

Pelee

Le temps des cultures identitaires

Enquête sur le retour du diable à Tumaco

(Pacifique colombien)

Michel Agier

LE JEU des échelles n'est pas seulement un outil d'analyse et un objet de réflexion, aujourd'hui plus évidents qu'auparavant, chez les chercheurs en sciences sociales¹. C'est aussi une des composantes de l'activité culturelle elle-même, telle qu'on peut l'observer, de manière répétitive, sur les terrains les plus divers et distants. Aux échelles micro-sociales – le terrain de l'ethnologue – émerge une multitude de petits récits identitaires, dans le creuset des « grands récits » en crise (mission chrétienne, destin des classes, projection nationale). Ils apparaissent dans les contextes les plus variés, mais s'ancrent de préférence dans les milieux urbains ; ils ont un contenu religieux, ethnique ou régional, mais montrent des constructions hybrides, « bricolées », hétérogènes ; enfin, ils sont le fruit de l'initiative d'individus, de petits groupes ou de réseaux, qui ont souvent du mal à faire entendre la spécificité dont ils se réclament.

Le global, le local et le temps mort de la culture

Comment se forment ces nouveaux récits, dans quels contextes et avec quels acteurs ? Ces derniers, notons-le d'abord, représentent un type d'informateurs que nous rencontrons de plus en plus souvent aujourd'hui. « Ethniquement » différents les uns des autres mais socialement très homogènes, ils ont l'initiative des micro-stratégies identitaires : ce sont des agences néo-ethniques ou des intermédiaires individuels, plutôt jeunes, plutôt citadins, scolarisés et régulièrement reliés aux réseaux institution-

1. Voir Revel 1996. Pour ce qui concerne plus particulièrement les relations interprétatives entre situations et contextes dans le cas de l'enquête ethnographique, voir Schwartz 1993, Bensa 1996, Agier 1999a.

ÉTUDES & ESSAIS

L'HOMME 157 / 2001, pp. 87 à 114

Fonds Documentaire IRD



010024132

Fonds Documentaire IRD

Note : Bx 24132 Ex : 1

nels et informationnels globaux². Ils tendent à se substituer aux anciens sages, devins et détenteurs de tous les savoirs culturels, puits sans fond de mémoires aussi ancestrales que locales. Ces agences et ces meneurs (souvent autoproclamés « leaders communautaires » ou « leaders spirituels ») se spécialisent, voire se professionnalisent, dans le but d'énoncer l'identité des « communautés », de « récupérer » ou « sauvegarder » leurs traditions en voie de « disparition » ou de « décaractérisation ». À la différence des anciens, ils donnent le sentiment d'avoir le monde entier comme interlocuteur. Or, ce monde, en retour, leur fournit les instruments de pensée auxquels ils recourent dans leurs stratégies localisées. Une certaine uniformisation progresse de la sorte : dans la forme, sinon toujours dans les contenus des mouvements identitaires, plus on se différencie, plus on s'identifie aux autres se différenciant³. Des images et des « concepts » circulent de manière plus rapide et plus massive que jamais, grâce à des supports (journaux, affiches, panneaux, écrans de toutes sortes) partout nombreux et accessibles. Ainsi diffusée à l'infini, une image extrêmement simplifiée, lissée, du monde tend à se substituer à l'expérience personnelle et sociale des réalités. Grâce à leur étendue et leur efficacité, ces moyens incitent les acteurs locaux à utiliser les mêmes simplifications, qui leur ouvrent l'accès aux milieux politiques et économiques du réseau global, et leur permettent de communiquer plus efficacement avec « partenaires » et « sponsors ». Les agents des entreprises culturelles et identitaires se posent donc localement comme des médiateurs d'échelles, ce qui se traduit par des compétences de traduction, linguistique et culturelle, et d'accessibilité grâce au recours aux réseaux extralocaux. Ces compétences fondent leur reconnaissance – sociale dans le contexte local, ethnique dans le contexte global –, et leur confèrent occasionnellement certains pouvoirs délégués, mais elles induisent aussi un tiraillement permanent entre l'appel du global et l'attachement aux lieux.

Dans ce contexte identitaire où se télescopent plusieurs échelles, la création culturelle est elle-même prise dans une tension : elle consiste à mettre en relation, d'une part, des imaginaires locaux qui doivent toujours s'accommoder de la pesanteur des lieux, de leurs sociabilités, de leurs mémoires et, d'autre part, les techniques, les imageries et les discours du réseau global qui, eux, circulent pratiquement sans entraves, comme lestés de tout ancrage historique⁴. Il s'agit d'un rapport déloyal, dans lequel les

2. À propos des relations entre les ethnologues et les milieu néo-ethniques, voir Agier 1997.

3. Africains, Afro-Américains et Amérindiens sont atteints aujourd'hui par le même répertoire langagier néo-ethnique, auquel les ont conduits des histoires distinctes. Cela invite à rapprocher les études de leurs processus identitaires, au-delà des découpages géographiques et, simultanément, disciplinaires, par lesquels l'anthropologie les a séparés, voire opposés.

