiques dans le spectacle dell'arte, en Italie, est largement attestée par l'iconographie et les biographies des comédiens. En effet, de nombreux documents iconographiques affichent la présence d'instruments de musique parmi les danseurs et chanteurs de la commedia dell'arte. De façon analogue, les estampes du XVII<sup>e</sup> siècle présentent beaucoup d'images d'acteurs dell'arte tenant un instrument de musique, généralement la guitare, à la mode depuis le début du siècle comme instrument d'accompagnement.

D'une manière plus générale, les instruments de musique étaient utilisés par les acteurs-chanteurs qui pouvaient s'accompagner eux-mêmes.

L'influence réciproque qu'ont eu la commedia dell'arte et le carnaval à cette époque nous pousse à considérer que la musique dans les défilés carnavalesques actuels est sans doute apparue à la Renaissance, sans plus jamais la quitter.

L'improvisation scénique des comédiens dell'arte, opposé à la représentation littéraire, constitue certainement une autre conséquence de cette influence.

## Carnavals organisés

« Les cortèges urbains carnavalesques avec personnages déguisés ou travestis, considère Arnold Van Gennep, (...) correspondent aux cortèges de même type qui s'organisaient pendant tout le Moyen Âge et jusqu'à la Révolution (...) soit lors de la fête patronale du Saint protecteur de la cité, soit lors des grandes cérémonies religieuses comme une translation de reliques, soit lors de l'entrée solennelle d'un roi ou d'un haut personnage soit, enfin, pour commémorer le recul d'une épidémie, le gain d'une bataille, la délivrance de la ville assiégée<sup>237</sup>. » Ces propos montrent que les cortèges carnavalesques modernes ont une origine commune avec les pratiques et coutumes du Moyen Âge, ou tout au plus, qu'ils en sont une survivance ou une imitation.

Il est avéré, néanmoins, que dès la Renaissance, en Europe, les fêtes de carnaval commençaient à être des spectacles organisés pour le peuple des grandes villes.

L'exemple le plus probant est le carnaval de la ville de Venise qui, au XV<sup>e</sup> siècle, organisait des fêtes et des spectacles costumés privés. Plus précisément, ce furent des groupes de jeunes Vénitiens qui devaient, « ouvrir en ville des cercles de divertissement »<sup>238</sup> afin de structurer le carnaval en ville.

La compagnie la plus célèbre était la « Compagna della Calza » qui produisait de non moins célèbres carnavaux privés, jusqu'à fasciner l'Europe entière<sup>239</sup>.

En effet, au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Europe et surtout en France, on assiste à une coupure de plus en plus franche entre le carnaval et ses racines populaires. Les bals organisés et masqués, par exemple, témoignent d'une rupture avec le cérémonial populaire du carnaval médiéval en matérialisant le renfermement mondain et aristocratique du carnaval urbain, débuté plus tôt en Italie par le carnaval vénitien.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle serait donc les prémisses du carnaval spectacle et organisé que l'on connaît médiatiquement à Nice et qui caractérise ceux de Chalon-sur-Saône, de Cayenne et de Saint-Gilles.

Durant les siècles suivants, l'organisation des spectacles carnavalesques va s'amplifier jusqu'à ce que se distinguent les premiers « carnavaliens » professionnels de Nice, en 1873. L'organisation du carnaval est devenue si rigoureuse qu'elle nécessite aujourd'hui l'emploi à plein temps de personnes hautement qualifiées. En France, les carnavaux sont aujourd'hui des spectacles pleinement structurés que des professionnels proposent au public.

Le carnaval est alors réinventé.

Nous ne pouvions cependant terminer ce bref aperçu historique sans évoquer un

<sup>237</sup> Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, tome I, vol. III, Cérémonies périodiques cycliques, Carnaval, Carême, Pâques, Paris, A. et J. PICARD & Cie, 1947, p. 922.

<sup>238</sup> A. Savella, *Le carnaval de Venise*, Milano, Sylvana Editrice, 1986, p. 12.

<sup>239</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, Paris, Cerf, 1991, p.18.

élément fondamental du carnaval actuel et qui n'est né qu'avec les premiers carnavaux organisés.

Les informations d'Arnold Van Gennep concernant l'objet le plus petit mais le plus incontournable des carnavaux urbains modernes, le confetti, ont été essentielles pour déterminer les conditions de son apparition dans l'histoire du carnaval : « Les confettis en papier auraient été, sinon inventés, du moins diffusés, à Paris en 1891, par Lue, régisseur du Casino de Paris, dont le père était ingénieur à Modane, où on se servait de papier trouvé pour l'élevage des vers à soie ; les rondelles étaient donc des résidus sans valeur <sup>240</sup> . » Il affirme également de façon précise que les premiers serpentins auraient été des bandes morses qu'un employé du bureau de Poste 47, à Paris, aurait lancé sur ces collègues la même année puis dans la rue, pour s'amuser.

Aujourd'hui les fêtes carnavalesques ont en partie perdu leur part d'insouciance et leur nature momentanément subversive est peu à peu remplacée par des valeurs qui les décrivent comme un spectacle policé, médiatisé et commercial.

## 2-4 – Carnaval et politique

Les Pères de l'Église affirmaient que le jeu ou le divertissement devait être limité afin d'éviter tout excès. En effet durant de nombreux siècles l'Église ne vit pas d'un bon œil toutes ces activités ludiques et s'employa activement à les faire disparaître ou du moins les interdire sévèrement, estimant qu'elles représentaient une porte ouverte à la passion, la violence, l'inhumanité, à tout désordre potentiel.

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, cette vision dogmatique et négative du divertissement reste présente chez les penseurs des Lumières. Ainsi dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, le verbe « jouer » se définit : « Se dit de toutes les occupations frivoles auxquelles on s'amuse ou on se délassé, mais qui entraînent quelquefois aussi la perte de la fortune et de l'honneur <sup>241</sup> . »

## Carnavals ruraux et urbains

Jean-Thierry Maertens distingue deux types de carnavaux, le rural et l'urbain.

Les premiers « dont les traces persistent en Europe centrale, précise-t-il, sont davantage en continuité avec les mascarades sauvages : il s'agit encore de puiser dans la « nature » la revitalisation du système, des lois de parentés et d'alliance, des règles de fécondité et de culture. De ce point de vue, le masque carnavalesque rural est institutionnel, tourné qu'il est vers la survie des structures <sup>242</sup> . »

A l'inverse, le carnaval urbain – davantage contestataire puisqu'il est « né au moment de la fondation des principales cités médiévales et de la prise de pouvoir de la classe

<sup>240</sup> Arnold Van Gennep, *op.cit.*, p. 929.

<sup>241</sup> Martine Fournier (coord.), « A quoi sert le jeu », in *Sciences humaines*, N° 152, août-septembre 2004.

<sup>242</sup> Jean-Thierry Maertens, *Le masque te le miroir, Ritologique 3*, Paris, Ed. aubier Montaigne, 1978, p. 97.

bourgeoise et le clergé comme une manifestation de l'opposition des masses à l'égard de cette domination et une expression des cultures populaires face à la religion savante régulatrice de ces cités<sup>243</sup> » – a été interdit dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle, alors que celui rural n'a été frappé d'interdiction que sommairement.

Les déguisements et les masques des carnavals urbains ont tendance à évoquer la *déconstruction* de l'ordre ainsi que la bienséance civile.

Ils aiment à caricaturer autant la ruralité que les moeurs de la société, les personnages politiques et les *irrégularités* sociales.

Ils sont en somme de véritables peintures civiques qui servent à la déconstruction politique et anticléricale de la société hiérarchique. Mais le simple fait – finalement carnavalesque – de se défaire du déguisement ou de retirer le masque à la fin des festivités carnavalesques permet de rentrer aussitôt dans l'*ordre* de la réalité quotidienne.

La Renaissance a achevé de vider les masques de leur substance signifiante afin que, s'ils figurent dans des cortèges profanes, ils soient sans *danger* potentiel pour les autorités cléricales, ou par leur absence de contenu, transforment ces cortèges en simple manifestation folklorique.

Par l'interdiction systématique de certains excès avant d'en ordonner leur disparition, les pouvoirs politiques et religieux ont changé et reformé le sens des masques et déguisement. Ils n'illustrent plus en effet que les signifiants d'un discours officiel et déjà élaboré par le pouvoir en place.

Les autorités religieuses ont donc réussi à transformer les attributs carnavalesques en simples objets créés et non plus en discours ou pensée mis en actes.

Néanmoins, ils garderont leur fonction essentielle, qui est celle, en trompe-l'oeil, de rendre anonyme le porteur ; et au XVIII<sup>e</sup> siècle, ils ne seront plus utilisés que pour se cacher – de ses comportements immoraux – ou égarer le regard de l'autre.

Depuis le Moyen Âge, fêtes religieuses et rites populaires urbains, carnavales, foires, fêtes foraines et parades du cirque avaient constitué un réservoir d'images et d'inventions dans lequel les arts académiques répugnaient à puiser. Leurs dérèglements contrastaient avec les ordonnancements des entrées royales, prises d'armes, célébrations révolutionnaires, cortèges impériaux ou cérémonies républicaines auxquels les autorités vouaient l'espace commun.

Au début des années 1960, la nostalgie de telles transgressions influait sur l'imaginaire de jeunes troupes en quête d'instruments pour combattre le conditionnement du citadin par l'idéologie *bourgeoise*.

La rue, promue théâtre de l'histoire de la Révolution à la Libération, devenait ainsi le terrain de nouveaux conflits sociaux et politiques liés au travail, à l'habitat, aux conditions de vie que le carnaval, par le truchement de la dérision, ne manquait pas de s'approprier. Ainsi apparaissent dans les défilés carnavalesques les masques des hommes politiques.

## Conclusion

<sup>243</sup> Ibid, pp. 97, 98.

Reflet des manières de vivre et des représentations que les individus se font d'eux même et du monde, la fête carnavalesque s'inscrit dans un environnement social et politique dont elle porte évidemment témoignage.

Le paganisme et la religion chrétienne offrent ainsi conjointement une multitude d'origines possibles du carnaval.

Si l'on peut supposer, ainsi qu'il a été écrit, que les rites de ces phénomènes sociaux sont les survivances des fêtes égyptiennes, grecques ou romaines ou bien descendent des médiévales fête des Fous ou encore de la fête des Merveilles, il ne nous est cependant pas possible de l'affirmer. Si c'est le cas, comme le pense en partie Michel Feuillet, alors on peut imaginer que tous ces rites – « ancrés profondément dans la nature des peuples et des hommes »<sup>244</sup> – se sont transmis jusqu'à aujourd'hui en se modifiant, soit par d'insensibles évolutions, soit par de véritables révolutions, en se simplifiant ou s'enrichissant d'éléments nouveaux.

Une certitude toutefois : une seule festivité n'aurait pu donner la forme du carnaval tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Le carnaval serait ainsi entendu comme un réceptacle d'usages ancestraux qui fait coïncider la coutume et l'institution, la tradition et l'histoire politique et religieuse. Il faut alors dépasser la notion de carnaval au sens religieux du terme, donc de ses incarnations chrétiennes, pour en revenir à des rites culturels quasi universels, c'est-à-dire la fête du renouveau. Alors se dessine l'essence de la vie humaine : le rapport de la vie à la mort, ou plutôt le triomphe de la vie sur la mort, la persistance de la vie sociale du groupe en dépit de la disparition culturelle des individus.

### 3 – Calendrier

#### 3-1 – Mise en ordre

Selon les propos de Florens Christian Rang, le carnaval moderne serait d'essence et d'inspiration babylonienne. Chez les Babyloniens, une civilisation du ciel dans laquelle la voûte céleste inspirait la vie quotidienne des gens<sup>245</sup> – civilisation qui a inspiré celles de la Grèce puis de Rome – le changement céleste devait s'accompagner, de manière symétrique, d'un changement des puissances terrestres.

Dans la pensée grecque en effet, le terme astrologie, issu d'*astrologos*, donne une légitimité rationnelle et une transcendance aux interprétations des astres, c'est-à-dire que la rationalité terrestre est issue des astres. L'ordre rationnel des hommes est donc soumis aux puissances célestes. Ainsi le terme *cosmos* - *Kosmos* - avant de désigner l'univers définissait en effet « l'ordre des choses ».

Une pensée qui perçoit le monde comme ordre, et qui se soumet à la volonté de cet

<sup>244</sup> Michel Feuillet, *op.cit.*, p. 36.

<sup>245</sup> Le système babylonien était fondé sur le fait que le ciel est l'original et la terre sa réplique matérielle.

ordre, inscrit nécessairement l'ensemble de ses pratiques dans ce même ordre.

Les Saturnales romaines, dans lesquelles les philosophes débattaient de questions d'astrologie et de calendrier, marquaient l'entrée en vigueur d'un nouveau calendrier ainsi que le changement de la configuration du ciel.

Le panthéon grec et latin s'est donc logiquement fondu dans cet ordre des choses. L'universel devint ainsi une harmonie pratique. Les astres sont alors des manifestations des dieux et les calculs des astres, de leur déplacement et de leur distance, sont des interprétations de manifestations divines.

Dans ces conditions, un décalage entre le soleil et la lune, qui se refusent aux mêmes calculs calendaires, devait être le constat d'un aveu d'impuissance mathématique, l'impuissance à harmoniser les cycles divins des deux astres.

Et Florens Christian Rang avance que le carnaval devait « travestir astrologiquement en bouche-trou des calculs calendaires <sup>246</sup> ». Des jours intercalaires ont donc été créés pour correspondre parfaitement à un règlement de la vie quotidienne par rapport aux astres et donc par rapport à l'année solaire, étalon des calculs astronomiques babyloniens.

Ainsi, s'il y a rupture de lois ou de l'ordre dans le carnaval, c'est qu'il correspond à une rupture de calculs astrologiques.

Le carnaval couvre ainsi une période calendaire intermédiaire ou intercalaire. Il se situait donc à sa genèse entre deux années calendaires et concorde alors avec le nouvel an paléochrétien.

Dans cette perspective, le carnaval n'est pas le moment du changement, il est le reflet du changement. Il ne se produit pas *automatiquement* comme les minuits de la Saint Sylvestre, il est fondamentalement un moment synergique, une pause entre deux ordres, un entracte.

C'est le moment idéal de l'interrègne qui correspond au déclin amalgamé d'un astre, d'un dieu, d'un roi.

C'est pourquoi l'avènement ou la mort d'un monarque sont fréquemment encore aujourd'hui accompagnés d'une procession, reflétant celle des astres, leur marche céleste, leur déplacement dans le ciel. La mort d'un roi ressemble ainsi à la disparition d'un astre avant qu'un autre astre prenne sa place et trône dans le ciel.

La période intercalaire est l'instant où la rationalité astronomique perd pied et où ressurgit le calendrier lunaire, ce temps mystérieux et païen dans lequel peut refluer les angoisses et avec elles les esprits malins, les fantômes, les masques, c'est-à-dire l'irrationalité, le désordre : « C'est par la brèche calendaire du désordre que surgit la cortège triomphal du drame de l'extraordinarité <sup>247</sup> ». C'est aussi le temps de la crainte que la lumière ne réapparaisse plus, qu'elle soit engloutie par les ombres, le temps des vacarmes et des bruits, des musiques cacophoniques pour, à la fois, éloigner les ombres

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 39.

visibles et présents sous la lune, et attirer le soleil, l'astre de lumière.

L'inversion des rôles dans cette période intercalaire est donc le reflet dans le calendrier de la transcendance du ciel sur la terre.

Le carnaval est donc le fruit d'un dogme astrologique.

Dans ces conditions, le carnaval est le reflet de l'image spatiale d'un univers en désordre, de l'image astronomique inversée. Seuls ainsi les peuples qui règlent leur vie sur le calendrier solaire, en décalage avec celui de la lune, peuvent alors enfanter le carnaval.

### 3-2 – Calendrier chrétien

« Il n'est pas de groupe, déclare Maurice Halbwachs, qui n'aït besoin de se distinguer et de reconnaître les diverses parties de sa durée <sup>248</sup>. » Les divisions et les événements se distinguent d'une société à une autre mais c'est aussi ce qui distingue une société d'une autre. Ainsi les religions constituent-elles leurs propres calendriers.

La religion chrétienne date et divise son temps à partir de la naissance du Christ. L'anniversaire de sa naissance, l'anniversaire de sa mort et celui de sa résurrection déterminent les divisions essentielles du calendrier chrétien qui possède encore aujourd'hui une influence certaine sur le calendrier civil et laïque de la France. Les noms des jours et des mois sont la résultante des traces de noms, de croyances et de tradition anciennes que la religion a établis comme noms officiels.

Les clercs étaient, au Moyen Âge, les garants du calendrier festif ; ils y disposaient donc les fêtes religieuses. L'Église catholique s'efforça ainsi de conquérir certains éléments des fêtes et cultes païens pour les assimiler à son calendrier. Par exemple, l'Église remplit tous les jours du calendrier par des saints chrétiens, afin de remplacer les divinités populaires <sup>249</sup>, alors reconnues comme des démons par le christianisme.

Toutes les fêtes païennes furent ainsi remplacées par des fêtes chrétiennes. La Chandeleur, par exemple, située sur le calendrier le 2 février, jour de la purification de la Vierge Marie, remplace la *Lupercale*, fête populaire romaine.

L'année catholique se déroule donc rythmée par des dates clés inscrites à la fois dans le calendrier solaire, c'est-à-dire fixe, et dans le calendrier lunaire, mobile. Pâques – fête centrale dans la liturgie catholique – par exemple, est située le premier dimanche après la première pleine lune - calendrier lunaire - suivant l'équinoxe de printemps - calendrier solaire, entre le 22 mars et le 25 avril. Peuvent alors se situer différentes dates marquantes dans le calendrier populaire.

La répartition des fêtes est ainsi surtout visible en hiver entre le solstice d'hiver et l'équinoxe de printemps, période de réveil et de renouveau de la nature et donc période intense des rites de passages. Auparavant le solstice d'hiver était établi dans le calendrier julien au 13 décembre <sup>250</sup>.

<sup>248</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, (1<sup>ère</sup> éd. 1950, P.U.F.), p. 170.

<sup>249</sup> On comprend mieux pourquoi notre calendrier actuel comporte deux Saint-Jean situés dans le calendrier aux deux solstices.

L'année civile, avec ses saisons, possède donc un calendrier dans lequel l'écoulement de l'année se conforme à un ordre festif. L'été possède ses fêtes joyeuses – comme la Saint-Jean, l'automne ses fêtes tristes - Fête des Morts, le printemps son déchaînement populaire avec le Carnaval, et l'hiver ses fêtes familiales de Noël.

Le calendrier est, de ce simple fait historique, une mise en ordre arbitraire du monde et de la société et les différents calendriers reflètent alors les modes de vie des divers groupes.

Il instaure alors régularité et assure au groupe stabilité et cohésion.

### Carême

Vers l'an 1000, la mise en ordre définitive du calendrier et du temps chrétien est marquée par une coupure alimentaire séparant période grasse et période maigre. Cette dernière est caractérisée par une absence d'alimentation carnée.

Cette période correspond, en France, au Carême.

Carême, considéré comme une période calendaire importante dans la liturgie catholique, est également situé au début de la nouvelle saison, au printemps. Carnaval, quant à lui, vient clore l'ancienne année, en brûlant symboliquement un mannequin le jour de Mardi Gras et annoncer Carême, le lendemain, le Mercredi des Cendres. Mardi Gras représente le produit négatif de cette longue période ascétique. L'un et l'autre sont donc inséparables dans le calendrier.

Ainsi, le « carnaval chrétien » apparaît officiellement au début du second millénaire : le début du Carême est fixé, en 1091, au Mercredi des Cendres, par le concile de Bénévent<sup>251</sup>.

Carême, qui vient de *quadragésima*, est pour la religion catholique, une période liturgique préparatoire de quarante jours, précédant la résurrection de Jésus-Christ, trois jours après sa mort. La fête de Pâques symbolise la fin de cette phase.

Pour un pratiquant, c'est une période de pénitence, de recueillement et surtout de privation, pendant laquelle l'alimentation carnée est bannie, les célébrations, incluant mariage et baptême, sont interdites ; les jeux et spectacles ainsi que la vénération des saints sont condamnés.

Carême débute un mercredi, le Mercredi des Cendres, et dure quarante-six jours, soit six semaines et demie. Les dimanches sont les jours où le jeûne n'est pas obligatoire. Dans les six semaines, il y a donc six dimanches que l'on retranche des quarante-six jours : il reste bien ainsi quarante jours effectifs de jeûne<sup>252</sup>.

Le carnaval est alors un « prélude à la rigueur », « une ultime débauche paganisante

<sup>250</sup> La réforme calendaire, le passage du calendrier julien au calendrier grégorien, fut mise en place en 1582 par le pape Grégoire XIII. C'était alors l'occasion de modifier le calendrier festif, et de remplacer les dernières croyances ou fêtes païennes par la liturgie chrétienne.

<sup>251</sup> Italie.

avant l'ascèse quadragésimale »<sup>253</sup>, il permet ainsi de clore une époque pour en ouvrir une autre par un acte de transition. Toutefois, on peut penser, comme Julio Caro Baroja, que les « rigueurs du Carême ont toujours été moins observés que les excès carnavalesques<sup>254</sup> ».

Pour les populations agraires le début d'un nouveau cycle annuel s'effectue à la nouvelle saison. Le temps cyclique s'achève donc à la fin de l'hiver et permet au printemps, période de floraison, de fécondation et de germination, de débuter une nouvelle année, un nouveau cycle : « Les traditions populaires relatives aux saisons, déclare Jean Cuisenier, marquent une série de phases dont le cycle se reproduit d'année en année et qui reviennent éternellement semblables à elles-mêmes<sup>255</sup> ».

En somme, le carnaval symbolise l'arrivée du printemps et le début du Carême dans la joie et la liesse populaire : « Que le carnaval soit l'exutoire nécessaire qui nous aidera à oublier nos tracas quotidiens », précise André Revenat, le Président du Comité des Fêtes et Grand Commandeur de la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique, instance organisatrice des festivités carnavalesques de Chalon-sur-Saône.

« Par sa périodicité, cette fête réitère systématiquement son propre sens. Elle n'est pas seulement récréative, elle permet à l'homme de libérer, à l'approche du printemps, ses pulsions profondes dans un rituel qui varie d'une région à l'autre<sup>256</sup>. »

### 3-3 – Carnaval : date lunaire

La lune, dont les phases sont les plus marquées et les cycles suffisamment longs et réguliers, apparaît comme le premier phénomène naturel capable de mesurer le temps. Elle symbolise en effet la répétition temporelle et le caractère cyclique.

La lune, par ces cycles, est à la fois la mort et la résurrection, elle est la mesure du temps mais aussi la promesse explicite de l'éternel retour. Elle symbolise donc la conciliation, ou du moins la médiation des contraires.

Ce calendrier procède par périodes de quarante jours qui correspondent à la durée d'un cycle lunaire et demi. Ce cycle débute à la nouvelle lune et se termine à la pleine lune. Ainsi, dans un phénomène périodique qui mesure le temps dans le calendrier lunaire, Pâques est situé quarante jours après<sup>257</sup> Mardi Gras.

Le carnaval est originellement une fête placée par la religion chrétienne à la veille du

<sup>252</sup> Ces quarante jours représentent symboliquement les quarante années de traversée du désert par le peuple hébreu et la sainte Quarantaine de Jésus-Christ, pendant laquelle il séjournait dans le désert. On comprend ainsi mieux le sens et l'origine de ces privations alimentaires et sexuelles, de recueillement et de pénitence.

<sup>253</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, Paris, Cerf, 1991, pp. 20 – 39.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>255</sup> Jean Cuisenier, *La tradition populaire*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1995, p. 75.

<sup>256</sup> Claude Gaignebet, *Le carnaval*, Paris, Payot, 1974.

jour où les fidèles doivent officiellement cesser de manger de l'alimentation carnée, c'est-à-dire le Mercredi des Cendres.

Au fil du temps, le carnaval est devenu une période de festivités.

Il commence ainsi traditionnellement le jour de l'Épiphanie, date fixe, et se termine le Mardi Gras, date fluctuante, la veille du Mercredi des Cendres, premier jour de Carême.

Toutefois, d'un pays à un autre, d'une ville à l'autre, les festivités ne commencent pas le même jour.

En Guyane et à Limoux, dans le sud-ouest de la France, le carnaval commence effectivement à l'Épiphanie. Au Québec, il débute parfois dès le 1<sup>er</sup> janvier. À Bâle, en Suisse, il commence une semaine après le Mardi Gras. À La Réunion, il débute même le 21 juin.

Donc si l'Épiphanie dépend du calendrier solaire, le Mardi Gras lui n'est pas fixé sur ce calendrier : en 2006 Mardi Gras est fêté le 28 février, mais l'année passée, en 2005, il fut fêté le 8 février et l'année prochaine en 2007 il le sera le 20 février.

Il existe alors deux modes de calculs pour déterminer la date de Mardi Gras.

La première est plutôt issue d'une croyance populaire qui fait de l'ours un référent cosmique.

« Une croyance européenne affirme qu'il [l'ours] sort le 2 février (...) Il décide alors, selon le temps qu'il fait ou le cours de la lune, de la prolongation de l'hiver ou de l'arrivée du printemps, et met alors fin à son hibernation <sup>258</sup>. » Le premier *pet* de l'ours, lorsqu'il se réveille de son hibernation, est ainsi considéré comme le *souffle* du printemps et le début des festivités carnavalesques peuvent ainsi débuter. Mais l'homme ne s'en est pas toujours remis aux pets de l'ours pour déterminer l'initialisation de son carnaval, il opère également par calculs.

Pâques est fixée par l'Église le premier dimanche après la première pleine lune – soit en référence au calendrier lunaire - suivant l'équinoxe de printemps - calendrier solaire, entre le 22 mars et le 25 avril. Carême, qui commence le Mercredi des Cendres, termine la période carnavalesque. Carême qui dure quarante jours se clos par la fête de Pâques. Donc Carême et Carnaval dépendent mathématiquement de Pâques.

Les dates des jours Gras et la fin de la période carnavalesque se déterminent alors à l'aide de la fête de Pâques.

Ainsi, dans de phénomène périodique qui mesure le temps dans le calendrier lunaire, Mardi Gras est situé à la dernière nouvelle lune d'hiver et Pâques à la première pleine lune de printemps.

Le cycle carnavalesque se déroule ainsi : l'Épiphanie, le 6 janvier, le Mardi Gras, situé entre le 2 février et le 10 mars, Mercredi des Cendres, établi ainsi entre le 3 février et le 11 mars et Pâques, entre le 22 mars et le 25 avril.

<sup>257</sup>

Quarante jours après Pâques se célèbre l'Ascension et quarante jours plus tard se situe la fête de Saint-Jean, au solstice d'été.

<sup>258</sup>

M. Grimberg, in *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas, 1988, p. 50.

### 3-4 – Fête à l'envers

Le 21 décembre, solstice d'hiver, situé à six mois du solstice d'été, est un point solsticial où la course du soleil se renverse : la durée des nuits commence à se réduire.

À partir de cette date, douze jours *intercalaires* – les douze jours qui séparent l'année solaire de l'année lunaire – correspondant au renouvellement de l'année et de la lumière, vont assurer le « raccord *soli-lunaire* ». Le temps lunaire s'arrête douze jours pour attendre symboliquement le temps solaire. Au centre de ces douze jours se situe le début de l'année civile. Ces douze jours correspondent au décalage qui existe entre une année lunaire qui compte 354 jours, répartis sur douze mois dotés alternativement de 29 ou 30 jours, et une année solaire qui elle en compte 365 jours 1/4.

C'est dans cet intervalle d'attente et de renversement de la course solaire que débutent les inversions sociales et sexuelles. C'est notamment le temps de la « Fête des Fous ».

Ainsi, la période de renouvellement de l'année, du renouveau, donc de la licence temporaire admise, était située, à l'époque où les autorités religieuses réglaient le quotidien du peuple, entre le solstice d'hiver et le 6 janvier, Épiphanie, jour des Rois<sup>259</sup>.

C'est un temps suspendu qui n'appartient pas au déroulement ordinaire de la vie. Mais durant ces douze jours, comme un retour au chaos primordial, se suspend temporairement l'ordre cosmique et s'ouvre le ciel pour faire circuler les forces ; les défunt peuvent réapparaître parmi les vivants. C'est pourquoi cette période de l'entre-deux calendrier a constitué le temps le plus fort de la sortie des masques d'hiver. Les masques sont en effet les médiateurs par excellence entre passé, présent et avenir, entre vie, mort et résurrection.

La vertu du nombre 12, qui est à l'origine de la division actuelle des mois en année, du jour en heures, en minutes et en secondes, symbolise les douze apôtres de Jésus Christ.

Le carnaval est donc né de la mise en place d'une société entièrement modelée par le christianisme, notamment avec l'instauration des cycles liturgiques.

Cependant, les autorités religieuses n'ont cessé, tout au long des premiers siècles, de condamner cette manifestation considérée comme une œuvre satirique ; le port du masque était, par exemple, considéré comme une atteinte au *Créateur*<sup>260</sup>.

## 4 – Masque

Si déguisements et masques sont très souvent associés dans l'histoire du carnaval, l'un étant une partie de l'autre, l'un et l'autre peuvent être portés tout à fait séparément. À Dunkerque par exemple, le masque reste à l'état anecdotique pour être remplacé

<sup>259</sup> Claude Gaignebet, Olivier Ricoux, in *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas, 1988.

<sup>260</sup> L'homme étant fait à l'image de Dieu, s'il modifie son image, il commet un grave péché.

communément par le maquillage, très souvent accompagné d'un chapeau ou d'une perruque. À Cayenne, lors des bals parés-masqués, il est porté exclusivement par les femmes, par les *touloulous*.

#### 4-1 – Métaphysique de la présence

Le masque est un faux visage qui couvre la figure et parfois tout ou partie de la tête, sur lequel on peut imprimer, outre les principales caractéristiques et les symptômes de l'âme, et ce de façon définitive - et en amont, toute forme d'expression humaine et culturelle.

Lever le masque c'est mettre au jour ce qui est caché, paraître tel qu'on est en effet, livrer ses intimes sentiments ou encore parler franchement ; le porter c'est donc l'inverse : se cacher, dissimuler ses traits et ses émotions ou parler indirectement. C'est offrir à autrui une fausse apparence de soi, c'est créer un personnage dont les attributs visuels ne sont que symboliques, sociaux et esthétiques.

Ainsi comme avec le déguisement, de manière temporaire, le masque, qui représente l'identité d'un personnage, permet l'altérité, le changement d'identité.

À l'inverse du monde animal, c'est effectivement par le visage que l'identité individuelle s'objective prioritairement et que les humains se reconnaissent de manière civique et cognitive.

En ce sens, la carte *d'identité* des pays occidentaux ne conserve, en image, que le sommet du corps, comme si l'identité individuelle ne se résumait qu'à cette partie visible – pourtant facilement muable et modifiable – du corps humain.

Le masque a alors ce pouvoir esthétique de modifier et de dissimuler l'attribut principal de l'identité individuelle humaine.

Toutefois, la notion de personne a longtemps été du seul ressort de la psychologie et de la philosophie : une longue tradition occidentale et judéo-chrétienne s'est interrogée sur la *persona*, devenue progressivement la catégorie permettant de penser comme indissociables l'âme et le corps, doués de raison et donc fondamentalement perfectibles.

On comprend ainsi comment cette notion possédait déjà un sens politique, du moins dogmatique, c'est-à-dire sans aucune contestation possible<sup>261</sup>.

Le masque rend donc anonyme la notion même de personne. Or, selon l'étymologie traditionnelle, « personne » vient du latin *persona*, terme lui-même dérivé du verbe *personare*, qui veut dire « résonner », « retentir », et désigne le masque de théâtre, le masque équipé d'un dispositif spécial pour servir de porte-voix. *Persona* signifiait donc « masque » mais ce masque était, du moins à certaines époques un amplificateur, et *persona* apparaissait ainsi comme un terme descriptif et expressif. *Persona*, qui était le masque de scène, est devenu peu à peu le porteur de masque, l'acteur, puis le personnage joué par l'acteur, le rôle.

<sup>261</sup> Cependant, une mise en perspective générale de la catégorie de personne par la prise en compte des différences culturelles fut réalisée par Lucien Lévy-Bruhl, par Marcel Mauss et par Maurice Leenhardt. Ils ont été, par leurs recherches ethnographiques, les premiers à souligner l'étendue des dissemblances entre les représentations occidentales et celles des sociétés traditionnelles.

Du théâtre, il est passé de l'autre côté de la scène, c'est-à-dire à un rôle social, joué par un personnage social. Ce personnage et son rôle pouvaient être alors considérés soit selon un sens purement sociologique, le rang, la richesse ou la responsabilité par exemple, soit selon la conscience apportée à remplir les devoirs de la charge, à assumer la dignité requise par la fonction ou le statut.

La *persona* latine constitue donc le rôle social que joue un individu qui est *positionné* sociologiquement. Le masque, dans cette terminologie, permet ainsi de jouer un rôle, mais un rôle reconnu par le reste de la société.

Loin d'être naturelle et univoque, l'idée judéo-chrétienne et dogmatique de la personne s'est donc progressivement révélée n'être qu'une forme particulière parmi d'autres de la représentation de l'être humain, tant pour les éléments constitutifs de celui-ci que pour son fonctionnement et son insertion dans l'organisation sociale d'un groupe donné.

C'est pourquoi le masque, ou le fait de masquer le visage, symbolise la métaphysique de la présence, et devient ainsi l'outil d'anonymat le plus fonctionnel et le plus usité dans les fêtes carnavalesques. Il bouleverse, en ce sens, un certain ordre, une hiérarchie sociale établie et reconnue.

Porter le masque est donc une expression et un acte politique subversif, en dérégulant les références d'une structure admise de la vie sociale et de la notion établie de personne, en s'opposant à son essence même, c'est-à-dire l'ordre politique.

#### 4-2 – Métaphysique de l'ordre

L'étymologie même du terme masque reste équivoque.

Du bas latin *mascha* ou *masca*, qui veut dire « sorcière », « être hideux » ou « malfaisant », et apparu pour la première fois en 643, il semblerait que le sens aurait glissé au fil des siècles vers « faux visage » destiné à faire peur ; ou encore de *mask*, en indo-européen, dénommant le linceul de mort. Plus tardivement aux environs du XIV<sup>e</sup> siècle, le terme *masca* donnera le nom *mascarel*, qui est de même forme que l'italien *maschera* et de l'espagnol *mascara*, substantifs des verbes *mascherare* et *mascarar* et de l'ancien français *mascerer* : « barbouiller » à quoi se rapporte le verbe *machurer*, noircir. Noircir le visage à l'aide d'enduit, dans la période médiévale, était la forme la plus fréquente du masque<sup>262</sup>.

Cependant, une voie historique prétend que le mot serait issu du latin *larva*, dont le sens se rapporterait à un être de l'au-delà ou plus précisément au spectre du à une mort violente, mais reste néanmoins l'expression courante pour désigner le masque<sup>263</sup>.

L'usage s'étant progressivement imposé dans le registre théâtral pour assurer la non

<sup>262</sup> Le verbe « machurer » existe encore dans le carnaval de Prats de Mollo la Preste en Catalogne française et dans lequel des individus « machurent » le visage des spectateurs et notamment des jeunes femmes.

<sup>263</sup> Les masques étaient utilisés en effet dans la Rome antique pendant les commémorations des morts pour évoquer leur ombre ou leur double.

identification des acteurs, et par extension dans le monde profane et quotidien pour protéger l'anonymat du porteur occasionnel.

Sorcière, spectre, mort, revenant, fantôme, le mot *larva*, en latin conserva son sens premier et fut, pour ces acceptations, très rapidement négativement connoté par la hiérarchie de l'Église, comme la présence néfaste et précisément incontrôlée du démon, mêlant sacré et profane, vie et mort.

Le masque est donc, par son essence même, subversion.

C'est précisément pour son aptitude à mélanger réalités matérielles et manifestations libres des présences impénétrables que le masque a pris sa place dans le monde profane comme manifestation populaire et phénomène païen<sup>264</sup> d'affranchissement du joug religieux.

À Venise par exemple, dès le XI<sup>e</sup> siècle, c'est la communauté bourgeoise qui utilisait le masque comme symbole des réjouissances et surtout comme licence et transgression des tabous sexuels et sociaux. Par extension, le *larva* est devenu le costume originel complet qu'endosse le vénitien durant carnaval : tricorne, large manteau, masque fait de toile cirée noire ou blanche et voile. Les personnages de théâtres de la *Commedia dell'Arte* ont eux aussi employé l'ambiguïté dialogique, profane et mystique, de l'anonymat pour pratiquer la subversion et la moquerie des règles sociales.

Selon Florens Christian Rang, le mot masque vient du romain *maschera*, le « r » ne s'étant conservé que dans mascarade, et proviendrait de l'arabe *maskara* introduit par la Sicile qui signifie à la fois déguisement et moquerie. La moquerie étant une forme atténuée de la dérision, elle-même dimension essentielle, et de ce fait originelle, des carnavaux.

Même si l'étymologie du mot « masque » reste discutée, il n'en demeure pas moins que l'objet constitue une forme d'art parmi les plus anciennes que l'homme ait utilisées pour relier le sacré et le profane, ou plus précisément pour associer l'homme au surnaturel perçu – et donc représenté – sous un aspect anthropomorphe, zoomorphe ou encore grotesque. Dans un usage proto religieux, le masque exprime ainsi un besoin profondément ancien intimement ancré dans l'essence de l'homme d'associer des oppositions et des ambivalences.

Il est l'outil polyvalent qui éclaire l'élément ambivalent, l'équivoque, l'obscur, le mystère, il permet de relier effectivement le sacré et le profane, le visible et l'invisible, le clair et l'obscur, le vivant et la mort, et en définitive l'ordre et le désordre.

C'est aussi parce qu'il associe sacré et profane, en les rendant perméables, inauthentiques et fictifs que ces derniers perdent respectivement leur caractère « sacré ».

Le masque est ainsi porteur de sacrilège, de désordre et de chaos.

Il est donc le pouvoir symbolique de l'altérité, celui qui dérobe le visage et l'identité. C'est le double, l'élément parallèle qui permet d'exhiber l'invisible dans le visible, l'irréel dans la réalité et permet de matérialiser une communication, d'articuler un face à face réel

<sup>264</sup> « Païen » étant issu de *paganus*, donne aussi étymologiquement « paysan ».

entre l'irrationnel dans rationnel.

Le masque est en somme source de trouble social puisqu'il est par essence équivoque et introduit le profane dans le sacré et donc le désordre dans l'ordre.

#### 4-3 – Masque de carnaval

Le printemps est l'occasion de provoquer une irruption de joie dans le quotidien et d'effacer les jours gris de l'hiver. Dans les pays d'obédience catholique, elle couvre trois jours : les jours gras.

La mort est ainsi mise en valeur par son contraste, la résurrection, d'où les exécutions symboliques des rois carnavaux et les ambiances ambivalentes de deuil et d'allégresse qu'on retrouve par exemple, en noir et blanc, le Mercredi des Cendres en Guyane, le jour de l'exécution du roi Vaval. Les monstres, dragons et autres géants apparaissent alors et disposent de pouvoirs exceptionnels, notamment celui de vaincre le mal et de rétablir l'ordre, comme les géants – les *Reuzes* – de Dunkerque ou du Nord et la « Tarasque » de Tarascon<sup>265</sup>.

C'est donc une période de l'entre-deux, la transition, le passage, un temps suspendu dans lequel peuvent s'immiscer toutes les transgressions et inversions ainsi que les violences rituelles ou symboliques.

Les masques jouent alors de cette ambiguïté manichéenne entre joie et tristesse, mort et renouveau, ordre et désordre.

Zoomorphe ou anthropomorphe, terrifiant ou hilare, le masque demeure un moyen singulier de transcendance humaine, qu'elle soit divine ou pragmatiquement individuelle mais aussi une voie empirique vers l'altérité ; cet autre, culturellement représenté, da la présence cyclique duquel dépend la cohésion sociale du groupe.

La figure de l'autre permet ainsi d'identifier l'unité.

C'est pourquoi dans le carnaval, tout en restant outil majeur d'introspection, le masque investit plutôt la vie sociale, médiatique et politique, pragmatique et immédiate, celle-là même qui envahit la vie quotidienne des acteurs et celle-là aussi qui, sublimée par une *surmédiatisation*, transcende l'organisation culturelle et sociale.

Puisqu'il concède une certaine forme de hardiesse et une insolence extra quotidienne attestée et confirmée de longue date, le masque abolit les distances et anéantit temporairement l'impact du modèle au lieu de l'exalter.

Les rôles sont inversés : le masque devient caricature. On ne cherche plus à s'arroger les pouvoirs des masques, on quête ses faiblesses, celles qui le relient au monde du commun. L'ordinaire supplante alors l'extraordinaire.

Ainsi à la fois sujet et objet, l'effigie du roi carnaval doit être considérée comme un *méta-masque*. Il ne revêt en effet pas la peau ou le visage d'un autre imaginé dans l'expérience de l'immédiateté, il est à l'inverse lui-même et atemporel. De ce fait identifié, mêlé de vie et de mort puisqu'il possède le pouvoir de renaître de ses cendres, à la fois

<sup>265</sup> Cf. Louis Dumont, *La tarasque, Essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique*, Paris, Gallimard, 1987.

réalité et fiction, sacré et profane, ses sujets peuvent le charger et l'accuser du chaos et du désordre qu'eux-mêmes provoquent. Surdéterminé de la sorte, avatar dialogique permanent, le roi carnaval ne peut donc être masqué.

## Conclusion

---

Voyage par delà les expériences quotidiennes, voyage au-delà des apparences coutumières, cristallisation d'une autre figure matérielle, représentation sublimée, instrument d'un imaginaire, *méta-communication*, technique d'extase sociale ou encore modèle archétypal, ludique et rituel, le masque symbolise, pour l'ensemble de ces éléments, l'outil le plus abouti pour l'accomplissement de l'extraordinaire extranéité théâtrale du carnaval.

Pour conclure, empruntons une métaphore très expressive et propre au champ sémantique de Florens Christian Rang qui nous permettra de caractériser la mesure de la surface politique contenue dans le carnaval historique : « La monstruation des dents se fait sourire de bienveillance, non dénué d'un léger mépris<sup>266</sup> ».

C'est-à-dire que plutôt que de mordre,  
le fait de montrer les dents,  
extériorise et figure le signifiant de la morsure réelle. C'est effectivement une morsure suggérée qui singularise la politique carnavalesque.

L'homme ne mord donc pas dans le carnaval, il se contente de montrer les dents ; son rire, sa danse et ses chants sont ses outils sonores et visuels proprement humains qui simulent par la dérision une agressivité subversive. Les sourires des quolibets et autres harangues improvisées, adressés à une classe dirigeante, reflètent les sarcasmes impudents et les invectives ajustées qu'un peuple lance de manière sonore dans un espace urbain enclin à l'ordre.

L'homme fait en somme retentir cycliquement, dans le carnaval, le rire bruyant de son sourire méprisant.

<sup>266</sup>

Florens Christian Rang, *Psychologie historique du carnaval*, Toulouse, éd. Ombres, 1990, p 22.

## **Deuxième Partie : Esthétique d'un royaume imaginaire Du sensible au politique**



*Photo 127 – Détail d'un char carnavalesque chalonnais.*

Source : photo de l'auteur

## Chapitre I : Esthétiques carnavalesques

### Introduction

---

Permettant de considérer de l'intérieur et d'obtenir un support émotionnel et sensible, l'observation participante nous a conduit à reconnaître et identifier le carnaval comme un processus créatif interactif, c'est à dire comme un art, un art de la performance pour être plus précis, et non comme un simple folklore ou encore comme une seule expérience

psychologique.

Mais un premier travail, afin de caractériser plus en profondeur cet univers du sensible, est celui de l'identification des esthétiques carnavalesques.

Cependant dès l'instant où nous cherchons à identifier un univers particulier, le problème est de savoir comment on le traduit, comment on le rend intelligible et pourquoi il convient de le faire de telle ou telle façon. L'écriture ethnographique découpe en effet de manière conventionnelle le réel alors que l'observation est un acte d'expérience et s'accompagne de déterminations subjectives.

En premier lieu, pour rendre son travail présentable et ainsi traduire dans un autre langage des segments de ce que l'ethnologue a saisi sur le terrain, il produit des données en les objectivant. En second lieu, les données de terrain peuvent être lues par leur rendu textuel, comme nous l'avons fait en première partie, mais l'écriture ethnologique, conforme à des conventions admises et traduisant mécaniquement le terrain, transforme l'objet même en figures tout d'abord lisibles, puis visibles, et le lecteur en lecteur passif.

Nous voulons *a contrario* faire pénétrer ici le lecteur dans une lecture *sensible*.

Nous nous efforcerons ainsi de montrer que le monde carnavalesque recèle en lui de quoi être vu et compris à la manière d'un tableau ou comme une séquence musicale et ce à partir de dénominateurs communs entre certaines formes d'art et le monde carnavalesque.

Notre démarche n'est donc pas comparative mais plutôt analogique et elle permet d'introduire une assise imaginative dans ce qui est lu. Nous établirons ainsi un rapport entre plusieurs éléments culturels à propos du carnaval.

Observons néanmoins qu'un élément culturel n'est pas assimilable à un modèle ; cette démarche analogique n'est donc valable que comme exemple et non comme échantillon culturel. Nous opérerons ici des analogies avec des formes artistiques diverses qui nous serviront seulement d'exemples afin de cerner plus en avant la dimension sensible du monde carnavalesque.

En somme nous examinerons l'univers du carnaval sur d'autres modes. Le croisement entre ces divers éléments nous permettra en finalité de donner sens aux rituels carnavalesques.

## Art de la performance

Le carnaval est effectivement toujours fondé sur une organisation collective consciente, base de toute création artistique. Toutefois, cette part d'organisation est malaisée à appréhender en observation directe surtout lorsqu'il s'agit d'un *art de la performance* : « Toute activité humaine dont la perception est en elle-même susceptible de produire et d'organiser (entre autre) un effet esthétique immédiat<sup>267</sup> ». Les arts de la performance ont en commun plusieurs facteurs ; le premier d'entre eux étant l'importance du collectif dans le processus de production.

<sup>267</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I*, Paris Seuil, Coll. Poétiques, 1994, p. 66.

Le carnaval fait ainsi figure d'exemple tant ce collectif prend une part prépondérante dans la création proprement dite. Chaque membre du collectif doit participer en temps réel à la création « en train de se faire ».

Dans le carnaval, comme dans toute forme d'art collectif, il préexiste une conformité culturelle mêlée d'intentions idéales et surtout une proximité de « conversation » entre chaque membre du groupe, où chaque geste (que l'on pourra qualifier plus loin de geste rituel, comme nous l'avons vu précédemment) déclenche la réaction des autres. Cela implique une autre dimension de la performance : une performance de groupe dans laquelle doit être présente une entente collective, donc *a fortiori* sociale.

L'intérêt de la conversation repose sur la capacité de répondre aux suggestions des autres membres du groupe, qu'ils soient du public ou non. C'est ce qu'on nommera la création d'un code rituel.

Autre similitude entre l'art de la performance et le carnaval, c'est l'importance du public : sa présence peut en effet avoir une influence remarquable et interactionniste sur la performance elle-même.

Dernière analogie, les arts de la performance dévoilent une activité physique où l'homme n'engage pas seulement son être culturel mais aussi son être entier, biologique et affectif. Cet engagement du corps se retrouve dans la relation qu'il entretient avec son propre personnage festif dans l'exubérance du jeu et en étroite relation avec les autres membres du groupe.

Mais que sont plus précisément ces arts de la performance où l'œuvre n'existe que dans le temps de la performance et seulement là?

Il est propice alors, pour répondre à cette question, d'utiliser une analogie apodictique comme outil opératoire métaphorique et donc d'enrichir l'explication et la signification d'un art par celles d'autres arts, d'une émotion par d'autres émotions. Aussi nous avons choisi d'éclairer la structure carnavalesque sensible par la lumière du théâtre tout d'abord, puis par les œuvres du peintre pré-surréaliste Jérôme Bosch, par les mouvements de la danse ensuite et enfin par les sonorités du jazz.

Rhétorique et abstraction des sens singularisent et concrétisent ce moment hors du temps, hors de la réalité courante.

Petit à petit nous glisserons ainsi du monde du sensible, de l'émotion, de la contingence, de la poésie collective vers un univers de raison, de logique et de rationalité. Ainsi, cette partie nous permettra de passer du sujet d'émotion à l'objet de pensée.

## 1 – Théâtre

---

### 1-1 – Improvisation scénique

Le jeu théâtral est une action qui fait appel à l'articulation des mouvements corporels et faciaux, imite et sienne les différentes émotions humaines.

Le terme *jouer* en français, ainsi que *spielen* en allemand, met en relief l'élément de

---

en vertu de la loi du droit d'auteur.

la « fiction ». En revanche *to act* ou *to play* en anglais insiste davantage sur l'action. Avec le terme *recitare*, l'italien met l'accent plus sur le fait de « dire », « déclamer » que sur celui de « représenter », qui lui, crée une illusion, imite une action, et que l'on retrouve en espagnol avec le verbe *representar*.

Il semble que l'univers théâtrale carnavalesque est beaucoup plus proche d'un acte de « fiction » que de celui de « déclamation ». La parole, dans les défilés est en effet restreinte à la chanson collective ou encore aux invectives courtes entre acteurs ou entre acteurs et spectateurs. Point de texte déclamé, récité ou encore inventé, la parole s'efface au profit de l'écrit – pour le carnaval de Chalon notamment – ou plus généralement au profit de la représentation *a fortiori* fictive.

Le jeu carnavalesque est donc une fiction théâtralisée.

Cinq éléments conditionnent et déterminent la fiction carnavalesque :

La fiction carnavalesque se déroule dans un espace scénique et un temps délimité.

Le choix, collectif ou individuel, du moyen d'expression et de représentation (gestuel, mimique, chant, musique, etc.).

L'improvisation scénique.

La représentation devant un public et non à huis clos.

Les traditions culturelles locales et les conventions qui les conditionnent (référence identifiée localement d'un type de personnage, de masque, musical, scénique, d'un répertoire de chansons, etc.).

L'improvisation collective est une des caractéristiques que l'on retrouve principalement dans les théâtres de la *commedia dell'arte*, en Italie pendant la Renaissance.

La *commedia dell'arte* était aussi appelée *commedia all'improvviso*, comédie impromptue, qui se distingue ainsi des comédies « pré-médiées », ou comédies littéraires<sup>268</sup>.

## Improvisation

Ce qui retient notre attention, c'est cette forme d'improvisation théâtrale de la Renaissance italienne que l'on retrouve aujourd'hui dans les rues les jours de défilé carnavalesque avec ses cortèges d'expressions corporelles, de jeux des masques, de vitalité scénique, de pantomimes, de mimiques excessives et artificielles.

Une fiction multiple et discernable effectivement issue de la *commedia dell'arte* occupe les scènes carnavalesques françaises : une fiction réaliste et satirique inscrite dans la tradition de la farce médiévale<sup>269</sup>, une fiction irréelle qui puise ses fondements dans l'imagination populaire et poétique, une fiction grotesque et caricaturale d'inspiration rituelle et propitiatoire et une fiction qu'on pourrait appeler chorégraphique tant les mimes,

<sup>268</sup> Nous ne connaissons pas avec exactitude et pourquoi vers la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle des personnages commencent à improviser des textes et des mimes sur des tréteaux dressés sur les places publiques et dans les rues des villes et des villages en Italie. Nous n'en savons pas davantage sur la façon dont la comédie improvisée se détache des formes théâtrales littéraires.

pantomimes, acrobaties parfois, et autres danses, semblent chorégraphiés.

Les carnavaux modernes renouvellent même cette ancienne faculté créatrice de l'improvisation et de la fiction théâtrale en joignant une dimension plus imaginaire, ou plus surréelle, voire futuriste – ou du moins non calquée sur une réalité quotidienne – aux jeux théâtraux basés sur une révolte contre la discipline morale.

L'improvisation scénique carnavalesque est une improvisation dans le sens romantique du terme, c'est-à-dire proche d'une création spontanée, fruit d'une inspiration liée au contexte. Lorsque le signal de départ du défilé carnavalesque est donné, rien ni personne ne donne d'ordre, de directive stricte. Le ton est donné par le personnage que l'on incarne, les acteurs que l'on croise, les spectateurs qui interpellent ou encore par l'idée proposée par anticipation pour accorder tout un groupe et donner ainsi une impression de coordination unitaire. Et là encore, défiler seul ou intégrer un groupe modifie la perception de l'improvisation spontanée. Pour avoir expérimenté les deux, dans les carnavaux, la seconde, qui est aussi la plus courante, en groupes déterminés par avance, se rapproche davantage d'une improvisation jazzistique – que nous développerons plus loin – alors que participer seul utilise les conventions culturelles, les moyens techniques d'expression appris et adaptés à la situation scénique carnavalesque.

En effet dans chacun des carnavaux observés, on rencontre aussi bien des acteurs carnavalesques jouant indépendamment ou non tout scénario, soit isolés, soit groupés à deux, trois, quatre, aussi nombreux soit-il, que des acteurs faisant cavalier seul en marge d'un groupe, voire du défilé lui-même.

Une chose est certaine en revanche, et ce quelque soit la manière de participer à un défilé carnavalesque, c'est que la façon de participer déguisé et caché derrière un masque, de jouer à l'improviste – librement – stimule les moyens d'expressions, qu'ils soient gestuels, mimés, dansés ou chantés. La spontanéité donne lieu à une variété de jeux et d'expressions et le sentiment de liberté s'objective. On représente en effet mieux ce que l'on ressent plutôt que ce que l'on emprunte. L'expression se facilite, se dynamise, l'imagination se développe, et tout au long du parcours, elles deviennent plus vives, plus libres, au fur et à mesure que l'on se rapproche de son personnage de fiction.

Le corps tout entier devient rapidement le seul moyen d'expression dans la mesure où la parole ne peut se faire entendre dans le brouhaha tonitruant et polyphonique des musiques, et la conception des défilés carnavalesques vise ainsi l'expressivité totale du corps humain dans l'espace scénique. En raison du port fréquent du masque, ou du maquillage, l'expressivité se situe surtout en dessous du visage. Le masque constitue plutôt un moyen conventionnel et contextuel pour fixer l'expression concrète.

<sup>269</sup> En exemple, la figure d'Arlequin, apparaissant sur les scènes italiennes au début du XVII<sup>e</sup> siècle, est un personnage réaliste et satirique qui, dans la tradition dell'arte, cherche à compromettre par la dérision le paysan-bourgeois concurrent potentiel des artisans des villes. Le nom d'Arlequin est sans doute issu des diables-bouffons du théâtre médiéval français qu'on appelait Harlequin, Hellequin ou Hennequin. Cette étymologie permet de discerner une composante dérivée du théâtre médiéval français dans la commedia dell'arte. En atteste le masque d'Arlequin où des yeux minuscules percés dans des orbites énormes soulignent des poils qui recouvrent des lèvres ainsi que les arcades sourcilières, qui le rapproche de la bestialité ou du diable de la tradition bouffonne médiévale.

La pantomime carnavalesque s'inspire ainsi davantage des gestes corporels que des mimiques faciales, gênées et retenues précisément, par le port du masque.

Le langage corporel de la pantomime carnavalesque est ainsi autant naturaliste – gestes naturels, spontanés – que symbolique ou abstrait. Il se rapproche donc en cela du langage mimique.

Cette pantomime extravagante, voire parfois érotique et provocante des travestis du carnaval chalonnais et de celui de Dunkerque, illustre ce type de langage proprement carnavalesque.

Elle confère au jeu théâtral carnavalesque toutes les ressources d'expression grotesque, fantasmagorique, d'invention créatrice.

En même temps, elle permet le jeu théâtral concerté et offre à l'improvisation les pantomimes en duos, trios, quatuors ou implique régulièrement plusieurs personnages qui établissent alors et sur le champ une correspondance entre leurs gestes et mimiques corporelles.

Chacun des acteurs, à la fois dissimulé et investi par son personnage tégumentaire carnavalesque concentre toute sa disponibilité inventive dans une suggestion de jeu collectif, spontané, non prémedité, irréfléchi, c'est-à-dire impromptu. Son déguisement et l'esprit carnavalesque offrent conjointement la « direction » du jeu *pantomimique*. Un couple de chalonnais déguisé lui en religieuse, elle, en moine, oriente effectivement l'improvisation de la pantomime et les danses réalisées à l'improviste, face au public, à chaque applaudissement des spectateurs.

Cette pantomime carnavalesque est basée essentiellement en effet sur la liberté de comportement, de sentiment et d'imagination. L'invention créatrice impromptue amène donc à définir collectivement la matière scénique carnavalesque jouée sur le moment et face, ou dirigée envers un public.

Jouer sur le champ, sans répétition ni contrainte apparente, tel est le jeu carnavalesque théâtralisé.

Si la part de l'improvisation est très importante dans le langage corporel, il n'en demeure pas moins que l'expression corporelle carnavalesque puise aussi dans le répertoire des gestes et signes transmis par la culture et la tradition locale. C'est le cas notamment du « déplacement » chorégraphique guyanais dans lequel, au moment des défilés carnavalesques dominicaux, chacun des participants avance de manière très synchronique dans un mouvement singulier global de la hanche, propre aux cultures caribéennes, que l'on ne rencontre effectivement pas en métropole. C'est un déplacement relativement lent, dansé et synchrone entre tous les protagonistes du groupes, tant musiciens que danseuses ou chanteuses.

Ce déplacement chorégraphique synchronique est fortement suggéré par l'élément rythmique et omniprésent dans chacun des défilés.

Dans les groupes moins structurés et composés d'une population plus jeune – moins de vingt ans – la chorégraphie est plus succincte et plus rapide mais le déplacement reste unitaire et collectif, voire « compact » ; la part de l'improvisation pantomimique est dans ce cas fortement réduite.

En revanche, le jour des « mariages burlesques », le lundi Gras, la pantomime guyanaise est là poussée à son paroxysme, inspirée néanmoins par une trame basique, une règle et un cadre d'improvisation strict, édictés par la tradition locale<sup>270</sup> : les mariages inversés et grotesques. L'homme porte la robe immaculée et la femme, le costume masculin. À partir de cette prescription, tout est permis.

On peut toutefois dégager une constante dans ce jeu théâtral proprement carnavalesque, fondée sur une alternative à la présentation de soi. Soit cette dernière est absolument imaginaire, et ici, le jeu théâtral est issu d'un fantasme aussi bien individuel que collectif (thématique) ou culturel, soit la présentation offre une exhibition concrète des faits de la vie quotidienne mais de manière quasi-exclusivement caricaturale ou satirique, ou du moins déformée de la réalité. La présentation *folklorisante* de la communauté portugaise à Chalon, chinoise, malgache ou tamoule à La Réunion, chinoise et, dans une moindre mesure brésilienne, à Cayenne, se situe à la fois dans le fantasme collectif et dans la présentation déformée de la réalité.

### Acteurs

L'élément qui donne à l'acteur carnavalesque cette extraordinaire liberté de comportement, de gestes et d'invention fantastique, est *le masque*. L'acteur se cache derrière le masque, et l'expression de son jeu est toute concentrée sur le corps et son expression.

Le masque, quant à lui, fixe une expression, un caractère, et oriente, conjointement avec le déguisement, l'improvisation du jeu carnavalesque. Il implique ainsi, et de façon prémeditée, un certain type d'expression corporelle. Il permet également d'associer les formes humaines aux formes extrahumaines, fantastiques, fantasmagoriques, ou imaginaires, et de mêler des expressions corporelles proprement humaines avec celles issues d'un imaginaire tant social qu'individuel.

Il accentue toute improvisation carnavalesque mais la projette néanmoins dans un ensemble de « styles » ou de « types » qu'induisent de manière préétablie les caractéristiques du masque. L'aspect du masque, comme un thème, indique le jeu à l'acteur, et se rapproche en cela, de façon similaire et significative, du jeu des acteurs de la commedia dell'arte. Il est bien certain, en effet, que les comédiens dell'arte ne visaient pas seulement à reproduire sur les tréteaux d'une façon réaliste les conditions sociales de la vie quotidienne, mais en grossissaient les aspects négatifs par une représentation caricaturale, par une déformation grotesque, par une satire évidente. Le masque donne le ton de la caricature improvisée, et caricature de fait un seul type, un seul style de personnage.

L'improvisation carnavalesque se sert alors de masques et de déguisements qui évoquent dans l'imaginaire et du spectateur et de l'acteur un type de comportement stylisé, voire attendu. L'ensemble tégumentaire carnavalesque confère ainsi en retour à l'acteur, une efficacité immédiate dans son comportement *pantomimique*.

<sup>270</sup> Tradition quasiment unique, dans la mesure où le mercredi des Cendres est, dans le calendrier catholique, le premier jour du Carême, non fêté, et logiquement, le lendemain du dernier jour de carnaval.

À l'aide du masque et du déguisement, les gestes et comportement improvisés se retrouvent alors « stylisés ».

S'il est vrai que la projection de l'intuition se réalise à travers la suggestion spontanée, le processus d'improvisation n'est pas, comme on vient de la voir, entièrement libre. Il se déroule dans un cadre déterminé.

Le déguisement et le masque, mais aussi le « prétexte » carnavalesque, le défilé dans une rue, le regard et le retour du public, la tradition locale ou culturelle et le thème ou le scénario édicté par le groupe constituent autant de cadres et de restrictions à la pure spontanéité de l'improvisation même.

L'improvisation théâtrale carnavalesque trouve en effet son équilibre entre un jeu à l'impromptu et les « lois » ou règles qui déterminent l'ensemble de ces cadres. En d'autres termes, l'acteur carnavalesque utilise toutes les ressources qui déterminent et reconnaissent son jeu comme un jeu « carnavalesque ».

Si le jeu théâtral carnavalesque se distingue par exemple entre Dunkerque et Cayenne, ce n'est pas que l'improvisation scénique et personnelle ou la capacité d'improviser soit rigoureusement différente, c'est plutôt qu'elle est influencée par un cadre culturel et traditionnel, c'est-à-dire précisément collectif. Et de fait, si la part laissé à l'improvisation varie d'un carnaval à l'autre, et d'une localité à l'autre c'est que le poids du collectif varie aussi dans le temps et l'espace et d'un groupe à l'autre.

## Action

Dans sa *Poétique*<sup>271</sup>, Aristote cherchait la nécessité à laquelle l'art répond. Il examina d'abord dans la nature de l'homme et il découvrit un besoin et, par la suite, un plaisir d'imiter. Comme il y avait de multiples façons d'imiter, il y avait plusieurs arts, pensait-il. C'est ainsi qu'Aristote arriva à la distinction qui permet de dégager l'essence de la théâtralité : on peut imiter les hommes en racontant leurs actions ou en les répétant : l'épopée ou le théâtre, avec toutes les subjectivités et les mises en scènes possibles. Nous dirions plutôt aujourd'hui le roman, la fiction, ou le théâtre. L'essence de ce dernier demeure dans l'étymologie grecque du terme qui désigne l'art dramatique : *drama* signifie « action ». Il s'agit donc d'un art où des *acteurs* imitent des *actions* en les exécutant.

Avec leur incarnation, qui s'achève sous le regard et dans la pensée du spectateur avec une sorte d'existence imaginaire, les acteurs ont la possibilité et le pouvoir de métamorphoser le monde et leur propre monde. Représenter une œuvre théâtrale, c'est pouvoir créer ou recréer un monde dans un temps et un espace donné, et ce, dans la mesure où la notion de représentation est inscrite dans l'essence de l'œuvre théâtrale. Celle-ci n'existe réellement qu'au moment et dans le lieu où s'accomplit la métamorphose.

L'œuvre est faite pour être représentée et pour être donnée à la vue ; là est sa finalité. Mais la représentation qui, au sens propre du terme, réalise l'œuvre, la rend réelle, n'est pas uniquement spectacle. En effet, il est une certaine inclinaison théorique et historique qui pense le théâtre comme ayant une origine religieuse, en ce sens qu'il a commencé

<sup>271</sup> Aristote, *Poétique*, Paris, Les belles lettres, 1997.

par être mêlé à une cérémonie religieuse : cela ne veut pas dire que le théâtre soit religieux par essence, mais plutôt qu'une structuration dogmatique rituelle ou ritualisée inspirait les premières mises en scènes théâtrales.

Nous avons vu plus haut que les carnavaux, arts extravertis de la mise en scène, ont, quant à eux, manifestement une genèse religieuse, c'est dire que les processions ou autres rituels religieux ont certainement animé un imaginaire païen de mise en spectacle. L'œuvre carnavalesque, inventant perpétuellement des scénographies et des dramaturgies qui s'inscrivent dans le mouvement de la ville même, se réalise donc dans une représentation à travers ses rituels. En revanche, les rituels carnavalesques bousculent les conventions de la représentation frontale et de fait ne sont pas les mêmes que ceux d'une religion, et sont aussi multiples et diversifiés qu'il existe de représentations carnavalesques ou encore de façons de représenter le roi carnaval. La représentation carnavalesque est en effet singulièrement nomade durant tout le défilé dans le sens où l'ensemble des groupes parcourt le dédale de la ville avec ses acteurs, ses véhicules, ses machines, son orchestre, ses tambours, ses vents, ou son matériel de sonorisation.

Une interprétation de ces rituels carnavalesques peut être rendue possible en considérant le carnaval comme une variété végétale disséminée un peu partout là où le substrat culturel le permet et lui donne sa singularité. Cependant, par delà cette diversité il existe un noyau du carnaval, une forme unique prenant des aspects différents. Les rituels sont construits selon un scénario précis qui permet de mettre en scène le groupe.

Les carnavaux présentent ainsi une trame identique dont le fil conducteur peut être repéré à partir d'une description.

### Rituel théâtralisé

Bien que d'apparence externe fort semblable, le rituel carnavalesque est multiple et singulier, propre à chaque localité que nous avons étudiée et ainsi parfaitement délimité et reconnaissable puisque circonscrit et cerné spatialement et temporellement.

Mais nous ne ferons pas état ici des caractères et originalités de chacun et nous nous contenterons alors des constantes symboliques de quelques exemples illustrateurs et comparatifs ainsi que de l'orientation ethnologique que nous offre le rituel carnavalesque.

De l'extérieur, le carnaval propose des gestes excessifs exploités jusqu'au paroxysme de leur signification. En effet, le carnaval possède pleinement cette fonction d'emphase, la même que celle du théâtre antique dont les gestes et les accessoires (masques, déguisements, attributs, objets portés, etc.) concourent à l'explication exagérément visible.

Chaque comportement et chaque déguisement doivent signifier la particularité et le ton de la fête d'une part, et exprimer à l'excès l'emploi d'un comportement extra-quotidien d'autre part.

À Dunkerque par exemple, les participants se servent d'une caricature locale particulièrement expressive pour signifier la féminité, mais utilisée comme paratonnerre elle est toute entière rassemblée dans une qualité particulièrement répulsive.

À Chalon, les acteurs du carnaval se construisent une allure tellement préemptoire que les personnages affichent par avance, dans leurs costumes et leurs attributs, le contenu de leur rôle provisoire.

Le carnaval est ainsi comme une écriture diacritique dans le sens où par delà la signification fondamentale, les acteurs et les spectateurs disposent des explications fragmentées du tout continu, aidant sans cesse la lecture des rituels par des gestes, des attitudes et des mimiques qui portent l'intention à leur maximum de visibilité.

Ainsi durant le défilé carnavalesque, chaque moment devient intelligible parce que ritualisé, du fait justement de sa combinaison alchimique *ad hoc* associant un ensemble de paroles non verbales et des symboles fondamentaux (gestuelle, manipulation d'objets à valeur symbolique, reconnaissables, banderoles, textes écrits, etc.) collectivement reconnus.

Il est donc une pantomime immédiate, infiniment plus efficace que la pantomime théâtrale car les gestes des participants n'ont besoin d'aucune fabulation, d'aucun transfert pour paraître véritables et véritablement carnavalesques. Chaque moment est une allégorie qui dévoile instantanément la relation d'une cause et de son effet figuré.

Certains personnages ou groupes de personnes, à Cayenne ou encore à Chalon-sur-Saône particulièrement, divertissent à l'égal d'un personnage de Molière dans la mesure où ils réussissent à imposer une lecture immédiate de leur intériorité extra-quotidienne ritualisée.

Ce qui est livré au public, c'est donc le grand spectacle du rituel carnavalesque : inversions unilatérales et grotesques pour Dunkerque, représentations subversives et acerbes pour Chalon, mise en scène folklorique et multiculturelle pour Saint-Gilles, ensemble scénique jouant à la fois des corps caribéens et des traditions catholiques européennes pour Cayenne.

Le sens global et constant du carnaval est alors celui de l'amplification rhétorique de l'emphase des passions, le renouvellement des paroxysmes et de l'exaspération des jeux scéniques. Toutefois, la finalité, déterminée par des règles structurées comme un schéma invariant de comportement proprement carnavalesque, aussi précises et clairement identifiables, identifiant un ensemble de figures imposées, exige que chaque comportement soit exactement ce que le public attend. Il faut donc que rien n'existe totalement ni réellement, tout doit être symbole ou symbolisé ou encore allusion ; rien ne doit être donné exhaustivement et en dehors du rituel carnavalesque, ou extrinsèque à l'intelligibilité des symboles.

Le carnaval constitue une intelligibilité idéale et, de fait, une euphorie extra quotidienne soulignée par un temps sacré hors de l'ambiguïté constitutive des situations quotidiennes. L'acte rituel réactualise ainsi de façon périodique et répétitive le système de symboles et de valeurs carnavalesques propre à chaque localité qui est reconnu comme singulier et *a fortiori* comme référence sacralisée.

De ce fait sont respectés les deux procédés *lévi-straussiens* qui caractérisent et définissent le rituel : la répétition et le morcellement ; ainsi que les quatre piliers « *sacralité, territoire, primat des valeurs et symboles collectifs* <sup>272</sup> . »

Le carnaval est un théâtre dont la scène est vaste et délimitée mais qui s'ignore, en principe toute distinction entre acteur et spectateur. Les personnages masqués ou déguisés, chantant, dansant, riant peuvent être rencontrés aussi bien sur les trottoirs, en marge, qu'au milieu des groupes défilant au centre de la rue. Chacun est son propre acteur et son propre spectateur, à la fois son même et son autre. N'est-il pas pour autant spectacle ou représentation ? Et qu'exprime ce théâtre urbain qui mime la vie sans trancher entre un art ou un autre?

### 1-2 – Déguisements carnavalesques

Le déguisement permet de se cacher – et le terme est approprié – dans la peau d'un personnage, réel ou imaginaire dont le choix est parfois loin d'être anecdotique ou innocent dans la mesure où l'occasion est donnée et trouvée de réaliser, à travers ce personnage, des actes irréalisables dans la rationalité du quotidien.

Il est une mutation de la personne réelle en un personnage fictif qui permet donc le rapprochement vers le modèle auquel elle aspire.

Le carnaval symbolise alors ce voyage collectif de tout un groupe dans des régions chaotiques hors de toute maîtrise et de contrôle social où chacun se laisserait délibérément et temporairement « possédée » par son personnage imaginaire.

Il incarne, dans un cadre institutionnel fixe et strict, et par la canalisation culturelle du débordement social, cette mise en scène d'entités extra-quotidiennes ainsi que l'établissement collectif d'un état dissociatif.

L'anonymat carnavalesque temporaire est un choix volontaire qui permet d'adopter une identité absolument impersonnelle, et ainsi de jouir d'une multitude d'identité, de personnages, réels ou imaginaires, obéissant toutefois aux règles implicites du carnaval.

Les identités sont uniquement durables à Dunkerques, parfois aussi à Cayenne – *touloulou* – mais restent en grande majorité éphémères – le temps du carnaval.

Cet anonymat peut tout aussi préserver de toute critique, de tout jugement, de toute convention, règle ou morale sociale, et facilite, *a contrario*, l'expression, la transgression, tout comme les fantasmes individuels et collectifs.

L'anonymat du masque dispose de cette faculté de mettre en parallèle deux personnages, deux personnalités sans affecter celle qui est donnée au quotidien.

Le masque jette, par jeu carnavalesque, le doute sur son identité voire induit en erreur. Il voyage et fait voyager dans une échelle sociale, biologique, historique, spatiale. Le pauvre devient riche, le sans-grade devient maître du monde, le blanc devient noir, le petit devient grand, le moderne devient historique, le beau devient laid, etc.

Le déguisement occulte ainsi chacun des repères sociaux, naturels et spatio-temporels ; il trouble en somme toute réalité, toute rationalité quotidienne, et plonge, sans ménagement, dans un univers imaginaire et fantasmagorique tous ceux qui s'y adonnent. Mais c'est un imaginaire qui est source de désordre, précise Jean

<sup>272</sup> Claude Lévi-Strauss, "L'homme nu", *Mythologie IV*, Paris, Plon, 1971, p. 601.

Duvignaud<sup>273</sup>, dans la mesure où les critères de discernements, d'indentification, d'authentification sont dissout dans ce jeu humain. Qu'est-ce qui est beau, finalement, qu'est-ce qui est gai, grand, gros, homme, femme, ami, étranger, subordonné, supérieur, ordre, désordre ?

Moyen de métamorphose, le déguisement est un des signes visibles du théâtre carnavalesque. Il est à la fois réel et irréel : réel par ses liens avec le vêtement d'une époque, d'une signification, irréel parce qu'il est chargé d'une signification autre, celle d'un véritable code vestimentaire. Le déguisement carnavalesque est effectivement un processus de métamorphose dont la finalité est l'expression d'une réelle altérité. Ainsi, pour révéler une autre identité dans une pantomime rituelle, ce processus de changement d'ordre structurel de l'être social par d'autres avatars sociaux est nécessaire.

Que signifie donc cette idée de synthèse tégumentaire en soi de l'autre dans le registre carnavalesque ? Est-ce que le déguisement est pour autant un signe immédiatement déchiffrable ?

Cependant, dans la mesure où l'expression, ou l'idée finale de l'altérité, passe par une pantomime, une mise en scène spectaculaire des gestes, de l'apparence et du comportement, d'une altération et d'une modification fondamentale et manifeste de l'unité sociologique individuelle, on peut alors, pour cerner de près ce questionnement, parler véritablement d'un phénomène d'extranéité.

Alors comment interpréter cet acte d'extranéité dans le carnaval, qui, par nécessité symbolique et rituelle, impose à ses participants de mettre en scène de manière organique et de tutoyer intrinsèquement une altérité, non seulement morphologique mais tout autant structurelle ?

## Métamorphose

En considérant *de facto* le déguisement carnavalesque comme un système qui puise ses éléments dans des registres aussi bien sociaux que culturels, il serait alors chimérique de vouloir ici en fournir une explication exhaustive et de penser épouser cette polysémie à partir des trois carnavaux pris en compte pour ce travail. Mais considérons, pour ce faire, la métamorphose comme l'expression authentiquement télologique de ce qui dépasse l'apparence ou la forme quotidienne, comme le changement d'un état, ou plus précisément comme une métaphore, c'est-à-dire comme une réponse à un procédé qui consiste en une modification de sens par substitution analogique, un mécanisme qui ouvre le passage du sens propre au sens figuré ou du signifiant au signifié. Le déguisement entendu comme une expression de langage ou comme acte de communication permet alors de dépasser son unique aspect scénique.

Si pour trouver quelques éléments moteurs de comparaison, nous regardions aussi du côté de la nature : la métamorphose existe en effet dans la nature aussi bien pour les animaux – insectes et reptiles – que pour les roches et prend, dans ce dernier, le nom de métamorphisme. Le métamorphisme est une transformation des terrains et des roches sous l'action de la chaleur, c'est donc le changement qu'éprouvent les substances par

<sup>273</sup> Jean Duvignaud, « Ordre et désordre », in *Carnaval et mascarades*, Paris, Bordas, 1988.

des causes naturelles. C'est dire qu'une cause extérieure à la substance est nécessaire à l'opération du changement. Pour le carnaval, les causes ne sont bien évidemment pas naturelles instinctives, mais seraient, si elles existent, plutôt d'ordre culturels. Le métamorphisme carnavalesque trouve bien évidemment ses causes dans la structure culturelle mais aussi dans la structure sociale ; en atteste la diversité des costumes carnavalesques, leur image sociale subversive, ainsi que leur singularité locale. Nous pourrions alors présager, en nous inspirant du métamorphisme naturel, qu'un déterminisme socio-culturel, en tant qu'élément extrinsèque et *a fortiori* transcendant, intervient dans la métamorphose carnavalesque, dans le processus d'extranéité. Même si universellement le déguisement est certifié, l'acte, en lui-même, serait ainsi déterminé par un cadre socio-culturel. C'est ce que nous tenterons d'examiner dans ce chapitre.

La métamorphose, chez les animaux, quant à elle, correspond soit à une évolution, donc à un véritable changement d'état et non d'être, de larves à abeilles ou de chenille à chrysalide puis à papillon, par exemple ; soit à une modification d'ordre cyclique, d'être et non d'état, qui s'apparente davantage à un renouvellement d'aspect, sans être autre, par le dépouillement des appendices de surface – peau, plumes, cornes – pour en retrouver d'autres identiques mais, ou plus grands, ou nettoyés de toute impureté, telle la mue d'un serpent, d'un ver à soie, ou d'un cerf. La métaphore n'est pas anodine. Il y aurait donc, dans ce cas, deux conséquences ou deux finalités *sui generis* au processus de changement : l'évolution ponctuelle, la *trans-formation*, ou le renouvellement cyclique, la *ré-formation* ; l'altérité ou l'analogie. Nous postulons alors à l'appui théorique de ces prédictats animaliers, pour ce qui concerne le phénomène humain et socio-culturel carnavalesque, que, paradoxalement, l'un ne va pas sans l'autre ; mieux encore, l'un étant la conséquence de l'autre.

### Extranéités carnavalesques

Ainsi, l'extranéité ou la métamorphose tégumentaire carnavalesque est comprise comme outil de communication, donc comme forme de langage et figure, de manière ponctuelle et/ou cyclique et par une action extérieure transcendante cadrée, une évolution ou un renouvellement. Ce serait ainsi sa fonction et son mécanisme.

Outre certaines professions comme celles d'hôtesses, serveurs, livreurs, policiers, militaires ou encore dans le sport, seul ou presque<sup>274</sup> Mardi Gras et son carnaval, dans la France contemporaine, offre aux adultes la possibilité cyclique – et non ponctuelle – de se déguiser. C'est dire que le carnaval, et son corollaire la fête, intègrent à la fois le ludique et l'esthétique dans une même pratique qui autorise l'anonymat, tout comme ils tolèrent l'annulation du temps, dans un désordre qui n'a alors rien d'enfantin ou de puéril, ou tout comme ils acceptent une modification temporaire de l'espace. Cependant, un style proprement carnavalesque, à la fois produit régional, image identitaire véhiculée et issu d'une longue tradition locale du déguisement et du masque, se distingue largement des autres déguisements non festifs, caractérisant d'autres fêtes religieuses ou non. Le carnaval véhicule en effet son style singulier et reconnaissable de déguisements.

Ainsi, même si les types de déguisement sont extrêmement variés dans les

<sup>274</sup> Avec Halloween à présent.

carnavals, il existe toutefois quelques « règles » régionales ou locales plus ou moins élaborées, déterministes et parfois restrictives. Le carnaval de Dunkerque observe en ce sens, et officieusement, un ensemble de règles strictes, et qui en dénote ou s'en démarque est immédiatement stigmatisé, dans les discours recueillis, comme « étranger » ou « non dunkerquois ».

À Cayenne, une panoplie de déguisements considérés comme « traditionnels » fait figure de modèle, de patron des possibles voire de véritable archétype. Ces modèles sont exposés en miniature au siège de l'instance carnavalesque Cayennaise, là exactement où le président de l'association légitime reçoit autant les personnalités étrangères que les membres de tous les groupes carnavalesques de Cayenne.

Le président de la Confrérie Gôniotique et du Comité des fêtes de Chalon-sur-Saône garant et des festivités carnavalesques, et de sa promotion, et de son caractère singulier – donc identitaire – regrette l'arrivée, selon lui récente, des groupes d'enfants et de jeunes scolaires déguisés en lapin, en ourson ou en marguerite, et n'ayant pas la connaissance – historique certes mais identificatrice – du caractère proprement singulier des Gôniots chalonnais, à savoir et en synthèse, la dérision systématique de l'actualité et l'affublement de vieux et sales vêtements – « mal gônés ! ».

### **Distinction identitaire**

Dans chaque carnaval, les groupes, qui rassemblent l'immense majorité des participants, définissent préalablement un type de déguisement qu'ils confectionnent souvent ensemble. Acte autant agrégatif qu'hautement identificatoire par distinction, la désignation du costume de défilé n'est donc pas entièrement laissé au libre choix, d'autant que le concours carnavalesque veille au strict respect des consignes. À Dunkerque, en revanche, la notion de groupe carnavalesque n'est pas marquée par une analogie vestimentaire préétablie collectivement, mais le sentiment d'appartenance est davantage symbolisé par la connaissance des chants entonnés ensemble et à tue-tête lors des rigodons et des défilés. C'est un savoir qui s'acquierte au gré du temps puisque les enfants les répètent ensemble à chaque période de carnaval et ce, dès les premiers cycles de leur scolarisation. Ce sentiment d'appartenance à une communauté est également largement marqué et distingué par « la chapelle ». En effet, « faire chapelle » consiste, les jours de défilés, à ouvrir les portes de son logis pour désaltérer et restaurer les carnavaux ; mais pas n'importe quels carnavaux : seulement ceux qui connaissent déjà les lieux et leurs propriétaires. Les défilés font halte régulièrement à des endroits ou des quartiers très particuliers, précisément là où on les attend pour faire chapelle. Ainsi seuls connaissent ces lieux, le Tambour major et les « véritables » carnavaux, c'est-à-dire les dunkerquois « de souche » et les cercles de leurs amis proches qui, de ce fait, forment communauté en se distinguant de ceux qui ne savent pas. À Dunkerque la distinction identitaire et communautaire à l'intérieur même du défilé s'élabore donc, en priorité, par ce fort sentiment d'appartenance que légitime la connaissance parfaite, à la fois, et des chants, et des lieux, et de ses habitants. Dans ces conditions, il n'est alors pas nécessaire de se distinguer autrement.

Si paradoxalement la distinction identitaire réelle et immanente dans le quotidien se

retrouve objective dans une fête telle que le carnaval, c'est que la métamorphose tégumentaire n'est en rien responsable d'un potentiel bouleversement de l'ordre social. Ce ne serait donc manifestement pas le déguisement qui autoriserait un dérèglement profond et momentané de l'organisation sociale, durant le temps festif du carnaval. À Dunkerque, en particulier, s'il y a pourtant bien métamorphose, le déguisement carnavalesque, sinon reproduit, du moins transpose, dans le temps singulier de la fête, un ordre social établi dans le quotidien. Ainsi si le carnaval est dérèglement de l'ordre établi, le costume carnavalesque, à Dunkerque, n'est pas un costume de l'anonymat et n'entre donc en rien dans ce dérèglement. Au contraire, il est reconnaissance, non d'une altérité, mais bien d'une double apparence d'une seule et même personne, et *a fortiori* d'un groupe. Son double personnage ou sa double identité est ainsi joué sur la scène carnavalesque.

L'identité des individus et du groupe n'étant plus dissimulée, il est à supposer que l'anonymat, ici, n'est pas vecteur de licence. La licence proprement carnavalesque réside donc, dans un autre domaine que celui du jeu de l'anonymat.

### Modèle tégumentaire

Autrefois, avant une période industrialisée récente, si les déguisements étaient largement anthropomorphes et zoomorphes, piliers centraux du carnaval, ou figuraient alors un aspect plus ou moins précis de la nature, tel un arbre ou une fleur, aujourd'hui les allusions à des objets côtoient celles évoquant simplement des formes ou des impressions. La fréquence des déguisements représentant des animaux trouve son explication symbolique et historique tant dans l'effroi qu'ils provoquent que dans l'hilarité de l'imitation, tant dans l'aspect érotique qu'incarne la puissance féconde de l'animal – bouc, taureau, cheval – que les possibilités licencieuses et ludiques qu'offre l'anonymat de ces déguisements.

Ainsi, si de nombreux déguisements ou symboles se retrouvent dans différents carnavaux sans qu'il y ait de lien évident ou de logique apparente, c'est que la mémoire collective garde le souvenir inconscient, sous forme de symboles ou de traces mnésiques, pour n'en conserver que l'aspect plastique, esthétique, pratique ou identitaire.

Dunkerque et Cayenne font dans ce cas figure d'exemple, tant les déguisements carnavalesques se réfèrent à un ensemble de véritables patrons identitaires sans que l'ensemble des participants n'aie honnêtement connaissance et conscience du choix du costume. En ce sens, à Cayenne, existe une série d'une douzaine de déguisements « modèles » qui font partie ouvertement du patrimoine identitaire carnavalesque cayennais mais très peu savent la signification, l'origine et l'histoire de chacun de ces modèles qui, néanmoins, figurent systématiquement dans chaque défilé.

Il est de même rare de trouver des déguisements zoomorphes à Dunkerque et ceux-ci demeurent davantage dans un registre préétablie et largement anthropomorphe avec une grande prééminence pour les inversions sexuelles.

L'inversion des sexes à travers le déguisement est en effet très connue et est une pratique constante de nombreux carnavaux en Europe ; cette règle aurait tendance à se confirmer aussi – *a priori* – sur d'autres continents et notamment en Amérique du sud.

Nous le voyons donc, à travers ces exemples, la symbolique foisonnante du rituel dessine une dimension expressive et profondément unificatrice du déguisement carnavalesque, telle qu'elle nous est apparue lors des défilés. À ce titre, cet acte serait alors à considérer comme un langage.

## Communication

Pour comprendre sur quel fondement s'établit cette métamorphose singulière du carnaval, nous nous appuierons sur une œuvre, celle de Grégory Bateson : *La cérémonie du Naven*<sup>275</sup> et plus précisément sur sa théorie de la communication inspirée à la fois de la cybernétique et de l'éthologie. Le fait, à l'instar de Bateson, de placer l'élément rituel, au centre d'un système de communication spécifique permet en outre d'analyser le processus de communication en train de se faire dans l'acte rituel lui-même et, de ce fait, de saisir la contradiction entre le message et son cadre d'émission.

Considérons alors le rituel de déguisement comme un processus qui fonctionnerait comme une simple action de communication. Maintenons aussi comme postulat que la surface externe du corps est objet constant d'une évaluation sociale et culturelle. Au-delà en effet des systèmes esthétiques propres à une société donnée, il existe une pensée de la conformité corporelle qui distingue le « normal » et l'« anormal », le carnaval se situant de fait dans l'« anormalité ». Le sens de l'apparence sociale revêt donc des formes culturellement variées qui consistent en un marquage tégumentaire externe. Le corps recouvert d'une peau sociale doit donc être immédiatement signifiant. C'est ce tégument humain qui permet de situer instantanément la position sociale, le sexe, la classe d'âge ou encore l'appartenance ethnique d'un individu mais aussi *a fortiori* de distinguer les catégories sociales. Tatouages, scarifications, peintures corporelles sont de la même manière des marqueurs tégumentaires internes identitaires aussi bien collectifs qu'individuels qui permettent et acceptent la coexistence de diverses appartennances. Ce système, vestimentaire pour les populations occidentales, révèle un ensemble de signes dont le code est formellement connu et reconnu de l'ensemble du groupe élargi, et autorise ainsi à chacun d'identifier par le simple regard, la vue, tout individu rencontré.

*De facto*, le rituel de déguisement vise alors à montrer que le sujet qui s'exprime, qui parle à travers son déguisement, son apparence sociale n'est pas celui qui incarne le message envoyé. C'est un message social qui doit donc être émis de façon sociale, c'est-à-dire de manière diligemment désocialisée et impersonnelle, voire neutre et anonyme. Le déguisement est l'outil précisément culturel qui permet à l'individu de donner la preuve de son absence identitaire personnelle et de multiplier les signes de sa non compromission individuelle dans la réalité de la situation sociale. Il est ainsi « autre » et « hors » de la situation précise de communication et du jeu rituel. Ce processus exacerbe alors le caractère éminemment à la fois « alter » et « extra » du rituel de déguisement carnavalesque.

