Cosmographies africaines
Le *samba* des Noirs brésiliens

Michel Agier

Prologue : « Les Africains à Bahia »

Salvador de Bahia au Brésil est une ville de deux millions d'habitants dont le carnaval, plus que centenaire, regroupe pendant cinq jours non ordinaires un million de personnes dans la rue. Il concurrence depuis quelque temps celui de Rio de Janeiro en popularité et participation. Cette attraction particulière lui vient de ce qu'on a appelé sa « réafricanisation ». C'est en 1974, dans un quartier populaire de la ville, qu'un groupe de jeunes Noirs inventa le premier « bloc » carnavalesque afro-brésilien Ilê Aiyê [1]. Dans le climat international de tensions raciales de l'époque, les jeunes gens décidèrent d'interdire l'entrée de leur « bloc » aux Blancs, ce qui leur valut d'être taxés de racistes, ou au mieux de faire du « contre-racisme ». Mais d'emblée, également, le groupe se définit par une affirmation de type ethniciste : ils allaient être, annoncèrent-ils, « les Africains à Bahia ». Devenu une association culturelle en 1986 et développant des actions sociales et pédagogiques dans son quartier d'origine, comptant actuellement autour de 2 000 adhérents et des défilés de 2 000 à 3 000 participants, le Ilê Aiyê fut à l'origine de la nouvelle version, africaniste, du carnaval de Bahia. D'abord marginal, voire séditieux, ce mouvement trouva, au tournant des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, une légitimité politique locale parce qu'il offrait une possibilité de régénération de la fête : le « carnaval axé » et la « Axé Music » [2] devinrent les principaux supports de la création du pôle touristique bahianais. Ce changement s'appuya sur la formation, à partir du Ilê Aiyê, d'une quarantaine de groupes de carnaval afro-brésiliens (*blocos* et *afoxés* [3]) entre 1975 et 1995. Ce mouvement fut pour les Noirs un facteur de valorisation culturelle, de participation sociale et même d'une certaine présence politique plus positives que par le passé. Tout au long de cette évolution, le « visage africain de Bahia » (slogan du Ilê Aiyê en 1994) se forma par assemblages successifs de signes et de valeurs de diverses sources. Le groupe fut ainsi à l'origine d'un nouveau style de *samba* de carnaval.

1. Du yoruba *Ilê* = maison et *Aiyê* = monde humain (complémentaire du *Orum* = monde des divinités). Ce nom rendit manifeste d'emblée la relation du groupe avec l'univers du *candomblé* (le culte des divinités afro-brésiliennes) d'où ces termes étaient tirés.
2. Expressions tirées du terme yoruba *axé*, qui désigne la force vitale transmise par les divinités du *candomblé*.
3. Les *blocos* (littéralement « blocs ») sont des associations carnavalesques dont les membres, qui payent une inscription annuelle, reçoivent une tenue identique et sortent au carnaval à l'intérieur de cordes de protection, en suivant un ensemble de percussions. Les *afoxés* sont des groupes de carnaval plus petits et plus informels que les « blocs », et traditionnellement liés au culte du *candomblé*.

De grandes cosmographies illustrées

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

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

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

Le *samba* comme danse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9. Les mornes étaient les collines de Rio de Janeiro.
10. Sur cette période, voir Vianna [1995] et Pereira de Queiroz [1992].

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

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

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

11. Les écoles de *samba* (tenues pour le modèle des organisations carnavalesques) sont structurées en « ailes » par spécialisation de fonctions ou de rôles.
12. *Caderno de educação do Ilê Aiyê*, II, « A civilização bantu », 1996, p. 18.

Le *samba* comme musique

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

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

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

---

13. L'*agogô* est une petite percussion métallique à deux branches, instrument habituel des *terreiros* de *candomblé*.
14. Le *xequeré* est un instrument de musique formé par une calebasse entourée de filets où pendent des cauris.
15. La *cuica* est une petite percussion dont la peau (d'un seul côté) est percée pour permettre le frottement d'une tige qui produit un son aigu typique du carnaval de Rio.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le *samba* comme poésie

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

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

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

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

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

Thèmes carnavalesques du Ilê Aiyê : classement par année

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

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

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

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

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

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

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

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

17. Cet ensemble correspond à un relevé (incomplet pour certaines années) des chansons présentées entre 1983 et 1996 au festival de *samba* du Ilê Aiyê.
18. D'autres données sur les *sambas* et le carnaval de Bahia sont analysées dans Agier [1997].
19. Il s'agissait de deux jeunes gens d'une vingtaine d'années, terminant tout juste des études techniques secondaires.

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

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

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

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

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

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

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

21. Ilê Aiyê Senegal Dakar/Ilê Aiyê Senegal Aê Aê/Antes Sanghana depois Senegal/Ao « Negro Nilo » tens que agradecer// Ilê Aiyê sobrepuja-se ao tempo/Qual luz que desponta de um grotão/Querendo exibir com fervoroso intento/Poder, ascensão Senegal Região/País situado a ocidente da Africa/Ao norte Mali, leste Guiné Bissau/Foi colonizado por povos Franceses/Que dram-lhe a língua oficial/Hoje soberano e independente/Ele fala Wolof língua nacional// Ilê Aiyê Senegal Dakar/Ilê Aiyê Senegal Aê Aê/Antes Sanghana depois Senegal/Ao « Negro Nilo » tens que agradecer// Limitado ao sul pelo imenso Atlântico/Deste também por grande litoral/Assim como Ilê em nossos corações/Tekrour foi primeiro reino Senegal/Possuidor de escravos os quais exportava/Buscava conquistas por ser magistral// Refrain : E... Mama Africa/Iê iê iê... Mama Africa/Eu sou Ilê Aiyê.
22. Eu que vi você nascer/Crescer e ser Ilê Aiyê/Hoje adulto eu sei você é coberto de axé/Quando o Ilê passa/Agita a massa com suas canções nagô/E o estridente som do tambor do Ilê Aiyê.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oxupa dara leua	« La lune est agréable et belle »
Kehin osé afemo juma	« Au petit matin du samedi »

Xi akté ni luó « Je te tire mon chapeau »
Emi fé aya dudú « Je t'aime douce femme noire »
[Caj Carlão, *Idoneidade*, 1995.]
NB : l'orthographe en yoruba et la re-traduction du yoruba au portugais sont de l'auteur de la chanson.

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

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

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

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

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

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

*

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

Bibliographie

Agier Michel [1997], *Le Carnaval de Bahia*, ms. (à paraître).

Alexandre Pierre [1981], « Les langues bantu », in Jean Perrot (éd.), *Les Langues dans le monde ancien et moderne. 1. Afrique subsaharienne, pidgins et créoles*, Paris, Éditions du CNRS : 351-376..

Bastide Roger [1970], « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, XXI : 65-108, reproduit in *Bastidiana* (7-8), juillet-décembre 1994 : 209-242.

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

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