Cependant, cette altérité et cette extranéité, tout comme un système langagier, ne peuvent être adventifs et se doivent *a contrario* d'être comprises par le ou les récepteurs, que ce soient les spectateurs ou les actifs participants des défilés. Il est nécessaire, dans

<sup>275</sup> Gregory Bateson, *La cérémonie du Naven*, Paris, Minuit, 1986.

ce cas, que non seulement les types de déguisement, mais l'ensemble de la pantomime carnavalesque, soient adaptables à la structure culturelle et utilisent des codes précis, culturels donc, qui soient compris et facilement « décodables » par les récepteurs ; en définitive, que le déguisement fasse partie de manière inhérente à un ensemble déterminé et prescrit par le système culturel strict. Il faut ainsi que l'acte soit sensiblement efficace et qu'à partir d'un ensemble de signes, il réponde à une finalité culturelle.

L'expression théâtralisée du déguisement doit, en d'autres termes, créer un espace sémantique proprement social, de nature à opérer, de manière efficiente, un échange communicationnel objectivement impersonnel entre le public et les participants. C'est pourquoi l'exhibition *a priori* « anormale » carnavalesque de ce marquage tégumentaire, l'acte *prosoponique* d'une prosopopée.

Les marqueurs individuels carnavalesques ne sont pas anarchiques mais le déguisement reprend à l'inverse les mêmes signes pour leurs qualités avérées « réglementaires » et reconnaissables de tous afin de symboliser un statut déjà signifié. Toutefois, la finalité demeure carnavalesque, c'est-à-dire que la surface externe du corps sert, non pas simplement à masquer ni à désorienter le regard social, mais précisément à inscrire celle-ci dans un autre statut social aisément identifiable, dans un équivalent métonymique.

Le costume rituel carnavalesque dispose alors fondamentalement d'une valeur sociale diacritique.

Le chaos dans le carnaval n'est ainsi pas de l'ordre du social, les jalons sémantiques tégumentaires subsistent fermement même s'ils sont exploités à d'autres fins, davantage métaphoriques. C'est l'univers social du quotidien qui sert de support à la création d'un autre social, alors métaphorisé.

L'acte de communication du déguisement est ainsi un acte à la fois social et politique, ou plutôt l'expression culturelle d'une altérité et d'une extranéité sociale qui dépasse de ce fait son but initial. C'est par ce biais notamment que la pratique subversive de la critique sociale, rencontrée plus ouvertement et explicitement au carnaval de Chalon, peut se légitimer. Le message est social mais le cadre de celui-ci reste et demeure culturel. Le rituel autorise, en ce sens, cet espace lexicologique anonyme, puisque prédéterminé, et permet le passage entre l'acte de communication opéré par la métamorphose et l'acte social.

### Anonymat idéologique

Dans la métamorphose carnavalesque, entendue comme représentation, la règle est d'être autre ou encore de se faire passer pour autre, de profiter de la licence sociale carnavalesque pour endosser une autre identité sociale, elle-même résultat du fait que le déguisement dissimule le personnage social. Pourtant, l'acteur ne cherche pas à faire croire qu'il est réellement le personnage qu'il incarne. Mais alors, quelle est cette personnalité si ce n'est pas celle qui porte le déguisement ?

Il y aurait donc une autre personnalité carnavalesque par opposition à un personnage social, ou identifié socialement. C'est le même processus qui délimite la scène du jeu carnavalesque, en cernant la représentation dans un temps et un espace proprement

théâtralisé.

Si ainsi le propre des déguisements carnavalesques est de créer une structure sociale alternative métaphorique, une méta-structure, dont les fondements sont réels, dans un temps et un espace délimité, plutôt que de renverser celle qui est en vigueur dans le quotidien, se pose effectivement le problème de l'identification de l'individu qui a recours paradoxalement au déguisement et par extension, de l'identité même du groupe qui se met en scène.

L'élucidation en est sommaire dans la mesure où le carnaval ne touche qu'à l'appartenance sociale et non à l'appartenance ethnique du groupe ou de l'individu. Les déguisements carnavalesques n'ont de sens que s'ils troublent une structure sociale et non la notion d'ethnicité qui est en même temps facteur et vecteur d'identité. L'identification a, en ce sens, une double valeur symbolique et effective.

La notion d'ethnicité n'est bien évidemment pas à prendre dans son acception première, mais plutôt dans un contexte de groupe, qu'il soit d'ordre effectivement ethnique comme plus que particulièrement à Saint Gilles ou d'ordre communautaire, ou micro communautaire, tels les regroupements de quartiers, comme par exemple à Chalon, de familles étendues, comme on peut le voir à Cayenne, de cercles plus ou moins fermés d'amis comme il est notoire à Dunkerque, ou encore d'ordre associatif. L'appartenance ethnique est donc conservée comme identification et identité du groupe.

Nous pouvons en déduire que dans une recherche d'anonymat, c'est uniquement un anonymat social qui est employé dans le carnaval et que l'identification ethnique, elle, demeure présente et même, est rendue de ce fait d'autant plus visible. Il y aurait donc acte politique de légitimation ethnique.

Postulons alors que ce type d'anonymat ou d'altérité est d'ordre doublement idéologique puisqu'il identifie et stigmatise à la fois un groupe.

Le creuset culturel dans lequel est puisé un panel de critères carnavalesques tégmentaire est bien évidemment distinct d'un groupe à l'autre, et c'est donc celui-ci qui aurait cette fonction identificatrice. C'est entre autre ce qui est avancé comme outil distinctif et singulier dans chacun des carnavaux mais de manière différente. Les vieux oripeaux caractérisent les *gôniots* chalonnais, l'exposition ostensible des costumes carnavalesques « traditionnels » de Cayenne, la féminité décrépite pour les carnavaleux dunkerquois, le vêtement folklorique pour les diverses ethnies participant au carnaval de Saint-Gilles.

Mais à l'intérieur de chacun des carnavaux, la distinction ethnique est d'autant plus présente que l'identification des groupes est grande.

À Cayenne, les groupes brésiliens dans les défilés sont d'une part, en règle générale, disposés en fin de cortège, mais surtout d'une évidence distinctive telle qu'on pourrait discerner la co-existence temporelle et spatiale de deux carnavaux différents. Les groupes chinois, souvent identifiés par la « sortie » de leur dragon métaphorique, rentrent également dans cette catégorie « ethnique » d'autant, qu'ils ne peuvent gagner les concours carnavalesques<sup>276</sup>.

<sup>276</sup> Cf. infra 3<sup>e</sup> Partie.

Les Créoles quand à eux se distinguent plutôt par quartiers et participent pleinement aux concours carnavalesques puisqu'ils en respectent les critères dans la mesure où ils sont organisés et réglementés par cette même communauté.

En revanche, il est une constante discursive proprement carnavalesque omniprésente dans chacun des carnavaux observés qui rappelle que l'anonymat social est la première des règles. « Dansé avec mon propre patron », « côtoyé des gens d'autres quartiers », « m'habillé comme mon médecin et défilé avec lui », « partagé le temps du carnaval avec les autres communautés », « paradé juste derrière le groupe des (...) avouez que ce n'est pas donné à tous le monde » sont en effet des phrases qui reviennent, sous différentes formes, régulièrement dans les propos de l'ensemble des individus actifs lors des différents carnavaux. Chacun met l'accent sur l'anonymat social. À l'inverse rien n'est exprimé, sur les critères et les valeurs symboliques identificatoires si ce ne sont des regrets de quelques membres du Comité des fêtes chalonnais en ce qui concerne un subjectif manque « d'unité » tégumentaire gôniotique.

Les bals masqués, primordiaux et fondamentaux dans l'ensemble rituel carnavalesque de Cayenne et de Dunkerque, renchérissent davantage sur cette idée d'anonymat social. Il est vrai que pouvoir danser avec son – ou sa – chef de service ou avec son ou sa responsable hiérarchique est souvent avancé comme un élément essentiel du carnaval.

La structure sociale est donc seule à être dérangée au profit d'une identification ou d'une stigmatisation ethnique. C'est au contraire un moyen pour quelques groupes ethniques<sup>277</sup> de s'offrir une scène et c'est aussi pour cette raison que leurs déguisements carnavalesques restent proche de la réalité stigmatisée ou folklorisée du quotidien.

En effet, une sorte d'affirmation de la réalité de l'existence d'une identité ethnique transparaît perceptiblement dans les défilés carnavalesques. Le carnaval est alors utilisé comme moyen et comme droit de se maintenir et s'épanouir en tant que communauté. Les folklores stéréotypés brésiliens ou chinois à Cayenne, portugais à Chalon ou malgaches, tamouls et chinois, entre autres, à Saint-Gilles témoignent de cette volonté identificatrice des différentes communautés ethniques.

### Distinction communautaire

En d'autres termes, l'utopie carnavalesque de gommer toute différence quelle qu'elle soit s'applique en premier lieu et indéfectiblement à une structure nationale française particulièrement unifiée par des siècles de vie politique commune dans un même état et a *fortiori* coulée dans une longue tradition linguistique, républicaine et laïque. La distinction nationale de groupes identitaires dotés de spécificités certaines s'objective par une identification de classes sociales et non d'ethnies ou de groupes communautaires.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, par exemple, et jusque dans la première moitié du siècle dernier, l'idéologie politique dominante en France métropolitaine avait mis l'accent sur une identification communautaire exacerbée par les classes sociales et marquée de façon paroxystique par une lutte des classes. Les cultures paysanne, ouvrière, bourgeoise,

<sup>277</sup> Nous entendons par ethnies tout groupe réel ou communauté reconnue comme telle et conscient de l'être.

aristocrate, qui correspondent aux principales formations sociales de la métropole, inscrites dans la conscience collective française depuis au moins la Révolution Française, sinon depuis la révolution industrielle, préfigurent en partie, encore aujourd'hui, toute forme de distinction de groupe, et ce même si la période contemporaine tend à y inscrire des catégories intermédiaires, tels les classes dites moyennes ou les cadres. Les catégories socioprofessionnelles établies et légitimées par l'institution étatique de l'INSEE attestent de cette répartition et distinction sociale singulièrement française.

C'est dire que les traits particuliers qui permettent de distinguer des structures communautaires en métropole sont d'ordre essentiellement sociologique et économique et non pas d'ordre ethnique. A l'inverse, les traits caractéristiques qui donnent à chaque ethnie sa structure propre sont beaucoup plus diversifiés. La démographie, l'histoire, l'environnement géographique, l'habitat, l'organisation politique, mais surtout les conditions d'immigration, la culture linguistique et la religion sont en effet des critères de distinction ethnique fermement établis.

La distinction communautaire d'ordre socio-économique n'est manifestement pas tangible en Guyane et à la Réunion. Confronté à la notion subjective d'ethnicité, depuis leur formation étatique ou depuis leur politogénèse, les territoires ou départements d'outre mer incluent plus aisément une distinction ethnique qu'une seule et dominante différenciation d'ordre socio-économique à leur mode de vision identitaire.

Ainsi si l'on tente de gommer les distinctions identitaires d'ordre social dans le carnaval, se mettent alors logiquement en exergue les différences ethniques, évidentes à Cayenne et à Saint-Gilles, sous-jacente en métropole, non par des diversités notoirement linguistiques, ou ethnolinguistiques, ni par d'autres traits caractéristiques, mais plutôt par l'apparence et plus précisément par la tenue vestimentaire, par le déguisement carnavalesque et la façon de le mettre en scène.

Se pose alors la question de savoir si cette distinction identitaire d'apparat relève d'une revendication volontaire et fière ou plutôt d'une stigmatisation contrainte et indirecte. Est-ce que les particularismes qui, dans le quotidien, ne sont pas visibles ou auraient disparu de la communauté immigrée, s'exacerbent ou se ravivent dans le carnaval ou est-ce que les communautés d'origine allogène présentent dans le carnaval des particularités culturelles qui se sont maintenues dans le quotidien ?

On peut supposer que les groupes ethniques se distinguent sans doute mieux dans le carnaval que dans la réalité du quotidien. Ainsi une politique assimilationniste provoquerait manifestement une défense volontairement identitaire de la part des groupes culturellement minoritaires. Le folklore vestimentaire ou scénique serait alors une arme de défense prisée que le carnaval offrirait. En milieu multiethnique marqué par un cosmopolitisme, comme à la Réunion et en Guyane, le carnaval soulignerait *a contrario* davantage les divers flux ou courants migratoires, stigmatisant les dernières migrations tout en assimilant par ailleurs, dans la communauté globale, les autres migrations arrivées plus récemment dans l'histoire locale. Ce qui expliquerait, en partie, la présence fortement marquée et remarquée des communautés brésiliennes et surinamienne ainsi que leur stigmatisation flagrante dans le carnaval de Cayenne tout comme que le folklore portugais à Chalon, tout comme la présence distinguée et exaltée des malgaches, tamouls et chinois à Saint-Gilles.

Les communautés créoles ou métropolitaines ou les migrations déjà anciennes, que ce soit à la Réunion ou en Guyane, s'effaceraient donc en terme politique, au détriment des migrations plus récentes. Les communautés locales ou autochtones se légitimeraient officiellement comme partie intégrante de la communauté globale grâce, en partie, à la scène du carnaval en stigmatisant comme telles les communautés migrantes et en arborant les différences culturelles allogènes et hétérogènes.

À l'inverse nous pourrions avancer que le carnaval participe à la structuration culturelle objective de la localité urbaine, et, de fait, à un processus d'identification ethnique à travers soit un effacement des visibilités des groupes ethniques, soit à leur exaltation. La règle d'identification restant d'ordre temporel.

Il est en somme une réalité, celle que les groupes communautaires, et par extension les différents courants migratoires, se distinguent mieux dans le carnaval que dans le quotidien qui, paradoxalement au discours recueillis sur les terrains, prend plus aisément le moule politique de l'assimilation. Les spécificités culturelles prennent en effet leur accent sur le devant de la scène urbaine et les déguisements permettent de revendiquer une appartenance à ces particularités.

### **Symbol du roi carnaval**

Dans cette perspective, quel serait alors le sens de l'exécution d'un roi – momentanément certes – unificateur ? Dans la mesure où il n'est même pas nécessaire que le roi carnaval représente un personnage particulier, puisqu'il est le symbole animé d'un groupe, nous pourrions imaginer le régicide comme un sacrilège, comme le pire acte patriotique opéré collectivement, comme le fait d'anéantir tout ce que représentait le roi carnaval : la réunion, l'unification. Le fait de tuer l'icône rassembleur tue aussi l'illusion sociale entretenue durant le carnaval, mais ne démantèle pas la réalité quotidienne, c'est-à-dire « ethnique », celle qui n'est pas dissimulée par l'anonymat du masque ou du déguisement puisqu'elle est au contraire mise en scène et en valeur dans le carnaval. Si le carnaval vise à dépasser les clivages sociaux et non pas ethniques, à l'inverse d'un rapprochement social, le régicide aurait ce sens de respecter l'orthodoxie socio-politique des cloisonnements sociaux du réel, il aurait alors un rôle politique assimilationniste et fortement acculturant pour les différentes communautés culturelles, soutenu en cela par la référence constante à une tradition fondée sur le passé culturel, *a fortiori* historiquement non commun à tous.

Le carnaval incite ainsi à valoriser plutôt qu'à déprécier les identifications culturelles, processus et préfiguration alors antithétiques de la complexité de la structure socioculturelle dans la réalité quotidienne. Lorsque l'absence d'identité sociale se fait évidente dans les défilés carnavalesques, s'agit alors un autre type d'identité, ethnique cette fois.

On pourrait alors postuler que plus l'identification ethnique est visible dans le carnaval, moins elle l'est dans la réalité, et plus les cloisonnements sociaux sont notoires dans la réalité quotidienne, moins ils le sont dans la fête carnavalesque ; et par extension, ou par transitivité, plus l'anonymat social est important dans le carnaval, plus l'identification ethnique est visible ; ainsi moins elle serait visible dans le quotidien plus les

cloisonnements sociaux seraient important.

L'unité culturelle est ainsi gage d'unité politique comme d'unité sociale.

Ainsi, le carnaval est ainsi engendré par la réalité du quotidien autant que le quotidien se légitime par l'opposition radicale du carnaval.

Le carnaval serait alors la métaphysique d'une réalité courante. D'une part, l'allégorie carnavalesque représente la contestation de l'idée même de règle, le désordre, le chaos, l'absence de loi et d'identification sociale, tout en accomplissant néanmoins une satisfaction formelle, idéale, limitée et maintenue à l'écart de la vie courante, d'autre part, les particularismes culturels exacerbés qui posent la question du mélange des genres, autant du sublime et du grotesque que du formalisme et du folklorisme, représentent à l'inverse l'ordre en une loi carnavalesque qui institutionnalise politiquement la diversité culturelle et investit la réalité courante.

Cependant, à l'opposé d'un nivellation ou d'une uniformisation social, le carnaval est source d'ethnodiversité permanente et spontanée, alors base de dynamisme. La créativité constante de la diversité culturelle carnavalesque autorise la diversification des formes, des styles, des modèles de costume, des pratiques, et en finalité la survie temporelle et spatiale d'une telle fête.

Dans la mesure où la légitimité culturelle de l'apparence social est en jeu dans ce complexe phénomène rituel, on ne peut plus parler simplement de pantomime carnavalesque mais véritablement d'une métamorphose *hypertélique* d'ordre structurel et culturel dans laquelle l'altérité et l'extranéité jouent un rôle social central. C'est le carnaval qui délimite le cadre d'expression politique, mais c'est le déguisement carnavalesque qui autorise la subversion de cette expression cadrée, donc qui dépasse la finalité première du déguisement. La métamorphose carnavalesque est en somme culturellement une hypertélie sociale et politique, celle-là même qui dépasse la structure téléologique proprement culturelle et permet l'entreprise créatrice.

### **Symboles tégmentaires**

Nous pouvons ainsi davantage comprendre le sens et le symbole, ainsi que la mode de nombreux déguisements carnavalesques. Les Homme Sauvages, personnifications vivantes des esprits végétaux ou de la Nature, costumes confectionnés de matières végétales, rappellent la distinction humaine entre le temps moderne et des temps révolus, mystérieuse et hostiles envers l'homme, mais soulignent aussi la frontière entre civilisation urbaine et paysannerie.

Dès les XV et XVI<sup>e</sup> siècles, les récits illustrés plus ou moins merveilleux des voyageurs mirent à la mode les déguisements reprenant des tenues des populations d'Afrique et d'Amérique à peine découvertes et ce non seulement lors des carnavaux mais aussi lors de « ballets sauvages » organisés par la cour de France. En 1453, les Turcs prennent Constantinople et de somptueux costumes à la turque apparaissent en défilant dans les rues, d'un air arrogant, devenaient rapidement à la mode non seulement à Venise, mais dans toute l'Europe chrétienne.

On ne peut nier ici l'influence idéologique médiatique. Le carnaval offre cet espace

collectif de parole non verbale et symbolique par le seul fait de l'apparence qui permet le commentaire politique de l'actualité sur la place publique.

En 2002, en Guyane, pour la première fois apparaissaient, de manière spontanée et générale, à Cayenne, Kourou ou Saint-Laurent-du-Maroni des costumes évoquant le terroriste international désigné Ben Laden, en écho à une actualité mondiale marquante.

Chaque période temporelle est marquée par une actualité tant locale que mondiale qui, métaphoriquement, s'inscrit sous forme de communication métonymique dans la fête carnavalesque. Notons que les déguisements, comme les rites d'ailleurs, sont transposables d'un carnaval à l'autre et expliqueraient, par ce fait, la généralisation d'un ou plusieurs types de costumes carnavalesques à travers le temps et l'espace rituel.

Ainsi chaque déguisement signifie autre chose selon l'époque et le lieu, les symboles peuvent alors présenter une contradiction. Ce sont les signes allégoriques de cette actualité qui sont choisis et utilisés pour signifier un message politique.

Le sens est donc fréquemment événementiel, mais le déguisement inspiré de l'actualité signifie en quelque sorte une idéologie qui se noie dans la surmédiatisation événementielle. Les chars carnavalesques de Chalon, éléments spectaculaires des carnavaux modernes, foisonnent d'allusions à des événements locaux, nationaux ou internationaux survenus dans le cours de l'année. En 1996, un char primé au concours carnavalesque illustrait avec faste et dérision les évènements dramatiques de la Vache folle. Précisons pour information que la conception-réalisation des chars carnavalesques de Chalon s'effectue en partie dans le hangar chalonnais *ad hoc* et que pour le reste, les chars sont achetés aux *carnavaliers* de Nice puis revendus en fin de rituel à d'autres villes, notamment et dans premier temps à celle d'Evian. Les événements retenus pour la confection des chars allégoriques peuvent ainsi être aussi bien circonscrits dans la ville, que non localisés dans l'espace. Les critiques sociales et politiques sont ainsi librement exprimées mais aussi échangeables et interchangeables rendant le discours politique national et non plus seulement local. Il est à noter également qu'un char allégorique est souvent accompagné de son groupe qui reprend donc la thématique comme base de costume et de mise en scène déambulatoire. Les chants, les danses et les discours écrits, pour Chalon, s'inspirent en effet du ton politique du char.

Ce qui peut permettre d'avancer que plus un évènement est médiatisé, plus il a de chances d'être symbolisé par les carnavaliers, et plus il est représenté par les carnavaliers, avec l'entremise des lois d'échange économique, plus il est instrumentalisé et vu comme vecteur critique et politique par un grand nombre. Cependant le panel des figures événementielles allégoriques mis en scène dans les carnavaux reste donc restreint puisque ce sont, temporellement en premier lieu, les carnavaliers de Nice qui « lancent » les thématiques les plus visibles en terme de taille, les chars allégoriques offrant, par leur support, une surface et une dimension extra-humaine, et celles qui traverseront la France carnavalesque métropolitaine.

Les déguisements quant à eux, individuels ou collectifs, sans accompagnement de chars, n'auront qu'un impact populaire moindre mais conserveront davantage, en raison d'une échelle humaine, un discours politique local. C'est par cet intermédiaire, par ailleurs, que s'identifie non seulement un groupe mais tout autant l'image d'une ville. Le char, pour

les villes qui utilisent cet intermédiaire discursif, comme Chalon, Saint Gilles, et dans une moindre mesure Cayenne, proposent une interprétation politique de l'actualité plutôt nationale, et les déguisements seuls, non seulement évoquent politiquement une actualité locale, mais s'enracinent dans une iconographie singulièrement culturelle à laquelle s'attache publiquement une ville.

On pourrait penser ainsi que plus un carnaval possède et exhibe des chars dont l'allégorie reflète l'actualité moins il est fermé sur lui-même et sur sa propre actualité et que, par extension, moins sa culture singulière est hermétique.

En d'autres termes, plus l'actualité nationale, voire internationale, devient un vecteur et un support allégorique carnavalesque moins les règles implicites régissant la fête sont strictes.

À Cayenne néanmoins, les chars allégoriques ne reflètent pas systématiquement un événement ou fait médiatique mais servent surtout, comme au Brésil par exemple, de support technique pour transporter un groupe musical ou élargir la surface visible d'un groupe carnavalesque.

Les visions de l'actualité et d'une culture locale identifiante et signifiante pour la population s'articulent alors par le truchement tégumentaire de la mise en scène carnavalesque. Ainsi le carnaval participe, indirectement, à transposer un événement médiatique en acte et interprétation politique par le biais de l'esthétisme significativement carnavalesque en le poussant sur le devant de la scène. C'est dire que le carnaval offre au peuple un espace qui autorise le discours politique, du moins une interprétation idéologique de l'actualité. Dans sa forme exclusive, il est un moyen local et un outil de médiatisation sélective et subjective de l'actualité.

Le carnaval est ainsi un vaste théâtre politique de l'actualité.

## **Tératologie**

Les thématiques les plus répandues de déguisement ont en synthèse deux orientations : soit elles sont puisées dans l'événementiel ou dans l'actualité locale, nationale ou internationale, politique ou non, soit elles sont issues et tirées des profondeurs des éléments identifiants et singuliers de la culture locale.

Cependant existe une thématique alternative, ni véritablement politique, ni tout à fait identitaire, que représente la figure allégorique du « monstre », forme autant actuelle qu'historique ; celle qui ne peut exister dans la réalité mais seulement dans l'ordre de l'invention.

Être composite que son créateur n'a pu tangiblement rencontrer, il est créé par un imaginaire humain à partir d'une synthèse, d'un amalgame, d'un agglomérat.

Peu importe que son créateur ou le porteur du déguisement l'ait rencontré dans une contrée lointaine fantasmée ou mythique, l'intention est d'instituer un écart par rapport à toute réalité naturelle ou sociale. Le monstre se définit ainsi comme différent par rapport à une perception ordinaire du monde et de ses représentations. Il est pour cette raison un signifiant esthétique non négligeable.

Depuis que l'homme est artiste, il n'a cessé de produire des formes monstrueuses, d'ajouter de nouvelles formes à celles qu'il percevait déjà dans la nature, de perpétrer en quelque sorte la création et d'opposer à l'univers perçu un autre monde, parfois en antithèse du monde physique ; un anti-monde, en somme. Comme le montre, par exemple, André Leroi-Gourhan dans sa *Préhistoire de l'art occidental*<sup>278</sup>, dès les premières figurations qu'il trace sur les parois de ses grottes, l'homme fait apparaître des formes monstrueuses. L'être cornu de la grotte des Trois-Frères (Ariège), en est un exemple ; l'homme dont la tête est remplacée par une queue de bison, les personnages à tête animale ou sans tête, en sont d'autres. En revanche, récemment dans l'histoire de l'homme, un rejet de l'anormalité et du monstrueux opéra, un véritable ostracisme de ce caractère et chassa toute forme de monstre de la scène publique en les privant bien évidemment du droit de cité dans l'univers esthétique global.

L'exclusion eut lieu d'abord dans l'Art religieux. Après le concile de Trente<sup>279</sup>, l'Église refuse en même temps les représentations « ridicules ou superstitieuses », ainsi que certaines nudités et bien sûr les monstres. À ces prohibitions religieuses et dogmatiques s'en juxtaposent d'autres, plus proprement esthétiques. Soucieuses de vraisemblance, la normalité et la rationalité naissante de la condition physique humaine, lisent et interprètent dogmatiquement le monstre comme l'impossible, l'insituable, comme le symbole du chaos et du désordre, tant physique que social.

Éprise d'ordre, la rationalité doctrinaire le considère comme une conception du chaos constituée par le démembrément des êtres organisés, de manière transcendante, par Dieu. La forme monstrueuse conteste en effet le goût de l'harmonie et le respect de la nature, instaurant de fait dans sa perception sociale et humaine l'angoisse et la terreur, le désordre et le dérèglement.

Ces précautions prises face aux monstres dans la société montrent leur caractère redoutable. Ces derniers remettent en cause la raison dogmatique traditionnelle et ses certitudes politiques. Cette perception du monstre n'est pas sans rappeler la figure dialogique et dichotomique du fou que Michel Foucault<sup>280</sup> a identifié en montrant comment la société exclut ses malades mentaux, séparant idéologiquement et radicalement folie et raison, en enfermant les fous, les a-normaux, les monstres.

En carnaval, si les monstres surprennent, la fréquence quasiment obsédante de leur apparition les rend plus familiers. L'apparition d'un être hybride au détour d'une rue, d'un char, ne provoque aujourd'hui plus qu'un ravissement esthétique ou encore un étonnement maîtrisé.

Que penser de la présence systématique des personnages à la démarche lourde dont la tête surdimensionnée cache un petit corps minimaliste et des jambes réduites de moitié des « grosses têtes » chalonnaises ? Que dire aussi de ces hommes-maisons ou de ces hommes-poissons, ou encore de ces hommes-tortues qui occupaient souvent

<sup>278</sup> André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1978.

<sup>279</sup> Concile convoqué par le Pape Paul III de 1545 à 1549, de 1551 à 1552 et de 1562 à 1563.

<sup>280</sup> Michel Foucault, *Folie et déraison, Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris Plon, 1961.

l'espace carnavalesque des défilés cayennais en 2002 ?

En effet, l'habitude atténue l'angoisse, contient l'abjection et limite de ce fait la violence potentielle du désordre. Le nombre fait partie intégrante des défilés carnavalesques comme élément récurant ou comme phénomène esthétique, non pas comme pièce extrinsèque ou exotique. Mais obsession, angoisse et violence sont également atténuées par l'artifice puisque le monstre carnavalesque est constitué par l'illusion matérielle d'un déguisement, par une apparence factice. Il n'est donc pas réel, ni ne cherche à refléter une certaine réalité. On sait effectivement qu'un être surplombant la foule de quelques encâblures avec des enjambés extraordinaires, cache sous son pantalon une paire d'échasses, que les « grosses têtes » ne sont que du carton-pâte porté par des personnes humaines. La violence du désordre carnavalesque, occasionnée par une présence tératologique, est ainsi rendue « familière » et moins dangereuse pour ainsi dire.

Mais le jeu esthétique, de type combinatoire, avec les éléments disparates qui constituent le monstre est en même temps un jeu qui met en relation cadre et forme.

Il s'agit, dans la création esthétique carnavalesque et dans le port d'un tel déguisement, d'occuper, avec des formes extraordinaires et fantasmées, un espace précis qui est en parfait désaccord avec les normes du quotidien et ses perceptions de la réalité.

En conséquence, certains organes sont atrophiés, surdéveloppés ou déformés, de nouvelles greffes permettent de remplir plus pleinement les surfaces. La notion d'espace est alors singulière. On peut dire que l'être tératologique instruit un espace marginal, désordonné et déréglé par rapport à celui qui dicte sa perception dans le quotidien. L'apparence familière du monstre modifie ainsi inéluctablement la notion d'espace dans le carnaval. Le jeu combinatoire et esthétique du déguisement monstrueux carnavalesque répond également à un souci symbolique.

Le déguisement tératologique communique publiquement autre chose, il nous révèle autre chose : il est allégorie. En général, le monstre signifie le vice, la vie marginale, l'irrégularité. La luxure et l'érotisme en particulier, sont régulièrement figurés par les déguisements carnavalesques mais mis en scène avec des anomalies physiques flagrantes. Le monstre hybride suppose, préalablement à son élaboration, un démembrément des corps d'où sont issus les éléments qui le constituent. Les anatomies sont mises en pièces, morcelées, avant que ne soient réalisées des greffes sauvages et anarchiques.

Détruire pour reconstruire de l'irréel, du fantasmé, de l'idéal ou tout simplement de l'extra-quotidien, tel le sens allégorique des déguisements du carnaval. La fréquence des caricatures des hommes politiques, les ports de masques caricaturaux en latex enveloppant un corps allogène et hétéroclite par exemple très courant à Chalon, illustre cette idée de morcellement symbolique des représentants d'un ordre, afin de pouvoir instituer un autre ordre, davantage conforme à un idéal.

C'est ainsi que le monstre se domestique dans le carnaval au profit d'une allégorie. Le monstre se nourrit de fantasmes comme il est lui-même nourri aussi de fantasme. Source d'excitation, le fantasme est donc producteur d'écart par rapport à une réalité courante.

Face à cet écart, le spectateur rencontre un contre-espace, symbole d'une alchimie extra-quotidienne qui attire, fascine, excite et dégoûte à la fois, mais c'est un contre-espace qui a la capacité de projeter sur le devant de la scène un autre monde, source de tous les fantasmes et de toutes les idéalités.

Excitation virtuelle et excitation réelle se confondent à la vue du monstre en se superposant : un autre monde peut s'élaborer dans l'espace alors laissé libre de toute règle préétablie.

Toutefois, notons que ce contre-espace devient sensiblement différent selon que l'on est spectateur ou acteur lors des défilés. Seuls ceux qui ont pratiqué systématiquement les deux postures peuvent en effet saisir cette distance virtuelle ; et les carnavaux modernes, ceux en réalité que nous avons pu observer et auxquels nous avons aussi participé, proposent au moins deux défilés dans leur cycle festif, comme à Chalon, voire plusieurs comme à Cayenne, c'est-à-dire chaque dimanche depuis l'Epiphanie jusqu'au Mercredi des Cendres.

Le spectateur perçoit effectivement l'espace carnavalesque selon un temps linéaire alors que l'acteur le saisit de manière plutôt cyclique. Le spectateur, fixe, ne voit passer un élément carnavalesque qu'une seule fois, ou davantage si le monstre ou le groupe circule dans un double sens ou refait un passage, alors que l'acteur met en boucle sa déambulation, sa chorégraphie, sa chanson, ses mimiques, ses gestes, sa mise en scène. C'est une loi physique. Celui qui regarde passer un train ne peut percevoir de la même manière la même chose que celui qui est dans le train. La vitesse, le temps donc, n'est pas identique aux deux personnages. Et ceci n'est pas uniquement vérifiable pour les carnavaux-spectacles, ou les carnavaux-défilés, comme à Saint-Gilles, Chalon, ou Cayenne qui distinguent spatialement et matériellement acteurs et spectateurs, à Dunkerque aussi, la notion temporelle de linéarité pour un spectateur ou de cyclicité pour un acteur est réelle.

Les haltes pour chanter, pour les chahuts, pour les « chapelles », les chansons reviennent à un rythme régulier, toujours les mêmes et à des lieux et à des temps précis du rituel et déterminés par avance, tandis que les spectateur, même s'il se déplace dans l'espace et suit les carnavaux, n'assiste qu'à de disparates ou brefs éléments du rituel complet puisqu'il ne peut percevoir l'ensemble du défilé que d'une vision extérieure. Tout comme la notion d'excitation réelle, l'action et la « passivité » impliquent également nécessairement une dissemblance dans la perception du temps. Ainsi le monde carnavalesque, par le biais de l'altérité monstrueuse, institue une vision et une conception spatio-temporelle autre, du moins distincte de celle du quotidien, et différente selon la posture participative adoptée dans le défilé.

À travers le monstre, la tératologie ne se manifeste pas seulement dans les carnavaux, on la retrouve dans de nombreuses fêtes populaires, comme par exemple à Tarascon, dans les Bouches-du-Rhône, avec la *Tarasque*<sup>281</sup>, ou le dragon dans les fêtes de Nouvel An chinois, dans les fêtes urbaines contemporaines. Mais elle se manifeste aussi bien dans des œuvres artistiques universellement reconnues. Le monstre peut être

<sup>281</sup>

Louis Dumont, *La Tarasque, essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique*, Paris, Gallimard, 1987.

croisé, sculpté sur les chapiteaux des cathédrales, ou imaginé dans des œuvres littéraires, tels celle, du XIV<sup>e</sup> siècle, de Dante avec *La Divine comédie*<sup>282</sup>, ou encore dans des œuvres picturales de renom, comme dans les tableaux au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle de Jérôme Bosch, de Pieter Bruegel<sup>283</sup> ou encore, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans celles de Francisco de Goya<sup>284</sup> et de William Blake<sup>285</sup>. Justement, appuyons nous sur l'art plastique et essayons alors d'y voir encore plus clair sur ce signifiant esthétique carnavalesque, avec les œuvres picturales curieusement proches de l'univers surréaliste des carnavaux, de celles de Jérôme Bosch.

<sup>282</sup> Dante Alighieri, *La Divine comédie*, Paris, Union latine d'édition, ed.1938.

<sup>283</sup> *La Chute des anges rebelles*, 1562

<sup>284</sup> *Saturne dévorant un de ses enfants* 1820-1823 ; *Le sabbat des sorcières* 1798.

<sup>285</sup> Red Dragon's 1903-1905 ; *The Great Red Dragon and the Woman clothed with the sun*.



128 - Détail tératologique. Carnaval de Chalon 2005.



129 - Détail tératologique. grosse-tête dans une boîte carré, carnavalesque, carnaval de Chalon 2006.



130 - Détail tératologique. grosse-tête dans une boîte carré et corps difformes, carnavalesque, carnaval de Chalon 2006.



131 - Insectes imaginaire à taille humaine se mouvant sur des échasses, carnaval de Kourou 2002.



132 - Grosses-têtes pourvus d'un long cou, carnaval de Chalon 2006.



133 - Groupes de musiciens à tête de dragon, carnaval de Chalon 2005.

### *Photos 128-133*

128. Détail tératologique. Carnaval de Chalon 2005. Source : fonds Patricia Badot.

129. Détail tératologique. grosse-tête dans une boîte carré, carnaval de Chalon 2006. Source : fonds Patricia Badot.

130. Détail tératologique. grosses-têtes dans des boîtes carrés et corps difformes, carnaval de Chalon 2006. Source : photo de l'auteur.

131. Insectes imaginaire à taille humaine se mouvant sur des échasses, carnaval de Kourou 2002. Source : photo de l'auteur.

132. Grosses-têtes pourvus d'un long cou, carnaval de Chalon 2006. Source : photo de l'auteur.

133. Groupes de musiciens à tête de dragon, carnaval de Chalon 2005. Source : fonds Patricia Badot.



134 – Détail tératologique.  
*La tentation de Saint Antoine*, Jérôme Bosch.  
Panneau central.



135 – Détail tératologique.  
*La tentation de Saint Antoine*, Jérôme Bosch.  
Panneau de gauche.



136 – Détail tératologique.  
*La tentation de Saint Antoine*, Jérôme Bosch.  
Panneau droit.



137 – Musicien tératologique, carnaval de Chalon 2006.

#### *Photos 134-137*

134. Détail tératologique. *La tentation de Saint Antoine*, Jérôme Bosch. Panneau central.

135. Détail tératologique. *La tentation de Saint Antoine*, Jérôme Bosch. Panneau de gauche.

136. Détail tératologique. *La tentation de Saint Antoine*, Jérôme Bosch. Panneau central.

137. Musicien tératologique, carnaval de Chalon 2006. Source : photo de l'auteur.

## 2 – Jérôme Bosch

Comme nous l'avions évoqué dans la première partie descriptive, la perception liminaire d'un défilé carnavalesque, marqué d'extravagance et de fantasmagorie, inspire une

en vertu de la loi du droit d'auteur.

inquiétude mêlée d'étrangeté et d'humour, crainte légitime face à l'inconnu ou à la perte totale de références et de codes.

Toutefois cette inquiétude n'est pas sans rappeler un certain esthétisme pictural : le Surrealisme. Ce courant artistique modelé par une irrationalité concrète et représentée ainsi que par une révolte contre les traditions et le conformisme. Monde d'hallucination fantastique ou poésie d'Eluard, l'univers carnavalesque, dans sa création, convoque de la même manière une part importante des rêves dans un monde onirique où l'imagination, que ce soit celle des *carnavaliers*, des groupes ou des individuels, s'avère extrêmement prolixe. Les formes qui bougent et dansent, chantent et rient parfois, sur la scène des défilés carnavalesques, paraissent en ce sens libérées du contrôle de la raison, individuelle et sociale, libres de toute convenance établie par la collectivité. Elles manifestent en effet une autre réalité, méconnue et curieuse, fascinante et dangereuse parce qu'extraordinaire. Mais l'extraordinaire carnavalesque synthétise à la fois le fantastique physique, celui de l'apparence et celui du social, c'est-à-dire des cadres de référence et de convenances qui structurent étroitement la vie et la vision de la société.

Le mouvement surréaliste fut lancé par André Breton mais aucun monde artistique pictural du XX<sup>e</sup> s. si imaginatif ou hallucinatoire soit-il – que ce soit celui d'Alberto Giacometti, de Max Ernst, de Pablo Picasso ou même de Salvator Dali – ne coïncide plus précisément et clairement avec l'univers singulièrement carnavalesque que celui créé cinq siècles plus tôt à Bois le Duc, au sud du Brabant, par Hieronimus Van Acken, plus connu sous le nom de Jérôme Bosch (1453-1516), à la charnière des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. La juxtaposition des deux univers fantastiques et irréels – ceux du carnaval et ceux de Bosch – révèle en effet de nombreux points communs fondamentaux. Mais c'est en les examinant par le biais d'une superposition de l'un sur l'autre qu'un éclaircissement heuristique du phénomène festif s'est dévoilé. C'est en saisissant formellement le concept d'enfer quotidien de Bosch que la notion carnavalesque paradigmatische subversive d'une critique de la société se révélait n'être en réalité qu'une légitimation profonde de l'ordre établi, au terme d'un cheminement que nous allons retracer ici.

Nous utiliserons donc les œuvres picturales de Jérôme Bosch comme révélateur photographique et comme outil heuristique pour saisir, à partir et au-delà du sensible, cet univers carnavalesque proprement surréaliste. Quoi de mieux en effet qu'une œuvre surréaliste fixe pour en analyser une autre en mouvement tout aussi imperméable à la logique rationnelle?

Toutefois, avant de se lancer dans l'analyse proprement dite et de se plonger dans un monde fantasmagorique, irréel et irrationnable afin de mieux révéler l'autre, il convient nécessairement de présenter ce maître médiéval du *pré-surréalisme* et son environnement pictural.

### 2-1 – Carnaval *Boschien* Le peintre

Parmi la vingtaine de tableaux recensés sous la signature de Jérôme Bosch, seule moins d'une dizaine aurait été exécutée par sa propre main. Suiveurs, copistes, imitateurs, apprentis, contrefacteurs se seraient inspirés de son univers si étrange et de la symbolisation de ses détails en masse – procédés inventifs du peintre – néanmoins et

apparemment lucratifs. Il était un peintre de triptyques dont les dimensions concouraient à leur utilisation comme retable et dont le thème était toujours religieux.

Trois types thématiques de tableaux composent son œuvre : iconographies de la dévotion qui représentent les scènes de la vie et de la passion du Christ ; des *Vanités*, œuvres traitant de la brièveté et de la vacuité des plaisirs terrestres qui s'évanouissent très rapidement ; celles enfin, les plus significatives, pour nous, qui contrastent entre un personnage ou un acte central et toute une foultitude de monstres surréalistes aquatiques, chtoniens ou aériens grouillant éparpillés sur la toile, tous plus étranges et imaginatifs les uns que les autres<sup>286</sup>.

### Un mystère surréaliste

Parfois, il n'est pas rare aussi de croiser, en carnaval et plus fréquemment aux carnavaux de Chalon et de Cayenne, au détour d'un char, d'une rue, d'un groupe de personnes déguisées de manière relativement homogène, un être composite surgi d'une hallucination.

Tel cet individu, mi-homme, mi-femme, monté sur des jambes surdimensionnées, doté d'une queue de plume, pourvu d'un masque de fourrure et dont le corps dénudé est peint de couleurs criardes ; telles ces deux têtes sans corps apparent, grimées l'une avec un bec d'oiseau l'autre avec une truffe de chien et chantant à tue-tête, sortant d'un drap qui recouvre une structure roulante poussée par un homme tronc dont la tête soigneusement dissimulée par un immense chapeau-masque.

Telles ces immenses *Grosses têtes* en carton-pâte qui, malgré leurs airs joyeux, effrayent les petits enfants mais ravissent les plus grands qui leur emplissent la bouche de confettis. *Grosses têtes*, ou *Gros têt*, que l'on retrouve d'ailleurs en carton, porté par des Guyanais à Cayenne, carnaval sud-américain qui n'est pas en reste dans la rêverie délirante tant les descriptions surréalistes abondent. Il est un personnage récurrent par exemple, présent le Mardi Gras, qui évoque le diable rouge et qui a la particularité d'avoir une énorme et affreuse tête rouge perchée à au moins un mètre du corps du portant, parsemée de dents pointues et soulignée par deux cornes. Tel aussi cet être hybride portant sur le dos un gigantesque insecte doré dont les antennes culminent à plus de deux mètres. Et que dire des dragons chinois traditionnels portés par plusieurs membres de la communauté chinoise qui ondule de toute sa longueur aux rythmes de la musique ?

Les limites de l'imagination carnavalesque sont en somme sans cesse repoussées jusqu'à surprendre l'entendement des formes et aspects corporels humains. Fous, délirants, êtres diaboliques, extraordinaires ou vue troublée, perturbée : le réel semble s'offrir à la rêverie étrange et le surréalisme exacerbé envahir l'espace carnavalesque.

Apparaissant comme occulte et inaccessible, l'œuvre et la personne de Bosch n'ont cessé de fasciner non seulement les Historiens de l'art mais l'ensemble de ses

<sup>286</sup> Dans *La tentation de Saint Antoine*, par exemple, on peut voir un être diabolique inclus dans un canard sans tête en forme de bateau chevauché par un homme noir qui porte une cage et dont la queue est une branche morte sur laquelle un oiseau du paradis attaque une minuscule embarcation.

contemporains.

Hérétique, Cathare, toxicomane, révolutionnaire, le caractère, aujourd’hui encore énigmatique de sa peinture a donné lieu à des théories souvent extrêmes qui proviennent d’une incompréhension fondamentale de la société et des conceptions dans lesquelles s’enracinent la vie et l’œuvre de l’artiste.

On doit pourtant le considérer simplement comme un produit de son environnement socioculturel et de son temps<sup>287</sup>.

En ces temps de Réforme religieuse, de révoltes violentes, de tentatives de transformation de la société, le péril est incarné par le péché et l’omniprésence du mal dans le monde sensible. C’est pourquoi Bosch systématisé les représentations du mal et donne ainsi forme au néant ou au non être : l’air est fréquemment sillonné de démons ; la terre est symbolisée par une estrade pour des cortèges de monstres ; l’eau signifie la liaison avec le monde souterrain chtonien qui grouille d’êtres inquiétants ; et le feu, élément récurrent, est le symbole du mal appartenant aux Enfers et la Fin possible voire assurée de l’homme pécheur.

Avec Bosch, les êtres mystérieux ne sont pas relégués à une place qui serait décorative ou secondaire. Ils remplissent la quasi-totalité des espaces disponibles, ils assument au contraire un rôle essentiel, en l’occurrence de proposer des images angoissantes d’un désarroi sans nom, illustrant un conflit total et permanent, dogmatique et religieux, celui de la société dans laquelle le peintre vivait. Ainsi non seulement la contextualisation du phénomène permet la compréhension de la manifestation festive *a priori* curieuse, mais la compréhension du rôle des éléments individuels autorise en retour un discernement du contexte. On se retrouve dans une perspective fonctionnaliste puisque chaque élément joue un rôle dans l’ensemble mais c’est en saisissant l’ensemble que la fonction même des éléments atomiques s’éclaire.

Le carnaval n'est pourtant pas à proprement parler une peinture des enfers modernes terrestres infestée de monstres démoniaques au sens *boschien* du terme mais n'en demeure pas moins un phénomène surréaliste parsemé ostensiblement de fantasmagories et d'étrangetés indéfinies collant étroitement et parfaitement à son contexte socioculturel. C'est à ce titre qu'une comparaison peut se réaliser à des fins heuristiques et se révéler *a posteriori* fructueuse pour notre problématique.

Si le carnaval ne se résume pas en une procession de monstres qui envahissent la dimension sacrée, il est néanmoins baigné d'une atmosphère singulière dans laquelle les sujets s'écartent très fréquemment des normes sociales et physiques en vigueur et de l'entendement cartésien. Ce sont des éléments qui viennent immanquablement exercer un effet inquiétant, du moins troublant, sur les spectateurs.

Le carnaval approuve ainsi un défilés de bizarreries tant rationnelles que sociales et culturelles qui seules représentent les éléments perceptibles et notoires de la manifestation festive cyclique. Les agencer dans leur contexte génétique, social et culturel, autorise alors la préhension objective, à défaut de compréhension, du

<sup>287</sup> Au début du XX<sup>e</sup> s. des psychanalystes se penchèrent sur les étranges détails picturaux du peintre médiéval et diagnostiquèrent une névrose obsessionnelle.

phénomène festif. C'est-à-dire que les conventions qui régissent le carnaval peuvent être appréhendées en saisissant clairement les règles socioculturelles qui gouvernent le quotidien puisque ces dernières sont à la genèse des premières, même si elles demeurent dialectiquement en opposition.

Mais alors quels rôles jouent ces éléments perturbant les conventions socioculturelles et l'entendement établis dans et par le quotidien ? Et quelle importance révèle le quotidien pour l'entendement de ces figures déambulantes dans un espace qui paraît légitimement chaotique ?

### Pédagogie fantastique

Revenons, pour répondre à notre questionnement, aux œuvres de Jérôme Bosch.

Placé sous le signe du paradoxe, les représentations fantastiques du peintre excèdent les limites « normales » du temps et surtout de l'espace. Cependant, les fondements picturaux sont essentiellement sociaux et religieux. Débarrasser alors ses œuvres de nombreux excès interprétatifs auxquels il a donné lieu et les replacer dans leurs fondements et dans leur contexte permet ainsi une vision neuve, du moins davantage objective. Saisir le carnaval de ce point de vue autorise également à se détacher d'une perception essentiellement basée sur l'émotion.

On sait effectivement qu'un triptyque utilisé comme retable, à l'époque de Bosch, ne pouvait être que destiné à un autel catholique, lui-même n'acceptant que des scènes optimistes, et on sait également que les œuvres picturales de cette taille, de cette ampleur laborieuse et de cette minutie ne pouvaient que faire l'objet d'une commande. Ainsi les méditations surréalistes triptyques consacrées au Mal et au profane, peintes par Bosch, ne pouvaient qu'être un message religieux, une présentation alternative entre sacré et profane, entre mal et comportement acceptable ou légitimé par le dogme religieux.

Il en va de même pour la fête carnavalesque. On peut ainsi émettre l'hypothèse que si un ensemble de comportements insolites et déviants vis-à-vis des règles morales du quotidien est autorisé ponctuellement mais cycliquement, et ce depuis des décennies<sup>288</sup>, c'est que d'une part, les institutions qui administrent et réglementent les carnavaux sont elles-mêmes acceptées et reconnues par la société en général, *in extenso*, que la localité plus particulièrement y trouve un intérêt non seulement esthétique, et d'autre part que ces comportements soulignent également une pratique alternative et dialectique bipolaire.

En montrant le mal omnipotent et prépondérant, on met en exergue la figure de son inverse.

Les innombrables représentations fantastiques, bêtes curieuses ou encore plantes ou fruits fabuleux en raison de leurs cavités et de leurs piquants, que Bosch a mis en image, mettaient aussi les valeurs et les normes des individus, attirés par la dimension profane, face à un comportement adéquat et légitimé par les autorités religieuses. Eduquer par

<sup>288</sup> Quelques siècles pour la métropole (Chalon et Dunkerque), des dizaines d'années pour Cayenne, mais quelques années pour Saint Denis (création officielle de 1996). Les dates des premiers carnavaux dans chaque localité demeurent noyées dans les incertitudes historiques avec des pratiques et des appellations en perpétuelle modification ou évolution.

l'image, telle était l'une des fonctions des œuvres de Bosch.

Nous pourrions alors penser que dans les carnavaux, des thèmes opposés, tels ces insectes géants, ces animaux bipèdes, cette végétation en mouvement, intensifient la notion de nature superbe mais inquiétante et menaçante, mettant ainsi en relief instinct et contrôle de soi, liberté et contrainte, nature et civilisation.

### Erotisation

L'exécution et la finalité sont identiques pour les figures érotiques, que l'on retrouve par ailleurs, aussi bien en carnaval que dans les œuvres de Bosch. Les scènes mythologiques dans lesquelles des nymphes, des incarnations de Vénus, des sirènes, des femmes dévêtuës sont peintes comme des images qui incitent au contrôle de soi invitent incidemment à se procurer quelques plaisirs terrestres.

En carnaval, les coutumières scènes ou déguisements érotiques créent, de même, cette ambiguïté insoluble, un peu comme une catharsis contrôlée. Ils sont montrés sans condescendance et avec récurrence, en un ensemble d'images qui justement ne pourraient pas souffrir d'une existence bienveillante en dehors du cadre strict de la fête carnavalesque. C'est sans ménagement social que sont exhibées, dans les défilés, des iconographies dont la finalité demeure à l'inverse, encore une fois, de proposer un discours comportemental civil acceptable.

Pour leurs effets érotiques, les sujets carnavalesques paraissent de même représenter un avertissement contre les instincts. Le choix de l'excentricité et de la provocation ostensible caractérise systématiquement chaque représentation érotique durant le carnaval chalonnais. Ce sont souvent des hommes, généralement corpulents et pourvus de toisons pileuses développées, qui exhibent d'artificiels appendices mammaires et leurs postérieurs dans de multiples scènes mimant l'acte coïtal. Parfois vêtus en femme, en religieuses, ou en religieux, ils jouent à remonter les plis de la robe jusqu'à dévoiler des jarretelles.

Cette extravagance érotique chalonnaise utilise alors son corollaire et son inverse humoristique comme désengagement irraisonnable afin de déresponsabiliser de ce fait même l'acte érotique proposé à la vue de tous.

Lorsque l'érotisme sort de sa sphère privée c'est pour s'afficher en acte improbable de provocation collective sur la place publique. L'extravagance en est alors sa médiation et son message l'inverse.

À Dunkerque, on utilise plutôt le ridicule lorsque la part érotique du comportement s'affiche publiquement dans la période carnavalesque, pour s'affranchir d'une authenticité sociale, aidé en cela par les déguisements qui usent déjà de caricatures grotesques.

Le grotesque est l'ennemi de l'érotisme, les attributs sexuels doivent alors rester dans le domaine strictement privé et ne pas s'étaler en public. L'extravagance érotique est une image qui séduit en adoptant une apparence trompeusement érotique.

À Cayenne, c'est plutôt la notion de groupe qui surenchérit la décrédibilisation sociale des comportements ou des déguisements dont l'érotisme affiche une suggestion extra privée. Montrer publiquement, ensemble et de la même manière, c'est-à-dire unique et

sous forme de jeu, un acte privé et tabou de surcroît, permet ainsi d'instruire son antithèse. La notion de jeu souligne par ailleurs son caractère candide et affiche de ce fait toutes les apparences de l'innocence. Mais le collectif permet aussi de se libérer du tabou social, c'est grâce à lui que peuvent se profaner les tabous institués. L'acte provocateur érotique est ainsi un jeu prisé, et donc récurrent, des carnavals tant dans le choix des déguisements que dans l'orientation des comportements.

Séduction, plaisirs de la provocation, antithèse de l'érotisme, être vu et regardé avec étonnement sont les métaphores sociales et culturelles d'un profane qui sacralise d'autant plus les normes en vigueur dans la réalité courante.

Dans un défilé carnavalesque comme dans un triptyque de Bosch, un fourmillement de détails saute immédiatement aux yeux de l'observateur. Là encore, c'est ensemble, et non séparément, qu'ils livrent une explication et une compréhension. Chez Bosch, chaque détail du panneau central du triptyque est un élément essentiel au discernement des deux autres volets.

En carnaval aussi, chaque détail concourt à l'entendement global d'un tel phénomène festif.

Les comportements érotiques paraissent symboliser l'état d'obéissance à l'instinct, à l'appartenance terrestre et plus spécifiquement de la luxure. L'opposition collective à la conduite « normale » publique est ici apparente, mais ce qui importe alors c'est plutôt la manière de s'opposer, par la fête, à l'orthodoxie sociale. L'acte de simulation érotique s'affiche alors comme un autre moyen de se libérer des directives préétablies moralisantes et s'avérer révélatrice du contexte socioculturel dans lequel s'exerce l'acte subversif.

### **Age d'or**

Les œuvres de Bosch ne sont pas seulement inspirées d'images allégoriques, mais sont inspirées par l'histoire ainsi que par les mythes populaires. La vision picturale du peintre n'est pas sans rappeler une consécration de l'Âge d'or, période anhistorique où l'humanité vivait dans une nature paradisiaque, sans tabou et en toute liberté, jouissait sans souci ni honte de l'amour et des plaisirs des sens.

Dans l'imaginaire du Moyen Âge, les fantasmes concernaient les origines de l'Âge d'or, le Graal<sup>289</sup>, c'est-à-dire la sexualité et le paradis, la liberté et le plaisir.

Dans l'institution carnavalesque, on découvre la même évocation d'un modèle, la même consécration d'un temps, idéalisé et imaginé, mythifié et désocialisé et qui demeure aux fondements de l'identité de la ville<sup>290</sup>.

<sup>289</sup> Le Graal – qui n'a rien à voir avec le précieux calice de la littérature arthurienne – symbolisait, dans l'imagination populaire, le paradis terrestre, païen, où triomphait l'amour et la volupté des sens. Il se situait à l'intermédiaire entre l'existence terrestre et un au-delà. Le Graal, dont s'inspire Bosch, fut stigmatisé par l'Eglise comme un faux paradis et comme l'antre du diable et des péchés. Ce Graal a fourni à Bosch son modèle pictural thématique essentiel.

<sup>290</sup> Cf. Troisième partie : premier chapitre

C'est ce modèle qui surtout fournit toutes les spécificités singulières et légitimement distinctes des autres carnavaux. C'est ce même modèle consacré par un Âge d'or qu'évoque très fréquemment comme l'origine d'une pratique, sans retenue et avec nostalgie, le Président de la Confrérie Gôniotique de Chalon, institution gardienne du Temple carnavalesque chalonnais : « Moi je me rappelle quand on se déguisait tous en gôniot sur l'actualité sur les affaires, c'est plus comme ça maintenant, il y en a plus trop des groupes comme ça, y a les enfants qui se déguisent en nounours ou en abeille, mais c'est plus comme avant ».

C'est cette période qui nourrit encore l'imagination populaire en fournissant l'essentiel des modèles thématiques des déguisements, des chars, des chants ainsi que de l'esprit carnavalesque spécifiquement chalonnais, du moins c'est ce qui est constamment rappelé aux différents groupes carnavalesques présents lors des réunions : « Moi je voudrais qu'on revienne un peu vers ça, l'esprit gôniotique et tout ça, alors on leur dit aux réunions mais les écoles elles ne viennent pas aux réunions ». L'esprit gôniotique chalonnais est, comme on l'a vu dans la partie historique, cet esprit fondateur – et donc mythique – qui règne sur les pratiques carnavalesques. C'est aussi celui-ci qui tente d'écartier toute pratique, vestimentaire, déambulatoire ou discursive – puisque demeure bien là la spécificité avancée officiellement par l'instance organisatrice – qui ne se réfère pas à un temps, une époque mythique. Par ce biais sont ainsi jugés comme éléments extrinsèques à l'esprit carnavalesque chalonnais les défilés de groupes d'enfants qui sont par ailleurs exclus du concours gôniotique.

La distinction est consommée lorsque le Carnaval des enfants occupe une place calendaire en marge de celui dominical des adultes. Le mercredi leur est officiellement réservé.

C'est cet Âge d'or aussi qu'imaginent les organisateurs du carnaval de Saint Gilles à La Réunion pour construire la fête cyclique<sup>291</sup>. Néanmoins, ici le Graal n'est pas situé dans le temps mais dans l'espace. Aucune indication à un temps passé ou révolu n'est alléguée dans les discours enregistrés des membres fondateurs, mais en revanche chacun use de références remarquables carnavalesques spatiales.

Les personnes que nous avons rencontrées exploitaient sans réserve leurs heureuses expériences carnavalesques extra réunionnaises comme source ou comme certificats de pratique festive capable d'assembler des populations disparates dans une même structure culturelle. « Montrer la vraie Réunion » entendra-t-on à plusieurs reprises. Si le carnaval de Rio, par exemple et pour ne citer que le plus médiatisé, peut rassembler autant de groupes sociaux et culturels différents en donnant si aisément l'aspect extérieur d'une unité, pourquoi ne pas avoir cet outil agrégatif et médiatique pour une île qui porte le nom de « Réunion ».

C'est en substance la démarche avancée par les membres fondateurs du carnaval de Saint Gilles. Chacun de leur voyages, plus ou moins longs, étaient autant de références merveilleuses légitimant la pratique – et la création – d'une telle fête à La Réunion. Le

<sup>291</sup> Rappelons pour mémoire que le carnaval de Saint Gilles, le seul de la Réunion en 1999, est une récente création datant de 1996 par des membres de la communauté métropolitaine de la station balnéaire de l'Île.

Brésil, l'Amérique du Sud en général, les îles caribéennes, terres de carnavales s'il en est, furent les lieux les plus enchanteurs et les plus fréquemment cités lors de nos entretiens îliens.

L'Âge d'or à Dunkerque est à l'inverse précisément situé dans le temps, puisque c'est de cette période, relativement récente, que découle l'intégralité des pratiques et déguisements actuels.

C'est en effet au XVIII<sup>e</sup> siècle que fut instituée la *Foye*, banquet offert par les armateurs qui réunissaient les pêcheurs avant leur départ en mer au mois d'avril, pour une campagne de pêche à la morue qui coïncidait souvent avec le début du Carême. Les pêcheurs, souvent vêtus des vêtements de leur femme, prime de départ en mer en poche, passaient en bandes d'estaminet en estaminet et de rue en rue. Les *klippers* rappellent cette période, ces harengs fumés jetés du haut du balcon de l'Hôtel de Ville à la foule hurlante. La « Bande des pêcheurs », formation musicale composée de fifres, de tambours et de cuivres, habillés aujourd'hui de cirés et de marinières de pêcheurs, fut une corporation qui, également, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, participait aux banquets des pêcheurs.

Le Tambour major, celui qui conduit la bande à travers la ville et dirige d'une main de maître les musiciens, chahuts et autres chants est revêtu de son costume d'Empire.

Jean Bart<sup>292</sup> – la figure mythique et légendaire d'un âge où la France battait en même temps les plus grandes puissances économiques mondiales – tant chanté avec passion aussi bien dans les carnavales que dans les bals nocturnes, est celui dont se réclame, comme des enfants, chaque carnavales dunkerquois.

De même, le parcours des défilés carnavalesques reste quasiment inchangé depuis la Révolution française, tel qu'il fut tracé par les échevins en accord avec les dirigeants des grandes corporations.

L'Âge d'or carnavalesque cayennais reste très présent dans les défilés de rue mais se caractérise spécifiquement par des personnages emblématiques. Tels l'*Anglé bannann*, le *Zombi baré yo*, la Coupeuse de cannes, le *Neg marron* ou encore le *Bef volo bef* que nous avons décrits en première partie, ces personnages immuables et traditionnels qui évoquent chacun un pan de l'histoire locale, constitutive de la mémoire collective de la ville. Chaque défilé distille son lot de personnages singuliers qui gravitent souvent autour des groupes dont le thème paraît plus moderne. Par exemple, des Balayeuses ouvrent le groupe Scorpion pourtant costumé en maisons guyanaises. Si tous ne sont pas constamment présents, chaque groupe représente au moins une fois dans le cycle des défilés un personnage issu du registre traditionnel qui met en scène la mémoire collective de cet Âge d'or.

Ce sont ces mêmes personnages représentés en miniature qui ornent ostensiblement, comme des trophées ou des emblèmes, le bureau de la présidence de l'instance organisatrice du carnaval.

Ces pratiques « existent depuis des générations » nous précise-t-on régulièrement. Les costumes carnavalesques traditionnels traversant les époques et les générations<sup>293</sup>

<sup>292</sup> Il fut marin et corsaire anobli, sauveur de Dunkerque et de la France, en ayant défait le blocus anglo- néerlandais, en 1693.

et ont pris place dès l'insertion des fêtes venues du Portugal et de France dans la culture guyanaise au XVIII<sup>e</sup> siècle comme produit inverse des costumes élégants et raffinés des maîtres donnant des festivités dans leur résidence.

Les éléments référentiels sont puisés dans cette lente et tumultueuse évolution multiculturelle qui caractérise autant la société guyanaise que son carnaval. Ils renvoient alors à un Âge d'or – identificateur – qui correspond ici à ce que la population perçoit et incline à donner de sa propre mémoire et en corollaire de son identité collective.

Pas de personnage héroïque mythique dont chacun se réclame l'enfant comme à Dunkerque, pas de période festive magnifiée et idéalisée comme à Chalon, pas de pratiques allogènes bienfaitrices importées comme à Saint Gilles, le Graal guyanais reste proche d'une réalité socio-économique historique, et le carnaval conserve dans sa pratique carnavalesque les conditions de vie des habitants. Le carnaval dispose en somme de ces deux fonctions essentielles : un marqueur identitaire et un système ostentatoire, voire médiatique, de conservation.

Emprunté à une idéalisation et embelli pour des raisons esthétiques, le Graal carnavalesque se situe dans un intermédiaire à la fois temporel et spatial, précisément entre un matériel et un imaginaire, entre une réalité et un idéal.

Pas tout à fait inventé, pas exactement supposé, ni complètement identitaire, ni absolument traditionaliste, l'Âge d'or permet d'ouvrir cette voie, autre, qui légitime localement du moins les pratiques et rituels carnavalesques tout en occasionnant indirectement non une mise en garde mais plutôt une mise à l'écart de tous les groupes ou individus pour qui l'Âge d'or local n'est pas suffisamment signifiant. Le Graal carnavalesque est en somme une réponse d'ordre idéologique à un questionnement identitaire.

Comme dans un triptyque de Bosch, la mise en scène centrale, celle qui est livrée en premier lieu à la vue, ne se saisit et ne se comprend qu'avec ses deux autres volets temporels distincts et concomitants qui ensemble dégagent le sens de la perception.

Dans *Le chariot de foin* ou *Le jardin des délices*, triptyques déployés, les volets de gauche renvoient aux temps passés idylliques de la Création, et celui de droite aux temps futurs d'une fin navrante ponctuée d'horreur, l'Enfer.

Les défilés carnavalesques se posent aussi en intermédiaire entre un temps souvent entendu comme une période passé créatrice et un temps futur – ici à l'inverse de Bosch – favorablement attendu, entre un phénomène pleinement mythique et un désir idéalisé de vie en société. Sans en être tout à fait une synthèse, la mise en scène centrale des défilés carnavalesques constituent un instant dialogique et diachronique de la vision sociopolitique des populations qui vivent le carnaval.

L'ensemble des trois volets ainsi que l'ensemble des détails symboliques, pris dans une même totalité, demeurent de fait des éléments essentiels à l'intelligibilité des carnavaux qui ne s'offrent alors qu'entendus dans leur globalité. Ils permettent ainsi de cerner une mémoire collective, de comprendre comment les rituels singuliers sont devenus ce qu'ils sont, et d'apercevoir, comme à Saint-Gilles par exemple, l'orientation

293

Détaillés et documentés par Auxence Contout, *L'histoire du carnaval en Guyane*, Cayenne, Ibis rouge Editions, 2000.

qui est donnée.

## 2-2 – Fou et ordre établi

### Enfer

Jérôme Bosch faisait très souvent aboutir en enfer, dans le feu de la crémation, ou alors en compagnie diabolique, ses groupes de personnages qui dans la vie quotidienne auraient été déviants. Bosch se tourne en effet contre une série de péchés qu'il caractérise par des éléments symboliques. L'idéologie non religieuse évoquée et invoquée dans sa peinture comprend le rejet de la débauche et des amusements. En termes positifs, il défend une certaine maîtrise de soi, la tempérance et la discipline, mais surtout l'insertion dans un tissu social solide et indubitablement contrôlé<sup>294</sup>.

Dans le Bas Moyen Âge, les représentants des divers pouvoirs étant obsédés par le rejet du divertissement, leur souci du maintien de l'ordre était alors inspiré surtout par l'anéantissement de tout comportement déviant, porté par le divertissement, quel qu'il soit. C'est dans cette optique idéologique que se situe Bosch.

Tant dans les détails que dans les thèmes abordés de façon récurrente, la vision proposée par les différents carnavaux se tourne également du côté du rejet de la libéralisation sociale, acte considéré comme subversif, voire chaotique pour un ordre établi.

C'est effectivement un postulat qui est particulièrement vérifié en appréhendant dans la structure globale du cycle festif, le rituel régicide en fin de cycle. Le roi carnaval est en effet, comme on l'a vu, systématiquement occis, et ce – autre analogie *boschienne* – avec une préférence pour le feu, comme si les comportements que ce roi prône et les pratiques qu'il encourage dans le moment carnavalesque devaient être effacés ou punis pour le maintien de l'ordre et le bon fonctionnement de la société. L'enfer est en quelque sorte promis à ceux qui défient l'ordre<sup>295</sup>.

### Folie

Les personnages carnavalesques et boschiens possèdent également une similitude des attributs qui les caractérisent singulièrement dans un univers surréaliste marqué par la folie.

Le concept de *fou* est un concept qui est effectivement diffusé autant en carnaval que dans les œuvres picturales de Jérôme Bosch<sup>296</sup>.

<sup>294</sup> Le rejet des divertissements et de la volupté s'exprime clairement chez Bosch dans des œuvres telles que *Allégorie de la Glotonnerie*, *La Nef des Fous*, *Carême et Mardi-Gras*, *Chanteurs dans un œuf*, *Gai lurons dans un moule en mer*.

<sup>295</sup> Nous analysons plus en profondeur cette thématique dans le second chapitre de cette même partie.

<sup>296</sup> *L'Excision de la pierre de Folie*, *La Nef des Fous*, dont le titre reste bien évidemment allusif et inspiré, *Les Sept péchés capitaux*, *Chanteurs dans un œuf* ou encore le dessin *La Forêt a des oreilles, le champs a des yeux* ».

Bosch, dans ses tableaux, dessins et gravures, représente cette opposition éthique dialogique mais utilise fréquemment la notion de fou, notion littéraire popularisée par l'œuvre littéraire de Sébastien Brant dans *La Nef des Fous*<sup>297</sup>.

Cette nef emporte l'Astre roi vers son zénith ou vers sa mort certaine mais périodique, puisqu'il renaît cycliquement.

L'analogie avec le roi carnaval moderne qui renaît systématiquement tous les ans après être passé au zénith, le sommet de sa gloire, puis par le déclin et la mort, est là évidente.

Comme la figure du fou de Bosch ou de Brandt s'inspire de la Bible, du droit canon et de la tradition médiévale et germanique du *paysan-fol*, des devinettes – ou *Rätselspiele*, des *Contes de menterie*, ou *Lügengeschichten* – ou autres jeux burlesques, le fou carnavalesque moderne est inspiré aussi par un dévot schéma appliqué à un contexte éthique, social et moral, prégnant et déterministe. Le fou est en effet un terme qui ne paraît pas se dissocier de la terminologie carnavalesque et ce depuis la genèse de la fête<sup>298</sup>. Il est donc un personnage omniprésent et multiforme dans le monde des carnavals contemporains puisqu'il revêt autant d'aspects qu'il y a de comportements divergents. Il est en somme membre à part entière de ce monde extra quotidien, comme sujet emblématique.

Chaque personnage carnavalesque, dont la pulsion spontanéeprend la place de la maîtrise de soi et se signale par l'insouciance à l'égard des choses importantes, caricaturant un vice humain, atteint un caractère universel et éternel.

Comme la *Nef des fous*, qui a également inspiré Didier Erasme dans son *Eloge de la folie*<sup>299</sup>, le carnaval présente un catalogue des folies du monde, répertoire quasi exhaustif des erreurs et travers où se fourvoie moralement l'homme, mais où, il y il atteint les dimensions d'une vision d'un monde ordonné et moral. Source de vie et de tous les plaisirs, les fous carnavalesques, dérivés du christianisme médiéval, sont en fait les représentants d'un désordre puisqu'à côté de la religieuse qui montre ses jambes velues, de la femme folle de son corps en public, ou du vieillard tombé en enfance, la satire carnavalesque fustige surtout, et sous toutes ses formes, l'attitude déviante qui s'est écartée d'un comportement moral et normé pour s'absorber dans le monde des apparences, le monde des sens, bref un monde sans bornes.

De même le fait de donner la parole aux fous eux-mêmes permet toutes les contradictions et toutes les audaces : la folie peut tout dire, y compris des vérités. Critique

<sup>297</sup> Sébastien Brant, *La nef des fous*, Ed. Corti, 1997.

<sup>298</sup> Cf., par exemple, Didier Erasme, *l'Éloge de la folie*, Paris, Flammarion, 1999

<sup>299</sup> Conçue en 1509 et rédigée en latin la même année par Érasme (1467 env.-1536), dédiée en 1510 au juriste anglais Thomas More (futur auteur de l'*Utopie*, 1516), imprimée pour la première fois à Paris en 1511 sous le titre *Encomium Moriae*, *l'Éloge de la folie* fut également une œuvre majeure européenne de la Renaissance. Monologue et sermon parodique, l'œuvre est caractéristique du genre de l'éloge paradoxal carnavalesque, proche de celles de Rabelais et de Brandt. Il s'agit pour Érasme d'exprimer, de manière ludique, une critique de la société civile et religieuse.

des institutions, des hommes politiques, ou des scandales, les fous carnavalesques s'en donnent à cœur joie de pouvoir s'exprimer librement sans aucune retenue ni censure. Et Chalon et ses gôniots cristallisent singulièrement cette facette de la folie carnavalesque

Avec ses désirs débridés, ses gesticulations sauvages, son excitabilité infinie, son excessivité, le fou est donc l'opposé du sage qui incarne la tempérance, la poursuite d'un but, la conscience et la circonspection attentive, mais dont l'attitude, réservée et sereine, est garante d'un ordre établi où l'éthique politique du monde<sup>300</sup> est assurée.

Le défaut du fou n'est pas tant sa folie, en d'autres termes son péché, mais son obstination à ne pas vouloir se reconnaître fou, apparaissant autrement dit comme source de désordre.

La raison devient ainsi le seul critère de moralité. Le fou, guidé par ses passions, est donc le produit négatif du comportement préconisé et acceptable dans le quotidien.

Métaphorisant l'anarchie, l'entropie, la dérive et l'errance ou encore le chaos social, la nef des fous carnavalesque n'a donc pas de destination et reste sans voie lorsque la fête se termine et que le quotidien reprend son cours.

### Ordre établi

Le carnaval apparaît alors comme héritier de cette longue tradition cyclique de comportement débridé. Il puise en effet ses comportements, ses attitudes, ses jeux, et ainsi ses racines, dans cette satire sociale représentée autant par Sébastien Brant et Didier Erasme en littérature que par Jérôme Bosch en arts plastiques.

Bien sûr, la religion n'est plus aussi prégnante qu'au XV<sup>e</sup> siècle, mais l'idée d'un ordre sociopolitique, garant d'une unité humaine, s'oppose toujours à la notion de chaos mise en scène par les collèges de fous dans le carnaval moderne. Le fou, incarnant dans une pantomime comportementale le chaos, se rend dans ce sens coupable d'un comportement socialement indésirable et est donc logiquement banni – rituellement – par la communauté toute entière, en fin de cycle.

L'univers carnavalesque du chaos reste paradoxalement proche de l'iconographie prosélyte de Jérôme Bosch, dans la mesure où les comportements, autorisés dans un monde carnavalesque délimité, légitiment leur présence seulement parce qu'ils sont les symboles de l'inverse d'une morale et d'un comportement attendu et propagé par un ordre social préétabli.

Ce serait, semble-t-il, le sens implicite des régicides systématiques en clôture de carnaval. La folie est synonyme d'un mal sociétal, qu'il faut donc bannir de l'enceinte de la société elle-même. Le roi caraval est, pour cette raison, chargé de tous les maux survenus au cours de l'année. Il est l'incarnation et la figure représentative emblématique de ce mal, d'où son extermination rituelle finale.

Le rôle du carnaval est alors apotropaïque, c'est-à-dire qu'il aide cycliquement à refouler le mal pour la bonne marche du quotidien.

<sup>300</sup> Cette dualité incarnée par des personnages antinomiques est incontestable dans *La Tentation de Saint Antoine*.

La folie est ainsi une notion parfaitement incompatible avec l'ordre mais c'est aussi pour cette raison qu'elle est mise en scène, et ce uniquement de manière rituelle et surréaliste, une fois par an sur la scène carnavalesque. L'exposition de la folie reste ainsi cyclique, c'est-à-dire délimitée dans le temps, et encadrée strictement dans une enceinte urbaine afin qu'elle n'enveahisse pas sans disposition apparente et par l'intrusion de puissances maléfiques menaçantes, comme dans l'ensemble des œuvres de Jérôme Bosch.

Dans le carnaval, la ritualité cyclique associée à l'idée de sur réalité – et donc de non réalité – de la folie entérinent tout d'abord son caractère illogique, puis sa non tangibilité et enfin sa négativité. Non pas démontrer qu'elle n'existe pas mais au contraire que son existence demeure irrationnelle ou parfaitement subjective. La fonction apotropaïque du carnaval reste alors de ce fait, et comme pour Jérôme Bosch, idéologique. La folie participe ainsi, en ce sens, à l'ordre lui-même puisqu'elle en est son produit négatif et ce d'autant plus qu'elle est mise en scène de manière concrète.

Puisque l'ordre est transcendant, mais réel, la folie, son antithèse, doit être immanente mais surréalité. La folie est donc une anti-transcendance subjective de l'ordre établi.

Le carnaval participe alors activement à ce jeu dialogique paradoxal qui consiste à légitimer une idée en exposant son contraire. Comme le sacré et le profane, la folie légitime l'ordre.

L'imagination surréaliste carnavalesque est, en ce cas, une vision *durkheimienne* à la fois critique et antithétique de la société, c'est-à-dire du spectateur et de sa vision de celle-ci.

L'ordre est effectivement un thème essentiel et présent, aussi bien en carnaval que dans les œuvres *boschiennes*, mais de manière sous-jacente dans chacun des deux phénomènes. Le carnaval et Jérôme Bosch peignent tous deux un ensemble d'individus dont les comportements expriment explicitement un refus de la conformité au mode de vie établi.

Le Touloulou guyanais en constitue une illustration éloquente. Retenons de ce rituel carnavalesque spécifiquement cayennais que sa première règle est précisément de renverser celle-là même qui, d'usage, codifie dans le quotidien les relations entre hommes et femmes.

Lors du carnaval guyanais qui, rappelons-le, s'étend de l'Epiphanie au Mercredi des Cendres, tous les samedis soirs sont réservés à ce rituel perturbant l'ordre relationnel entre sexes.

Les *Mariages burlesques*, autre exemple, comme ils sont traditionnellement dénommés le mercredi des Cendres à Cayenne, jouent à caricaturer l'image traditionnelle, somptueuse et fastueuse d'un défilé nuptial, illustrant ce jeu dialogique paradoxal. En d'autres termes, c'est en proposant de manière rituelle au spectateur à la fois la caricature et l'antithèse d'un rituel commun qu'il faut lire un sens moral et éthique du comportement acceptable, et donc celui à adopter pour s'affranchir des incontournables railleries et moqueries en réponse à un acte inconvenant ou excentrique,

source potentielle de désordre social.

Le parallèle est facile avec les plaisanteries médiévales carnavalesques, on l'a vu, où il était coutume, les soirs de fête, d'aller chanter des chansons satiriques sous les fenêtres, par exemple du couple dont le mari est trompé.

La plaisanterie carnavalesque possède ici cette fonction morale de maintenir un ordre éthique, en l'occurrence un pouvoir dominateur de l'homme sur sa femme, en l'absence de quoi l'ordre social établi sur cette distinction dogmatique serait mis à mal. L'art de la plaisanterie, si présent dans chacun des carnavaux rencontrés, joue alors ce rôle de régulateur éthique d'un ordre institué.

La thématique de l'ordre établi est par conséquent, dans le carnaval, infléchie dans un sens éthique. Selon ce système éthique, l'ordre est le fondement et le garant, à travers le temps, du bon fonctionnement de la société ; par leurs comportements, les fous lui portent atteinte. Élever alors ce système éthique à un niveau métaphysique et transcendant permet d'induire une légitimité évidente de l'ordre. En d'autres termes, élaborer un code de comportements entièrement profane des fous dans le carnaval, centré sur des réalités extra quotidiennes et surréelles, légitime la sacralité d'un quotidien qui lui, demeure réel.

La transcendance politique de l'ordre établi s'objective ainsi dans et par le carnaval puisqu'il est le produit antagonique d'un schème éthique mis en scène.

Le carnaval stigmatise en somme tout comportement asocial en choisissant comme modèle antithétique la figure emblématique et globalisante du fou, dès lors présenté, avec une charge esthétique, comme l'essence même du « marginal ». Le carnaval permet alors de sublimer l'iconographie inverse sans utiliser un ton moralisateur impopulaire.

Comme Bosch a mis à profit la forme picturale du triptyque pour pouvoir prêter à ses créations un caractère de retable, et donc sacré et irréfutable, le mécanisme qui sous-tend le carnaval est le même : la fête carnavalesque expose indirectement un système de valeurs éthiques qui passe pour être incontestablement transcendant. Présenter le profane comme quelque chose de sacré, permet de donner au profane des qualités qui ne sont communément issues que de l'ordre du sacré, c'est-à-dire, par exemple ici, de son irréfutabilité dogmatique.

On saisit mieux ainsi à travers la diversité et la complexité apparente des mises en scène carnavalesques, l'expression idéologique et le modèle politique d'un certain ordre.

En définitive, un regard porté sur les œuvres de Jérôme Bosch nous a permis de considérer le carnaval non seulement comme un ensemble chaotique ni seulement critique de la société mais plutôt comme une légitimation profonde et politique de l'ordre établi.



138 - Autoportrait de Jérôme Bosch âgé. Bibliothèque Municipale d'Arras.



139 - Le jardin des Délices, Jérôme Bosch, 1503-1515, (110 x 189 cm), Musée du Prado, Madrid.

Photos 138-139

138. Autoportrait de Jérôme Bosch âgé, Bibliothèque Municipale d'Arras.

139. Le jardin des Délices, Jérôme Bosch, 1503-1515, (110 x 189 cm), Musée du Prado, Madrid. Source : <http://home.actlab.utexas.edu/~litgirlblue/SoundClass/Bosch.htm>; jardin des delices.



140 – *La tentation de Saint Antoine*, Jérôme Bosch, 1510, (131,5 x 225cm), Musée National de Arte Antiga, Lisbonne.



141 – *L'extraction de pierre de Folie*, Jérôme Bosch, (48 x 35 cm), Musée du Prado, Madrid.

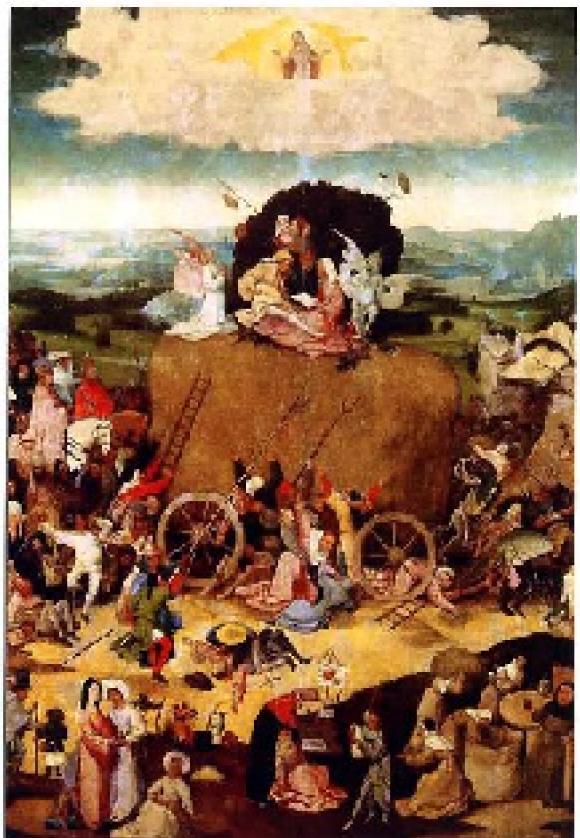
Photos 140-141

140. L'extraction de pierre de Folie, Jérôme Bosch, (48 x 35 cm), Musée du Prado, Madrid.

141. Le sept péchés capitaux, Jérôme Bosch, 1475 -1480, Musée du Prado, Madrid.



142 – *Les sept péchés capitaux*, Jérôme Bosch,  
1475-1480, Musée du Prado, Madrid.



144 – Panneau central du Chariot de foin.  
Jérôme Bosch, 1500, (100 x 72 cm), Musée du  
Prado, Madrid.



143 – *Le concert dans l'œuf*, Jérôme Bosch,  
(108,5 x 128,5cm), Musée des Beaux-Arts de  
Lille.

#### Photos 142-144

142. Le concert dans l'œuf, Jérôme Bosch, (108,5 x 128,5cm), Musée des Beaux-Art de Lille. Source : <http://www.french-art.com/livres-revues/revues/artsacmg/ind0901.htm>

143. La tentation de Saint Antoine, Jérôme Bosch, 1510, (131,5 x 225cm), Muséu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

144. Panneau central du Chariot de foin, Jérôme Bosch, 1500, (100 x 72 cm), Musée du Prado, Madrid. Source : [Http://museedesenfants.ecolint.ch/Peintres/Bosch/Posters/Bosch\\_big/foin\\_mil.jpg](Http://museedesenfants.ecolint.ch/Peintres/Bosch/Posters/Bosch_big/foin_mil.jpg)

### 3 - Danse

Dans son acception la plus générale, la danse est l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps. C'est un accord qui est rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Plus précisent, la danse est souvent l'expression d'un sentiment personnel ou d'une situation donnée contextuelle et culturelle, et peut éventuellement s'accompagner d'une pantomime destinée à la rendre plus intelligible. Dans le premier cas, elle peut être considérée comme spontanée, répondant alors à une aspiration biologique comme l'exaltation nerveuse ou musculaire du corps, mais souvent dans le carnaval elle résulte d'une structure davantage organisée satisfaisant à la fois un sens artistique et culturel.

La danse ne satisfait donc pas seulement des exigences physiques ou esthétiques, elle apparaît aussi comme le moyen privilégié d'entraîner l'homme, le danseur ou la danseuse, hors des limites que lui impose la réalité quotidienne.

Génétratrice d'extase et imprégnée alors d'un caractère extra quotidien, la danse joue à ce titre un rôle important dans l'univers carnavalesque.

Bien que maintes fois condamnée par le dogmatisme chrétien comme scandaleuse ou résurgence païenne, la danse a pourtant longtemps été admise dans l'enceinte même de l'église sous forme réglementée de rondes, rappelant la ronde des anges au paradis, ou sous forme de processions liturgiques réalisées par les clercs, les enfants de choeurs, ou encore lors de la fête des fous, décrite précédemment.

La danse, devenue profane, est considérée comme un simple divertissement social, et en tant que divertissement elle trouve logiquement sa place dans l'univers d'exaltation et d'extra quotidenneté qu'incarne le carnaval.

Elle se trouve imprégnée dans le carnaval autant dans les défilés carnavalesques dominicaux que dans les bals masqués organisés tout au long de la période carnavalesque à Dunkerque et à Cayenne, ou en fin de cycle pour Chalon.

Le terme de *bal* désigne aujourd'hui l'assemblée des danseurs qui se réunissent pour exécuter des danses. Souvent, à Dunkerque, Chalon et Saint Gilles, le déroulement l'emporte sur l'expression chorégraphique.

La fonction de la danse dans le bal répond à de multiples besoins sociaux et individuels, qui vont du simple divertissement au prélude de l'aventure sexuelle. La forme de déroulement y est plus ou moins précise, selon le carnaval et selon la disponibilité du danseur, la qualité des transgressions plus ou moins accentuée.

## Corps

« **S'il est vrai que tout symbolise le corps, il est tout aussi vrai (sinon davantage, et pour la même raison) que le corps symbolise tout** <sup>301</sup> ».

Reflet de croyances, de visions du monde, d'une culture locale, la danse a néanmoins pour instrument exclusif le corps. Trépignements, déhanchements, balancements, tournoiements, torsions du buste et de la tête entraînés par la frénésie rythmique, le corps devient moyen d'expression esthétique et culturel et pourtant il est outil essentiellement sensoriel dans l'univers carnavalesque.

A l'instar des déguisements traditionnellement carnavalesques qui disposent d'une double nature – incarnation d'une permanence historique et déclaration de modernisme

<sup>301</sup> Mary Douglas, *De la souillure*, Paris, Maspero, 1981 (1<sup>ère</sup> éd. 1967), p. 137.

associant le souvenir des pratiques ancestrales dans la mémoire collective et la transformation de l'aspect plastique – la danse, constante de tout carnaval, est à la fois objet et sujet. Objet de la musique et sujet du corps, déterminé par la musique et agissant sur le corps.

Le corps est par ailleurs l'instrument privilégié de l'articulation entre le déterminisme biologique et la diversité des pratiques culturelles, la danse en est l'expression technique.

Les techniques du corps utilisées dans la danse sont ainsi caractérisées par l'existence de schèmes culturels intériorisés par les individus d'un même groupe<sup>302</sup>.

Les mouvements répétés obstinément du corps conjugués avec l'action des rythmes musicaux, créant un automatisme musculaire et de l'excitation nerveuse, tendent souvent à provoquer une sorte d'extase corporelle

Un goût de l'en-dehors, des mouvements extrovertis, de l'élévation et cette aptitude à dégager, à développer harmonieusement les membres, mais aussi le respect de l'alternance des temps rapides et lents, de la marche et des sauts, la danse carnavalesque fait emprunter à l'anatomie le sens de la courbe qui cambre le corps, ploie les genoux, fait onduler les bras, sans oublier ces tours nerveux qui font virer le torse ou le corps entier.

La dissociation, l'éclatement, la juxtaposition de tout ce qui était jusqu'alors si bien uni caractérisent aussi cette danse proprement carnavalesque comme une réponse corporelle à l'explosion festive des règles, tabous et autres morales collectives et sociales.

Souvent collective, comme dans les rondes et les rigaudons<sup>303</sup> dunkerquois, et parfaitement synchronique, comme dans les défilés guyanais, la danse de carnaval se pratique également par couple, notamment dans les bals masqués et dans les bals parés-masqués de Guyane.

Le corps transfiguré par la grâce d'un instant privilégié, des sortes d'ivresses choréiques donnent alors libre cours à l'érotisme. Le rôle de l'autosuggestion corporelle de danses spécifiques, présentes dans les soirées masquées des dancing guyanais et notamment le *Piké*<sup>304</sup>, suppose une exaltation mutuelle plus ou moins physique qui conduit à la simulation consciente – ou inconsciente – de l'acte sexuel.

Il y a en effet dans toute danse carnavalesque, bien différente selon l'endroit où elle est autodétermination culturelle, un rapport étroit entre le mouvement du corps et le rythme syncopé de la musique, une osmose évidente entre les gestes et les pulsations

<sup>302</sup> Marcel Mauss, « Les techniques du corps », Communication présentée à la Société de psychologie le 17 mai 1934, in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, Quadrige, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. 1950), pp. 363- 386.

<sup>303</sup> Danse d'origine provençale selon certains, inventée par Rigaud, maître à danser parisien (XVII<sup>e</sup> siècle), selon d'autres. D'après C. Sachs, l'étymologie (italien *rigodone* ou *rigolone*) indiquerait qu'il s'agit d'un « pendant augmentatif ou diminutif de *rigolotto* ou ronde en cercle ». Le rigaudon (ou rigodon) fut fort en vogue à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette ancienne danse, très vive, fut fort répandue en Provence et en Languedoc. Le rigaudon fut dansé à la cour de Versailles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et dans les divertissements des opéras.

<sup>304</sup> Cf. bals parés-masqués, Première partie.

musicales. Comme si la présence de la musique déclenchaient irrésistiblement une réaction du corps ou comme si elle jouait le rôle d'un stimulus culturel.

Collective à Dunkerque, individuelle à Chalon-sur-Saône, folklorique à Saint-Gilles, c'est effectivement à Cayenne – sous l'influence des carnavaux caribéens – que l'érotisation de la musique a le plus de répercussions sur le mouvement du corps.

Rapide et syncopée lors des défilés qui autorisent une démarche déhanchée, la danse cayennaise est voluptueuse lors des bals nocturnes dans lesquels les danseuses touloulous, méticuleusement dissimulées des pieds à la tête sans oublier gants et transformation de la voix, semblent ignorer les tabous inhérents aux sociétés occidentales empêtrées dans ce que Michel Foucault appelait « la monarchie du sexe <sup>305</sup> ».

Il ne s'agit pas de braver les interdits qui n'existent manifestement pas, mais d'assumer et de célébrer une fois l'an, et de façon cyclique, la fonction la plus réjouissante du corps.

Évoquer la pertinence du lien entre la danse carnavalesque et le coït, n'est pourtant pas très original. De l'engagement progressif des danseurs qui cherchent quelques points sensibles du partenaire pour les développer ensuite par itérations graduelles, à l'exaltation et l'exultation corporelle qui s'achève par une éloquente effervescence en passant par le mime coital par va et vient expressif du bassin : inutile de développer plus encore une évidence, si ce n'est pour rappeler cette douce fatigue physique euphorique trahie par une présence mutuelle de sueurs, ce don du corps à l'autre, c'est l'acte d'amour physique.

Ce type de danse carnavalesque, singulière au demeurant, revêt alors volontiers un caractère sexuel, et s'apparente donc aux rites de fécondité.

Bien plus encore, la musique carnavalesque est catalyseur d'énergie corporelle - et culturelle - et déclencheur d'expression physique - et sociale ; elle fait donc de la danse un symbole culturel tout en affirmant en acte une critique sociale. Henri-Pierre Jeudy prétend en ce sens que « dans les sociétés modernes, les rites n'ont certes pas disparu, même s'ils ont souvent pris une tournure plus folklorique comme si l'une de leurs fonctions était de maintenir la nécessité d'une mise en scène de la transmission patrimoniale <sup>306</sup> ». »

Le rituel de la danse collective lors de cette rupture du quotidien dépasse alors le cadre folklorique et agit sur le social autant qu'elle est régie par le culturel, bien sûr au-delà d'une simple transmission patrimoniale.

Le rituel devient, dans cette perspective, expression populaire ou plus précisément dispositif expressionniste *prosopopique*.

L'expression corporelle collective dans les carnavaux observés, relève également des différents folklorismes : folklore portugais à Chalon-sur-Saône ; brésilien, chinois à Cayenne, malgache, chinois, indiens à Saint Gilles, comme une opération de

<sup>305</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 211.

<sup>306</sup> Henri-Pierre Jeudy, "L'Anthropologie politique en question", *Anthropologie du politique*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 239.

stigmatisation culturelle et ethnique. Collective en ce sens, et de ce fait extérieure aux individus, elle est présentation de schèmes culturels de la vie quotidienne propre à un groupe sur la scène même de l'extra quotidien.

La danse carnavalesque est ainsi un moyen d'identifier collectivement, par l'intermédiaire du corps, l'existence des différents groupes sociaux, ou qui sont présentés comme objectivement différents, et qui composent la localité du carnaval par des codes culturels stigmatisés et stigmatisant, mais tout autant elle s'énonce comme emblème caractéristique, socialement produit – sans rejet carnavalesque toutefois – de l'étranger, de celui du moins qui a des mœurs carnavalesques distinctes.

### 4 - Musique

---

Là où cesse le pouvoir des mots commence celui de la musique. Ce n'est donc pas par hasard que le théâtre naît en musique ; musique des sons unie à cette musique des corps qu'est la danse.

Théâtre, musique et danse sont les fondements de l'univers du carnaval. La théâtralité carnavalesque plus ou moins fantasmée et plus ou moins imaginée ne se répète pas deux fois de manière identique dans les défilés mais mêlée à la musique et à la danse, le carnaval invente un certain « exotisme » spectaculaire.

Le carnaval, art non écrit, rassemble en son sein, musique, théâtre et danse, certes, mais ce sont toujours des musiques, de l'expression théâtrale, et de la danse, intimement liés à la culture ou à la société locale.

Le problème toutefois que pose le carnaval aux sciences sociales est le même que pose les arts avec ces mêmes sciences : celui des rapports des faits musicaux ou des formes d'art avec leur contexte, c'est-à-dire la société dans laquelle ils évoluent.

Bien que nous ne ferons qu'évoquer certains éléments à ce sujet, que nous développerons plus en détails dans la partie suivante, il nous semble nécessaire d'expliquer que le recours générique à la mise en parallèle de deux formes d'art, en apparence dissemblables, est destiné à alimenter en images esthétiques et en description analytique notre propos général.

C'est dire, en d'autres termes, que le recours, comme marche pied, à l'expression musicale jazzistique pour spécifier l'analyse de l'univers carnavalesque – de ses subjectivités, de ses créativités, de ses formes esthétiques, de son imaginaire – est un moyen d'une richesse incomparable.

D'une démarche et d'un aspect esthétique analogue, la musique jazz nous montrera, par exemple, que le carnaval ne peut se comprendre que comme une pratique insérée dans un contexte, immédiat ou non, et non comme un élément festif parfaitement libre et autonome, et de ce fait, qu'il est inséparable du monde réel, c'est-à-dire en interdépendance constante avec des institutions, des personnes, des discours, des idéologies, des intentions, des perceptions du monde.

Mais alors pourquoi spécifiquement le jazz ? Quels liens nous font recourir au jazz pour interpréter précisément la forme esthétique si singulière du carnaval ?

« Il y a dans la pratique du jazz l'invention d'un exotisme qui escorte le développement et les aberrations de la société industrielle. Cet exotisme est un exotisme de l'intérieur, un exotisme critique, moqueur et spectaculaire (...) Le jazz libère les musiciens et porte leur univers sur la scène. (...) Toute prestation de jazz est un jeu de l'individu et du groupe. Un jeu du groupe et de la communauté. Un jeu de la communauté et du spectacle. Ce jeu se traduit par le risque (le risque de l'improvisation), par la joute (« chases », compétitions surenchères) et par la traque de l'instant <sup>307</sup> ».

Sommes nous loin ici, par ces définitions de la pratique jazzistique, du monde spécifiquement carnavalesque ?

Si le jazz est un traitement libre d'une partition, une interprétation spontanée d'un thème, que se passe-t-il de différent dans les défilés carnavalesques ?

Les fondements historiques mêmes et les principes essentiels et généraux du jazz ne sont-ils pas détournements, parodies et transformations ou encore évocations, suggestions et interprétations implicites ou manifestes des formes musicales classiques ? Ces fondements et ces principes ne sont-ils pas les mêmes que nous avons décrit plus haut, ceux du monde festif du carnaval ?

À la lumière du jazz ou des musiques de jazz, de ses formes musicales très caractéristiques, des conditions socio-politiques de son apparition et de sa diffusion, de son développement, certains concepts clés du jazz peuvent activer, voire définir et identifier, les fondements esthétiques du phénomène festif qu'est le carnaval, dans ses généralités.

Que ce soit dans la part réservée à l'improvisation ou dans son « esthétique du non » à la déformation et à l'éclatement des règles conventionnelles ou encore à la maîtrise d'un chaos, l'exercice et l'imaginaire du jazz met en œuvre une série d'éléments esthétiques et sociaux qui ne sont ni énoncés, ni expliqués formellement, mais qui éclairent l'essence même de son art.

Nous nous en servirons donc comme « déclencheur » de l'analyse ethnologique appliquée au phénomène carnavalesque.

Notre regard théorique et scientifique sur le carnaval pourrait être alors celui d'un musicien : le *regard d'une écoute*. Le jazz et le carnaval commencent bien là où effectivement, l'écriture s'arrête.

#### 4-1 – Le Jazz

Le mot jazz recouvre une réalité difficile à cerner.

Le jazz est historiquement le mode d'expression privilégié d'un groupe socio-économique -afro-américain. Il est apparu au lendemain de la Première Guerre Mondiale.

Il est une musique, par essence, contestatrice. Le jazz est « une musique construite sur une battue régulière où les temps forts sont inversés par rapport à l'accentuation

<sup>307</sup> Francis Marmande, « Du sexe, des couleurs et du corps », in *L'Homme*, n°158-159, Avril 2001, pp. 128-130.

européenne classique, où les cheminements harmoniques suivent l'ordre canonique tonique / sous-dominante / dominante en se colorant de « notes bleues » (abaissement d'un demi-ton de la tierce et de la septième ...) une musique qui se peut jouer en grand orchestre utilisant des arrangements écrits ou en petits groupes moins formels, mais l'improvisation, donc la spontanéité, occupe une part prépondérante<sup>308</sup> ».

L'ethnomusicologue, André Schaeffner, « tente de montrer par une analyse détaillée de l'organologie africaine que l' « essence » du jazz lui vient de certaines musiques africaines qui, importées aux Etats-Unis, ont rencontrés les harmonies et les thèmes du choral protestant pour donner le coon song, le cake-walk, le ragtime, le jazz, etc.<sup>309</sup> ».

« Sa spécificité tient à deux traits de la musiques africaine : une exaltation rythmique indissociable des gestes de la vie quotidienne, qui crée un jeu de tensions entre le rythme (« la pulsion » rythmique) et la mesure (la régularité « abstraite ») ; et l'usage des instruments en vue d'imiter le son des voix humaines ou animales et des bruits de la nature, par ailleurs lié à l'improvisation<sup>310</sup> ».

Le premier élément, et le plus essentiel, du jazz est la « syncope ».

Le mot syncope vient du terme médical dont la signification en pathologie est « évanouissement » ou « battement excessif du cœur », ou encore « perte momentanée de la sensibilité et du mouvement ».

La musique syncopée produit en effet l'excitation du système nerveux.

La syncope musicalement représente une note attaquée entre deux temps.

Dans le jazz, plus spécifiquement, la syncope est une division inégale du temps, une réunion de la dernière note d'une mesure à la première note de la suivante. La syncope est un accent artificiel rajouté ou ôté à la mesure. Elle laisse vibrer et tourner les rythmes. C'est elle qui donne le rythme ternaire du jazz.

C'est en d'autres termes l'art de faire chanter et danser les silences.

La force mécanique de cette syncope constitue l'esprit du jazz, sa singularité et son immédiateté.

L'allure mécanique de la syncope dans le jazz renvoie donc de fait à la métaphore de la machine et au mode de vie urbain, industriel, trépidant qui caractérise également l'univers contextuel de nombreux carnavales.

L'association du rythme jazzistique à la machine, à la mécanique est la métaphore d'une énergie et d'une certaine régularité. Il faut en effet et de l'énergie et de la régularité, afin que puissent s'abandonner et s'adonner aux pulsions qui les habitent, tant les musiciens de jazz que les acteurs des carnavales. Ainsi une déshumanisation positive,

<sup>308</sup> Denis-Constant Martin, Olivier Roueff, *La France du Jazz, Musique modernité et identité dans la première moitié du XX ème siècle*, Paris, Parenthèses, Coll. Eupalinos, 2002, p. 18.

<sup>309</sup> André Schaeffner, « Notes sur la musique des Afro-Américains », 1926, cité par Denis-Constant Martin, Olivier Roueff, *op.cit.* p. 115.

<sup>310</sup> Denis-Constant Martin, Olivier Roueff, *op.cit.* p. 115.

naturelle, mécanique et spontanée semble à l'œuvre, marquée par les cris des instruments ou les contorsions des danseurs et danseuses. Et il suffit de percevoir les danses qui ont cours dans les dancing guyanais au moment du carnaval pour s'en convaincre.

La prépondérance du rythme, qu'il soit original ou polymorphe, constitue la singularité du carnaval et celle du jazz.

Dans le jazz, les rythmes échevelés ainsi que les instruments excentriques évoquent souvent les transes africaines. Composée d'instruments classiques – grosse caisse, tom, caisse claire – et d'objet sonores hétéroclites – poubelle, couvercles métalliques, cloches, casseroles – les percussions permettent une mise en avant fondamentale de la pulsation, du rythme et aussi marquer le temps.

Musicalement, les dissonances, les arpèges, les accords brisés, les variations rythmiques ou de tempo qui s'introduisent *ad libitum* caractérisent également cette musique.

Le *swing* en est également une composante non moins caractéristique.

Le mot swing signifiant « balancement », une transposition imagée engendre chez l'auditeur une sensation de rebondir d'un temps sur l'autre. Cette métaphore dévoile une dualité qui existe aussi bien dans l'organisation même de la formation de jazz que dans la notion sociale du carnaval, à savoir d'une part une continuité, une permanence de ce sur quoi l'on rebondit, et d'autre part l'instabilité qui fait sentir à la limite de la chute.

La continuité musicale, dans le jazz, est marquée par la section rythmique, batterie, contrebasse, guitare, qui s'attache à fournir une pulsation régulière ; dans le carnaval, ce sont les réalités du quotidien qui fondent la base de l'amusement collectif, ainsi que la permanence des règles du quotidien qui reprennent leur place en fin de scénario carnavalesque.

La sensation d'instabilité est fournie par la section mélodique, pour le jazz, dont le phrasé s'articule sur la pulsation en contrastant avec elle et en donnant le sentiment d'être à la limite de la rupture entre mélodie et pulsation. Pour le carnaval, cette instabilité se caractérise par l'abolition des règles et des tabous de la réalité du quotidien, sans toutefois détruire ceux-ci dans le quotidien, et par l'apparence de l'apparition, dans l'univers carnavalesque, d'un chaos collectif, d'une vie anarchique.

Le swing est la fusion de cette dualité, et l'on comprend ainsi qu'il ne peut être précisément noté ou anticipé.

Enfin, le jazz est multiple, il est à la fois polyrythmique – Max Roach, Art Blakey – temps ouvert et multiple, rebelle à une division métrique simple, polyphonique, possibilité d'existence de voix nombreuses divergeant d'un même foyer, disparition de toute hiérarchie et polymorphe, mélange de thèmes et de variations.

Ce qui le rapproche encore d'avantage de ce monde extra quotidien qu'est le carnaval.

Le jazz est donc une mise en œuvre des éléments mélodiques et rythmiques, et les harmonies présentent des anticipations ou des retards en syncopes qui paraissent sortir

d'un songe, ou en tout cas loin d'une réalité connue, voire quotidienne. Cette complexité de rythmes, de mélodies, de syncopes et d'harmonie pour lesquels il n'existe pas ou peu de notations et de traces écrites n'ont d'égal que la complexité et les influences syncrétiques du jeu et des rituels proprement carnavalesques.

Aspect métronome des rythmes, métaphore de la machine, tumulte, vitesse, *hétéroclisme* et exotisme qui marquent le mode de vie moderne, semblent alors aussi signifier le jazz tout comme ils singularisent aussi le monde du carnaval.

Le mouvement est agitation, le drôle est grotesque, les couleurs éclatent, la musique est un tintamarre, le tout est extravagant, incohérent. Vitesse, frénésie, rythme, les danseurs sont des pantins désarticulés. Le lien est effectué entre les images que procurent le carnaval et celles

du jazz.

### 4-2 – Partage et liberté

Nous pensons tout d'abord que le plaisir extraordinaire que les artistes de jazz éprouvent à se retrouver, à jouer et à être ensemble, à attendre collectivement l'état de grâce procède du même type d'attitude qui existe dans l'univers carnavalesque.

Arts de la rencontre, du partage et du rassemblement, le jazz et le carnaval le sont assurément mais art du plaisir individuel tout autant.

Le corps tout entier est en effet travaillé, utilisé et impliqué pour faire éclore ce plaisir. La bouche, les doigts, les yeux, les membres supérieurs et inférieurs, la tête, les hanches accompagnent tous ensemble ce plaisir artistique de l'instant.

Les rapports humains qu'invente le jazz dans la création, et le sens du spectacle comme de l'ornement du corps<sup>311</sup> terminent et font partie intégrante de ce plaisir à la fois individuel et collectif, voire commun de ces deux arts de la création humaine.

Le carnaval, tout comme le jazz, privilégie la spontanéité, l'instantanéité et l'immédiateté d'implication et d'entreprise créatrice. Liberté, improvisation, souci commun du corps et de l'instant vécu sont donc les fondements aussi bien du rituel carnavalesque que du phrasé jazzistique.

La spontanéité est une incarnation majeure de l'authenticité humaine.

Les deux formes d'art ont ainsi la particularité de présenter une performance réellement *in vivo*.

Carnaval et jazz vivent ainsi tous deux sous le signe de l'immédiateté avec une spontanéité opposée à la rigidité, à la morale conventionnelle, et avec un oubli de soi dans le défoulement collectif, qui brisent toute règle rationnelle d'individualisation et de contrainte et qui font éprouver aux acteurs, à des degrés différents, l'ivresse d'exister

<sup>311</sup> Nous pensons aux tenus de scènes de Miles Davis, aux extravagances de Sun Ra, aux tissus et vêtements africains d'Archie Shepp, aux « uniformes » des musiciens-pupitres d'orchestres de Count Basie ou de Duke Ellington et bien évidemment au personnage d'Al Jolson dans le film *le Chanteur de Jazz* de 1927, un comédien blanc grimé et « ciragé » presque grossièrement en Noir.

mais d'exister ensemble, de produire une œuvre commune.

Le principe en est alors la communication au sein même du groupe.

Le langage qui s'y construit dans l'instant est un langage qui se bâtit à partir d'une structure de composition ou d'improvisation déjà élaborée afin qu'il n'y ait pas d'antagonisme entre ce langage de l'instant et cette structure d'improvisation.

L'improvisation se trouve alors finalement dans cet espace, dans cet interstice entre liberté commune et structure préétablie et c'est donc cette part d'inattendu.

En exemple, il est des artistes, comme notamment le contrebassiste Charlie Mingus, qui affirmait que le jazz est une langue et que chaque chorus est un discours : « Nous avons fait notre histoire dans cette langue, le jazz. Le jazz a été notre langue de communication, pour nous qui en étions privés et interdits<sup>312</sup> ». Par ce langage non verbal, esthétique plutôt, le jazz propose et constitue un système d'équivalence avec l'univers si particulier du carnaval, entre la voix, la parole et l'improvisation. La langue de la pensée collective est directement et spontanément à l'œuvre.

Jazz et carnaval sont donc deux arts qui permettent, collectivement, d'inventer une œuvre originale à chaque parution en public, à partir de déterminations individuelles diverses. Ce sont alors et aussi des arts du rassemblement.

Par contre, il est à noter que cette commune impression de spontanéité, d'événement en train de se produire, est issue de cette liberté d'invention et de mouvement qui génère inexorablement un sentiment d'insécurité, une prise de risque qui n'épargne personne. Les conséquences de cette liberté sont considérables, mais celle-ci n'existe que dans la mesure où elle est, en partie, organisée et réglée.

Ainsi donc, ce qui caractérise singulièrement l'originalité de ces deux formes d'art, c'est que le désordre est créateur et que conjointement ils donnent l'impression d'être constamment dans un équilibre précaire, où le minimum d'ordre semble compatible avec le minimum de désordre.

Effectivement, les fondements de jeu de ces deux arts consistent à poser un nouveau système qui trouve en lui-même ses propres lois. Ils oscillent dès lors continuellement entre le refus et la conservation du système dit traditionnel, l'adaptation d'un système entièrement nouveau – pan-ludisme – aboutirait à la perte de toute communication interne.

Toutefois, il est possible, *a posteriori*, d'évaluer la part de conservation, donc d'apprécier la nouvelle construction à la lumière des scénarios élaborés. Ces scénarios sont de ce fait construits sur deux niveaux : celui de la conformité et celui de l'intention.

Même dans le cas où il y aurait composition préalable, la posture collective ne tend que rarement ou partiellement à une conformité totale. Autrement dit, il est impossible de se référer sans risque à l'intention pour lire, à la façon de Geertz, la performance en train de se réaliser. Cette distance entre conformité et intention, nécessaire par ailleurs au sentiment de spontanéité et de liberté, confirme qu'il n'y a pas non plus d'improvisation totale. Ce qui fait préciser à Gérard Genette que « l'improvisation n'est pas un état plus

<sup>312</sup> Cité par Francis Marmande, « Du sexe, des couleurs et du corps », in *L'homme*, op.cit., p. 126.

pur des arts de la performance, mais au contraire un état plus complexe, où se mêlent, de manière souvent inextricable en pratique, deux œuvres théoriquement distinctes<sup>313</sup> ».

Les arts de la performance ont en effet en commun cette double manifestation, cette double structure : la première, ce que Gérard Genette appelle « dénotation » et qu'il définit par « la liste des propriétés constitutives de l'objet idéal » ; la seconde étant la performance proprement dite.

Comme le carnaval, un chorus de jazz trouve toujours un équilibre instable entre l'invention dans l'instant, le respect des règles préétablies et la construction générale d'un instant hautement culturel, dynamique et spectaculaire comme un idéal expressionniste.

Ces deux formes analogues d'art de la performance cheminent ainsi constamment dans un parcours chaotique, dans la pluralité des rythmes et des mélodies, et initient sensiblement des systèmes élaborés de polyphonie, de polyrythmie et de polymorphie, comme un ensemble de superpositions *a priori* cacophoniques et ambivalentes.

Ce sont des systèmes en effet qui troublent les sens, qui provoquent une instabilité, une impression d'équilibre précaire, un danger latent de rupture mais qui toutefois conservent une logique interne.

Néanmoins, ces apparentes anomalies et dissonances demeurent essentielles à l'élaboration de ruptures temporelles et spatiales caractéristiques du carnaval et du jazz : les instants décalés, les contretemps, les anachronismes soulignent la dissonance de la rupture temporelle. L'existence de présences et de vides parfois vertigineux créent un champ nouveau dans la dimension spatiale et imposent de nouvelles règles qui soulèvent inéluctablement l'instabilité et l'insécurité.

Toute cette cacophonie esthétique et apparente mais essentiellement commune se révèle alors presque aussitôt dans quelque chose d'absolument juste, d'inexplicablement parfait, qui semble remettre d'aplomb, droit, et fait envisager la vie quotidienne sous un angle plus optimiste.

On a bien souvent, par exemple, reproché aux jazzmen de répéter inlassablement les mêmes suites d'accords, comme lors des carnavaux, il peut être reproché de voir constamment les mêmes déguisements. La liberté des acteurs, et donc la richesse de leur création, dépend justement de cette apparente simplicité délimitée à la fois par le temps, reliant de façon unilinéaire le passé au présent sous forme de tradition, et par les espaces délimités pour une prédétermination des comportements et une circonscription du chaos.

### 4-3 – Improvisation

Si créer en jazz, c'est improviser à partir d'un thème qui repose sur une structure harmonique simple, c'est-à-dire dans un autre langage, prendre le chorus (improviser sur les harmoniques du refrain), dans l'univers carnavalesque, défiler, c'est, à la manière des créations jazzistiques, donner une représentation, une mise en scène, une interprétation plus ou moins spontanée sur un thème donné<sup>314</sup>, souvent très simple et qui laisse par conséquent une large place à l'expression de chacun.

<sup>313</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I*, Paris Seuil, Coll. Poétiques, 1994, p. 71.

À partir d'un même thème carnavalesque, comme par exemple le thème officiel à Cayenne – « Jeunesse et tradition » en 2002 – chacun des groupes rivalise d'ingéniosité, de créativité, d'expressivité pour emporter les prix du concours carnavalesque.

C'est le thème qui offre toute possibilité de variations.

Lorsqu'on est spectateur d'un défilé carnavalesque ou auditeur de musique jazz, rien ne permet d'anticiper la performance à venir. Mais lorsqu'on est musicien ou acteurs de carnaval, les indications pour jouer, bien qu'existantes, sont réduites au minimum : le thème et quelques éléments clés prédéfinis.

Les participants au carnaval sont donc amenés à improviser à partir d'un thème proposé – ou parfois imposé ; celui-ci jouant alors le même rôle qu'une grille de jazz : une trame harmonique dont le but premier est d'assurer une unité minimale et atomique, un axe commun qui sert de déclencheur aux diverses inspirations, chacune d'entre elles provoquant à leur tour les réactions des partenaires et du public.

Il semble également que le jazz constitue un fait musical susceptible de mettre en mouvement plus intensément que d'autres les affects individuels et collectifs, ainsi qu'un rapport étroit avec une forme d'improvisation exercée sur une trame prédéfinie, que l'on retrouve également, de manière tant subjective qu'objective, en univers carnavalesque.

Le jazz est un art qui combine les potentialités qu'offre la scène carnavalesque.

Mais improviser nécessite néanmoins inévitablement de se situer dans un thème, dans un ton donné et prédéfini ainsi que d'être conscient de tous les facteurs qui peuvent influer sur son propre comportement et sur un autre plus collectif.

Il ne faut pas oublier en effet que l'improvisation collective est faite à partir d'un thème donné et sur un canevas donné, et compte tenu du nombre parfois élevé des membres du groupe, le recours à *l'arrangement* est souvent nécessaire, aussi bien dans le jazz que dans les défilés carnavalesques.

Sans se substituer complètement à l'improvisation, l'arrangement est aussi un procédé de création qu'valorise par le collectif un thème prédéfini.

Dans le jazz les arrangements peuvent être écrits ou oraux, sous forme d'orchestration, de réduction ou encore de fantaisie, mais dans la parade carnavalesque l'arrangement est, comme le thème et le canevas, donné par avance à chacun des membres du groupe.

Faire se déplacer dans un mouvement synchrone, dans la même intention de mouvement tout en laissant liberté et spontanéité à chacun, à plus de deux cent personnes, nécessite nombre de répétitions certes, également un « chef d'orchestre » qui dirige la manœuvre, mais aussi un arrangement entendu par tous avant le départ du défilé.

L'improvisation carnavalesque n'est donc pas liée au nombre de participant dans le groupe, mais plutôt à l'arrangement qui est donné *a priori* du thème.

<sup>314</sup> Thèmes officiels des carnavaux cayennais, ou thèmes des groupes qui se donnent un thème esthétique global ; déguisement, musique, chant, chorégraphie, mime, communication, revendication, critique satirique, expressivité ou encore manière de défilé.

Mais puisque le défilé carnavalesque, tout comme l'œuvre de jazz, se déroulent tous deux dans le temps vécu, on peut affirmer qu'ils ne sont jamais tout à fait semblables, même si les chansons, les musiques, les chorégraphies, les déplacements corporels, ou les interprétations sont fixés depuis longtemps. Les costumes, les individus, le parcours, le climat, le thème, les interactions entre individus ou entre groupes carnavalesques, la participation ou non au concours, la position dans le défilé, le *leader* du groupe suffisent à renouveler ce qui peut être perçu comme déjà vu.

Les capacités expressives sur le champ sont en ce sens quasiment infinies.

Mettant à présent à part l'apparente cacophonie polyphonique et polymorphe, on se trouve, que ce soit dans le jazz ou face à un défilé carnavalesque, face à un ensemble construit, équilibré, et d'une incroyable variété d'expressions qui provient des aspirations et des subjectivités différentes.

Une variété infinie d'expressions, de combinaisons qui ont chacune une logique et un sens, se mêlent successivement au thème prédéfini, donnant ainsi à l'improvisation son sens le plus abouti.

Chaque déguisement suit une ligne thématique propre et improvise un comportement en suivant une trame collective. Il paraît évident, par exemple, que l'écriture n'a pas prévu la rencontre entre deux groupes carnavalesques, la danse exécutée entre deux êtres sortis d'un autre univers, le lancer de confetti sur telle ou telle personne, le mariage entre deux générations de costumés, la pantomime d'un personnage surréaliste et grotesque, le rire des enfants, les applaudissements des plus grands, la participation active de certains spectateurs, tout comme l'écriture musicale ne peut écrire le frottement de deux feuilles de papiers ou de déposer des boules d'aluminium sur les cordes d'un piano à queue.

Mais si on entend par improvisation une œuvre inventée sur le champ à l'intérieur de certaines données – tempo, thème, canevas, harmonique pour le jazz, thème, contexte, tradition, nature du groupe, pour le carnaval – elle est l'aspect le plus fréquent, et en partie une dimension constitutive des deux formes d'art. Nombre d'œuvres comme nombre de groupes carnavalesques laissent en effet une infime part à l'improvisation totale.

Les chefs d'œuvres et autres grands standards de Duke Ellington qui résultent d'un effort d'écriture pour une orchestration précise, rappellent les groupes cayennais de plus de cent personnes, qui à la manière des groupes carnavalesques cariocas, nécessitent de manière essentielle, pour la réalisation d'une mise en scène carnavalesque, d'abondantes heures de répétitions collectives, d'une chorégraphie réglée au plus juste, et finalement d'un défilé sans débordements et dont la part de spontanéité est réduite au strict minimum.

La quête d'une absolue spontanéité, une improvisation totale, sans aucune contrainte structurelle quelle qu'elle soit, est par conséquent rare dans le carnaval et ne caractérise également que les formes de jazz les plus modernes.

Cependant en terme d'improvisation, le carnaval et le jazz sont immergés dans le vécu subjectif de chacun, qui s'en remet à la sensation et au sentiment du moment, aidé

en cela d'un collectif doté d'une puissance de communication élevée. Ainsi l'univers de la contrainte s'équilibre avec la spontanéité individuelle et collective.

Il existe donc autant de groupes, de formes ou de styles de jazz que de groupes, de formes et de styles carnavalesques.

Tout comme le jazz, le carnaval recouvre ainsi plusieurs styles qui participent d'une même origine.

Essayons alors d'associer un style, une forme jazzistique à nos différents carnavaux observés.

Le carnaval de Saint-Gilles s'apparenterait au style New Orléans<sup>315</sup> de la première et deuxième génération<sup>316</sup>, ou d'un New Orléans *revival*<sup>317</sup>, en vertu de sa recherche d'expressivité folklorique et d'authenticité fondant un style à partir d'un syncrétisme encore visible.

Le style *revival* explore des passés plus ou récents et différents afin de faire revivre des pratiques originelles, pour les présenter au public, dans un seul style, comme des pratiques authentiques et singulières ; à la manière en quelque sorte de la présentation et de la mise en scène dans une fête unique des différentes communautés de l'île réunionnaise, par leurs pratiques identitaires folklorisées et stigmatisantes.

Tous deux sont créateurs et revendicateurs d'une mémoire nouvelle, utilisant les éléments culturels résiduels disparates qui concourent à une édification identitaire, et dont ils disposent encore des traces sensibles et perceptible encore aujourd'hui.

Le répertoire du jazz New Orléans comprend des styles singuliers reconnaissables et identifiables aisément, tels que le blues, le spirituals, le ragtime et des airs à la mode.

À travers et à partir d'un folklore vocal et musical, tel le spiritual et le blues, quelques souvenirs de rythmes africains, un répertoire français de marches, quadrilles et autres danses européennes, le style New Orléans naît en plusieurs endroits au sud des Etats-Unis. Les fanfares créées par les Noirs et les Créoless se produisaient dans les rues pour des enterrements, des réunions électorales et des bals de banlieue. C'est leur réputation qui les fit rentrer dans les dancings.

On pourrait alors considérer que le carnaval de Cayenne aurait des similitudes avec les grands orchestres de Duke Ellington ou de Count Basie, du style *middle jazz*<sup>318</sup>, en raison des moyennes ou grandes formations qui composent les défilés carnavalesques

<sup>315</sup> Le vieux style « Old style » New Orléans repose sur une improvisation collective polyphonique, l'usage du solo étant anecdotique et plus récent. Le jeu des musiciens est simple et posé à l'intérieur d'une mesure à deux temps. Le trompettiste Buddy Bolden, les cornettistes Freddy Keppard et Bunk Johnson sont les premiers noms célèbres du style New Orléans. La seconde génération est marquée par le trompettiste Louis Armstrong, les cornettistes King Olivier et Bix Beiderbecke, le pianiste créole Jelly Roll Morton, et par le clarinettiste Sidney Bechet.

<sup>316</sup> La première génération s'étend de 1900 à 1917 à la Nouvelle Orléans, et la seconde (appelé aussi « Old Style ») à partir de 1917 jusqu'en 1930, plutôt à Chicago.

<sup>317</sup> Le style *revival* est apparu à la fin des années 1970.

dominicaux et qui nécessitent de ce fait, à une orchestration du thème, à une direction quasi-stricte des membres du groupes, à un chef d'orchestre<sup>319</sup>, tout comme ils nécessitent de nombreuses heures de répétition collective ou l'encadrement des moments de spontanéités ou encore des arrangements prédéfinis du cadre esthétique apparent.

Les carnavaux de Cayenne disposent en effet de ces analogies avec la musique du *middle jazz*, en d'autres termes du classicisme du jazz et de l'ère *swing*<sup>320</sup>, en ce sens qu'ils sont à considérer comme de véritables spectacles avec des formations spectaculaires, très étoffées et disciplinées. Chacune des formes d'art est ainsi doté de sensualité séductrice, tantôt sauvage, tantôt voluptueuse, d'un entrain inépuisable, souple et dynamique, d'une grande faveur à la danse et d'une orchestration bien rodée.

Ce sont des formations qui reposent sur des dispositions préétablies, une structure institutionnalisée, soit par tradition, soit par une intention d'arrangement. En conséquence, cette structure implique une esthétique peu portée sur le renouvellement en profondeurs même si chacun fait preuve d'imagination et de créativité.

Ce sont deux formes d'art composées plutôt qu'arrangées même si spontanéité et liberté ont leur place dans chacune des structures formelles.

Le carnaval de Chalon quant à lui ressemble – en métaphore – à la forme jazzistique à la fois du *bop* ou du *be-bop*<sup>321</sup> de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk ou aussi celle, si particulière, de John Coltrane – saxophone – ou de Miles Davis – trompette – qui, eux, improvisent fréquemment, moins sur un thème complet ou dirigiste que sur une brève séquence de trois ou quatre accords.

N'ayant, dans le carnaval de Chalon, pas de thème général, chacun des groupes, et des individus dans le groupe, improvise sa participation dans les rues chalonnaises sur de petits éléments souvent tirés de l'actualité nationale ou internationale.

L'excentricité, l'inventivité, la provocation, la fantaisie, une large ouverture à

<sup>318</sup> Style qui naît au début des années 1930 et est caractérisé par les grands orchestres et les *big band*. Les musiciens tendent à délaisser les deux temps contrastés du Vieux Style pour une mesure à quatre temps égaux autorisant un rebondissement souple. Les arrangeurs Benny Goodman, Duke Ellington, le pianiste et arrangeur Count Basie, le pianiste Art Tatum, les saxophonistes Ben Webster et Coleman Hawkins, le guitariste *manouche* français Django Reinhardt, le vibraphoniste Lionel Hampton, les chanteuses Ella Fitzgerald et Billie Holiday s'illustreront dans ce style *middle jazz*.

<sup>319</sup> Que l'on peut voir distinctement devant chaque grand groupe structuré des défilés carnavalesques de Cayenne.

<sup>320</sup> 1930-1944.

<sup>321</sup> Apparu dès 1942, style musical d'une grande complexité harmonique et rythmique, et dont l'éclatement de la structure rythmique associée à un jeu fondé sur des relations intuitives sont les composantes essentielles du Be-Bop. Issu d'un travail sur la mélodie, l'harmonie et le rythme, ils inventent des accords nouveaux sur des degrés de la gamme autre que la tonique et la dominante, ce qui accroît les possibilités des improvisateurs. Sur le plan mélodique, ils distribuent les accents rythmiques avec fantaisie et sur le plan rythmique incitent les batteurs à s'intégrer à la mélodie et à introduire des ponctuations. Les bopper les plus importants sont les pianistes Thelonious Monk et Bud Powell, les batteurs Kenny Clarke, Max Roach et Art Blakey le saxophoniste Charlie Parker, les trompettistes Dizzy Gillespie et Fats Navaro, le tromboniste Jay Jay Johnson et la chanteuse Sarah Vaughan.

l'improvisation et un discours libre rassemblent tant le carnaval de Chalon que le Be-bop de Monk ou de Gillespie.

Carnaval chalonnais et bop restent ainsi distants des formes esthétiques plus sensuelles, écrites ou orchestrées, des aspects précédemment décrits du carnaval de Guyane et laissent alors les relations intuitives et interactives s'élaborer sur le champ.

Les mises en scènes carnavalesques chalonnaises tout comme les improvisations des *be-bopers* sont marquées par une expressivité revendicative : « Revendication d'identité (ils transforment tellement les standards qu'on les prends pour leur thèmes, ils écrivent de plus en plus leur propre répertoire), revendication de liberté (expression de solistes contre la pauvreté de langages des arrangeurs), revendication de société (marginalité assumé, entretien du mythe de l'artiste maudit, etc.)<sup>322</sup> ».

Comme le *Free jazz* qui a été vécu, dans les années 1960, comme une attitude liée aux luttes du peuple noir dans un mouvement nationaliste afro-américain revendiquant le *Black power*, comme une lutte idéologique et esthétique sur un front culturel, comme une subversion de codes et de règles, le jazz contemporain, violent mais sophistiqué, poussant l'improvisation dans ses retranchements, est plus contestataire que jamais.

Il remet en cause la part négro-américaine de son héritage, et le tourne désormais vers l'Afrique. Il est solidaire de toutes les avant-gardes artistiques et s'associe, dans un esprit d'ouverture et sans préjugés, à de nombreuses formes de musiques modernes : électroniques, *world music*, rock ou encore rap.

La diversité d'aujourd'hui du jazz ne peut qu'échapper aux entreprises taxinomistes traditionnelles. Ces jazz contemporains distillent une problématique nouvelle, très largement ouverte, en opposition aux conceptions anciennes, et qui ne ressemble donc pas exactement aux orientations actuelles des formes esthétiques des carnavaux.

En atteste la récente création à la Réunion d'un carnaval, qui pour s'afficher comme carnaval doit articuler, dans un grand paradoxe, des pratiques folkloriques avec la crémation d'un roi, source de désordre ; ainsi que le thème du carnaval de Cayenne de 2002, placé sous l'égide de « Jeunesse et tradition ».

S'il fallait pourtant associer la tendance générale et actuelle des carnavaux auxquels nous avons eu la chance de pouvoir participer activement et que nous avons pu observer ces dernières années avec un style jazzistique, une tendance à la fois résurrectionniste et syncrétique serait davantage appropriée, comme celle notamment du pianiste-chef d'orchestre Sun Ra, qui mêle aussi bien dans un même univers le be-bop, le blues traditionnel, les chants d'églises, le spiritual, le répertoire des grands orchestres ou big band, le free, le cool.

#### 4-4 – Déformation des règles

Improviser, au-delà de la création spontanée, éphémère, c'est être en mouvement, mais être en mouvement, en variation plutôt, sur un thème. C'est aussi et surtout une recherche permanente de rupture où le monde des frontières, quelles qu'elles soient, se

<sup>322</sup> Denis Levaillant, *L'Improvisation musicale, Essai sur la puissance du jeu*, Paris, Actes Sud, 1996, p. 46.

craquellent au profit de points d'ouvertures, des percées de liberté totale.

Improviser c'est être libre, précise alors Denis Laborde : « L'improvisation est cette part souveraine et irréductible de l'homme<sup>323</sup> ». Ce sur quoi est d'accord le pianiste Denis Levaillant : « Pour penser librement, le musicien improvise, comme le philosophe se promène<sup>324</sup> ».

S'affranchissant des contraintes métriques classiques tout en faisant de l'explosion de la règle une constante, les jazzmen laissent en effet flotter librement leur inclinaison musicale au gré du morceau exécuté alors sur le champ. Le jazz est ainsi perçu comme le proposent Jean Jamin et Patrick Williams, à l'instar de Bachelard et sa « philosophie du non », un art de la négativité et, selon la formule d'Alain Gerber, une « esthétique du non »<sup>325</sup>.

Reprendre la formule pour caractériser également le carnaval ne serait pas une usurpation.

En effet qui mieux que le carnaval comme forme d'art, de création spontanée, comme art du moment, ne peut se targuer d'avoir tout au long de son histoire construit une véritable « esthétique du non », de la transgression, de l'éclatement des règles, de la libération et libéralisation des comportements individuels et collectif.

Le jazz est par essence contestation et revendication, une façon d'affirmer une identité noire dans une Amérique blanche, puritaire et conservatrice<sup>326</sup>.

Le jazz est une musique mais il constitue également un fait social et historique riche d'un enseignement social et politique, notamment celui de comprendre comment, avec et à partir d'un esthétisme musical syncrétique, on peut exercer une contestation, une lutte sociale, voire une émancipation sociale, comme l'ont fait les musiciens noirs américains<sup>327</sup> ; ou celui encore de proposer un lecture idéologique d'un phénomène esthétique.

Critique d'une conception du monde et d'un ordre social, tel est le lien premier qui relie esthétiquement jazz et carnaval.

Le carnaval, c'est le jazz du peuple !

L'histoire du jazz se confond avec celle de l'Amérique et celle du carnaval, avec celle de la masse populaire et catholique de l'Europe occidental. C'est l'histoire urbaine d'un peuple dominé par les institutions, et de son rôle social qu'il subit plutôt qu'il ne contrôle. L'histoire d'un peuple régi par des règles dogmatiques strictes et qui, pour se nourrir et nourrir sa descendance, émigre là où il croit pouvoir mieux vivre ou faire fortune.

<sup>323</sup> Denis Laborde, in *L'Homme*, *op.cit.*, p. 148.

<sup>324</sup> Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*, Paris, Acte Sud, 1996, quatrième de couverture.

<sup>325</sup> Jean Jamin, Patrick Williams, « Jazzanthropologie », in *L'Homme*, pp. 9-10.

<sup>326</sup> Le free jazz correspond plus précisément à un contexte de lutte de libération et d'émancipation du peuple noir américain.

<sup>327</sup> Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, *Free jazz/ Black Power*, Paris, Champ Libre, 1971.

Le carnaval fait l'histoire de son peuple tout comme le peuple a fait l'histoire du carnaval.

L'organisation du travail, les structures des classes sociales et de la religion, de la famille, etc. déterminent les formes esthétiques et historiques du carnaval.

Les carnavaux actuels sont à la fois la parodie, la synthèse et la métaphore d'une histoire d'un peuple, et comme parodie et synthèse ils apprennent sur l'histoire et la vie de ce peuple. Précisément, le carnaval est parodie, synthèse et métaphore du quotidien de ce peuple, et ce historiquement.

Une telle convergence entre préoccupation esthétique et contestation sociale et politique n'est pas seulement contextuelle, mais plutôt structurelle et révèle une collaboration, du moins un apport théorique de l'un envers l'autre.

L'excès quantitatif des rythmes, des sons, des instruments et des gestes s'accorde avec l'intensité qualitative de l'instant que suscitent la spontanéité et l'improvisation.

Le jazz et le carnaval constituent ainsi une jonglerie perpétuelle et délicate qui manque à chaque instant de s'écrouler mais qui est reprise inévitablement par la réalité.

Ils représentent une incessante mise en péril de la réalité, qui chavire continuellement, mais de manière prévue pour reprendre automatiquement son équilibre.

Entre excès et équilibre, telles sont les caractéristiques singulières et essentielles du jazz et du monde carnavalesque.

Rythme et mesure, ou folie dans une structure rigide, caractérisent autant le jazz que le carnaval. Oralité et écriture, spontanéité et mécanique réglée, immédiateté et traditions se côtoient et se rencontrent ensemble dans la musique jazz et les univers carnavalesques, puisqu'ils composent leur principe respectif même. Le jazz et les carnavaux sont effet en perpétuels conflit entre le rythme et la mesure, entre l'agitation et la règle.

Ni l'un ni l'autre pourtant ne résolvent ce conflit ; au contraire, l'essence de ces deux formes d'art est d'entretenir ce conflit dans l'espace temps qui leur est accordé, et qui précisément, demeurent tous deux constamment à la limite de la rupture.

Ils créent autant l'un que l'autre une tension avec la mise en scène de ce conflit.

Ces deux arts collectifs maîtrisent en outre et en commun avec force expressivité le chaos, l'apprirentissent même, et sont passés respectivement maîtres dans la domestication du désordre.

Ils se positionnent tous deux en intermédiaire, en médiateur, entre l'ordre et sa rupture, entre le caractère collectif et une liberté formelle, entre la débauche et la retenue, entre la civilisation prénante et la sauvagerie instinctive.

Ce sont deux arts qui dérangent car ils prônent de manière structurelle, imprévisible et spontanées, la fin ou du moins une alternative à l'ordre établi, aux conventions régnantes.

Il peut donc y avoir logiquement des erreurs d'improvisation si l'une des bornes – liberté et structure – empiète sur l'autre, si la liberté fait oublier totalement la structure et si

la structure détourne, entrave ou dévitalise la liberté.

Cette structure, en dehors de tout critère technique, est définie à la fois par la tradition locale carnavalesque en matière de déguisement, de défilé<sup>328</sup>, de chanson, de danse, son propre déguisement, l'espace et le temps délimité et par le thème du groupe ou du carnaval<sup>329</sup>; dans l'univers jazzistique, elle est plutôt définie et par le leader du groupe<sup>330</sup> et par le thème du morceau et par le tempo donné dès le départ.

Il arrive effectivement que des phrases sonnent faux tout comme il arrive qu'un groupe carnavalesque ne soient pas compris ou reconnu par les autres acteurs ou par les spectateurs.

Tout cela est soumis à des phénomènes bien connus de *mode*. Si le bop ou le free furent critiqués en leur temps de genèse jazzistique, c'est qu'ils remettaient en cause ou dépassaient le cadre de la structure, tout comme les brésiliennes, à Cayenne qui défilent dénudées sur des chars, ou des chalonnais qui se déguisent à la mode ou à la façon des carnavaux de Venise, empreints de majesté et de brillance.

La liberté perd alors son support indispensable et laisse l'impression qu'elle réside en dehors d'elle-même. Elle semble ainsi casser sa carapace structurelle pour laisser s'insinuer le véritable désordre, le chaos, qui n'est ni mère de la musique jazz ni du carnaval.

Le jazz et le carnaval ont donc encore cette caractéristique commune, de « jouer » continuellement entre liberté et structure. Et carnaval et jazz parviennent à composer, à rendre audible et acceptable cette « relativité » entre structure et liberté, relativité qui au contraire est capable et source singulière d'engendrer de telles émotions.

Proposer sous forme de tableaux éclectiques, les défilés carnavalesques ressemblent aux procédés privilégiés du jazz, ceux qui relèvent d'un exotisme et sont destinés à construire l'illusion d'un ailleurs par la multiplication des références ou des signes culturels lointains. La mise en scène, même si elle semble rudimentaire aux yeux des spectateurs, sollicite sans cesse l'imaginaire exotique, folklorique, extra quotidien.

C'est un syncrétisme qui utilise tous les styles identifiables.

La syncope systématique qui accompagne les danses et la déambulation citadine, les airs connus, les effets burlesques sont autant d'éléments propices au spectacle tant jazzistique que carnavalesque.

<sup>328</sup> On ne défile pas de la même manière à Dunkerque, à Cayenne ou encore à Chalon et à Saint Gilles. À Dunkerque, par exemple, il n'y a pas de groupe carnavalesque distinct et le défilé s'opère en masse ; à Cayenne, c'est la danse qui prédomine et les groupes s'identifient clairement derrière une banderole portant le nom du groupe alors qu'à Chalon, les groupes tendent à s'estomper au fur et à mesure que le cortège avance jusqu'à ne plus distinguer l'unité du groupe.

<sup>329</sup> A Cayenne, l'instance organisatrice donne un thème chaque année pour les déguisements et en vertu de quoi les prix carnavalesques sont décernés.

<sup>330</sup> Leader qui peut ordonner des ruptures de temps, désigner l'improvisateur, le temps de l'improvisation, dans l'instant ou de manière pré-méditée.

Ce sont en effet des spécificités stylistiques et esthétiques qui conviennent à la mise en spectacle et à la mise en scène.

Dans ce foisonnement de musiques, de couleurs, de danses, de chants, de gestes, tout se mélange aux yeux du spectateur, dissimulant de fait l'organisation, parfois minutieusement réglée, des présentations et des prestations. Le but est bien d'emporter le spectateur tout comme chacun des participants, dans le rythme du spectacle, dans l'euphorie théâtrale de la mise en scène, de le guider vers un exotisme syncrétique destiné à construire l'illusion – momentanée – d'un ailleurs par la multiplication des signes culturels lointains et diversifiés.

Le carnaval est alors, tout comme est singularisé le jazz, un « art du faux-semblant »<sup>331</sup> comme l'avancent Jean Jamin et Patrick Williams, dans leur article de présentation dans la revue *l'Homme* consacrée au jazz.

Fouetter l'imagination, stimuler la verve mélodique, tels sont les moyens d'expressions carnavalesques et jazzistiques. Mais la déformation des règles ou du code officiel ne se comprend que rapportée précisément à ces mêmes codes ou règles.

Les musiques de jazz et les carnavaux sont alors pensés et perçus chacun d'eux dans leur tiraillement respectif entre deux modes d'expressions, l'un porteur de la mémoire collective et de la tradition, l'autre étant destiné au divertissement populaire.

Néanmoins, les carcans de la tradition sont, pour les deux formes d'art, des éléments tellement malléables qu'ils constituent les ressources majeures et fondamentales de la création esthétique présentée au public.

Considérés dans leur globalité, les phénomènes jazzistiques et carnavalesques s'articulent ainsi entre eux dans une communauté de perception fondée sur une manière de concevoir et de « pratiquer » la société, car c'est à partir d'elle que jazz et carnaval se nourrissent : deux phénomènes *a priori* distants et distincts mais liés si solidement et respectivement à leur propre société, ou du moins à leur contexte social, comme terreau vital, comme élément structurel. Ils sont tous deux des faits de culture et de société.

Ils ont également une démarche originelle commune qui est, en outre, le gage fondamental d'une pérennisation et d'une constante régénération, c'est celle d'intégrer perpétuellement des éléments nouveaux venus de domaines périphériques, voire d'autres sphères artistiques.

Le carnaval, comme le jazz, serait par conséquent et dans cette optique la partition d'une certaine idée de l'avenir et du passé.

La troisième dimension, idéologique, qui chercherait constamment son chemin entre ces archaïsmes et ces audaces contestataires d'apparence désordonnée, constitue de fait le symbole du passé critiqué en acte présent. La conformité culturelle, quant à elle, redevient présente et réactualisée avec – et grâce à – cet ensemble de surgissements imprévisibles du présent idéalisé.

Si, comme on vient de le voir, le carnaval est un mélange de cultures, un télescopage entre Histoire et modernité, et si, dans chaque structure carnavalesque, l'attachement au

<sup>331</sup> Jean Jamin, Patrick Williams, « Jazzanthropologie », in *L'Homme*, op.cit., p. 7.

passé et le souci du futur vont de pair en interaction, la fête cyclique s'érige d'elle-même en enjeu culturel, dans la mesure où elle suscite l'invention dans l'événement même de la conservation.

En revanche, cette fonction paradigmique, cette double thématique du patrimoine et de la création emploi cet enjeu non plus uniquement dans la sphère du culturel mais bien dans le champ social dans le sens où s'y développe un changement de société qui s'inscrit dans la continuité même du passé sous forme réactualisée de tradition.

Le carnaval permet donc de réconcilier les objectifs de transformation sociale et de pérennisation de cette même transformation, ce qui lui offre la possibilité d'une véritable mise en scène d'un triptyque passé/présent/futur. C'est cette mise en scène qui modèle une représentation condensant tout à la fois l'histoire et la nécessité éminemment sociale de se projeter vers un avenir.

L'improvisation et la personnalisation, la spontanéité et l'immédiateté, l'intensité et la *trépidance*, l'irrégularité et le flottement sont des éléments constitutifs, caractéristiques autant des jazzmen que des acteurs-participants au carnaval.

### Conclusion : Surréalisme carnavalesque

---

Libérer les comportements, l'éthique, la charge du social, c'est, d'abord, s'opposer à ce qui le détermine ou le prédétermine. On trouve donc, dans le surréalisme carnavalesque, un aspect à la fois de révolte et de négation. Mais l'expérience surréaliste carnavalesque, où se déréalise le quotidien, où se fait jour le poids du déterminisme socio-éthique, où l'humain est considéré dans sa totalité sociale, dessine les contours d'une interrogation, plutôt qu'une anarchique remise en question. C'est par ce biais que cette expérience remet en jeu cycliquement une conception sociale de l'homme, considéré en lui-même et dans son rapport avec la société. Comparée à cette expérience carnavalesque très subjective, la folie, son corollaire intrinsèque, n'exclut pas une lucidité qui contient en elle-même sa propre critique. Dans ce sens, la notion de folie refuse de répondre, de façon dogmatique, à la question politique révolutionnaire, ce n'est qu'un outil qui permet, un temps seulement, d'abandonner le réel, de s'en dégager par la magie d'un merveilleux, d'un extra quotidien qui est la fois vécu et contemplé et dont l'espoir positif en est la source. Mais rêver n'est pas faire, et l'on ne peut, si l'on veut, changer les règles de la société. La magie cultive l'imagination et n'est pas réalité. Cependant, toute métaphysique et toute vision surréaliste expriment une même vérité, celle de l'homme, et de ses conditions fondamentales qui procèdent à un perpétuel retour à un en-deçà rituel et à une expérience immédiate visant à la satisfaction d'un besoin. La mise en scène d'un imaginaire ou d'une rêverie sociale reste ainsi prédéterminée en acte, par des contraintes à la fois culturelles et individuelles, transcendentales et subjectives. Le carnaval n'est donc que subversion réglée et le surréalisme carnavalesque permet de dévoiler, en fin de compte, une vérité d'ordre politique.

Nous pourrions alors supposer que cette tension sociale temporelle, née de l'interstice, stimule et décrit une vision générale ou globalisante de la société elle-même.

## Chapitre II : Roi carnaval : entre imaginaire et politique

### Introduction

---

La renaissance est un cycle, tout comme celui de la lune, ou encore celui du règne végétal, qui semble quant à lui être davantage réglé par les cycles solaires.

De la graine à la graine ou de la fleur à la fleur, le cycle végétal est un perpétuel recommencement après un « temps mort », le temps de l'ensevelissement de la graine ou de « dormance » durant les basses températures de l'hiver. Le fruit ou les feuilles meurent, et le bourgeon éclot ou la graine germe pour recommencer un cycle perpétuel.

Simple artefact à figure humaine, le roi carnaval, après avoir été exécuté, renaît de ses cendres, systématiquement, tous les ans à la même époque, à la suite d'un période de dormance. Le monarque, personnification identitaire d'un groupe et d'une pratique culturelle, reste alors invisible.

L'isomorphisme des deux cycles est ici flagrant.

Il est donc un roi métaphorique, un roi imaginaire, dont le peuple se dote comme d'une *transition* saisonnière, comme un passage entre deux états, l'un régi par les émotions et l'autre par la raison, marquée par le retour à la quotidienneté. Il cristallise en lui l'interstice, l'intermittence. Sa venue est un hymne à la déraison, à la création esthétique, aux fantasmes, aux déploiements de l'imaginaire ; sa mort rappelle à la raison, à la réalité, à la modération.

Suivons alors le cheminement de sa courte vie et des rituels de sa mort afin de franchir le gué qui nous permettra de passer d'un monde imaginaire et sensible à un univers logique et rationnel.

### 1 – Souveraineté

---

Dans son royaume, le roi incarne la prospérité de ses sujets en garantissant le bon fonctionnement de la société et de ses rouages institutionnels. Il est également le chef politique qui tire son pouvoir du contrôle qu'il est censé exercer sur l'ensemble de la société. De sacre divin, sauf exception, il est en principe roi jusqu'à sa mort.

Mais Frazer précise à propos de la royauté en Afrique que « le roi doit théoriquement être mis à mort lorsque ses forces déclinent, de crainte que sa déchéance physique n'entraîne une décrépitude parallèle des énergies cosmiques qui se trouvent mystérieusement associé à sa personne <sup>332</sup> . »

<sup>332</sup> John Frazer, cité par Luc de Heusch, *Roi né d'un cœur de vache*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 13-14.

En carnaval, le roi est également exécuté d'une manière violente – par le feu, ou parfois par le feu et l'eau conjointement – par ses propres sujets à la fin de son règne. Le régicide rituel est en effet l'une des figures symboliques et constantes de la royauté carnavalesque.

Mais alors pourquoi le roi carnaval se trouve placé dès le début de son règne dans la situation inconfortable d'un condamné à mort en sursis ?

Est-ce que véritablement son pouvoir n'est que symbolique et voué à distraire le bon peuple une fois par an ? Son rôle ostracisé de bouc émissaire ne contiendrait-il pas des enjeux dont la portée dépasse le cadre ludique et délimité des festivités carnavalesques ?

Dans une perspective sociale, on serait tenté d'y déceler un processus cathartique du fait que l'agressivité collective, dont le roi est l'objet, s'exprime afin de mieux renforcer l'unité de la société.

Renforcer la société serait une idée qui s'accorderait idéalement à une société qui, avant l'avènement du règne du roi carnaval, serait perçue et considérée comme parfaitement homogène et unie. Or les sociétés qui accueillent les carnavaux que nous avons observés ressemblent sociologiquement davantage à de grands ensembles complexes et hétérogènes agglomérés, surtout dans le cas de la Réunion et de la Guyane.

De plus, le roi carnaval est le représentant d'une communauté considérée comme folle et irresponsable, et de ce fait, il initie et insère le désordre dans l'ordre même de la quotidienneté. Sa puissance apparaît ainsi dangereuse pour l'ordre établi et pour la société elle-même, en tant que telle, et le rituel du régicide carnavalesque est un rituel indispensable et propre aux différents scénarios du carnaval.

Existe-t-il alors une correspondance entre la constance du rituel et le maintien d'un équilibre social que précarise cycliquement l'univers carnavalesque ? Pourquoi la présence esthétique et systématique d'un roi carnaval et pourquoi son régicide rituel ? Pourquoi l'autorisation faite au peuple de vivre sous l'autorité d'un roi fantasque est-elle cyclique ?

Nous allons alors tenter ici de démontrer qu'une orientation politique, plutôt qu'uniquement sociale, ouvrirait un ensemble de perspectives et de réponses plus vaste et peut-être plus précis concernant la figure récurrente du roi carnaval et de son régicide systématique.

Nous pensons en fait que l'exécution rituelle du roi carnaval repose, comme un instrument idéologique, davantage sur un acte collectif de légitimation d'un pouvoir politique et du renforcement de ses moyens de gouverner, en résonance à un conservatisme rationnel des valeurs de la vie quotidienne.

Nous nous positionnons donc dans le questionnement plus général et anthropologique des rapports potentiels qui unissent, chez l'homme, l'acte rituel et la notion politique, qui lient ritualité et manière de gouverner, de maintenir et d'afficher collectivement un pouvoir.

Nous postulons ainsi que l'efficacité rituelle se définit dans le pouvoir du contrôle et dans le contrôle du pouvoir.

Tentons alors d'approfondir ce projet idéologique dans une perspective comparative.

## 2 – Royaume carnavalesque

---

### 2-1 – Gigantisme

Les rois carnavaux, tout comme les *Reuzes* ou autres géants du Nord de la France, sont atteints de gigantisme et, en cela, ressemblent fort aux dignes descendants de Gargantua, embarqués dans les aventures épiques célébrées par Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle. Les rois carnavaux de Chalon, de Cayenne ou de Saint Gilles<sup>333</sup>, sont aussi frappés de gigantisme, comme pour les rapprocher d'une catégorie plus proche de la divinité que de l'humanité ; du moins, ils montrent leur souveraine domination de monarque paternel et protecteur. Le haut et le grand semblent être une catégorie inaccessible à l'homme, proche de la surhumanité, de la surréalité.

Il est à noter que cette exagération hyperbolique de l'image de son représentant monarchique marque également les chars allégoriques des défilés carnavalesques chalonnais.

Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*<sup>334</sup>, parle d'un processus de *gullivérisation*. Et il existe effectivement un procédé de gullivérisation qui nous paraît être un des traits caractéristiques de l'art carnavalesque.

Le roi carnaval, dans chacun des carnavaux rencontrés, subit le premier ce trait de disproportion esthétique. A Chalon, les représentations iconographiques qui ornent les chars allégoriques sont également pour l'ensemble issues d'un même schème de gullivérisation. Les *Reuzes*, plus précisément à Dunkerque, figurent aussi cet imaginaire *gullivérisé*. La population devient infantile, voire naine, ou encore lilliputienne devant ces géants qui, à la fois, montrent une domination et une protection sur leur petit peuple, mais activent de ce fait un principe narcissique pour l'ensemble de la population qui reconnaît ce monarque comme symbole de la localité.

Les rois carnavaux peuvent dans cette perspective, grâce à leur taille inhumaine, être identifiés à des dieux mais tous gardent néanmoins un visage humain, découvert, ce qui réduit d'autant leur potentialité de folie révolutionnaire, et les rapproche vers une condition davantage quotidienne ou rationnelle. Le principe d'identité en est alors consolidé et entretenu, et l'ordre public conservé.

Dans la religion chrétienne, le visage de l'homme est le reflet d'une grâce divine accordée en contrepartie de sa soumission. L'Inquisition couvrait, par exemple, la tête des hérétiques ou des sorcières condamnées au bûcher afin que la société les renvoie dans une insignifiance dogmatique.

<sup>333</sup> La première année de sa sortie, la taille du Roi Dodo fut telle qu'il fallut durant le défilé le démonter régulièrement pour lui permettre de passer sous les fils électriques traversant les rues de la ville.

<sup>334</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, p. 142.

À visage découvert, ce roi gigantesque d'un royaume composé de sujets masqués plus petits en taille, exhibe de façon ostentatoire le visage convaincu de sa propre identité.

La ritualité narcissique du visage découvert dans un monde de masques développe son potentiel sémiotique : c'est un monde où la vue est le sens principal, la représentation et le paraître, ses moyens essentiels.

### 2-2 – Couronne

Mais si le roi carnaval n'est pas masqué, il est néanmoins coiffé du prestige lié à la volonté des dieux par sa couronne.

Le masque ouvre effectivement le potentiel sémiotique d'un ordre social vers un ailleurs, une autre réalité alors que la couronne le renferme plutôt sur lui-même, en rappelant que, dans le monde parallèle du carnaval, les systèmes hiérarchiques fonctionnent également.

La couronne et le masque sont donc incompatibles.

La couronne fut portée par les Rois chrétiens occidentaux dès le VIII<sup>e</sup> siècle<sup>335</sup>, par le Christ<sup>336</sup>, par les Empereurs comme Jules César ou Napoléon Bonaparte, et aussi, historiquement, par les héros ou les vainqueurs des Jeux Olympiques<sup>337</sup>, comme un objet à la fois de la grâce des dieux et de reconnaissance collective de l'ensemble de la population.

Alors que le masque se revêt seul, de manière individuelle, la couronne se décerne ou s'impose par une autre autorité reconnue<sup>338</sup>.

Historiquement, les femmes peuvent être couronnées, notamment les impératrices, alors que le masque leur est refusé. On retrouve alors la couronne sur la tête des reines de carnavales, et notamment à Chalon, tout comme sur celle des reines de beauté, miss France et autres miss Univers.

### 2-3 – Reines de carnavales

La couronne, pour les reines, est un accès à un état de signifiance, elle est donc à considérer bien plus que comme le simple reflet de critères de beauté. Elle apparaît

<sup>335</sup> Le premier acte de couronnement connu en Occident figure en Angleterre au VIII<sup>e</sup> siècle. Charlemagne quant à lui fut couronné en 768, et la pratique s'est alors généralisée à l'ensemble des monarques de confession chrétienne.

<sup>336</sup> Même si elle était d'épine.

<sup>337</sup> Aux Jeux Olympiques d'Athènes, en 2004, cette tradition fut remise au goût du jour pour les athlètes vainqueurs de leur compétition.

<sup>338</sup> Napoléon 1<sup>er</sup>, dans un geste hautement symbolique, aurait enlevé la couronne des mains du Pape pour se couronner lui-même. L'empereur Bokassa 1<sup>er</sup> s'est également couronné lui-même, le 4 décembre 1977, à Bangui, en Centrafrique alors qu'il s'était autoproclamé président à vie de la République Centrafricaine cinq ans plus tôt.

davantage comme la projection codée de fantasmes et de modèles culturels d'une partie de la population qui véhicule ainsi une identité locale. Le corps des reines de beauté est donc le « corps-signé » d'une beauté fonctionnelle tournée non pas vers la population elle-même qui se reconnaît dans ce corps, mais davantage vers l'Autre, l'Etranger, à la manière d'une bannière officielle.

La couronne des reines est ainsi une couronne qui souligne le corps et non, à la différence des rois carnavaux, la fonction et le symbole. Leur corps joue alors cet intermédiaire entre la communauté et les étrangers : il joue un rôle de communication sans autre contenu que celui de communiquer sur la communauté dont elle est issue.

En attestent à ce propos les professions des reines de beauté, qui à Chalon sont pour l'essentiel étudiantes, c'est-à-dire disponibles à toute signification, entre enfant et femme, entre écolière et salariée ; quant aux autres, elles font déjà, en quelque sorte, « profession » de leur corps en étant par exemple vendeuses, serveuses, ou encore hôtesses d'accueil.

Le corps des reines est ainsi instrumentalisé par la communauté comme support de représentation, mais il est néanmoins couronné, c'est-à-dire qu'il est déifié.

En revanche, à la différence de leurs homologues masculins, le règne d'une reine ne dépasse pas l'année. Une autre élue lui succédera. Le roi, même s'il est exécuté en fin de cycle carnavalesque, renaît chaque année sous une apparence identique. C'est le même roi qui apparaît chaque année devant ses sujets accompagné de reines, qui elles sont distinctes d'une année sur l'autre. Leur corps sera remplacé par un autre, et la signification qu'on lui fera porter sera toutefois semblable.

C'est donc bien la signification de son corps qui est reproduite et non la personnalité de la reine.

Les reines de carnavaux élues<sup>339</sup> sont ainsi des corps culturels qui présentent et représentent une idéologie politique, celle que véhicule le groupe qui les choisit chaque année. Elles sont en somme porteuses d'un ordre, d'une idée et d'un système politique démocratique, à la différence du roi qui, lui, manifeste publiquement le caractère immuable et intemporel du principe monarchique qui le maintient en place d'un cycle à l'autre et le fait renaître chaque année.

Son régicide et sa renaissance représentent alors un principe de déification, qui le hisse au rang de non humain, à l'inverse des reines qui ne sont considérées que comme des « beautés démocratiques ».

Le roi, représentant d'une monarchie, est exécuté par le peuple à la fin des festivités carnavalesques alors que les reines, symboles de démocratie, signifient par leur élection les valeurs politiques de la société.

La couronne est dans ce cas un artifice politique momentané, une ritualité faciale et

<sup>339</sup> Notons que le système électif qui fait naître une reine donne une chance, en apparence, égale à toutes les prétendantes à parvenir à la souveraineté, au pouvoir suprême, à un aboutissement social. Mais l'illusion sociale est marquée par un règne fondamentalement éphémère, et la société se déculpabilise ainsi en manifestant un principe d'égalitarisme d'une société quotidienne clivée et hiérarchisée tout en entravant le développement de désirs révolutionnaires.

agit comme un signifiant politique légitimé.

Mais avant d'être un roi politique, le roi carnaval est un monarque éphémère, imaginaire et imaginé, représentant d'un royaume de fantasmes et de fantaisie, et son existence demeure soumise aux rituels de son peuple.

### 3 –Rituel carnavalesque

---

#### 3-1 – Purification

Les rois tout comme les présidents, ou encore les drapeaux, ont une valeur rituelle des plus importantes dans la vie quotidienne. Ce sont, en ce sens, des éléments essentiels de l'ordre social et culturel, et par là même, ils engendrent une attitude rituelle prescrite par avance. Les représentations qui y sont liées participent au sentiment collectif d'appartenance à un groupe et contribuent ainsi à la continuité et au maintien de la société en tant que telle.

Lorsqu'ils se présentent à leur peuple, la ritualisation de l'acte se fait de manière stricte.

L'entrée d'un monarque dans une ville faisait l'objet, durant tout le Moyen Âge et la Renaissance, de fêtes et de réjouissances, et était cadrée par un protocole connu d'avance.

En carnaval, l'entrée du roi dans sa ville est assujettie également à un cérémonial ; le décorum diffère toutefois, nous l'avons décrit en première partie, d'une ville à une autre.

De même, il est d'usage que son exécution s'effectue avec des normes, des rituels imaginés afin d'ourler en quelque sorte l'existence symbolique d'un monarque éphémère.

Les rituels carnavalesques constituent alors un appareil culturel qui permettent de transformer le monarque éphémère, le roi des fous, en un corps symbolique. Mais ce passage au symbolique est empreint de violence. Le roi est en effet brûlé vif à la fin de son règne, il est aussi pendu et noyé à Chalon, en plus de son *beurdolage*<sup>340</sup> dans les rues de la ville.

En fin de cycle rituel, le roi carnaval est présenté devant un tribunal extraordinaire fonctionnant comme un tribunal civil ordinaire avec ses juges, ses instances et ses bourreaux<sup>341</sup>. Incarnant le Mal, source du désordre de la société, il est chargé de tous les maux de la cité. Ce tribunal fantastique use donc de son autorité légitime pour obtenir le départ, l'expulsion définitive de l'esprit du mal.

Le symbole du mal est pourtant, durant tout son règne, adoré et respecté à la manière d'un chef d'état, mais aussi glorifié et adulé ; des chant sont écrits et clamés à son intention : en atteste l'abondante littérature le concernant, ainsi que les chants repris en cœur – et en boucle – lors des différents défilés carnavalesques ; des danses sont

<sup>340</sup> Cf. Première partie, monographie du carnaval de Chalon.

<sup>341</sup> Rituel visible à Chalon, supposé ou négligé à Cayenne et à Saint-Gilles.

chorégraphiées sommairement mais collectivement, son image exhibée de façon ostentatoire et perpétuelle comme caution au désordre, puis il sera mené dans la joie à son audience, avant d'être traîné devant ses bourreaux et exterminé, de la façon la plus répandue dans les carnavals, c'est-à-dire par le feu, cet élément qui semble habité d'une vie autonome, parfaitement extrinsèque à la communauté et indomptable par aucune puissance naturelle ou surnaturelle.

Effectivement, les supplices que subissent les condamnés à mort au moment de l'exécution, précise Michel Foucault, sont fortement liés au type de crime : « Utilisation de supplices « symboliques » où la forme de l'exécution renvoie à la nature du crime : on perce la langue des blasphémateurs, on brûle les impurs, on coupe le poing qui a tué<sup>342</sup> ». Ainsi, le roi carnaval est considéré comme impur puisqu'il est, dans les carnavales observés, exécuté par le feu.

## Feu

Résurgence des Inquisitions catholiques du Moyen Âge ou croyance populaire dans l'action du feu pour détruire les mauvais sorts?

C'est de toute évidence pour la propriété purificatrice – et sacrée – de sa flamme et sa capacité à faire disparaître chaque élément du corps, pour effacer toute trace de sa présence matérielle et immatérielle que le feu est choisi et utilisé dans la plupart des carnavales, et notamment ceux de Chalon, de Saint Gilles et de Cayenne, pour exécuter le roi carnaval.

L'action de tuer, de faire disparaître par le feu serait ainsi un acte de purification, et ce d'autant que le mot *pur* signifie feu en sanskrit.

« L'incinération, les sacrifices par crémation (...) se seraient substitués aux sacrifices sanglants des religions agraires. À Rome, ce serait ce même héros solaire Hercule qui aurait mythiquement accompli cette réforme<sup>343</sup> » précise justement Gilbert Durand.

## Poétique du feu

Le feu est de puissance divine et donc le seul capable de détruire une autre « divinité ». Il est en effet le seul élément naturel que l'homme puisse produire, c'est pourquoi il est la marque de sa ressemblance avec le monde surréel des dieux, et ce d'autant que de nombreux mythes, tel le mythe prométhéen, rapportent que le feu était à l'origine propriété des dieux, et que l'homme est venu leur dérober.

Châtiment divin, et dérobé par Prométhée pour le bonheur et le malheur des hommes, l'un des symboles des plus actifs et des plus universels, ou flamme parcellle vengeresse et purificatrice, le feu n'en demeure pas moins un élément spectaculaire concomitant de la ritualisation moderne soucieuse de conserver un attrait certain sur le spectateur et éventuellement sur les médias visuels : « L'idéalisation du feu par la lumière

<sup>342</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 48.

<sup>343</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, (11<sup>e</sup> éd. - 1<sup>ère</sup> éd. Bordas, 1969) p. 196.

repose sur une contradiction phénoménale : parfois le feu brille sans brûler ; alors sa valeur est toute pureté<sup>344</sup>. »

Une règle, en effet : la crémation du roi carnaval a lieu uniquement la nuit tombée, comme pour magnifier, dans une imagination nocturne, la puissance de la lumière qui est l'essence même du feu purificateur. La lumière, puissance diurne surpassé de son pouvoir les puissances nocturnes démoniaques et distingue ainsi des ténèbres, les lumineuses valeurs de l'ordre social et du système politique établi.

### Action du feu

Le feu dispose aussi, avec la métaphore de la fonte et de la fusion, de cette rare capacité, double, à séparer tout d'abord les matières, tout en anéantissant les impuretés matérielles, puis *a posteriori* à solidifier de manière substantielle chacune des composantes essentielles à l'objet fini.

En d'autres termes, ce qui a reçu l'épreuve du feu, gagne donc à la fois en pureté mais aussi en homogénéité.

Il en est de même pour ce monarque qui subit en priorité l'épreuve du feu pour son action purificatrice, mais qui renaît, encore plus vivant, l'année suivante.

« Ce qui ralentit néanmoins la purification de l'idée de feu, c'est que le feu laisse des cendres. Les cendres sont souvent considérées comme des excréments<sup>345</sup> ». Ce sont précisément ces substances essentielles même qui font renaître le roi carnaval. Les cendres se transforment alors dans le monde carnavalesque en substances matricielles, source de vie.

De même, dans cette notion de purification absolue et de renaissance, le feu inclut aussi l'idée de changement : la destruction nécessite un changement, un renouvellement, elle laisse place nette. « Le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà<sup>346</sup> ». Le roi est mort, vive le roi !

C'est en ces différents caractères que l'action purificatrice - à la fois objective et subjective - du régicide assure soit la reproduction de l'ordre établi, soit l'administration d'un désordre dans la mesure où son action rend conforme à la norme ou est possible d'un traitement social que l'on pourrait qualifier de « thérapeutique collective ». Notons que la nature contractuelle du rituel purificateur par le feu fonde l'incapacité du monarque, représentant d'un royaume de fous, à constituer un nouvel ordre organisé, en contre point de celui déjà établi antérieurement et déterministe, et demeure ainsi *in extenso* marginalisé à tout autre pouvoir institutionnel.

Il est donc cantonné dans une marge idéologique mais insoumis à toute instance transcendante. Il n'en demeure pas moins une voie subversive d'expression chargée de

<sup>344</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, p. 180.

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 39.

créativité et un rôle social de premier plan.

Le roi carnaval, présent dans chaque carnaval, résidant dans un autre monde et n'existant que de façon mythique, représente une entité surnaturelle que l'on convoque cycliquement pour soigner le groupe de ses maux et troubles subis tout au long de l'année. C'est une entité qui, identifiée collectivement, avec son expulsion et son exorcisme en fin de rituel, permettra de « soigner socialement» le groupe entier. Ce personnage souvent fictif, représenté par une effigie, incarne le « pouvoir thérapeutique » inaccessible au commun des mortels.

La maladie est collective, c'est donc collectivement qu'il s'en décharge. Le mal est social, c'est donc socialement qu'il s'en libère.

Le carnaval, ses rituels, ses esthétiques et ses diverses composantes constituent en somme cet état intermédiaire dans lequel s'introduit la phase thérapeutique que le corps social peut exécuter cycliquement.

La carnaval se dote alors, rituellement, d'une capacité sociale de rendre exogène un ensemble de troubles ou de désordres – pourtant intrinsèquement endogène – et ainsi de se débarrasser socialement et symboliquement de toute culpabilité.

## Eau

Il est une exception notoire, dans le régicide rituel carnavalesque, qui signale qu'à Chalon-sur-Saône, le roi carnaval doit, on l'a vu plus haut, non seulement brûler mais, simultanément être pendu et noyé dans la rivière, la Saône, en contrebas du pont sur lequel il est précisément pendu et incinéré.

## Poétique de l'eau

D'une part, si l'acte rituel carnavalesque d'associer deux éléments substantiels est un acte symbolique de purification, « On ne peut pas déposer *l'idéal de pureté*<sup>347</sup> n'importe où, rappelle Gaston Bachelard, dans n'importe quelle matière. Si puissant que soient les rites de purification, il est normal qu'ils s'adressent à une matière qui puisse les symboliser. L'eau claire est une tentation constante pour le symbolisme facile de la pureté. Chaque homme trouve sans guide, sans convention sociale cette image naturelle<sup>348</sup> ».

En effet, « L'eau est l'objet d'une des plus grande valorisations de la pensée humaine : la valorisation de la pureté (...) L'eau accueille toutes les images de la pureté<sup>349</sup> ». Cependant l'eau de la Saône qui coule à Chalon, à la nuit tombée, n'est pas une eau claire et limpide, et ce même si elle est éclairée par le dessus du *pont-potence* du roi carnaval chalonnais. C'est une eau sombre, en perpétuel mouvement dont on ne peut, à

<sup>347</sup> En italien dans le texte

<sup>348</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. 1942), p. 182.

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 20.

l'œil nu, sonder les profondeurs. Ce ou ceux qui y pénètrent se rendent immédiatement invisibles, comme engloutis par les eaux obscures et emportés par le courant.

L'eau impure, pour l'inconscient collectif est, à l'inverse des eaux claires, un symbole du mal, « un réceptacle ouvert à tous les maux ; c'est une substance du mal »<sup>350</sup> écrivait Gaston Bachelard. Et l'eau impure sera alors chargée de tous les maléfices et de tous les méfaits, le mal aura, comme dans la personnification de l'univers carnavalesque, une forme active.

Le mal passe ainsi d'une qualité à une substance, il revêt alors un aspect mais seulement pour comprendre une action. Ce qui est mauvais dans sa substance visible est mauvais dans son ensemble. Les sujets du roi carnaval deviennent alors aussi mauvais que leur roi accusé du mal et des méfaits survenus, une année durant, sur la ville.

Dans une autre interprétation, davantage symbolique, on pourrait supposer que la moindre impureté infeste immédiatement toute substance pure. L'ordre, détruit par un acte désordonné, est parfaitement symbolisé par le roi carnaval, perçu alors comme un personnage malsain. Le manichéisme de l'eau, pure ou impure, rappelle aisément le manichéisme social et politique de l'ordre et du désordre ; et la pureté est du côté du bien, que s'est approprié la catégorie de l'ordre.

À l'inverse des eaux dormantes, des eaux mortes, stagnantes, calmes ou silencieuses qui représentent le support matériel de la mort immobile tout en gardant leur beauté et leurs reflets, les eaux qui coulent, substance agitée, peuvent être aussi substance de mort comme elles sont substance essentielle de vie pour les vivants.

L'eau mêle les symboles ambivalents de la vie et de la mort. Mais l'eau vivante, l'eau *courante* dispose d'une valeur rationnelle, celle qui emporte les immondices, d'autant que les eaux courantes emportent avec elles au loin tout ce qui y tombe. La fabulation ou la dynamique créatrice – plutôt que réaliste – du lointain est une composante essentielle de l'eau courante. Cette fonction n'est donc pas de purifier mais plutôt de nettoyer, d'éradiquer, de disperser, d'envoyer au loin, dans l'au-delà. La mer qui reçoit ce que charrient les cours d'eaux dissipe, éparpille, désunit, mais rentre encore davantage dans cette symbolique de l'imaginaire du lointain.

Ainsi lorsqu'on veut livrer les vivants à la mort totale, sans recours, on les abandonnera aux flots, à la force de l'eau ; et l'eau, comme le feu, est un élément de mort radicale, complète.

L'eau aspire les ombres et offre ainsi une tombe quotidienne à ceux qui n'en n'ont pas eu, ou à ceux à qui la sépulture fut refusée.

### Action de l'eau

Chacun des éléments a sa propre capacité à dissoudre : le vent a la dispersion ; la terre, la poussière ; le feu, la cendre et la fumée, mais l'eau dissout plus absolument, emporte au loin, loin de la vue, loin de la terre. Elle est plus proche du néant substantiel que chacun des autres éléments.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 189.

La force de l'eau dissout ainsi toutes les substances et aide, de ce fait, à la *désobjectivation* symbolique de tout ce qui lui était attachée : « La mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale <sup>351</sup> ».

On peut supposer alors que l'eau est utilisée à Chalon à la fois comme substance pour nettoyer et comme force pour détruire ce mal qui était inscrit dans l'antre même de la population, et ce même si le véritable critère de purification de l'eau est une eau limpide, pure, fraîche, et non une eau courante, instable ou trouble.

### Feu et eau

D'autre part, dans le régicide carnavalesque chalonnais, l'eau est unie à son contraire, le feu. Le rituel carnavalesque bourguignon a choisi en effet de marier ces deux éléments destructeurs.

L'eau mariée à la terre est une puissance créatrice reconnue, mais mariée au feu, l'union forme une puissance bivalente, hautement et autant destructrice que les deux éléments sont contraires ; le mariage des contraires pour engloutir plus sûrement encore la dépouille du roi carnaval qui vient tout juste d'être pendu.

En démultipliant chacune des deux puissances, le régicide rituel carnavalesque s'assure que toute source, tout gène, toute infime partie du symbole et de l'incarnation du désordre seront à tout jamais et substantiellement réduits à néant. Néanmoins Gaston Bachelard avance le contraire : « Dans le règne des matières, on ne trouvera rien de plus contraire que l'eau et le feu. L'eau et le feu donnent peut-être la seule contradiction vraiment substantielle. Si logiquement l'un appelle l'autre, sexuellement l'un désire l'autre. Comment rêver de plus grands géniteurs que l'eau et le feu <sup>352</sup> ! » Dans les légendes populaires, argumente-t-il, les fontaines naissent souvent « d'un coup de foudre », ou parfois « la foudre sort d'un lac violent » ; la rencontre de la masculinité du feu et la féminité de l'eau ne peut qu'avoir un rôle matrimoniale et sexuel, donc créateur et séminal

353 .

Le feu étant en effet généralement un élément masculin, et l'eau un élément plutôt féminin, on touche ici à un autre rituel, celui de fécondation rappelant ainsi que si la source du mal est détruite, c'est pour qu'elle renaisse, de ses cendres, l'année suivante.

L'eau dispose effectivement cette fonction revitalisante. « Dans l'eau, avance Mircea Eliade, tout se « dissout », toute forme est désintégrée, toute « histoire » est abolie ; rien de ce qui a existé auparavant ne subsiste après une immersion dans l'eau ; aucun profil, aucun « signe », aucun « événement ». L'immersion équivaut, sur le plan humain, à la mort sur le plan cosmique, à la catastrophe (le Déluge) qui dissout périodiquement le monde dans l'océan primordial. Désintégrant toute forme et abolissant toute histoire, les

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>353</sup> *Ibidem*, pp. 134 – 135.

eaux possèdent cette vertu de purification, de régénération et de renaissance (...) Les eaux purifient et régénèrent parce qu'elles annulent l'« histoire », restaurent – ne serait-ce qu'un moment – l'intégrité aurorale<sup>354</sup> . »

Marier le feu et l'eau, c'est donc bien rendre fécond, le temps d'une gestation symbolique, le meurtre rituel.

Associer, de manière symbolique, la mort et la naissance, le feu et l'eau, dans un même rituel, n'est pas chose extravagante. N'utilise-t-on pas d'ailleurs l'expression « laver des impuretés » par l'action purificatrice du feu.

La déesse Déméter, dans la mythologie grecque, en ce sens, aurait placé le héros terrestre Démophon dans les flammes d'un four pour le « laver » des impuretés terrestres et le rendre par la suite immortel. La ressemblance est, là aussi, opportune dans le rituel carnavalesque.

Malgré tous les efforts rituels entrepris pour détruire et expulser le symbole du mal et du désordre, il reviendra, quoiqu'il arrive, lavé de toute impureté, purifié, l'année suivante pour clore et initialiser un nouveau cycle, celui des saisons, soulignant et rappelant à juste titre et par la même occasion son caractère immortel. « L'eau est vraiment l'élément transitoire, elle est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige<sup>355</sup> ».

Et la recherche collective, non du changement mais du renouveau, fait bien appel à la pureté. C'est ce que souligne Mary Douglas dans son ouvrage sur la souillure : « La quête de la pureté s'accompagne toujours de refus (...) La pureté est ennemie du changement, de l'ambiguïté, du compromis (...) le paradoxe ultime de la quête de la pureté est que c'est une tentative pour contraindre l'expérience à entrer dans les catégories logiques de la non-contradiction<sup>356</sup> ».

Le rituel du régicide carnavalesque est donc, en ce sens conservatiste, un rite de purification mais tout autant un rituel de fécondation, de création, ou tout au moins de renouveau, à l'image du renouveau cosmique et agraire.

Comment interpréter cette contradiction ? Est-ce à dire que l'association des contraires produit un effet inverse que celui de chacun des éléments pris séparément ? Penserait-on plutôt que ce mariage de contraires crée une ambivalence, une ambiguïté qui rappelle celle du monde singulier de carnaval, entre imaginaire et réalité? Ou doit-on alors considérer qu'en dépit de l'élément choisi - un seul ou plusieurs - pour faire disparaître le symbole d'un désordre social, le roi carnaval réapparaîtra, bien vivant, l'année suivante, pour débuter un autre cycle ?

Si la réponse ne peut être fournie ici, la question ouvre une nouvelle quant à la perception téléologique du rituel du régicide systématique dans les carnavaux observés : pourquoi s'évertuer à faire disparaître un corps symbole, alors que chacun sait qu'il se

<sup>354</sup> Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 173.

<sup>355</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.*, pp. 8-9.

<sup>356</sup> Mary Douglas, *De la souillure*, Paris, François Maspéro, 1981, (1<sup>ère</sup> éd. 1967), p. 173.

manifestera substantiellement, physiquement et culturellement au printemps prochain ?

Il faudrait alors peut-être répondre à cette vaste interrogation en sortant du cadre strictement rituel.

Nous pensons alors que la véritable combinaison, ce mariage alchimique de l'eau et du feu, c'est celle qui permet à la lumière du feu de prendre une tonalité nouvelle et amplifiée près de l'eau, et de prendre alors la place des ténèbres de l'hiver

La nuit, au moment de l'exécution du roi carnavalesque chalonnais, l'eau est noire mais reflète admirablement la lumière du feu qui décime les matières composant l'effigie carnavalesque. Cette combinaison consubstantielle, c'est le symbole ancestral amplifié, ennobli et esthétique du renouveau saisonnier, du réveil de la terre et des hommes, et de la victoire de la lumière sur la nébulosité, du clair sur l'obscur, de l'ordre sur le désordre.

L'union rituelle et culturelle de deux éléments, de deux substances, deux matières originelles, vient en définitive soutenir un choix commun de vie, une valeur sociale, idéologique et politique.

Nous retrouvons alors là le caractère substantiel de « l'eau de Jouvence », l'eau qui fait vivre dans la mort et par delà la mort.

Mais quand est-il de Saint Gilles<sup>357</sup> ou de Cayenne, qui n'utilise pas ce mariage consubstantiel des éléments pour anéantir un symbole, mais bien un seul élément originel, le feu ? Le besoin d'extirper le mal – aussi bien dans les actions des hommes que dans la société – est bien réel dans les rituels carnavalesques extra chalonnais, mais le feu seul est utilisé pour accomplir cette besogne rituelle.

Écartons nous alors quelque peu à présent du cadre poétique et irrationnel pour envisager une réponse davantage logique à la problématique de la présence et de la destruction finale systématique du roi carnaval dans le scénario de cette fête cyclique.

### 3-2 – Rite de sacrifice

Pour saisir à présent de façon un peu plus prosaïque ce rituel de purification en jeu dans le carnaval, il est nécessaire de faire une incursion analytique et un détour dans le rituel de sacrifice qui, à bien des égards, renferme de nombreuses analogies herméneutiques.

Tout comme Arnold Van Gennep qui, à l'aide de matériaux non européens, a mis en ordre un ensemble de faits français contemporains, l'exemple africain nous servira de comparaison fonctionnelle et heuristique, comme d'un marche pied théorique, pour saisir l'élément rituel final du scénario festif, indispensable à tout carnaval français.

En effet, l'investiture et la mort d'un monarque, sur le continent africain comme dans l'univers rituel des carnavalesques français, sont très souvent cadrées strictement par un ensemble de rituels rigoureusement élaborés.

<sup>357</sup> Le roi Dodo du carnaval de Saint Gilles est exécuté sur la plage, au bord de l'eau, mais nous pensons que le choix du lieu est davantage un choix pratiquement « spatial » (loin des habitations, de la végétation et un espace suffisamment large pour accueillir une foule compacte en un point précis) plutôt qu'un choix signifiant en terme de symbole.

## Sacrifice

Le terme sacrifice vient de *sacrum facere* : faire ou rendre sacré. C'est donc l'acte par excellence qui permet de relier l'homme au numineux et au divin, et éventuellement, d'entrer directement dans sa sphère.

À l'origine le sacrifice était une offrande d'un animal, d'un végétal ou d'un humain que l'on tuait pour s'attirer les bonnes grâces des puissances surnaturelles. Par euphémisation, le sacrifice est devenu l'idée de perte par laquelle on devient digne de communication ou de commerce avec le divin.

Entendons alors le sacrifice non comme un type particulier de rite mais plutôt comme un genre qui en contient d'autres, comme une action rituelle dans laquelle on se prive de ce que l'on offre.

Ce qui est offert est souvent considéré comme un objet sensible symboliquement doué de vie. Ce n'est pas non plus uniquement un échange entre deux mondes pour en obtenir quelques faveurs ou reconnaissances, ou autres expiations d'une surnature, puisque l'objet lui-même est détruit.

L'explication totémique serait également à écarter, selon Claude Lévi-Strauss, puisque le but du sacrifice est d'instaurer un rapport de contiguïté et non de ressemblance, comme dans le totémisme.

Le sacrifice permet la substitution alors que le totémisme établit une liaison entre une espèce vivante et un groupe restreint d'hommes et de femmes.

L'acte culturel, social et politique strictement ritualisé dans l'univers carnavalesque, qui d'autre part, rappelons-le, constitue une constante de tout carnaval, est en effet le régicide, le sacrifice du roi carnaval, la substitution des pouvoirs dans un autre être.

La décrépitude de l'incarnation céphalée du pouvoir, symbole entropique de toute société, est le signe de la mort de l'ordre établi par lui-même. Mais comme la vieillesse est inévitable pour les mortels, en certains pays ou ethnies africaines, le seul moyen de détourner le péril chaotique ou anarchique est en effet le déicide<sup>358</sup> et ainsi le transfert des forces divines – considérées comme telles – ou décisionnelles ou encore politiques dans un corps plus jeune apte à incarner le principal symbole social et politique d'une communauté.

Le roi sacrifié emporte ainsi avec lui l'ensemble des troubles qui pèsent sur la communauté, jouant alors le rôle de bouc émissaire.

À la mort d'un chef, chez les *Mundang* du Tchad par exemple, il est déclaré une période taboue pendant laquelle toute activité est interdite. Si malgré cet ensemble collectif de précaution, l'homme ou le groupe a subi une quelconque *souillure*, on a alors recours aux rites de purification pour éliminer l'objet ou l'individu tabou. Dans d'autres cas, on utilise des symboles pour laver l'impureté.

Mais pour éliminer globalement les fautes ou souillures accumulées tout au long de

<sup>358</sup> Si l'on considère le roi comme une figure divine.

l'année, il est choisi un objet ou un être vivant, animal ou humain, qui est censé recueillir sur lui toutes les impuretés. Il est ensuite chassé ou détruit. C'est la pratique humaine du bouc émissaire.

Le sacrifice du bouc émissaire du carnaval n'est toutefois pas une oblation puisque dans ce cas l'objet resterait intact alors que dans le carnaval, on se débrouille pour que le bouc émissaire disparaisse totalement.

C'est une pratique qui élabore, de façon rituelle, une transformation d'un principe profane en principe fondamentalement sacré, dont les symboles et les manifestations ne sont plus immanents mais spécifiquement transcendants, c'est-à-dire à la fois extérieurs à la condition humaine mais capables en retour de fonder la communauté humaine.

Ces pratiques sont repérées par les historiens depuis l'Antiquité où les cultes d'Osiris ou de Déméter, avec leurs mythes de meurtres et de renaissance au cycle de la végétation d'homme- dieux, attestent de leur européenne et lointaine existence. On tuait et on mangeait l'esprit de la végétation soit sous forme humaine soit sous forme animale.

James Frazer a vu dans ces pratiques l'ancienneté du christianisme où un dieu fait homme se sacrifie pour régénérer l'humanité. Il est vrai que la victime, en s'imprégnant de vertus mystiques par des rites de sacralisation, se divinise en partie, mais le dieu et la victime ne s'identifient pas totalement dans le sens où le sacré demeure transcendant.

Avant d'être tué, le captif aztèque, qu'évoque Frazer pour illustrer ses propos<sup>359</sup>, devait passer par toute une série de rites de consécration avec sa mort et sa résurrection, afin de jouer le rôle donné aux dieux dans la mythologie. Cependant, on peut considérer que la confession chrétienne des péchés est effectivement un rite cathartique : en énonçant les fautes, on expulse la souillure qui y était attachée.

Le roi carnavalesque, quant à lui, concentre en sa personne chacune des fautes que la société a subies ; en exécutant publiquement l'effigie humaine, les fautes et avec elles les sources des maux s'évanouissent ou disparaissent.

## **Paradoxe**

Le sacrifice est également conçu sur le modèle de l'échange, en don et contre-don, concept cher à Marcel Mauss, de prestations et contre-prestations. Il a pour objet d'interposer une victime entre le monde sacré et le profane, qu'il s'agit de mettre en contact l'un avec l'autre. C'est davantage une sorte de rachat collectif qu'une seule profanation, comme le pensait alors Durkheim.

Mais le sacrifice est avant tout un acte de consécration ; il faut un intermédiaire pour que l'homme et le divin puissent communiquer ensemble. Le sacrifice est alors entendu comme une manipulation du sacré.

Toutefois, le rituel du sacrifice ne se retrouve pas intégralement dans le schéma carnavalesque. Il procède en effet d'un « rite d'entrée » où le sacrifiant est purifié, dépouillé de son être profane. Le corps détruit est mis en relation avec le monde – sacré ou profane – qui doit profiter du sacrifice. Un « rite de sortie » permet au sacrifiant de

<sup>359</sup> James Frazer, *Le Rameau d'or*, Paris, Robert Laffont, 1984. (1<sup>ère</sup> éd. 1890)

revenir au monde profane qui est désormais *relégitimé* puisque métamorphosé.

C'est un cycle qui repose sur la distinction durkheimienne entre le sacré et le profane. Mais dans le carnaval et le travail qui nous concerne, il est difficile de transposer ce schéma dans la mesure où la distinction entre sacré et profane n'est pas objective, et encore moins évidente. C'est un schéma qui n'a donc pas de valeur heuristique pour ce travail ; exit alors les concepts de profanation et de contagion. Gardons plutôt, de manière opérationnelle, seulement la valeur cathartique de ce schéma, le symbole de la mort du bouc émissaire ainsi que la notion de rachat et celle de vitalité créatrice qui fonde la solidarité et la communion des hommes entre eux, que l'on retrouve dans chaque carnaval.

Le sacrifice, dans le carnaval, représente ainsi la célébration d'une trêve, et, schématiquement une situation sociale donnée, destinée à réparer une offense.

Le sacrifice carnavalesque, c'est le paradoxe du rite de mort qui protège contre la folie, contre le désordre, mais c'est surtout le rite - positif - créateur qui insuffle la vie. Le meurtre rituel du bouc émissaire permet en effet de libérer son pouvoir bienfaisant et créateur tout en symbolisant et célébrant aussi et par là même, la victoire de la communauté toute entière.

Ainsi, « lorsque la communauté est attaquée du dehors, expose Mary Douglas, le danger extérieur engendre la solidarité à l'intérieur<sup>360</sup> ». Mais si le danger vient de l'extérieur, ou a été invité à pénétrer à l'intérieur, comme pour le carnaval, l'attaque est réprimée par la structure communautaire toute entière qui fait front et en ressort grandie et d'autant plus réaffirmée.

### Terre

« Tu es terre et tu retourneras à la terre<sup>361</sup> ». Ainsi se présente, dans la culture biblique, le discours chrétien sur la mort des hommes et la culture qui associe le corps à la terre.

Nous pouvons alors utiliser une métaphore botanique pour synthétiser cette fonction biblique du rite de purification présent dans le carnaval : les végétaux morts ainsi que tout ce que le jardinier rejette, sont réutilisés sous forme de compost<sup>362</sup>, pour aider la croissance de nouvelles pousses ; le jardinier le *réenfouit* alors dans la terre pour le renouveau de la vie.

Jean-Thierry Maertens nous informe de la même manière que : « La crémation est au nomade ce que l'inhumation est au sédentaire<sup>363</sup> ». Or dans le monde carnavalesque, en général terre de confession catholique, sinon chrétienne et de population en grande majorité sédentaire, on assiste plutôt au contraire.

<sup>360</sup> Mary Douglas, *op.cit.*, p. 154.

<sup>361</sup> La Bible, Genèse III, 19.

<sup>362</sup> Engrais végétal naturel obtenu après pourrissement des matières végétales.

<sup>363</sup> Jean-Thierry Maertens, *Le Jeu de mort, Ritologiques 5*, Paris, Ed.Aubier Montaigne, 1979, p. 35.

L'inhumation se systématise en effet chez les Hébreux dès leur installation en Palestine, en lien étroit avec la culture de la terre, ou plus précisément avec l'inscription de la culture dans la terre, par l'appropriation du territoire par les vivants. Le défunt assure par là une fonction fécondante. L'inhumation est donc un mode d'appropriation du sol et également le reflet politique d'un discours culturel.

L'embaumement et la momification, dans un même discours politico-religieux, engagent la survie du corps, la continuité dans le temps malgré sa mort matérielle, et rend ainsi semblable aux vivants. C'est une opération de déification par une mise en représentation du défunt.

À l'inverse, la crémation d'un corps est synonyme d'éradication de la culture et de la terre, ou en d'autres termes du quotidien de la population. Il est un moyen rapide et efficace de nettoyer la terre d'une quelconque souillure mais aussi un rituel qui permet de signifier que le corps n'a pas d'attache spatiale précise ni donnée.

D'un point de vue religieux, la crémation contredit l'idéologie résurrectionnelle de l'Eglise Catholique et interdit par là au défunt la possibilité de ressusciter.

Un cadavre sans sépulture rappelle l'insignifiance du défunt pour le groupe. Ainsi les cimetières marins, qu'on peut en rencontrer sur l'île de La Réunion, à forte charge symbolique, proposent un semblant d'inhumation aux individus disparus en mer en enterrant quelques effets du défunt, et affirment la présence continue du défunt parmi les vivants.

Mais le roi carnaval est un monarque dont le royaume est marqué par l'inverse des choses, sa personne incarne donc cette vie à l'envers, même s'il n'est ni déifié ni considéré comme phénix, il renaît de ses cendres et ses sujets se réjouissent de sa mort.

Dans cet ordre d'idées et à partir de Jean-Thierry Maertens, on pourrait penser que le fait de brûler le corps du roi carnaval, symbole du désordre, se ferait dans le but de nomadiser ce désordre, de ne le rendre que passager, donc temporel ou ponctuel, mais surtout de le déterritorialiser. Lui ôter et espace et temps permet alors de le désigner, lui et tout ce qui l'accompagne, c'est-à-dire les actes de folie et de désordre de ses sujets.

L'absence de tombe pour le roi est bien le symbole de la volonté collective de sa déterritorialisation autant spatiale que sociale, comme si le sort des vivants dépendait de la mort de leur roi éphémère.

Le régicide social devient ainsi nécessaire à la survie et au maintien de la réalité de l'organisation sociale actuelle.

### 3-3 – Roi bouc émissaire

Chargé des qualités négatives de la société, le roi carnaval doit, selon l'expression et la thèse de Jean-Claude Muller à propos des rois *Rukuba* du Nigeria<sup>364</sup>, ou « réparer le monde », ou le « mettre en place »<sup>365</sup>. Jean-Claude Muller voit effectivement, dans le régicide du roi Rukuba à la fin de son règne, un processus d'ostracisme qui le conduit à

<sup>364</sup> Thèse développée dans Jean-Claude Muller, *Le Roi bouc émissaire. Pouvoir et rituel chez les Rukuba du Nigeria Central*, Paris, 1980.

jouer involontairement un rôle de bouc émissaire dont le bénéfice est tiré directement par les membres de la société eux-mêmes.

Le roi voit sa force et ses sujets se retourner contre lui, n'est-ce pas parce que la société entend se protéger des excès d'une force mystérieuse et temporaire, mais cyclique, qui doit son caractère subversif au fait même qu'elle abolit dangereusement la frontière entre réalité et imaginaire ?

Les cadres sociaux et politiques qui définissent la royauté carnavalesque sont là pour contenir les débordements de cette redoutable force subversive qui, en finalité et en réalité, ne sont autres les forces de la société elle-même. La société entend ainsi se protéger contre ses propres forces de subversion, ses propres potentialités de transgression.

Le roi carnaval assume ainsi sa fonction sacrificielle : il meurt, condamné à mort et exécuté par son propre peuple, mais à la manière d'un héros sauveur, dont la mort, glorieuse, permet de sauver d'autres vies.

Mais en l'occurrence, assurant avec sa personne une certaine interdépendance entre deux mondes, l'un officiel et l'autre surréel, ou imaginaire, il sauve un ordre quotidien qui est déjà établi et qui n'était pas sur le point de subir une révolution radicale.

Le carnaval passe ainsi, paradoxalement, des pratiques à la fois individuelles et collectives d'*adorcisme* en laissant pénétrer, momentanément, la folie, à un exercice d'exorcisme en refusant la présence indéfinie de cette folie, avant de l'expier, de l'évincer symboliquement au moyen du châtiment exemplaire – variable localement.

Le roi carnaval est donc un corps symbolique dans lequel résonne et se dissout toute culpabilité collective.

## 4 – Exécution publique

---

### 4-1 – Peine de mort

Dans toute organisation humaine, en cas d'acte illicite, de désordre, de transgression des règles de la société ou de désobéissance, les autorités judiciaires et politiques introduisent et usent d'un système d'objectivation et de rationalisation, prédéfinis et identiques pour tous, qui sanctionnent le ou les fauteurs de trouble. Ce sont les lois.

Ce procédé constitue un gage de l'être en commun et du vivre ensemble.

De plus, Jean-Jacques Wunenburger précise que « les trois piliers de toute organisation politique, l'exécutif, le judiciaire et le législatif ont donné lieu à travers l'histoire, dès leur origine, à une représentation et à une scénarisation qui font appel aux mythes, aux symboles, aux analogies, aux fictions, surtout dans leur dimension religieuse 366 . »

<sup>365</sup> Jean-Claude Muller, « La Royauté divine chez les Rukuba. Benue-plateau State, Nigeria » in *l'Homme*, XI, I, 1975, pp. 5-27.

<sup>366</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginaires du politique*, Paris, Ellipses, Coll. Philo, 2001, p. 31.

L'exécution capitale, la mort, fut en effet, dans l'histoire des sociétés, un rituel judiciaire extrêmement théâtralisé.

La justice, pour être opératoire, a recours ainsi à une mise en scène publique afin, d'une part, de se doter, pragmatiquement d'une force d'imposition, et d'autre part, de donner une forme, reconnaissable et identifiable, pour le moins objective, à son pouvoir.

Mais qu'en est-il dans le monde festif carnavalesque, où la justice des hommes semble être à l'œuvre, et où la mort constitue un élément scénique essentiel, un rituel fondamental, du moins une constante de la fin des scénarios carnavalesques ?

Est-ce que la rationalité du système législatif peut nous renseigner sur l'exécution ultime d'une simple effigie de chiffon, issue d'un imaginaire festif ?

Qu'est-ce que l'histoire – succincte – de l'exécution capitale, en France du moins, peut nous apprendre sur un rite festif, tel que celui qui est mis en scène régulièrement en fin de scénario carnavalesque ?

Comment et pourquoi la rationalité quotidienne intervient dans une sphère parallèle, construite d'imagination collective ?

Dans quelle mesure la loi en vigueur dans le quotidien agit sur le vivre ensemble carnavalesque... et post-carnavalesque ?

C'est ce que nous allons essayer de disséquer dans les pages suivantes.

## **Théâtre et justice**

La mort constitue la limite extrême de tout être vivant, mais dans l'univers carnavalesque la mort, celle du roi carnaval – le Roi Dodo à la Réunion, le Roi Vaval en Guyane, le Roi Carnaval ou Cabache à Chalon – est un spectacle, elle est le rituel collectif d'une opération sacrificielle consistant à mettre fin aux festivités carnavalesques.

On pourrait alors penser que ritualiser la mort, comme le font chacun des scénarios carnavalesques, fait fonction d'exorcisme pour la population, et ce d'autant que la mort du roi reste étrangère à tout un chacun : c'est la mort d'un autre. Toujours est-il que le roi carnaval subit la peine de mort ordonnée par une justice populaire.

« La mort est un supplice dans la mesure où elle n'est pas privation du droit de vivre, mais elle est l'occasion et le terme d'une gradation calculée de souffrances : depuis la décapitation – qui les ramène toutes à un seul geste et dans un seul instant : le degré zéro du supplice – jusqu'à l'écartèlement qui les porte presque à l'infini, en passant par la pendaison, le bûcher et la roue sur laquelle on agonise longtemps<sup>367</sup> ». Le supplice de la mort, prononcé par un tribunal judiciaire, inflige l'ultime supplice au condamné. Mais ce supplice fait partie intégrante du rituel judiciaire. La mort pénale est en effet ritualisée. C'est un élément, dans le système punitif judiciaire, qui doit être public afin que toute la population constate la mort, à la manière d'une cérémonie de triomphe.

La publicité, c'est-à-dire la mise en public et en scène de la condamnation d'un être humain ne saurait être que le cérémonial des autorités judiciaires se manifestant dans la

<sup>367</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 38.

force. En d'autres termes, le rituel du supplice est un rituel organisé en faveur de la manifestation des autorités en place et de son pouvoir politique à punir.

Mais à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, début du XIX<sup>e</sup>, correspondant au nouveau système pénal en France, le spectacle public de la mort, de la punition publique de la peine de mort s'éteint. « Que les peines soient modérées et proportionnées aux délits, que celle de mort ne soit plus décernée que contre les coupables assassins, et que les supplices qui révoltent l'humanité soient abolis <sup>368</sup> ».

La punition cesse peu à peu, à cette époque, d'être une scène de spectacle. Le supplicié n'est plus un objet d'admiration et la punition en elle-même devient la part cachée du complexe processus pénal. La théâtralisation de la justice cache sa propre violence : « La justice ne prend plus en charge publiquement la part de la violence qui est liée à son exercice. Qu'elle tue, qu'elle frappe, ce n'est plus la glorification de sa force, c'est un élément d'elle-même qu'elle est bien obligée de tolérer, mais dont il lui est difficile de faire état <sup>369</sup> ». En d'autres termes le châtiment n'est plus un spectacle.

En revanche, c'est la condamnation elle-même qui va prendre le devant de la scène et va devenir progressivement un spectacle public. L'accusé est marqué d'un signe négatif au moment de l'audition de sa sentence. Les magistrats sont donc libérés de l'acte de châtier en même temps que les pratiques punitives publiques deviennent pudiques.

Les bourreaux cessent d'être aussi des criminels, et les juges des meurtriers. La punition, ou l'expiation du mal, sera dissimulée dans le désir officiel d'une orthopédie humaine et sociale, celle de corriger et de rétablir. Il fallait donc ne plus toucher au corps pour atteindre autre chose que le corps lui-même. Le corps du condamné est devenu un instrument ou un intermédiaire, il est alors simplement frappé d'interdits multiples : « Utopie de la pudeur judiciaire : ôter l'existence en évitant de laisser sentir le mal, priver de tous les droits sans faire souffrir, imposer des peines affranchies de douleurs. Le recours à la psycho-pharmacologie et à divers « déconnecteurs » physiologiques, même s'il doit être provisoire, est dans le droit fil de cette pénalité « incorporelle » <sup>370</sup> ».

Mais au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, vers les années 1830-1840, estime Michel Foucault, est exclue du châtiment la mise en scène des sévices infligés au corps du condamné, la punition corporelle n'est plus donnée en spectacle. La justice criminelle développe alors une « pénalité de l'incorporel ».

En finalité, ce qui est jugé et condamné ce n'est pas tant l'agression ou le délit, c'est davantage l'agressivité ou l'inadaptation, en somme le désordre occasionné par l'acte. Donc les mesures prises par les autorités judiciaires sont plutôt des mesures de sûreté pour l'ordre, pour protéger l'ordre et ses lois édictées pour le maintenir. Ce sont en réalité des moyens de contrôle sur l'individu.

Mais alors pourquoi, dans le monde carnavalesque, le roi est puni de l'ultime

<sup>368</sup> Cité par Michel Foucault, *op.cit.*, p. 75.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 17.

sentence, pourquoi le roi carnaval est-il exécuté en public alors que cette pratique est abolie en France ? Pourquoi subit-il les pires souffrances par le feu, et même dans un rituel triptyque par pendaison, feu, et noyade dans le rituel chalonnais ? Est-ce que l'exécution d'un roi doit être en marge du code pénal ?

### **Peuple**

L'une des premières réponses à fournir à cette question tient dans le fait que le personnage principal de cette exécution publique n'est pas le roi mais bien le peuple, dont la présence non seulement est requise mais demeure indispensable à l'accomplissement de la sentence. C'est dire que le déroulement du rituel de fin de scénario carnavalesque qui aurait lieu en secret n'aurait pas le même sens donné, voire n'aurait aucun sens.

Le peuple est convoqué à assister à l'exécution en qualité de spectateur et de témoin, mais également en qualité de garant de la réalisation et de la finalisation de la sentence prononcée à l'encontre de ce roi. L'exécution est en ce sens destinée au peuple, et c'est en brûlant le roi, leur roi, qu'en effet les autorités en place s'adressent au peuple qui a vécu comme sujet du royaume carnavalesque, royaume de désordre.

Le but de cette exécution en public est donc l'exemple, et il ne peut y avoir d'exemple sans démonstration, et dans ce cas la démonstration est double : démonstration de force et démonstration d'autorité. De force, afin de montrer la toute puissance des autorités en place, et d'autorité pour manifester l'application d'un règlement collectif.

Le peuple fait alors usage d'une violence légitime, qu'elle délègue elle-même, et qui, par sa charge émotionnelle et symbolique, agit comme un système qui menace et effarouche toute réitération dans l'univers parallèle du quotidien.

En somme, le but est de montrer, dans un premier temps, par une violence légitime donnée comme légale, le pouvoir invincible des autorités politiques, c'est-à-dire que le peuple est un condamné éventuel et éminent, et dans un second temps, de contrôler, de manière idéologique, les comportements déviants du peuple. C'est bien en anéantissant le symbole d'un désordre que les autorités se défont d'une potentialité révolutionnaire et par là même trouvent un intérêt politique à convoquer le peuple à cette exécution rituelle de fin de carnaval. La cérémonie de fin et sa ritualisation en public ont alors comme effet de canaliser le peuple, afin d'exercer légitimement le pouvoir sur le peuple.

La présence nécessaire du peuple face à l'exécution du roi carnaval cerne donc un jeu politique, de telle sorte que le déroulement de la sentence en public puisse se lire comme un discours de politique générale des autorités.

De la même manière, décider collectivement, d'une décision populaire et communautaire, de tuer son propre dirigeant politique, son propre roi constitue en soi, sinon un acte révolutionnaire, un acte éminemment politique.

### **Jugement**

La personnalité du roi carnaval n'est pas évoquée lors du procès, ou du moins à l'annonce publique de la sentence, et c'est davantage pour juger ses actes et ce qu'il représente en général pour l'ordre établi qu'il comparait devant la justice. Si à Chalon on

I'a fait venir écouter sa propre sentence en public, à travers les rues avec tant d'emphase et avec une si grande application à le montrer, c'est bien pour juger sa personne en tant que représentante unique d'un ordre licencieux et subversif.

Dans tout le rituel pénal, depuis son *beurdolage*, jusqu'aux dernières traces de la peine en passant par la sentence et par l'information judiciaire préliminaire, on a fait pénétrer dans son corps l'ensemble des maux dont a souffert ou souffre toujours la population locale.

Il est en somme jugé non seulement sur ce qu'il a fait mais effectivement sur ce qu'il est et sur ce qu'il représente.

Le corps du roi carnaval endosse donc à la fois *une vérité des crimes*<sup>371</sup> qui lui sont attribués et porte, rituellement, cette condamnation en plein jour et en public. Son corps est montré, promené, exposé et parfois malmené devant la population et durant les défilés carnavalesques, il est même « sauté à la couverture » à Chalon, il est en cela le support public des maux de la population. Mais l'exposition, la présentation du monarque à toute la population durant la période festive permet d'exposer au regard de tous le symbole comme un étalon inversé de l'ordre social. Livré à la ritualité carnavalesque, le corps du roi ressort ainsi chargé de signification sociale.

En qualité de signifiant social, en lui, et sur lui, l'acte de justice ainsi que la responsabilité des maux sociétaux sont et doivent être visibles de tous, durant la période carnavalesque. C'est entre autre l'éclat public de la vérité du roi bouc émissaire.

En somme, avant même sa sentence, on fait du corps du roi carnaval le réceptacle des maux de la société, et donc de sa propre et future condamnation. Il est chargé involontairement de proclamer lui-même sa condamnation et ainsi d'attester de la vérité de la responsabilité des crimes qui lui sont reprochés, « sauvant » en cela le reste de la population, déclarée de ce fait irresponsable. Le roi carnaval reconnaît en définitive solennellement l'ensemble de ces crimes.

La lecture de sa sentence au pied de l'échafaud, comme à Chalon, rappelle encore une fois sa culpabilité irrécusable ; le supplice en constitue la signature.

C'est donc le corps du roi carnaval, qu'il soit de paille et de chiffons ou de carton pâte, qui produit et reproduit la responsabilité de ses crimes.

Les rituels carnavalesques publics, d'exposition, de maltraitance et d'exécution par la crémation, constituent autant d'épreuves symboliques qui font « avouer » publiquement au roi sa responsabilité des crimes.

Le tribunal carnavalesque populaire, à qui l'on a remis les mécanismes de punition légale et à qui on laisse encore entièrement l'appréciation des crimes et délits – absent des rituels réunionnais et guyanais – ne juge donc pas uniquement les crimes commis mais aussi et surtout le symbole que le roi incarne. Le sujet du crime remplace alors l'objet du crime. Il faut dès lors « corriger » le sujet incriminé, non plus pour ce qu'il a fait mais pour ce qui a fait qu'il est devenu ainsi et ce qu'il pourrait devenir, afin de contrôler ses actes et ceux qui risqueraient de l'imiter.

<sup>371</sup> Crimes commis non nominativement et par la population et les autorités d'où qu'elles soient.

Il revient donc au tribunal de dire et de se prononcer si le sujet est dangereux pour la société ou non, et ainsi de s'exprimer sur la façon de s'en protéger.

Le tribunal carnavalesque chalonnais fonctionne en effet comme un élément extra juridique. Les autorités municipales, par l'intermédiaire du Comité des Fêtes et la Confrérie Gôniotique, font ainsi fonctionner un élément pénal dans un univers non juridique, et se disculpent de ce fait de leur rôle punitif, sans pour autant perdre leur pouvoir de contrôle sur la population.

Transférer de la sorte la fonction pénale, dans un système non juridique, sur une instance populaire, permet ainsi aux autorités locales de masquer et de se détourner de l'opération de punition légale sur un personnage qui symbolise le désordre et la subversion certes, mais qui fut le roi aimé d'une partie de la population.

La punition infligée par le tribunal populaire carnavalesque est donc davantage à considérer dans un sens politique indirect plutôt que dans son seul effet répressif ou pénal.

Nous pensons donc que la méthode punitive ordonnée à l'encontre du roi carnaval par un tribunal non juridique est un procédé politique de pouvoir et de contrôle plutôt qu'une règle de droit, ou même les conséquences d'un système pénal.

Il est ainsi révélateur d'étudier l'ensemble des éléments de l'exécution du roi carnaval, monarque éphémère d'un peuple de fous, à partir d'un système de pouvoir ou de rapport de pouvoirs dans lesquels pourraient se lire un mécanisme politique.

#### 4-2 – Folie

La folie, comme déraison, est reconnue depuis le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>372</sup>.

Dès la Renaissance, plutôt que de soustraire le coupable avéré, atteint de folie, à la justice, les tribunaux optaient pour la solution de l'enfermement, officiellement non pour punir, mais plutôt pour soigner, puisque la folie représente la déraison et de ce fait, une menace contre les choses, l'ordre et les hommes eux-mêmes, en tant qu'êtres sociaux.

L'expérience de la mort est donc remplacée, comme ultime sentence judiciaire, par l'expérience de l'enfermement, pour ceux et celles atteints de folie.

Ainsi selon le degré de folie décrété et le crime perpétré, le fou était soit traité dans les hôpitaux en qualité de malade, soit enfermé dans les citadelles, et dans ce cas il était entouré d'un halo social de répulsion et de terreur, il était alors montré, soit il restait libre et devenait ce personnage de fou qui distrait le public.

Peut-être alors doit-on percevoir le roi carnaval comme ce « bouffon » saisi de folie dont le rôle est de distraire son propre peuple.

Si dès le XVI<sup>e</sup> siècle le fou « entre » au théâtre comme personnage à part entière, au

<sup>372</sup> L'œuvre picturale de Jérôme Bosch *La Nef des Fous*, peinte vers 1494-1500 est une représentation singulière de *la Nef des folles* (ou « des fols ») de Josse Bade, paru en 1498 et directement inspiré du recueil de poèmes satiriques, best-seller du poète Sébastien Brandt publiée en 1494. Le philosophe Didier Erasme en éditant en 1511 *l'Eloge de la folie* montre que la folie n'est qu'un cortège de défauts mineurs des hommes. Cf. Première partie

milieu du XVII<sup>e</sup>, la folie et la raison se dissocient définitivement et l'homme considéré comme fou n'a plus le droit de faire partie de la société. La folie devient une chose dont la raison va pouvoir s'emparer et sur laquelle la raison va pouvoir spéculer comme objet scientifique.

Pourquoi alors ce paradoxe de le laisser vivre pour amuser le peuple et l'exécuter à la fin de son règne, ou la fin du scénario carnavalesque ?

D'après l'article 64 du Code 1810<sup>373</sup>, il n'y a ni crime ni délit si l'infracteur était en état de démence au moment de l'acte. La folie constitue alors une circonstance hautement atténuante et le non-lieu doit être prononcé. Le crime ou le délit disparaît donc sous la folie. Fou et coupable sont ainsi déclarés antinomiques par la justice.

La sentence judiciaire porte alors en elle une appréciation de « normalité » en plus d'un jugement de culpabilité.

Or, il est avéré que la sentence qui juge le roi carnaval, à Chalon, roi des fous par excellence, ne comporte ni circonstance atténuante, ni non-lieu, ni appréciation de normalité.

Il est condamné systématiquement à mourir, sans ménagement aucun, sous les yeux et en place publique.

À Cayenne ou à Saint Gilles, le roi n'est même pas convoqué à son procès, puisqu'il n'y en a pas, il est directement exécuté par le peuple sur la place publique.

Néanmoins, ce régicide peut être considéré comme un véritable acte sociale, dans le sens où le roi souffre de folie, mais d'une folie sociale et collective qu'il a insérée insidieusement dans la société ; le roi souffre de la folie de son peuple, et le peuple souffre de son roi qui sème et répand la folie dans tout son royaume. Et dans ce cas, la folie n'est plus une circonstance atténuante puisque c'est cette maladie incurable qui est à l'origine de tous les maux de la population et des déséquilibres de la société : le roi souffre, il importe alors de l'euthanasier.

## 5 – Roi politique

---

### 5-1 – Pouvoir politique

La société politique, avance le philosophe Jean-Jacques Wunenburger<sup>374</sup> est une œuvre artificielle construite par les hommes, un fait de culture même, qui est souvent comparé à un « corps ». Ce corps, dans le monde carnavalesque, est effectivement et matériellement représenté symboliquement par un roi, être mi-réel, mi-imaginaire, qui incarne à lui seul les valeurs, les croyances, les récits, les légendes, les jeux de représentations et tout l'imaginaire d'une cité, mais c'est un roi qui incarne la folie.

Sont donc confiées à un « fou » la charge et la responsabilité momentanée de

<sup>373</sup>

Cité par Michel Foucault, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 25.

<sup>374</sup>

Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginaires du politique*, Paris, Ellipses, Coll. Philo, 2001.

l'image publique de la ville. C'est-à-dire que ce personnage singulier, éphémère, est le garant de l'identité de la localité. Le roi personnifie, par exemple, l'unité et l'homogénéité de la population locale. À la Réunion, l'apparence qui est donnée au Roi Dodo est volontairement le reflet – subjectif – d'un métissage physique idéal englobant toutes les « caractéristiques » ou composantes physiques des populations locales : le teint mat, des yeux verts, le nez large.

Mais, avec sa position extérieure au système politique local, cet artefact irrationnel dispose manifestement de peu d'autorité, dans la mesure où il n'a pas d'autorité judiciaire, législative ou exécutive, mais qu'il les subit plutôt.

La destinée de la communauté qu'il représente, ou de la cité qu'il symbolise, ne semble alors pas tributaire de l'exercice du pouvoir centralisé du roi carnaval.

Manifestement, il n'est pas un agent politique au sens propre du terme et ne paraît pas avoir une emprise sur le groupe.

Cependant, le pouvoir qui lui est octroyé n'est pas à négliger, ni à réduire aux seules conséquences d'une simple fête, son pouvoir dépasse comme on le verra le cadre de l'extra quotidenneté.

Le roi carnaval est un être fictif qui personnifie les attributs d'un pouvoir, celui du peuple, il n'en est alors que le représentant, et non un être exceptionnel ou mythique. Mais qu'il soit de chair et d'os - par ailleurs l'identité de celui qui l'incarne physiquement importe peu, de chiffon et de paille comme à Chalon ou de papier mâché comme à Saint Gilles, Cayenne ou encore Chalon, dans l'univers carnavalesque, le roi carnaval matérialise l'image d'une grandeur, celle de la ville, et d'une omnipotence, certes passagère mais qui excède l'autorité politique en place et qui ne prend sens que tant qu'elle ressemble à un puissance ou à une figure politique reconnue et légitime. C'est par ce sens que prend l'effigie carnavalesque chaque année qu'elle peut être dotée des pouvoirs politiques capables de diriger une masse d'individus en fête.

C'est pourquoi l'effigie du carnaval est un roi, c'est-à-dire un monarque - du grec *monos*, « seul » - capable de concentrer en sa seule figure symbolique l'ensemble des pouvoirs et de l'autorité politique d'une cité, mais aussi celui en qui se concentrent les valeurs et les représentations d'un groupe.

Il est roi aussi parce qu'il n'est pas choisi directement ou même indirectement par le peuple mais plutôt investi par une autre puissance, supérieure ou transcendante, indépendante du peuple. Il pourra ainsi être plus aisément chargé des maux du peuple et de la cité sans que le peuple n'en ressente une quelconque responsabilité.

Il est roi enfin, parce que le pouvoir qu'il matérialise est d'ascendance extra quotidienne et sa sphère d'exercice se trouve en effet à l'extérieur du monde rationnel de la quotidenneté. Les licences carnavalesques en tout genre, qui ont été décrites en première partie, y sont alors tolérés et le double rituel de la mort-renaissance<sup>375</sup> du roi confirme la permanence politique de la royauté.

Il s'agit donc moins, par l'existence de ce roi, de créer un corps réel sous une

<sup>375</sup> « Le roi est mort, vive le roi ! »

nouvelle figure politique dissidente ou séditieuse dans l'espace politique, que de construire un corps symbolique, impersonnel, qui incarne et sollicite à la fois l'imaginaire d'un groupe et de présenter l'emblème de ce même groupe. Ni Dodo, ni Vaval, ni Cabache ne gèrent en effet directement des affaires humaines mais ils mettent plutôt en scène, représentent l'imaginaire du groupe ou des groupes qui reconnaissent son autorité royale.

Le carnaval constitue ainsi une construction symbolique d'un autre pouvoir mais qui, pour sa mise en scène, emprunte au politique ses propres attributs et ses systèmes symboliques tout en vidant la sphère carnavalesque d'éléments strictement politiques.

En terme de fonction, son rôle n'est pas moins politique, car c'est à travers lui que se régulent les rapports entre le peuple et les autorités locales, que se régulent les conflits et les disfonctionnements sociétaux, et ce même s'il ne dispose d'aucune autorité ouvertement politique pour les maîtriser. C'est simplement par son intervention cyclique, et sa mort rituelle, qu'agissent les règlements de conflits.

Son autorité dispose donc d'une fonction rituelle et collective : de son vivant ses actes publics symbolisent le désordre politique et sa mort permet de rétablir l'ordre.

Toutefois, si manifestement son rôle est d'ordre social, en termes politiques, et dans le système politique, le roi carnaval et surtout son exécution jouent un rôle dont l'ampleur est davantage décisive.

Opération conventionnelle, son régicide révèle en effet un mécanisme destiné à maintenir l'équilibre du système politique en place. Il est à considérer alors comme un rouage qui permet au peuple un retour à sa quotidienneté et comme un médiateur qui évite toute pénétration du monde carnavalesque dans la rationalité du quotidien.

Il ne représente alors pas l'unité du peuple mais davantage l'instrument de son vivant, par lequel les groupes s'unissent, et grâce à sa mort, le dispositif par lequel les autorités politiques retrouvent leur place.

Voyons alors ceci plus en détail.

### 5-2 – Rituel politique

L'exécution rituelle du roi carnaval, en fin de scénario festif, est en somme à comprendre comme un rituel politique, comme une cérémonie par laquelle le pouvoir local et établi manifeste son autorité, comme une action politique allant précisément à l'encontre de l'action politique du vivre ensemble spontané et désordonné, momentané, de la population ou encore comme une répression « légale », selon des règles préétablies, d'une transgression.

Le système punitif carnavalesque doit alors être replacé dans son champ de fonctionnement plus global, c'est-à-dire politique, et non seulement juridique, qui seul, ne peut rendre compte du phénomène social qu'il représente.

La sanction et l'exécution du monarque ne sont pas simplement des mécanismes négatifs permettant d'exclure ou de détruire un bouc émissaire, ou servant de parade à une violence sociale destructrice, ou encore métaphorisant la fin d'un cycle ou d'un règne

imaginaire, mais au contraire ils ont, sinon une fonction, du moins un sens positif de soutenir l'ordre établi et d'entretenir le pouvoir politique en place.

Autrement dit, qu'il soit de paille ou de carton-pâte, le corps imaginaire du roi carnaval, qui est parfois jugé avant d'être exécuté en fin de rituels festifs, fait parti d'un ensemble politique : les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate. Il en est investi, marqué et assujetti dans le sens où il représente aussi le peuple. Il devient en somme un instrument politique, ou plutôt l'instrument d'une politique.

La violence qui s'exerce sur lui est une violence idéologique, celle de l'ordre des autorités contre le désordre du peuple.

L'infraction réalisée par le roi carnaval, au-delà de la règle collective de droit qu'il enfreint, porte en premier lieu tort à l'ordre établi et surtout à ceux qui le maintiennent en place. Ce sont donc davantage les autorités établies qui subissent le crime comme une injure à leur pouvoir.

Le crime attaque alors indirectement les représentants du pouvoir local, qui par ailleurs, valident et légitiment les règles de droit.

La sentence, la condamnation et l'exécution, au-delà du respect des lois ou de la réparation des dommages causés à la collectivité, représentent l'intervention, également indirecte, des autorités sur le corps du roi carnaval, comme une réplique d'un pouvoir contre une attaque à ce pouvoir, comme une réponse des représentants de l'ordre à l'encontre du représentant du désordre.

Dans le châtiment ultime que subit le monarque du royaume des fous, il y a ainsi une part non négligeable d'intervention ou de réparation du tort politique, la vengeance politique d'un affront qui a été porté sur le symbole même de l'autorité : l'ordre.

En effet, les désordres causés par les sujets du roi carnaval et par les crimes qu'il a accomplis lui-même, sont sans commune mesure avec ceux commis simplement à l'égard d'un particulier ; ils visent indirectement mais sûrement l'ordre et ses figures, les autorités et leurs pouvoirs.

Le renversement du « micro pouvoir » qu'incarne le roi carnaval est un signe de pouvoir ou une manifestation de la puissance des autorités souveraines en place, transcendantes et dominantes ; métaphoriquement, à la manière de l'autorité qui lie le vassal à son suzerain.

C'est dire qu'investir politiquement le corps du roi carnaval, par le biais de son exécution, permet d'y inclure toute la transcendance de l'ordre établi avec son cortège d'autorité et de pouvoir stable.

### **5-3 – Autonomie politique**

D'une part, comme informe Jean-Jacques Wunenburger, « de même qu'un peuple ne peut avoir d'existence politique que par un pouvoir, un pouvoir n'existe pas sans un Peuple <sup>376</sup> » ; et il poursuit « l'être-ensemble, substrat du politique, qu'est le Peuple, n'est

<sup>376</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*, p. 45.

ni un fait spontané ni un pur artefact rationnel. Il est création d'un être mi-réel mi-imaginaire, qui a plus d'unité qu'un agrégat de population et plus de force vitale qu'un idéal-type invoqué par des législateurs<sup>377</sup> ». L'effigie carnavalesque représente doublement et paradoxalement le fondement politique d'un groupe, dans le sens où, sous l'égide d'une force, un ensemble d'individus reconnaît en lui le symbole d'une forme d'union et dans la mesure où son exécution permet à ce groupe de désigner un ennemi commun, et par là de s'assembler face à l'adversité.

D'autre part, le pouvoir souverain du roi carnaval repose entièrement à la fois sur un système politique symbolique et sur une transgression des normes politiques et démocratiques du pouvoir en vigueur. C'est donc un pouvoir qui contraste avec les mécanismes *normaux* des règles d'autorités. Et c'est pourquoi l'institution royale – et non républicaine ou démocratique – carnavalesque se définit comme transgression ou subversion radicale de l'ordre établi, politique et social. Néanmoins, les cadres spatio-temporels qui circonscrivent la monarchie carnavalesque, et par là, les marges de manœuvre du souverain, soulignent en même temps le caractère extraordinaire de ce régime politique. À ce titre, ces cadres participent à la structuration de la royauté carnavalesque qui la situe à limite même de la société du quotidien.

Le pouvoir dont profite, de façon cyclique, le roi carnaval constitue-t-il alors un réel pouvoir politique autonome, peut-il être considéré ainsi ou représente-t-il un pouvoir purement symbolique ?

Dans le premier cas, on devrait déceler de réelles implications dans la vie quotidienne de la société ; et dans le second, le pouvoir symbolique carnavalesque ne serait qu'une incarnation d'un pouvoir de divertir le peuple de manière ponctuelle.

La réponse n'est pas si flagrante qu'elle n'y paraît !

Ce qu'il y a de certain en revanche, c'est que la chefferie carnavalesque s'institue à partir d'une rupture de l'ordre symbolique du quotidien qui permet dès lors le développement dialectique sur le plan politique et social sans l'intervention d'une structure politique et sociale nouvelle ou encore révolutionnaire.

En effet, roi d'un peuple de fous qui comporte en lui toutes les potentialités de subversion de l'ordre social établi, monarque d'un régime dont le foyer central n'est qu'instabilité et anarchie susceptible de rentrer constamment en conflit, voire en lutte, avec le régime en place, le roi carnaval et son pouvoir symbolisent le désordre, le chaos social, mais stigmatisent aussi en eux l'ensemble des rapports de forces qui peuvent exister entre différents pouvoirs, entre ceux du peuple et ceux qui ont un intérêt à maintenir l'ordre établi.

De même, la mise à mort cyclique du roi carnaval définit avec une intensité remarquable la royauté carnavalesque à l'image d'une explication discursive fournie au préalable au peuple, face à la présence et à l'existence d'un régime politique parallèle *co-existant* avec celui en place.

On pourrait penser, dans cette perspective, que le roi carnaval jouit d'une autonomie politique souveraine sur ses sujets ; l'arrivée en grande pompe du roi carnaval à Chalon

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 45.

au début des festivités carnavalesques s'apparente à la proclamation publique d'une souveraineté au sein même de la société quotidienne, dans le sens où l'exercice de la souveraineté est la conséquence politique logique d'un processus d'autodétermination. Cependant l'exercice de la souveraineté, une fois l'indépendance politique acquise, donne accès à l'appareil politique proprement *politicien* de la société locale.

Mais dans l'univers carnavalesque, si le roi dispose d'une relative autonomie à administrer ses fidèles sujets, il ne peut en revanche profiter d'une réelle indépendance politique ; son exécution corporelle en est l'un des moyens de l'en empêcher.

La caractéristique principale du royaume carnavalesque est de disposer statutairement d'une souveraineté extrêmement limitée dans le temps et dans l'espace, et de ce fait de ne jouir que de certains attributs classiques liés à une réelle et rationnelle autonomie politique souveraine.

Hormis le drapeau qu'exhibe la confrérie carnavalesque de Chalon, de fidèles dignitaires, parfois une garde rapprochée, le royaume carnavalesque, qu'il soit bourguignon, réunionnais, guyanais ou encore dunkerquois, n'émet ni timbres ni monnaies, ne prélève pas d'impôt et n'entretient pas d'armée.

Le roi carnaval est donc le représentant d'un royaume éphémère autonome, certes, mais certainement pas indépendant ; il dépend au contraire entièrement, et surtout financièrement, des autorités locales. Le monde carnavalesque est ainsi une entité politique qui bénéficie d'un statut d'exception temporelle à l'intérieur d'un système politique déjà établi, qui ne le tolère que dans un espace délimité, que totalement dépendant<sup>378</sup>.

C'est pourquoi la représentation du pouvoir carnavalesque doit être mis en scène périodiquement, pour activer et réactiver ponctuellement sa crédibilité ainsi que pour garantir son exercice dans le temps, et ce même après sa mort symbolique.

#### 5-4 – Pouvoir carnavalesque

C'est donc dans une région non officielle et non structurée politiquement et légitimement – celle de la fête donc – qu'émane une forme de pouvoir politique qui provoque les autorités en place, et les oblige à réduire l'autonomie de cette forme de pouvoir.

Le roi carnaval devient alors un roi *interstiel* situé dans les interstices du pouvoir, ceux-là mêmes qui n'offriront jamais la légitimité politique essentielle et nécessaire à l'autonomie de son pouvoir.

C'est pourquoi le roi carnaval apparaît, comme dans une représentation théâtrale, autour d'un personnage virtuel sous la forme visible et palpable d'un acteur ou d'un artefact construit en diverses matières qui en assure la mise en scène.

L'accusation et l'exécution publique de son représentant signifient, à titre d'exemple, à l'ensemble de ses sujets qui le soutiennent ou seraient tentés de le soutenir, un

<sup>378</sup> À l'image des DOM-TOM français qui demeurent incontestablement des formations *sub-étatiques*, dépendant entièrement économiquement, administrativement et politiquement, de la métropole, et ce quelque soit le stade d'autodétermination, d'indépendance ou d'autonomie ou encore l'avenir promis.

avertissement sans frais et sans sommation. Désigner l'autorité carnavalesque comme la manifestation d'un pouvoir *antisocial* constitue un autre exemple. Le situer dans une région inconnue, ou mal située, pour le roi carnavalesque chalonnais<sup>379</sup>, venant de l'extérieur de la ville, à la manière d'un étranger, en représente un troisième. La *bouffonnerie* qui caractérise le souverain en personne en constitue également un énième exemple.

Le contre-pouvoir carnavalesque est ainsi rejeté dans les interstices non structurés et méconnus de la société afin de sacrifier sa *dé-légitimité* et sa déstructuration politique au yeux de l'ensemble de la population, faisant de ce fait reposer cette forme de pouvoir ponctuelle sur la non structure et l'inconnu, voire l'étranger – ou l'étrangeté.

Ce pouvoir serait ainsi considéré comme marginal et comme tels seraient aussi considérés les autorités et les individus s'y reconnaissant, inspirant par là les mêmes craintes et les mêmes antipathies que les *marginaux* reconnus et désignés dans les sociétés occidentales.

Ainsi le pouvoir et l'autonomie qui sont attribués au roi carnaval symbolisent l'ambiguïté et la contradiction sociale tout comme l'incompatibilité et une impossible articulation avec la responsabilité, l'ordre établi et la société elle-même.

Son royaume est un lieu dont le système politique n'a aucun fondement et où l'exercice de l'autorité politique n'a aucune raison d'être.

Le roi carnaval voit alors qualifiée sa légitimité de roi *d'intruse* ou de marginale dans le système et le champ politique local et ses compétences à gouverner réduites au ridicule. En d'autres circonstances on pourrait dire que le roi carnaval n'est pas pris au sérieux et donc incapable de prendre les rênes d'une société et la responsabilité politique de ses citoyens.

Étranger et marginal, en somme *différent* comme, en finalité, il est dessiné, le roi carnaval représente un danger pour la société et une menace pour l'ordre établi et sert ainsi de prétexte pour légitimer son élimination et son cantonnement dans un univers tant politique que social en dehors de toute rationalité ou logique reconnues.

Accusé de marginalité il est alors expédié sans ménagement dans un espace hors de toute légitimité et de toute structure, dans un monde irrationnel.

Il constitue, en d'autre termes, un pouvoir dangereux et incontrôlable qu'il convient alors d'éradiquer ou du moins de contrôler, afin qu'aucune autonomie politique n'apparaisse évidente ou notoire au sein de ses sujets, qui ne sont autres que, rappelons-le, les membres de la société qui accueille ponctuellement ce monarque des fous.

Son exécution publique constitue ainsi une forme de contrôle politique et social sur ce représentant éphémère d'un monde surréaliste et imaginaire et le pouvoir qu'incarne le roi carnaval devient un pouvoir informel exercé par une autorité marginale, antisociale.

L'ordre établi est ainsi protégé par le système socioculturel armé de pouvoir politique,

<sup>379</sup>

« L'île du Moutiau » à Chalon est une île qui est simplement désignée comme étant « au sud » de la ville. Rien de plus précis n'est formulé et rare sont les personnes qui connaissent ne serait-ce que le nom de l'habitation de leur roi festif et temporaire.

celui-là même qui *marginalise* toute autre forme de pouvoir politique.

C'est dire qu'une forme de pouvoir politique ne peut être légitimée politiquement que dans la mesure où elle est issue d'une structure contrôlée et surtout contrôlable ; qui s'oppose donc *a priori* au système politique carnavalesque - lui-même n'inspirant que danger et crainte, pour et par la société elle-même.

L'autonomie et la légitimité du roi carnavalesque sont mises en doute, et c'est pour cette raison politique qu'il est écarté de tout pouvoir légitime. Le doute, dans la sphère du politique, constitue un élément prééminent et quasiment irrévocable d'exclusion.

On comprend alors comment et pourquoi l'accusation<sup>380</sup> et l'exécution publiques de ce monarque *intermittent* sont les armes puissantes d'un pouvoir légitime exercé à l'encontre d'une menace non pas seulement d'un désordre ou d'un chaos social mais aussi contre un rival potentiel.

L'accusation d'illégitimité, en tant que dénonciation et en tant qu'elle souligne une confusion, voire un *mauvais* usage de l'autorité, constitue ainsi une arme qui permet de mieux distinguer et définir le système politique établi et par là, de le renforcer.

En effet, accuser le roi carnaval de tous les maux et troubles survenus dans la ville, durant toute l'année, revient à le dénoncer, par une illustration notoire et ostensible pour tous, d'un mauvais usage du pouvoir et de l'autorité politique. Une accusation qui touche le quotidien même du peuple et dont les méfaits sont visibles ou font partie intégrante du système social, en est d'autant plus flagrante et l'argumentation d'autant plus claire

Le roi perd alors immédiatement son seul soutien, c'est-à-dire le peuple, et de ce seul fait, son autorité et son pouvoir à gouverner ; le contraire permettrait, à l'inverse, au pouvoir carnavalesque d'établir sa propre légitimité avec l'appui du peuple.

Au-delà de l'accusation, la sanction corporelle, l'exécution apparaît comme pour montrer que l'autorité illégitime carnavalesque ne remplit pas correctement son rôle, et que de ce fait elle doit être *punie*, sanctionnée.

Le meurtre du roi entaille ainsi la structure même du lien social qui unissait les participants aux festivités désordonnées et *désordonnantes* du carnaval afin d'objectiver un processus d'autodestruction de cette communauté, qui devient alors éphémère, à l'image même de son roi.

Les sujets gouvernés se débarrassent ainsi violemment, par une exécution publique, de leur représentant devenu impopulaire et reconnu source de conflits et de chaos, mais les autorités légitimes en place s'assurent également, par là, de l'éradication de l'espace politique d'une autre autorité dont la légitimité s'avère inférieure ou – devenue – négative.

L'accusation publique sert ainsi non seulement d'arme politique mais aussi de caution populaire.

Ce propos illustre de façon synthétique l'hypothèse de ce chapitre, selon laquelle l'exercice du pouvoir est réservé au détenteurs et à ceux qui maîtrisent l'énonciation de la légitimité politique et de fait, sociale, et rejette dans le néant – dans l'illégitimité politique

<sup>380</sup> Accusation qui reste implicite pour les carnavaux de Cayenne et de Saint Denis.

donc – ceux qui n'en disposent pas. Tel est le cas du roi carnaval rejeté dans la marge politique et expédié dans la responsabilité de tous les maux de la société.

Le pouvoir carnavalesque est donc une forme de pouvoir symbolique prédisposée inévitablement au fiasco ou à la faillite et vouée inexorablement à l'échec politique. C'est cet insuccès qui fera rejoindre sur les autorités en place autant de légitimité que le roi carnavalesque pouvait en manquer.

Concrètement, le roi carnaval est un roi qui, par essence, ne peut logiquement et légitimement exercer son propre pouvoir, ou un encore pouvoir délibéré. Ce sont les conditions d'existence et les caractéristiques spécifiques mêmes de son royaume qui l'empêchent de gouverner.

Le royaume carnavalesque et /e politique paraissent donc incompatibles voire antinomiques dans une même société, mais en lien avec /a politique, l'espace singulier du carnaval semble davantage avéré.

Le pouvoir carnavalesque constitue une expression politique marginale en même temps qu'il fournit, au pouvoir inhérent à l'ordre établi, une institution grâce à laquelle la société se protège d'elle-même.

Ce trait est conforme avec l'idée générale que nous essayons d'établir dans le sens où la corrélation que nous tentons de dessiner entre univers carnavalesque et politique se confirme avec la notion de *contrôle*.

### 5-5 – Exécution politique

Il n'empêche que l'exécution rituelle et judiciaire du roi carnaval dispose d'un sens éminemment politique.

Il s'agit d'un cérémonial précisément post-carnavalesque dont le sens permet de reconstituer et de restaurer l'intégrité et la légitimité du pouvoir des autorités établies, éclipsé et escamoté lors de la période carnavalesque, ainsi que l'ordre nécessaire à la vie en société « car gouverner est, en un sens, une activité seconde, postérieure à celle de juger et de sanctionner, car on ne peut diriger une société, contraindre les volontés à vivre ensemble dans le temps, que si l'on a antérieurement assuré sa survie, si l'on est parvenu à la maintenir en vie <sup>381</sup> » confirme très justement Jean-Jacques Wunenburger.

C'est un rituel *ad hoc* qui soumet le peuple révolté ou frappé d'anarchie et de désordre social afin de restaurer l'ordre alors en rupture. Il rétablit ainsi autant un équilibre ordonné qu'il fait valoir la toute puissance politique d'un pouvoir sur un sujet influent qui a osé la mettre en doute ou entre parenthèses.

L'exécution carnavalesque ritualisée du roi ne rétablit pas seulement l'ordre, il réactive précisément un pouvoir, une puissance politique.

En d'autres termes, le processus rituel est inversé et montre ainsi qu'en s'octroyant la capacité juridique de désigner – et d'inventer ou de créer – un coupable, de le juger et de le punir jusqu'à le mettre à mort publiquement pour rétablir l'ordre, les autorités légitimes

<sup>381</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*, p. 23.

affirment par là leur puissance politique et, de fait, leur césarisme.

En autorisant le désordre et en le personnifiant pour le juger et l'exécuter, le pouvoir émerge et s'identifie logiquement en montrant toute l'ampleur de sa force politique et judiciaire, qui devient dès lors, respectée, vénérée et crainte, donc virtuellement, pratiquement et empiriquement efficace. Le pouvoir re-prend ainsi vie symboliquement en se donnant, cycliquement et exceptionnellement, les moyens d'assurer et sa propre reproduction et sa conservation. Le pouvoir de diriger une société constitue une résultante logique au pouvoir de la sauver ou de la restaurer : « Celui qui juge et réprime a vocation pour étendre son pouvoir, à commander aux hommes pour les protéger contre leurs ennemis et pour faire régner une concorde générale entre les membres. Inversement diriger une Cité c'est reprendre à son compte la fonction judiciaire, puisqu'on ne peut gouverner que si on a assuré la paix civile, et si on a le pouvoir d'éliminer ou de bannir les ennemis de l'ordre <sup>382</sup> ».

Le pouvoir revient effectivement à celui ou à ceux qui, au nom de la société et de son maintien en période de troubles, sont investis par le groupe des pouvoirs de justice et de sanction, et précisément la sanction suprême, c'est-à-dire la peine de mort. C'est, entre autres, une désignation politique populaire : « Longtemps confondue avec le droit du Père de famille ou de quelques sages de tribus, la fonction de juge-bourreau, d'un personnage chargé à la fois de désigner un coupable et de lui infliger une sentence proportionnée, a donné lieu à une véritable désignation institutionnelle, qui fait appel à un processus analogue à celui de la construction politique de la royauté <sup>383</sup> ».

Dans l'absolu, combattre l'adversaire de tous, le tuer pour le bien du groupe et ainsi *in fine* restaurer la paix et l'ordre, c'est investir souverainement la main du bourreau, et surtout de ceux qui *l'emploient*, d'une extraordinaire sacralité, quasi-démocratique.

Ordonner en effet une exécution capitale pour l'intégrité du groupe et de la société, pour le bien de tous, pour le maintien et la survie du groupe, ne peut-être qu'un droit perçu et doté d'une charge démocratique, concédé ou reconnu de manière populaire.

On comprend alors comment cette exécution rituelle carnavalesque du châtiment ultime constitue un support politique de l'hégémonie des autorités en place et combien elle est importante dans le scénario complet des rituels carnavalesques.

Le rite sacrificiel carnavalesque permet donc non seulement à une société de s'ordonner ou de se réordonner mais aussi aux autorités politiques de s'identifier comme souveraines et de manifester publiquement leur pouvoir.

Si, de même, la sentence et le supplice sont proportionnés au crime, la violence de l'exécution de la peine donne non seulement toute la mesure de la puissance des autorités en place, mais déclare aussi une affirmation de la prééminence souveraine et intrinsèque de l'ordre, incarné par ces mêmes autorités. Cette supériorité s'affiche publiquement lors du rituel de fin, en montrant une parfaite maîtrise de l'ordre et du désordre, et de ceux qui malmènent cet équilibre.

<sup>382</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 24.

Si la cérémonie de clôture des carnavaux observés est si fortement ancrée dans les différents scénarios carnavalesques, c'est que c'est ce rituel qui fait éclater en plein jour le rapport de force entre les deux royaumes antinomiques et donne l'ascendant politique au pouvoir en place, tout en lui offrant, publiquement, et ce sans avoir véritablement lutté, une triple victoire : victoire de la justice, de l'ordre établi et victoire politique. C'est en d'autres termes qu'il est opérateur et outil légitimant de pouvoir politique.

L'adversaire de l'ordre est ainsi politiquement maîtrisé et brisé, en maîtrisant et brisant son corps publiquement, dans un spectacle fortement ritualisé.

Ce n'est donc pas un hasard si c'est par cet acte que se closent les festivités carnavalesques. D'un côté il achève solennellement le temps du désordre, et de l'autre, les potentialités politiques, réduites à néants, du monarque des fous, même si l'issue était entendue avant le début des festivités.

Ainsi les autorités politiques en place ne combattent pas directement ou de front le désordre occasionné par la fête subversive, mais plutôt en dissimulant et différant leur action dans l'action ritualisée – qui paraît alors légitime et délocalisée dans l'espace culturel – de l'exécution du roi carnaval.

En laissant ainsi le désordre s'installer dans la ville, elles contribuent à se doter d'une image bienveillante en direction de leur peuple, et en rétablissant l'ordre, elles assoient davantage leur autorité.

L'image instrumentalisée du roi carnaval participe donc à l'image que se construisent les autorités en place, et l'on pourra parler alors, à l'instar de Jean-Jacques Wunenburger, d'une action politique située dans un « intermonde » imaginaire, logée à la frontière de l'action politique raisonnée et rationnelle.

L'acte de rétablissement de l'ordre et l'affirmation de la toute puissance transcendante des autorités doivent de ce fait marquer profondément – au moins pour une année – les esprits de la population lors du retour à la réalité quotidienne : « Indépendamment des lois, un pouvoir doit en effet pouvoir se faire obéir pour être efficient, ce qui veut dire être seul à commander (en réduisant à la soumission ses concurrents) et installer dans la population un climat d'obéissance. Rien de tel que la violence, mais bien utilisée, de manière intermittente, avec économie (car trop de violence rend impopulaire), en quantité juste suffisante pour produire un effet de crainte et d'intimidation<sup>384</sup> ».

Le cérémonial ritualisé, inclus dans le scénario carnavalesque, la violence corporelle infligée au symbole collectif, sa publicité s'instaurent comme une action politique à long terme qui rend sensible à tous les effets de domination et la puissance de ceux qui maintiennent et maîtrisent l'ordre social. Soumettre et convaincre les esprits, tel est le sens politique et machiavélique du régicide rituel de la fête carnavalesque.

### 5-6 – Violence politique

Mais c'est par cette violence, proportionnelle à l'atteinte de l'unité et de l'ordre de la

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 50.

société, que s'instaure le rapport de force entre les deux autorités, les deux représentants symboliques l'un de l'ordre et l'autre du désordre : « La violence implique un risque dans la mesure où elle s'exerce sur quelqu'un ou sur quelque chose ; on ne juge de la force que sur ses effets; autrement dit, on ne s'intéresse qu'aux rapports de force, qu'aux rapports entre deux êtres<sup>385</sup> ».

La violence exercée cycliquement sur le roi carnaval permet l'hostilité à l'encontre des potentialités subversives, voire révolutionnaires incarnées par ce roi des fous, mais c'est aussi un moyen prévu et régulier qui empêche le désordre de s'installer dans le quotidien.

La notion même de rituel fait entrer cette pratique culturelle dans l'ordre *normal* du scénario festif, ce qui précisément défie ou déstabilise l'ordre normal des choses. Le rituel légalise et authentifie une pratique – culturelle – qui dans la rationalité du quotidien serait sanctionnée et réprimée.

Exclure, par un rite précisément purificateur, un membre de la société parce qu'il est la source du désordre, rend possible ainsi la reconstitution de toute la *sacralité*, voire l'unité de la société temporairement mais indubitablement *profanée*.

Le sacrifice et l'élimination d'un coupable – finalement imaginé – demeure fondateur et refondateur d'une harmonie sociale et de liens sociaux essentiels à l'existence et à la subsistance d'une société.

La réitération cyclique du rituel permet en d'autres termes de ressouder périodiquement les liens du groupe sous la tutelle d'une autorité, elle aussi re-légitimée.

Le mode de vie carnavalesque, temporaire et culturel se montre ainsi comme un mode de comportement reconnu et réglementé qui fait agir un principe structurel d'ordre politique, à la fois de fusion et de scission, entre le peuple et l'ordre ; de scission autorisée et réglementée avec l'ordre du quotidien, et de *re-fusion* à cet ordre avec la mort rituelle et essentiellement publique de ce symbole.

Le conflit entre deux pouvoirs devient dans ce cas essentiel à un système politique qui peut alors maintenir son autorité.

On comprend alors l'importance, la récurrence et le caractère traditionnel de ce rituel, présent dans chacun des carnavaux observés, qui déploie ainsi ses fastes et son engouement public. Rien en effet ne doit être caché de ce rituel de triomphe, de ce mécanisme la fois politique et judiciaire. La crémation du roi carnaval offerte au public et surtout à ceux qui ont été sujets de ce royaume, autant imaginaire que chaotique, manifeste d'autant la toute puissance et l'éclat du blason des autorités en place, et ce dans la mesure où le personnage principal de la cérémonie est bien le peuple, dont la présence immédiate est absolument fondamentale pour sa réalisation.

Le peuple est spectateur mais aussi le protagoniste essentiel qui est convoqué pour constater le triomphe de l'ordre.

Réduire en poussière, ou en cendre, le corps même du roi, effacer les traces de son règne suffisent à détruire l'idéal de vie, proprement carnavalesque, vécu de manière

<sup>385</sup> Marc Augé, *Théories des pouvoirs et idéologies, Etude de cas en Côte-d'Ivoire*, Paris, Hermann, 1975, p. 122.

subjective et réelle par chacun des sujets du royaume fragile et incertain.

La cérémonie du triomphe de l'ordre, et indirectement de leur représentant, constitue en somme un acte de communication politique, sur ses valeurs et les nécessités de l'ordre.

L'ordre non seulement ne dissimule pas le fait de détruire violemment la source et le symbole du désordre, mais au contraire s'exalte et se renforce d'autant par cette cérémonie rituelle proprement carnavalesque, d'un pouvoir qui s'affirme et s'affiche comme pouvoir politique, et dont les fonctions d'ordre ne sont pas détachées des fonctions politiques, d'un pouvoir pour qui le dérèglement n'est rien moins qu'un acte d'hostilité, le début d'une révolution qu'il faut stopper ; mais d'un pouvoir qui cherche et trouve le renouvellement de sa légitimité et de la réalité quotidienne dans les cérémonies de clôture des ensembles festifs carnavalesques, à travers le corps fictif et imaginaire de ce roi symbole.

Voici pourquoi l'exécution rituelle du roi carnaval, l'abstraction rituelle de l'infamie passagère, est à concevoir comme un opérateur, sinon un outil politique et une mécanique de pouvoir qui s'inscrivent dans le scénario carnavalesque où les représentants de l'ordre le font exécuter, et ce dans la mesure où ce sont eux qui, politiquement, sont atteints par les crimes du roi : le crime politique se retourne alors contre lui.

### 5-7 – Résurrection politique

Mais la résurrection du roi, l'année suivante, montre d'une part, que la mort du souverain des fous n'implique qu'une destruction momentanée des institutions carnavalesques et qu'à nouveau, il faudra procéder à un contrôle de l'appareil festif chaotique populaire, en prenant le contrôle politique du chef suprême du peuple et en montrant, par là même, l'étendue du pouvoir des autorités en place ; et d'autre part, que le roi qui ré-apparaît et meurt durant la période carnavalesque, n'est que le symbole d'une période temporelle et transitoire d'un royaume, certes éphémère, mais précisément intangible et immuable, celui du peuple.

L'agression que subit le roi carnaval est en définitive loin d'être une agression physique, qui est ailleurs, mais le pouvoir d'agression que s'octroient les autorités en place est idéologique, caractéristique de l'ampleur de son pouvoir politique, et qui permet de défendre, par la violence, son pouvoir.

Il est à voir donc dans la figure du roi carnaval plutôt que celle partielle du bouc émissaire davantage la figure apocalyptique et médiévale de l'Antéchrist « figure même du diable, sorte d'hypostase médiatrice, d'amplificateur fantasmatique de toutes les manifestations éparses du mal » et « qui recueille sur sa personne le principe d'unité et de causalité de la négativité absolue et se trouve affecté de tous les attributs du Prince de ce monde<sup>386</sup> ». Il incarne en lui effectivement le symbole du mal et du désordre, les souffrances et les malheurs, ainsi qu'une prélude à une vie idéale. Par son apparition, l'antéchrist libère une révolte salvatrice et une expérience libératrice.

<sup>386</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*, p. 69.

La venue sur la terre de l'antéchrist, apportant chaos et destruction, est un signe avant-coureur du bonheur retrouvé, dans le sens où la victoire du Christ-roi sur le diable instaure un nouveau royaume, celui absolu du Bien et donc de la fin des malheurs. Le Christ-roi, vainqueur des ténèbres, s'auréole ainsi davantage de la transcendance unique du *bien* à l'encontre de celle des puissances du Mal.

L'antéchrist et le roi carnaval sont métamorphosés en figures sociales hideuses mais elles sont aussi isolées et désignées comme les responsables uniques du mal et leurs venues respectives, associées à leur destruction par une force supérieure, libère une égalité et une harmonie troublées jusqu'alors. La diabolisation sociale de leur être est ainsi exacerbée.

Il ne s'agit pas ici de donner libre cours au chaos ou au désordre révolutionnaire, mais davantage de mettre en scène le combat de deux puissances politiques, et la victoire, montrée comme légitime et inévitable, de l'une d'elles.

Le sens politique de la contrefaçon d'un roi dépasse alors la simple fonction cathartique du bouc émissaire et met en lumière la victoire symbolique et la puissance d'une autorité politique légitime.

Le corps du roi carnaval est donc double, il est le support physique, cyclique et temporel d'un désir du peuple, essentiellement social, celui de vivre ensemble, et il constitue également l'élément symbolique d'un royaume permanent de désordre en constante opposition politique avec l'ordre établi et avec les systèmes de pouvoir qui maintiennent la rigueur et la rationalité du quotidien en place.

Autour de cette dualité s'organise donc de chaque côté une iconographie, un système rituel et esthétique idéologique qui distinguent les deux sortes de pouvoirs. Le système pénal et l'exécution ritualisée constituent en quelque sorte une cérémonie de soumission du corps du roi carnaval à l'ordre. À Chalon, la cérémonie de soumission est extrêmement rituelle, à Saint Gilles ou à Cayenne, elle est réduite à sa plus courte, mais élémentaire, expression.

Une double idéologie, qui existe en réalité, en permanence autour et à l'intérieur, s'empare alors du corps du roi carnaval. Il est un corps politique et le fonctionnement des pouvoirs opposés.

La pratique pénale, dont profitent et qu'utilisent les autorités et ce, même dans l'univers imaginaire carnavalesque, constitue en ce sens une partie élémentaire d'un système politique : un moyen de gouverner.



## Troisième partie : carnaval social et politique Anthropologie politique du carnaval

### Introduction

« Tout regard porté sur le carnaval suscite nombre de questions sur l'homme et la société »<sup>387</sup> déclare Oleg Kochtchouk en conclusion de son ouvrage récent sur la fête carnavalesque. L'anthropologie et la sociologie, respectivement, paraissent ainsi scientifiquement légitimées pour poser leur regard sur l'ensemble des structures festives carnavalesques. Toutefois, cette synergie ne constitue pas un argumentaire et un corpus exhaustif, mais tout au moins propose une solide base synoptique.

En effet, comme nous l'avons vu partiellement plus haut et nous le détaillerons théoriquement plus loin, le carnaval institué obéit à un certain nombre de règles sociales, à des normes culturelles et à des structures dialectiques que les individus ou les groupes contestent ou respectent en différentes circonstances.

<sup>387</sup> Oleg Kochtchouk, *Carnaval, rites, fêtes et traditions*, Yens-sur-Morges, Ed.Cabédita, 2001, p.135.

Dans la tension qui s'instaure entre l'ordre établi – les idées qui le fondent – et la pratique collective – les idées qui l'animent – se définit cet espace sémantique qui singularise chaque carnaval. Celui-ci est donc producteur et générateur de sens puisqu'il justifie ou critique des visions collectives du monde. Il préfigure ainsi une structure de temporalisation sociale par le fait qu'il construit un champ d'expérience subjective dans lequel se dessinent des horizons dialogiques à la fois d'attente et de mémoire.

S'il y a actualisation de sens pour les groupes qui les produisent nous pouvons penser qu'il y a production et instauration d'une problématique d'ordre politique ; et ce d'autant que l'espace temporel créé par la mise en scène d'une idée du « vivre ensemble », de « l'entre soi » est, de fait, un espace proprement politique.

Tâcher de saisir les mécanismes de la politique ne se restreint pas à étudier la politique institutionnelle et officielle. Georges Balandier a rappelé justement que la politique est universelle, synthétique et dynamique et invite par conséquent à « rechercher les significations politiques sous les apparences qui les masquent<sup>388</sup> . »

Marc Abélès, quant à lui, précise le lien organique entre représentation et politique dans la mesure où « Symboles, rituels, dramaturgies diverses sont couramment associés à l'activité politique. Apparat, cérémonial accompagnent toute démonstration de puissance et d'autorité et contribuent à la mise en spectacle du pouvoir. Donner à voir semble donc une dimension consubstantielle de l'ordre politique. Ce dernier opère dans la sphère de la représentation. Le pouvoir représente (...) en tant qu'il met en spectacle l'univers dont il est issu et dont il assure la permanence<sup>389</sup> . »

La mise en scène carnavalesque, nonobstant ses effigies royales, demeure une mise en scène politiquement acéphale, c'est à dire qu'aucune autorité politique ne monopolise le spectacle par le fait même que le carnaval est une œuvre culturelle *sui generis* donc formé par un système de formes symboliques et non issu d'un pouvoir proprement politique. Paul Ricoeur et Clifford Geertz tiennent d'ailleurs méthodologiquement ces formes symboliques pour des textes culturels à lire et à interpréter, comme à déchiffrer et à traduire.

Considérer alors la mise en scène carnavalesque comme une mise en récit autorise la lecture et l'interprétation des performances rituelles devenues alors intelligibles.

En effet, saisir les contraintes sémantiques de la scénographie rituelle matérialise le répertoire des symboles utilisés et les rituels disponibles mobilisés comme autant de règles et d'enjeux de légitimation politico culturelle.

Nous pouvons ainsi considérer le carnaval comme une forme élaborée de jeu politique auquel s'applique un certain nombre de règles et de pensées à la fois idéales et pragmatiques : des règles normatives reconnues et acceptées par tous ; des règles empiriques collectives ; des pensées de l'unité dans laquelle le politique construit et préserve les règles sociales ; des pensées de la diversité qui autorisent, de manière

<sup>388</sup> Georges Balandier, *Anthropologie politique*, Paris, PUF, 1995.

<sup>389</sup> Marc Abélès, "La mise en représentation du politique", in Marc Abélès, Henri-Pierre Jeudy, *Anthropologie du politique*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 247.

préliminaire, la subversion.

L'étude du carnaval sera alors entendue comme l'étude des conditions, culturelles et sociales, dans lesquelles un espace politique est non seulement potentiel mais implicite.

Une telle perspective ne peut faire l'économie de la question du degré de diversité des idéologies non plus d'ailleurs que celle de l'hétérogénéité des conditions sociales et culturelles dans lesquelles et grâce auxquelles un tel espace est possible.

Ainsi ces trois conditions, culturelle, sociale et idéologique, qui séparément n'expriment pas la nature immanente et structurelle de la politique, mais qui, combinées et assemblées entre elles de façon systémique habilitent à construire une définition et une vision politique du carnaval.

Pourtant, aucune de ces conditions ne circonscrit cette nature de la politique qui, parce qu'elle combine ces différents concepts, ne se réduit pas à la logique singulière qui les caractérise chacun séparément. Une perception politique du carnaval n'est donc ni culturelle, ni sociale, ni idéologique, elle ne s'explique qu'en synthèse.

Talcot Parsons définit la culture comme un modèle d'action sociale, un système d'idées partagées, de symboles et de significations qui se distinguent eux-mêmes du système social. Nous tenterons de l'exposer ici en démontrant que le système carnavalesque français dispose de cette même vertu synthétique, qui non seulement introduit un espace politique *homéostasique* mais aussi et surtout qui autorise à l'utiliser comme un espace politique dans l'univers symbolique et culturel de la fête carnavalesque. Nous postulons en effet que la dimension politique du carnaval règle et contrôle un équilibre socioculturel et maintient opératoires, aussi bien pour l'extérieur – politique culturelle – que pour l'intérieur – régulation sociale – ses conditions d'équilibre grâce à une adaptabilité spontanée.

Nous considérerons le carnaval, en finalité, comme un enjeu politique et non comme un problème politique – comme peut l'être par exemple la question actuelle de l'environnement – dans la mesure où le contexte idéologique n'apparaît pas comme autonome mais comme significatif d'un contexte socioculturel qui ne peut être indépendant et isolé du premier.

L'anthropologie nous fournira ainsi une méthode et des outils opératoires, utiles à l'analyse politique du phénomène carnavalesque et à l'étude ethnologique de ce même phénomène performatif qui mobilise en un seul et même espace-temps l'ensemble triptyque : culture, social, politique.

Néanmoins, nous ne tiendrons pas la fête carnavalesque, à l'instar de Marc Abélès et Henri-Pierre Jeudy, comme un « sous-système politique » issu du système social global soumis à l'étude de l'action politique des tensions, des conflits et des rapports de force et de pouvoir. Elle nous apparaît davantage comme un système unitaire et singulier autodéterminé, disposant de suffisamment d'autonomie, d'équilibre et de cohérence structurelle pour exercer une « influence » *a posteriori* et *in fine* sur le système social global.

Nous établirons ainsi le rapport étroit qui existe dans le carnaval entre le vécu subjectif de la fête, la rationalité de la réalité du quotidien et l'imaginaire fantasmé, autant

que nous poserons les liens existants entre les pratiques culturelles, le vécu social et ce qui les meut dans l'univers carnavalesque, à savoir les perceptions idéologiques.

Nous essayerons alors de répondre en deux temps aux questions : pourquoi chaque carnaval dispose et se dote d'une singularité par rapport aux autres carnavaux, pourquoi les pratiques culturelles festives diffèrent d'un carnaval à un autre ?

Comment et pourquoi les systèmes carnavalesques parviennent-ils à s'autonomiser vis-à-vis de la réalité quotidienne courante ? Et quels en sont les enjeux ?

## Chapitre I : Carnaval social : être ensemble

Afin de cerner le cadre théorique en réponse à ce questionnement, nous partirons d'une double affirmation philosophique. Celle de Cornélius Castoriadis qui postule que : « Toute société existe en instituant le monde comme son monde, ou son monde comme le monde, et en s'instituant comme partie de ce monde. De cette institution, du monde et de la société par la société, l'institution du temps est toujours composante essentielle <sup>390</sup> ». Et l'autre, de Gaston Bachelard : « C'est alors le problème même de la vie créatrice : comment avoir un avenir en n'oubliant pas le passé ? Comment obtenir que la passion s'illumine sans se refroidir <sup>391</sup> ? »

Il paraît alors impossible de faire ici l'économie d'un propos sur la question de l'histoire et du temps. D'une part, c'est de ces conceptions que partent et auxquelles se réfèrent les principaux fils dont sont tissés les rituels carnavalesques, ainsi que nous l'avons montré en première partie. D'autre part, c'est à partir de ces conceptions qu'un premier lien entre l'univers imaginaire et une interprétation logique – entre passé, présent et futur – peut se réaliser dans une perspective politique.

Ce qui est visé ici est un essai de compréhension sur la question du vivre ensemble carnavalesque.

Alors, de quoi disposent les groupes carnavalesques et les instances organisatrices qui entretiennent ces rituels pour penser cette notion de temps et qu'en font-ils à travers la mise en scène d'un monde imaginaire ?

Quel est le statut du temps pour la fête carnavalesque et qu'institue-t-il ?

Pour une première interprétation, repartons immédiatement à La Réunion, et examinons les propos de la Compagnie Pôle Sud, l'instance organisatrice du tout nouveau carnaval réunionnais.

### 1– Mémoire, tradition et identité

---

<sup>390</sup> Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, Coll. « Esprit », 1975 (5<sup>ème</sup> éd), p. 259.

<sup>391</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 187.

## 1-1 – Temps et identité réunionnaise

À saisir les paroles des membres de la Compagnie Pôle Sud, l'instance organisatrice du carnaval de Saint-Gilles, à propos de l'inscription de leur carnaval dans une lignée historique, on pourrait croire, *a priori*, que celui-ci est issu d'une longue tradition.

Le terme même de tradition, en relation étroite avec le carnaval, est souvent citée : « J'ai fait ça [le carnaval] pour vraiment, pour essayer de redonner une tradition à La Réunion (...) C'est la tradition carnavalesque, je crois, on fait toujours brûler le roi (...) J'ai toujours été proche de cette tradition de ... création, comme ça, annuelle (...) Ça devient une tradition, le défilé du Roi Dodo », nous explique Anne Savet, la Présidente de la Compagnie ; « Et puis effectivement le côté tradition, on a envie de l'instaurer à La Réunion (...) Tout est possible, tout est permis ce jour-là parce que c'est la fête, c'est ..., c'est déguisé, c'est ..., c'est un petit peu Noël, tout en gardant l'esprit tradition (...) C'est pour ça ce côté tradition, il faut que ça devienne une entité un peu réunionnaise », commente la trésorière de la Compagnie Pôle Sud, Isabelle Alexandre.

L'actualisation, ou la réactualisation d'un phénomène traditionnel, figure bien ici au premier chef dans les motivations des membres actifs de la Compagnie Pôle Sud.

Ainsi la structure et la constitution du carnaval de Saint-Gilles se doivent d'être conforme à une réalité carnavalesque préexistante dans la mesure où cette construction s'affiche comme étant *traditionnelle*. Aussi les membres justifient cette conformité : « Moi, nous rend compte la trésorière de la Compagnie, pour avoir vu des images et elle pour avoir participer, Anne [Savet] a été au Brésil (...) puis d'autres (...) Il y en a qui ont été à Venise, à Nice ». La constitution du carnaval paraît ici conforme à un autre espace, à ce qui a lieu ailleurs, mais n'est pas semblable à ce qui a pu se faire ici et avant : « Je n'ai pas connaissance, moi, d'un carnaval, enfin ces dernières années », stipule la présidente.

Il s'agit bien ici, à Saint-Gilles, d'inventer une tradition non basée sur le passé ou sur des éléments historiques locaux, mais plutôt de la construire à l'aide d'éléments et de pratiques culturels reconnus et légitimés venus de l'extérieur.

Le carnaval de Saint-Gilles sort alors des sentiers banalisés, des clichés *folklorisants*. Si la Compagnie Pôle Sud souhaite faire du carnaval une tradition, donc l'inscrire dans un temps cyclique et calendaire, c'est plus pour interrompre un cycle pour en recommencer un autre, différent, et ce d'autant que selon Jean Jacques Wunenburger : « Les comportements traditionnels survivent mal dans une époque de restructuration des habitudes sociales, de mutations techniques et de bouleversements démographiques <sup>392</sup> ».

On pourrait alors imaginer que le carnaval insulaire fait place à un nouveau mode libéré de l'ancienne version caractérisée par le cloisonnement des identités et qu'il constitue, par là même, une transgression conçue comme une forme symbolique d'abolition du passé culturel. Il dévoile ainsi ce qui serait – ou pourrait être – le nouvel ordre culturel et social, en faisant disparaître momentanément l'ancien par le fait même de rechercher de nouvelles valeurs et d'une nouvelle vision du monde culturel structuré par

<sup>392</sup> Jean Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, op. cit., p. 7.

une unité idéale d'identité commune.

Ce phénomène festif récent consiste alors davantage à établir une rupture, une séparation à l'égard du temps passé et du quotidien pour les déprécier. « Une transformation sociale, selon Andréa Semprini, n'est jamais un processus strictement économique et quantitatif. Elle implique une restructuration en profondeur des équilibres et des positions, des identités et des représentations<sup>393</sup> ».

En effet, La Réunion est conçue historiquement sur un schéma socioculturel totalisant d'homogénéisation, alors que le carnaval, mis en scène par une perception idéale de son instance organisatrice qui prône la rencontre croissante des cultures, met à mal cette conception historique de l'identité dominante et mono culturelle.

La fête carnavalesque actuelle, qui privilégie la modernisation, est à entendre comme un *prototype* d'essai davantage tourné sur son avenir que sur son passé, comme une conquête sur un temps futur : « C'est pas seulement éphémère, précise Sylvie Roig, membre du bureau de la Compagnie, c'est vrai que c'est dans le temps, c'est éphémère, la manifestation est éphémère mais les effets de la manifestation, je pense pas du tout qu'ils soient éphémères ».

### 1-2 – Mise en scène du carnaval réunionnais

C'est donc la Compagnie Pôle Sud qui se réserve la mise en scène de ce phénomène festif et c'est elle aussi qui s'efforce de fabriquer une version conforme à la tradition carnavalesque par une remémoration mimétique d'un ailleurs légitimé. Si, comme le prétend Bernard Cherubini : « La mobilisation des producteurs de fêtes est un phénomène connecté sur l'ensemble du système des relations sociales, à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace social<sup>394</sup> » l'organisation et la mise en scène augure une démarche créatrice mais surtout médiatrice, susceptible de mobiliser l'ensemble de la population de l'île.

En effet, la Compagnie dispose de la maîtrise de cette mise en scène, ce qui suscite un attrait de liberté indéniable, mais dispose également d'éléments qu'elle peut mobiliser comme médiation pour fixer les règles de fonctionnement du carnaval, mais aussi pour *objectiver* des éléments culturels.

C'est ce que nous allons essayer de voir, à présent, en plusieurs points.

#### Espace

Dédié à la joie, le carnaval est l'occasion d'inventer une fête, grande et bruyante, à laquelle la ville entière est conviée. Pour ce faire, le carnaval doit suivre un processus d'enracinement spatial qui délimite d'abord le lieu. Ce mode d'appropriation de l'espace est incontournable dans la mesure où le carnaval prend possession de la ville.

<sup>393</sup> Andréa Semprini, *Le multiculturalisme*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 1997, p. 21.

<sup>394</sup> Bernard Cherubini, *Localisme, fête et identité, Une traversée ethno-festive de la Mauricie (Québec)*, Paris, L'Harmattan, Université de La Réunion, 1994, p. 193.

À son tour, la ville, lieu d'échange culturel par excellence, lieu dans lequel « des peuples se côtoient, mais se rencontrent et se mélagent <sup>395</sup> », donc lieu de rencontre, doit permettre sa codification et sa régie par une telle structure : « La fête dans la rue, déclare Isabelle Alexandre, la ville nous appartient, à nous tous, dans la joie et la bonne humeur. »

L'espace ainsi circonscrit devient un territoire symbolique strictement réservé et soumis aux critères festifs. Cependant, il faut que ce lieu soit prédisposé à devenir le substrat d'un tel phénomène.

On est donc en droit de penser que le choix du lieu de fête doit être inséparable de l'activité festive elle-même, un lieu à part, distinct des autres lieux. Et Saint-Gilles a la particularité officielle, connue et reconnue, d'être *la* station balnéaire de l'île de La Réunion. Elle n'est pas un espace qui ressemble à tous les autres lieux de La Réunion. C'est un espace qui porte une qualification distinctive et concrète et qui constitue ainsi déjà un lieu caractérisé dans l'ensemble hétérogène de l'île.

Cette distinction est largement perçue par l'ensemble des Réunionnais et même par les habitants de la localité : « On habite dans une ville qui s'appelle Saint-Gilles et qu'on appelle aussi « Zoreil Land » (...) un endroit avec une concentration de gens extérieurs » précise Sylvie Roig. Il est ainsi aisément d'imaginer que Saint-Gilles imprime un rythme particulier à l'évolution commune de La Réunion, en rapport direct avec sa population et sa principale activité économique, le tourisme.

De plus, Saint-Gilles est une localité qui souffrait de ne pas avoir sa propre fête attractive – d'un point de vue touristique et commerciale – qui serait capable de promouvoir à l'extérieur davantage l'image de la ville, une image différente, et *a posteriori* de l'île.

Aussi, il paraissait logique aux organisateurs que le carnaval se déroule dans ce lieu distinctif.

Ainsi, à la question « Pourquoi choisir Saint-Gilles comme lieu de votre carnaval ? » la réponse fut identique pour tous les membres de la Compagnie Pôle Sud que nous avons pu rencontrer sur le terrain ; nous retiendrons comme caractéristique celle de la trésorière : « Parce que Anne [l'instigatrice du carnaval et la présidente de la Compagnie] et Michel [Conquet, membre de la Compagnie] y étaient, parce que les chars sont construits dans leur jardin, parce qu'ils habitent à Saint-Gilles, parce qu'à Saint-Gilles, il ne se passe rien en dehors ... il se passe rien à Saint-Gilles, ils balancent des cars de touristes qui viennent avec leur appareil photos pour photographier la Case Loulou, le port de Saint-Gilles, enfin, je schématisse, mais y a pas d'âme (...) Donc c'est aussi pour apporter un peu de fantaisie, à changer les images par rapport à La Réunion ».

Il est évident, ici, que pour transformer l'espace il faut lui donner un caractère festif, donc différent.

Inversement, construire un espace festif c'est en d'autres termes le transformer. C'est précisément parce que le lieu a été isolé, après avoir été distingué, qu'il devient capable

<sup>395</sup> François Laplantine, Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, Coll. Domino, 1997 p. 19.

de se charger d'autres symboles.

Ainsi, le lieu du carnaval devient un espace intermédiaire et créer un carnaval revient à créer un espace de substitution, un contre espace qui obéit à d'autres logiques. Le contre espace est un lieu de contestation, de renversement de l'ancien espace afin de le remplacer par un autre. Toutefois, le contre espace est *subversif* par essence, donc demeure problématique.

Ainsi, créer un espace intermédiaire, non conflictuel, dans le même espace concilie les valeurs de l'un et de l'autre, comme une sorte de compromis spatial et social dans lequel peuvent cohabiter alternativement deux systèmes de valeur.

Donc, le travestissement de l'espace urbain en espace festif doit être délimité. Ce qui est systématiquement réalisé lors de carnaval moderne, et notamment à Saint-Gilles : « ... parce que dans les journaux, c'était une bande d'allumés qui a fait fermer Saint-Gilles, jamais on a vu ça, faire fermer Saint-Gilles. Je veux dire l'idée qu'on puisse rendre piétonnier une portion de la ville, où que ce soit dans La Réunion. Je veux dire, on est les premiers à s'être battus », nous explique Madame la présidente.

De la même façon, transformer l'espace pour l'offrir au carnaval, redéfinir l'espace multiculturel en un espace proprement festif, c'est également passer d'un espace social à un espace socioculturel dans lequel les frontières ne sont plus seulement sociales ou économiques, mais désormais culturelles : « Un espace socioculturel, souligne en effet Andréa Semprini, est un espace dont les frontières externes, le tissu interne et les lignes de fracture sont de type culturel plutôt que social, économique et démographique<sup>396</sup> ».

Ainsi, le lieu de la fête est bien un lieu différencié et constitue une rupture avec l'espace commun et quotidien.

Par conséquence, disparaissent de cette rupture, non pas l'ensemble de la culture, non pas, non plus, l'ensemble structuré qui caractérise la culture globale, mais certaines pratiques, idées ou valeurs.

Les organisateurs tenaient cependant à conserver de leur ville une image touristique : « Le carnaval, c'était une façon de faire vivre la ville, pour les commerçants, pour les bars, les restaurants », avoue Anne Savet.

De plus, la transformation éphémère de l'espace pouvait, dans les esprits, être un exemple de changement, ou plutôt d'amélioration : « Je trouvais que c'était vachement bien pour Saint-Gilles, qui a plutôt une image...une pas très bonne image « Zoreil »...et que ce carnaval, ce qui est magique, c'est que tout le monde est dans la rue, que ce soit les Chinois, les Cafres, les Malbars, les Zoreils et tout le monde est déguisé, et tout le monde participe, et y a pas mal d'associations qui font des choses (...) et ça c'est bien et ça redore un peu l'image, je trouve, d'une ville qui reste un petit carcan Zoreil », évoque à nouveau la trésorière.

D'une autre manière, la transformation et la délimitation du lieu peuvent ainsi concourir à développer un sentiment d'appartenance fort : « Il peut y avoir 20 000 personnes ou 25 000 personnes, c'est le Grand-Boucan de Saint-Gilles, c'est pas le

<sup>396</sup> Andréa Semprini, *op.cit.*, p. 84.

carnaval d'un tel, ou de Saint-Pierre » insiste Anne Savet. L'espace ainsi construit momentanément, comme une miniaturisation expérimentale, peut devenir alors un centre, un point de départ ou encore le symbole d'un désir commun dans lequel toute la ville bascule le temps de la fête.

« Le premier carnaval, j'avais l'impression d'être dans un autre endroit, alors que c'est dans un endroit où je vis depuis 15 ans, j'ai pas reconnu l'endroit dans lequel je vivais et ça, c'était magique ; et puis on a atteint notre objectif, il a été dépassé, je crois, la première fois, il a été dépassé parce que les gens étaient autant acteurs que nous et ça c'était assez magique », se félicite Sylvie Roig, membre du Bureau de la Compagnie Pôle Sud.

Mais la rupture de l'espace – remanié pour l'occasion – coïncide avec la rupture du temps et de la quotidienneté.

## Rupture

La mutation de l'espace et du temps renverse les hiérarchies en faisant participer activement et collectivement l'ensemble du corps social et en instaurant brutalement un nouvel ordre qui n'est, en réalité, qu'un désordre institué sans commune mesure avec l'organisation du quotidien.

On peut affirmer que le degré de rupture avec la vie quotidienne, dans le carnaval, est fonction non seulement de l'intensité du désordre mais aussi du degré de participation de la population, d'autant plus que l'énergie collective développée pour la fête donne naissance à un mode nouveau d'existence, un monde d'un autre ordre.

Madame Roig nous dit davantage encore : « Avec le carnaval, on peut se permettre, c'est pas pour ça que c'est des excès, etc., mais on peut montrer autre chose et en général, on montre ce qui est mieux, je trouve, alors qu'on pourrait penser le contraire. » Ainsi, la rupture spatio-temporelle permet une relative émancipation : « Le carnaval consacre tous les excès, toutes les ruptures et toutes les fantaisies<sup>397</sup>. »

En conséquence, le carnaval de Saint Gilles est alors le symbole d'une rupture sensible et visible par opposition à la durée linéaire du quotidien. Le carnaval impose ses nouvelles règles : « Pendant toute la durée du carnaval, personne ne connaît d'autres vies que celle du carnaval<sup>398</sup>. »

La concentration de la communauté réunionnaise en ce lieu bien défini correspond tout à fait à cette vision dans la transgression caractérisée par l'abandon général du quotidien. La fête est donc non seulement spatialisée, elle est aussi temporalisée, dans le registre de l'éphémère.

Toutefois, on peut penser que cet état de fait est conscient, intentionnel et même prémedité pour la plupart des membres de l'association Pôle Sud : « Il faut qu'on perde un peu cette image ... c'est pas un carnaval Zoreil, quoi ! » nous dira la trésorière. « C'était

<sup>397</sup> Elisabeth Tardif, *La fête, idéologie et société*, Paris, Librairie Larousse, 1977, p. 10.

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 46.

une façon de montrer qu'il n'y avait pas que des Zoreils mais qu'il y avait des Chinois, des Créoles, des Malgaches, des Comoriens, enfin des gens de toute origine qui font la spécificité de l'île (...) Ce qui m'a plu dans le carnaval, c'est d'aller contre cet état de fait », nous avoue encore Sylvie Roig.

Néanmoins, est-ce que changer de contexte pour un temps seulement suppose qu'on modifie l'identité du lieu sur un long terme ?

La réponse se décèle à l'aide de l'image symbolique du Roi Dodo, monarque suprême des festivités carnavalesques de Saint-Gilles.

### 1-3 – Rituel identificatoire

Le carnaval se compose de comportements extraordinaires vis-à-vis de la quotidienneté mais s'agrémente aussi d'objets symboliques préfabriqués. Le défilé, quant à lui, est structuré d'éléments ou de symboles qui illustrent souvent les valeurs, les coutumes et l'identité de la localité. Ainsi, derrière les représentations, il y a des réalités objectives et culturelles.

Dans les défilés effectivement, formant un tout, l'ensemble hétérogène des chars allégoriques à thème et les groupes déguisés révèlent la part de l'imaginaire de la culture communautaire. Le Roi Dodo en est l'un des exemples les plus probants puisqu'il définit l'élément clé du défilé saint-gillois.

En effet, composante incontournable de la culture réunionnaise, le dodo, oiseau légendaire de Maurice et de La Réunion, décimé et disparu dès ses premières rencontres avec l'homme, est devenu un emblème et un symbole mainte fois représenté. Il est même devenu le *logo*, puis le nom, de la bière locale très célèbre pour ses insulaires : « Le dodo, c'est (...) l'oiseau mythique de La Réunion, avec les premiers habitants de l'île qui ont largement mangé du dodo, et on sait pas s'il a existé, mais enfin à première vue (...) ; c'est aussi la bière (...) ici c'est un sport national de boire une Dodo », explique Madame Savet. « Il y a beaucoup de buveurs de bière, précise Sylvie Roig, parce qu'on est dans un pays où il fait chaud, où la convivialité, elle passe aussi un peu à travers ça et que la bière ici s'appelle la Dodo (...) Donc l'alcool fait partie quand même des habitudes de toutes les nationalités, enfin, on le retrouve un peu partout, c'est pas toujours le même, et le Roi Dodo c'est l'emblème, c'est vraiment quelque chose qui n'existe qu'à La Réunion ». « Le dodo, renchérit Isabelle Alexandre, c'est local (...) le dodo c'est La Réunion. »

Ainsi, le dodo est devenu un attribut identitaire revendiqué pour construire l'identité elle-même du carnaval afin d'être reconnu par tous comme un repère culturel commun. Le dodo, puisé dans le patrimoine commun, fait désormais partie du dispositif symbolique partagé par l'ensemble de la population.

De plus, dans le défilé carnavalesque, il est construit matériellement de façon à devenir opératoire, c'est à dire qu'il est pensé de manière à ce que la population se l'approprie comme symbole unique réunionnais, comme emblème revendicateur. « La première année, formule Anne Savet à propos du Roi Dodo, on l'avait rose bonbon, la deuxième, je sais plus quelle couleur il était, il était un petit peu plus nuancé, bon, c'est vrai qu'on avait pensé aussi le faire chocolat, pourquoi pas ; mais bon, peut être que ça

plairait pas. »

On est alors en droit d'imaginer que cette incursion de la culture populaire et des symboles identitaires spécifiques dans le carnaval autorise une véritable construction sur le long terme d'une codification des ingrédients culturels qui seront, *in fine*, utilisés dans l'image culturelle de l'île.

Effectivement, l'originalité d'un personnage dans une fête carnavalesque est aussi ce qui unit la population sous ce personnage comme un référent identitaire d'une culture commune. C'est, entre autre, ce que précise Jean Jacques Wunenburger : « Les pratiques du culte quelles qu'elles puissent être, sont autre chose que des mouvements sans portée et des gestes sans efficacité. Par cela seul, elles ont pour fonction apparente de resserrer les liens qui attachent le fidèle à son dieu, du même coup elles resserrent réellement les liens qui unissent l'individu à la société dont il est membre puisque le dieu n'est que l'expression figurée de la société<sup>399</sup>. »

Ainsi, le fait de doter d'une charge signifiante un objet *neutre* que la population reconnaît dans un espace public possède bien cette fonction d'actualiser une union commune. Le fait d'affirmer ce particularisme insulaire permet donc de créer un symbole mobilisateur et *a fortiori* commun au-delà de tout clivage socioculturel.

Le Roi Dodo est donc investi de ce symbole identitaire nouveau qui permet d'assurer une cohésion, et sa mise en scène publique produit cette marque identificatoire sous la forme d'un rattachement à un espace distinct de la réalité courante.

La Compagnie Pôle Sud peut donc, en *inventant* un symbole commun, créer un lien culturel et mettre en forme, par la mise en scène, les différents éléments de la structuration d'une identité interculturelle, plurielle, et établir ainsi les modes d'appropriation de l'objet idéal culturel. L'appropriation de la fête et de ses symboles passe également par une acceptation collective des codes signifiés et injectés par la Compagnie dans l'espace culturel.

Dans cette perspective, le Roi Dodo est la figure de proue idéale syncrétique et de ce seul fait la clé symbolique qui permet d'ouvrir les portes de cet ordre culturel nouveau provoqué par la rupture spatio-temporelle carnavalesque.

La mise en scène publique de cet élément culturel pluriel structure en d'autres termes la manifestation ostentatoire d'un idéal *d'interculturalité*.

Outre le Roi Dodo, qui est utilisé comme personnage *neutre*, médiateur de la culture réunionnaise plurielle, la *musique* caractéristique et singulière de l'île est également exploitée comme support identitaire principal dans le carnaval. En effet, le *maloya* et le *séga* sont des éléments spécifiques liés à la tradition orale de la population insulaire et qui ont été préservés à travers l'histoire, malgré les pressions politiques, comme un syncrétisme culturel et artistique. Marie Angèle de Sigoyer précise cette idée : « Phénomène de métissage, à l'instar de la cuisine, la musique représente un des éléments fondateurs de l'identité réunionnaise<sup>400</sup>. »

On peut donc supposer que cette musique, très présente lors du défilé carnavalesque

<sup>399</sup> Jean Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, op.cit., p. 101.

– d'après nos informateurs et d'après les vidéos visionnées, peut également être le symbole commun d'une vie sociale et culturelle autre et, *a posteriori*, forger une identité réunionnaise dépassant tout clivage du quotidien.

Le thème de la cohésion sociale sur un mode culturel différent du quotidien semble être à l'origine de cet idéal d'identité réunionnaise plurielle : « Nous, au départ, déclare Anne Savet, (...) c'est vraiment une volonté de réunir tout le monde, enfin si on l'a fait, c'était pour réunir tout le monde (...) Le carnaval est le moteur pour rassembler tout le monde. » « Le carnaval qui reste une manifestation des Zoreils alors que justement c'est la seule manifestation qui rassemble tout le monde. »

Ainsi, le carnaval nouvellement créé permet de *mimer* ou encore *d'expérimenter* une autre cohésion sociale et culturelle en reliant entre elles les différentes communautés sous une même et nouvelle bannière : « Le succès, c'est, je pense, qu'il y a peu de manifestations ... moi j'appelle ça d'ailleurs (...) du lien social, c'est-à-dire c'est ce qui manque actuellement ici. Alors, c'est vrai qu'on vit en bonne ..., on vit bien à côté des uns et des autres et je pense que, justement, y a pas assez de choses qui se passent entre certaines communautés ; parce qu'y en a qui sont plus proches que d'autres. Là je pense que, effectivement, ça crée du lien social » explique Michel Conquet, Membre du Bureau de la Compagnie Pôle Sud.

Ainsi, la formule d'un carnaval entendu comme lieu privilégié de rassemblement culturel et comme temps d'une réelle communication hors du temps ordinaire permet d'effacer, ou pour le moins de réduire, le temps d'une fête commune, les antagonismes, inimitiés et autres oppositions qui caractérisent aujourd'hui la vie sociale réunionnaise, et ainsi de favoriser les liens interhumains et interculturels.

Le carnaval de Pôle Sud montre bien cette volonté de concrétiser cet idéal social en décloisonnant, ne serait-ce que pour un temps, la rigidité sociale et culturelle de l'île. Les membres de la Compagnie insistent sur le fait que chacun peut s'insérer dans la fête et dans le défilé, déguisé, afin que chacun puisse entrer dans un même espace / temps en masquant les inégalités et les différences du monde quotidien.

Le carnaval saint-gillois devient ainsi un *dérèglement* de la vie quotidienne : « Je voudrais que les gens se déguisent plus, que les spectateurs se déguisent plus et surtout, je vais encore renouveler ce désir que j'ai depuis le départ (...) qui est celui du bal masqué. À l'issue du défilé, j'aimerais que les gens restent en costume et dansent avec leur marmaille<sup>401</sup>, les vieux, les jeunes, les Blanc, les Noirs, enfin tout le monde mélangé », nous confie la présidente de la Compagnie, après avoir avoué que « leur souhait est de regrouper beaucoup de cultures différentes, beaucoup de Zoreils, beaucoup de Créoles, beaucoup de ... cultures africaines, de cultures indiennes. »

Sylvie Roig, avec une vision similaire, affirme : « Je pense que c'est un moyen de donner une place à tout le monde dans la société. Tout le monde a sa place ce jour là, y a

<sup>400</sup> Marie Angèle de Sigoyer, « Identité et politique culturelles à la Réunion », in Jean-Pierre Saez (dir), *Identité cultures et territoires*, Paris, Desclée de Brouwer, Habiter, 1995, p. 164.

<sup>401</sup> « Enfants », en créole réunionnais.

pas d'exclu. » La trésorière, Isabelle Alexandre, reconnaît avec un sens pragmatique : « Nous, on fait la base et puis après tout le monde est invité à participer avec sa tradition, sa bannière, avec son instrument de musique, avec son déguisement, avec sa joie de vivre. »

Il paraît ici clair que le carnaval de la Compagnie Pôle Sud est vecteur d'une création dont le but avéré est un autre vivre ensemble qui autorise la coexistence et dont la finalité est de créer – ou recréer – un sentiment d'appartenance fondé sur le partage des cultures, sur la réunion des cultures.

Ce carnaval est donc une véritable mise en scène – entendue comme moyen pour communiquer ce qui ne peut l'être autrement – de l'unité des différentes sociétés réunionnaises, un objet qui autorise un sentiment communautaire collectif et général sans pour autant exclure l'expression identitaire spécifique de chaque groupe.

Mais cette découverte d'autres communautés, sans abandonner la sienne, se monnaye en un nouveau mode de vivre ensemble, car il s'agit bien là d'un moment à part pour intégrer les différents groupes à l'identité réunionnaise commune.

En effet, la mise en scène par l'exemple – ou l'exemple par la mise en scène – d'une actualisation d'une inter culturalité probante passe, *a priori*, par l'interaction, l'échange, la solidarité et surtout par le décloisonnement culturel et festif.

Oubliant pour un instant les différences, le sens immanent de la fête carnavalesque saint-gilloise tente d'aller plus loin et trouver le moyen de concrétiser un idéal, de concrétiser l'équation *créolité* = identité.

Grâce au carnaval, Sylvie Roig avoue dans ce sens : « On a pu mettre en pratique, enfin en concret, une partie de notre imaginaire ; c'est vrai, en plus un imaginaire collectif, ce qui est encore plus (...) ce que je trouve encore plus intéressant » ; elle rajoute : « ...la preuve (...) les gens sont là, les gens sont capables de partager des choses. » La présidente de l'association est encore plus explicite : « Je trouve que ça a déjà une incidence sur la mentalité des gens à La Réunion, ça a changé quelque chose. Justement parce que les Créoles étaient très, je dirais pas renfermés, mais chacun reste chez eux, y a pas de mélange, les races se mélangent pas du tout. Le fait de descendre dans la rue une fois, se retrouver tous ensemble, c'est resté pendant plusieurs temps dans les esprits. Je me suis fait la réflexion de voir des gens passer, de crier, de rire, de dire bonjour à tout le monde, ce qu'on ne voyait jamais avant. Y a un sens de la fraternité beaucoup plus grand. C'est peut être parce je l'espère aussi. »

Le même souhait est formulé par la trésorière : « On espère être rejoint le plus possible par toutes les communautés. Donc, ça va s'installer petit à petit. »

Ainsi, confrontée à un cloisonnement notoire de la société réunionnaise, la Compagnie Pôle Sud tente de renouveler ou de créer un jeu d'identification collective au présent, dans la mesure où l'identité collective est le produit du lien social.

La Compagnie est donc en mesure d'offrir à tous un rituel identificatoire et les possibilités de s'approprier les matériaux symboliques collectifs constitutifs d'une identité réunionnaise commune.

La transformation de la colonie réunionnaise en DOM, en 1946, a jusqu'ici offert un  
en vertu de la loi du droit d'auteur.

cadre constitutionnel peu favorable au développement des revendications spécifiques de la part des différentes communautés puisqu'elle proposait une culture occidentale englobante.

Aujourd'hui toutefois, les identités collectives, aussi différentes soient elles, ne peuvent plus être refoulées, comme par le passé, dans la sphère du privé. Chacune s'affiche activement, notamment par le vecteur de ses propres fêtes, sur le devant de la scène avec ses spécificités.

Les groupes ethnoculturels de La Réunion sont entendus désormais comme des forces socioculturelles réelles. Et le carnaval de Saint-Gilles leur offre la possibilité de satisfaire leur demande de reconnaissance et d'identité dans une perspective dialogique, c'est-à-dire qu'en mettant en contact chaque groupe dans un même espace-temps extra quotidien, les demandes de reconnaissance sont soumises à l'observation.

Le respect des identités dans une fête commune est notoirement ce que suivent les membres de la Compagnie : « J'ai vécu dans des endroits très différents depuis que je suis née, c'était un des plus beaux cadeaux que mes parents m'ont offert dans mon éducation pour montrer qu'y a pas une façon de manger, y a pas une façon de s'habiller, y a pas une façon de penser, y en a des multiples et dans toutes, y a des choses à prendre (...). Je crois que c'était l'envie de faire partager ça aux autres (...) qui n'ont peut-être pas eu la chance que j'ai eue, de toujours être consciente de cet état de fait » se justifie Fabienne Rivière, de Pôle Sud.

Nous pouvons alors appréhender le projet culturel de l'instance organisatrice du carnaval de Saint-Gilles : mettre en scène les différentes productions collectives et identitaires de chaque groupe ethnoculturel de La Réunion dans une même fête afin de légitimer les singularités dans une identité commune et plurielle.

En effet identifier les différentes identités présentes à La Réunion, c'est également identifier une identité commune, une identité proprement réunionnaise : « C'est la richesse de La Réunion qu'il faut mettre en valeur (...) On habite à La Réunion. La Réunion offre... et ça faut le garder, le mettre en avant ; je parle avec mes mots, mais c'est une richesse », s'explique Isabelle Alexandre. « Je crois que ça a été aussi représentatif de la multitude des gens qui sont ici », nous précise dans le même sens Anne Savet.

Resserrer les liens entre les communautés, c'est effectivement renforcer l'idée d'une identité globale dans un processus de totalisation : « Rassemblement d'éléments épars dans une structure globale qui leur donne sens<sup>402</sup> ».

Ainsi, par sa véritable mosaïque composée par une multitude d'identités, le carnaval de Saint-Gilles assure la représentation d'une unité collective en rabattant l'ensemble des particularités dans une même symbolique unique et commune.

Il s'agit donc moins, dans ce processus identificatoire carnavalesque, d'entreprendre une valorisation des identités dans leurs multiples singularités que de valoriser les singularités multiples dans une identité commune.

<sup>402</sup> , François Laplantine, Alexis Nouss, *op. cit.*, p. 119.

En revanche, l'expérience commune idéale ne semble pas encore atteinte : « On aimerait que la communauté chinoise, vraiment, vienne (...) avec un beau dragon », regrette la trésorière.

Le carnaval permet ainsi à la Compagnie de remettre objectivement en question les cloisonnements et les frontières qui séparent chaque communauté insulaire ; il leur donne l'occasion de dépasser la polarité et le clivage afin d'utiliser toutes les identités collectives ainsi que les pratiques émergentes des différentes réalités culturelles comme porteuses d'un pan culturel qui, assemblées, constituent un tout.

Le carnaval autorise donc la création d'une identité plurielle spécifique à La Réunion. Mais construire une identité hétérogène qui garde les spécificités comme une somme des identités élémentaires dans laquelle viennent se loger celles-ci revient à construire une identité syncrétique : « Terme du lexique religieux désignant l'addition de croyances de sources différentes dans une même unité<sup>403</sup> ». « Le carnaval, c'est la preuve de dire que oui on peut vivre des choses positives, harmonieuses ; c'était pas ce qu'on vit tous les jours, même ici », dit Sylvie Roig. Isabelle Alexandre sera davantage explicite : « C'est La Réunion qu'est là, un point c'est tout... Y avait un char qui représentait le volcan, une autre association qui avait fait une case créole, tout plein d'images. (...) Si on veut que ce soit une entité nationale réunionnaise, faut que tout le monde soit présent. »

Toutefois, on peut imaginer que cette construction identitaire est fondamentale pour une île qui a l'originalité de se nommer La Réunion : « La Réunion ne diffère pas d'autres régions dans le désir et la recherche d'une identité. Cependant, son éloignement géographique et son histoire particulière rendent plus nécessaire cette volonté<sup>404</sup>. »

Le processus identificatoire du carnaval réunionnais met ainsi en relief la définitions de François Laplantine et d'Alexis Nouss de l'identité culturelle : « La spécificité d'une culture ou d'un individu vient des combinaisons infinies qui peuvent être produites – en dehors de nous, mais aussi en nous, il y a des multitudes – des agencements de termes hétérogènes, dissemblables, différents bref, de la reformulation de plusieurs héritages (...). On appelle identité culturelle ce qui est l'aboutissement de mélanges et de croisements<sup>405</sup>. »

On peut considérer alors que le carnaval saint gillois devient une représentation abstraite et commune d'un idéal de créolité à la réunionnaise.

Le carnaval de Saint-Gilles introduit, par ce fait, dans la vie quotidienne, la métaphore d'un monde commun ainsi qu'une autre métaphore puissante, susceptible de conceptualiser l'idéal social que cherche à réaliser les membres de la Compagnie Pôle Sud à travers ses réalisations carnavalesques et ce d'autant que depuis « 1990, la collectivité locale veut assigner aux politiques culturelles une fonction de construction d'identité<sup>406</sup> ».

<sup>403</sup>, *Ibidem*, p. 119.

<sup>404</sup> Marie Angèle de Sigoyer, *op. cit.*, p. 155.

<sup>405</sup> François Laplantine, Alexis Nouss, *op. cit.* p. 76-77.

En ce point, Sylvie Roig résume, de manière explicite, l'essentiel de ses intentions : « Faire un costume, c'est offrir aux autres du rêve, de l'imaginaire ; c'est-à-dire que nous, on a voulu faire quelque chose qui était en dehors de ce qu'on voit d'habitude. Et c'est pour ça que ça pouvait que faire plaisir à tout le monde, parce que c'était pas un habit de Zoreil, c'était pas un habit de Chinois, c'était pas un habit d'africain, c'était pas un habit d'américain, enfin bref, c'était un habit de carnaval, c'est-à-dire (...) qu'on a tout mélangé. »

Tout comme le parlé créole réunionnais est né de la nécessité de créer une langue occasionnelle et surtout médiatrice entre les locuteurs de langues différentes, l'identité réunionnaise se met en place par la rencontre carnavalesque : « Je pense déclare Sylvie Roig, qu'on a tous trop de préjugés les uns sur les autres. [Le carnaval] c'est un peu une façon de dépasser les frontières, les limites. »

On pourrait interpréter ceci comme un souhait d'ouvrir les possibilités d'échange, de communication et de rencontre entre les différentes communautés ainsi que de mettre en présence, et en scène, la pluralité des cultures réunionnaises dans un phénomène festif capable de rassembler l'intégralité de la population : « Le fait qu'il y ait beaucoup d'ethnies entre guillemets, enfin plusieurs types de culture, c'est en sorte qu'il y a dans chaque groupe des défenseurs de la tradition du groupe et donc, il y a, à la fois, une préservation de chaque culture, des fois, des mélanges entre cultures, parce que d'autres individus (...) sont issus de cultures différentes, faut pas oublier », précise également Anne Savet.

La Compagnie Pôle Sud propose alors, par l'exemple du carnaval, de créer un espace multiculturel susceptible d'intégrer les différentes réalités socioculturelles de chacun, et offre aux cultures singulières la possibilité de demeurer elles-mêmes au contact d'autres, dans un même lieu, dans le même espace global, c'est-à-dire de créer un multiple qui se retrouve dans un diversifié.

Cette démarche interculturelle et identificatoire que patronne la Compagnie Pôle Sud devient non seulement un projet socioculturel qui reconnaît l'identité particulière et différente à travers l'appartenance à une communauté interethnique mais qui fait également se développer l'idée qu'au delà de la diversité, La Réunion a en commun un patrimoine, des valeurs et des richesses propices à une vision cohérente du social, un patrimoine culturel commun enrichi de ses diversités. « Sur celui-là [le troisième carnaval], annonce Isabelle Alexandre, ça devrait être plus mélangé, enfin on l'espère, c'est notre choix. »

Un exemple atteste ces propos : sur les affichettes de publicité concernant le carnaval, il est souvent écrit : « Premier Karnaval-peï », premier carnaval pays. Le terme *peï* ici, outre le fait qu'il construit un notion « d'espace refuge » permet l'enracinement symbolique d'un phénomène local dans une tradition, dans une culture commune et, autorise, de la même manière, l'adhésion à un système de valeur que reconnaît l'ensemble des habitants de l'île - du *péi* .

Le carnaval de Saint-Gilles montre ainsi des valeurs qui reflètent une identité tout à

<sup>406</sup> Marie Angèle de Sigoyer, *op. cit.*, p. 163.

fait cohérente et accessible à tous en communiquant une image, à la fois locale et globale, capable de concilier l'authenticité réunionnaise et le développement des différentes identités qui constituent cette authenticité.

La performance collective de la fête carnavalesque réunionnaise s'inscrit alors non seulement dans un processus identificatoire mais inscrit également les identités dans la structure culturelle globale, comme une participation locale à une culture globale.

On peut en déduire que le carnaval saint-gillois permet aux différentes cultures non pas de se définir en tant qu'identités mais de participer à l'élaboration de la réconciliation de La Réunion avec elle-même en légitimant l'identité globale réunionnaise.

Raymond Weber avance que « si l'identité recouvre la manière dont les individus et les groupes se pensent et se définissent dans leur ressemblance / différence avec d'autres groupes et individus, si elle se réfère à la fois à des racines, à un patrimoine, et à une mémoire et à un processus de développement de valeurs et de projet sur l'avenir, il est alors indispensable de la réfléchir de façon plurielle et dynamique <sup>407</sup> ». »

Ainsi, transgresser un ordre dans un temps et un espace délimité ne fait pas que détruire, mais donne aussi la faculté de créer.

Nier l'ordre social, voire l'oublier, c'est créer un autre ordre, et c'est de même renoncer au monde tel qu'il apparaît pour célébrer un monde idéal.

Mais la négation de la réalité entraîne inéluctablement une négociation, dans la réalité courante, d'une autre réalité. Cette négociation s'opère dans la création même du carnaval, accompagnée d'un nouveau processus identificatoire : « C'est à l'opposition d'une revendication qu'on reconnaît l'existence d'un conflit potentiel <sup>408</sup> . »

Tout en gardant les valeurs intrinsèques du carnaval, c'est-à-dire les résidus folkloriques, l'esthétique du spectacle, l'idéologie des fêtes révolutionnaires, l'ivresse de l'innocence, la fête carnavalesque réunionnaise quête un nouveau projet social dans lequel les particularismes culturels, aussi nombreux soient-ils, sont mis en avant dans un processus identificatoire commun.

Dans cette perspective, ce carnaval réunionnais est structuré comme une opération culturelle de promotion d'une identité, plurielle et commune – donc consensuelle – par le fait qu'il crée un lieu d'expression publique ainsi que des conditions qui permettent aux différents groupes d'affirmer leur particularisme.

Bien plus, nous croyons nécessaire de préciser que le projet de la fête contribue à la transformation de la société en donnant la fiction d'une unité du monde social et en offrant l'image idéale d'une autre réalité mise en scène: « Le pouvoir sur le groupe, précise en ce sens Pierre Bourdieu, qu'il s'agit de porter à l'existence en tant que groupe est inséparablement un pouvoir de faire le groupe en lui imposant des principes de vision et de division communs, donc une vision unique de son identité et vision identique de son

<sup>407</sup> Raymond Weber, "De la réalité multiculturelle à la démarche interculturelle : quel défi pour le Conseil de l'Europe ?", in Jean Pierre Saez (dir.), *Identité, culture et territoire*, op.cit., p. 85.

<sup>408</sup> Andréa Semprini, op. cit., p. 112.

unité<sup>409</sup> . »

La Compagnie Pôle Sud met donc au point, avec l'invention de son carnaval, une politique culturelle commune face à une île qu'elle perçoit, en héritage de son passé, comme cloisonnée.

Nous pouvons dès lors considérer que ce carnaval dépasse largement le cadre festif d'un déroulement général légitimant l'ordre établi lui-même, mais constitue un univers dont le but est d'instaurer, non un monde de tumulte permanent, mais, *a contrario*, une vie sociale et culturelle précisément sans tumulte. Cette double signification n'a de sens que si elle est organisée – donc prémeditée et réglée – et organisée par une instance objectivement mandatée et reconnue par la population, et par une instance qui soit en mesure de faire de ce sens un usage réglementé et légitimé.

Ainsi au regard de cet exemple empirique, à partir donc d'une conception idéologique du temps, nous avons vu que la création d'un carnaval peut instituer un vivre ensemble distinct que celui qui a cours normalement dans le quotidien, et ce en mettant en scène un être ensemble, lui aussi différent de la vie courante.

Qu'en est-il alors des autres carnavaux qui ne connaissent plus la date précise de la création de leur cycle carnavalesque ?

Comment fonctionne la notion de temps dans l'univers alternatif du carnaval ? Quels en sont les conséquences et les enjeux sur le vivre ensemble carnavalesque ? Induit-il de la même manière un *autre* être ensemble ?

Qu'est-ce que ce processus identificatoire, mis en relief dans le carnaval de Saint-Gilles, dans une structure carnavalesque plus vaste ?

## 2 – La notion du temps

---

Cornélius Castoriadis, à propos de l'institution sociale du temps, avance qu'« il nous semble évident que l'institution du monde par la société doit comporter nécessairement, comme une de ses « composante » ou « dimension », une institution du temps. Mais il est évident que cette évidence même est inséparable de notre expérience d'une vie à l'intérieur d'une temporalité instituée<sup>410</sup> ». ».

La division du temps, qui divise le temps social, résulte en effet des conventions sociales qui demeurent, en partie seulement, extrinsèques à la conscience immédiate de l'individu. Emile Durkheim a montré qu'un individu isolé serait incapable de mesurer le temps. Maurice Halbwachs pense quant à lui que « Les dates et les divisions astronomiques du temps sont recouvertes par les divisions sociales de telle manière qu'elles disparaissent progressivement et que la nature laisse de plus en plus à la société le soin d'organiser la durée<sup>411</sup> ». »

<sup>409</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 157.

<sup>410</sup> Cornélius Castoriadis, *op.cit.*, p. 279.

<sup>411</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. 1950, P.U.F.), p. 144.

Le temps objectif est donc organisé par tous les membres d'une même société de la même manière. La division et une perception commune du temps constituent les points de rencontre et de contact entre les individus.

Afin de se repérer socialement dans le temps, il est ainsi nécessaire qu'il y ait institution sociale d'un repérage collectif dans le temps, et dans l'espace.

L'espace est donc mis en rapport par le temps, mais l'espace permet de percevoir le temps. Il y a donc un rapport de simultanéité par l'espace.

Mais cette institution sociale tant du temps que de l'espace constitue fondamentalement une norme, elle aussi sociale.

Dans l'espace carnavalesque, le temps se distingue ainsi du temps de la réalité quotidienne, donc la norme du temps carnavalesque est différente que celle de la réalité quotidienne.

## 2-1 – Mémoire

La perception et la représentation collective du temps passé sont réalisées par la mémoire.

Le point central d'une mémoire collective est sa spécificité. Elle ne peut en effet devenir la mémoire singulière d'un groupe, quel qu'il soit, si elle ne se trouve pas délimitée précisément dans l'espace et dans l'histoire.

L'année civile – celle de la quotidienneté, et celle qui accorde un temps hors du temps au carnaval – est délimitée dans le temps par le calendrier qui offre une structure périodique, c'est-à-dire circulaire au temps. La notion spatiale de cercle induit ainsi la notion cyclique du temps, grâce au calendrier. Mais lorsque le passé dépasse l'espace cyclique du calendrier, la mémoire collective rentre en jeu.

L'interprétation d'un passé est, comme nous l'a montré le carnaval de Saint-Gilles, la représentation de l'avenir, « Le temps du patrimoine, c'est le futur antérieur<sup>412</sup> » précise également Marc Augé. Il est une subtile fusion du maintenant, de l'avant et de l'après. Mais souvent en carnaval, le passé est ce qui permet ou réalise le retour et l'institution du même, de l'identité, de l'identique. En atteste la complexité des déguisements traditionnels guyanais et les discours des membres de la confrérie gôniotique de Chalon<sup>413</sup>.

Mais abolir le temps passé permet de nier cette conception de l'identique, de la reproduction, et l'instance créatrice réunionnaise a effectivement fondé son carnaval en recherchant une origine des pratiques uniquement dans une conception spatiale, c'est-à-dire horizontale, et non dans sa propre histoire locale.

### Mémoire collective

<sup>412</sup> Marc Augé (dir.), *Territoire de la mémoire*, éd. de l'Albaron, Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées, 1992, p. 20.

<sup>413</sup> Cf. Première partie, Monographie.

La mémoire, en langue française, n'est exprimée que sous une forme pronominale : « se souvenir - de ». Le verbe *souvenir*, à la différence du nom, n'existe pas en français. La mémoire est donc fondamentalement une action réflexive.

Se souvenir<sup>414</sup> c'est avoir un souvenir mais c'est aussi la quête d'un souvenir, et s'inscrit en cela dans une perspective temporelle. Dans ce dernier sens, le verbe décrit une action, qui va du présent vers le passé, c'est-à-dire qu'une pensée présente se représente – donc dans l'ordre de l'imagination – une chose fatalement absente. La mémoire, c'est donc la présence de l'absence, mais dans la mesure où elle est absente, c'est seulement l'imagination, sous forme de sensations, d'images, de représentations attachées à l'élément du passé, qui agit.

Les distinctions temporelles demeurent alors dans une dimension subjective, ouverte aux fantasmes et aux perceptions particulières. Seule certitude cependant, c'est la marque de l'antériorité.

À Saint-Gilles, nous constatons dans les discours une absence quasi-totale de cette marque d'antériorité, alors qu'à Chalon et à Cayenne, de même qu'à Dunkerque avec la figure historique de Jean Bart, elle demeure omniprésente tant dans les discours que dans les pratiques.

L'individu, selon Maurice Halbwachs, participe à deux sortes de mémoires : une mémoire individuelle et une collective ; néanmoins il adopte deux attitudes différentes selon qu'il participe à l'une ou à l'autre. Cependant il précise que « La mémoire collective enveloppe les mémoires individuelles mais ne se confond pas avec elle<sup>415</sup> ».

La mémoire collective est ainsi celle qui se rapporte à un temps social, un temps extrinsèque à l'individu mais qui s'impose à lui en dehors de toute mémoire individuelle.

En tant que pensée sociale, la mémoire collective est transmission entre mémoire et histoire, et également oubli de souvenirs collectifs. Son rôle premier est effectivement de transmettre de manière verticale la mémoire d'un groupe. De ce fait, la transmission de la mémoire remplit des fonctions de socialisation et d'éducation<sup>416</sup>. En d'autres termes, la mémoire transmet la culture et c'est donc elle qui transmet les pratiques carnavalesques d'une génération à une autre.

Nous pouvons ainsi imaginer que la transmission de pratiques s'effectue de manière temporelle, verticale, d'où peut-être une explication quant à la singularité des pratiques et rituels des différents carnavaux. Du moins, cette similarité verticale peut fournir un commentaire à la diversité spatiale.

### Deux mémoires

Maurice Halbwachs distingue également dans cette mémoire collective – « mémoire

<sup>414</sup> Son étymologie grecque l'indique : *mnémé* ou *anamnésis*.

<sup>415</sup> Maurice Halbwachs, *op.cit.*, p. 98.

<sup>416</sup> Partage de savoirs, de savoir-faire, de croyances, de comportements, de gestes, de représentations.

empruntée » comme il la nomme – la mémoire historique et la mémoire sociale.

La mémoire sociale se différencie de la mémoire historique essentiellement dans ce que la première procède du présent vers le passé et que la seconde, souvent écrite, fonctionne du passé vers le présent.

Le souvenir, qu'il soit témoignage, pensée ou encore raisonnement, qu'il soit collectif ou non, est une reconstruction d'un passé à l'aide des données empruntées au présent ; il ne peut, de ce fait, comme dans la mémoire historique, remonter le passé que jusqu'à une certaine limite, souvent humaine et ce d'autant que : « On ne peut se souvenir qu'à condition de retrouver, dans le cadre de la mémoire collective, la place des événements passés qui nous intéressent (...). L'oubli s'explique par la disparition de ces cadres ou d'une partie d'entre eux (...). Mais l'oubli s'explique aussi par le fait que ces cadres changent d'une période à l'autre. La société, suivant les circonstances et suivant le temps, se représente de diverses manières le passé<sup>417</sup> ».

Nous nous sommes aperçu que les souvenirs, à propos d'anciens carnavaux, recueillis sur nos terrains, étaient tournés en majorité vers des ensembles de souvenirs. La mémoire carnavalesque fonctionnerait ainsi par souvenirs remémorés sous forme d'ensembles.

À Chalon, par exemple, les membres de la Confrérie Royale de l'Ordre Gôniotique, se souvenaient, distinctement, souvent des mêmes carnavaux et des mêmes anecdotes dans ces mêmes carnavaux, en opposition avec des faits, ou regrets des carnavaux plus récents. Les batailles de confetti qui, selon les souvenirs, nappaient presque entièrement l'asphalte des rues chalonnaises en fin de défilé, ne semblent réservées aujourd'hui qu'aux enfants. Les déboires carnavalesques avec les autorités policières, comme les caricatures réussies de personnages politiques, qui font encore aujourd'hui la fierté des certains membres, ne sont rappelés que pour illustrer, avec un certain regret, l'augmentation actuelle des participations cadrées des écoliers aux défilés dominicaux, au détriment d'une population adulte au potentiel davantage satirique.

Les traces du passé sont ainsi envisagées, de l'intérieur, comme totalement dépendantes du groupe et des pratiques carnavalesques particulières et sans véritablement de discontinuité notable entre un avant un maintenant. Ici, le temps passé se pose en exemple du temps présent, pour une perpétuation des pratiques gôniotiques, c'est-à-dire doté d'une charge sarcastique envers l'environnement social et politique.

À Saint-Gilles, la plupart des membres de la Compagnie Pole Sud, argumentait leur volonté de créer un carnaval à la Réunion à travers leurs souvenirs émerveillés de carnavaux auxquels ils auraient assisté au cours de leurs expériences respectives. La construction actuelle, par exemple du Roi Dodo, est réalisée à partir des souvenirs que chacun ravive, dans une pensée globale et continue. C'est le souvenir commun d'une sensation commune : « Tout ce qui tient de l'imaginaire, précise Clifford Geertz, croît dans nos esprits, est transformé, socialement transformé à partir de quelque chose dont nous savons seulement qu'elle existe ou a existé, ici ou là, en quelque chose qui est vraiment nôtre, une force agissante dans notre conscience commune<sup>418</sup>. »

<sup>417</sup> Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, PUF., 1952, pp. 278-279.

Les organisateurs réunionnais réinventent alors, par le biais de leur mémoire – que l'on qualifierait alors d'horizontale – des mythes communs extrinsèques à l'île. Ils sélectionnent ainsi des symboles opératoires périphériques et allogènes pour célébrer et magnifier certains traits de la culture réunionnaise alors exempts d'un passé culturel commun.

À travers le carnaval, la mémoire hétérogène mobilisée permet de situer l'identité réunionnaise dans un espace où les repères collectifs temporels restent instables ou multiples.

La mémoire collective carnavalesque se développe donc à partir d'une communauté de passés qui est donc organisée pour s'accorder aux formes symboliques mises en place. C'est elle qui devient archive patrimoniale et sert de fondement légitime aux pratiques festives.

La subsistance des traces communes du passé dans les souvenirs collectifs des individus suffit à légitimer la permanence et la continuité du temps propre à un groupe donné : « Lorsque dans une société qui s'est transformée subsiste des vestiges de ce qu'elle était primitivement, ceux qui l'ont connue en son premier état peuvent fixer leur attention sur ces traits anciens qui leur ouvrent l'accès d'un autre temps et d'un autre passé<sup>419</sup>. »

Chaque groupe constitue ainsi sa propre réalité historique qui n'est alors conforme que dans une communauté de perceptions sensibles et chaque groupe, dépendant de son histoire, possède ainsi la possibilité de construire ses souvenirs, notamment par l'oubli, de manière à les mettre en accord avec les conditions de son équilibre et de son existence au sein de la société globale : « Les souvenirs sont façonnés par l'oubli comme les contours du rivage par la mer (...). L'oubli (...) est la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit<sup>420</sup>. » L'amnésie collective est donc un instrument qui permet à la mémoire collective de se défaire de certains éléments afin « d'organiser et de réorganiser le passé »<sup>421</sup> pour légitimer le présent et ses pratiques : « Tout souvenir est évalué en fonction de son oubli possible et le travail de la mémoire consiste précisément à oublier certains événements pour en privilégier d'autres. Loin d'être antinomique de la mémoire, l'oubli en est l'essence même<sup>422</sup>. »

Le sens de la mémoire carnavalesque n'est donc pas le sens de la réalité ou de la rationalité objective, il se réfère plutôt au sens subjectif et émotionnel des individus. C'est en cela que la perception présente d'un passé s'autonomise et se singularise vis-à-vis et des autres carnavaux.

<sup>418</sup> Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global*, Paris, PUF., 1986, p. 63.

<sup>419</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>420</sup> Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Editions Payot et Rivages, 1998, pp 29-30.

<sup>421</sup> Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1996, p. 77.

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 85.

Dans l'univers du carnaval, l'imaginaire social porté sur un passé commun est une forme de rationalisation collective dotée d'un principe d'identité. La mémoire collective carnavalesque ne fait donc pas seulement sens pour une pratique festive locale qui se réfère à une mémoire pour se singulariser en tant que telle, mais aussi pour être objet d'identité commune.

Toutefois, c'est le présent, ou les pratiques carnavalesques présentes qui fondent ou activent la remémoration avec un passé qui se présente alors sans frontière avec le présent.

Il n'est retenu, en somme, du passé que ce qui est encore vivant dans le présent, ou ce qui devrait l'être. C'est ce que constate également Maurice Halbwachs : « L'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, au moment où s'éteint ou se décompose la mémoire sociale<sup>423</sup>. »

Par ce fait la mémoire carnavalesque, qui procède donc du présent vers le passé, demeure inexacte avec les représentations objectives du passé, puisqu'elle instaure et modèle le passé. Ce qui n'exclut pas pour autant qu'elle peut être facilement manipulable par une instance qui dispose ainsi du monopole et la maîtrise du maniement du passé, et dont le rôle est indispensable pour penser et agir de concert. En médiatrices entre un passé modelé et un ensemble de pratiques, les instances organisatrices font ainsi reconnaître comme commun un passé aux protagonistes des carnavaux.

Dans le carnaval, la mémoire collective met en œuvre des stéréotypes iconographiques qui sont sélectionnés, *re-composés*, *ré-arrangés* et transformés par les instances qui leur inculquent de ce fait une légitimité commune puisqu'ils magnifient des éléments du passé et leur donnent l'illusion d'une continuité logique du temps.

La mémoire collective carnavalesque relève donc d'un imaginaire social.

## Socialisation

Dans la mémoire carnavalesque, les traces matérielles du passé, tels que les déguisements, les masques, les chansons, les musiques, les rituels ayant acquis un statut *traditionnel*, autorisent le *stockage* dans le présent. Ce stock culturel, plus ou moins fixe<sup>424</sup>, permet alors la mise en place d'une véritable *socialisation* carnavalesque de toute une localité par la mémoire.

Ainsi entend-on résonner, tout au long de l'année dans les écoles dunkerquoises, les chansons carnavalesques que les aînés connaissent de ce fait par cœur. Ainsi voit-on trôner, dans le bureau du président de la Fédération des Festivals et Carnaval de

<sup>423</sup> Maurice Halbwachs, *op.cit.*, p. 130.

<sup>424</sup> Le caractère fixe du stock des traces mémoriales carnavalesques n'exprime pas systématiquement une limitation de celles-ci dans le système traditionnel. La fonction de l'oubli, dans le processus mémoriel, accorde des propriétés dynamiques et évolutives à la culture carnavalesque. En effet, le stock de culture locale carnavalesque possible, comme tout organisme vivant ou social, est traversé de façon perpétuelle par des changements, des évolutions, des modifications, des adaptations aux modes de vie et des activités eux aussi changeant de la société. Les modifications structurelles de la localité entraînent nécessairement une adaptation carnavalesque.

Guyane, les déguisements carnavalesques en miniature qui représentent les modèles traditionnels – figures imposées des défilés carnavalesques guyanais. Ainsi, assiste-t-on, en février 2002, à une exposition consacrée aux déguisements traditionnels à l'université même de Cayenne. Ainsi sommes-nous invité à une conférence illustrée sur les déguisements traditionnels des carnavals de Guyane devant un public de Métropolitains.

Autant de traces mnésiques dans le présent qui évoquent le passé comme un authentique héritage à transmettre, comme une socialisation essentielle aux multiples et complexes pratiques carnavalesques locales.

Le carnaval, par son histoire, a le double pouvoir de mettre en traces certains éléments du passé et de les mettre en scène. Ce passé s'offre ainsi comme une identité et comme une particularité aux pratiques carnavalesques locales.

Si effectivement la mémoire carnavalesque fonctionne du présent vers le passé, c'est le présent qui appelle le passé pour justifier, légitimer et identifier une pratique singulière, et ainsi s'emparer du présent.

Le carnaval se révèle être cette manifestation qui projette sur le passé ses représentations et ses valeurs du présents, voire du futur.

C'est en d'autres termes un processus qui permet d'agir communément sur le temps afin de mettre en scène un être ensemble commun.

En exemple, en Guyane, la participation de plus en plus visible de la communauté brésilienne a entraîné les défilés vers davantage de spectacles et d'exhibition et vers des déguisements plus exubérants et luxuriants, chargé de paillettes et de strass, de plumes et de corps dévoilés : « C'est bien ce qu'ils font [les Brésiliens], des paillettes, des plumes, tout ça, mais c'est quand même nouveau. Quand j'étais jeune, le carnaval c'était pas comme ça ; maintenant on copie un peu sur eux au niveau des costumes, on aime bien ce qui brille, mais on a quand même nos touloulous ». « Tous les objets culturels, précise Gérard Lenclud, (...) subissent des changements<sup>425</sup> ». Ces changements sont en effet souvent vécus comme une rupture avec le temps des origines.

C'est une direction festive attrayante pour les organisateurs, qui voient là un moyen médiatique d'accroître la renommée des carnavaux de Guyane, en utilisant la popularité médiatique des carnavaux caribéens et de Rio de Janeiro. Incrire les carnavaux de Guyane dans leur zone festive caribéenne, pour profiter des retombées médiatiques mondiales, est une stratégie – en matière de politique culturelle – qui nécessite l'enracinement rapide d'une forme carnavalesque allogène ou extrinsèque au passé carnavalesque guyanais. Œuvrer comme si ces pratiques culturelles faisaient partie de l'ensemble carnavalesque guyanais de manière *traditionnelle*, c'est-à-dire inscrite dans un passé commun, est manifestement une réélaboration ou une adaptation des pratiques carnavalesques dans le présent et donne de ce fait du moins, le ton des rapports sociaux existant dans la réalité quotidienne.

C'est ce qu'atteste René Alleau : « La tradition ne se borne pas à la conservation ni à

<sup>425</sup> Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était, sur les notions de traditions et de société traditionnelle en ethnologie », in *Terrain*, n° 9, Octobre 1987, p. 114.

la transmission des acquis antérieurs : elle intègre, au cours de l'histoire, les existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens (...). La tradition fait être de nouveau ce qui a été ; elle n'est pas limitée au faire savoir d'une culture, car elle s'identifie à la vie même d'une communauté<sup>426</sup>. »

Les traces mnésiques, quelles que soient leurs fonctions dans la structure carnavalesque, se constituent en référent qui oriente la mémoire et facilite alors la mise en commun du contenu de la mémoire. Elles sont les éléments indispensables à l'intelligibilité des pratiques carnavalesques dans la mesure où elles sont des éléments culturels déterminés. Ce sont, en d'autres termes, des auxiliaires de mémoire qui permettent d'interpréter le passé et ainsi de qualifier et singulariser la cultures afin de renforcer le sentiment d'appartenance.

Mais, précise Pierre Bourdieu, « C'est seulement lorsque l'héritage s'est approprié l'héritier que l'héritier peut s'approprier l'héritage<sup>427</sup>. »

« Je connais pas ces déguisements, c'est pas de chez nous ça ! » ; « Les enfants habillés en nounours ou en lapin c'est pas trop l'esprit gôniot, hein !? » ; « Faut garder l'esprit gôniot, oui, mais pas comme ça, on se croit plus à Chalon ! », enregistrons nous lors des défilés chalonnais. « Des chars, ah non, on n'est pas à Nice, là » ; « Nous on a toujours chanté ça, y en a qui sont inventés, mais nous on chante ce qu'on a toujours chanté », nous avoue-t-on dans une rue dunkerquoise.

La mémoire collective, que l'on rencontre ainsi dans les structures carnavalesques, est donc le résultat d'un processus d'*encodage* du temps passé, c'est-à-dire que le carnaval transforme l'interprétation du temps en repères iconographiques et identitaires pour l'ensemble des éléments carnavalesques. Cet encodage est le produit lui-même d'une idéologie.

## Fiction

Ce sont en effet des *choix* qui sont opérés dans le passé en vue d'orienter une certaine pratique carnavalesque. En effet, selon Joël Candau : « La mémoire s'emploie constamment à organiser et réorganiser le passé<sup>428</sup>. »

Ces choix ont donc ce rôle d'instrument social, celui de permettre de se défaire de certains éléments, en filtrant, selon des critères très variables, certains éléments du passé.

Le produit de ce tri sélectif, nous l'appellerons « tradition carnavalesque ».

Cette tradition est en effet, pour Gérard Lenclud, « Une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains (...) elle n'est pas (...) ce qui a toujours été, elle est ce qu'on la fait être<sup>429</sup> ». La tradition carnavalesque est

<sup>426</sup> René Alneau, "Tradition", in *Encyclopaedia Universalis*, corpus 22, p. 826.

<sup>427</sup> Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.

<sup>428</sup> Joël Candau, *op.cit.*, pp. 76-77.

construite par une interprétation ou par une lecture orientée du passé.

La mise en scène de cette tradition carnavalesque par les instances est alors soumise, nous venons de le voir, comme une *rétroprojection*, à un système de critères de sélection et ainsi produit inéluctablement une *fiction* de l'héritage historique. Pourtant, ces critères sont exposés en période de carnaval comme étant ceux de l'authenticité. Donc, donner un certificat d'authenticité à une fiction, revient à servir de caution au présent, ou pour reprendre l'expression de Michel Hastings, c'est « une procédure collective de légitimation »<sup>430</sup>. Il poursuit en précisant que « Le passé devient repère du chemin parcouru (...) comme un acte de légitimation »<sup>431</sup>.

Si les instances construisent leurs traditions en choisissant des éléments dans le passé, ce n'est donc « pas le passé qui produit le présent, mais le présent qui façonne son passé »<sup>432</sup>. Elles choisissent ainsi ce par quoi elles se déclarent les héritières : « Laisser tomber une part de l'héritage, c'est choisir consciemment ou inconsciemment d'en maintenir une autre »<sup>433</sup> précise Jean Pouillon.

La reconnaissance de ces choix, donc le décodage, ne peut se légitimer que dans la mesure où ils sont mis en conformité avec la perception que les protagonistes ont de leur propre passé<sup>434</sup> et donc d'en saisir le code. Ces choix constituent en quelque sorte un *code rétrospectif*

qui conduit et dirige la mise en scène des éléments mnésiques du carnaval, et c'est parce qu'ils sont mis en scène publiquement, qu'il peuvent faire l'objet d'une appropriation collective. La réitération cyclique additionnée à la mise en scène publique de ces choix contribue à l'intelligibilité commune du code tout en figurant une domination de l'aléatoire et du désordre mnésique.

Toutefois nous pensons qu'une hypertrophie mémorielle, qu'une prolifération de traces mnésique culturelles nuirait, par confusion, à leur reconnaissance par l'ensemble des protagonistes. La mémoire doit en effet effacer ou oublier certains éléments pour la cohérence et l'unité des pratiques carnavalesques.

C'est donc ce *code* qui participe à l'identité du carnaval et le distingue des autres carnavaux dont les fondements sont issus d'une interprétation idéologique du passé.

<sup>429</sup> Gérard Lenclud, *op.cit.*, p. 118.

<sup>430</sup> Michel Hastings, "Communisme et folklore ; étude d'un carnaval rouge", in *Ethnologie française*, tome 16, n° 2, 1986, p. 146.

<sup>431</sup> *Ibidem*

<sup>432</sup> Gérard Lenclud, *op.cit.*, p. 118.

<sup>433</sup> Jean Pouillon, "Plus ça change, plus c'est la même chose", in *Le cru et le su*, Seuil, 1991, p.86.

<sup>434</sup> Le choix qu'une localité fait de ses traces du passé conservées au détriment d'autres, n'évacue pas pour autant la question du contenu ou encore la référence au signifié. Pourquoi tels éléments du passé et pas d'autres, pourquoi ceux-ci sont-ils choisi de préférence et au détriment des autres, à quelle structure signifiante renvoie-t-ils ?

Le carnaval diffuse ainsi son propre modèle culturel.

Un certain *Âge d'or* est ainsi mis en scène publiquement comme la valorisation d'un être ensemble commun et qui, de fait, situe le passé par rapport au présent.

## Images

Le carnaval est un espace consacré à la mise en scène et à la représentation esthétique, tout comme à la célébration d'un passé réinterprété. Mais ce sont les images métaphorisées et proposées lors des défilés carnavalesques, sous forme de déguisements, de représentations matérielles du roi carnaval entre autres – référentiels immédiatement intelligibles – qui donnent au passé un contenu et une forme légitime.

C'est donc grâce à un système iconographique proprement carnavalesque que s'approprie collectivement un passé. Ces sont en effet les images mises en scènes dans les défilés carnavalesques qui alimentent et réactualisent les liens temporels et les transforment en valeurs *mnémo-culturelles*.

L'iconographie carnavalesque fait ainsi partager une culture commune et les valeurs de cette culture comme matrice de significations temporelles.

Le carnaval est ainsi l'occasion cyclique, une réitération ou une rétro projection en quelque sorte, de brandir et de raviver ce qui unit un groupe et de donner à voir son propre portait. Il s'affiche à la fois comme un espace d'expression et comme une opération périodique de re-significations des liens communautaires et en ce sens, transcende le monde idiosyncrasique de la vie quotidienne.

C'est pourquoi le Roi Dodo à Saint-Gilles prend les traits synoptiques d'un individu métissé aux yeux verts, posé sur une charrette et tiré par un bœuf malgache : « Lorsqu'un peuple s'exprime, débat, poursuit un idéal (...), il est mû par la force des images qui le constituent<sup>435</sup>. »

## 2-2 – Utiliser la tradition

« Toute la personnalité d'un groupe humain est enfermée dans la moindre de ses productions matérielles<sup>436</sup> » déclare alors André Leroi-Gourhan.

De même, le carnaval se personnalise par ses propres productions matérielles qui, nous l'avons vu, se légitiment parce qu'elles revendentiquent une inscription dans le temps. Elles servent ainsi de cadre de référence pour perpétuer des pratiques carnavalesques à travers le temps et permettent d'inscrire, également dans le temps, une série de pratiques. Et donc de « trouver dans le passé un héritage »<sup>437</sup> : « De toute antiquité, les différents peuples ont constitués des fêtes joyeuses (...). De nos jours, le Carnaval de Venise, de Nice et de Rio n'ont pas leur pareil dans le monde. La Guyane se consacre

<sup>435</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, op.cit., pp. 45-46.

<sup>436</sup> André Leroi-Gourhan, *Les racines du monde*, Paris, Belfond, 1982, p. 271.

<sup>437</sup> Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, François Maspero, 1975, p. 160.

aussi à cette vielle tradition de plus de cent ans<sup>438</sup> » lit-on dans un magazine carnavalesque guyanais. Il n'est pas rare non plus de constater chez certains spectateurs ce sentiment d'être héritier de pratiques passées : « Moi, ça me rappelle mon enfance, mes parents nous emmenaient déjà au carnaval et on adorait ça ; c'est pour ça que j'emmène mes petites filles ! ». « J'ai toujours connu le carnaval à Chalon mais même si j'y participe plus, j'aime bien les voir passer ». « Tout petit déjà j'allais au carnaval déguisé et je me souviens des batailles de confettis qu'on faisait ! ».

En effet, précise Jean Pierre Sylvestre, « Parler de tradition et de ses usages, c'est se référer aussi bien au contenu de ce qui se transmet de génération en génération d'une part, aux modalités de la transmission d'autre part, aux formes de légitimation inhérentes à l'impératif de transmission enfin<sup>439</sup>. »

L'utilisation de la tradition dans le cadre de la fête carnavalesque apparaît ainsi comme une *ré-élaboration* de rituels puisés dans un passé dont la signification doit alors être recherchée dans le présent. Ainsi, la mémoire utilisée par les instances ne fait pas revivre le passé mais, au contraire, construit son présent. La tradition, comprise comme phénomène culturel et comme idéal identitaire, ne consiste donc pas à « plaquer le présent sur le passé, mais à trouver dans celui-ci l'esquisse de solution que nous croyons juste aujourd'hui<sup>440</sup>. »

Ainsi, comme une *ré-injonction* de certaines valeurs du passé dans les pratiques du présent,

l'ancien constitue la valeur fondamentale du présent et permet aux instances de projeter dans le présent l'idée, d'une part, qu'elles se font du carnaval, et d'autre part qu'elles se font d'elles-mêmes.

Le partage des traditions carnavalesques devient ainsi un symbole capable de rassembler des individus qui reconnaissent ces mêmes traditions.

La sollicitation et la mise en scène d'une telle mémoire par les instances permettent alors de partager – et de faire partager – une mémoire collective, ou plutôt de rendre commun une mémoire locale. Et ceci transparaît clairement dans les discours de l'instance guyanaise : « Depuis 1993, une équipe de femmes et d'hommes travaille bénévolement pour organiser, à l'intention des Guyanaises et des Guyanais certes, mais aussi de tous ceux qui viennent dans notre département, un événement culturel d'exception, porteur à la fois de nos traditions créoles et de celles des communautés de Guyane<sup>441</sup>. » Ou encore dans le *Touloulou Magazine* n°3 : « Et cette année qui m'entoure est plus que volontaire pour développer d'autres activités dans le domaine artistique ; véritable défi que nous relèverons toujours pour la défense, la sauvegarde, la promotion

<sup>438</sup> « Si le carnaval m'était conté », in *Touloulou Magazine*, n° 4, 1997, p. 4.

<sup>439</sup> Jean Pierre Sylvestre, *Penser la tradition*, Séminaire de DEA et de l'école doctorale, Faculté de Sociologie et Sciences sociales, Lyon, février 1998.

<sup>440</sup> Jean Pouillon, *Fétiche sans fétichisme*, Paris, François Maspéro, 1975, p. 160.

<sup>441</sup> Philippe Alcide dit Clauzel, « Editorial, Maré zot ren », in *Touloulou Magazine*, n°6, 2000, p. 3.

de notre patrimoine... Nous restons persuadés que la population guyanaise, dans son ensemble, nous soutiendra pour qu'enfin, à travers le globe, soient reconnues les richesses de notre culture<sup>442</sup>. »

La maîtrise et le maniement, par le discours ou par la mise en scène, de l'histoire et des pratiques traditionnelles, constitue de ce fait un enjeu politique puisque le pouvoir de légitimation des pratiques rituelles carnavalesques est aussi un pouvoir de maîtrise du temps, donc du devenir. La mémoire collective montre ainsi son caractère idéologique et dans ce cas ouvre la potentialité en tant qu'objet de lutte ou d'enjeu non seulement identitaire mais aussi effectivement politique.

Entre la mémoire collective – enjeu social – et son maniement ou mise en scène publique – enjeu identitaire – se situe précisément l'instant de la politique : « L'instauration d'une histoire où la société non seulement se sait, mais *se fait* comme s'auto-instituant explicitement, implique une destruction radicale de l'institution connue de la société, jusque dans ses recouins les plus insoupçonnables, qui ne peut être que comme position/création de l'institution non seulement de nouvelles institutions, mais d'un nouveau *mode* du s'instituer et d'un nouveau rapport de la société et des hommes à l'institution (...). L'autotransformation de la société concerne le faire social – et donc politique, au sens profond du terme – des hommes dans la société, et rien d'autre. Le faire pensant, et le faire politique – le penser de la société comme se faisant – en est une composante essentielle<sup>443</sup>. »

Au niveau des groupes carnavalesques, justifier une pratique présente dans le temps immanent de la fête, par le biais de la tradition, permet donc de les rassembler et de les unir. Mais c'est aussi stigmatiser les propres pratiques des groupes afin de les faire connaître et reconnaître par l'ensemble des autres groupes, donc de *distinguer* : « Le recours à la tradition, précise Jean Pouillon, c'est un moyen de formuler sa différence<sup>444</sup> ». Le recours à la notion de tradition dans le monde carnavalesque est ainsi un des « moyens par lesquels les sociétés affirment leur singularité<sup>445</sup> ». »

Si certaines pratiques sont en effet *oubliées*, ou du moins sélectionnées par les instances organisatrices, l'oubli qui constitue alors –pour reprendre les termes de Jean Pouillon – un « point de vue » pour les groupes carnavalesques permet ainsi de constituer et d'afficher une spécificité, une singularité et une identité propre dans l'univers multiple des groupes carnavalesques.

Le carnaval autorise alors à un ensemble d'êtres multiples, à vivre ensemble, au temps présent, le temps passé perçu comme commun.

En effet, reconnaître l'existence d'un groupe ou d'une pratique singulière dans un

<sup>442</sup> Philippe Alcide dit Clauzel, « Le mot du président de la Fédération des Festivals et Carnavals de Guyane », in *Touloulou Magazine*, n°3, 1997, p. 3.

<sup>443</sup> Cornélius Castoriadis, *op.cit.*, p. 498.

<sup>444</sup> Jean Pouillon, *Fétiche sans fétichisme*, *op.cit.*, p. 161.

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 172.

ensemble autorise l'inscription de celui-ci dans l'ensemble mémoriel. C'est pourquoi agréger les pratiques d'un groupe à une tradition commune offre la perspective de prouver l'existence du groupe dans l'ensemble commun. « L'utilité en général d'une tradition, confirme Gérard Lenclud, est de fournir au présent une caution pour ce qu'il est <sup>446</sup> . » L'utilisation de la tradition carnavalesque consiste alors d'abord en une construction préalable d'un ensemble de pratiques singulières que l'on présente comme tel sur la scène publique carnavalesque. La médiation culturelle de la mise en scène publique carnavalesque permet alors d'objectiver l'ensemble des symboles du groupe donc de les faire connaître et reconnaître.

Les mises en scène carnavalesques sont autant d'« actes de théâtralisation par lesquels les groupes se donnent en spectacle (et d'abord à eux même), cérémonies, processions, [ils] constituent la forme élémentaire de l'objectivation et, du même coup, de la prise de conscience des principes de division selon lesquels ils s'organisent objectivement et à travers lesquels s'organise la perception qu'ils ont d'eux même <sup>447</sup> . »

Ainsi, plus un groupe dispose d'un capital de mise en scène, plus il est capable de légitimer ses propres pratiques au sein d'un ensemble. Il montre donc ce qu'il fait plutôt que ce qu'il est.

En somme, « La communauté se met et se joue son propre sort par le moyen de ses masques <sup>448</sup> . »

### 3 – Dérèglement

---

#### 3-1 –L'ordre de la fête

##### Temps de la fête

Plus empiriquement, un des éléments fondamentaux du carnaval, nous l'avons montré en seconde partie, est le déguisement ou la mascarade collective.

Effectivement, le carnaval est un moment déterminé où il est socialement permis de s'adonner au travestissement, mais précise Julio Caro Baroja, « Le fait d'associer l'acte de se masquer à des violences, à des plaisanteries grossières, à des actes comiques et à des actes tragiques, le désir de changer de personnalité et de passer du rire aux pleurs et vice versa, des notions de vie, de mouvement et de lubricité à des notions de mort et de destruction dépasse toutes les limites historico-culturelles <sup>449</sup> . »

<sup>446</sup> Gérard Lenclud, *op.cit.*, p. 119.

<sup>447</sup> Pierre Bourdieu, "Représentations politiques, éléments pour une théorie du champ politique", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 36-37, 1981, p 2.

<sup>448</sup> M. Mesnil, *Carnaval et mascarades*, Paris, Bordas, 1988, p. 25.

<sup>449</sup> Julio Caro Baroja, *Le carnaval*, Paris, Gallimard, 1979, (1<sup>ère</sup> éd. 1965), p. 155.

La mascarade carnavalesque constitue ainsi un instrument de communication de la rupture, entre l'ordre social et culturel de la vie quotidienne et l'ordre de la représentation de la théâtralisation expressionniste. On comprend mieux, en effet, le prestige et le plaisir de celui qui se met délibérément en valeur sous son masque, de transgresser rituellement sa propre quotidienneté.

C'est aussi ce qu'avance Elisabeth Tardif : « La fête interrompt ainsi le cours de la vie profane. Événement souvent sacré, rituel, elle est vécue selon des lois et des règles bien précises comme un moment de vie intense en rupture complète avec la vie ordinaire<sup>450</sup> », et ce qu'atteste François-André Isambert : « La fête, ses acteurs et ses artifices, ses parures et ses techniques, ses réglementations et les espaces dans lesquelles elle peut se dérouler, son temps spécifique diffère du temps de la quotidienneté<sup>451</sup>. »

En effet, sous couvert du masque ou du déguisement, pendant la durée du carnaval, on peut jouer un rôle qui est tout autre que celui du quotidien et chercher à vivre conformément à ses propres lois, c'est-à-dire les lois de la liberté, qui ont précisément la capacité de rompre avec les habitudes communes.

Le carnaval se comporte alors comme un masque pour Jean Duvignaud puisqu'il « révèle un autre visage sur le visage connu, suscite une autre émotion que l'émotion admise, révèle une sur-réalité qui peut devenir vraie<sup>452</sup> », en d'autres termes qu'il invente une réalité distincte de la réalité courante.

Le carnaval permet ainsi d'établir des conditions de vie, pour un temps seulement, en dehors de toute condition ordinaire – en dehors de l'ordre ordinaire – et denier activement ou de mettre entre parenthèse les interdits du quotidien : « Le principe comique qui préside au rite du carnaval, souligne Elisabeth Tardif, (...) appartient à la sphère totalement à part de la vie quotidienne<sup>453</sup>. »

Ainsi, pendant le déroulement de la fête, le temps quotidien est aboli, « le temps se renverse et se renouvelle, meurt et revit, la fête est un temps de métamorphose du temps<sup>454</sup> » et le carnaval devient alors la mise en relief d'une rupture, d'une discontinuité, un temps extra quotidien qui détourne précisément du quotidien et, de ce fait, permet de « mettre à neuf la mécanique subtile des rapports sociaux<sup>455</sup>. »

Le temps de la fête est fondamentalement extra temporel et c'est ce qui caractérise proprement la périodicité de la fête carnavalesque : la conception de la fête cyclique produit inéluctablement une interruption temporaire du temps linéaire du quotidien.

<sup>450</sup> Elisabeth Tardif, *La fête, idéologie et société*, Paris, Librairie Larousse, 1977, p. 7.

<sup>451</sup> François-André Isambert, "Fête", in *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 9, Paris, p. 421.

<sup>452</sup> Jean Duviganud, *Fêtes et civilisations*, Weber, 1973, p. 66.

<sup>453</sup> Elisabeth Tardif, *op. cit.*, p. 46.

<sup>454</sup> Jean Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>455</sup> Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1992, p. 17.

La fête carnavalesque permet ainsi de créer cycliquement un temps nouveau, un autre temps, dans le temps ordinaire.

Cette temporalité, qui n'est pas explicite, est de ce fait est un dérèglement temporel du quotidien et dans ce temps hors du temps il met en scène une « exaltation de communications non dites et de relations humaines, relations qui, dans la vie ordinaire, se bornent à des rapports de travail<sup>456</sup> ». En se positionnant dans un temps qui n'est ni passé, ni présent, ni futur mais à l'appui d'une mémoire donnée comme commune, les groupes carnavalesques prétendent ainsi à une identité commune et se donnent publiquement l'image d'une unité symbolique.

Le carnaval est dans cette perspective aussi une manière de faire être le temps, donc une manière de faire être l'autonomie d'une autre société puisque c'est aussi le temps des significations communes où le sens de la communauté s'affiche publiquement. Ainsi, pour reprendre les termes de Jean-Jacques Wunenburger, il « transcende l'ordre de la société immanente<sup>457</sup> ». »

En effet, le désordre associé à l'ivresse de la transgression est capable de mettre fin aux inégalités sociales et vider l'ordre de sa transcendance. Le débordement, la transgression et la subversion propres à la fête carnavalesque permettent alors ce que Roger Caillois<sup>458</sup> appelle le « chaos originel » dans lequel la mort n'existe pas.

Cependant, en isolant la fête dans une période stricte, dans un calendrier, on localise d'autant mieux ses dérèglements.

Le calendrier est en effet une règle collective instituée, un temps encadré, défini à l'avance et qui permet de régler le social

La fréquence cyclique de la fête carnavalesque permet alors, de manière linéaire, d'équilibrer et de régler socialement l'ordre des choses.

### Espace de la fête

De même, circonscrire le lieu de la fête, faire du lieu un espace proprement et globalement festif, est un processus qui sépare objectivement espace festif et espace non festif, et identifie les individus qui s'y reconnaissent : « Banaliser le cadre, les instruments, le langage d'un rituel, c'est dialectiquement se distinguer en refusant certaines associations symboliques triviales<sup>459</sup> . »

Cette circonscription spatiale protège ainsi les valeurs à la fois du lieu et de cette autre *communauté*, tout en permettant d'objectiver la tradition festive comme le fondement d'une communauté.

<sup>456</sup> Jean Duvignaud, *op.cit.*, p. 48.

<sup>457</sup> Jean Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, *op.cit.*, p. 11.

<sup>458</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1950.

<sup>459</sup> François-André Isambert, *Le sens du sacré, fête et religion populaire*, Paris, Minuit, Le Sens Commun, 1982, p. 116.

La tradition locale du carnaval devient alors un moyen d'affirmer sa différence, son unicité et son unité concourant, dans une autre dimension, à mettre en place un être ensemble distinct que celui de la réalité courante.

L'espace carnavalesque n'est donc pas uniquement un espace délimité géographiquement, ni une simple donnée empirique mais au contraire il est une notion symbolique qui autorise et invite ses *résidants* éphémères à se percevoir comme une communauté qui fait partager une histoire commune. Le territoire, relié à un modèle social, s'offre ainsi comme une dimension essentielle pour penser les pratiques carnavalesques à travers le temps.

Le territoire est le cadre du temps en tant qu'image à laquelle se réfèrent les individus et les groupes carnavalesques pour penser le temps et leur tradition et en tant qu'image du temps passé et à venir.

La spatialisation du temps est ce qui détermine en effet les conditions d'existence du groupe en tant que groupe allant à l'encontre d'une altérité et en tant que groupe qui unit les membres entre eux.

Dans l'espace festif, chaque individu est soumis aux règles du carnaval et non plus à celles, implicites, du quotidien. La mémoire commune est ainsi mise en scène afin d'afficher l'expression du sentiment commun d'appartenance au lieu qui n'est plus celui de l'urbanité du quotidien.

Néanmoins, les circonscriptions du lieu et du temps permettent l'encerclement du désordre et garantissent par là même que l'ordre social soit conservé et réglé.

Ainsi, la violence de la subversion est canalisée d'une part par le rituel préétabli de la conception traditionnelle et d'autre part, par la délimitation de l'espace proprement festif, afin de devenir permise et tolérée.

Le vécu de la fête limité dans un temps et dans un espace autorisé incite les protagonistes à se comporter selon des règles établies : « Son caractère temporel, limité, bien cadré avec une ouverture et une clôture permet de contenir une partie des débordements dans un espace et une durée soigneusement mesurée<sup>460</sup>. »

L'ivresse de la transgression, dans le carnaval, est quasiment ontologique, et cette ivresse est un moyen qui permet, en premier lieu, de rendre caduque l'ordre social établi. En effet, le carnaval est une cérémonie, un spectacle donné à voir, car il peut dans ce sens ronger l'idée d'ordre social, voire l'ordre social lui-même, et déranger l'ordonnance toute entière.

Mais le fait de toucher de près cette violence réelle, par une violation rituelle, pour un temps seulement et dans un lieu organisé *ad hoc*, est un phénomène qui a pour effet de maintenir socialement l'une et l'autre dans une association incompatible et impropre au bon déroulement de la fête.

Le carnaval ne peut donc trouver son sens que si la transgression elle-même s'autonomise par un cadre et des règles.

<sup>460</sup> Bernard Cherubini, *op. cit.*, p. 212.

Ainsi, l'instauration momentanée de la violence *symbolique* d'une subversion permet au quotidien de reprendre sa place après une dépense d'énergie subversive.

La fête carnavalesque ne se contente alors pas d'être un objet de défoncement, elle joue un rôle essentiel de régulation de l'ordre établi. Plus encore, elle régénère un monde voué à l'entropie et légitime un ordre d'autant plus solide qu'il en sort purifié et grandi.

Régler la fête est donc destiné à maintenir l'intégrité du social en l'isolant de l'état chaotique. C'est faire du profane un instrument de purification, faire du carnaval un instrument de légitimation du social, faire du dérèglement un pallier qui permet de régler.

La transgression organisée du carnaval, dans son processus d'autorégulation sociale n'est ainsi rien moins qu'un *dérèglement réglé*.

Dans cette optique, le débordement carnavalesque ne met pas fin définitivement, et de toute part, à l'ordre établi mais, *a contrario*, célèbre un consensus dans lequel l'ordre *pré festif* est investi d'une nouvelle légitimité.

### 3-2 – Identité

L'élaboration d'un tel système d'appartenance cadré à la fois par une histoire et par un espace symbolique, permet de créer véritablement une entité socioculturelle originale.

Depuis Emile Durkheim, on connaît en effet l'importance sociale de la fête périodique qui agrège chaque année les mêmes individus et renouvelle le sentiment d'intégration au groupe, qui réconcilie une communauté entière. Mais la réunion d'un ensemble d'individus dans une liesse commune, la prise de distance par rapport à la vie quotidienne, la décomposition symbolique d'un monde objectif, l'abolition provisoire des rapports hiérarchiques, des règles et des tabous, l'appartenance commune à une même mémoire, la conviction d'une origine commune sont autant de phénomènes humains qui permettent de *créer* une communauté différente que celle qui divise les individus dans la réalité courante, d'*inventer* la conscience de former un tout dans lequel chacun peut jouir d'un sentiment d'appartenance.

Les règles sociales qui distinguent les individus entre eux dans la vie quotidienne deviennent autres dans le moment carnavalesque.

En ce sens, le monde extra quotidien dans lequel se déploie la fête autorise l'insertion d'autres pratiques sociales et culturelles.

Même si le carnaval reste une fête dans laquelle les participants ont la possibilité de modeler eux-mêmes leur pratiques, c'est-à-dire d'inventer d'autres règles, il n'en demeure pas moins un lieu de créativité et d'esthétique qui permet aussi d'exprimer différemment un vivre ensemble. Il constitue en ces termes le temps et le lieu d'une fuite hors de l'écrasement coercitif, là où peuvent se livrer des rencontres entre groupes distincts, un lieu commun où les groupes acceptent d'autres groupes parce qu'ils ne sont plus définis par les mêmes critères d'identification.

Ainsi, dans le carnaval c'est la vie sociale elle-même qui joue et interprète une autre forme libre de vie, une forme idéale de vie sociale.

Le carnaval facilite ainsi la reconnaissance de la légitimité altruiste.

Le carnaval n'est pas seulement une fête dont le sens pragmatique exalte un plaisir, une émotion ou encore n'est pas uniquement l'instant qui rompt le cours linéaire de la vie quotidienne mais il s'offre comme une représentation du sens idéal d'une nouvelle vie, d'une autre vie.

La violence de la subversion carnavalesque n'est donc pas seulement destructrice mais est aussi constructive ; elle n'est pas seulement créatrice d'un désordre entropique, mais aussi une mise en scène d'un autre ordre.

Le carnaval a cette double valeur symbolique, celle de créer un sentiment et un ciment social, et celle de restructurer les relations sociales, dans lesquelles chaque groupe peut faire corps et s'apparaître à lui-même comme se rendre visible de manière différente aux autres groupes. Chacun peut alors se montrer ou se faire connaître et reconnaître différemment sur la scène publique, c'est-à-dire s'identifier selon d'autres critères qui ne sont précisément plus ceux qui identifient les groupes dans la réalité courante.

L'être ensemble carnavalesque se trouve alors déterminé par une *autre* charge identificatoire dont les critères puisent leurs valeurs à partir d'un désordre, d'une déstructuration identitaire.

Puisque le carnaval est une œuvre de fiction, une mise en scène ludique et esthétique de l'idéal d'une communauté sociale, la transgression des interdits dans la fête carnavalesque possède alors cette double signification, celle qui permet la libération du social dans laquelle l'homme s'arrache à son mode d'existence pour ouvrir sur un autre social : « En se donnant la liberté du jeu, l'homme redécouvre la surnature, voire le surréel du dessus du naturel, la transcendance épiphanique au lieu de l'immanence dévitalisée<sup>461</sup> . »

C'est donc cette subversion ludique dans laquelle l'homme est dépouillé des règles du quotidien qui l'entraîne et l'insère vers d'autres règles qu'il se choisit de manière imaginaire et esthétique, dans un monde du possible.

Le carnaval exalte les consciences, crée une âme collective et prône une impulsion vers l'unité fondamentale construite et imaginée. Il est l'occasion de constituer cycliquement un autre être ensemble véritablement commun.

Le carnaval est en ce sens le monde commun et imaginé des possibles.

À Saint-Gilles, l'exemple semble convaincant : départ d'un autre temps, ou mise en scène d'une autre temporalité, la célébration de la rupture d'un ordre ancien désigné comme obsolète autorise la mise en scène d'une autre vie sociale et permet ainsi de magnifier une nouvelle harmonie sociale et culturelle, d'inventer un groupe unique, non pas antagoniste mais complémentaire et pluriel, construit par la négociation sur la scène publique.

Ce carnaval, qui circule donc du futur vers le présent, cherche le renouveau dans l'allégresse du désordre, fonde la genèse du devenir par le chaos carnavalesque. Ainsi, précise Maurice Halbwachs, « La société n'abandonnera ses croyances anciennes que si

<sup>461</sup> Jean Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, op.cit., p. 71.

elle est assurée d'en trouver d'autres<sup>462</sup>. »

À l'inverse à Chalon et à Cayenne, l'*ancien* constitue la référence collective et idéale du carnaval et le processus festif se réalise dans la répétition et dans la référence à l'origine qui reproduit un modèle déjà donné – donc déjà légitimé – comme une pratique allant de soi. Ce processus permet cycliquement de quitter le temps présent et celui du devenir afin d'accéder au temps de l'âge d'or créateur et fondateur, donc unificateur. Dans ce cas la reconnaissance identificatoire des groupes carnavalesques est davantage une unicité, une conformité à un modèle pré-établi<sup>463</sup> qu'une novation ou un véritable compromis. « La forme réitérée, annonce Clifford Geertz, portée à la scène et jouée par son propre public, fait de la théorie une réalité<sup>464</sup>. »

Chalon et Cayenne légitiment ainsi leur propre mémoire, dans un sens qui va du passé vers le présent, à travers une forme *pré réflexive* de la conformité qui se rapporte au passé, c'est-à-dire un cadre fait de notions qui servent de points de repère pour l'ensemble des groupes et qui permet d'abolir les aléas du présent et l'éénigme du futur. Saint-Gilles, quant à elle, cherche à en créer une autre à l'appui de nouveaux mythes, de nouvelles valeurs fédératrices qui prennent leurs points de départ dans les conditions où se trouve actuellement la société, en d'autres termes dans le présent.

Nonobstant le débat avec le temps qui révèle un mode différencié de transmission des pratiques carnavalesques, les instances organisatrices n'activent pas moins, sinon les outils d'une politique culturelle, du moins d'autres règles identificatoires. Les instances carnavalesques portent en elles l'identité de leur ville, qui en retour leur délègue des fonctions de conservation et de mise en scène de leur mémoire carnavalesque. C'est la mise en scène et, de fait en perspective, des différentes identités dans un espace et un temps différents mais véritablement communs qui permet de donner un *contresens* aux règles sociales de la quotidienneté et ainsi d'inventer un autre être ensemble.

Le carnaval prend ici tout son sens populaire puisqu'il assemble le peuple et réunit des groupes habituellement séparés dans la vie quotidienne.

Si le ludisme de la transgression carnavalesque a pour nécessité première l'oubli du quotidien, c'est aussi pour promouvoir un autre lieu de rencontre, de communications et d'échanges.

Le ludisme esthétique et surréalisme du carnaval donne la possibilité de créer une vie sur le modèle de la fête, ainsi d'introduire l'homme dans une fête permanente, et chacun a la possibilité de devenir acteur de sa propre quotidienneté, de devenir acteur de cet ordre social.

La fête est ainsi construite, non comme un pan ludisme, mais plutôt comme outil idéal d'exhibition d'autres rapports sociaux : « En insérant l'homme dans l'expérience festive,

<sup>462</sup> Maurice Halbwachs, *op.cit.*, p. 294.

<sup>463</sup> En atteste le « confinement » des groupes portugais à Chalon, chinois et brésilien à Cayenne, dans une conformité carnavalesque allogène.

<sup>464</sup> Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global*, *op.cit.*, p. 41.

on lui révèle la pauvreté de ce quotidien, on le persuade de la proximité du possible<sup>465</sup>. »

## Conclusion

---

Le dérèglement social institué par le carnaval qui initie entre les groupes un autre processus identificatoire ne peut donc exister que dans et par cette *autonomie* singulière cadastrée par un temps et un espace indépendants de la réalité quotidienne. L'être ensemble carnavalesque se construit par conséquent à la fois dans une confrontation et un dialogue cadrés des identités et, d'une part, dans la *con-fusion* des règles qui définissent couramment ces identités et d'autre part, dans la *di-fusion* d'autres règles identificatoires.

En ce sens, la théorie mathématique des ensembles identitaires de Cornélius Castoriadis permet de saisir pleinement cette notion essentielle d'autonomie construite en dehors de la réalité quotidienne et de ses bornes temporelles : « Les rudiments logiques de la théories des ensembles (...) posent et constituent explicitement à la fois le type d'objet, dans sa plus grande généralité, requis par la logique identitaire et les relations posées et constitués l'un par l'autre, l'un moyennant l'autre, inséparablement<sup>466</sup>. » « Pour pouvoir parler d'un ensemble, poursuit-il, ou penser un ensemble, il faut pouvoir distinguer – choisir – poser – rassembler – compter – dire des objets<sup>467</sup>. »

L'être *ensemble* proprement carnavalesque dresse ainsi les caractéristiques du carnaval comme celles d'une fête éminemment et ontologiquement *sociale*. Le carnaval est en ce sens un temps à part, consacré à des activités symboliques et collectives, à fonction sociale, qui se réfèrent à une identité tout aussi locale que plus singulièrement socioculturelle. Il est en effet le temps et le lieu fixé par le calendrier qui réactive ou active les liens unissant les membres d'un même groupe entre eux ainsi qu'au reste de la collectivité, en soulignant précisément cette double appartenance.

Le carnaval forme ainsi un système local et structuré qui permet, une fois l'an, aux membres d'une même localité, d'être ensemble différemment, et, de fait, à chacun des groupes de manifester publiquement une autre existence, imaginée et esthétique.

Le carnaval est donc cet espace public, ouvert cycliquement, qui permet à une ville d'afficher – c'est-à-dire de rendre public – une unité culturelle plurielle, et aux différents groupes de montrer à la fois leur être et leur vie. Il est en somme cet espace *identificatoire performatif*.

L'instant carnavalesque n'est pas seulement illumination, il est aussi ostensiblement création.

<sup>465</sup> Jean Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, op. cit., p. 203.

<sup>466</sup> Cornélius Castoriadis, op.cit., p. 305.

<sup>467</sup> *Ibidem*, p. 306.

## Chapitre II : Carnaval politique : agir ensemble

### Introduction

---

Nous avons vu précédemment comment le carnaval inventait d'autres normes d'identification, définissant de ce fait un être ensemble transformé.

Nous venons donc de soulever la problématique de l'autonomie de l'instant carnavalesque vis-à-vis des règles implicites de la réalité quotidienne. Il reste ainsi à s'interroger sur cette notion d'autonomie qui permet un vivre ensemble carnavalesque singulier.

Dans quelle mesure le système carnavalesque parvient-il à s'autonomiser vis-à-vis de la réalité courante ? Quels sont les règles et les enjeux qui définissent et déterminent cet autre monde imaginé ? Que peuvent nous apprendre le symbole du règne et du régicide du roi carnaval sur les caractéristiques propres de cette société imaginaire et esthétique ?

### 1 – Imaginaire politique

---

#### 1-1 – Idéologie

La thèse que défend Marc Augé dans son ouvrage sur les théories de pouvoir en Côte d'Ivoire est qu'aucune pratique sociale, économique ou politique ne peut s'effectuer ou s'analyser sans références à une logique idéologique<sup>468</sup>.

Introduisons alors ce concept dans notre raisonnement.

Il s'avère en premier lieu essentiel de s'interroger sur une telle notion en rapport avec notre problématique carnavalesque.

Littéralement une idéologie, comme son nom l'indique, est la logique d'une idée.

L'idée est précisément la représentation d'un objet dans l'esprit.

L'idée est donc la représentation qui se fait de quelque chose dans l'esprit, soit que cette chose existe en dehors, soit qu'elle soit purement intellectuelle. L'idée est dans ce cas synonyme de souvenir, d'image, d'imagination. Elle est une façon particulière de se représenter abstrairement le réel. L'idéologie est donc la logique de cette représentation.

Pourtant, Michel Henry définit l'idéologie comme un élément qui ne peut circonstancer la description du carnaval que nous avons construite tout au long de ces précédentes pages : « L'idéologie n'est ni un rêve, ni une folie, ni un délire, elle est la raison même<sup>469</sup>. »

<sup>468</sup> Marc Augé, *op.cit.*

À son origine, l'idéologie était une science qui cherchait à expliquer l'évolution de l'ensemble des idées<sup>470</sup>.

Associé à Engels, dans *L'Idéologie allemande*, Marx définit le concept comme un élément indispensable d'une doctrine censée maintenir l'ordre établi<sup>471</sup>.

Louis Althusser, quant à lui, voit dans l'idéologie un système de représentation<sup>472</sup> qui remplit une fonction sociale, celle de permettre aux individus de répondre aux exigences de leur condition d'existence. Elle est le « le rapport imaginaire à ces conditions d'existences réelles (...) qui permet à la fois d'agir sur soi (...) et sur les autres<sup>473</sup> ».

Pour Clifford Geertz, l'idéologie dispose d'une fonction pratico sociale dans la mesure où elle est un acte symbolique destiné à produire un effet dans la réalité sociale. Dans cette perspective, l'idéologie n'est pas une perception déformée de la réalité mais permet de donner des images et un sens à une réalité.

L'idéologie est donc selon Geertz une image symbolique du réel qui remplit une fonction en terme d'action et d'orientation dans la réalité. Elle est en somme un repère symbolique dans la réalité.

Marc Augé définit l'idéologie, ou plutôt « l'idéo-logique » comme la syntaxe du discours théorique de la société sur elle-même : « L'idéologique (...) est la structure fondamentale (la logique syntaxique) de tous les discours possibles dans une société donnée sur cette société<sup>474</sup> ». L'idéologie participe ainsi à l'énoncé théorique qui définit l'ordre social et sa représentation culturelle.

L'*idéologie* est donc une perception non rationnelle qui agit comme un repère et un modèle dans la réalité. Et nous avons montré précédemment que le carnaval, univers sensible et irrationnel, était capable d'offrir une autre structuration identitaire aux protagonistes de la fête, c'est-à-dire un autre modèle que celui qu'impose celui de la réalité. En ces termes, le carnaval s'apparente à cette notion d'idéologie, comme un discours de l'ordre de l'imaginaire sur la réalité.

Ce sens donné à la notion d'idéologie nous permet ainsi d'approfondir notre description et notre définition du carnaval comme n'étant pas un simple univers cohérent

<sup>469</sup> Michel Henry, "Marx", in *Esprit*, oct. 1978, p. 418.

<sup>470</sup> Le terme été inventé par le philosophe Destut de Tracy dans un mémoire présenté à l'Institut en 1796. « Idéologie » signifiait alors science des idées, et plus précisément, l'analyse scientifique de la faculté de penser, ainsi que la science de la genèse des idées.

<sup>471</sup> La production d'une idéologie dominante, selon Marx, inhibe toute conscience révolutionnaire chez les dominés et contribue ainsi à la reproduction des conditions et de l'ordre social et économique établis.

<sup>472</sup> Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, Ed. La découverte, 1996, (1<sup>ère</sup> Ed. 1965), p. 238.

<sup>473</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>474</sup> Marc Augé, *op.cit.*, p. 20.

issu du rapport au réelle ou de la réalité courante, mais plutôt le produit d'un rapport à l'imaginaire.

Dans ce sens, le carnaval est donc une représentation du rapport imaginaire que les protagonistes ont de leur existence réelle et de ce qu'ils font.

### 1-2 – Imaginaire

Gaston Bachelard présente l'imaginaire comme un appel et une évasion<sup>475</sup>. Sa philosophie, ou plutôt sa métaphysique de l'imaginaire, est présentée dans son ouvrage sur l'imaginaire de l'eau comme une expérience de l'ouverture et de la nouveauté. « Les forces imaginantes de notre esprit, débute-t-il son ouvrage, se développent sur deux axes différents. Les unes trouvent leur essor devant la nouveauté ; elles s'amusent du pittoresque, de la variété, de l'événement inattendu. L'imagination qu'elles animent a toujours un printemps à décrire (...). Les autres forces imaginaires creusent le fond de l'être ; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel<sup>476</sup> . »

Pour Sartre, l'imaginaire est également disposé dans le champ lexical de l'ouverture et du possible, de la faculté du « pur-possible »<sup>477</sup>, précise-t-il dans *L'imaginaire*<sup>478</sup>.

Jean Starobinski dans son ouvrage *La relation critique*<sup>479</sup> saisit l'imaginaire comme un pouvoir d'écart, comme une distance vis-à-vis du réel, de l'immédiateté du quotidien, comme un pouvoir que se donne l'homme pour esquisser les contours d'un possible, d'un réalisable, d'*« un avenir d'ordre indistinct »*.

Cornélius Castoriadis dans *L'institution imaginaire de la société*<sup>480</sup> conçoit la notion d'*invention* qui se coupe du réel : « Nous parlons d'imaginaire lorsque nous voulons parler de quelque chose d'*« inventé »* – qu'il s'agisse d'une invention *« absolue »* (...), ou d'un glissement, d'un déplacement de sens, où des symboles déjà disponibles sont investis d'autres significations que leur signification *« normale »* ou canonique (...). Dans les deux cas, il est entendu que l'imaginaire se sépare du réel, qu'il prétende se mettre à sa place (...) ou qu'il ne le prétende pas<sup>481</sup> . » Ce potentiel ou ce pouvoir refuse en somme toute adéquation à la réalité courante. Il rejoint alors ici les présupposés de Gaston Bachelard entre réalité et imagination : « L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images qui dépassent la réalité ; elle est la faculté de former des

<sup>475</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. 1942).

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>477</sup> Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.

<sup>478</sup> *Ibidem*.

<sup>479</sup> Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>480</sup> Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, Coll. « Esprit », 1975 (5<sup>ème</sup> éd)

<sup>481</sup> *Ibidem* p. 177.

images qui dépassent la réalité, qui *chantent*<sup>482</sup> la réalité. Elle est une faculté se surhumanité<sup>483</sup>. »

Jean Baudrillard<sup>484</sup>, quant à lui, affirme davantage que l'imaginaire constitue une sorte « d'hyper réel », producteur de simulation et de simulacre, issus d'un mélange entre le réel et le médium.

Tous ces présupposés sur la notion d'imaginaire renvoient de fait à la définition que nous construisons ici de la fête carnavalesque.

L'imaginaire carnavalesque, en effet, utilise empiriquement le rapport avec le symbolique iconographique pour s'exprimer mais aussi pour exister « contre » la réalité, pour passer du virtuel à l'expérience subjective ; et ce, parce que le carnaval est réellement vécu par l'ensemble des participants.

Une icône est bien un objet symbolique d'un imaginaire.

L'unité tégumentaire des différents groupes carnavalesques cayennais ou réunionnais, tout comme les bannières chalonnaises, est un symbole à fonction rationnelle : des signes de reconnaissance et de ralliement qui unissent, dans l'ordre de l'imaginaire, les protagonistes qui ne le sont pas dans la réalité courante.

### Iconographie carnavalesque

Les représentations iconographiques, sous forme de déguisements, de masques, de chars allégoriques, de pantomimes qui réalisent des idées ou des fantasmes surréalistes, sont constituées d'images construites pour *représenter* d'autres signifiants que ceux qui règlent les images du quotidien. Mais, précise Castoriadis : « Dans le cas de l'imaginaire, le signifié auquel renvoie le signifiant est presque insaisissable comme tel, et par définition son « mode d'être » est un mode de non-être<sup>485</sup>. »

Le symbolisme iconographique carnavalesque presuppose ainsi une réelle capacité à l'irrationnel et à l'irréel, au fantasme et au désir mais dans l'univers particulier du carnaval, l'irréel, s'il n'est pas, devient néanmoins visible de tous. Dans la réalité en effet l'existence du signifiant et du signifié sont immédiatement saisissables, mais dans l'imaginaire vécu du carnaval, l'image, véhiculée sous forme de symboles, se rend notoire publiquement. L'image et le symbole, s'ils ne sont pas, deviennent.

Les scènes vécues dans le carnaval sont saisissables effectivement uniquement en image, cependant elles représentent *autre chose*, un fantasme par exemple, on l'a vu dans la deuxième partie.

L'iconographie carnavalesque opère ainsi sur le mode de la *représentation*.

<sup>482</sup> En italique dans le texte

<sup>483</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.* p. 23.

<sup>484</sup> Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987.

<sup>485</sup> Cornélius Castoriadis, *op.cit.*, p. 198.

Notons, à l'instar de Bachelard, que les images proprement carnavalesques ne sont pas non plus à inscrire dans l'ordre du concept : « Si la sublimation était une simple affaire de concept, elle s'arrêterait dès que l'image serait enfermée dans ses traits conceptuels ; mais la couleur déborde, la matière foisonne, les images se cultivent<sup>486</sup>. »

L'imaginaire carnavalesque est donc un mode particulier de représentation qui donne et qui pose dans la réalité ce qui n'est pas. Le carnaval a effectivement cette capacité de faire surgir et de faire voir – donc de rendre visible – dans le réel ce qui demeure à l'état d'idée, de fantasme ou de rêverie. Il ne se contente pas d'évoquer simplement une idée ou un symbole, il les met en scène matériellement. L'image carnavalesque – le signifiant – est ainsi le lien qui représente, dans la réalité matérielle, l'idée – le signifié.

Il est à préciser effectivement que le roi carnaval joue le rôle à la fois de médium qui permet de se détacher de la réalité quotidienne, et de simulacre d'un autre possible, d'une autre réalité, le représentant fantasmé d'un autre régime politique et donc d'une autre vie. À lui seul, il concentre l'imaginaire collectif et en même temps il personnifie et désigne l'alternative, l'autre possible mis en scène. Ses multiples matérialisations, ses distinctions physiques caractérisant chaque carnaval, sa tenue vestimentaire, les coloris choisis, sa place dans les défilés, sont autant de symboles et de reflets de l'imaginaire de ceux qui l'ont fait être, qui l'ont fait naître et qui le font vivre réellement dans cet univers imaginaire collectif.

En ce sens, le roi carnaval dépasse le cadre de la seule évocation des images et se poste alors dans la *virtualisation*, l'exploitation matérielle d'une possibilité et d'une communauté ou plutôt de la possibilité d'une communauté.

Chaque élément du personnage est en effet pensé et conçu en fonction du signifié donné au symbole carnavalesque.

À Saint-Gilles : « On a décidé de le faire avec la peau un peu mate mais avec les yeux verts », nous avouait un membre de l'instance organisatrice du carnaval, en parlant du physique ostensiblement métis du roi Dodo, géant de carton pâte. Le désir et le choix d'une réalité qui n'est manifestement pas dans l'ordre du quotidien, de cette réalité imaginée, celle d'un véritable métissage culturel et social, s'affiche publiquement par le biais de celui symbolique et visible, c'est-à-dire *notoire*. À la Réunion, le roi carnaval est ainsi créé comme la persuasion d'un *auto accomplissement*, qui fait être dans l'espace public ce qui est imaginé collectivement, dans le sens où il oriente des réponses à un problème commun d'image, peu soluble dans la réalité courante.

À Cayenne, les reines de carnavaux élues se parent souvent d'un symbole commun à tous les habitants de la Guyane et prennent des noms aisément reconnaissables comme : « L'Arbre dans la forêt » pour la reine de 2000, « Le Phénix royal » pour sa première dauphine, « L'Hippocampe » pour la reine de 2001 ; sa première dauphine étant « La Mangue de Guyane », ou encore « Le Papillon royal » en 1993, « Le Poisson d'argent » en 1994, « La Fourmi rouge » en 1997, « La Méduse » en 1998, etc.

À Chalon, l'effigie en paille – celui qui est « *beurdolé à la couverte* », celui qui sera exécuté en fin de rituel – est vêtu de bleu et de rouge, les couleurs de la ville. Le roi

<sup>486</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.* p. 26.

Cabache – qui est constitué de chair et d'os – porte en guise de couvre-chef et comme nom, l'appellation très locale du fruit d'un nénuphar mythiquement endémique des îles de la Saône.

Le roi carnaval n'est pas, en définitive, qu'une simple métaphore carnavalesque, il renvoie abstrairement à un imaginaire. L'ordre de l'imaginaire domine ainsi l'ordre de la raison, de la rationalité, transcendant la vie quotidienne. La rationalité du quotidien se dédouble et se dissout dans l'imaginaire en provoquant une expérience de vie sociale alors irréalisable dans l'ordre de la rationalité.

L'imaginaire carnavalesque définit l'homme et ses relations comme il est imaginé ou comme il pourrait être, et de ce fait place la rationalisation socioculturelle dans un affrontement avec l'imaginaire mis en scène, dans un combat symbolique qui rappelle en nombreux points *Le combat de carnaval et de Carême*<sup>487</sup>, l'œuvre de Pieter Bruegel peinte en 1559.

Dans ce combat symbolique, le carnaval tient lieu et temps de l'imaginaire face à la rigide et implacable rationalité de la réalité courante et l'imaginaire prend alors l'apparence culturelle d'un ensemble mythique.

Ainsi la pensée imaginaire carnavalesque et la pensée rationnelle de la réalité se développent dans deux registres différents et deux cadres distincts, même si la première cherche à dépasser les frontières du second. En effet l'ordre de l'imaginaire carnavalesque demeure l'ordre de l'émotion sans règles courantes ni repères ordinaires et est donc porteur de créativité et d'inventions. En attestent le foisonnements, la diversité et parfois la subtilité des déguisements, des mimes, des mises en scènes, des chars carnavalesques : « On invente, on s'appuie sur ce qui avait déjà avant mais on fait ce qu'on veut, y pas vraiment de chef qui nous dit ce qui faut faire et comment, chacun connaît sa partie (...) Tous les ans ça change, on construit de nouveaux personnages, les grosse têtes des fois on leur donne un coup de fraîcheur parce que ça fait longtemps qu'on les a, on a toujours des idées » raconte un ouvrier dans le hangar du Comité des fêtes de Chalon. « Oh, ça vient de l'actualité souvent, et récente d'ailleurs, mais on imagine en fonction de l'actualité et de ce qu'on envie de faire passer (...) nos chars marchent bien : on gagne souvent des prix avec nos inventions » se complimente un membre d'un groupe gôniotique. « Ce qu'on entend aux actualités on essaye d'en faire des chars et des déguisements, on le tourne à notre sauce, on fabrique et on y met notre personnalité, parce que nous on essaye de faire rire avec nos idées (...) et les gens comprennent » indique également un membre d'une autre organisation chalonnaise. « On s'attendais pas à autant de créativité la première année, on a presque été surpris » s'étonne Sylvie Roig de la Compagnie Pôle Sud réunionnaise. « Même si on garde toujours un pied dans la tradition, on aime bien inventer des nouveaux déguisements, ça c'est notre truc dans le groupe » distingue un membre du groupe « scorpion » de Cayenne.

L'imaginaire utilise les interstices de la réalité pour développer son potentiel, il a recours à des éléments culturels déjà reconnus et légitimés pour exercer son art créatif.

<sup>487</sup> Conservé au Kunsthistorischesmuseum de Vienne.

Mais la création d'un autre univers proprement carnavalesque évolue parfois vers un monde idéal ou rêvé dans lequel que les relations particulières du carnaval deviennent exemplaires, tant l'expérience subjective est intense. « C'est la fête, on est tous ensemble, y pas de distinctions entre nous, on fournit tous le même travail, chacun sa partie, dans le groupe et on s'amuse tous pareil ... des fois j'aimerais que ce soit comme ça toute l'année ! » nous confie un membre de Scorpion à la fin des festivités. « Après carnaval faut retourner travailler » enregistrons-nous à Chalon. « Il n'y a que pendant que le carnaval qu'on peut côtoyer son patron et danser avec lui ou avec qui on veut » nous avoue un touloulou. « Imaginez si je me déguise comme ça au boulot ou dans la rue, qu'est-ce qu'on dirait, vous imaginez un peu ?! » déplore un gôniot vêtu d'une jupe courte, de talons hauts et d'un chemisier ouvert.

Cet autre monde mis en scène exerce un pouvoir de fascination au détriment du pouvoir de la réalité quotidienne, qui toutefois dessine un espace flou, mal délimité, mal cadré, mal borné. C'est un monde de l'autre chose, d'une *chose* encore abstraite mais qui a un pouvoir, de séduction et d'attraction, pour ceux qui y participent puisque ce sont les participants eux-mêmes qui l'ont créée et inventé, puisque cet univers est le produit collectif de leur imagination.

L'imaginaire possède donc ce singulier pouvoir de mouvoir tout à la fois le corps et la pensée, les sensations, les émotions, les pulsions, les désirs, les fantasmes. La danse, la musique, les déambulations, les déguisements, les masques, les pantomimes, les liens créés et entretenus, les regards et les rires ont ce pouvoir de faire ainsi naître un désaccord et une discorde avec les conventions et les déterminations de la rationalité de l'ordre du quotidien.

Le monde imaginaire des participants aux carnavaux est construit par les manifestations festives, rituelles et esthétiques, des défilés, parce qu'il apparaît en effet comme fondement et comme possibilité de ce qui fait la singularité d'un autre monde et qui dépasse la réalité quotidienne. « L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau ; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision (...) Elle aura des visions si elle s'éduque avec des rêveries avant de s'éduquer avec des expériences, si les expériences viennent ensuite comme des preuves de ses rêveries (...) Cette adhésion à l'invisible, voilà la poésie première, voilà la poésie qui nous permet de prendre goût à notre destin intime. Elle nous donne une impression de jeunesse ou de jouvence en nous rendant sans cesse la faculté de nous émerveiller<sup>488</sup>. »

C'est pour ces raisons essentielles que le carnaval n'est pas seulement un dynamisme de l'imaginaire, il est le monde de l'imaginaire, l'expérience matérialisée et iconographique de l'imaginaire. Cet un imaginaire vécu pleinement mais aussi un imaginaire chargé des potentiels producteurs et créateurs, habité de significations qui ne sont ni reflets du perçu, ni simples prolongements ou sublimations de fantasmes sociaux. En cela, il dépasse le cadre du seul substitut festif ou du simple divertissement cathartique ou encore d'un potentiel hygiénisme social des citadins.

<sup>488</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 24.

C'est une consommation urbaine qui dépasse les limites d'une quête cyclique de liberté ou de plaisir même si subjectivement – et officiellement – le carnaval est liberté et plaisir.

## Dépendance

C'est du moins ce qui nous est continuellement rappelé lors de nos entretiens avec des participants aux différents défilés ou bals carnavalesques : « Tous les hommes avec qui je danse, jamais je pourrais leur parler comme ça, même au boulot (...) on n'habite pas dans le même quartier » nous confesse un touloulou de la première heure. « Aux réunions, on a des médecins, des professeurs, des instits, des cantonniers, des balayeurs, des commerçants, des chômeurs qui discutent entre eux, (...) mais ça vous l'avez pas en dehors » se félicite un membre du Comité des Fêtes de Chalon. « Oh vous savez, c'est un peu chacun chez soit, hein (...) même mon voisin j'veux pas souvent, (...) mais on joue ensemble dans le groupe (...), lui, il joue de la caisse claire et moi du trombone, alors voyez ! » avoue également un participant aux défilés cayennais. « Les *Malbars* ont leur marche sur le feu, nous on a notre 14 juillet (...), les Chinois ils ont leur nouvel an avec leur dragon là, chacun a ses fêtes ; nous ce qu'on voulait faire, c'était un peu une grande fête pour réunir tout le monde, pour que tout le monde fasse la fête en même temps ; y en a pas des fêtes comme ça ici à la Réunion » nous détaille un membre de la Compagnie Pôle Sud de Saint-Gilles.

Ce qui a donc une signification dans le carnaval, c'est que les relations imaginaires sociales sont instituées de manière autre qu'elles ne le sont dans la réalité quotidienne dans la mesure où elles sont vécues dans une autre rapport au monde, constitué d'un temps et d'un espace différent que celui qui régit la société rationnelle.

Les relations qui naissent dans le monde carnavalesque ne peuvent donc pas être neutres puisqu'elles forment ainsi un système de significations propres et alternatif au monde imaginaire social. Les distinctions d'ordre social ou ethnique et les relations entre individus sont bouleversées le temps du carnaval.

Pourtant, l'imagination carnavalesque s'exerce dans une dimension qui reste dépendante de la réalité objective. « Ce sont les hommes qui sont les producteurs de leur représentations, de leurs idées, etc., mais les hommes réels, agissants, tels qu'ils sont conditionnés par un développement déterminé<sup>489</sup> » soulignent Karl Marx et Friedrich Engels dans *l'Idéologie allemande*. Gaston Bachelard, d'une autre manière, avance que « l'image est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et de forme<sup>490</sup> ». »

Si les touloulous prennent un tel soin et passent un temps, une énergie et un budget considérables dans la confection de leurs « toilettes »<sup>491</sup>, dans une recherche esthétique, dans la recherche méticuleuse d'anonymat total, c'est qu'« il faut être belle

<sup>489</sup> Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, Paris, Ed. Sociales, 1971 (1<sup>ère</sup> éd. 1845), p. 51.

<sup>490</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 4.

<sup>491</sup> Car le touloulou se doit d'avoir des costumes différents à chaque bal.

même si on nous reconnaît pas » avons-nous entendu au détour d'une conversation informelle. La forme, la silhouette, l'âge, la voix, qui sont dans la réalité courante facteurs d'identification, constituent dans le carnaval et tout particulièrement chez le touloulou les objets principaux de dissimulation. En revanche, la présentation de soi, l'esthétisme du paraître demeurent des déterminations particulières de la réalité quotidienne largement présentes dans l'univers carnavalesque, et ce même sous couvert d'un déguisement ou d'un masque. La recherche d'unité esthétique dans les groupes carnavalesques, notamment en Guyane, est un élément fondamental de l'image autant des défilés, que des groupes carnavalesques eux-mêmes. C'est par une unité d'ensemble tégumentaire qu'ils se différencient des autres groupes, qu'ils se reconnaissent entre eux et qu'ils se présentent au public, comme ils se présentent devant les jurys des concours carnavalesques, et là aussi les critères esthétiques ne sont pas distincts de ceux de la rationalité courante.

La concurrence, la compétition, éléments moteurs et économique des sociétés occidentales, se déclinent également dans les carnavaux, poussés au devant des préoccupations carnavalesques à côté des notions de plaisir et de liberté. Nous y reviendrons plus loin.

L'imaginaire carnavalesque se définit alors comme un écart, comme une distance séparant l'univers fictif du carnaval et du réel, mais néanmoins comme un écart relatif et subjectif.

Il est ainsi à la fois une ontologie poétique et une ontologie sociale qui définit l'homme carnavalesque et ses déterminations comme il est imaginé et non comme il devrait être.

La réalité carnavalesque est alors choisie dans la réalité, comme le passé est choisi dans l'histoire.

Le mode des significations institué dans l'univers carnavalesque n'est précisément ni un double ni un reflet du monde réel. Comme nous l'avons montré précédemment, c'est à partir de celui-ci, de ses déterminations et de l'actualité que s'institue, se crée et s'invente le monde carnavalesque. Il faut en effet définir le cadre pour s'en extraire et c'est à partir de ce cadre ou des déterminations particulières de la réalité courante que s'invente la folie du monde carnavalesque. Cette institution festive n'est cependant ni une cause, ni un moyen, ni encore un symbole, elle est *l'autre* du réel comme création esthétique et fantasmé de l'imaginaire social.

Dans le carnaval, il y a donc émergence d'un autre mode d'être ensemble référé à un monde de signification déjà institué. Les protagonistes y trouvent ou y puisent ou encore y prélèvent ainsi des points d'appui et des incitations, sans que ce soit des strictes répétitions ou des pures reproductions.

L'univers si particulier du carnaval reste donc *dépendant* d'un quotidien dont les déterminations et les règles, les composantes et le contenu, servent de support essentiel à la critique et à la moquerie cyclique.

La réalité quotidienne est donc tout autant ce qui se prête à la transformation et à la caricature carnavalesque et ce qui se laisse altérer par celle-ci.

Cette institution d'un monde imaginaire a donc toujours à faire avec ce qui est donné

de manière rationnelle.

Les relations sociales qui s'instaurent dans ce monde à part demeurent de même créées à partir de celles qui ont cours normalement dans le quotidien. Les groupes carnavalesques correspondent à des groupes préétablis et différenciés. À Cayenne, ce sont des groupes de « quartiers » qui se forment pendant le carnaval. À Chalon, ce sont les villages périphériques qui déterminent les groupes gôniotiques et carnavalesques. À Saint-Gilles, ce sont les communautés ethniques préformées historiquement qui s'engagent chacunes dans un groupe carnavalesque. Néanmoins chaque groupe se rend ainsi visible dans un même espace aux autres groupes. Ceux du quartier de « La rénovation urbaine » ou les « Brésiliens » peuvent se rendre visible au centre ville de Cayenne ; ceux de Saint-Martin en Bresse ou les « Portugais » peuvent se présenter au pied de l'Hôtel de Ville de Chalon, les Malgaches ou les Malabars peuvent se rencontrer dans les rues touristiques de Saint-Gilles.

Il faut en effet vivre physiquement et émotionnellement chacun des carnavaux pour se rendre compte de la réalité, de l'intensité et de l'existence palpable des relations sociales autres que celles qui habituellement se distinguent. Seulement ce sont des significations et des émotions collectives qui sont comparées avec celles qui sont connues usuellement. Il faut en d'autres termes plaquer l'état des relations sociales du quotidien sur celui carnavalesque pour en éprouver d'une part une distance et d'autre part une émotion collective. Les relations carnavalesques dépendent donc d'un imaginaire construit à partir des relations sociales du quotidien.

C'est uniquement dans et par cette référence fondamentale au quotidien que les relations sociales carnavalesques acquièrent leur pleine signification d'un autre monde, celui des fantasmes sociaux, qui ne dépend ainsi pas des relations comme telles, ou en elles-mêmes, mais de l'imaginaire des relations sociales qu'induit la situation extra quotidienne carnavalesque. Cependant les relations dont il s'agit pendant la période carnavalesque sont effectivement des relations intrinsèquement carnavalesques, puisqu'elles sont socialement impossibles hors du système carnavalesque.

Une telle construction des rapports sociaux dans un monde imaginaire n'est rien d'autre, et ne peut être autre, qu'une fabrication imaginée par référence à la stricte réalité quotidienne.

Le désir de création d'un monde carnavalesque à la Réunion en constitue alors, et en amont, un parfait exemple. C'est la réalité quotidienne qui sert ainsi de fondement pour créer un monde *parallèle*, ou du moins autre. Modifier les rapports entre groupes et communautés ethniques est la finalité carnavalesque réunionnaise à la fois explicite et implicite mais ce, sans jamais considérer une abolition du monde réel. « Chacun des groupes vient avec ses particularités, ses traditions de son pays : le zébu avec le char pour les Malgaches, le dragon et les pétards pour les Chinois, (...), on veut pas qu'ils oublient leur tradition ! ».

C'est en cela effectivement que le monde imaginaire vécu par chacun des participants ne peut être indissociable de la rationalité des rapports et des significations du monde réel.

La dépendance de la fête carnavalesque vis-à-vis de la réalité est à la fois un

instrument et une expression du noyau des significations imaginaires sans lequel le carnaval ne peut exister en tant que tel.

### Projection

Même si les relations carnavalesques entre les hommes se fondent à partir des représentations rationnelles et tangibles ou encore à partir des références conscientes ou concrètes, chaque groupe carnavalesque et chaque instance organisatrice définit et élaboré préalablement leur propre image des relations sociales. « On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve <sup>492</sup> » gage en effet Gaston Bachelard.

Les groupes comme les instances projettent ainsi respectivement dans l'univers particulier du carnaval une idée qui n'est pas exclusivement empruntée à la réalité effective mais qui est issue en partie d'un idéal de réalité quotidienne. Ils esquiscent alors en amont sur leur appareil matériel singulier des vues qui permettent d'identifier et de voir cet idéal dans l'espace public.

Toutefois, avance Cornélius Castoriadis : « Aucune société ne peut exister si elle n'organise pas la production de sa vie matérielle et sa reproduction en tant que société. Mais ni l'une ni l'autre de ces organisations ne sont et ne peuvent être dictées inéluctablement par des lois naturelles ou par des considérations rationnelles <sup>493</sup>. »

Il est nécessaire en effet que les images carnavalesques se rencontrent et se mêlent avec des symboles reconnaissables de la vie quotidienne sans quoi les défilés carnavalesques ne pourraient être objets de rassemblement et d'unification. C'est notamment le rôle du recours à l'interprétation subjective de l'histoire locale en termes de symboles collectifs. Le passé sélectionné se met donc au service de l'imaginaire et des images véhiculées dans la vie carnavalesque. L'imaginaire en somme détermine l'ensemble de l'appareil symbolique carnavalesque.

Nous sommes là *a priori* dans une conception distincte de celle du mythe de la caverne chère à Platon. Dans l'allégorie de la caverne, ce sont les images projetées qui illusionnent, trompent ou égarent de la connaissance, qui détournent du réel alors que dans l'univers carnavalesque les images sont issues d'une réalité et reflètent matériellement un idéal, un fantasme commun. L'appareil iconographique et matériel des carnavaux constitue un médium pragmatique entre la pensée et l'acte, qui plutôt convertit l'idée en action. L'image, selon Georges Balandier, possède le pouvoir de « faire croire » <sup>494</sup>. C'est elle en effet qui concrétise une illusion, qui représente une imagination.

Le carnaval utilise précisément cette force de l'icône comme capacité expressive de projection. L'image carnavalesque, qu'elle soit véhiculée par le biais des masques, des

<sup>492</sup> Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 6.

<sup>493</sup> Cornélius Castoriadis, *op.cit.*, pp. 203-204.

<sup>494</sup> Georges Balandier, *Le Dédale, pour en finir avec le XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1994.

déguisements, des chars allégoriques, outre sa capacité à transfigurer le monde ordinaire, joue le rôle d'une fiction brève dans laquelle se dissolvent les problèmes de la quotidienneté. Le fait de montrer l'image d'un homme politique dans une posture bouffonne et avec des vêtements ridicules permet d'offrir le spectacle d'une autre vie ontologique, indépendante du carcan quotidien qu'incarne l'homme de pouvoir, l'homme de loi, et ainsi de minimiser sa transcendance sur la vie quotidienne. Les chars allégoriques symbolisant la catastrophe écologique de la « vache folle » ou celle d'une marée noire participent aussi fréquemment à l'imagerie carnavalesque que les masques d'hommes politiques. Le carnaval fabrique et forme ainsi un autre réel par la caricature, par une mise en image, par la projection d'images sur la scène publique.

L'image carnavalesque est donc la traduction spectaculaire en image d'un autre réel. Cependant, l'effet est bien sûr éphémère : d'une part, l'illusion retombe à la clôture des festivités et d'autre part, la répétition iconographique fait perdre son pouvoir à l'image parce que le carnaval n'est pas essentiellement un *reality-show*, il ne cherche pas l'intensité en donnant au monde carnavalesque la couleur du réel. En revanche, il offre la possibilité aux participants de vivre eux-mêmes l'expérience d'un autre monde. Ils sont ensemble, comme les spectateurs, les protagonistes de cette fiction. En somme, les participants et les spectateurs coproduisent la « fiction réelle » du carnaval qui ne se présente pourtant pas de la sorte. De ce fait, l'univers carnavalesque se positionne sur la frontière même entre le spectacle et l'action, entre l'illusion et le réel, entre le fantasme et le vécu, et les repères qui jalonnent cette frontière reste flous.

L'ensemble des déguisements, et ceux qui les portent, représente des êtres-images hybrides situés entre imaginaire et réalité, et appartiennent à un monde qui n'est ni exclusivement matériel, ni totalement idéal, ni de l'ordre de la raison ni de celui du sensible. L'attitude du participant déguisé oscille ainsi continuellement entre subjectivité de l'expérience et objectivité de l'intelligibilité. De constitution synthétique et virtuelle, ils ont une vie propre, en association syncrétique entre logique et symbolique.

L'idée – collective ou non – d'un déguisement se construit dans un travail de brassage, dans une reconstitution permanente capable d'allier des composantes très disparates puisées aussi bien dans la tradition locale, dans l'imaginaire collectif, dans l'imagination individuelle que dans un ensemble de norme carnavalesques ou dans l'actualité.

En 2002, à Cayenne par exemple, le carnaval avait pour thème officiel « Jeunesse et tradition » ou par voie de conséquence « Tradition et modernité », un thème explicitement syncrétique, alors même que les déguisements carnavalesques guyanais s'inscrivaient régulièrement et en majorité dans une thématique traditionnelle. La création des personnages carnavalesques passe donc inéluctablement par un travail de brassage entre passé et modernisme, entre ce qui a déjà existé et qui est reconnu comme tel, et ce qui n'est pas encore mais qui demeure dans l'imagination. Chacun des groupes peut s'exprimer, peut improviser, à partir du thème, qui cadre ainsi l'imagination créatrice et donne le *ton* du carnaval 2002. Le personnage créé symbolise l'image, et du carnaval, et du groupe qui concourt pour le prix de l'année.

Le déguisement carnavalesque représente alors une iconographie syncrétique qui

engendre son propre espace sensible et intelligible. Par ce biais, le carnaval fait exister des personnages quasi-réels, des clones identifiés et identifiables, et de fait, un autre univers que celui de la quotidienneté. L'image singulière du roi carnaval en est la plus parfaite illustration dans le sens où elle représente l'imaginaire collectif de toute une localité puisqu'elle en est le symbole en image. Si le roi carnaval est différent selon le lieu dans lequel il se trouve, c'est qu'il symbolise, en image, la localité et ses habitants, du moins son carnaval et l'ensemble de ses participants.

Par l'image, le carnaval rend ainsi l'irréel accessible et *matérialisable*, et sa projection donne le pouvoir notamment de faire vivre ce que le temps a effacé de la réalité, et de faire être une idée. Elle dépasse en cela les notion d'espace et de temps puisqu'elle peut faire naître ce qui n'est pas et ce qui n'est plus, produire matériellement ce qui n'a encore jamais été et engendrer une restauration virtuelle de ce qui a disparu. Par l'image et sa projection, le carnaval s'octroie donc la possibilité d'inventer des mondes à l'infini, de créer des êtres perpétuellement renouvelables qui imposent leur présence insolite dans un monde réel. L'image s'inscrit comme un moyen de relier l'idée et sa concrétisation. Elle est sa forme expressive.

Le monde fictif carnavalesque, une fois mis en image ou en scène sur le mode de l'imaginaire, est constitué et articulé en fonction d'un système de significations, qui existent hors des contraintes du réel et du rationnel mais dépendantes de celles-ci. C'est par l'image inventée et projetée publiquement que le monde carnavalesque donne une réponse politique à un chaos social.

La figure du roi carnaval constitue et matérialise l'existence, comme substance et comme image, qui répond à la question de son être et de son rôle politique en le référant à des images qui le lient à une *autre* réalité. Il désigne, par sa propre représentation, la collectivité dont il est l'émanation, non comme irréalité mais comme qualité ou propriété politique d'une alternative projetée<sup>495</sup> dans l'espace public.

Ce qui satisfait dans l'expérience carnavalesque, c'est, aux dires des hasards de nos rencontres directes, le vouloir vivre ensemble différemment qui, par anticipation, s'objective d'une façon idéale en s'opposant à la vie courante : « La relation de toute idée avec la pratique exclut la possibilité d'une idée fausse<sup>496</sup> ». » L'imaginaire carnavalesque fournit ainsi cycliquement des formes saisissables et sensibles qui permettent de vivre concrètement et collectivement une autre réalité. La pratique de la concrétisation dans la mise en scène carnavalesque se confronte alors avec le réel mais permet surtout, de franchir la distance ou l'intervalle idéal qui la sépare de la réalité en acte.

Or, précise Marc Augé « La représentation n'est pas une règle qui prescrit des conduites, elle est une définition qui fixe la limite du possible et de l'impossible, du probable et de l'improbable : elle ne définit des normes de conduite que dans la mesure où elle constitue des éléments d'interprétations *a priori* pour tout événement à venir<sup>497</sup>. »

<sup>495</sup> Donc de la formation d'un projet.

<sup>496</sup> Henri Lefebvre, *La Conscience mystifiée*, Paris, Gallimard, 1936, p. 78.

<sup>497</sup> Marc Augé, *op.cit*, p. 399.

L'imaginaire carnavalesque est donc dans ce sens non seulement la projection d'un autre réel, mais aussi la description subjective de cet autre réel qui fixe alors les limites du possible et de l'impossible, ou mieux – dans sa qualité de fête à l'envers, de renversement des représentations – qui fixe les limites de l'impossible pour signifier le possible ou encore qui fixe les limites de l'impossible pour signifier – et légitimer – l'ordre du possible.

Dans ces conditions, l'imaginaire carnavalesque mis en scène est aussi une pratique politique et non pas seulement une représentation sociale et culturelle.

Le carnaval, dans ses défilés, réduit donc la société à ses lignes de forces, de frictions entre l'ordre du possible et celui de l'impossible.

## Performatif

En d'autres termes, par le jeu de sa mise en scène, la fête carnavalesque, construit une fiction qui produit son propre univers de légitimation et fait être cycliquement ce qui n'est pas ordinairement.

Mais si la mise en scène permet d'agir sur un ensemble de représentations, les discours officiels n'en constituent pas moins un moyen de communication *performatif* : « Nous restons persuadés que la population guyanaise, dans son ensemble, nous soutiendra pour qu'enfin, à travers le globe, soient reconnues les richesses de notre culture <sup>498</sup> » écrit en 1997 le président de la Fédération des Festivals et Carnaval de Guyane. La préface au *Kourou Carnaval magazine* d'Auxence Contout est à ce sujet particulièrement explicite : « Il y aura dans ces manifestations kourouciennes une lutte de prestige courtoise et pittoresque entre le carnaval moderne et son illustre rival le carnaval traditionnel. Le carnaval de Kourou, en cette belle année 2001, va nous montrer que le travestissement guyanais évolue sans cesse et fait une synthèse prodigieuse des différentes exhibitions du monde. Il aura en effet un petit goût de défilé niçois, un petit air de parade brésilienne, une légère bouffée de chaleur vénitienne <sup>499</sup> . »

Pour que les discours carnavalesques deviennent véritablement performatifs, il est nécessaire néanmoins que ceux qui énoncent les discours soient reconnus, donc légitimés dans l'univers proprement carnavalesque, et que leur autorité soit elle-même légitime. De ce fait, comme le rappelle Marc Abélès <sup>500</sup> pour entretenir cette autorité légitime, qu'il dénomme « conception globale de la représentativité », « il faut réactiver les rites qui en appellent au local et à sa mémoire » comme autant d'attachement à des valeurs, à des symboles et à une histoire commune.

Le carnaval est donc l'occasion cyclique de mettre non seulement en scène mais aussi sur la scène un ensemble culturel emblématique et commun.

Ainsi, on retrouve dans la forme imaginaire du carnaval un ensemble d'éléments

<sup>498</sup> Philippe Alcide dit Clauzel, « Le mot du Président », in *Touloulou Magazine*, n°3, 1997, p. 3.

<sup>499</sup> Auxence Contout, « Préface », in *Kourou Carnaval Magazine*, 2001, p. 3.

<sup>500</sup> Marc Abélès, *op.cit.*, p. 254.

performatifs qui contribuent à définir une duplicité de la pratique du carnaval. La joie et le plaisir de se jouer des normes, la sublimation et la substantialisation subjective des relations sociales permettent ainsi autant aux protagonistes des carnavaux – tant acteurs, spectateurs qu’instances organisatrices – de créer un autre univers en l’inventant et en le projetant sur la scène publique, que d’agir conjointement ensemble.

L’imaginaire carnavalesque constitue donc le support d’une action collective, un *agir ensemble* politique puisqu’il met en scène empiriquement dans l’espace public des propositions idéales et idéelles sur les conditions d’existence des protagonistes.

Cependant l’agir ensemble carnavalesque trouve sa fin dans ses moyens, c’est-à-dire dans le projet commun idéal de société mis en scène : l’objectivation publique de la représentation idéelle commune entraîne la réalisation empirique mais momentanée de l’ensemble du projet.

La création du carnaval réunionnais témoigne explicitement de cette perspective et constitue un projet politique notoire qui est doté d’une finalité *finie*: ce qui devrait être, plutôt que ce qui est. Le sens de cette création festive est à la fois la fin et le moyen, elle vise en effet une fin et utilise cette fin comme moyen. C’est par la mise en scène idéale d’une finalité multiculturelle que l’instance organisatrice réunionnaise se dote des moyens idéels de parvenir à ses fins. Ce carnaval est donc un moyen culturel qui permet d’offrir à l’ensemble des protagonistes une autre image culturelle – plurielle – de leur île.

L’agir ensemble carnavalesque qui se donne comme objet ou projet l’organisation et l’orientation de la société par une transformation du réel tout en prenant en considération les conditions et les déterminations du réel, comme plus précisément à La Réunion, nous autorise à désigner cette forme d’agir ensemble véritablement comme une *praxis* carnavalesque.

« Nous appelons praxis, définit Cornélius Castoriadis, ce faire dans lequel l’autre ou les autres sont visés comme êtres autonomes et considérés comme l’agent du développement de leur propre autonomie (...). Dans la praxis il y a à faire, mais cet à faire est spécifique : c’est précisément le développement de l’autonomie de l’autre ou des autres<sup>501</sup>. » « On pourrait dire que pour la praxis l’autonomie de l’autre ou des autres est à la fois la fin et les moyens ; la praxis est ce qui vise le développement de l’autonomie comme fin et utilise à cette fin l’autonomie comme moyen<sup>502</sup>. »

Pour l’auteur, dans la notion de praxis, l’autonomie n’est pas une fin puisqu’elle n’est pas finie et, de ce fait, elle ne se laisse pas définir.

La praxis carnavalesque est donc à rechercher dans le rapport entre ce qui est visé – le développement de cette autonomie – et ce par quoi elle est visée – l’exercice de cette autonomie. Il y a donc deux moments pour un même processus.

## 2– Contrôle et pouvoir

---

<sup>501</sup> Cornélius Castoriadis, *op.cit.*, p. 103.

<sup>502</sup> *Ibidem*.

Il reste alors à déterminer ce qui est visé et ce par quoi cette praxis carnavalesque est visée, c'est-à-dire les conditions et les enjeux de cet agir ensemble proprement carnavalesque : qu'est-ce qu'implique cette action collective ? Quelles sont les règles qui conditionnent cet agir ensemble à part et qui régissent l'univers singulier du carnaval ? Comment et par quoi est réglée la liberté carnavalesque ?

L'élément central et opératoire qui nous permettra de répondre à ce nouveau questionnement est le *concours carnavalesque*.

## 2-1 – Concours carnavalesque

Chacun des carnavaux observés dispose en effet d'un agencement concurrentiel et compétitif qui permet à la fois de hiérarchiser les groupes carnavalesques entre eux et de récompenser certains d'entre eux selon des critères à la fois très spécifiques et rigoureusement locaux.

Ces concours distinguent et couronnent en même temps les groupes qui se sont particulièrement illustrés lors des défilés carnavalesques et ce autant à Chalon, à Saint-Gilles qu'à Cayenne.

À Chalon, les différents prix sont décernés peu avant la Grande Cavalcade du Triomphe de sa Majesté Carnaval, c'est-à-dire le deuxième dimanche de défilé, de sorte que les groupes primés puissent arborer fièrement leur prix lors du défilé.

À Cayenne, le groupe qui remporte le premier prix peut l'année durant représenter la ville et son carnaval lors de représentations culturelles extérieures, notamment lors de rencontres carnavalesques en Amérique du sud et caribéenne ou encore dans la métropole française.

On perçoit alors tout l'enjeu des prix carnavalesques aussi bien pour les groupes eux-mêmes que pour la ville ou plutôt pour l'instance organisatrice des carnavaux qui par là contrôle toute la ritualité et les singularités de chacun des carnavaux.

En effet, chaque concours carnavalesque est soumis à un règlement très strict édicté par les instances elles-mêmes qui s'octroient ainsi la possibilité *culturelle* de contrôler l'intégrité de l'ensemble des rituels carnavalesques.

La catégorie « hors concours » sanctionne ainsi toute liberté prise à l'encontre des critères et des règlements spécifiques de chaque concours. À Chalon il y a même le concours dit « gôniotique » et celui dit « carnavalesque » qui récompense les groupes qui ne s'inscrivent pas dans l'esprit « gôniotique », c'est-à-dire traitant avec sarcasme d'un sujet d'actualité<sup>503</sup>. À Cayenne, l'instance modifie chaque année le thème du concours qui prescrit étroitement les critères de sélections. En 2002, le thème était : « Tradition et modernité » et excluait donc potentiellement du concours carnavalesque tout groupe dont la manière de défiler s'écartait des traditions guyanaises. À Saint-Gilles, compte tenu de la jeunesse de ses défilés, le concours carnavalesque permet d'ordonnancer une ligne

<sup>503</sup> Ainsi, il m'a été rapporté par un groupe gôniotique lors du carnaval 2006 à Chalon dont le char et les déguisements amalgamaient la figure politique de Nicolas Sarkozy et du problème biologique de la grippe aviaire, que ce groupe était l'un des derniers « vrais » groupes gôniotiques et que presque tous les autres n'étaient que des groupes « carnavalesques ».

directive des futurs carnavals en récompensant les groupes qui suivent respectueusement cette ligne.

La finalité de ce type de *contrôle* carnavalesque permet d'attacher ou plutôt de structurer l'ensemble des groupes carnavalesques conformément à l'orthodoxie culturelle globale et à une identité locale déjà reconnue.

Toutefois, le but n'est pas seulement la soumission aux objectifs identitaires mais aussi l'animation cyclique de l'esprit de compétition culturelle dynamisant la fête elle-même.

À l'inverse, le système carnavalesque se dote donc par le concours carnavalesque d'un cadre juridique et d'une dimension à la fois disciplinaire et concurrentielle se traduisant en actes binaires par la récompense ou par l'exclusion de l'ensemble rituel reconnu.

Le concours carnavalesque est ainsi constitué comme un moyen de contrôler l'orthodoxie de l'ordre culturel architecturé par la ville et son intermédiaire l'instance organisatrice. Par conséquent, la conformité culturelle éphémère peut donc aussi, dans ce cas précis, devenir une alternative à la conformité ordinaire, celle de l'ordre social du quotidien, dans la mesure où le succès culturel carnavalesque – gagner un prix – devient un signe de reconnaissance ordinaire, dépassant le cadre délimité de l'univers festif et l'ordre du ludisme esthétique.

### Reconnaissance

La notion de concours, ou celle de compétition, est aussi et surtout intimement liée à celle de *reconnaissance*. Ce sont les applaudissements ou l'ignorance des spectateurs qui manifestent le premier stade de reconnaissance, que l'on pourrait alors appeler « reconnaissance de conformité ». Le second, que nous dénommons « reconnaissance de distinction » – culturellement supérieur – est attribué par des instances chargées par la ville d'exercer cette fonction de décoration ou de sanction publique.

Si le premier stade légitime et le second hiérarchise, les deux attestent d'une appartenance culturelle à une communauté globale, celle de la ville.

La reconnaissance légitime comporte ainsi deux enjeux. Le premier est la reconnaissance de l'existence du groupe, le second se joue dans la confirmation de la valeur spécifiquement culturelle, offert par l'attribution de prix carnavalesque par l'instance et sa ville. Le second n'a lieu que si le premier n'est effectif : le premier prix attribué sous-tend que le groupe carnavalesque a en amont été reconnu comme tel et admis dans la structure commune des groupes.

Les prix carnavalesques ne sont donc que la forme visible et gratifiante de la reconnaissance de l'existence d'un groupe dans un ensemble commun.

La distinction de ces deux degrés de reconnaissance permet de saisir les nombreux enjeux culturels et politiques du concours carnavalesque.

Que dire alors des groupes carnavalesques qui semblent *rejetés* dans un registre non conforme à l'orthodoxie carnavalesque, c'est-à-dire culturelle, et qui, de fait, ne participent

pas ouvertement au concours carnavalesque<sup>504</sup> ?

Cette forme de défaillance de reconnaissance carnavalesque que nous qualifions de *rejet*, de manque de confirmation, ne constitue pas par autant un *déni* culturel.

Alors que le rejet est un discours sur le contenu du jugement, le déni est refus même de considérer qu'il y a jugement. Le rejet est une négation touchant au prédicat qui implique néanmoins de manière sous-jacente une conformité partielle, donc une forme d'existence. A *contrario*, le déni est une condamnation au silence. C'est un anéantissement, c'est pousser vers le néant. Le rejet n'est donc qu'une forme partielle et passagère d'existence alors que le déni est une absence absolue et définitive.

Si par exemple les jeunes cayennais des quartiers défavorisés sont effectivement rejetés ou exclus régulièrement des concours carnavalesques et considérés comme des groupes non conformes à l'orthodoxie actuelle du carnaval, donc de l'identité culturelle de la ville, il n'en reste pas moins qu'ils sont perçus comme des groupes carnavalesques à part certes, mais des groupes comme tels.

Ce rejet atteste néanmoins publiquement de leur existence culturelle et sociale dans l'univers spécifique du carnaval et *in extenso* dans la structure socioculturelle de la ville elle-même.

Le sentiment réel, la présence physique et l'expérience concrète d'appartenir à un tout, à une communauté plurielle représentée par une communauté cyclique, la participation effective et visible à un collectif, à un ensemble culturel, fait alors exister et fait être le groupe en tant que tel aux yeux de l'ensemble des protagonistes carnavalesques, spectateurs et acteurs. Ainsi même si un groupe ne participe pas à la compétition, s'il ne collabore pas à la joute culturelle mise en place par le concours carnavalesque, il contribue activement cependant, sous une autre forme, à l'ensemble culturel mis en scène sur l'espace public. Le groupe est alors reconnu pour ce qu'il représente sur cette scène offerte nonobstant sa manière de participer.

L'exemple du carnaval de Saint-Gilles montre en effet la genèse de ce mécanisme. Si l'instance organisatrice réunionnaise demande à chacune des multiples communautés de l'île de participer au carnaval avec chacune de leurs singularités culturelles, leurs marqueurs folkloriques, leurs spécificités reconnaissables, c'est pour créer un tout unique à partir d'une multiplicité, c'est concevoir un tout où chacun aurait sa place comme membre actif de ce tout et dans lequel chacun serait reconnu comme tel et par ce qu'il présente de lui par la totalité, c'est en d'autres termes inventer une unicité culturelle et plurielle à partir d'une hétérogénéité multiple.

Participer activement à ce monde éphémère et cyclique permet alors de rendre

<sup>504</sup> Nous pensons ici aux communautés malgaches, malbars ou zarabes qui défilent avec leur particularités culturelles et stéréotypées, aux communautés chinoises de La Réunion et de la Guyane qui respectivement exhibent de façon traditionnelle leurs dragons comme lors les fêtes du Nouvel An chinois, aux communautés brésiliennes qui participent de manière stéréotypée aux défilés cayennais, souvent en queue de défilé, avec les mêmes attributs des carnavales de Rio ou de Bahia, aux groupes de jeunes des « quartiers » de Cayenne qui défilent sans musique, sans ordre et sans moyens, aux communautés portugaises qui dansent des fados en costumes traditionnels portugais au milieu des groupes gôniotiques, et dont l'unique raison d'être de leur présence est le rire et la moquerie.

visible sa participation – donc son existence et son mode de représentation – à l'ensemble culturel de la réalité courante.

Par conséquent, le déni social qui, dans la vie quotidienne demeure présent et effectif, est dans l'univers carnavalesque effacé. Même si certains groupes carnavalesques qui, comme les Portugais à Chalon, les Brésiliens ou les Chinois à Cayenne, paradent plutôt dans un registre folklorique ou stéréotypé, les jeunes de quartiers défavorisés défilent sans moyens, la nouveauté et de ce fait la *transparence* du carnaval de Saint-Gilles nous permettent de comprendre que chaque groupe présent sur la scène carnavalesque, de quelque manière que ce soit, se rend ainsi visible comme unité active d'un tout, comme élément faisant partie d'un tout.

Si le carnaval dans son univers d'imagination et de fantasmes sociaux ne permet de soustraire des conditions et des déterminations humaines le sentiment de rejet, il permet au moins de rendre caduque celui de déni.

Le concours carnavalesque constitue donc aussi un appareil culturel qui permet de légitimer les critères d'appartenance des différents groupes présents dans les défilés à une unité plurielle et de les rendre visible comme tels à l'ensemble de la communauté urbaine.

### 2-2 – Pouvoir carnavalesque

Le contrôle culturel que les instances organisatrices assurent de façon monopolistique sur les différents groupes carnavalesques par le moyen des concours carnavalesques devient alors une forme de rapports de force. Ces rapports de force – pouvoir d'exclusion ou de récompense culturelle – que la ville elle-même délègue à une seule instance, permettent de maintenir et d'imposer le monopole de l'autorité culturelle légitime sur l'ensemble des groupes carnavalesques et sur l'identité de la ville.

Le carnaval, considéré comme un lieu spécifique, un espace dans lequel se constituent des rapports sociaux alternatifs et où s'expose l'identité urbaine plurielle, est également un espace culturel des rapports dans le sens où se joue et où se met en scène publiquement une politique socioculturelle.

Sont donc mis en scène des relations de force et des relations de sens dans l'espace public culturellement ritualisé par les instances organisatrices des différents carnavaux, qui de ce fait leur confèrent une autorité légitime ou plutôt un pouvoir socioculturel d'ordre politique.

Le pouvoir est en effet une légitimation transformant la domination en pouvoir, c'est à dire en une réalité qui s'exerce collectivement et durablement – la permanence étant ainsi le fondement et le signe de la présence d'une autorité légitime : « Toute domination durable de l'homme sur l'homme (...) s'appuie soit sur la force, soit sur la légitimité, ce qui lui permet alors de se faire obéir sans croire à contraindre<sup>505</sup>. »

Mais est-ce que cette autorité culturelle, légitime dans l'univers festif du carnaval, constitue pour autant un pouvoir politique ?

<sup>505</sup> Olivier Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980, p. 25.

Le concours carnavalesque permet aux instances organisatrices de s'identifier comme seule autorité légitime et aux différents groupes d'exister, de se différencier et de se hiérarchiser entre eux ; le carnaval formant de ce seul fait une autre société dans la société.

Or un pouvoir n'est légitime que lorsqu'il suscite l'adhésion de la société qui le reconnaît. Le consentement social constitue en somme le fondement de l'acceptation du pouvoir et la ville délègue aux instances carnavalesques<sup>506</sup> les pouvoirs de forces et de sens carnavalesques. Ce qui leur autorise alors une inscription institutionnalisée dans l'ordre ordinaire de la vie quotidienne et une reconnaissance publique de leur autorité. Le pouvoir des instances festives se constitue donc en interaction avec d'autres modalités de pouvoir, ceux des autorités municipales déjà légitimes.

Ce pouvoir des instances carnavalesques s'exerce donc non seulement dans l'univers cadré du carnaval, c'est-à-dire sur les rituels proprement carnavalesques et plus précisément sur la mise en scène, les déguisements, les musiques, les chants, les façons de défiler, de danser, de se comporter<sup>507</sup> et aussi sur les rapports qu'entretiennent entre eux les différents groupes en matière d'existence et de représentation de leur existence mais aussi en dehors de cet univers singulier comme instances permanentes reconnues d'autorité publique.

Cette forme de pouvoir s'approche du concept de « bio-pouvoir » de Michel Foucault qui définit le pouvoir comme une normalisation totale : le pouvoir investit le corps, les conditions de vies, l'espace de l'existence<sup>508</sup>. La théorie foucaldienne du pouvoir est en effet attachée à une relation d'espace et de discours. Le pouvoir n'existe que sous la forme d'une relation et n'est effectif que dans un espace conditionné. La notion de pouvoir dans l'univers carnavalesque est de ce fait indissociable de l'espace à l'intérieur duquel se constituent les groupes.

Le pouvoir des instances carnavalesques est donc une puissance de normalisation et de discipline dans laquelle la vie humaine entière et sensible est affectée grâce à des mécanismes de coercition qui indiquent la manière de se comporter dans un espace plus ou moins ouvert de possibilité. Ce pouvoir n'existe pourtant qu'en acte et est un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres mais sur leurs actions propres, sur les comportements rituels et culturels.

Cette conception carnavalesque du pouvoir des instances structure ainsi les potentialités ou le « champ d'actions » des groupes - « gouvernementalité »<sup>509</sup> - dans l'espace délimité du carnaval et n'est donc pas considérée essentiellement comme

<sup>506</sup> En tant que Comité des fêtes pour l'instance chalonnaise et financé par la municipalité ; ayant pignon sur rue pour celle de Cayenne, subventionnée par l'Etat et par les collectivités locales et dont le local est financé par la municipalité.

<sup>507</sup> En attestent les chartes carnavalesques spécifiques édictées et publiées régulièrement par les instances de Chalon et de Cayenne.

<sup>508</sup> Michel Foucault, "le sujet et le pouvoir", *Dits et écrit*, IV, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 785.

répressive mais aussi et surtout comme productrice de relation.

Nous sommes également proche, dans cette forme de pouvoir carnavalesque, du concept de « violence symbolique » utilisé par Pierre Bourdieu pour décrire les modes de dominations, et peut alors être déterminée comme une « contrainte tacitement consentie »<sup>510</sup>. La violence symbolique est « une forme de violence qui s'exerce sur un agent social avec sa complicité (...). Les agents sociaux sont soumis à des agents connaissants qui, même quand ils sont soumis à des déterminismes, contribuent à produire l'efficacité de ce qui les détermine dans la mesure où ils structurent ce qui les déterminent »<sup>511</sup>.

Les protagonistes des différents carnavaux reconnaissent en effet leur pratique comme étant des pratiques *traditionnelles* ou du moins conformes à l'identité carnavalesque officielle : « Soumission absolue et immédiate qui est celle de l'expérience doxique du monde, monde sans surprise où tout peut être perçu comme allant de soi ». Ils donnent ainsi aux instances carnavalesques le crédit qui leur permet d'exercer un pouvoir légitime de metteur en scène des représentations culturelles et identitaires de la ville. En lui donnant la patine de la tradition ou de l'authenticité et le vecteur de l'identification par la singularité culturelle, les pratiques carnavalesques paraissent d'autant plus légitimes qu'elles ne sont contraintes manifestement par aucun pouvoir politique. En effet, ce sont les instances institutionnalisées qui disposent de la maîtrise et du maniement de la mise en scène des pratiques traditionnelles carnavalesques. De même, privilégier un certain type de pratiques hiérarchise les différentes formes de pratiques carnavalesques que le concours carnavalesque finit d'ordonnancer.

La mise en représentation de cette identité urbaine détermine ainsi l'horizon de significations et de sens dans lequel s'inscrivent alors les rapports de force.

Le pouvoir des instances carnavalesques repose sur un lien dialectique entre les rapports de sens et les rapports de force qui consiste à faire adhérer les groupes carnavalesques à la règle implicite présentée comme culturellement légitime par les instances qui disposent et manient alors l'autorité culturelle légitime.

### Domination

Le pouvoir de domination carnavalesque des instances organisatrices n'est donc pas seulement lié à sa représentation des autorités municipales, ni uniquement à son pouvoir de sanction, de distinction ou de reconnaissance sur les groupes carnavalesques mais aussi à sa maîtrise de l'ensemble culturel : « La domination, avance Pierre Bourdieu, n'est pas l'effet direct et simple de l'action exercée par un ensemble d'agents investis de pouvoirs de coercition mais l'effet indirect d'un ensemble complexe d'actions qui engendrent dans le réseau des contraintes croisées que chacun des dominants, ainsi

<sup>510</sup> Pierre Bourdieu, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, p. 12.

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 141-142.

<sup>512</sup> Pierre Bourdieu, *op.cit.*, p. 12.

dominés par la structure du champ à travers lequel s'exerce la domination, subit de la part de tous les autres<sup>513</sup>. »

Dans le monde carnavalesque, si effectivement l'importance de la maîtrise et de la *constitutionnalisation* des pratiques culturelles constitue un élément constitutif d'une domination, ou tout au moins d'une autorité légitime, l'habileté à diriger et maîtriser les rituels et la mise en scène carnavalesque en est la partie sensible et visible pour l'ensemble des protagonistes.

Le pouvoir politique dont jouissent les instances carnavalesques constitue alors un *savoir* qui permet non seulement d'interpréter librement et légitimement les pratiques traditionnelles carnavalesques mais aussi de donner librement et légitimement une orientation à celles à venir. Elles contrôlent par là leur monopole de domination culturelle et également une certaine idée de l'identité culturelle de la ville, ou en d'autres termes une certaine forme de politique culturelle urbaine. « La lutte politique est une lutte cognitive (pratique et théorique) pour le pouvoir d'imposer la vision légitime du monde social, ou plus précisément, pour la reconnaissance accumulée sous la forme d'un capital symbolique de notoriété et de respectabilité, qui donne autorité pour imposer la connaissance légitime du sens du monde social, de sa signification actuelle et de la direction dans laquelle il va et doit aller<sup>514</sup>. »

Le carnaval est en effet l'occasion répétée de brandir publiquement un ensemble de symboles choisis et magnifiés par les instances festives mais il est également une démonstration de sens et de forces parfaitement réglementés et légitimes : l'improvisation théâtrale des acteurs et la liberté esthétique des rituels se fondent dans un protocole d'actions et de significations qui ne peuvent souffrir de manière légitime d'aucune licence aux règles imposées et édictées par les instances légitimes.

Les instances carnavalesques disposent donc d'outils culturels et politiques pour mettre en scène publiquement et régulièrement un certain nombre de pratiques culturelles et enjoindre de fait une orientation politique de celles-ci.

En d'autres termes, le pouvoir et la domination des instances carnavalesques est le pouvoir qu'incarne ou personnifie le roi carnaval de manière éphémère mais cyclique, donc réitéré. La figure *royale* du roi carnaval impose d'une manière incontestable son pouvoir et, de ce fait, il symbolise l'officialisation et la reconnaissance des « règles » culturelles fixées par les instances. Par son intermédiaire imaginaire, par sa représentation corporelle et royale, les instances festives mettent ainsi en scène leur propre pouvoir.

Le roi carnaval matérialise donc l'autorité des instances, déléguée elle-même de l'autorité municipale, dans l'instant chaotique dans lequel toute forme d'autorité est brocardée. À sa mort, le pouvoir culturel des instances et celui de la municipalité conservent toujours leur autorité respective. Au contraire même, nous l'avons vu en seconde partie, son pouvoir éphémère et chaotique est une modalité de la condition

<sup>513</sup> Pierre Bourdieu, "Espace social et champ de pouvoir", *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 57.

<sup>514</sup> Pierre Bourdieu, "Violences symboliques et luttes politiques", *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 221.

d'existence du pouvoir officiel.

Ainsi, Louis Dumont écrit « La théorie politique ne peut pas être une théorie du pouvoir mais une théorie de l'autorité légitime<sup>515</sup>. » Il n'est donc pas possible de limiter la question politique au simple exercice de domination mais plutôt sur ce qui rend la domination possible et effective.

### 3 – Politique

---

#### 3-1 – Carnaval et politique

L'autorité légitime du roi carnavalet permet donc de garantir un certain ordre, celui du carnaval avec ses normes et règles culturelles et sociales singulières. Mais, avance Nicolas Tenzer, « L'autorité est garante de l'ordre social et donc politique, mais elle lui est extérieure. Si la politique et l'autorité sont antinomiques, la politique suppose l'autorité. Ce qui fonde (...) le pouvoir politique, conçu comme condition de l'existence d'un espace politique, est le pacte fondateur<sup>516</sup>. » On saisit alors davantage ici la figure du « pantin politique » mû par les instances carnavalesques sur la scène publique. Il faut en effet, pour que soit garanti l'ordre social et politique ordinaire, que la figure réelle de l'autorité soit extérieure au chaos festif.

Si les instances carnavalesques permettent ainsi de légitimer les règles et usages festifs, au-delà, et de façon sous-jacente, elles se posent néanmoins en articulation des modalités de la vie culturelle et sociale, elles ordonnent les représentations collectives des groupes carnavalesques et alignent les manières d'agir dans la fête.

« Alors qu'on oppose souvent la représentation et l'action, le spectacle et la vie, écrivent Marc Abélès et Henri-Pierre Jeudy, il apparaît clairement que l'image est une dimension constitutive du « réel » politique contemporain, qui se plie aux règles du jeu de la communication<sup>517</sup>. » La mise en représentation ou en scène d'un ensemble de pratiques culturelles constitue en effet un moyen essentiel de la communication politique.

Par cette mise en scène, le carnaval ouvre une forme de communication alternative dans le sens où les participants développent leur propre manière d'expression et de dialogue tout en permettant à tous les groupes carnavalesques d'exploiter une scène publique ouverte.

Cette scène ouverte s'offre alors comme une scène politique libre de communication et ceux qui détiennent ce pouvoir de mise en scène détiennent aussi les clefs de la communication politique.

Mais pour reconnaître plus précisément le carnaval comme objet politique ou objet de politique, il est nécessaire de le concevoir comme un processus à l'œuvre dans

<sup>515</sup> Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*, Paris, Seuil, 1983, p. 162.

<sup>516</sup> Nicolas Tenzer, *op.cit.*, p. 215.

<sup>517</sup> Marc Abélès, Henri-Pierre Jeudy, *op.cit.*, p. 257.

l'identification politique même si tangiblement il ne paraît pas l'être.

Nous pouvons alors nous demander si la sphère proprement carnavalesque est délimitée politiquement dans l'espace mais aussi dans le temps, ou si l'univers carnavalesque est réellement circonscrit ?

Il est bien évidemment difficile d'y répondre ici dans la mesure où cette problématique intègre une dimension diachronique et dynamique sur un long terme et doit être réinscrite dans la dynamique sociale globale.

Il faudra alors plutôt répondre au questionnement suivant : est-ce que le carnaval peut être objet d'enjeux politiques ?

Pour répondre à cette problématique partons d'un principe simple qui, dans la mesure où les hommes vivent ensemble, se reconnaissent et s'identifient comme membres d'un même ensemble humain, se soumettent aux mêmes autorités qui, elles, maintiennent un ordre relatif à l'aide d'un système judiciaire et législatif établi pour le bien du groupe, fait qu'ils entretiennent une entité d'ordre politique.

Entrons alors dans le domaine de l'anthropologie politique entendue comme autre dimension du social, et considérons la politique comme un mode d'existence intrinsèque et transcendant à la sphère sociale et culturelle.

### 3-2 – Anthropologie politique du carnaval

Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier proposent de distinguer l'adjectif politique qui « s'applique aux manières de concevoir l'État [système politique] et aux régimes qui en résultent. Il s'applique aussi aux partis, et plus généralement au pouvoir que les partis ou les hommes se disputent <sup>518</sup> », du substantif politique « art de gouverner » <sup>519</sup>.

Nicolas Tenzer différencie *le* politique : « Ensemble de ces affaires qu'on peut dire communes à l'ensemble des habitants d'une collectivité (...). Par extension, le politique est l'espace où ces questions sont discutées <sup>520</sup> » de *la* politique qui « est un acte de pouvoir (...) institutif et organisateur <sup>521</sup> ».

Au masculin, la notion désigne le domaine, et au féminin, elle désigne l'activité pratique. C'est-à-dire qu'au-delà d'une simple perspective explicative des affaires publiques, la notion de politique est à la fois un lieu, un espace où les affaires publiques font l'objet d'une décision pour une collectivité considérée, et une action, celle de gouverner, de décider, d'organiser les affaires de la cité. *L a* politique est donc l'action qui consiste à organiser *le* politique.

Plus globalement, le terme politique recouvre en même temps la communauté

<sup>518</sup> Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie, anthropologie*, paris, P.U.F., 1993, p. 107.

<sup>519</sup> *Ibidem.*

<sup>520</sup> Nicolas Tenzer, *op.cit.*, p.31.

<sup>521</sup> *Ibidem*, p. 32.

considérée comme une totalité autonome et, à l'intérieur de cette communauté, ce qui vise les fonctions d'autorité destinées à assurer du moins la pérennité, sinon l'épanouissement, de cette communauté en tant que communauté autonome.

« La vie politique est un « fait total », avance Jean-Jacques Wunenburger, qui fait appel à la totalité de ce qui fait l'homme concret. À l'égal des affects, l'imagerie, l'imaginaire et l'imaginal participent à l'autorité et à l'obéissance, à la conscience de soi comme membre d'un corps, à l'émergence de buts collectifs à atteindre, par la loi ou la violence. S'ils peuvent être lourds de menaces et de confusions, s'ils peuvent perturber le processus politique, ils peuvent aussi donner consistance, légitimité et efficience aux institutions (judiciaires, législatives, exécutives), forger une société particulière, porteuse d'une volonté propre, rendre possibles les souvenirs et anticipations qui évitent de vivre ensemble au gré des circonstances de l'immédiat présent<sup>522</sup>. »

La vie politique est en effet une construction humaine bâtie d'affects et de raisons, de rationalité et d'imaginaire, de contraintes et de libertés, de règles et de possibilités, et la fête carnavalesque s'approche considérablement de ce « fait total ».

### Dérèglement

Dans son originalité et dans sa genèse, le carnaval est licencieux, il est un droit, réglé et réglementé, de subversion et de contestation de l'ordre établi. Il est également un droit de résistance face à cet ordre établi, un droit de résistance organisée, distinct de la protestation individuelle, mais qui n'est pas politiquement structuré et instauré. Durant la période et l'espace déterminé, l'esprit carnavalesque est synonyme de destruction des principes et valeurs des règles existantes dans le quotidien.

Le caractère désordonné et socialement violent s'explique alors politiquement par le fait que la mise en scène publique et collective d'une autre adéquation sociale et culturelle ne peut se réaliser qu'en dehors des règles préexistantes et des valeurs dirigeantes. Dans l'euphorie de la fête, s'imagine et s'invente en effet une autre société où les groupes se croisent et se donnent à voir librement. L'abolition des règles et valeurs quotidiennes dessine alors l'omniprésence d'une alternative qui reste néanmoins associée à l'incarnation d'une permanence de la rationalité quotidienne.

C'est cette rationalité ordinaire qui structure et induit les horizons des possibles carnavalesques. La perspective est dans ce cas de montrer publiquement les normes et valeurs idéales d'un autre ordre.

En effet les changements sociaux s'objectivent en fonction de préoccupations qui inscrivent le changement dans la perspective globale d'un projet de société. Ainsi finalité et modalité se rejoignent dans l'univers festif. Le carnaval de Saint Gilles en est un exemple probant dans la mesure où le thème même de la création d'un carnaval est un changement d'ordre social et culturel : « Les changements politiques sont le plus souvent le résultat de mouvements sociaux qui apparaissent à l'intérieur d'une société donnée<sup>523</sup> »

<sup>522</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*, p. 105.

<sup>523</sup> Nicolas Tenzer, *op.cit.*, p. 347.

. »

La traduction politique du carnaval se tient donc en partie dans le fait qu'il encadre l'action – en train de se faire – d'un *dérèglement* d'ordre social et culturel.

Les capacités politiques du carnaval résident alors dans le fait que tous les participants sont pour quelques instants, la clé qui ouvre le possible, le geste qui sépare le passé du futur, le mouvement collectif qui dévoile la figure d'une vie idéale et idéelle ou tout au moins différente.

Et le carnaval à l'inverse, comme une vision panoramique univoque, renseigne alors par métaphore sur une certaine idéalité d'ordre politique ainsi que sur une certaine forme de réalité socioculturelle de la vie quotidienne.

Le carnaval est donc une forme politique de vie commune parce qu'il apporte non seulement une réponse mais un projet à une communauté en lui donnant sens et forme : « La politique est à la fois moyen de gouverner et assignation de finalités à la société <sup>524</sup> » précise Nicolas Tenzer.

Toutefois que dans ce monde imaginaire du carnaval un écart demeure entre le social réel et le social projeté.

L'essence politique du carnaval n'est qu'une idéalité, et en tant que telle, reste étrangère au réel. La praxis carnavalesque ne suffit donc pas à déterminer la réalité des alternatives.

Le carnaval se déploie alors dans le schéma d'un véritable imaginaire collectif du vivre ensemble alternatif, par sa mise en scène et son vécu collectif.

L'imaginaire carnavalesque et les instances carnavalesques guident ainsi les protagonistes à mettre en scène une vision politique de leur propre société, c'est-à-dire une alternative non rationnelle du vivre ensemble et de l'être ensemble.

Or, « Si tous est clos, atteste Jean-Jacques Wunenburger, l'imaginaire s'effondre dans le réel. Dans l'utopie tout le possible est devenu réel <sup>525</sup> . » Le registre du carnaval est donc non celui de l'utopie mais bien celui de l'imaginaire, de l'*idéal* qui fait de la réalité son opposé et non son but rationnellement et consciemment téléologique.

L'*idéal* arboré et mis en scène dans le carnaval, pour être légitimé c'est à dire *inter-reconnu* par l'ensemble des protagonistes, doit alors s'imposer comme l'*idéal* commun.

## Régulation de conflit

Toutefois le *message* politique présenté par la mise en scène carnavalesque ne vise pas uniquement à vivre un idéal social. Le carnaval possède une autre fonction mais tout aussi politique.

Prenons alors encore une fois l'exemple du roi carnaval.

<sup>524</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>525</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *op.cit.*, p. 101.

Qu'il soit en paille, en papier mâché, à taille humaine ou gigantesque, unique ou tricéphale, nommé ou non, identique chaque année ou original, il est toujours exécuté en clôture de cycle festif. Ce représentant d'une monarchie festive est éphémère mais renaît systématiquement et cycliquement de ses cendres chaque année à la même période. Il constitue non seulement l'emblème et le porte drapeau de chaque carnaval mais son existence, et sa mort, demeurent extrêmement ritualisées, comme nous l'avons découvert en première et seconde partie.

En effet, en carnaval rien n'existe réellement ou totalement, tout est symbole, allusion et illusion, rien n'est donné exhaustivement, mais l'étude de ce souverain fugace et fugitif ouvre l'intelligibilité des rituels symboliques carnavalesques. C'est le seul symbole qui opère à découvert pendant la fête d'autant que cette ritualisation *pré* et *post-mortem* systématique et cyclique existe dans des populations bien différentes.

Les analyses de John Frazer concernant des sociétés africaines<sup>526</sup> indiquaient déjà que l'une des particularités de certains des royaumes africains était la mise à mort rituelle et périodique du souverain aux premiers signes de déchéance physique, et ce notamment chez les Shilluk. Jean-Claude Muller l'attestera plus tard au Nigeria chez les Kutuba<sup>527</sup>. Les travaux d'Alfred Adler chez les Moundang du Tchad<sup>528</sup> ont également montré que le régicide rituel s'inscrit dans une logique cyclique au terme de laquelle s'opère une remise en ordre du monde.

Chez les Moundang, « Lorsque le roi est mort, écrit Georges Balandier, ses restes sont ébouillantés afin de pourrir plus vite ; ils sont ensuite enfermés dans une urne jetée dans une rivière en crue. Le cadavre royal ne peut retourner à la terre, il la contaminerait et la stériliserait ; il est expulsé, et c'est le mannequin figurant le souverain que le fossoyeur enfouit dans une tombe fictive. Dépouillé de la force du pouvoir, le corps royal n'est plus rien ou plus justement, il ne porte que le négatif de la royauté<sup>529</sup>. »

En Occident, le monarque qui meurt ne subit pas le rituel de la dégradation ou de l'anéantissement, bien au contraire, mais en tout état de cause, chez les Shilluks, chez les Moundang ou dans le monde du carnaval, le règne est représenté comme un cycle que le meurtre ritualisé, et symbolique, permet de contrôler et de régler. Par le meurtre du roi et sa dégradation, la société assure une discontinuité entre les cycles, une rupture entre les périodes afin de donner les moyens de maîtrise politique.

Mais plus encore en carnaval, l'anéantissement très ritualisé de ce *persona ficta* rempli la fonction de destruction du mal commun en ce sens que ce mannequin est traditionnellement chargé des maux sociaux et donc source de conflits internes. Sa mort entraîne la disparition du mal, d'où le soin apporté à son effacement et à sa localisation dans le néant. Par ce geste, le groupe symbolise l'extériorité de la genèse de tout conflit

<sup>526</sup> John Frazer, *Le rameau d'or*, Paris, Robert Laffont, 1984 (1ère éd. 1890).

<sup>527</sup> Jean-Claude Muller, *Le roi bouc émissaire, pouvoir et rituel chez le Kutuba du Nigeria*, Québec, Serge Fleury, 1980.

<sup>528</sup> Alfred Adler, *La mort et le masque du roi*, Paris Payot, 1982.

<sup>529</sup> Georges Balandier, *Le détourn*, Paris, Payot, 1982, p. 39.

interne.

En carnaval, une parodie, un simulacre de justice<sup>530</sup>, précède l'ultime sentence prononcée à l'encontre du seul et unique responsable des conflits, maux et mécontentements de la population civile.

C'est par ce *persona fictaet* donc par son rôle de bouc émissairepolitique que la société s'autorise de décharger ses tensions sociales et de réguler ses conflits.

La régulation de conflit passe en partie par ce jugement symbolique, rituel et populaire mais surtout collectif lorsque le groupe n'a pas délégué politiquement sa justice populaire. Le groupe fait alors appel à des forces immanentes pour dire le « bon droit ». Ce sont ces forces qu'incarnent les instances carnavalesques officielles déléguées pour proposer des issues aux conflits en exigeant réparation et punition de son unique coupable. L'autorité qui s'est emparé d'un tel système judiciaire s'empare du même coup du monopole de la violence et surtout de l'autorité légitime ; celle-là même qui maîtrise la manipulation et le maniement de l'ensemble du rituel festif. C'est par cette instance et par cet acte spectaculaire de justice populaire que, grâce au carnaval, le groupe tout entier intervient dans la régulation symbolique des conflits internes.

Nous voyons ainsi qu'*externaliser* et rejeter le conflit hors du groupe a en effet la fonction de renforcer de cohésion interne du groupe en l'associant ensemble contre un mal commun<sup>531</sup>.

Régulariser, normaliser et standardiser le conflit dans un monde hors du quotidien mais seulement de manière ponctuelle et répétée, c'est-à-dire le rendre ordinaire mais cadré et réglé, est un moyen politique de régler les conflits sociaux.

La régulation de conflit constitue donc une donnée de l'existence ordinaire du monde carnavalesque et non le reflet d'un mal-être social induit par la réalité quotidienne.

Cependant, si les modalités politiques de règlement de conflit se retrouvent dans la mise en scène carnavalesque, c'est aussi avancer que cette régulation s'effectue en rapport avec les normes culturelles et l'organisation sociale de l'ensemble de la société.

Le conflit apparaît alors comme une marge inhérente au système collectif et offre à la société la possibilité de surmonter, une année durant, ses tensions en les manifestant sous des formes esthétiques, burlesques, répétitives et ritualisées. Il faut donc considérer l'élément politique du carnaval comme un processus et non comme une structure.

La régulation cyclique de ces conflits apparaît alors révélatrice, d'une part, des causes endogènes ou exogènes de ces conflits, et d'autre part, des tensions internes au groupe et des éventuels changements sociaux, et enfin des rapports sociaux mis en jeu : « Les conflits révèlent les lignes de fractures et de tensions internes des sociétés ; les endroits où les plaques tectoniques bougent et se réarrangent sont celles où résistance et changement se manifestent<sup>532</sup>. »

<sup>530</sup> Phase importante et visible dans le scénario carnavalesque chalonnais.

<sup>531</sup> Emile Durkheim l'avait également montré en soulignant que le taux de suicides baissait considérablement en temps de guerre dans la mesure où le groupe resserre ses liens contre un agresseur commun.

Nous avons alors la possibilité de considérer que le processus de régulation de conflits opéré dans, et par le carnaval, tout comme le principe d'autorité des instances carnavalesques, est bien un acte politique : « La politique, révèlent Philippe Laburthe-Tolra et Jean-Pierre Warnier, consiste à exercer un pouvoir en vue d'établir des actions communes de coopération entre groupes et individus et aussi en vue de régler des conflits éventuels entre eux. Il lui revient d'harmoniser les intérêts divergents et de procurer à l'ensemble des citoyens les conditions matérielles et morales concrètes dans lesquelles chacun d'eux pourra vivre le mieux possible<sup>532</sup>. »

Mais si pour les carnavaux observés l'acte politique de règlement de conflit est manifeste, il existe sous des formes diverses et variées. La moquerie ou la raillerie, l'esthétique et l'imaginaire sont des moyens, les plus répandus dans l'univers carnavalesques, d'agir politiquement.

### 3-3 – Alternative politique

Avec la notion de l'imaginaire propre au carnaval que nous avons construite plus haut, nous pouvons considérer que l'illusion abstraite de l'expérience subjective s'oppose, comme son inverse, à la réalité du monde quotidien. En somme, le carnaval constitue un télescopage entre réalité et idéal imaginé.

Le carnaval met donc en parallèle deux réalités, l'une subjective et ponctuelle, l'autre objective et permanente. Mais alors quel en est précisément le sens politique ? Qu'est-ce que cette mise en opposition engendre et qu'est ce que cette radicalité détermine en matière de questionnement politique ?

En réduisant à un mode de perception imaginaire l'expérience sociale du quotidien et en énonçant le principe d'une réalité différente, le carnaval est donc la célébration de l'*asocialité* ; il est un plaisir ambigu de la destruction, de l'esthétisme et de l'imaginaire, tout comme il est un principe paradoxal de satisfactionde la construction, de la laideur et de l'obscénité. Le carnaval adresse alors son défi d'ordre politique au monopole que s'arroge la société établie de déterminer ce qui est réel. Le moyen essentiel consiste à créer un monde fictif qui, par le vécu et l'expérience de l'autonomie de la fête, paraît réel.

C'est en effet parce que le carnaval se distingue de l'ordre social ordinaire, et de ses fondations raisonnables et réfléchies, qu'il peut se donner les moyens de désacraliser la réalité courante. L'expérience de la folie carnavalesque institue ainsi un véritable faire-valoir subjectif face à l'objectivité toute puissante du réel, à la rationalité de la société. Il rompt donc avec l'univers classique de la communication et développe son propre langage qui possède son propre style. Il fait éclater les règles de comportement ordinaires pour révéler ses codes alternatifs et créer des caractères, des dénominateurs sociaux spécifiques. Il éjecte de son contenu certains éléments de la réalité quotidienne, et rejette l'ordinaire pour développer et montrer l'extraordinaire. Dans toute son idéalité, la fiction carnavalesque crée sa propre réalité et deux mondes rentrent alors en collision,

<sup>532</sup> Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *op.cit.*, p. 135.

<sup>533</sup> *Ibidem*, p. 108.

chacun étant porteur de sa propre vérité sociale. En somme, le carnaval invente une dimension *méta sociale*.

Mais plus que de contrer la réalité du quotidien, le carnaval en est une sublimation, une forme expressionniste. Sa forme esthétique est le véhicule de la sublimation d'un autre univers, laquelle va de pair avec une désublimation de la réalité quotidienne. Elle permet et valide alors une expérience subjective avec ce monde fictif. Son autonomie carnavalesque s'affirme ainsi sous la forme d'une sécession. Son roi représente et symbolise une autre souveraineté politique vis-à-vis de la réalité. C'est en ce sens que nous qualifions le carnaval d'*expressionnisme politique*.

Ainsi, lorsque la rationalité de la société et de ses déterminations raisonnables est dissoute dans une logique du sensible et de l'imaginaire, et ce en vertu de sa forme festive dirigée par un représentant politique imaginaire, le carnaval jouit d'une large mesure d'autonomie vis-à-vis des rapports politiques et sociaux. Par son autonomie, il peut s'opposer, on l'a vu plus haut, à ces rapports et peut même les transcender. Il est ainsi en mesure de subvertir l'expérience ordinaire de la vie courante. Le comique, le « rire libérateur » et l'optimisme festif en sont les premiers de ses outils.

De plus, le carnaval utilise pour sa mise en scène, comme on a pu le voir précédemment, au moins deux formes d'esthétique qui, conjointement employées sur la scène publique se révèlent être des outils politiques : le *surréalisme* et *l'expressionnisme*.

Le premier mène aux chemins subjectifs du fantasme et de l'imaginaire, de ce qui n'est pas, ou du moins pas réel. Sans être un art « révolutionnaire », le second possède intrinsèquement un caractère destructif de l'ordre établi, en montrant et exhibant de nouveaux objectifs sociaux pour un changement d'orientation. Ils subvertissent ensemble la perception et la compréhension classique de l'ordre comme un témoignage contre la réalité établie tout en dessinant l'image extérieure d'une alternative.

Ce propos est particulièrement visible et saisissable dans le carnaval de Saint-Gilles dont le vœu de l'instance organisatrice et l'organisation générale des défilés repose sur une mise en scène communautaire volontairement distincte de celle que donne la réalité quotidienne.

Le potentiel de subversion que recèle l'expressionnisme carnavalesque dans une mise en scène identitaire est dû principalement à la différence entre les structures auxquels l'ordre et le carnaval font face : l'un détient une légitimité politique, l'autre prétend la dissoudre. Mais surtout, le carnaval détient sa propre dimension de vérité du fait qu'il est, essentiellement, une substance transhistorique de protestation cyclique et s'appuie de fait sur une légitimité culturelle appelée tradition.

La vérité expressionniste du carnaval réside en ceci que le monde ordinaire est en réalité tel qu'il apparaît dans le carnaval. Il représente donc le possible d'un autre ordre qui, au quotidien ne satisfait pas pleinement. En ce sens, le rapport du carnaval à la praxis est inévitablement présent mais indirect. Assurément, le carnaval emprunte des activités matérielles et légitimées culturellement, notamment par les instances, qui ont pour effet indirect de créer une autre réalité.

Ainsi le carnaval ne prend pas un sens politique simplement en devenant une force

subversive d'opposition à toute forme d'autorité politique mais aussi en confortant davantage la vision culturelle et sociale déjà établie et légitime.

La logique interne du carnaval aboutit donc à l'émergence d'une autre logique, d'une autre raison qui défie la logique quotidienne intégrée dans l'ordre social. Le carnaval vise donc à représenter l'idée d'une autre réalité, l'idée d'autres rapports sociaux. Il donne, en outre, une autre idée de la logique, une autre « idéo-logique », pour reprendre un concept développé par Marc Augé<sup>534</sup>.

Nous pouvons ainsi parler en termes de sublimation de la réalité qui verrait à travers le carnaval son contenu stylisé, les déterminations étant remodelées et réordonnées. Dans le rituel carnavalesque tout paraît fonctionner, en effet, selon une logique qui n'est pas conforme à celle de la vie courante, ainsi les relations sociales sont présentées sous un angle radicalement différent. La mort, celle du roi carnaval par exemple, est vécue plutôt comme une satisfaction et non comme une frustration ou une déception. La logique carnavalesque dépend en somme de l'*idée* de logique sociale que se donnent ensemble les participants des carnavaux.

La sublimation de la réalité opérée dans l'univers carnavalesque sert en même temps de véhicule à sa fonction critique et négatrice de l'ordre. En transcendant la réalité établie, le carnaval dissout une certaine objectivité réifiée des rapports sociaux préexistants et ouvre par là même une nouvelle dimension de l'expérience vécue, celle d'un autre être ensemble. En ce sens, l'invalidation de toutes normes et de toutes valeurs par l'expérience, et non seulement par le discours, donne un caractère non seulement *idéo-logique*, mais aussi véritablement idéologique, en offrant au carnaval une potentielle force politique dissidente.

L'expérience carnavalesque transforme un contenu reçu et le révèle dans la mise en scène dans sa seule apparence de réalité. De ce fait elle peut représenter la réalité tout en la mettant en accusation. Le contenu des relations devenant forme, les relations sociales deviennent représentation idéologique des relations sociales. Le carnaval ne propose pas alors une fausse réalité mais son autonomie vis-à-vis de celle-ci, qui lui confère un statut de *contre-réalité* sociale.

Les potentialités politiques du carnaval résident donc dans son pouvoir à rompre le monopole de la logique rationnelle de l'ordre établi et à rendre caduque la réalité des relations sociales. C'est par l'expérience vécue autant dans les défilés que dans les bals masqués que le carnaval peut « consommer » politiquement cette rupture : le monde fictif du carnaval apparaît comme une réalité puisqu'elle est vécue sincèrement.

Le jeu politique, entre *idéo-logie* et réalité, de la mise en accusation de la rationalité de ce qui est – que symbolise notamment le procès et l'exécution symbolique du roi carnaval – appartient alors bien à l'univers festif du carnaval.

### Réel et fictif

Le carnaval est certes un univers singulier de personnages, de rires, de couleurs, de

<sup>534</sup> Marc Augé, *op.cit.*

sons, de sens, de symboles, mais c'est également une force politique négatrice de la réalité sociale. Le potentiel de radicalité politique du carnaval réside dans son caractère idéal et non dans sa réalisation. Cependant, la fête carnavalesque ne peut aller plus loin que sa fiction sans cesser d'être une fête.

Le carnaval ne peut donc changer la société puisqu'il se retrouve *enkysté*, c'est-à-dire isolé par le quotidien et précisément aussi parce qu'il demeure entièrement dépendant de la réalité du quotidien et de ses logiques d'autorité.

Tout se passe en effet comme si le carnaval, par une inertie qui exprime à sa manière ses attaches réelles à un monde idéal, ne pouvait renoncer aux concepts que ce même monde attaque. Il ne peut en effet pour exister – et c'est là son fondement – que se nourrir du quotidien en réalisant des « prélèvements » culturels et sociaux dans son quotidien trouvant en cela des points d'appui dans les données rationnelles de la réalité.

Le matériau de la mise en scène carnavalesque est bien une partie de la société puisque c'est avec elle et contre elle que le carnaval produit sa représentation culturelle. C'est par la mise en scène culturelle et ponctuelle de la société que le carnaval contredit sa propre société qui demeure présente dans l'univers carnavalesque en tant qu'elle détermine l'horizon du possible. La fête carnavalesque possède ainsi des assises issues des fondements de la rationalité de la société qui justifient implicitement sa structure fictive et sa validité en tant que fête.

En ce sens, tous les éléments conceptuels rationnels qui enfantent le carnaval jouissent, quant à eux, d'une structuration concrète et déjà vécue par les participants, qui ont besoin de ces éléments pour vivre ensemble l'expérience carnavalesque alternative.

Par conséquent, le carnaval est l'art culturel de *re-présenter* l'ordre social. Sa forme esthétique et rituelle est l'expression politique de sa communication publique autonome. Le carnaval constitue donc une force objectivement politique différente de celles qui, orthodoxes et reconnues, évoluent politiquement dans le champ politique.

Le carnaval constitue donc, en ces termes, un véritable imaginaire politique.

## Dérèglement réglé politique

L'autonomie du carnaval, démontrée plus haut, demeure effectivement une autonomie vis-à-vis du social mais ne l'est donc pas sur un plan culturel. Ainsi une autonomie vidée de son contenu ou de sa légitimité culturelle n'aurait aucun pouvoir parce que le carnaval dépend entièrement du matériau culturel qu'il partage avec la réalité établie. Même si le carnaval est subversion, il demeure celui d'un matériau culturel donné et précisément réglé.

Il est nécessaire en effet que la fiction carnavalesque garde une correspondance avec la réalité car c'est elle qui sert de matériau afin de re-présenter ce monde fictif, surréel et c'est à partir de cette réalité quotidienne que le carnaval transforme les déterminations sociales établies.

Cette limitation culturelle de l'autonomie festive est la condition nécessaire non seulement à son existence mais aussi à son potentiel politique. Cette contradiction dialectique d'autonomie limitative du carnaval transforme le contenu de la réalité de

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'expérience subjective en mise à distance du réel, conduisant à l'émergence d'une perception alternative du réel. Les formes esthétiques et rituelles ne peuvent en effet s'opposer au contenu culturel de la réalité. Un contenu festif, dépouillé entièrement de la réalité établie, devient un élément abstrait, donc qui ne fait partie d'aucune réalité, même fictive.

À partir de là subsistent nécessairement, dans le contenu carnavalesque, des fragments de la réalité sociale non transformée ; ce qui permet de donner un sens et une communication à cette *contre réalité*, et ce même si le sens est résolument et volontairement contraire.

Dans le carnaval, c'est alors la forme esthétique qui devient réelle et non l'inverse. La forme esthétique, l'expressionnisme carnavalesque, permet de se détacher et de représenter la réalité sociale. Cette dernière forme consent aussi à une célébration de la surréalité et donc montre ce qui n'est pas montrable socialement et politiquement, c'est-à-dire l'invisible social et politique.

Toutefois, l'expressionnisme carnavalesque reste seulement une re-présentation de la réalité.

Le carnaval n'obéit donc pas au principe de réalité mais plutôt à sa négation. C'est bien en s'opposant à la réalité que le carnaval acquiert son autonomie et sa caractéristique fondamentale. L'apparence d'une autre réalité, celle, propre au carnaval, qui construit son propre monde, d'une réalité dépouillée de la réalité quotidienne, perd ainsi sa prétention politique à une légitimation sociale et crée de ce fait deux réalités antagonistes : la réalité subjective, celle de l'expérience carnavalesque et la réalité objective, celle de la quotidienneté et de l'ordre établi.

L'autre réalité reste ainsi à l'*extérieur* de celle qui est établie.

Dans l'univers du carnaval, le changement de règles n'est pas, comme on l'a vu, une rupture de l'ancien ordre des choses, il n'est pas non plus une révolution en train de s'accomplir. L'espace politique proprement carnavalesque, qui demeure un univers flou, instable et imprévisible, momentané mais cyclique, dessine une sorte de champ clos qui engendre inéluctablement le retour de l'ordre ancien et sa stabilité.

C'est le sens et le paradoxe du meurtre symbolique du roi carnaval : figure d'une unification politique tout au long du rituel, mais symbole d'un ennemi commun en fin de cycle ; celui de représenter et d'accumuler en sa seule personne fictive tous les dysfonctionnements de la société et de son ordre politique. La mise en scène carnavalesque démontre toute cette ambivalence politique : le faire exister pour mieux l'anéantir, le dérégler pour mieux affirmer son potentiel de régulation. Ce phénomène singulièrement carnavalesque développe un processus politique particulièrement ambivalent qui n'existe qu'abstrairement et dont les valeurs intrinsèques sont autodestructrices. Les fondements du carnaval sont en effet tels qu'ils nient, cycliquement, son existence même. Sa fonction est ainsi de légitimer un système politique dont les valeurs lui sont radicalement antagoniques. En d'autres termes, les qualités politiques d'un carnaval ne sont objectives que si elles conservent leurs valeurs politiques proprement autonomes vis-à-vis de la réalité établie, c'est-à-dire les valeurs carnavalesques. L'impératif catégorique du carnaval repose donc sur l'extériorisation de

sa réalisation et dont le degré de réalisation reste un idéal. Sa réalité ne demeure ainsi qu'abstraite et n'est alors pas vouée à la réalisation concrète. Le carnaval ne sera effectivement plus un carnaval lorsqu'il imposera sa propre réalité à celle du quotidien, et son ordre imaginaire à l'ordre établi.

Pourtant, le carnaval ouvre une dimension accessible à une autre expérience en temps réel, une dimension accessible par tous où chacun peut se libérer des déterminations de la réalité quotidienne. Le carnaval est donc la possibilité d'une découverte subjective d'un véritable principe d'autonomie qui nie ou refuse celui de l'ordre établi. Il rend ainsi perceptible, visible et sensible ce qui ne peut l'être.

## 4 – Carnaval et démocratie

---

« La raison d'être de la politique est la liberté et son champ d'expérience est l'action <sup>535</sup> » déclare Hannah Arendt.

Si l'action politique qui prend place dans l'univers carnavalesque ne se manifeste ni par ses intentions, ni par sa fin, une question se pose alors : comment saisir les modalités de l'agir ensemble politique dans le moment carnavalesque ?

### 4-1 – Action politique

C'est parce que le carnaval met en scène et vise un monde commun, en donnant sens et substance à la fois aux groupes présents et actifs ainsi qu'à un vivre ensemble commun, qu'il s'inscrit dans un registre politique.

Et l'on pourrait objecter que toute politique se mesure au monde qu'elle est en train d'instituer, mais nous répondrons que l'univers politique imaginaire du carnaval ne se juge pas comme une œuvre rationnelle ou télologique mais plutôt comme un déploiement et une articulation d'actions humaines non raisonnées.

Plus précisément, le monde carnavalesque s'étend dans la sphère politique dans le sens où il exhibe publiquement des conditions de possibilités d'un autre vivre ensemble et d'un autre être ensemble, distincts de la rationalité de la vie en société. Simplement, il ne fait pas montre de pragmatisme ni d'utilitarisme, comme l'entend et le conditionne la société moderne puisque qu'il est inscrit, depuis ses origines, dans un microcosme accusé de folie, donc d'irrationalité et de déraison.

Mais en ces arguments, le carnaval est néanmoins porteur d'un sens humain.

### Pluralité de l'être ensemble

Le phénomène carnavalesque est une activité politique dans la mesure également où il déploie et fonde un monde, imaginaire certes, mais un monde pluriel et commun construit à partir de la dissolution de la rationalité sociale et de l'institution communautaire d'une relation, subjective et vécue, des multiples singularités.

<sup>535</sup> Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté ? » in *La crise de la culture. Huit exercices de pensées politiques*, Paris, Gallimard, 1972, p. 190.

Puisque l'une des conditions de l'action carnavalesque, du moins qui est ouvertement celle du carnaval de Saint-Gilles, est la pluralité, le moment carnavalesque doit lui-même s'entendre au pluriel.

Cet exemple de la création du carnaval de Saint-Gilles avec en toile de fond la concrétisation d'un idéal communautaire du nom même que porte l'île, en est, en ce sens, probant. Vouloir en effet, à partir d'une *segmentarisation* ethnique et culturelle pour créer un monde commun, un communautarisme, une « réunion » idéale des composantes singulières, est de fait une activité politique. La Compagnie Pôle Sud de Saint-Gilles souhaite en d'autres termes, conformément à son projet explicite, transformer la multiplicité ordinaire en un corps unique et supprimer l'espace multiple inter culturel en oeuvrant à une incorporation de chacun des groupes à la société réunionnaise globale.

Les termes « *ethnicolor* » ou « *pluriethnicité* » lus à maintes reprises dans la littérature carnavalesque spécialisée<sup>536</sup> à Cayenne fournit de même un autre exemple.

Les groupes isolés culturellement dans la vie quotidienne sont en effet privés d'une expérience commune, donc de l'expérience de la pluralité. Cette pluralité ne prend alors sens – et un sens politique – que dans l'épreuve subjective d'une communauté qui assume l'altérité des liens mais ne se confond pas pour autant avec une multiplicité quantitative de groupes épars. La pluralité est en effet, par définition, la condition d'une action s'effectuant de concert et qui ne pourrait être issue des groupes isolés.

Le rôle – et donc le pouvoir – des différentes instances carnavalesques se tient précisément ici : organiser et assurer cycliquement l'espace d'une représentation de la pluralité ou en d'autres termes, à partir de la multiplicité, de créer de la pluralité<sup>537</sup>.

À la différence de la praxis carnavalesque qui, elle, s'inscrit dans l'agir ensemble carnavalesque, les instances organisatrices, en créant l'espace commun d'un *être ensemble* alternatif et en y assignant une fin prévue avec la mort violente du roi carnaval, sont davantage dans un registre de la « *confection* »<sup>538</sup> d'un univers, de la fabrication d'un monde commun. Le domaine politique réglé de la praxis, quant à lui, reste *a contrario* dans le domaine de l'inachèvement ou de la fragilité, et ne prend sens que dans l'action rendue visible. Dans la praxis carnavalesque, être et apparaître sont confondus.

On voit alors comment et pourquoi l'instance carnavalesque réunionnaise s'est emparée des potentialités de cette force éminente.

Elle est plus manifeste lorsqu'à Cayenne, en page 24 du *Touloulou magazine* n°7, on peut lire : « Vaval célèbre toutes les races et toutes les cultures de la Guyane. Grâce sereine des Créoles, sensualité majestueuse des Brésiliennes, forces énigmatiques des Neg-marrons...de Saint-Laurent à Cayenne (...). Roi fou de liberté, il [le Roi Vaval] révèle à ses sujets un autre lui-même<sup>539</sup> » ; « Il s'agit là pour tous des adeptes, sous

<sup>536</sup>

*Touloulou magazine, La revue officielle du carnaval de Guyane*, n° 3, 1997, n°5, 1999, n°6, 2000, n°7, 2001, n°8, 2002.

<sup>537</sup>

Nous entendons le terme de « multiplicité » comme le caractère des groupes isolés et la « pluralité » comme celui des groupes rassemblés, liés par l'instauration d'un univers commun et par conséquent comme un terme déjà politique.

<sup>538</sup>

Proche de la notion de « *poiésis* » d'Hannah Arendt.

l'organisation de la Fédération des Festivals et Carnaval de Guyane et avec la participation des groupes de Cayenne, de Rémire-Monjoly, de Kourou, de Saint-Laurent-du-Maroni, de Saint Georges de l'Oyapock, de Sinnamary<sup>540</sup> »...

Le carnaval offre alors la possibilité à tous les groupes de révéler qui ils sont dans un espace public.

L'identification culturelle d'un groupe carnavalesque se présente comme la condition de l'existence de celui-ci dans l'espace public, mais condition essentielle, puisqu'à défaut, toute entreprise politique serait irréalisable. C'est dans l'action menée avec d'autres sur une même scène publique que les groupes se révèlent aux autres.

Le carnaval offre alors aussi aux différents groupes un processus de *subjectivation* sociale et politique, c'est-à-dire une manière de se singulariser sur une scène publique et d'acquérir une visibilité publique tout comme une consistance ou une réelle substance sociale et politique.

Dans cette perspective, la fête carnavalesque se propose alors d'aller à l'encontre même des régimes politiques coloniaux et esclavagistes qu'ont connu dans leur histoire similaire La Réunion et la Guyane. Ce sont des systèmes politiques qui se bornaient à éliminer un espace véritablement public, sous couvert du fantasme communautaire d'une identité nationale, raciale et culturelle.

La scène carnavalesque s'affiche donc virtuellement comme l'institution de la réunion des singularités ou plutôt comme une institution construisant une singularité plurielle au détriment d'un monde marqué de singularités segmentées. Il désatomise en somme les groupes ou communautés au profit d'une pluralité, d'un être ensemble.

Révélation d'une singularité, liaison d'une pluralité mais aussi constitution d'un espace public de visibilité de cette singularité, le carnaval est également la vitrine identitaire, l'être ensemble d'une localité. C'est par lui qu'une ville offre son image au public, à ses habitants mais aussi aux étrangers et touristes de passages. Il constitue en quelque sorte davantage un produit d'appel touristique plutôt qu'un produit touristique.

Le monde carnavalesque se développe ainsi à l'encontre du quotidien, marqué par la disparité, et procède à l'établissement d'une communauté au travers de l'institution d'un lien social ou plutôt au travers d'une action politique puisqu'il unit entre elles les singularités distinctes que le carnaval révèle au monde du quotidien. C'est donc dans l'action culturelle que se dissout la rationalité de la société courante au profit d'un lien de communauté.

Le carnaval révèle et institue donc, de manière politique, une communauté. La notion de social n'est plus alors fondée sur un simple composé ou agglomérat d'éléments distincts mais existe plutôt dans l'univers carnavalesque en primauté de ces différents composantes.

Sa manière de révéler objectivement cette communauté est une action politique

<sup>539</sup> *Touloulou magazine*, n°7, 2001, pp. 24-25.

<sup>540</sup> *Ibidem*, p. 25.

puisqu'il montre et démontre, en agissant concrètement, les moyens et l'exemple par lesquels peuvent se rassembler une communauté en étant elle-même, face aux autres, par son histoire et ses valeurs, et puisqu'il rend compte de la manière dont s'institue un espace de cohabitation entre ceux, que dans le quotidien, rien ne lie.

### 4-2 – Agir ensemble

Ce vivre ensemble proprement carnavalesque est alors aussi un *agir ensemble*.

L'action, l'*agir ensemble*, l'institution praxique d'un monde commun, qui se dévoile spontanément dans l'instant carnavalesque et entre les groupes, se déploie explicitement contre la rationalité et les règles du quotidien de sorte que les liens humains qui sont tissés s'instituent comme un exemple empirique et extrinsèque à présenter précisément au quotidien.

Le moment carnavalesque est en effet un moment où les communautés culturelles s'offrent une vitrine dans le domaine public. Le carnaval est une manifestation annuelle où effectivement la communauté portugaise de Chalon, celles, brésiliennes ou chinoises de Guyane, les quartiers populaires de Cayenne, les communautés indiennes, malgaches et chinoises de La Réunion se dévoilent, s'exposent et s'exhibent dans l'espace public ; celui-là même qui, dans la quotidienneté, est réservé aux groupes culturels dominants, réduisant, de ce fait, toute liberté publique et rendant inutiles les expressions de points de vue culturels singuliers.

Exister est en effet apparaître aux regards, se rendre visible et donc inversement, apparaître aux regards, être vu publiquement. Précisons toutefois d'une part que cet acte d'existence n'est effectif qu'avec le concours des spectateurs qui sont ceux qui offrent aux groupes qui défilent la possibilité d'être vus, d'exister. Un carnaval sans spectateurs n'aurait alors, en ce sens, aucune prétention politique à la création d'un espace de pluralité culturelle, d'un monde commun. Le regard des spectateurs, processus politique actif, est la condition essentielle d'un monde commun que le carnaval instruit.

Cet *agir ensemble* proprement carnavalesque, d'autre part, est une action qui met en relation les acteurs entre eux mais aussi avec les spectateurs. C'est-à-dire que le moment carnavalesque déploie un espace commun incluant aussi bien les acteurs que les spectateurs, en d'autres termes, la communauté locale toute entière.

Chacun des groupes peut ainsi sortir d'une insignifiante et indifférenciée multiplicité et prendre sa place dans le domaine public en s'offrant une *re-connaissance* de sa propre existence dans le tissu culturel pluriel des villes modernes ainsi qu'une objectivation d'une appartenance à un monde commun.

C'est la dimension carnavalesque essentielle de l'être ensemble qui agit sur la confection de la pluralité, d'une communauté publique.

Mais loin d'unifier la pluralité dans la réalité de la quotidienneté, le carnaval révèle d'abord, avant même d'instituer un espace de visibilité, la singularité des groupes. Les banderoles patronymiques qu'expose systématiquement chacun des groupes carnavalesques de Cayenne en tête de défilé, en illustrent le propos tout comme les mises en scènes *folklorisantes* des groupes non créoles réunionnais et guyanais.

La pluralité se trouve ainsi maintenue dans le moment même de la fête qui érige en scène d'action l'espace public.

Dans le cadre strict de la fête, l'action carnavalesque est donc triple : elle est *lante* dans un espace commun, *révélatrice* des singularités et *instituante* d'un espace public de visibilité notoire. Le carnaval ne saurait exister en effet en dehors d'un espace public de l'apparence. Il doit être apparent et visible pour que son action produise et développe un effet politique.

Toutefois, l'ordre carnavalesque du paraître n'est pas une transfiguration ni un reflet de la réalité quotidienne, il est une réalité, comme on l'a vu, imaginée.

Le carnaval offre, dans ce sens, les moyens ou plutôt l'acte d'exister aux différents groupes, mais cet acte d'exister est une manifestation de liberté, de spontanéité, d'extra quotidien : « Le carnaval c'est le seul moment dans l'année où on peut être libre, faire ce qu'on veut. Ça dure pas longtemps mais on en profite ! (...) On côtoie tout le monde, les Brésiliens, les Chinois, ceux de Zéphir<sup>541</sup> ou de Thémire<sup>542</sup>, les Antillais, les « Georgetowniens<sup>543</sup> » on est tous ensemble dans la rue, c'est pas comme le reste de l'année », nous confia un membre du groupe Scorpion.

Sur la scène publique carnavalesque apparaissent donc toutes les dimensions de la société venant s'articuler ainsi aux autres dimensions de la société comme des dimensions constitutives d'un monde commun. Que les groupes distincts paraissent sur une scène publique signifie en effet qu'ils existent et, corrélativement, que la société plurielle aussi.

Se montrer notoirement exhiber ses caractéristiques propres et tend alors à faire apparaître ce qui n'est pas ordinairement. On pourrait ainsi penser que les groupes qui exhibent leurs propriétés culturelles singulières dans le carnaval souffrent d'un déficit de visibilité dans la vie quotidienne, telles les monstrations « folkloriques » ou « folklorisés » - groupes brésiliens, chinois, malgaches, portugais, etc. - et que ceux, qui au contraire, puisent leur inspiration dans l'histoire locale, c'est-à-dire dans celle du groupe socioculturel majoritaire ou dominant - Créoles ou Blancs - ont un intérêt à rendre d'autant plus visibles celles des autres groupes.

En faisant étalage sur la scène publique d'une apparence culturelle qui paraît authentique, les groupes ne cherchent pas à se montrer tels que les autres groupes souhaiteraient qu'ils soient mais plutôt à convaincre les autres qu'ils sont tels qu'ils apparaissent dans les défilés carnavalesques. Inversement, les groupes majoritaires ou dominants attendent des autres groupes qu'ils paraissent dans les défilés carnavalesques tels qu'ils paraissent dans l'imaginaire de la réalité quotidienne.

Mais en revanche, exhiber ses propriétés dans l'espace public c'est aussi exhiber une apparence *inauthentique* du groupe puisque celle-ci est folklorisée, c'est-à-dire

<sup>541</sup> Nom d'un quartier populaire de Cayenne : Cité Zéphir.

<sup>542</sup> *Ibidem* : Cité Thémire.

<sup>543</sup> Nom donné aux immigrant du Guyana ; Georgetown étant la capitale.

stéréotypée ou plutôt simulée, en conférant à ce qui, ordinairement, n'apparaît pas, une réalité prétendue plus « vraie ». L'exhibition d'une prétendue authenticité est de ce fait inauthentique, et cette inauthenticité exclue d'autant les groupes d'une unicité culturelle.

L'imaginaire et l'illusion carnavalesque servent aussi ici de critères d'apparence et d'authenticité.

En somme, parce que l'univers du carnaval est précisément extra quotidien, il permet de rendre visibles ce ou ceux qui ne le sont ordinairement pas et invisibles ce ou ceux qui le sont.

Dans la participation active aux défilés carnavalesques, se rendre visible, c'est-à-dire se présenter, est un choix par lequel les groupes décident de l'image d'eux qu'ils offrent à tous, et indiquent également comment ils entendent paraître. Les « groupes de quartiers » de Cayenne, dans les défilés, en se distinguant par leur façon de défiler, de danser, de chanter, de se déguiser, des groupes plus officiels et reconnus souvent de longue date, entendent montrer leur distance vis-à-vis de l'histoire carnavalesque, de l'identité globale et du tissu culturel de la ville, perçu comme « conservateur » : « Nous ce qu'on veut c'est montrer que le carnaval de Cayenne c'est pas que les touloulous ou les choses comme ça, c'est qu'on peut défiler et chanter autre chose que ce que tout le monde chante depuis avant ma naissance » nous confiait au cours d'une conversation informelle un membre d'un petit groupe de quartier. « Le carnaval est une façon pour les jeunes de ce quartier de s'imposer avec beaucoup de fierté ! », déclare la vice présidente du groupe Kalbass, Annick Virtos. « Ce sera difficile d'atteindre le niveau des groupes qui gagnent la grande parade mais ce n'est pas notre but. On privilégie davantage l'aspect spontané, c'est le carnaval en tant que manifestation populaire qui nous intéresse », précise Joël Egalgi, le président du groupe Safari Inini. « On essaye de se distinguer (...) Le carnaval est court, il est difficile d'avoir des sponsors, nos membres sont jeunes avec peu de moyens » insiste le président du groupe Piraye, de la « Cité Médan ».

Le mode d'apparition carnavalesque donne alors au groupe l'objectivité de sa visibilité.

Chacun des groupes assume ainsi l'apparence qu'il offre au regard des autres.

Car le choix de paraître, et de paraître de telle façon et non seulement d'être visible sur la place publique n'est pas simplement une apparence ou une illusion, mais aussi la manifestation d'un désir de s'actualiser.

Ce que montrent alors les carnavaux de Chalon, de Saint-Gilles et de Cayenne, est donc bien dans le registre de la pluralité visible et non dans celui – plus proche du carnaval de Dunkerque – *monoculturel*, de l'unicité.

Or, avance Hannah Arendt<sup>544</sup>, être, signifie d'abord être libre et il n'y aurait de liberté que dans d'action. L'action de visibilité que déploie la fête carnavalesque dans l'espace public constitue donc un acte de liberté. L'agir carnavalesque, en offrant un espace institutionnel pour paraître collectivement, est en ce sens une action politique. L'action carnavalesque est effectivement une activité qui met en rapport direct, de manière vécue et sans intermédiaire, toutes les communautés, et c'est parce qu'elle les met directement

<sup>544</sup> Hannah Arendt, *op.cit.* pp. 201-217.

en rapport les unes avec les autres que l'action carnavalesque est une action politique, dont l'enjeu est aussi un enjeu politique.

Le but n'est pas, encore une fois, ni téléologique, ni révolutionnaire, ni encore l'application d'une stratégie, d'un savoir ou l'accomplissement d'une motivation : nous n'avons en effet ni entendu, ni lu, ni même constaté, en aucune manière, un désir délibéré de détruire ou de changer les règles rationnelles du quotidien. Ce n'est donc pas une action politique et sociale qui peut se retourner contre les conditions et normes de vie courante puisqu'elle est attachée à l'instant subjectif de la fête. La promesse d'un vivre ensemble est tout entier réalisé dans l'accomplissement même de l'acte.

La fête carnavalesque ne produit donc pas une œuvre politique, elle n'œuvre rien, elle ne produit rien d'autre qu'une communauté publique.

Cette absence d'œuvre politique a pour inverse l'institution d'un espace public et d'un lien humain pouvant donner naissance à un monde commun, pluriel, qui lie les communautés singulières précisément en les distinguant et en les exposant.

Si en effet l'instant carnavalesque est voué inéluctablement à disparaître, la fabrication d'un espace public de visibilité est au contraire réifiant et installe une durée en dessinant le cadre d'un monde possible, qui *pourrait* devenir commun et pluriel.

## Espace et temps

Alors que la fête carnavalesque est éphémère et s'organise autour d'un commencement et d'une fin fixée à l'avance, c'est pourtant avec le carnaval que peut prendre forme une pluralité culturelle et que peuvent prendre sens les rapports entre communautés et entre groupes ordinairement distincts. De plus, cet acte politique qui a pour condition l'expérience subjective de la pluralité, l'ouverture d'un autre monde possible est aussi une ouverture au monde.

Pour se réaliser, l'acte politique carnavalesque exige un théâtre, une scène publique ouverte à tous, au plus grand nombre, sur laquelle se déploient les différents groupes puisque ce qu'il fait voir : ce qu'il montre c'est la visibilité, l'apparence, l'existence même de ces différents groupes.

Du fait qu'il se déploie cycliquement en pleine visibilité et qu'il est public, cet espace d'apparence offre à chacun des groupes une scène où paraître régulièrement.

Sur cette scène, qui requiert nécessairement un public, le sens de l'action est de maintenir visible son principe même, c'est-à-dire celui de rendre visible et, de fait, pluriel, l'ensemble des composantes culturelles de la ville.

L'action, qui doit être visible et vue du plus grand nombre pour se réaliser, donne au principe de pluralité une réalité concrète. Elle lui donne consistance, expérience vécue et naissance, tout comme un lieu propre dans l'espace public.

Notons, comme le précise Hannah Arendt, qu'un espace public qui donne à voir actions et paroles libres est un domaine politique<sup>545</sup>.

<sup>545</sup> *Ibidem.*

Le carnaval saurait donc s'effectuer à huis clos, ou en comité restreint, car dans ce cas la fête perdrait son sens politique au profit d'une pratique ordinaire, banale et réglée par le quotidien. On comprend ainsi que les carnavaux ne se déplient qu'en centre ville, dans les rues et artères les plus fréquentées, et en dehors des vacances scolaires - pour celui de Chalon - et que le temps clément est d'une importance non négligeable et pas seulement pour les finances des instances organisatrices - Chalon et Saint-Gilles.

C'est en vertu de ce paradoxe que le carnaval peut laisser voir ou présenter les différents groupes et c'est à partir de cette présentation que débute, que s'invente un monde imaginaire, parce que ce qu'il présente est précisément ce qu'il invente dans l'instant.

Pour se réaliser, l'acte carnavalesque installe également une temporalité propre au monde carnavalesque : celle de la contemporanéité.

Dans le carnaval, l'avenir est en effet présent. La finalité de l'action politique carnavalesque se situe précisément dans l'action même, dans l'instant carnavalesque même. La fin précède alors, en ce sens, l'action, puisque le carnaval, on l'a vu en vertu du processus de dérèglement réglé, ne peut rien construire en dehors de son cadre proprement festif et ne peut donc pas édifier une finalité dont le but est susceptible de connaître un terme. Le projet carnavalesque réunionnais est alors, face à ces propos, illusoire en dehors de tout cadre festif.

L'action carnavalesque est ainsi une actualité qui existe dans l'acte même, c'est-à-dire dans un perpétuel recommencement, d'où son caractère cyclique.

Le carnaval inscrit alors les protagonistes dans une durée indéfinie, car son accomplissement n'est en définitive réactivé que dans l'acte et puisque la communauté plurielle qu'elle induit n'est réalisée que dans le monde carnavalesque.

L'être ensemble et le vivre ensemble singuliers de l'instant carnavalesque ne sont donc reconduits que dans l'acte cyclique qui l'accomplit.

L'agir politique carnavalesque invente ainsi un espace pluriel et un temps de l'actualité mêlant présent et futur, qui tous deux maintiennent la communauté plurielle dans son commencement et sa fin reconductible, dans une temporalité inaugurale, ouverte et non télologique.

L'être et le vivre ensemble naissent ainsi de l'agir ensemble carnavalesque.

### **Pouvoir de l'action carnavalesque**

Hannah Arendt appelle cette vertu de l'action de concert un « pouvoir » qui peut s'élever contre une domination ou en reprenant l'expression de Pierre Clastres, « le pouvoir contre la domination »<sup>546</sup> dans le sens où le pouvoir est ce qui résiste à la domination des hommes les uns sur les autres.

« Le pouvoir, annonce Hannah Arendt, correspond à l'aptitude humaine à agir, non pas à agir en soi, mais à agir de concert<sup>547</sup>. » Il faut donc comprendre le véritable pouvoir

<sup>546</sup> Pierre Clastres, *La société contre l'Etat*, Paris, Minuit, 1974, p. 12.

comme appartenant à un groupe et donc une formule qui ne peut être la propriété d'un seul. Et Hannah Arendt de poursuivre, « Il [le pouvoir] appartient à un groupe et persiste aussi longtemps que le groupe se tient rassemblé<sup>548</sup>. »

L'exécution publique du roi carnaval, en dissolvant la communauté éphémère de ses sujets, rappelle ce propos.

Le pouvoir qualifie donc une communauté et non un individu. Le roi carnaval, dont il n'est que l'expression métaphorique imaginée, agit ainsi strictement au nom de ses sujets, c'est-à-dire une pluralité d'individus rassemblée dans un même espace public. Ce sont ses sujets en définitive qui détiennent un pouvoir, celui politique de se rassembler cycliquement et créer un monde commun imaginaire et vécu.

Le pouvoir carnavalesque qu'incarne le roi, outre l'autorité dont jouissent les instances carnavalesques, est donc ce tissu de relations humaines rassemblées dans une pluralité visible et dont la constitution collective d'un être ensemble en est une action.

Le carnaval ouvre alors cet espace commun de visibilité, d'apparence, lorsque les groupes et les individus se rassemblent dans un vivre ensemble.

L'instant vécu et l'imaginaire carnavalesque permettent ainsi autant aux acteurs qu'aux spectateurs de s'affranchir de leur existence quotidienne et privée, des déterminations qui définissent leur société, pour se rassembler et expérimenter un vivre ensemble communautaire, indépendant des entreprises individuelles ou quotidiennes.

La spontanéité et la liberté, qui nous ont été maintes fois dépeintes comme des leitmotsivs sincères dans chacun des carnavaux observés, deviennent la seule vue d'un vivre ensemble, la seule vue d'instituer, le temps du carnaval, un espace public, condition d'existence d'un monde pluriel et commun.

Néanmoins, cet espace de liberté et de spontanéité – et donc cet être ensemble qui n'existe que dans l'espace de liberté carnavalesque – disparaît dès que les individus cessent de vivre ensemble, dès que le roi carnaval est exécuté.

On pourrait alors y entrevoir l'illusion politique et la confusion temporelle de l'instance organisatrice du carnaval de Saint-Gilles, qui simplement à partir d'un rassemblement stéréotypé et cyclique de toutes les communautés de l'île dans une espace public, envisage de créer, au-delà de l'instant carnavalesque, dans la rationalité du quotidien donc, une communauté véritablement plurielle.

Le pouvoir du rassemblement se dissipe dès que le vivre ensemble carnavalesque retombe. L'action carnavalesque ne peut poursuivre d'autre fin qu'elle-même puisque sa fin ne réside que dans l'action elle-même, cadrée dans le temps et l'espace. Seul un principe d'ouverture du possible apparaît avec l'action et se termine en même temps qu'elle.

Cet agir et cet être ensemble, dont dépend le vivre ensemble, ne s'éprouvent donc que dans, et uniquement dans, l'instant carnavalesque, et l'action politique, née dans le

<sup>547</sup> Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence, Essai de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p. 153.

<sup>548</sup> *Ibidem.*

monde commun carnavalesque, est réduite alors à l'impotence.

### Conclusion

---

Le moment carnavalesque est alors un moment qui suspend toute logique sociale pour s'interroger elle-même, et s'offrir la parenthèse nécessaire à une *réinterrogation* sur la question politique de son vivre ensemble social, et des enjeux de son vivre ensemble commun.

Le carnaval est alors davantage une mise en question d'ordre politique.

La question de la fin de l'action politique carnavalesque devient alors celle du sens de l'action. Le sens de l'action réside donc dans son principe et non dans sa fin. « La manifestation des principes, écrit Hannah Arendt, ne se produit que par l'action ; mais non plus longtemps<sup>549</sup>. »

Le principe, cyclique, devient ainsi manifeste dans l'accomplissement de l'acte carnavalesque dans la mesure où il n'est lié à aucun groupe carnavalesque en particulier ni à aucune personne en particulier. C'est d'ailleurs parce qu'il est cyclique qu'il ne peut appartenir à aucun groupe ni à aucune personne désignée, et c'est encore parce qu'il est cyclique que le principe carnavalesque peut faire sens et visibilité à la ville toute entière.

La condition politique du carnaval est en somme la constitution, éphémère mais cyclique, d'un espace public allant à l'encontre d'une logique moderne au sein de laquelle ni le travail ni les conditions d'existence modernes<sup>550</sup> ne sont, par eux-mêmes, en mesure de bâtir politiquement un espace public.

Les activités humaines et modernes qui valorisent individuellement, dans la société quotidienne actuelle, le « temps laborieux », n'ont pas effectivement la capacité à instaurer un monde commun. Par ses prédispositions de l'agir ensemble, et par son pouvoir de genèse, de pouvoir commencer, le carnaval semble en avoir « potentiellement » les capacités politiques. Mais on a vu comment et pourquoi ces potentialités sont cadrées et dissoutes automatiquement en fin de scénario carnavalesque.

Le sens de l'action politique carnavalesque ne se dessine effectivement que par son insertion dans le tissu des relations qui lie entre elles les singularités multiples.

La dimension politique du carnaval se situe donc dans l'agir ensemble et non seulement dans l'être ensemble puisque l'agir est le mode de l'être.

C'est l'activité des groupes dans l'espace public, sur la scène carnavalesque, qui les rend visible et qui dessine ainsi leur être ensemble.

Le carnaval permet donc aux groupes non de définir ce qu'ils *sont*, mais plutôt ce qu'ils montrent d'eux, c'est-à-dire ce qu'ils *font*. Il faut donc voir le carnaval comme une activité humaine, identificatoire et politique plutôt qu'une activité identitaire.

<sup>549</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>550</sup> Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, Agora, 1983.

En cela le carnaval fait apparaître du politique en créant une condition politique de l'homme et en ne visant pas une révolution totalitaire *pan-ludique* dans la mesure où l'action politique carnavalesque serait dissociée de toute rationalité de la réalité et donc une pure construction imaginaire esthétisante, qui viserait à combler le défaut d'espace public et commun de la vie moderne. Il est l'action commune et pragmatique qui permet de passer et de convertir l'idée au modèle politique.

L'univers turbulent et chaotique, critique et esthétique du carnaval se confronte ainsi à un monde fortement structuré et hiérarchisé et remet de ce fait en cause la standardisation du modèle social et politique en place.

L'effervescence sociale et culturelle, durant une brève période, met en œuvre en effet un autre processus politique qui met le vouloir être et le faire ensemble au centre des préoccupations.

La prise objective de pouvoir par le peuple dans l'épreuve de l'expérience carnavalesque synthétise un mouvement d'émancipation humaine et sociale pour constituer ce que Philippe Braud appelle, en reprenant le titre supposé<sup>551</sup> d'un fameux tableau de Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices démocratique*<sup>552</sup>. Cet enchantement démocratique apaise les agressivités latentes, régule les frustrations, offre des issues aux attentes aussi bien des individus, des groupes que des communautés ethniques.

Le système démocratique occidental a borné et technicisé l'espace politique en le séparant progressivement du domaine populaire, mais les rituels, les pratiques culturelles et symboliques, l'expérience d'un autre social, les émotions proprement carnavalesques ont pour fonction d'unir tout un peuple en créant un système d'unité sociale communautaire et démocratique, dont chacun prendrait une part active de son existence et de son action collective sur la scène publique.

Ce qui confère au système carnavalesque une valeur véritablement politique et en devient même une voie éminente parce qu'il propose au peuple sa réelle participation directe, et non seulement représentative comme le sont la plupart des démocraties étatiques occidentales.

La politique du carnaval est une politique du spectacle et du spectaculaire et propose en effet en les montrant, en les mettant en scène, et en les faisant vivre de manière active, d'autres projets de société touchant à la vie immédiate et aux déterminations particulières des protagonistes des carnavaux.

Le moment carnavalesque est donc un moment qui fait que le *tout social* existe avant les *parties* et n'est plus alors un simple composé de parties. Il constitue en effet un mode d'union humain issu du vouloir essentiel fondé sur un mode sensible et imaginaire et non plus sur celui issu de la volonté rationnelle et raisonnable. Par conséquent, il est un vouloir être et un faire ensemble : il n'est plus un *on* mais un *nous*.

Le moment carnavalesque pourrait alors se prévaloir de réconcilier communauté et

<sup>551</sup> Il n'est pas certain à ce jour que ce titre soit celui donné par le peintre lui-même.

<sup>552</sup> Philippe Braud, *Le Jardin des délices démocratique*, Paris, Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1991.

société, ou mieux de réconcilier communautarisme et démocratie, c'est-à-dire de fournir un espace véritablement démocratique – et citoyen – à toutes les communautés présentes et visibles dans l'univers carnavalesque.

Par conséquent, le carnaval n'est pas un désordre politique, il est bien au contraire une remise en ordre politique.

Pour conclure, employons une métaphore empruntée au spectacle théâtral de marionnettes pour articuler cette objectivation de la dimension politique aux rituels carnavalesques : à l'inverse de la fiction proprement théâtrale du spectacle de marionnettes, qui s'achève lorsque commencent les applaudissements du public et surtout avec l'apparition finale de la troupe de marionnettistes qui détruisent l'illusion entretenue pendant le spectacle, le carnaval quant à lui a donné l'exemple, en la vivant réellement, d'une autre vie, une vie *pan ludique* et assurément démocratique.

## Chapitre III : Politique culturelle

Si le carnaval obéit à sa logique interne, propre à ses rituels et à ses esthétiques, à ses règles culturelles et sociales de comportement, il n'en apparaît pas moins comme résultant d'influences externes.

De même si le carnaval s'adresse au départ à ses propres habitants, il n'en demeure pas moins que des spectateurs « étrangers » contribuent à la bonne marche des festivités, ne serait-ce que financièrement.

On a vu également, en premier chapitre de cette partie, que pour conserver intactes l'identité ainsi que les pratiques perçues comme singulières des différents carnavaux, les instances carnavalesques avaient recours à des processus complexes incluant les notions de temps, de mémoire, de tradition et d'identité, mais cherchaient aussi à exalter leur unité, les symboles matériels et leurs traits distinctifs afin d'affirmer une identité locale, d'exprimer leur particularisme et de se situer vis-à-vis de ce qui leur est étranger.

On a vu également qu'il en était de même pour les groupes, acteurs des défilés carnavalesques vis-à-vis de leur visibilité.

Mais à l'inverse, les instances organisatrices font aussi appel à l'extérieur, aux « étrangers », aux touristes donc, pour assurer la pérennité et exprimer la singularité culturelle de leurs pratiques festives.

Les politiques culturelles locales, qui prennent appui sur le phénomène festif carnavalesque, sont ainsi obligées d'utiliser ce double système de rapport orienté à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur.

L'instance carnavalesque, dont l'autorité culturelle est connue et reconnue, peut à elle seule mobiliser les éléments de sa culture locale. Ainsi, d'une part, le capital de mise en scène des éléments culturels dont dispose l'instance dépend à la fois des objets symboliques culturels qu'il peut mobiliser, des conditions et de sa position dans la structure politico culturelle de la localité et de la reconnaissance dont il se sert.

D'autre part, du fait que cette mobilisation dépende de l'aptitude de l'instance qui la produit à la faire reconnaître – et à faire reconnaître son processus de production culturelle – l'instance est ainsi autorisée symboliquement à intervenir dans la production de culture locale puisqu'elle devient, *a posteriori*, une instance objectivement mandatée pour assurer en premier lieu production et reproduction et, en second lieu, construction et reconstruction des éléments qui caractérisent la culture locale.

Cependant, durant le carnaval, les individus réexaminent socialement leur quotidienneté et en tirent ou dessinent les composantes idéales. Les participants s'expriment et réinventent ainsi les déterminations de leurs rapports sociaux. Le côtoiemment à la fois volontaire et inévitable avec d'autres groupes sociaux peut, comme on l'a vu, s'ouvrir sur un échange qui ne soit pas issu que de l'ordre de la quotidienneté. La mise en scène de cet idéal demeure néanmoins culturelle et réglée par les instances.

Dans chacun des carnavaux, ce principe proprement carnavalesque de « liens sociaux alternatifs », ou pour reprendre une terminologie *bourdieusienne*, de « l'entre-soi », fait figure de proue dans les communications officielles locales. Chacune des villes s'enorgueillit effectivement des liens entre groupes et individus qui sont montrés chaque année au public. Quoi de plus complaisant ou de plus triomphant pour un homme politique local que d'afficher publiquement le résultat vivant de sa – réelle ou non – politique sociale, de sa politique d'intégration chaque année lors des défilés ou des bals carnavalesques ? Alors même que les participants affichent précisément l'inverse, c'est-à-dire que les relations exhibées dans le cadre de la fête sont précisément autres que celles qui prévalent dans le quotidien.

Mais le carnaval n'est pas une mobilisation stratégique et officielle qui viserait à inciter les pouvoirs publics à changer d'orientation politique. Si la stratégie carnavalesque avait cette vocation orientée, cela supposerait une lecture globale et globalisante des rapports sociaux, mais aussi des rapports économiques et politiques ; ce qui n'est manifestement pas présenté dans les mises en scènes observées. Le carnaval n'est donc pas non plus à considérer comme un « lobby » culturel. L'activité politique carnavalesque ne s'adresse pas directement aux pouvoirs publics ni aux partis politiques afin d'infléchir une quelconque position idéologique ou politique. Elle n'organise pas non plus de conférences, de colloques, de forums de discussions, de distributions d'informations, de convocations de journalistes, elle n'est pas représentée sous une bannière politique lors des manifestations en faveur de telle ou telle défense sociale ou économique. Même si le carnaval prône, et notamment celui de Chalon, l'interpellation directe des politiques ou des représentants de divers pouvoirs, le jeu carnavalesque n'est pas une pratique politique courante. Il est rangé dans un autre registre que celui des mouvements sociaux mis au devant de la scène médiatique, mais il ne demeure pas moins un producteur de sens politique. Le carnaval est plutôt en effet une manifestation « involontairement » politique qui s'établit dans les interstices du champ politique, à l'ombre des règles proprement politiques, en marge même des consciences politiques des participants. Il s'exprime ainsi sous d'autres formes, avec d'autres outils qui ne sont pas reconnus comme des outils politiques utilisés dans un espace proprement politique.

Le discours carnavalesque donne ainsi l'occasion de montrer que sa cohérence fondamentale n'est pas seulement liée à un programme ou à un discours officiel de

politique sociale, mais qu'il est attaché à une entité commune. Plus encore, il participe à la recomposition – idéale mais vécue – du contemporain et aux redéfinitions de sociabilités à la fois conflictuelles et consensuelles. À la Réunion, par exemple, les instances carnavalesques affichent clairement leur désir d'entité qui s'exprime par ses propres particularités communautaires et remplace de ce seul fait un discours prononcé à une tribune politique. Nous pourrions penser que les « revendications » carnavalesques s'orientent davantage vers des valeurs sociales, sociologiques, voire anthropologiques plutôt qu'économiques et n'auraient alors pas d'écho politique.

C'est aussi pour ces raisons politiques que le carnaval n'est pas une force précisément reconnue comme étant une force politique.

Le choix des éléments et la détermination des objectifs – et des intérêts – qu'une instance organisatrice mobilise et entretient dans son carnaval, s'effectuent selon deux dimensions nécessairement combinées : en fonction de l'état culturel de son environnement et à partir d'une représentation du désirable qui se manifeste dans les idéaux collectifs. Ces idéaux sont mandatés objectivement par les autorités culturelles et s'organisent systématiquement en une vision spécifique et particulière de la culture locale, apparaissant sur la scène comme une donnée irréductible.

Un va-et-vient culturel s'instaure donc entre les éléments fondamentaux du carnaval et la culture locale ; les uns, dans cette logique, peuvent influer sur les autres dans un système dialectique.

Si la culture locale, à l'évidence, interfère sur les éléments constitutifs du carnaval, le carnaval peut ainsi renouveler et transformer certains éléments de la culture locale, dans le sens où l'un et l'autre se légitiment mutuellement.

Cet effet de légitimation réciproque – exercé sur un territoire culturel délimité dans le temps et l'espace – objectivée par la représentation publique de divers éléments culturels est ainsi prédisposée à assumer symboliquement une fonction politique qu'elle ne peut remplir que si elle assure une valeur culturelle susceptible d'être mobilisée par la localité, en justifiant tout ce qui définit socialement et culturellement cette localité.

En d'autres termes, la légitimation des pratiques culturelles du carnaval ne peut s'exercer que dans la mesure où l'instance qui en objective les éléments est reconnue socialement par la médiation culturelle de l'identité collective et locale. Si, à l'inverse, cette instance ne dispose pas suffisamment de reconnaissance culturelle, les valeurs de sa mise en scène ne pourraient en aucune façon influer sur la culture elle-même.

### Promotion carnavalesque

---

« La Fédération des Festivals et Carnaval de Guyane se félicite d'apporter sa pierre à notre culture carnavalesque et la dimension qu'elle mérite. Nous pensons le dire haut et fort : notre carnaval est unique au monde. Le carnaval guyanais doit être une fierté pour tous. C'est un produit d'appel qui contribuera à la promotion de notre Région et à la valorisation de son image de marque<sup>553</sup>. » « Autant de questions qui se posent à l'heure

<sup>553</sup> Philippe Alcide dit Clauzel, « Editorial, Guyane : destination Carnaval », in *Touloulou magazine*, n°5, 1999.

où notre carnaval s'affiche à l'extérieur et s'approprie une place non négligeable parmi les différents carnavaux du monde<sup>554</sup>. » « Les coutumes et les traditions ont fait du carnaval guyanais un véritable produit d'appel touristique. La prise en compte de cet événement devient importante pour l'économie et, malgré les difficultés de communication, de médiation et d'information, la Fédération des Offices de Tourisme et Syndicat d'Initiatives de Guyane coordonne cette période aidée de l'ensemble des réceptifs de la Guyane<sup>555</sup> . »

Le ton est clairement donné par Philippe Alcide dit Clauzel, le Président de la Fédération des Festivals et Carnaval de Guyane et le responsable de publication du *Touloulou magazine* : le carnaval contribue à développer une politique culturelle et touristique à la Guyane.

Une publicité du Comité du Tourisme de la Guyane affiche comme slogan choc : « Découvrez le plus pimenté des carnavaux du monde » ; ou encore celle-ci, publiée dans le *Touloulou magazine* n°5 de 1999, signée et titrée du président de la Région Guyane lui-même : « Le carnaval : un atout pour la Guyane ». Cet encart débute ainsi : « Depuis des générations, le peuple de Guyane se rassemble, chaque année, autour de ce grand événement culturel identitaire qu'est notre carnaval. Et voilà que nos universités, nos rues, se peuplent de personnages issus de notre histoire, sortis tout droit de nos racines les plus profondes et des entrailles de notre terre de Guyane ». Puis, plus loin dans le texte : « Le carnaval est certes l'expression de notre culture et correspond à ce besoin d'expression et d'épanouissement de notre peuple. Mais il est aussi, ne l'oublions pas, une des valeurs sûres du tourisme aux couleurs de la Guyane que la Région a toujours soutenue. (...) Selon les statistiques de l'Organisation Mondiale, le tourisme est le premier employeur au niveau international. Si une telle manne dont nombre de pays bénéficient déjà, et notamment nos voisines des Caraïbes, « se déverse » sur la Guyane, alors sans doute aurons-nous trouvé une solution à notre sous-développement économique, et en tout cas à la crise sociale que nous traversons<sup>556</sup> . »

La Fédération des offices de tourisme et syndicat d'initiatives de Guyane propose même un « pack carnaval » aux différents touristes, avec prise en charge dès l'arrivée à l'aéroport, visites des lieux et paysages du département et la participation aux différentes manifestations carnavalesques et initiations aux universités du samedi soir, dont les costumes sont fournis.

Des posters, des T-shirts du carnaval, des vidéos et des enregistrements sonores, sont régulièrement vendus tout au long de l'année tant aux touristes qu'à la population locale.

À l'inverse, le carnaval guyanais s'exporte, et notamment à La Réunion, où des tentatives de bals touloulous appelés « soirées touloulous guyanaises » voient le jour

<sup>554</sup> Philippe Alcide dit Clauzel, « Editorial, jeunesse et tradition », in *Touloulou magazine*, n° 8, 2002.

<sup>555</sup> « Si le carnaval m'était conté », in *Touloulou Magazine*, n° 4, 1997, p. 7.

<sup>556</sup> Antoine Kara, Président de la Région Guyane, « Le carnaval : un atout pour la Guyane », in *Touloulou magazine*, n°5, 1999, p. 13.

dans les dancings réunionnais depuis 2003.

En période traditionnelle de carnaval, c'est-à-dire en février, une association, Toulouloupéï expérimente les bals parés-masqués sur l'île réunionnaise.

« En Guyane, le carnaval est une institution. C'est le cinquième du monde en terme de fréquentation et il dure environ deux mois, de l'Épiphanie au mercredi des cendres. Tous les samedis pendant cette période, des milliers de personnes dont les fameux touloulous, se retrouvent pour danser le *djouk piké*, sorte de zouk mâtiné de mazurka » explique Martine d'Abbadie, la présidente de Toulouloupeï. « Nous ne sommes pas si ambitieux et nous nous contenterons d'une seule soirée, mais dans les règles qui font tout le charme de ce carnaval. Si vous êtes prêts à tenter l'aventure, dans le respect de ces règles, vous pouvez vous inscrire auprès des offices de tourisme de Saint-Denis, Saint-Gilles, Saint-Pierre et Saint-André<sup>557</sup>. »

Le carnaval de La Réunion se prendrait-il à rêver du statut notoire de son homologue guyanais ?

Phénomènes et événements phares, les carnavaux de Guyane sont ici clairement et officiellement investis d'une forte charge touristique, à la manière d'un produit d'appel. Les carnavaux de Guyane deviennent alors notoirement la base de toute politique culturelle.

De l'aveu même de quelques membres de la Fédération guyanaise, les très larges retombées médiatiques – et économiques – du carnaval voisin de Rio donnent des envies d'imitations et un modèle en matière de politique culturelle. « Faire parler de notre carnaval, c'est faire parler de la Guyane ! » enregistrons nous, de manière informelle, au bureau de l'instance carnavalesque guyanaise.

La capacité d'attraction des carnavaux est certes indéniable pour une ville, mais nous avons pu constater que cette capacité, dans les discours recueillis, se trouvait, de manière très indirecte, en concurrence avec d'autres villes. La singularité des différents carnavaux est alors mise en avant tout dans l'ensemble des communications promotionnelles.

Comme dans chaque localité carnavalesque visitée, en matière de politique culturelle, une singularité prétendue ou donnée comme unique est mise en figure de proue pour distinguer le carnaval de celui des autres, voisins ou non.

Nous nous sommes alors mis à compter et à ordonner de manière thématique des textes recueillis directement par nos propres entretiens ou dans la littérature locale<sup>558</sup> - ouvrages d'auteurs locaux, presse locale, sites Internet - pour élaborer un « palmarès » des thèmes qui sont précisément perçus comme uniques ou comme base fondamentale de la « promotion carnavalesque »

Nous avons alors pu constater, toutes littératures confondues, que le carnaval de Chalon communiquait en priorité sur la présence et la taille des chars allégoriques - en lien ou en concurrence directe avec le carnaval de Nice, le plus « célèbre » des carnavaux

<sup>557</sup>

Extrait d'article du quotidien « Le Journal de l'Île de La Réunion », du 14 février 2004.

<sup>558</sup>

Qui n'a donc qu'une seule valeur heuristique.

métropolitains, ensuite sur la figure et les costumes des gôniots, puis sur l'univers légendaire son Roi Cabache, symbole de la Confrérie Gôniotique, en particulier sur son exécution, et enfin sur les différents groupes européens musicaux et carnavalesques invités.

Le caractère récent du carnaval de Saint-Gilles nous permet seulement d'avancer qu'il insisterait thématiquement en premier lieu sur la magie de la pluriethnicité et ses différents visages, puis sur la rencontre des peuples et des civilisations apportant chacun les couleurs de sa culture.

En Guyane, c'est la durée des festivités qui est choisie en tout premier lieu pour s'extirper de la masse de ses concurrents touristiques, devant la figure typique du touloulou et ses bals parés-masqués et à égalité avec la notion de spontanéité. Celle de la cohabitation dans les défilés, entre les costumes considérés comme traditionnels et ceux plus artistiques ou plus modernes, vient ensuite, devant l'idée de pluriethnicité des groupes présents dans les défilés carnavalesques.

En somme plutôt que de simples produits touristiques, les carnavaux s'affichent comme de véritables têtes de pont touristiques, de réels produits d'appel touristique.

S'ils attirent d'abords les locaux, à l'extérieur il suscitent aussi la curiosité et deviennent des atouts de séduction des touristes pour leur destination. En somme, ces derniers profitent des carnavaux pour visiter la ville et sa région.

Par exemple, de nombreux congrès ou colloques sont organisés à cette époque, surtout en Guyane et à Chalon-sur-Saône.

Nous ne sommes parvenu qu'à nous procurer les chiffres touristiques de la Guyane en période de carnaval : le nombre de touristes entre janvier et mars en Guyane est d'environ 7 000 dont 63% viennent de la métropole, 26% des Antilles et 6% du reste de l'Europe<sup>559</sup>.

Une véritable économie locale du carnaval profite donc aux secteurs de l'hôtellerie, de la restauration, de l'alimentation, du textile et de l'accessoire - pour les costumes, à l'artisanat, aux entreprises de location de véhicules et à la création d'emplois saisonniers.

Par conséquent, la labilité des significations attachées aux allégories imaginaires politiques carnavalesques superposent des représentations culturelles et permettent, comme on l'a aborder, leur intériorisation ou leur ébranlement dans la vie quotidienne ; c'est pourquoi un carnaval peut être interprété localement de façon « large » et servir ainsi de communication ou de caution dans des contextes divers ou encore servir d'instrumentalisation politique – qu'elle soit culturelle ou non. L'instrumentalisation de la fête carnavalesque se nourrit ainsi de cette superposition de significations, réelles ou imaginaires, politiques ou culturelles, économiques ou touristiques, et procède de ce fait à l'articulation rhétorique de celles-ci avec son inscription institutionnelle dans la politique culturelle de la localité.

Dans ce sens, si effectivement seules les instances organisatrices des carnavaux sont officiellement mandatées pour maîtriser et contrôler les pratiques rituelles et culturelles

<sup>559</sup> Chiffres INSEE entre 1996 et 1998 concernant une enquête de fréquentation aux frontières.

des carnavaux, objets centraux des politiques culturelles locales, on pourrait imaginer qu'elles sont aussi légitimement mandaté pour formuler et diffuser *une* vision de la réalité culturelle – et de fait politique – de la localité.

Dans un sens inverse, on pourrait alors constater, hors instant proprement carnavalesque, une hypertrophie de l'instant culturel carnavalesque, et dans une société consommatrice de biens culturels, voir apparaître un *carnaval-marchant* au détriment des carnavaux sociaux et culturels ; et, par extension distinguer les objets culturels de manière contrôlée et programmée politiquement, dans la mesure où la culture ne serait plus perçue que comme un enjeu idéologique et économique d'un appareil politique.

Accroître davantage une logique privée de l'objet culturel, dans une exigence intéressée et dans une politique de promotion économique, ne pourrait que privilégier une rentabilité non seulement économique mais tout aussi idéologique au détriment d'une démarche collective démocratique et pédagogique ; et à terme risquer de créer une culture « d'élite » avec son inévitable corollaire, l'exclusion des groupes sociaux de la maîtrise des pratiques culturelles, et *in fine* de leur plurielle participation à l'œuvre culturelle collective à un monde commun.

Face actuellement à cette puissante énergie d'une logique privée de rentabilité, l'hypothèse que la création d'une société plurielle, dans une même localité, soit valable pour tous les groupes culturels – et donc qu'ils participent tous à la création de cette société commune et plurielle – est-elle encore valable dans l'univers rationnel et libéral du quotidien ?

Peut-on alors encore adhérer à l'utopie kantienne qui fait de l'art, de l'esthétique, un ciment social ? Est-il possible de dire dans la rationalité libérale que la création collective, culturelle et esthétique, est un facteur de transformation réelle de la société ou encore de dire que l'imaginaire esthétique et politique, déployé dans l'espace public, représente un exercice collectif et véritablement commun de liberté ?

## Conclusion

---

La politique s'inscrit certes dans une continuité avec les représentations et les valeurs du passé. Elle gère les affaires actuelles ou urgentes mais elle est aussi un art de prévoir, d'anticiper et d'organiser l'avenir conformément aux attentes et aux idéaux. Nous pouvons dès lors affirmer que le carnaval, dans son monde imaginaire vécu, propose une vision concrète à la fois du passé et de l'avenir de sa propre société afin de guider des choix et de transformer des possibles en futures réalités.

En d'autres termes, cette trame de souvenirs collectifs et communs, ce vivre ensemble sublimé, ces images culturelles esthétisantes, ces affects individuels et cet être ensemble social alternatif qu'instruit le carnaval ne sauraient être autres que l'imaginaire politique d'une société et les fondements imaginés de sa politique.

Le présent constitue donc le temps du commencement dans l'univers carnavalesque mais ce temps du commencement est saisi comme la clé d'une action politique, entre passé et futur.

Nous avançons alors que l'univers imaginaire du carnaval, exposant une représentation de sa propre société, de son histoire, de ses valeurs, de ses projets, permet de guider une transformation ou un maintien de sa propre réalité, et qu'en cela, le carnaval est un acte politique cyclique et éphémère.

Ainsi, le carnaval pose *les possibles* d'une autre réalité, et donne une direction et une orientation au peuple qui vit de façon pragmatique une autre expérience du quotidien, située entre passé, présent et avenir.

En revanche, il ne faut pas pour autant voir dans le carnaval une révolte ou les potentialités d'une révolte qui déploie une violence destructrice et qui expérimente dans la ville un vivre ensemble et un être ensemble tout à fait inédit. Les cadres mythiques du passé s'opposent comme un mur redoutable à toute révolution et le symbole du sacrifice du roi carnaval permet un retour à la stricte rationalité du quotidien.

Afin de sortir de la domination de la rationalité instrumentale conduisant à une perte générale du sens, le carnaval développe une autre forme de logique : l'*irrationalité communicationnelle*. Le carnaval permet alors de concevoir l'individu de manière collective et plurielle et non plus individuelle ou isolée. À travers la communication cyclique de sa mise en scène dans l'espace public, le carnaval devient porteur de lien social et de sens politique. La source de cette irrationalité est la culture échangée sur la place publique du fait précisément qu'il n'y a d'interaction culturelle possible sans une adhésion mutuelle délibérée à une communauté.

L'imaginaire politique du carnaval constitue donc un moyen dont disposent les individus régulièrement pour être ensemble différemment et pour agir sur leur quotidien.

Ainsi donc, cet agir politique carnavalesque est double : il est *scénique* puisqu'il exacerbe une forme de comportement social dans lequel les groupes carnavalesques se mettent culturellement en scène dans le but de donner d'eux, aux spectateurs et aux autres groupes, une certaine image de leur existence, et il est *normatif* puisqu'il demeure régulé par des normes culturelles locales et dans ce sens l'irrationalité communicationnelle reste alors une activité consensuelle dans laquelle existe un accord normatif préexistant entre l'ensemble des protagonistes. Il n'est donc pas téléologique, forme d'agir carnavalesque qui impliquerait une certaine stratégie de comportement individuel indépendamment des comportements collectifs.

Ce concept d'irrationalité communicationnelle permet ainsi de comprendre comment les pratiques culturelles sont médiatisées par un imaginaire politique dans l'instant carnavalesque et celui d'imaginaire politique permet donc de réintroduire dans le monde carnavalesque la dimension sociale et politique inhérente à sa compréhension.

L'irrationalité communicationnelle propre au carnaval aboutit de ce fait à une conception subjective de la rationalité politique, fondée sur le monde de fantasme vécu. L'activité irrationnelle de cette forme de communication politique singulièrement carnavalesque est alors au fondement de la valorisation d'un principe politique alternatif qui permet de remettre en cause l'emprise de la raison dans l'univers politique.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

en vertu de la loi du droit d'auteur.

## Conclusion générale

De par la complexité de l'objet que nous nous sommes efforcés d'éclairer, nous avons essayé, de mettre en place un cadre général d'analyse et de problématiser quelques points particuliers de ce phénomène carnavalesque pluriel ; d'où une nécessité d'opérer des choix qui ont privilégié l'étude de certains éléments par rapport à d'autres restés peut-être en retrait. D'où également ces arbitraires possibles, mais qui restent néanmoins commandés en amont par des contraintes théoriques et des exigences constitutives au terrain.

Cette approche politique du carnaval n'exclut pas en effet les prises de positions théoriques. Bien au contraire, elle est l'occasion de définir les contours d'une anthropologie politique autour de l'un des objets ou terrains qui paraissait *a priori* parmi les moins propices à son édification.

En ce sens nous avons repris les préoccupations découvertes et définies au cours de nos recherches effectuées sur les carnavaux de Chalon-sur-Saône en Bourgogne, de Saint-Gilles à La Réunion, de Cayenne en Guyane française et dans une moindre mesure de Dunkerque dans le Nord-Pas-de-Calais.

Ce travail considère donc les carnavaux non pas seulement sous l'aspect des principes qui régissent leurs organisations et leurs déroulements, mais aussi en fonction des pratiques subjectives et, de fait, du vécu et des enjeux qu'ils induisent chacun d'eux.

Nous avons donc proposé ici, une première synthèse, un premier essai de réflexion générale portant sur la question politique – étrangère au demeurant à celle de la fête –

révélée par le phénomène carnavalesque.

Même si nous sommes loin d'avoir épuisé la richesse de ces matériaux, l'examen des rituels des différents carnavaux nous a seulement permis de comprendre quelques caractéristiques essentielles de ce phénomène festif. Les connaissances systémiques sur la fête carnavalesque ne sont pas systématiques, et notre point de vue théorique a *a fortiori* sélectionné, parmi les faits et les concepts, ceux qui ont davantage d'importance pour notre problématique.

Au-delà d'une contribution à l'ethnologie des carnavaux, nous nous sommes proposés ici de faire une incursion dans l'anthropologie politique mais jusqu'à un certain point seulement ; subséquemment nous apercevons la manière dont on pourrait poursuivre hypothétiquement l'analyse, qui cernerait alors davantage la compréhension d'un tel sujet, omniprésent encore aujourd'hui dans le monde catholique.

Les expériences réalisées sur le terrain français nous indiquent une marche à suivre pour traiter plus amplement le sujet.

Néanmoins, il a été nécessaire d'analyser des concepts qui ne font pas partie précisément de l'anthropologie culturelle ou sociale. Il convient de supposer que l'apport d'autres sciences, comme nous l'avons esquisssé dans ce travail, ne pourrait que faire évoluer la science anthropologique.

En allant plus avant dans cette étude, il est évident que le carnaval dépasse le phénomène purement ludique et exutoire qu'il semblait *a priori* le représenter. Il est en effet bien davantage puisqu'il épouse au plus près la dialectique de l'ordre et du désordre et entend même comme normal le désordre dont la théâtralité des comportements obéit à une stricte codification symbolique.

Il s'inscrit comme une réponse face aux aléas de la vie quotidienne, et sort de tout dogmatisme dominant. Il érige l'anormalité et l'extranéité comme mode de vie périodique et la transgression et ses cortèges de déviance, tant sociale que sexuelle, comme pratiques standardisées.

Si effectivement comme le laisse entendre le dicton : « Au carnaval tout le monde est jeune même les vieillards. Au carnaval tout le monde est beau, même les laids ! », la première dimension imaginaire – sociale et politique – du carnaval est d'abolir les différences, elle n'en n'est évidemment pas la seule.

Ces manifestations grotesques, démesurées et surréalistes font aussi ressurgir les héros locaux, les démons et les divinités, tant symboliques que figurés, de la mémoire culturelle et sociale à travers des rites singuliers et spécifiques à chaque localité. Elles renversent également les hiérarchies sociales, se posent en intermédiaire entre ordre et désordre, entre contrainte et révolte, et nous l'avons exposé plus précisément dans l'historiographie, opposent le rire à la servitude.

Le carnaval apparaît également comme un modèle de vie instable et porteur d'une satire organisée et ritualisée mais qui contribue davantage au maintien du système en place, tant social et culturel que politique, qu'à sa modification. L'instabilité relative, le dérèglement et la contestation contrôlée – et réglée – du carnaval seraient ainsi les manifestations invariantes d'un processus politique propres à la fête carnavalesque.

L'autre versant invariant de ce moment cyclique à *part* dans le déroulement rationnel du quotidien est la présence et l'exécution ritualisée systématiques du roi carnaval, métaphore personnifiée localement, qui symbolise et mène les processions carnavalesques. C'est un meneur fou d'un cortège de fous monté sur le « char naval » de l'autorité absente. Il n'est toutefois qu'un porte-parole de prétentions illégitimes et irraisonnées, et non le représentant d'un royaume qui vit au mépris des lois et du droit.

Il n'est en définitive que le roi par intérim d'une procession d'un interrègne.

La fureur carnavalesque est alors posée en cycle périodique et non en permanence linéaire. Ce désordre dionysiaque autorise alors cycliquement non seulement de noyer la peur et les angoisses du peuple dans l'ivresse, le rire et la moquerie mais permet aussi régulièrement aux autorités politiques en place de renforcer leur légitimité en anéantissant, de manière spectaculaire, la figure du désordre social et, *in fine* de poser l'idée que de l'*ordre* est essentielle à la société.

Nous avons vu en effet à travers ces pages que la figure symbolique du roi carnaval a pour fonction l'inverse de celle qui incombe « normalement » aux autorités politiques légitimes, c'est-à-dire celles, entre autres, de défendre la société contre ses propres déficiences, de la maintenir en tant que société, et, *in extenso*, d'aménager des processus de défense et de maintien de ses principes fondamentaux qui font d'elle une société.

Auréolé des lauriers du vainqueur, le pouvoir politique en place apparaît donc, à l'issu de cette lutte carnavalesque, comme une nécessité sociale par référence à l'ordre qu'il maintient et contrôle.

L'équilibre et l'ordre sociétal – politique et social – s'objective de cet antagonisme politique et se sauve ainsi d'une entropie.

Par l'intermédiaire de la notion de pouvoir dans l'univers carnavalesque, la société est appréhendée sous une forme politique et sociale idéalisée, comme garante d'une unité collective. Mais elle devient aussi la matérialisation d'une transcendance politique s'imposant à tous les acteurs et spectateurs du carnaval.

L'ambiguïté de cette notion reste pour le moins manifeste dans le sens où elle apparaît comme une nécessité inhérente et transcendante à toute vie en société, et ce d'autant qu'elle recèle en elle une part de désordre, de subversion et de ludisme.

Cependant, les cités carnavalesques que nous avons observées sont, comme de nombreuses autres villes, parcellisées en différents groupes ou communautés, qui eux ont besoin, pour exister publiquement, de se symboliser, de se différencier et d'accentuer leurs critères d'appartenance.

La fête carnavalesque est un vecteur essentiel de ce besoin humain dans la mesure où elle propose cycliquement une scène publique à chacun des groupes ; elle leur permet, à travers une mise en scène de leur propre culture, d'enraciner leur vie sociale et culturelle dans un espace commun mais aussi dans un temps délimité.

Les groupes s'expriment ainsi publiquement et se rendent volontairement et librement visibles par le biais de la fête carnavalesque qui ne constitue alors pas le décor d'un repliement identitaire, mais plutôt qui inscrit le déploiement identificatoire d'un rapport aux autres dans un monde commun.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

En tant qu'œuvre esthétique et imaginaire politique, le carnaval est en effet une fête plurielle plutôt qu'une fête identitaire se déployant à partir d'un agir ensemble hétérogène dans lequel chacune des composantes est alors visible. Le carnaval est donc cette fête plurielle et *identificatoire* qui rend visible */es* identités plutôt qu'une seule et unitaire.

Le carnaval, par le biais de ces rituels esthétiques et de la spontanéité qu'il déploie, est en ce sens une création collective imaginaire dotée d'une signification culturelle, sociale et politique opérante pour les différents groupes en présence, dont ni la réalité quotidienne, ni la rationalité sociale, ne peuvent rendre compte.

Le carnaval transcende ainsi le monde rationnel multiculturel d'une localité en une culture commune, et double de ce fait la quotidienneté objective en un univers imaginaire subjectif par le déploiement d'une action proprement politique.

L'imaginaire et son énergie créatrice dans l'univers carnavalesque permet ainsi de donner une publicité ainsi qu'une présence politique aux groupes socioculturels en mettant en scène et en vivant réellement une autre vie ontologique, tout en créant sur la scène publique des idéaux à la fois locaux et intemporels.

Outre le fait qu'ils s'offrent un espace de visibilité et d'enracinement spatial et temporel par l'imaginaire esthétique, les protagonistes des carnavaux font alors naître activement et librement un vouloir commun, une communauté de valeurs, de passé et d'avenir, distincts des conceptions rationnelles qui ont lieu dans la vie courante.

L'imaginaire carnavalesque et ses pensées non rationnelles comblient ainsi des vides laissés vacants par la réalité ordinaire et offrent de ce fait le sentiment de toucher à la liberté, à la spontanéité, impalpables dans un monde de règles et de lois strictes, et d'ouvrir la sphère des possibles, bornée alors de rationalités immanentes dans la vie quotidienne.

Nous avons montré tout au long de ce travail, à l'appui de l'univers rituel et esthétique que constitue le monde carnavalesque, que *la* politique et *le* politique ne se vivent pas uniquement au moyen de représentations objectives et d'actions parfaitement rationnelles, voire raisonnées ou raisonnables, de vérités vérifiables ou encore d'argumentations validées, mais qu'au contraire l'imaginaire, l'irrationnel, l'irraisonné collectifs peuvent aussi constituer en substance une part non négligeable du vivre et de l'être ensemble.

De même, il n'est pas nécessaire, voire vain, que les gouvernants produisent des modèles rationnels de leur pouvoir et de leur autorité ou encore de leurs actions puisque ceux-ci sont subordonnés aux systèmes de représentations des gouvernés composés précisément d'éléments non rationnels.

L'imaginaire n'est donc pas un constituant dérisoire ou résiduel du politique ni un reliquat de l'entreprise unitaire du vivre ensemble. Il ne constitue pas plus un virus toxique pervertissant le corps politique ou une source de contagion morale produisant son funeste effet de manière indirecte dans la société des gouvernants et des gouvernés. En revanche, il autorise d'une part l'intervention collective et indirecte de la masse populaire dans la sphère du politique et il stimule et encourage, d'autre part, par la démonstration et l'expérience subjective et *a fortiori* vécue, le projet politique véritablement démocratique.

La politique dans l'univers carnavalesque se décèle dans l'action même – c'est-à-dire cadrée dans le temps et l'espace précis du carnaval – et c'est dans cette action circonscrite que se fabrique un être ensemble et un vivre ensemble. Parce que le moment carnavalesque met directement les hommes et les groupes en rapport les uns avec les autres, il fonde une activité par laquelle se tisse le lien politique comme lien proprement humain.

Le domaine politique est en effet cet espace qui se déploie dans l'instant où les hommes sont mis activement en rapport entre eux.

L'expérience politique du carnaval organise, quant à elle, un monde commun, imaginaire mais vécu de manière momentanée. L'expérience éphémère et cyclique du carnaval est celle, en effet, de la transformation d'un quotidien et de la fabrication d'un autre monde.

Avec l'instauration cyclique des liens par lesquels un espace public se trouve politiquement institué, l'action politique carnavalesque révèle ou rend alors visible publiquement des groupes socioculturels mais aussi, ouvre un monde commun, un monde du ou des possibles, et révèle les singularités de la localité, dans la mesure où elle élabore cette ouverture scénique constitutive d'un espace commun d'apparition. C'est cet espace que le carnaval institue à la fois comme lieu propre d'un *vivre* et d'un *être ensemble*.

Le carnaval a donc comme *condition* et comme *horizon* un monde commun et pluriel et c'est pour ces raisons humaines que le vivre ensemble carnavalesque constitue un *moment à part* dans la rationalité quotidienne.

Il ne renie ainsi rien des particularismes ou affirmations identitaires, mais au contraire les articule, les transcende sur un mode identificatoire.

La scène carnavalesque forme ainsi une scène d'apparitions et permet ainsi de révéler aux autres la singularité des groupes mais autorise aussi une subjectivation sociale et politique des groupes dans le sens où ils s'affichent comme les sujets de ce qu'ils *font* et non de ce qu'ils *sont*.

L'action politique carnavalesque que nous avons définie comme une puissance de révélation de pluralité, d'institution d'un espace commun et actif de visibilité pour tous les groupes socioculturels présents dans cet instant, se révèle être aussi une puissance politique car c'est dans la mesure où l'imaginaire carnavalesque vise un monde commun qu'il peut être politique, et dans la mesure où il est perçu comme politique que son monde rationnel peut être dit commun.

De fait, si cette action proprement carnavalesque a un sens politique, c'est qu'elle offre cycliquement une visibilité active et une pluralité qui ne sont pas données objectivement dans la vie quotidienne.

Toutefois, pouvoir de rassemblement et d'apparition plurielle, le carnaval n'existe que dans le moment carnavalesque, tout comme l'action politique du carnaval ne réalise sa *fin* que dans l'actualité même de la fête, et tout comme elle ne se vit que dans un imaginaire collectif éphémère. L'action politique du carnaval intègre dans son dispositif, un processus d'autodestruction que symbolise l'exécution du roi carnaval.

Parce que précisément la vie quotidienne et rationnelle demeure incapable de constituer une scène politique pour la pluralité, elle est transcendée dans l'imaginaire carnavalesque qui institue un espace public dans lequel un monde commun peut naître et s'épanouir.

L'ordre politique du carnaval est alors, paradoxalement, celui d'un espace de liberté vécu et imaginé dans laquelle la pluralité des composantes est apparente, et grâce à laquelle chacune peut contribuer activement à la totalité.

De ce fait, le carnaval offre un espace et un temps de *citoyenneté* à chacun des protagonistes dans le sens même où ceux-ci participent culturellement à l'élaboration, entre passé et avenir, d'une communauté ; et en l'occurrence ici, à l'identité commune de la ville, dont le carnaval se présente comme une vitrine touristique.

C'est pourquoi le carnaval fonde périodiquement à la fois un *être ensemble* et un *agir ensemble* humains singuliers : il est un moment humain non seulement à part dans la rationalité sociale et culturelle mais il est aussi un moment politique à part dans la linéarité quotidienne.

En opposition à cette rationalité linéaire du quotidien, le carnaval, et son principe essentiel, construit un imaginaire « démocratique » qui offre cycliquement, sur une scène publique, un espace de liberté d'expression à chacun des participants au carnaval. Ce qui constitue en outre, un acte politique – dont la fin n'est réalisée que dans le moment même de la fête – de construction idéalisée et éphémère d'un monde commun.

Ainsi donc, dans le sens où le carnaval institue un lien sensible et communautaire – imaginaire et imaginé – de liberté entre les hommes et entre les composantes socioculturelle de la ville, l'ordre politique du carnaval est en effet celui d'un *imaginaire démocratique* mais son principe singulier constitue une acte réel de *citoyenneté*.

Le carnaval est le moment régulier, ponctuel et cyclique, du *vouloir être* et du *faire ensemble* qui réconcilie communautarisme et démocratie et donc minorité et citoyenneté.

## Perspectives

À la question initiale de savoir qu'est-ce que le vivre *ensemble* proprement carnavalesque, ou plutôt de savoir qu'est-ce qui lie plus fortement les hommes entre eux dans le moment carnavalesque que l'univers du quotidien, ou en d'autres termes qu'est-ce qui fait que le carnaval est un *moment cyclique* humain, social, culturel, et politique précisément à part dans la *rationalité linéaire* du quotidien, la réponse cerne en substance l'idée que la fête carnavalesque fonde et dessine un *imaginaire démocratique* pour l'ensemble des protagonistes de la fête, tant acteurs que spectateurs.

Le carnaval apparaît ainsi comme un imaginaire démocratique où chacun des groupes ou composantes humaines de la cité peut librement se rendre visible, agir ensemble et *in extenso* participer, à sa manière et par le biais culturel, au débat politique. Chacun rend ainsi visible et sensible sa propre existence culturelle et politique dans le

moment cyclique carnavalesque, mais est-ce que le carnaval fonde un imaginaire démocratique qui traverse le moment cadré de la fête et subsiste dans la rationalité du quotidien, ou est-ce que l'imaginaire démocratique, construit et induit par la fête carnavalesque, se dissout au moment même du rituel final du scénario festif, avec l'exécution du roi carnaval ?

Qu'en est-il en effet *hors* de ce moment singulier humain, social, culturel et politique ?

Comment les groupes se rendent-ils visibles, et comment participent-ils ainsi au débat véritablement démocratique dans l'espace rationnel de la quotidienneté ?

Existe-t-il d'autres instants « carnavalesques » en dehors de la fête cyclique et temporaire proprement carnavalesque ?

Existe-t-il d'autres moments où les groupes, minorités politiques et/ou culturelles, peuvent se rendre visibles et exprimer leur existence culturelle et politique ?

Qu'en est-il des cités métropolitaines dont le carnaval ne figure pas au calendrier festif ?

Et dans les espaces multiculturels plus marqués, comme les DOM français où l'idée politique de démocratie « à la française » demeure prégnante, comment s'expriment les groupes culturels en dehors de l'instant carnavalesque ? Qu'en est-il des DOM qui ne proposent pas de carnaval à leur groupes minoritaires ? Quels sont leurs moyens d'expression culturelles et politiques et quel est leur espace de liberté culturelle et politique ?

Comment s'expriment les minorités culturelles dans ces départements français d'outre-mer et comment vivent-elles l'idée de démocratie ? Comment agissent-elles collectivement ?

Quel est leur espace de liberté et de visibilité ?

Comment existent-elles politiquement en l'absence de « publicité » culturelle et quelles sont leurs conditions d'existence politique ?

En somme, comment s'exprime la démocratie, ou son idée, ou encore son imaginaire dans la rationalité du quotidien, et plus précisément pour ceux qui n'ont pas ou peu accès – par leur position minoritaire : ethnique, linguistique, économique, culturelle, sociale et politique – au débat véritablement démocratique ?

Qu'est-ce que la citoyenneté pour ces minorités et comment s'exprime-t-elle ?

Le carnaval, qui nous a permis de soulever la question anthropologique suivante : « quel est le sens cyclique et singulier d'un vivre ensemble et d'un être ensemble extra quotidien ? », pourrait ainsi nous conduire à nous interroger, de manière ontologique mais dans un même ensemble, sur les questions et notions de minorités culturelles et/ou politiques, de démocratie et par extension de citoyenneté.

La première expérience politique attestée de la démocratie fut le privilège de quarante milles Athéniens. Or, nous savons aujourd'hui que la démocratie grecque n'était jamais qu'une oligarchie, et excluait les femmes, les étrangers, les pauvres et les esclaves.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

Une société n'est en effet véritablement démocratique qu'à la condition d'une active participation de l'ensemble des citoyens.

Mais qu'en est-il des groupes qui, pour de multiples raisons, et notamment culturelles, demeurent précisément passifs ou absents face à la vie de leur cité ?

Ou, d'une manière plus générale, ces interrogations conduisent à se poser les questions suivantes : l'imaginaire politique, vécu de manière subjective, peut-il poser les jalons d'un pragmatisme politique ? L'irrationalité festive et cyclique a-t-elle un crédit sur la rationalité linéaire ? L'extra quotidienneté est-t-elle une inspiration opérante sur la quotidienneté ?

Ce qui est exposé ici dans ce travail devra être donc poursuivi au moins dans deux directions : l'une dans l'univers carnavalesque et festif, l'autre dans la rationalité du quotidien.

D'une part nous proposons une investigation approfondie et élargie de l'imaginaire démocratique à partir d'autres cas carnavalesques externes ou non au domaine français, et aussi à partir d'autres instants culturels construisant de manière subjective, pour les protagonistes, une expérience réellement vécue de la démocratie, du moins de l'existence ou de la visibilité politique collective. D'autre part, il semble opportun de poursuivre l'exploration politique du vivre, de l'être ensemble et de l'agir ensemble des groupes en situation avérée de minorité politique – ce qui implique, ou induit, un statut de minorité culturelle et sociale – en dehors de tout phénomène festif.

# Bibliographie thématique

## Anthropologie générale

- Francis Affergan, La pluralité des mondes : vers une autre anthropologie, Paris, Albin Michel, 1997.
- Francis Affergan, Exotisme et altérité : essais sur les fondements d'une critique de l'anthropologie, Paris, P.U.F., 1997.
- Francis Affergan (dir.), Construire le savoir anthropologique, Paris, P.U.F., 1999.
- Gérard Althabe, Daniel Favre, Gérard Lenclud, Vers une ethnologie du présent, Paris, M.S.H., coll. Ethnologie de la France, 1992.
- Marc Augé, Introduction à l'anthropologie de la sur-modernité, Paris, Seuil, 1992.
- Marc Augé, Pour une anthropologie des mondes contemporains, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1994.
- Georges Balandier, Anthropologique, Paris, P.U.F., 1974.
- Georges Balandier, Le détour, Paris, Payot, 1982.
- Georges Balandier, Le dédale, Pour en finir avec le XX<sup>ème</sup> siècle, Paris, Fayard, 1994.

- Roger Bastide, *Le rêve, la transe, la folie*, Paris, Seuil, 1972.
- Gregory Bateson, *La cérémonie du Naven*, Paris, Minuit, 1986.
- Pierre Bourdieu, « Genèse et structure du champs religieux », *Revue Française de Sociologie*, XII, 1971.
- Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Minuit, coll. *Le Sens Commun*, 1979.
- Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- Pierre Bourdieu, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992.
- Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.
- Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997.
- Pierre Bourdieu, *La socio-anthropologie*, Paris, Armand Colin, 2000.
- Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. *Folio essais*, 1950.
- Roger Caillois, *Le jeu et les hommes*, Paris, Gallimard, 1991 (1<sup>ère</sup> éd. 1958).
- Jean Cazeneuve, *Sociologie du rite*, Paris, P.U.F., 1971.
- Michel de Certeau, *La culture au pluriel*, Paris, Bourgeois, 1980.
- Jean Cuisenier, Martine Segalen, *Ethnologie de la France*, Paris, P.U.F., coll. *Que sais-je ?*, 1986.
- Georges Devereux, *De l'angoisse à la méthode*, dans *les sciences du comportement*, Paris, Flammarion, 1980.
- Mary Douglas, *De la souillure*, Paris, François Maspero, 1981 (1<sup>ère</sup> éd. 1967).
- Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme*, Paris, Seuil, 1983.
- Louis Dumont, *La Tarasque*, *Essai de description d'un fait local d'un point de vue ethnographique*, Paris, Gallimard, 1987.
- Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, P.U.F., coll. *Quadrige*, 1990.
- Jean Duviganud, *Le don du rien*, Paris, Stock, 1977.
- Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.
- Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1983.
- Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, 1977.
- Michel Foucault, *Folie et déraison*, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961.
- Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.
- James Frazer, *Le Rameau d'or*, Paris, Robert Laffont, 1984 (1<sup>ère</sup> éd. 1890).
- Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1975.
- Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global*, Paris, P.U.F., 1986.
- Clifford Geertz, *Observer l'Islam*, *Changement religieux au Maroc et en Indonésie*, Paris, La Découverte, 1992 (1<sup>ère</sup> éd. 1968).

- Maurice Godelier, L'idéel et le matériel, Paris, Fayard, 1984.
- Maurice Godelier, Horizon, Projets marxiste en anthropologie, Paris, François Maspero, 1973.
- Erving Goffman, Les cadres de l'expérience, Paris, Minuit, coll. Le Sens Commun, 1991.
- Luc de Heusch, Rois nés d'un cœur de vache, Paris, Gallimard, 1981.
- Luc de Heusch, Pourquoi l'épouser ? et autres essais, Paris, Gallimard, 1971.
- Claude Lévi-Strauss, La pensée Sauvage, Paris, Plon, 1962.
- Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, Ethnologie, anthropologie, Paris, P.U.F., 1993.
- **Julie Laplante, Pouvoir guérir, Médecines autochtones et humanitaires, Presses de l'Université Laval, coll. Sociétés, cultures et santé, 2004.**
- François Laplantine, L'anthropologie, Paris, Payot et Rivages, 1995.
- François Laplantine, La description ethnographique, Paris, Nathan, coll. 128, 1996.
- François Laplantine, Je, nous et les autres, Être humain au-delà des appartenances, Paris, Fayard, Le Pommier, 1999.
- Jacques Lautman (dir.), Toutes les pratiques culturelles se valent-elles ?, Paris, Hermès, C.N.R.S., 1996.
- Jean-Thierry Maertens, Le jeu de mort, Ritologiques 5, Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- George Marcus, « Au-delà de Malinowski et après Writing Culture : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie ». *ethnographiques.org*, numéro 1 - avril 2002 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/>
- Claude Meillassoux, Terrains et théories, Paris, Anthropos, 1997.
- Marcel Mauss, Anthropologie et sociologie, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. 1950).
- Jean Pouillon, Le cru et le su, Paris, Seuil, Librairie du XX<sup>ème</sup> siècle, 1993.
- Colette Petonnet, « L'observation flottante, l'exemple d'un cimetière parisien », *L'homme*, tome XXII, n°4, 1982.
- Victor Turner, Le phénomène rituel, Paris, P.U.F., 1990 (1<sup>ère</sup> éd. 1969).
- Arnold Van Gennep, Les rites de passages, Paris, F. Nourry, 1909.
- Arnold Van Gennep, Textes inédits sur le folklore français contemporain, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1975.
- Yvonne Verdier, Façon de dire, façon de faire, La laveuse, la couturière, la cuisinière, Paris, Gallimard, 1979.
- Max Weber, Le savant et le politique, Paris, Plon, 1959.
- Max Weber, Economie et Société, I, Paris, Plon, 1971.
- Jean-Jacques Wunenburger (Coord.), Bachelard et l'épistémologie française, Paris, P.U.F., 2003.

## Fête

- Paul Aries, « Engagement et mise en scène », *Ethnologie française*, tome XXIV, octobre décembre 1994.
- Roland Auget, *Fêtes et spectacles populaires*, Paris, Flammarion, 1974.
- Yves-Marie Bercé, *Fête et révolte : des mentalités populaires du XVI au XVIII ème siècle*, Paris, Hachette, 1976.
- François Caradec, *La farce et le sacré, fête et farceurs, mythe et mythificateurs*, Paris, Casterman, 1977.
- Bernard Cherubini, *Localisme, fête et identité, Une traversée ethno-festive de la Mauricie (Québec)*, Paris, L'Harmattan, Université de La Réunion, 1994.
- Jean Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, Weber, 1973.
- Daniel Fabre, « Le rite et ses raisons », *Terrains*, n°8, avril 1987.
- Martine Fournier (coord.), « A quoi sert le jeu », *Sciences humaines*, n° 152, août-septembre 2004.
- François-André Isambert, *Rites et efficacité symbolique*, Paris, Cerf, 1979.
- François-André Isambert, *Le sens du sacré, fête et religion populaire*, Paris, Minuit, coll. Le Sens Commun, 1982.
- François-André Isambert, « Fête », *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 9.
- Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques II*, Genève, Skira, coll. Les sentiers de la création, 1975.
- Jean-Thierry Maertens, *Le masque et le miroir, Ritologique 3*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.
- Jean Pierre Martinon, « Fête », *Encyclopaedia Universalis*, corpus 9.
- Isabelle Matez, *La France en fête*, Paris, Arthaud, 1996.
- Marianne Mesnil, *Trois essais sur la fête, du folklore à l'ethno-sémiotique*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1974.
- Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.
- Michel Revelard, Guergana Kostadinova, *Le livre des masques, Masques et costumes dans les fêtes et carnavales traditionnels en Europe*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1998.
- Alain Piette, *Les jeux de la fête*, Publication de la Sorbonne, 1988.
- Alain Piette, *Le mode mineur de la réalité*, Louvin-la-Neuve, Peeters, 1992.
- Alain Piette, « Les rituels : du principe d'ordre à la logique paradoxale, Points de repères théoriques », *Cahiers internationaux de Sociologie*, Vol. XCII, 1992.
- Yvonne de Sike, *Les masques, Rites et symboles en Europe*, Paris, La Martinière, 1998.

- Elisabeth Tardif, *La fête, Idéologie et société*, Paris, Larousse, 1977.
- Béatrice de Villaines, *Les fêtes retrouvées : Fêtes et traditions populaires*, Paris, Casterman, 1997.
- Jean-Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Delarge, éd. Universitaires, 1977.



# Carnaval

- Michel Agier, Anthropologie du carnaval, La ville, la fête et l'Afrique à Bahia, Marseille, Parenthèses/IRD, 2000.
- Mikhail Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1982.
- Sébastien Brandt, La nef des fous, Paris, Corti, 1997.
- Julio Caro Baroja, Le carnaval, Paris, Gallimard, 1979 (1<sup>ère</sup> éd. 1965).
- E. Cerf, « Carnaval des voyous à Strasbourg », Ethnologie française, tome 12, n°2, 1982.
- Georges Chalumeau, Carnaval de Limoux, Atelier du Gué, 1997.
- Denis-Constant Martin, Politics behind the mask, Studying contemporary carnivals in political perspective, theoretical and methodological suggestions, CERI, Questions de recherche, n°2, novembre 2001.
- Heinrich Leonard Cox, La fête des fous : essai théologique par les notions de fêtes, Paris, Seuil, 1970.
- Roberto Da Matta, Carnavals, bandits et héros : ambiguïté de la société brésilienne, Paris, Seuil, 1983.
- Gautier Darcy, Michel Angebert, Histoire secrète de la Bourgogne, Paris, Albin Michel, 1978.
- Didier Érasme, Éloge de la folie, Paris, Flammarion, 1999. (1<sup>ère</sup> éd. 1511)

- Daniel Fabre, Carnaval ou la fête à l'envers, Paris, Gallimard, coll. Découverte, 1992.
- Alain Faure, Paris-Carême-Prenant, du carnaval à Paris au 19<sup>ème</sup> siècle, 1800-1914, Paris, Hachette, 1994.
- Kepa Fernandez de Larrinoa, Mujer, ritual y fiesta, Género antropología y teatro de carnaval en el valle de Soule, Pamiela, 1996.
- Michel Feuillet, Le carnaval, Paris, Cerf, 1991.
- Claude Gaignebet, Le carnaval, Essai de mythologie populaire, Paris, Payot, 1979.
- Claude Gaignebet, Olivier Ricoux, Carnaval et mascarade, Paris, Bordas, 1988.
- Marc Grimberg, « Carnaval et sociétés urbaines aux XIV-XVI<sup>èmes</sup> siècles, Le royaume de la ville », Ethnologie française, tome III, n°4, juillet septembre 1974.
- Michel Hastings, « Communisme et folklore ; étude d'un carnaval rouge », Ethnologie française, tome 16, n° 2, 1986.
- Jacques Heers, Fête des Fous et carnavales, Paris, Fayard, 1983.
- Oleg Kochtchouk, Carnaval, rites, fêtes et traditions, Yens-sur-Morges, Cabédita, 2001.
- Emmanuel Le Roy Ladurie, Le carnaval de Romans, De la chandeleur au mercredi des Cendres. 1579-1580, Paris, Gallimard, 1979.
- E. Mercier, J. Bonhomme, N. Chasserau, Peuples en fête, Carnavals et fêtes chrétiennes, Paris, Librairie Larousse, Coll. Les hommes et leurs dieux, 1981
- Maria Isaura Pereira de Queiroz, Carnaval Brésilien, Le vécu et le mythe, Paris, Gallimard, 1992
- François Rabelais, Gargantua, Paris, Marabout, 1962. (1<sup>ère</sup> éd. 1534)
- François Rabelais, Oeuvres complètes, Paris, Seuil, 1973.
- Florens Chritian Rang, Psychologie historique du carnaval, Toulouse, Ombres, 1990.
- Alain Rey (dir.), « Carnaval », Dictionnaire culturel en langue française, Paris, Le Robert, 2005.
- Alessendro Savella, Le carnaval de Venise, Milan, Silvana, 1986.
- Annie Sidro, Le carnaval de Nice et des fous : Paillassou, Polichinelle et Triboulet, Paris, Serre, 1979.
- Jean-Pierre Tzaud, Guide des carnavales du monde entier, Lausanne, Faure, 1989.
- Arnold Van Gennep, Manuel de folklore français contemporain, Tome I, Vol. III, Cérémonie périodiques, Cycliques, Carnavals – Carême – Pâques, Paris, A. et J. Picard et Cie, 1947.
- Anne-Marie Vurpas, Le carnaval des gueux, Lyon, P.U.L., 1995.
- Philippe Walter, Mythologie chrétienne, rites et mythes du Moyen Âge, Paris, Imago, 2003.
- Actes des Rencontres Internationales de Nice, Le carnaval, la fête et la communication, Ed. Serr, 1985.

## Bourgogne

- Armandine Allonot-Turlot, Avant qu'on oublie, Chronique de la vie au début du siècle entre Saône et Loire, Chalon-sur-Saône, Impr. Bezin, 1983.
- A. Bailly, « Folles-Vieilles et Charevarys », in Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône, tome 55, 1985-86.
- Marie-Thérèse Berthier, John-Thomas Sweeney, Les confréries en Bourgogne, Besançon, La manufacture, 1992.
- Joseph Calmette, Henri Drouot, Histoire de la Bourgogne, Paris, Boivin, 1927.
- Marcel Canat de Chizi, Documents inédits pour servir à l'histoire de Bourgogne, Chalon-sur-Saône, Impr. Dejussieu, 1863.
- Marcel Canat de Chizi, « La corporation des Enfants de ville de Chalon-sur-Saône, dite l'Abbaye des Enfants », Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon, tome II, 1847, 1849.
- Charles Commeaux, Histoire des Bourguignons, Paris, Nathan, 1980.
- Claude Elly, « Le 90<sup>ème</sup> anniversaire du premier carnaval...officiel », Le journal de Saône-et-Loire, 5 mars 1997.
- Yves Guignardat, Historique sur le carnaval de Chalon
- Yves Guignardat, « Le carnaval de Chalon : rois, reines et gôniots », Pays de Bourgogne, n°144, Avr. 1989.
- Jacques Gonnet, Echos de vieux Chalon, Chalon-sur-Saône, Renaux, 1938.
- Jean-Pierre Gutton, « Reinages, abbayes de jeunesse et confréries », Cahier d'histoire, Tome XX, n°4, 1975.
- Gabriel Lebras, Etude de sociologie religieuse, Paris, P.U.F., 1956.
- M. Le Croq, Les anciens ponts de Saône, Précy-sous-Thil, L'Armançon, 1992.
- Joël Le Gall, Recherches sur le culte du Tibre, Paris, P.U.F., 1953.
- Claude Lougnot, Chalon et la Saône, Précy-sous-Thil, L'Armençon, 1992.
- René Pretet, L'histoire de Chalon-sur-Saône, Roanne, Horvarth, 1981.
- René Pretet, Saône et Loire d'autrefois, Roanne, Horvarth, 1984.
- René Pretet, Chronique de Saône et Loire, La Coteau, Horvarth, 1985.
- A. Renaud, Chalon, Esquisse historique, Chalon-sur-Saône, P. Boyer, 1911.
- Georges Rozet, « Les confréries bachiques de jadis », Annales de l'Académie de Macon, 3<sup>ème</sup> série, Tome XXXII, 1937.
- Martine Segalen, Les confréries dans la France contemporaine, Paris, Flammarion, 1975.
- Gérard Taverdet, Atlas linguistique et ethnographique de Bourgogne, Paris, C.N.R.S.,

1975-1977.

- Gérard Taverdet, *Patois de Saône-et-Loire*, Dijon, ASS-Bourguignonne de dialectologie, 1984.
- Arnold Van Gennep, *Le folklore de Bourgogne*, Paris, Maisonneuve, 1934.
- Fernand Woutaz, *Le grand livre des confréries des vins en France*, Paris, Halévy, 1971.
- Association bourguignonne des sociétés savantes, *Actes du Congrès*, Tome II, 50<sup>ème</sup> Congrès, Macon, 25-27 mai 1979.
- Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône, Tome II, 1847-1849.
- Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône, Tome XVIII, 1934-1935.
- Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône, Tome LV, 1985-1986.

## La Réunion

- Daniel Baggioni, *Petit dictionnaire créole réunionnais-français*, Saint-Denis, Université de la Réunion, 1987.
- Christian Barat, « Rites et croyances », *À la découverte de La Réunion*, vol. 8, St Denis, Favory, 1980.
- Jean Benoit, *Paysans de La Réunion*, Aix-en-Provence, P.U. Aix-en-Provence, 1984.
- Michel Carayol, *Atlas linguistique et ethnographique de La Réunion*, Paris, C.N.R.S., 1984.
- Sonia Chane-Khune, *Aux origines de l'identité réunionnaise*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Sonia Chane-Khune, *La Réunion n'est plus une île*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Bernard Cherubini, *Le monde rural à La Réunion, Mutations foncières, mutations paysagères*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Maryse Condé (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995.
- Prosper Eve, *La religion populaire à La Réunion*, Tome II, Université de La Réunion, Institut de linguistique et d'anthropologie, 1985.
- Patrick Festy, *Croissance et révolution démographique à La Réunion*, Paris, P.U.F., 1983.
- Christian Ghasarian, « Dieu arrive ? Possession rituelle et hindouisme populaire à La Réunion », *Ethnologie française*, Tome XXIV, octobre-décembre 1994.
- *Histoire d'Outre Mer*, tome II, Publications de l'université de Provence, 1992.
- Daniel Honoré, *Kroyans, superstitions à La Réunion*, Saint-Denis, UDIR, 1995.
- Claude Prudhomme, *Histoire religieuse de La Réunion*, Paris, Karthala, 1984.
- René Robert, Robert Jalvat, Michel Folco, Rosine Mazin, *La Réunion*, Hachette, 1986.
- Denise Romeis-Bertil, *La Réunion, le cœur de l'île*, Jacaranda, 1993.

- 
- André Scherer, *La Réunion*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1990 (1<sup>ère</sup> éd. 1980).
  - Daniel Vaxelaire, *La Réunion*, Encyclo Guide, Editions Orphie G. Doyen, 1995.

## Guyane

- Rodolphe Alexandre, La révolte des tirailleurs sénégalais, Cayenne 24-25 février 1946, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Aline Belfort-Chanol, Le bal paré-masqué, Un aspect du carnaval de la Guyane française, Petit-Bourg, Guadeloupe, Ibis Rouge Editions, 2000.
- Monique Blérald-N'Dagano, Musiques et danses créoles au tambour de la Guyane française, Cayenne, Ibis Rouge Editions, 1996.
- Bernard Cherubini, Cayenne, ville créole et polyethnique, Essai d'anthropologie urbaine, Paris, Karthala, Hommes et Société, 1998.
- Auxence Contout, Vaval, L'histoire du carnaval en Guyane, Cayenne, Ibis rouge Editions, 2000.
- Auxence Contout, Langues et cultures guyanaises, Imp. Trimarg, 1987.
- Kourou Carnaval Magazine, 2001.
- La Feuille de la Guyane française, n° 30, 16 août 1823.
- La Feuille de la Guyane française, n°33, 12 août 1848.
- Serge Mam-Lam-Fouck, Histoire de la Guyane contemporaine 1940-1982, les mutations économiques, sociales et politiques, Paris, éd. Caribéennes, 1992.
- Serge Mam-Lam-Fouck, Histoire générale de la Guyane Française, les grands problèmes guyanais : permanences et évolutions, Cayenne, Ibis rouge Editions, 1996.
- Serge Mam-Lam-Fouck, L'esclavage en Guyane : entre l'occultation et la revendication, Petit-Bourg, Guadeloupe, Ibis Rouge Editions, 1998.
- Michèle Métoudi, Jean-Paul Thomas, Abolir l'esclavage : essai et anthologie, Paris, Gallimard Education, Le Forum, 1998.
- Jean-Baptiste du Tertre, Histoire générale des Antilles (1667-1671), tome I, Fort-de-France, CEP, 1958.
- Touloulou Magazine, n°3, 1997.
- Touloulou Magazine, n°4, 1998.
- Touloulou Magazine, n°5, 1999.
- Touloulou Magazine, n°6, 2000.
- Touloulou Magazine, n°7, 2001.
- Touloulou Magazine, n°8, 2002.
- Jacqueline Zonzon, Gérard Prost, Histoire de la Guyane, Paris, Maisonneuve et

Larose, 1996

## Dunkerque

- Alain Cabantous, *Histoire de Dunkerque*, Paris, Privat, 1983.
- Bernard Coussée, *Sacré carnaval*, Lille, B. Coussée, coll. Rites et traditions du nord de la France, 1989.
- Bernard Coussée, Stéphane Deleurence, Philippe Vandenberghe, *Géants d'ici*, Lille, B. Coussée, 1986.
- Jean Denise, *Les Enfants de Jean Bart, Carnaval, chansons et parler dunkerquois*, Westhoek, 1980.
- Jean Denise, Jean-Charles Bayon, *Carnaval Dunkerquois*, Dunkerque, Westhoek, coll. Mémoire collective, 1984.
- Marie-France Guesquin, *Géants, fêtes et carnavaux du Nord-Pas-de-Calais*, Musée de Béthune, 1994.
- Eve Mercier-Sivadjian (dir.), *Pays et gens de Picardie, Flandre et Artois*, Paris, Librairie Larousse, 1983.
- Maurice Million, *Les légendes de l'histoire de Dunkerque et de la Flandre maritime*, 1972.
- Franck Seguin, Claudine Germé, *Homo carnavalus, Les carnavaux dunkerquois*, J. P. Tallandier, 1991.
- Catherine Tillie, *Le carnaval dunkerquois et les géants*, Kim-Dunkerque, 1975.
- Frederik Tristan, *Géants et gueux de Flandre, Dix siècles de mythes et d'histoire*, Balland, 1979.

## Imaginaire

- Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. 1942).
- Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
- Bronislaw Baczko, *Les imaginaires sociaux, Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, coll. Critique de la politique, 1984.
- Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.
- Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987.

- 
- André Breton, *Premier Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard (1<sup>ère</sup> éd. 1924).
  - Roger Caillois, *Les approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1990 (1<sup>ère</sup> éd. 1970) .
  - Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1975 (5<sup>ème</sup> éd.).
  - Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (11<sup>ème</sup> éd. - 1<sup>ère</sup> éd. Bordas, 1969).
  - Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
  - Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
  - J. Thomas (dir.), *Introduction aux méthodes de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.
  - Jean-Jacques Wunenburger, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Delarge, coll. Encyclopédie universitaire, 1979.
  - Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 2003.

## Théâtre - déguisement

- Dante Alighieri, *La Divine comédie*, Paris, Union latine d'édition, 1938.
- Aristote, *Poétique*, Paris, Les belles lettres, 1997.
- Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I*, Paris, Seuil, coll. Poétiques, 1994.
- Anne-Marie Le Bourg-Oulé, *Roi d'un jour, Les métamorphoses d'un rêve dans le théâtre européen*, Paris, Albin Michel, coll. Histoire, 1996.
- Claude Lévi-Strauss, « L'homme nu », *Mythologie IV*, Paris, Plon, 1971.
- André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1978.

## Danse

- Albert Ducros, Michel Panoff (dir.), *La frontière des sexes*, Paris, P.U.F., Le Sociologue, 1995.
- Francis Marmande, « Du sexe, des couleurs et du corps », in *L'Homme*, n°158-159, Avril 2001
- Jocelyne Vaysse, *La danse-thérapie : histoire, techniques, théorie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

## Musique

- Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Philippe Carles, Jean-Louis Comolli, *Free jazz/ Black Power*, Paris, Champ Libre, 1971.
- Jacques Cheyronnaud, « Ethnologie et musique : l'objet en question », *Ethnologie française* 27, n°3, 1997, pp. 382-393.
- Denis-Constant Martin, *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Parenthèses, 1982.
- Denis-Constant Martin, Olivier Roueff, *La France du Jazz, Musique modernité et identité dans la première moitié du XX ème siècle*, Paris, Parenthèses, coll. Eupalinos, 2002.
- André Cœuroy, *Histoire général du jazz, strette, hot, swing*, Paris, Denoël, 1942.
- Gilbert Rouget, *La musique et la transe, Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.
- Antoine Hennion, *La passion musicale, sociologie de la médiation*, Paris, Métaillé, 1993.
- André Hodeir, *Introduction à la musique du jazz*, Paris, Larousse, 1948.
- André Hodeir, *Les mondes du jazz*, Paris, Rouge profond, 2004.
- Michel-Claude Jalard, *Le Jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses, 1986.
- Jean Jamin, Patrick Williams, « Jazzanthropologie », *L'Homme*, n°158-159, Avril 2001.
- Denis Levaillant, *L'improvisation musicale, Essai sur la puissance du jeu*, Paris, Actes Sud, 1996.
- Jean-Claude Piguet, *Philosophie et musique*, Chêne-bourg, Georg Editeur, 1996.
- Didier Levallet, Denis-Constant Martin, *L'Amérique de Mingus, musique et politique : les « fables of Faubus » de Charles Mingus*, Paris, POL, 1991.
- André Schaeffner, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980.
- André Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1959.

## Mémoire – tradition

- René Alleau, Jean Pépin, « Tradition », *Encyclopaedia Universalis*, corpus 22.
- Pascal Amphoux, André Ducret, « La mémoire des lieux », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXIX, 1985, pp. 197-302.
- Marc Augé (dir.), *Territoire de la mémoire*, éd. de l'Albaron, Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées, 1992.

- 
- Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot et Rivages, 1998.
  - Pascal Boyer, « Tradition et vérité », *L'Homme*, n° 97-98, XXVI, janvier-février 1986.
  - Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1996.
  - Joël Candau, *Mémoire et identité*, Paris, P.U.F., 1998.
  - Jean Chesnaux, « Habiter le temps, Port Moresby et ses temporalités éclatées », *Terrain*, n°29, septembre 1997, pp. 19-30.
  - Jean Cuisenier, *La tradition populaire*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1995.
  - Jean Davallon (dir), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers...*, Centre Georges Pompidou, 1986.
  - Jack Goody, « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture » *L'Homme*, XVII, 1, 1977.
  - Maurice Halbwachs, « Mémoire et société », *L'année sociologique*, Paris, P.U.F., 1940-1948.
  - Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. 1950, P.U.F.).
  - Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, P.U.F., 1952.
  - Edward T. Hall, *La danse de la vie, Temps culturel, temps vécu*, Paris, Seuil, 1984 (1<sup>ère</sup> éd. 1983).
  - Vladimir Jankelevitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.
  - Henri-Pierre Jeudy, *Mémoire du social*, Paris, P.U.F., 1986.
  - Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
  - Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était, sur les notions de traditions et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n° 9, octobre 1987.
  - André Leroi-Gourhan, *Les racines du monde*, Paris, Belfond, 1982.
  - Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, François Maspero, 1975.
  - Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 2000.
  - Jean Pierre Sylvestre, *Penser la tradition*, Lyon, Séminaire de DEA et de l'école doctorale, Sociologie et Sciences sociales, février 1998.
  - Françoise Zonabend, *La mémoire longue, temps et histoire au village*, Paris, P.U.F., 1980.

## Identité - ethnicité

- Frédéric Barth, *Ethnic groups and Boundaries*, 1969.
- Jean-François Bayard, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.
- D. Chevalier, A. Morel, « Identité culturelle et appartenance régionale », *Terrain*, n°5, 1985.

- Fernando Gil, « Identité », Encyclopaedia Universalis, Corpus 11.
- Hélène Greven-Borde, Jean Tournon (dir.), Les identités en débat : Intégration ou multiculturalisme, Paris, L'Harmattan, Logique politique, 2000.
- Micheline Labelle, Joseph J. Levy, Ethnicité et enjeux sociaux, Montréal, Liber, 1995.
- François Laplantine, Alexis Nouss, Le métissage, Paris, Flammarion, coll. Domino, 1997.
- Denis-Constant Martin, Bennetta Jules-Rossette, Cultures populaires, identités et politiques, Paris, CERI, 1997.
- Alex Mucchielli, L'identité, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1992.
- Jean-Pierre Saez (coll.), Identité, cultures et territoires, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Habiter, 1995.
- Andréa Semprini, Le multiculturalisme, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1997.
- Nicole Sindzingre, « Identité », Encyclopaedia Universalis, Corpus 11.
- Charles Taylor, Multiculturalisme, différence et démocratie, Paris, Aubier, 1996.
- Michel Wieworka (dir.), La société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat, Paris, La Découverte, 1997.

## Politique

- Marc Abeles, Henri-Pierre Jeudy, *Anthropologie du politique*, Paris, Armand Colin, Masson, 1997.
- Alfred Adler, *Le bâton de l'aveugle, Divination, maladie et pouvoir chez les Moundang du Tchad*, Paris, Hermann, 1972.
- Alfred Adler, *La mort et le masque du roi*, Paris, Payot, 1982.
- Alfred Adler, *Le pouvoir et l'interdit, Royauté et religion en Afrique noire*, Paris, Albin Michel, coll. Sciences des religions, 2000.
- Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, La découverte, 1996 (1<sup>ère</sup> éd. 1965).
- Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etats », *Position*, Paris, éd. sociales, 1976.
- Louis Althusser, *Ecrits philosophiques et politique*, Paris, Stock/IMEC, 1994.
- Hannah Arendt, *Essais sur la révolution*, Paris, Gallimard, 1967.
- Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.
- Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence, Essais de politiques contemporaines*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.
- Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983.
- Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 1995.
- Aristote, *La politique*, Paris, Vrin, 1970.

- 
- Raymond Aron, *L'Opium des intellectuels*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. 1955).
  - Marc Augé, *Théorie des pouvoirs et idéologies, Études de cas en Côte-d'Ivoire*, Paris, Hermann, 1975.
  - Marc Augé, *Pouvoir de vie, pouvoir de mort*, Paris, Flammarion, 1977.
  - Georges Balandier, *Sens et puissance, Les dynamiques sociales*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, 1971.
  - Georges Balandier, *Anthropologie politique*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, 1999 (1<sup>ère</sup> éd. 1967).
  - Philippe Braud, *Le jardin des délices démocratique*, Paris, Presse de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1991.
  - Pierre Bourdieu, « Représentations politiques, éléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 36-37, 1981.
  - S. Caillet, « La manifestation de rue comme production culturelle militante », *Ethnologie française*, tome II, n° 12, avril-juin 1982.
  - Daniel Céfai (dir.), *Cultures politiques*, Paris, P.U.F., La politique éclatée, 2001.
  - Jean-Luc Chabot, *Histoire de la pensée politique, Fin XVIIIème- début XXIème siècle*, Grenoble, P.U. Grenoble, 2001.
  - Pierre Clastres, *La société contre l'Etat*, Paris, Minuit, 1974.
  - Pierre Clastres, *Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Seuil, 1980.
  - Alexis Dalem, « Idéologie », in Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005.
  - Francis Dupuy, *Anthropologie économique*, Paris, Armand Colin, 2001.
  - Jacques Ellul, « Le rôle médiateur de l'idéologie », *Démythisation et idéologies*, Aubien, 1979.
  - Michel Henry, « Marx », *Esprit*, octobre 1978.
  - Song-Min Hong, *Habitus, corps, domination, sur certains présupposés philosophiques de la sociologie de Pierre Bourdieu*, Paris, L'Harmattan, 1996.
  - Claude Lefort, *L'invention démocratique : les limites de la domination totalitaire*, Paris, Le Livre de poche, 1983.
  - Nicolas Machiavel, *Le prince*, Paris, Flammarion, Librio, 2004 (1<sup>ère</sup> éd. 1921).
  - Karl Marx, « Critique de l'économie politique », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Tome 1, 1963.
  - Jean-Claude Muller, *Le Roi bouc émissaire. Pouvoir et rituel chez les Rukuba du Nigeria Central*, Paris, 1980.
  - Jean-Claude Muller, « La royauté divine chez les Rukuba. Benue-plateau State, Nigeria » *L'Homme*, XI, I, 1975.
  - Nicos Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales*, Paris, François Maspero, 1971.
  - Olivier Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, PUF, 1980.

- Marc Richir, *Du sublime en politique*, Paris, Payot, 1991.
- Paul Ricoeur, *Idéologie et utopie*, Paris, Seuil, 1990.
- Paul Ricoeur, « Le Marx de Michel Henry », in *Lectures 2, la contrée des Philosophes*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 1992.
- Edward Evan Pritchards, *Les Nuer, Description des modes de vie et des institutions politiques d'un peuple nitole*, Paris, Gallimard, 1968. (1<sup>ère</sup> éd. 1939)
- Michel Sennelard, *Les arts de gouverner*, Paris, Seuil, 1995.
- Jean Servier, *L'idéologie*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1982.
- Gérald Sfez, *Machiavel, le Prince sans qualités*, Paris, Kimé, 1998.
- Lucien Sfez, *La symbolique politique*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1988.
- Nicolas Tenzer, *Philosophie politiques*, Paris, P.U.F., 1998.
- Jean Touchard, *Histoire des idées politiques*, Tome II, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, 2001 (1<sup>ère</sup> éd. 1958).
- Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginaires du politique*, Paris, Ellipses, coll. Philo, 2001.
- Jean-Jacques Wunenburger, *Une utopie de la raison, Essai sur la politique moderne*, Paris, éd de la Table Ronde, 2002.

## Annexes

### Annexes 1 : Didier Erasme, *Eloge de la folie*, Paris, Flammarion, 1999

#### Extrait : La Folie parle :

« Quels que soient les propos que le monde tienne sur mon compte (car je n'ignore pas combien la Folie est mal famée, même auprès des plus fous), il n'est pas moins vrai que c'est moi, oui, moi seule, qui ai le secret d'égayer les dieux et les hommes. Ce qui le prouve hautement, c'est qu'aussitôt que j'ai paru au milieu de cette nombreuse assemblée pour prendre la parole, une joie extraordinaire a brillé sur toutes les figures. Soudain, vos fronts se sont déridés; vous avez applaudi par des rires si aimables et si joyeux qu'assurément, tous tant que vous êtes, vous me paraissiez ivres du nectar des dieux d'Homère, mélangé de népenthès, quand tout à l'heure, sombres et soucieux sur vos bancs, on vous eût pris pour des échappés de l'antre de Trophonius. De même que quand le soleil montre à la terre sa face éclatante et radieuse, ou que, après un rude hiver, le printemps reparaît, ramené par les zéphyrs, tout change aussitôt d'aspect, la nature rajeunie se pare de riantes couleurs; de même, dès que vous m'avez

*aperçue, vos visages se sont transformés. Ainsi, tandis que d'habiles rhéteurs, par de longs discours soigneusement préparés, parviennent difficilement à dissiper l'ennui, moi je n'ai eu qu'à me montrer pour en venir à bout. Quant au sujet qui m'amène aujourd'hui dans cet appareil inusité, vous allez le savoir, si vous daignez m'écouter, non pas avec les oreilles que vous prêtez aux sermons des prédicateurs, mais avec celles que vous avez coutume de dresser sur la foire devant les charlatans, les baladins et les bouffons, ou bien celles que notre cher Midas montra jadis à Pan. Il m'a pris fantaisie de philosopher un moment avec vous, non certes comme ces pédants qui, de nos jours, farcissent la tête des enfants de bagatelles assommantes et leur enseignent à disputer avec plus d'entêtement que des femmes, mais à l'exemple de ces anciens qui, pour échapper au nom décrié de sages, adoptèrent celui de sophistes. Ils s'appliquaient à célébrer par des éloges la gloire des dieux et des héros. Vous allez donc entendre un éloge, non d'Hercule ni de Solon, mais le mien propre, celui de la Folie. »*

### ***Extrait consacré aux Théologiens :***

*Peut-être vaudrait-il mieux passer sous silence les théologiens, ne pas remuer ce bourbier, et ne pas toucher ce bois puant. Orgueilleux et irascibles au plus haut degré, ils seraient incapables de m'attaquer en corps par mille conclusions, de me forcer à me rétracter et, en cas de refus, de me déclarer immédiatement hérétique. C'est la foudre dont ils se servent pour faire peur à tous ceux qui ne leur plaisent pas. Je n'ai point de protégés qui me témoignent plus d'ingratitude, et pourtant ils me sont redéposables à bien des titres. Heureux par leur amour-propre, comme s'ils habitaient le troisième ciel, ils regardent d'en haut tout le reste des humains comme des animaux qui rampent sur la terre, et en ont presque pitié. Ils sont entourés d'un si nombreux cortège de définitions magistrales, de conclusions, de corollaires, de propositions explicites et implicites; ils ont sous la main tant de faux-fuyants que, les enfermât-on dans les filets de Vulcain, ils s'en échapperaient par des distinctions qui tranchent tous les noeuds aussi aisément que la hache de Ténédos. Ils fourmillent de mots nouvellement forgés et de termes baroques. En outre ils expliquent les mystères à leur façon: comment le monde a été créé et disposé; par qui la tache du péché originel s'est répandue sur la postérité; de quelle manière, dans quelle mesure et en combien de temps le Christ a été formé dans le sein de la Vierge; comment, dans l'eucharistie les accidents subsistent sans la matière.*

### ***Extrait consacré à l'autorité papale :***

*Si les Souverains Pontifes, qui sont à la place du Christ, s'efforçaient de l'imiter dans sa pauvreté, ses travaux, sa sagesse, sa croix et son mépris du monde, s'ils méditaient sur leur nom de Pape, qui signifie Père, et sur le titre de Très-Saint qu'on leur donne, ne seraient-ils pas les plus malheureux des hommes ? Qui voudrait acheter cet honneur aux dépens de toute sa fortune, et, après l'avoir acheté, le conserver par le glaive, par le poison, par toutes sortes de violences ? Que d'avantages à perdre, si la sagesse, un jour, entrail en eux ! et pas même la*

*sagesse, mais un seul grain de ce sel dont le Christ a tant parlé. Tant de richesses, d'honneurs, de trophées, d'offices, dispenses, impôts, indulgences, tant de chevaux, de mules, de gardes et tant de plaisirs, vous voyez quel trafic, quelle moisson, quel océan de bien j'ai fait tenir en peu de mots ! Il faudrait remplacer tout cela par les veilles, les jeûnes, les larmes, les oraisons, les sermons, l'étude et la pénitence, mille incommodités fâcheuses. Que deviendraient aussi, ne l'oubliions pas, tant de scribeurs, de copistes, de notaires, d'avocats, de promoteurs, de secrétaires, de muletiers, de palefreniers, de maîtres d'hôtel, d'entremetteurs (j'allais dire un mot plus vif, mais je crains de blesser les oreilles). Cette multitude immense, qui est à la charge du Siège romain -je me trompe-, qui a des charges auprès du Siège romain, serait réduite à la famine. Il serait donc inhumain, abominable et infiniment détestable que les grands chefs de l'Eglise, véritables lumières du monde, soient ramenés au bâton et à la besace.*

## Annexes 2 : Esclavage

### Le code noir

S'inquiétant de la fréquence des soulèvements et des résistances des esclaves, le roi de France, Louis XVI, adopte en mars 1685 un édit appelé « Code noir », pour réglementer l'esclavage aux Antilles françaises, en Louisiane et dans les colonies de l'océan Indien ainsi que pour assurer la prospérité des colonies menacées par les esclaves insoumis. Au total, ce sont pas moins de 60 articles destinés à maintenir « la discipline de l'église catholique, apostolique et romaine » et à définir « l'état et la qualité des nègres esclaves ».

Ce document sera utilisé jusqu'en 1848, date du décret d'abolition de l'esclavage en France.

Ce code définit le statut juridique de l'esclave, ses obligations, les punitions en cas de vol, fuite ou violences, le statut familial, etc. Dans le but de réduire les mouvements de révolte, les réactions les plus cruelles des maîtres sont elles aussi contrôlées, et on impose l'instruction religieuse.

### Code noir (extrait) :

- Article 2 : Tous les esclaves qui seront dans nos îles seront baptisés et instruits dans la religion catholique, apostolique et romaine [...]
- Article 4 : Ne seront préposés aucun commandeur à la direction des nègres, qui ne fassent profession de la religion catholique, apostolique et romaine, à peine de confiscation des dits nègres [...]

- Article 9 : Les hommes libres qui auront eu un ou plusieurs enfants de leurs concubinages avec leurs esclaves, ensemble les maîtres qui les auront soufferts, seront chacun condamné en une amende de deux mille livres de sucre. Et s'ils sont les maîtres de l'esclavage de laquelle ils auront eu les dits enfants, voulons qu'outre l'amende, ils soient privés de l'esclave et des enfants, et qu'elles et eux soient confisqués au profit de l'hôpital, sans jamais pouvoir être affranchis [...]
- Article 11 : Défendons très expressément aux curés de procéder aux mariages des esclaves, s'ils ne font apparoir du consentement de leurs maîtres. Défendons aussi aux maîtres d'user d'aucunes contraintes sur leurs esclaves pour les marier contre leur gré.
- Article 12 : Les enfants qui naîtront de mariages entres esclaves seront esclaves et appartiendront aux maîtres des femmes esclaves [...]
- Article 15 : Défendons aux esclaves de porter aucune arme offensive, ni de gros bâtons, à peine de fouet et de confiscation des armes [...]
- Article 26 : Les esclaves qui ne seront point nourris, vêtus et entretenus par leurs maîtres selon que nous l'avons ordonné par ces présentes pourront en donner l'avis à notre procureur général et mettre les mémoires entre ses mains, sur lesquels et même d'office, si les avis lui en viennent d'ailleurs, les maîtres seront poursuivis à sa requête et sans frais, ce que nous voulons être observé pour les crimes et traitements barbares et inhumains des maîtres envers les esclaves [...]
- Article 33 : L'esclave qui aura frappé son maître, sa maîtresse ou le mari de sa maîtresse ou leurs enfants avec contusion ou effusion de sang, ou au visage, sera puni de mort [...]
- Article 35 : Les vols qualifiés, même ceux de chevaux, cavales, mulets, boeufs et vaches, qui auront été faits par les esclaves, ou par les affranchis, seront punis de peine afflictives, même de mort si le cas le requiert [...]
- Article 38 : L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois à compter du jour que son maître laura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lis sur une épaule; et s'il récidive une autre fois à compter pareillement du jour de la dénonciation, aura le jarret coupé et il sera marqué d'une fleur de lis sur l'autre épaule; et la troisième fois il sera puni de mort.
- Article 39 : L'esclave puni de mort sur dénonciation de son maître, non complice du crime par lequel il aura été condamné, sera estimé avant l'exécution par deux principaux habitants de l'île qui seront nommés d'office par le juge; et le prix de l'estimation sera payé au maître [...]
- Article 42 : Pourront seulement les maîtres, lorsqu'ils croiront que leurs esclaves l'auront mérité, les faire enchaîner et les faire battre de verges ou de cordes; leur défendons de leur donner la torture, ni de leur faire aucune mutilation de membre, à peine de confiscation des esclaves et d'être procédé contre les maîtres extraordinairement
- Article 44 : Déclarons les esclaves être meubles, et comme tels entrer en la communauté, n'avoir point de suite par hypothèque, se partager également entre les

cohéritiers [...]

- Article 47 : Ne pourront être saisis et vendus séparément le mari de la femme et leurs enfants impubères, s'ils sont tous sous la puissance du même maître; déclarons nulles les saisies et ventes séparées qui en seront faites [...]
- Article 56 : Les esclaves qui auront été faits légataires universels par leurs maîtres, ou nommés exécuteurs de leurs testaments, ou tuteurs de leurs enfants, seront tenus et réputés, les tenons et réputons pour affranchis.

## Abolition de l'esclavage

Durant la Révolution française, la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, le 24 juin 1793 donne un premier fondement à la lutte abolitionniste. Article 3 : « *Tous les hommes sont égaux par la nature et devant la loi* », Article 6 : « *La liberté est le pouvoir qui appartient à l'homme de faire tout ce qui ne nuit pas au droit d'autrui* [...] ».

Le 4 février 1794, est rédigée la première abolition française de l'esclavage : « *La Convention Nationale déclare que l'esclavage des nègres dans toutes les colonies est aboli. En conséquence, elle décrète que tous les hommes sans distinction de couleur, domiciliés dans les colonies sont citoyens français, et jouiront de tous les droits assurés par la constitution* ». Suivi d'aucun décret d'application, cet article n'a jamais été respecté par les propriétaires d'esclaves, déclenchant ainsi de nouvelles révoltes dans les plantations.

Cette première abolition de l'esclavage n'a dissout en rien la stricte séparation clivée et hiérarchisée des catégories sociale, raciales et économiques : de l'ordre racial découle l'ordre économique, puis l'ordre social.

Avec la gouvernance de Napoléon 1er (Bonaparte) en 1799, et afin de rétablir l'économie coloniale, l'esclavage est officiellement rétabli le 20 mai 1802. Article 1 : « *L'esclavage sera maintenu conformément aux lois et règlements antérieurs à 1789* ». Le Code noir est également restauré et la traite négrière reprend. Cette décision soulève des mouvements de révolte dans les différentes colonies, et oblige la France à envoyer des hommes armés pour rétablir l'ordre.

La restauration, par Bonaparte en 1802, du système économique esclavagiste confortât les riches propriétaires terriens dans leur position et dans leur pouvoir décisionnel, mais un mouvement abolitionniste était malgré tout en marche et avait imprégné les consciences.

En Guyane et à La Réunion, la conséquence directe du rétablissement de l'esclavage est d'avoir amplifié le marronnage.

En 1831, sous la Monarchie de Louis-Philippe, les droits civiques sont reconnus à tous les « hommes de couleur » libres et la Loi du 4 mars interdit la traite. Cette interdiction impose de lourdes peines aux contrebandiers. Malheureusement, ces mesures n'empêchent pas la traite de se poursuivre, et même de se renforcer.

Cette loi sera pourtant appliquée à partir de 1833, et les Noirs saisis sur les bateaux

en vertu de la loi du droit d'auteur.

négriers de contrebande seront débarqués dans la colonie, avant d'être libérés.

Le véritable tournant de l'abolition de l'esclavage, a sans doute été les « Journées Révolutionnaires de 1848 » qui ont mis fin à la Monarchie.

La Seconde République est née, avec un gouvernement provisoire qui adopte le principe de l'abolition de l'esclavage le 4 mars 1848, grâce à l'intervention de Schoelcher auprès de François Arago, ministre de la Marine.

Schoelcher est alors nommé Secrétaire d'Etat, chargé des colonies et des mesures relatives à l'abolition de l'esclavage.

Le décret de l'abolition paraît le 27 Avril 1848<sup>560</sup>.

" Nulle terre française ne peut plus porter d'esclaves ! " : le décret de Victor Schoelcher, futur député des Antilles, sous-secrétaire d'Etat, est adopté par l'Assemblée constituante.

Le Gouvernement provisoire, considérant que l'esclavage est un attentat contre la dignité humaine (...) décrète (extrait) :

- Article 1 : L'esclavage sera entièrement aboli dans toutes les colonies et possessions françaises, deux mois après la promulgation du présent décret dans chacune d'elles. A partir de la promulgation du présent décret dans les colonies, tout châtiment corporel, toute vente de personnes non libres sera absolument interdit.
- Article 4 : Sont amnistiés les anciens esclaves condamnés à des peines afflictives ou correctionnelles pour des faits qui, imputés à des hommes libres, n'auraient point entraîné ce châtiment.
- Article 7 : Le principe que le sol de la France affranchit l'esclave qui le touche est appliqué aux colonies et possessions de la République.
- Article 8 : À l'avenir, même en pays étranger, il est interdit à tout français de posséder, d'acheter ou de vendre des esclaves [...] Toute infraction à ces dispositions entraînera la perte de la qualité de citoyen français.

En Guyane, l'abolition de l'esclavage fut proclamée le samedi 10 juin 1848 et le décret fut publié deux mois plus tard. La déclaration de Pariset, Commissaire général de la République en Guyane, aux habitants fut en ces termes : « *Citoyens, en vertu du décret de la République du 27 avril 1848, au nom du peuple français, nous proclamons l'abolition de l'esclavage à la Guyane française, Vive la République* »<sup>561</sup>.

Le 20 décembre 1848, mandaté par la II<sup>ème</sup> République, le commissaire du gouvernement J.N.S. Sarda Garriga proclame officiellement l'abolition de l'esclavage à La Réunion.

La conséquence immédiate de cette proclamation fut la disparition du marronnage et la désertion des habitations et des plantations dans lesquelles les anciens esclaves

560

561 « La Feuille de la Guyane française » n°33, du 12 août 1848

travaillaient.

Après l'abolition de 1848, le gouvernement de Louis-Napoléon Bonaparte (Napoléon III) est contraint de signer des contrats avec les pays étrangers d'Afrique, et avec la Chine et l'Inde pour importer de la main-d'œuvre dans les colonies.<sup>562</sup>.

## La proclamation de Pariset

A en lire la déclaration du Commissaire de la République Pariset le 15 juillet 1848 à Cayenne, les anciens esclaves sont libres....pas si évident puisqu'ils doivent continuer à vendre leur travail à leurs anciens maîtres ainsi qu'avoir l'obligation de loger quelque part, c'est à dire en définitive sur les terres de leurs "anciens" maîtres. L'argent a remplacé les chaînes.

**Mes amis, Dans quelques semaines l'esclavage va cesser à la Guyane. Le 10 août prochain, vous entrerez dans un nouvel ordre social , vous serez tous libres. Les magistrats qui ont été récemment dans les quartiers, vous ont expliqué quelle sera votre position dans cet état de choses. Etre libre ce n'est pas être indépendant de toute obligation, au contraire, comme tout le monde, vous dépendrez désormais pour votre conduite et pour vos besoins, de la société et des lois. C'est Dieu lui-même qui a créé l'homme pour vivre en société et qui ne permet pas que chacun puisse faire, sans règle, toutes ses volontés. En même temps qu'il nous a donné notre libre arbitre, qu'il nous a accordé des droits, il nous a imposé des devoirs auxquels il faut savoir nous plier, et vous aurez à respecter les droits chez les autres comme il les respecteront chez vous. Déjà vous avez vu vos anciens maîtres, dans cet esprit de fraternité et de conciliation venir au devant de vous pour traiter des conditions auxquelles vous pourriez consentir à leur louer votre travail. C'est la reconnaissance de votre droit. Devenus libres, votre travail vous appartient, personne ne peut l'exiger sans être préalablement convenu avec vous d'un juste paiement ; vous ne serez plus obligés de le donner à un maître. Mais votre travail n'a de valeur qu'autant que vous pourrez l'appliquer et pour l'appliquer il faut des propriétés disposées pour le recevoir et l'utiliser. Or, les propriétés appartiennent toutes à des habitants. Il faut donc pour mettre en oeuvre le travail qui vous appartient, que vous vous entendiez avec ceux à qui appartient la terre. Sur les habitations où vous êtes actuellement, il existe des cases, des terrains à vivre sur lesquels le propriétaire doit compter pour loger et établir les travailleurs nécessaires à son exploitation ; ces cases, ces terrains ont une valeur proportionnelle dans l'ensemble de la propriété, si vous y demeurez, vous devrez en compensation au propriétaire un loyer ou un certain temps de travail, la justice le veut ainsi, et comme quelque part que vous alliez vous aurez toujours à envisager en première ligne cette obligation, je vous engage à examiner avant de changer de lieu, si vous y avez avantage, s'il ne vaut pas encore mieux conserver des cases et des abatis auxquels vous êtes habitués plutôt que d'aller faire des essais ailleurs, où les premiers temps seront nécessairement difficiles puisque tout y sera à créer. Il faut vous dire que sur ces biens se trouvent des vieillards, des infirmes qui ne**

<sup>562</sup> Jacqueline Zonzon, Gérard Prost, *Histoire de la Guyane*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1996.

peuvent se déplacer comme vous. Ces vieillards et ces infirmes ont travaillé dans leur temps et ont aidé à vous élever. L'humanité vous fait un devoir de concert avec vos anciens maîtres, de leur prêter aujourd'hui aide et assistance, c'est là une charge de chaque communauté, et si vous ne prenez à cet égard des arrangements en restant sur vos habitations respectives, si vous les quittez, comment pourrez vous faire que le propriétaire qui n'aura plus de revenus, ne les abandonne pas aussi à son tour ? Je dois vous présenter toutes ces choses, comme votre ami, parce que je vous porte un grand intérêt comme à des hommes qui sentent le prix du bienfait dont ils sont l'objet, qui sont capables d'entendre la voix de la raison, et qui libres désormais ne voudront pas rétrograder dans les voies de la civilisation. Ainsi, encore, je dois vous prémunir contre l'abandon des travaux de grande culture pour aller, sur de petites habitations vous borner à faire des vivres. Le couac, la cassave, les bananes ne peuvent se vendre que dans la colonie. Les bâtiments de France n'en prennent pas. Si donc il en vient beaucoup sur le marché, vous en ferez baisser le prix, à peine même trouverez-vous à les vendre, et vous n'aurez pas d'argent nécessaire pour acheter les provisions et les effets d'habillement dont vous aurez besoin. Les marchands du dehors ne peuvent apporter des salaisons, de la vaisselle, des étoffes, des vestes, des chapeaux, des chemises qu'à la condition de trouver dans la colonie du sucre, du café, du coton, du roucou, du girofle à acheter en retour, et c'est, de leur côté, avec la vente de ces produits que les propriétaires auront de quoi vous payer vos journées, ou que vous pourrez vous même procurer de l'argent. Vous comprenez bien cette combinaison qui fait que votre travail a besoin de terres et des usines de l'habitant, tout comme l'habitant a besoin de votre travail pour mettre ses terres et ses usines en rapport, et que, sans ce double concours, la colonie serait condamnée à ne plus faire de denrées pour l'exportation et retournerait à l'état sauvage. Vous avez encore quelques jours devant vous. vous l'êtes ces réflexions. Ceux qui voudront quitter les propriétés où ils ont été jusqu'à présent pourront le faire. Je vous, le répète, mes amis, vous serez libres, mais vous devrez, vous entendre avec les habitants chez lesquels vous voudrez vous transporter. Des ateliers nationaux seront ouverts, sur les propriétés domaniales, à la Gabrielle notamment, pour ceux qui ne trouveraient pas à s'employer sur les habitations particulières et, suivant leur force et leur travail, il leur sera accordé une rétribution convenable. Le Gouvernement vous donnera tous les moyens de vous utiliser, mais il ne veut pas de vagabondage, et les individus qui s'abandonneraient à l'indolence et à l'oisiveté, qui croiraient pouvoir passer leur temps en courses dans les quartiers ou en canot sur les rivières, ou qui iraient s'établir sur les terrains de l'état, seront arrêtés par la police et seront livrés aux tribunaux, qui les enverront aux ateliers de discipline. Il en serait de même de ceux qui commettaient des désordres, qui se livreraient au vol ou à des dégradations. La Guyane ne doit compter que des citoyens honnêtes et utiles, pouvant toujours justifier de leur domicile le et du travail qui les fait vivre, et toutes les mesures seront prises pour les encourager et les protéger. Je ne vous parle pas de la rémunération de votre travail. Divers arrangements peuvent être faits à cet égard, soit que vous entriez en association avec les propriétaires chez lesquels vous vous placerez, à la condition d'une part dans la récolte, soit que vous affermiez des terrains à cultiver à moitié fruits soit que vous travailliez moyennant des salaires à la tâche

*ou à la journée. C'est un objet à débattre entre vous et les propriétaires et dans lequel le respect même de votre libre-arbitre fait un devoir au gouvernement de ne pas intervenir. La diversité des cultures, la diversité des localités dont est favorisé ce beau pays de la Guyane, comporte d'ailleurs tous ces divers modes. Mais une fois les conditions arrêtées, les conventions passées, il faudra les exécuter avec loyauté, et persévérance, sans se laisser rebouter par quelques mécomptes tenant quelquefois aux intempéries des saisons ou à des premiers essais. S'il s'élevait des difficultés entre vous et ceux qui vous emploieront, des jurys seraient institués à porter des justiciables dans les cantons pour entendre les plaintes pour prononcer avec équité et rendre à chacun suivant son droit. Mes amis, vous êtes sur le point d'aborder une grande épreuve. La République vous a appelés sans transition, de l'esclavage à la liberté. Les colonies étrangères contemplent ce spectacle avec étonnement. Ne cédez pas à un premier entraînement ; Réfléchissez, et prouvez-leur que pour vous, comme pour vos frères d'Europe, vous saurez garder la noble devise de la France : La Liberté, l'Égalité, la Fraternité, dans un travail fructueux et honorable, dans la paix publique, dans les liens de la famille, dans l'obéissance aux lois de la religion et de la patrie. Cayenne, le 15 Juillet 1848. Le Commissaire Général de la République, PARISSET.*

### **L'Abolition de l'esclavage à La Réunion, *Proclamation de Sarda Garriga aux travailleurs, le 20 décembre 1848 (Archives départementales de la Réunion)* .**

" RÉPUBLIQUE FRANÇAISE. LIBERTE, EGALITE, FRATERNITE. 20 DECEMBRE 1848. AUX TRAVAILLEURS.

*Mes Amis, Les décrets de la République française sont exécutés : vous êtes libres. Tous égaux devant la loi, vous n'avez autour de vous que des frères. La liberté, vous le savez, vous impose les obligations. Soyez dignes d'elle, en montrant à la France et au monde qu'elle est inséparable de l'ordre et du travail. Jusqu'ici, mes amis, vous avez suivi mes conseils ; je vous en remercie. Vous me prouverez que vous m'aimez en remplissant les devoirs que la Société impose aux hommes libres. Ils seront doux et faciles pour vous. Rendre à Dieu ce qui lui appartient ; travailler en bons ouvriers comme vos frères de France, pour élever vos familles : voilà ce que la République vous demande par ma voix. Vous avez tous pris des engagements de travail : commencez-en dès aujourd'hui la loyale exécution. Un homme libre n'a que sa parole, et les promesses reçues par les magistrats sont sacrées. Vous avez vous-mêmes librement choisi les propriétaires auxquels vous avez loué votre travail ; vous devez donc vous rendre avec joie sur les habitations que vos bras sont destinés à féconder et où vous recevrez la juste rémunération de vos peines. Je vous l'ai déjà dit, mes amis, la Colonie est pauvre : beaucoup de propriétaires ne pourront peut-être payer le salaire convenu qu'après la récolte. Vous attendrez ce moment avec patience. Vous prouverez ainsi, que le sentiment de fraternité recommandé par la République à ses enfants, est dans vos cœurs. Je vous ai trouvés bons et obéissants ; je compte sur vous. J'espère donc que vous me donnerez peu*

*d'occasions d'exercer ma sévérité ; car je la réserve aux méchants, aux paresseux, aux vagabonds et à ceux qui, après avoir entendu mes paroles, se laisseraient encore égarer par les mauvais conseils. Mes amis, travaillois tous ensemble à la prospérité de notre Colonie. Le travail de la terre n'est plus un signe de servitude depuis que vous êtes appelés à prendre votre part des biens qu'elle prodigue à ceux qui la cultivent. Propriétaires et travailleurs ne forment plus désormais qu'une seule famille dont tous les membres doivent s'entre aider. Tous libres, frères, et égaux, leur union peut seule faire leur bonheur. La République, mes amis, a voulu faire le vôtre en vous donnant la liberté. Qu'elle puisse dire que vous avez compris sa généreuse pensée en vous rendant dignes des bienfaits que la liberté procure. Vous mappelez votre père ; et je vous aime comme mes enfants ; vous écoutez mes conseils : reconnaissance éternelle à la République française qui vous a fait libres ! et que votre devise soit toujours Dieu, la France et le Travail. VIVE LA REPUBLIQUE Signé SARDA-GARRIGA ".*

### **Annexes 3 : Carnaval de Cayenne Première de couverture, sommaire et page 3 du « touloulou magazine », N°12, février 2006**

---

### Annexes 3 : Carnaval de Cayenne

*L'œuvre de l'auteur, symbole et page 3 du magazine  
Magazine n° 512, février 2006*



### Lexique du carnaval de Cayenne

- **Anglèbannann** : Touloulou coiffé du haut de forme et vêtu de la redingote ou la queue de morue.
- **Béf gra** : Le bœuf gras.
- **Bobi** : Travesti mi-ours, mi-éléphant.
- **Bwa-bwa** : Mannequin représentant le père carnaval. On le brûle le Mercredi des Cendres.
- **Chacha** : Boîte à clous ou à cailloux.
- **Char** : Char.**Sousouri** : Chauve-souris. Touloulou métamorphosé en chauve-souris. Costume traditionnel.
- **Coupeurs de cannes** : Costume traditionnel du Carnaval.
- **Dégouisé** : Dégouisé
- **Dira dans brek** : C'est le secret que l'on cache dans la brek à sa présentation. On le mettra après avoir fait la queue pour les cintoux.
- **Diva rouj** : De quelque sorte avec corsets, roulottes, écharpes, sonnettes et minettes.
- **Gommier gra** : Le chameche gris.
- **Lamant**: Lamant.
- **Le Carnaval** : Faire le Carnaval, se déguiser

### Lexique du carnaval de Cayenne

- **Anglèbannann** : Touloulou coiffé du haut de forme et vêtu de la redingote ou la queue de morue.
- **Béf gra** : Le bœuf gras.
- **Bobi** : Travesti mi-ours, mi-éléphant.
- **Bwa-bwa** : Mannequin représentant le père carnaval. On le brûle le Mercredi des Cendres.
- **Chacha** : Boîte à clous ou à cailloux.
- **Char** : Char.**Sousouri** : Chauve-souris. Touloulou métamorphosé en chauve-souris. Costume traditionnel.
- **Coupeurs de cannes** : Costume traditionnel du Carnaval.

- **Déguisé** : Désguisé.
- **Diab dan bwèt** : C'est le secret que l'on cache dans la boîte à surprises. On le montre après avoir fait la quête parmi les curieux.
- **Diab rouj** : Déguisement de diable avec cornes, fourches, clochettes, sonnettes et miroirs.
- **Dimanch gra** : Le Dimanche gras.
- **Farin'** : Farine.
- **Fè karnaval** : Faire le Carnaval, se déguiser.
- **Fo nen** : Faux nez.
- **Jwé farin** : Costume traditionnel avec corniche et tablier de farine.
- **Jou gra** : Les jours gras.
- **Kannaaval, karnaval** : Carnaval.
- **Karenm** : Carême.
- **Karnavalesk** : Carnavalesque.
- **Kavalkad** : Cavalcade (vidé ou défilé de chars).
- **Konfeti** : Confetti.
- **Kortèj** : Cortège.
- **Kostim'** : Costume.
- **Ladiables** : Pleureuse du dernier jour, le Mercredi des Cendres, en noir et blanc.
- **Lamikarenm** : La mi-carême.
- **Lanmò** : Costume traditionnel du Carnaval. Squelette travesti drapé de blanc.
- **Les baleyeurs** : Costume traditionnel du Carnaval.
- **Les grosses têtes** : Masques à mi-chemin entre les extra-terrestres et les mannequins gigantesques de Nice ou de Viarregio.
- **Les vidangeurs** : Un cortège qui pastiche les bagnards faisant le service des tinettes au tan lantan.
- **Lendigra** : Lundi gras. C'est le jour des mariages burlesques (cortèges dans lesquels on revêt le costume du sexe opposé).
- **Mardigra** : Mardi gras. C'est un jour à grande parade de diables rouges. Les masques les plus variés sont aussi au rendez-vous sans compter la myriade de costumes d'enfants qui confère à cette journée un éclat exceptionnel.
- **Mask** : Masque (objet pour se déguiser).
- **Mask** : Masque (personne masquée).
- **Maskarad** : Mascarade.
- **Nèg maron** : Costume traditionnel du Carnaval. Personnage presque nu, entièrement enduit de noir, ayant juste le pagne. Image de l'esclave qui a fui dans les bois pour échapper à la vie dure des plantations. Symbole de l'esclavage.

- **Paspété** : Nom guyanais de la redingote, de la lévite, de la queue de morue ou de la queue de pie.
- **Touloulou** : Personne déguisée. Au sens figuré, le touloulou est une personne mal habillée que l'on désigne ainsi dans la vie courante.
- **Travesti** : Travesti.
- **Vaval** : Le nom de Papa Carnaval. Ce diminutif lui donne une allure un brin paternaliste.
- **Vidé** : La cavalcade du Dimanche après-midi ou de la fin du bal masqué du Samedi soir. Origine : Vidé vient de "vider la salle" de bal. A l'aube, le bal finit et on fait "vider" la salle pour aller terminer la soirée en cavalcade musicale dans les rues.
- **Zonbi** : Costume traditionnel du Carnaval. C'est un habit blanc avec tête de chat et robe pincée d'une écharpe rouge

Editorial

# Les quatre éléments



**L**e Carnaval guyanais est l'un des plus grands et des plus colorés du monde. Il attire des milliers de visiteurs de tous les continents. Mais il n'est pas seulement une grande fête. C'est aussi une véritable culture qui s'est développée au fil des années. Les éléments qui font le succès du Carnaval guyanais sont nombreux. Voici les quatre principaux :

**Le son** : Le son est sans aucun doute le cœur du Carnaval guyanais. Il est à la fois une source d'inspiration et une forme d'expression artistique. Les musiques traditionnelles, comme le samba, le reggae et le zouk, sont très populaires. Mais il existe également de nombreux groupes de musique créée spécialement pour le Carnaval, comme le Groupe des Tambours, le Groupe des Tambours et le Groupe des Tambours. Ces groupes sont connus pour leur rythme entraînant et leur force sonore.

**La danse** : La danse est un autre élément essentiel du Carnaval guyanais. Les danses traditionnelles, comme le samba, le reggae et le zouk, sont très populaires. Mais il existe également de nombreux groupes de danse créée spécialement pour le Carnaval, comme le Groupe des Tambours, le Groupe des Tambours et le Groupe des Tambours. Ces groupes sont connus pour leur rythme entraînant et leur force sonore.

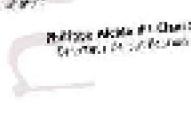
**La décoration** : La décoration est un autre élément essentiel du Carnaval guyanais. Les décos traditionnelles, comme le samba, le reggae et le zouk, sont très populaires. Mais il existe également de nombreux groupes de décos créée spécialement pour le Carnaval, comme le Groupe des Tambours, le Groupe des Tambours et le Groupe des Tambours. Ces groupes sont connus pour leur rythme entraînant et leur force sonore.

**La gastronomie** : La gastronomie est un autre élément essentiel du Carnaval guyanais. Les plats traditionnels, comme le samba, le reggae et le zouk, sont très populaires. Mais il existe également de nombreux groupes de gastronomie créée spécialement pour le Carnaval, comme le Groupe des Tambours, le Groupe des Tambours et le Groupe des Tambours. Ces groupes sont connus pour leur rythme entraînant et leur force sonore.

**Le costume** : Le costume est un autre élément essentiel du Carnaval guyanais. Les costumes traditionnels, comme le samba, le reggae et le zouk, sont très populaires. Mais il existe également de nombreux groupes de costume créée spécialement pour le Carnaval, comme le Groupe des Tambours, le Groupe des Tambours et le Groupe des Tambours. Ces groupes sont connus pour leur rythme entraînant et leur force sonore.

**Sommaire Carnaval 2006**

- 2 Chacal-Bac : Une partie de Chacal
- 3 Sur l'île : Carnaval de l'île
- 4 Tando : Danse à la chanson de l'île
- 5 2005 Carnaval à Paris
- 6 Carnaval à Paris
- 7 Carnaval à Paris
- 8 Carnaval à Paris
- 9 Carnaval à Paris
- 10 Carnaval à Paris
- 11 Carnaval à Paris
- 12 Carnaval à Paris
- 13 Carnaval à Paris
- 14 Carnaval à Paris
- 15 Carnaval à Paris
- 16 Carnaval à Paris
- 17 Carnaval à Paris
- 18 Carnaval à Paris
- 19 Carnaval à Paris
- 20 Carnaval à Paris
- 21 Carnaval à Paris
- 22 Carnaval à Paris
- 23 Carnaval à Paris
- 24 Carnaval à Paris
- 25 Carnaval à Paris



*Fédération des Festivals  
et Carnaval de Guyane*

Ministère des Cultures, Musiques et Sports de la Guyane

Tel : 05 94 31 82 06  
Fax : 05 94 30 06 60

# Programme

Carnaval en Guyane  
Du 06 janvier au 13 février 2002

Thème : JEUNESSE ET TRADITION

Dimanche 6 Janvier 2002	Cérémonie officielle d'ouverture du Carnaval à Cayenne Arrivée du Roi Vaval 2002 à Kourou Spectacle Soleil et Lumière
Vendredi 11 Janvier 2002	Marche du Peuple Thème : « Carnaval d'amour »
Samedi 12 Janvier 2002	Parade de Géant'Art
Dimanche 13 Janvier 2002	Mémorial Papeete organisé par le Comité de l'Île de Guyane Valk traditionnel à Macouria
Mardi 15 Janvier 2002	3 <sup>me</sup> Edition Carnaval « 10 ans »

*Touloulou Magazine, la revue officielle du Carnaval Guyanais*

R.P. 91 39 - 97361 CAYENNE Cedex 02 (Guyane Française) - Sint : 394 238 560 000 + 8  
e-mail : [www.carnavalgl.gp](http://www.carnavalgl.gp) - E-mail : [carnaval@laposte.net](mailto:carnaval@laposte.net)

Dimanche 17 Janvier 2002	Parade à l'Ouest de Saint-Laurent de Maroni
Vendredi 01 <sup>er</sup> Février 2002	Le Grand Show du Carnaval « Musique et Criofian » Election de la Reine 2002
Dimanche 03 Février 2002	Parade du littoral à Kourou Parade de nuit du groupe Manari
Dimanche 10 Février 2002	Grande Parade du Dimanche Gras + invités hors concours ( Concours privilégié )
Lundi 11 Février 2002	Lundi Gras Mariages Burlesques
Mardi 12 Février 2002	Mardi Gras Diables Rouges Election Miss Roi Miss Reine
Mercredi 13 Février 2002	Mercredi des Cendres Incoronation du Roi Vaval Clôture des festivités
*****	
<i>Autres activités programmées pour l'année 2002</i>	
<i>en 16-Carême (défilé de chars)</i>	
<i>et Opération 1000 Hives en partenariat avec les communes du Parc Naturel Régional de Guyane (Régina, Avela-Talimago, Manaï et Saint-Georges)</i>	
<i>et Mise en place d'ateliers(couture, réalisation de masques, etc.) pendant les vacances scolaires</i>	
<i>et Participation aux différents salons pour la promotion du Carnaval</i>	
<i>et Congrès de la Fédération Française des Carnavals et Festivités en Guyane (du 09 au 14 octobre 2002)</i>	

## Annexes 4 : Carnaval de Chalon-sur-Saône

Il s'agit v'nus un peu à cheval  
Ils reviennent pour ses gourmandises  
Dansen en cadence,  
Du fond de leurs poitrines.  
Il s'agit v'nus pour rire un brin.  
Vive la gaité ! Faisons honneur !  
**Ao Llibitum**  
Les vieilles naines,  
Les vieux chapeaux,  
Tous ces vieux Chapeaux  
Qui ça se figure  
C'est le jour !  
On les admire !  
Ah ! Mes gâteaux !  
C'est le jour des gâteaux !

*Ronde des Gâtais*

On va rigoler,  
Tout est réglé,  
Pour défilé,  
Et Allez !  
Premier couplet,  
Gâtais turbulents et si joyeux,  
Courrez, gambadez en rondes folles,  
Pour le plaisir de tous les curieux,  
Portez vos plus drôles cabrioles

Refrain

---

**Formulaire 2004 d'inscription au concours gôniotique**

---

ANNEXE 2

Attention à l'ESPACEMENT des lettres du nom  
de la personne et de son nom de famille.

**COCHER LA CASE CORRESPONDANTE :**  Cadeau envoyé par le Groupe

SOI MEILLEUR DU GROUPE  SOI LE MEILLEUR

SEULE GROUPEUSE  SEULE CARNAVALESCHE

> Prénom et Nom du Groupe :

NOM

A. GROUPE

\_\_\_\_\_



> Prénom et Nom du personnage ou personnage fictif :

B. GROUPE

C. GROUPE

Tous ces noms sur ce carton sont destinés à être inscrits dans les groupes

et non pas sur le carton de participation au concours carnavalesque.

Attention à l'ESPACEMENT des lettres du nom

de la personne et de son nom de famille.

Prénom \_\_\_\_\_ Nom \_\_\_\_\_

Médiathèque, bibliothèque, gendarmerie

> Votre adresse e-mail :

MELLETTA Exposition 2004 - 71400 Chalon

ou  MELLETTA Exposition 2004 - 71400 Chalon

## Règlement du concours carnavalesque chalonnais

**IMPORTANT : LE NUMERO D'EMPLACEMENT DANS LE CORTEGE SERA LE MEME QUE LE NUMERO DE CONCOURS,** numéro inscrit sur le carton que nous vous adressons.

Contrôle de départ au Café de Saône, Quai Gambetta, à partir de **13h30, le Dimanche 29 Février 2004.**

Présentez ce carton aux membres du jury sur le parcours et conservez-le pour retirer votre prix, Salle Marcel Sembat, Salle du Comité, **Samedi 13 Mars 2004 de 14h30 à 18h00.**

PS : LES PRIX QUI NE SERONT PAS RETIRES AVANT LE 26 MARS 2004 RESTERONT ACQUIS AU COMITE DES FETES.

La remise des Médailles et des diplômes aura lieu le **Samedi 13 Mars 2004** au cours

en vertu de la loi du droit d'auteur.

## LE CARNAVAL : UN IMAGINAIRE POLITIQUE

---

de la Soirée du Bal des Gôniots.

**NOTA 1** - Il sera tenu compte par le jury de la note burlesque, humoristique, satyrique, originale et fantaisiste qui doit présider à la conception des groupes ou costumés individuels présentés à leur examen, sans sortir de la note comique qui doit être dominante dans tous les cas.

**NOTA 2** - Très important : Tous les Gôniots primés seront tenus de défiler les DEUX DIMANCHES, sous peine de réduction de prix.

**NOTA 3** - Nous vous rappelons qu'il est interdit d'utiliser sur le parcours des engins à deux roues motorisés ainsi que des pétards, bombes et pulvérisateurs à eau sous peine de pénalisation au classement.

**NOTA 4** - Les groupes devront être présents devant leur char ou production à **13h30** afin de faciliter le contrôle du nombre des participants et de procéder à la photographie (impératif).

**NOTA 5** - L'entrée des groupes sur le circuit se fera uniquement Quai des Messageries et au Pont Jean Richard

### **Croquis des chars chalonnais 2004**

---



*Croquis des chars chalonnais 2004*

### ***Programmation musicales des défiles chalonnais 2006***

---

#### **Premier week end (24 au 26février 2006)**

---

en vertu de la loi du droit d'auteur.

- LA VAILLANTE Show & Marching Band de Saint Quentin 
- Tamboer & Trompetterkorps EUROBAND de Rotterdam 
- THE HIGHLAND VALLEY Pipes & Drums 
- GUGGA RATSCHA de Mulhouse 
- BUHOS del B.I.N.E. Marching Band de Puebla 
- Blasorchester en Mazoretek DDXI 
- Grupo de Coros y Danzas VEGA DEL SEGURA de Murcia 
- Banda de BESSINES 
- DYNAMIC SAMBA de Pithiviers 
- DIABOLIK MUSIK 
- Harmonie Municipale de Chalon-sur-Saône 
- DESPERADOS - Banda officielle du Carnaval de Chalon 

#### **Deuxième week end (4 au 5 mars 2006)**

- Remix Band de Vise 
- Tambours et Fifres du conservatoire populaire de Genève 
- Fanfarre SAMA SIKU de Bilbao 
- Orkiestra Dęta KWK RYDULTOWY 
- Fanfare "BERSAGLIERE GUGLIELMO COLOMBO" de Lecco 
- LA MANTE BELGE - Danse du Lion et du Dragon 
- Guggenmusik BUJENIN' TUNES 21 e.V. 
- Harmonie d'Ouroux-sur-Saône 
- Harmonie LA VAILLANTE de Chalon-sur-Saône 
- DESPERADOS - Banda officielle du Carnaval de Chalon 



145-146. Omelette improvisée en période de crise épidémique de la grippe aviaire sur les marches de l'Hôtel de Ville de Chalon, par un groupe gôniotique, en fin de défilé mars 2006.



147. Dégustation (forcée) de l'omelette par M. Le Maire de Chalon.

148. Groupe gôniotique envahissant le balcon de l'Hôtel de Ville de Chalon avec les reines en fin de défilé.



Photos 145-148

145. Omelette improvisée en période de crise épidémique de la grippe aviaire sur les marches de l'Hôtel de Ville de Chalon, par un groupe gôniotique, en fin de défilé mars 2006. Source : photo de l'auteur.

146. Omelette improvisée en période de crise épidémique de la grippe aviaire sur les marches de l'Hôtel de Ville de Chalon, par un groupe gôniotique, en fin de défilé mars 2006. Source : photo de l'auteur.

147. Dégustation (forcée) de l'omelette par M. Le Maire de Chalon. Source : photo de l'auteur.

148. Groupe gôniotique envahissant le balcon de l'Hôtel de Ville de Chalon avec les reines en fin de défilé. Source : photo de l'auteur.

---

## Annexes 5 : Carnavals de Saint-Gilles et à La Réunion

### Article de Saint-Gilles.com Carnaval de Saint-Gilles, jeudi 23 juin 2005

« **DIMANCHE C'EST CARNAVAL A LA REUNION** » Pour la neuvième fois, en ce quatrième dimanche de juin, le carnaval va envahir les rues de la station balnéaire de SAINT GILLES LES BAINS, c'est « Le GRAND BOUCAN » .... Mélanges de couleurs, explosions de sons, farandoles de rires, et feu d'artifice ! Carnaval ouvert à tous L'une des caractéristiques de ce carnaval, organisé par l'association POLE SUD, est la possibilité pour chacun, de venir le regarder certes, il est gratuit...Mais aussi d'y participer de manière spontanée. Le défilé traverse la rue principale de la ville, soufflant un air de folie qui anime les 18000 spectateurs et ceux ci peuvent emboîter le pas des danseurs, musiciens, saltimbanques à la suite des chars. Alors allez vite chercher le chapeau, la perruque, le paréo.....Laissez votre imagination faire le reste et rejoignez la fête dès 14H ! Festivités La dizaine de chars ( Réalisés par des association, des particuliers : « Jules Verne, Les 101 dalmatiens, Bouge à zot, Michèle Alezan, le Train, la girafe, la sauterelle, Iznogoud, rock live black savates, djembao, noche blanca »...) descendra en fanfare la rue du Général de Gaulle en suivant le char du roi dodo, pour ensuite passer par le parking du dancing des roches noires et rejoindre la plage où, comme le veut la tradition le « roi dodo » sera brûlé , après avoir fièrement guidé sa cour . Animations, concerts (109 Nico, Rod, Thermoboy, les frères de sang, Spleen..), DJ Jack (Toit de l'Etoile), cracheur de feu (Nous envoyons une petite pensée à Edmond qui cette année sera remplacé par Nico), et feu d'artifice coloreront ce dimanche festif. La convivialité est de mise et pour la respecter, l'organisation demande au public de ne pas projeter sur les chars les « bombes spaghetti », par contre les confettis sont les bienvenus ! Coté pratique La mise en place d'une telle manifestation ne se gère pas d'un coup de baguette magique et la Présidente de l'association POLE SUD, Mme Anne SAVET fait appel aux services de la MAIRIE de SAINT PAUL pour assurer la sécurité , les secours, le balisage et la fermeture de la rue.... Mais aussi pour le nettoyage et la mise à disposition de navettes. L'office de Tourisme s'implique également dans cet évènement qu'il souhaite voir perdurer, comme le souligne son directeur, M. Pascal VIROLEAU « Le Carnaval du Grand Boucan existe, vit et va continuer à vivre » ! Les bureaux de l'office, situés sur la place du marché seront ouverts jusqu'à minuit, un point d'assistance ainsi qu'un point d'accueil pour les enfants égarés seront proposés. Un poste de secours sera positionné sur le parking Séraphin comme les années précédentes. Minimum requis pour passer un bon carnaval : crème solaire, chapeau (joli ...), chaussures confortables, bouteille d'eau (mais rassurez vous les restaurateurs et bars ont prévu de quoi vous satisfaire tout au long de l'après-midi et de la soirée) et surtout votre bonne humeur. Journée piétonne La ville sera piétonne (de l'angle de Privé à celui du Cubana) de 13H00 à 01H30, il faudra donc vous organiser et ne pas laisser votre

**véhicule garé sur le trajet (sous peine d'enlèvement). Des parkings sont prévus à la sortie nord (Swing) et sortie sud (Terrain de tir à l'arc à côté du jardin d'Eden). Un service de navettes gratuites de 13H à minuit est disponible. BON CARNAVAL A TOUS ! StGilles.com sera parmi la foule, prenant des clichés de cette belle fête, et vous pourrez vous retrouver dans la galerie-photo dès le lendemain ! MM. »**

## Carnaval de Saint Denis à La Réunion

---

Extrait du journal de l'île de La Réunion, le 17 février 2006

**« Bientôt le grand carnaval : Faire descendre le carnaval dans la rue, animer Saint-Denis pour le bonheur des enfants et des parents... C'est l'esprit du carnaval organisé dimanche prochain à Saint-Denis. Une manifestation gratuite, ouverte à tous, et organisée par l'association Toulouloupei. Le départ du défilé aura lieu à partir de 16 heures, sur le Barachois (parcours rues de Nice, Jean-Chatel...). Place aux chars, confettis et costumes en tous genres ! L'animation sera assurée par des groupes locaux et le clown Johnny. Une nouveauté est au programme, cette année : un concours de déguisements à 18 h 30 pour les enfants de 5 à 15 ans (avec des téléphones portables à gagner, inscriptions de 13 h 30 à 14 h 30, résultats vers 20 h 30). Le roi partira en fumée vers 21 heures sur le front de mer. Plusieurs milliers de personnes sont attendus pour cette seconde édition. Les associations, entreprises ou groupes de particuliers sont invités à s'inscrire auprès des organisateurs. Toulouloupei, association dionysienne, a été fondée, en 2002, par des "carnavaleux", ayant vécu aux Antilles, en Guyane. L'objectif, selon la présidente Martine d'Abbadie, "n'est pas d'importer un carnaval mais de partager ce genre d'événement universel et de créer un carnaval réunionnais, avec ses communautés, sa culture." Dans le même esprit, ce samedi, à partir de 22 heures, une soirée dansante et déguisée aura lieu au Tennis club dionysien à Sainte-Clotilde, rue Gabriel-de-Kerveguen. Il reste des places (10 euros pour les femmes, 20 euros pour les hommes). Seules les dames ont le droit et le devoir de se déguiser. Le thème est libre. Les cavaliers, eux, ne doivent pas être costumés. À cette occasion, la reine du carnaval sera élue et remportera une pépite d'or sur pendentif. Les billets sont à retirer à l'office du tourisme (02 62 418 300). Place à la créativité ! »**

## Carnaval à Saint Pierre

---

Extrait du Journal de l'île, 1 mars 1999

**« Saint-Pierre a vécu samedi après-midi à l'heure du carnaval, deux semaines après le Mardi-Gras, pour la seconde édition de Karnavalsyppyèr organisée par le service animation de la mairie, en... »**

## Carnaval à La Saline

---

Extrait du Journal de l'île, 10 avril 2002

**« Le cyclone Hary avait failli gâcher le spectacle en mars dernier. Le traditionnel**

**carnaval du Codras (Collectif pour le développement, la restructuration et l'aménagement de la Saline) s'est... »**

## Carnaval à la Cressionnière

Extrait du Journal de l'Île, 13 mars 2005

**« Ils ont travaillé d'arrache-pied pour préparer leur carnaval, le premier de la Cressionnière, qui a réuni parents, enfants et enseignants hier matin dans les rues du quartier. L'occasion d'apprendre à se connaître et de faire la fête... »**

**Illustrations suivantes : 1<sup>ère</sup> page, Journal de L'Île, lundi 22 juin 2006, n° 15172. Dossier de presse, Grand Boucan, édition 1999.**

Annexe 5 \_ illustrations (thèse de Nicolas Jérôme)

## Annexes 6 : Carnaval de Dunkerque

### Cantate à Jean Bart (extrait)

*Jean Bart, salut ! salut à ta mémoire ! De tes exploits tu remplis l'univers ; Ton seul aspect commandait la victoire, Et, sans rival, tu régnas sur les mers : Jusqu'au tombeau, France mère adorée ! Jaloux et fiers d'imiter sa valeur, Nous défendrons ta bannière sacrée Sur l'océan qui fût son champ d'honneur. (bis) refrain : Jean Bart ! Jean Bart ! La voix de la patrie, Redit ta gloire et ton nom immortel, Et la cité, qui te donna la vie, Erigera ta statue en autel ! (bis)*

### Charte du Carnaval de Dunkerque

*Au carnaval, on est là pour s'amuser, Au carnaval, on vient pas pour casser, A Dunkerque, nous on aime faire la fête, Nous n'avons qu'une seule idée en tête, Conjuguer passion et tradition. Tous les carnavaux naissent libres et égaux, Mais doivent attendre d'être grand pour aller devant, La chapelle est un lieu sacré, Qui doit être respecté. Apprends les chansons Et chante en choeur. Marche quand les fifres jouent Au lieu de pousser comme un fou. Et quand les cuivres et les tambours résonneront Tous ensemble nous chahuterons, Le carnaval: dans les chahuts, devant la musique, derrière la bande, Sur les côtés, dans les cafés, Mais jamais entre la première ligne et les musiciens en cirés, batche rayée. Quoi qu'on dise, carnaval a ses règles, Il faut les respecter, Si tu veux que carnaval se passe bien, Prends-toi en mains gamin.*



149 – Tambour Major, Co-shlock II, Carnaval de Dunkerque 2001.



150&151 – Défilés carnavalesques de Dunkerque du Dimanche Gras 2001.



152 – Chahut lors du défilé carnavalesque à Dunkerque 2001.

*Photos 149-152*

149. Tambour Major, Co-shlock II, Carnaval de Dunkerque 2001. Source : photo de l'auteur.

150. Défilés carnavalesques de Dunkerque du Dimanche Gras 2001. Source : photo de l'auteur.

151. Défilés carnavalesques de Dunkerque du Dimanche Gras 2001. Source : photo de l'auteur.

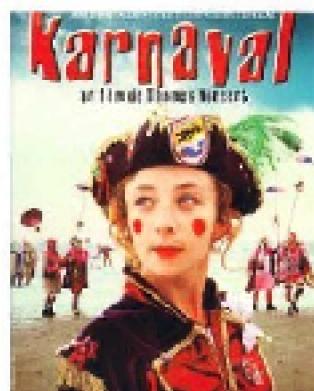
152. Chahut lors du défilé carnavalesque à Dunkerque 2001. Source : photo de l'auteur.



153 – Défilé carnavalesque à Dunkerque 2001.



154-155 – Rigodon final du Dimanche Gras à Dunkerque 2001.



156 – Affiche du film Karnaval de Thomas Vincent, 1999, avec Sylvie Testud, Amar Ben Abdallah, Clovis Cornillac, dont le drame se déroule pendant le carnaval de Dunkerque.

*Photos 153-156*

153. Défilé carnavalesque à Dunkerque 2001. Source : photo de l'auteur.  
154. Rigodon final du Dimanche Gras à Dunkerque 2001. Source : photo de l'auteur.  
155. Rigodon final du Dimanche Gras à Dunkerque 2001. Source : photo de l'auteur.  
156. Affiche du film Karnaval de Thomas Vincent, 1999, avec Sylvie Testud , Amar Ben Abdallah , Clovis Cornillac , dont le drame se déroule pendant le carnaval de Dunkerque.