4. James Clifford (1996 : 99-100) voit dans cette évolution la preuve d'une relation plus complexe entre .../...

premiers, socialement plus « lourds », se pressent de rattraper les seconds, plus fluides, mais gardent toujours un temps de retard. L'oppression des moyens matériels et informationnels globaux de l'activité culturelle est telle qu'elle contraint les individus, s'ils veulent « entrer dans la modernité »⁵, à remplir les cases d'une rhétorique précontrainte essentiellement dualiste et simplificatrice, à placer leur création culturelle dans ce cadre au titre, par exemple, de la couleur locale ou du surplus minoritaire. Il ne s'agit pas, me semble-t-il, d'une fin des cultures mais d'un contexte nouveau pour la création culturelle. Un rapport s'établit dans une instance intermédiaire de création entre le répertoire global, dont la portée ne connaît presque plus de barrières matérielles, et des relations sociales et symboliques locales, de plus en plus affectées par les tensions, les exclusions et les interrogations identitaires. Ce que l'analyse perçoit alors comme un intervalle d'ajustement, un moment flou et brouillé entre les contraintes de multiples échelles, est un temps mort de sens. C'est dans cet intervalle trouble que se développent les conflits et négociations d'identité entre les acteurs, les essais de traduction et de dialogue, mais c'est aussi le lieu du travail symbolique lui-même. C'est là, à ce niveau de création intermédiaire, que du sens peut être finalement produit, au terme d'une alchimie entre des discours et des symboles aux inspirations hétérogènes. Portons l'attention sur ce nouveau contexte et cette nouvelle modalité de l'invention culturelle, car c'est aussi là, dans la même instance, que de manière inquiétante se développent l'« épuisement de l'imaginaire »⁶ et la « lobotomisation » des esprits⁷.

L'annonce répétée, dans les lieux et circonstances les plus divers, de l'« identité culturelle » fait partie du répertoire global et elle entretient, par sa seule présence, l'hybridation des contextes, alors même qu'elle la dénie dans son énoncé. L'« identité culturelle » est devenue un lieu commun des nouvelles formes du politique dont les versions extrêmes, ethnonationalistes

identité et culture, cette dernière se caractérisant aujourd'hui par « l'hétéroglossie », « l'invention parodique », les « constructions mentales » et les « fictions réalisées ». Après la disparition des « cultures naturelles », souligne le même auteur, nous serions maintenant dans une situation « post-culturelle syncrétique ». À partir d'une approche différente, Marc Augé (1997) voit dans cette situation, marquée par l'invasion des images dans le quotidien et la généralisation de l'appréhension fictionnelle du monde, un risque d'épuisement des sources de l'imaginaire. À propos du vocabulaire global, de la « macdonaldisation de la pensée » et de la formation d'un « sens commun universel », se reporter aussi à Bourdieu & Wacquant 1998.

5. Selon les termes de Nestor García Canclini (1990).

6. « La catastrophe serait que nous nous rendions compte trop tard que le réel est devenu fiction, qu'il n'y a donc plus de fictions (n'est fictif que ce qui se distingue du réel) et encore moins d'auteur » (Augé 1997 : 159).

7. « Les grands mythes métaphoriques de ces sociétés [inuit] se sont effacés sous l'effet de l'école laïque et d'une évangélisation mal comprise, suivie de cette véritable lobotomisation que provoquent les programmes télévisés, les cassettes pornographiques et de violence, amplifiés maintenant par Internet » (Malaurie 1999).

et guerrières, montrent, au bout du compte, la gravité de ce débat (Taguieff 1996). Dans des situations plus ordinaires, par exemple lors de conflits politiques, fonciers ou urbains, chaque groupe qui expose son « identité culturelle » comme source de légitimation actuelle, fait prévaloir l'apparence statique, unifiée et immémoriale, de certains traits (manières de faire, organisation du travail, rituels, particularités linguistiques, etc.). Les acteurs nient, par intérêt ou par conviction personnelle profonde, le travail qu'ils opèrent eux-mêmes sur des fragments de culture, hétérogènes et diversement accessibles, pour permettre à « la culture », recrée comme culture-objet, d'être identitaire. L'identité d'un moment sera plus tard peut-être oubliée, lorsque d'autres contextes et d'autres relations prévaudront, mais la culture du lieu où cela se passe aujourd'hui aura, elle, été transformée, profondément « travaillée » par ces processus identitaires. Malgré ce qu'en disent les acteurs eux-mêmes, l'ethnologue est donc bien plus souvent face à des *cultures identitaires* en train de se faire qu'à des identités culturelles qu'il lui faudrait seulement décrire et inventorier toutes faites, qui seraient en outre porteuses de « résistances » ou d'« adaptations ». Aujourd'hui, les contextes de compétition économique, d'individualisation et d'exclusion accentuent partout l'interrogation identitaire, telle une obligation de réflexivité (« qui suis-je, après tous ces miroirs ? ») ; celle-ci, à son tour, problématise la création culturelle. Ainsi, parler d'« identité culturelle » pour défendre ses droits, n'est qu'une façon de dire combien, dans sa phase créative, la culture dépend des stratégies identitaires. La fin des grands récits aidant, nous pouvons émettre l'hypothèse que notre monde est actuellement dans une phase de créativité, intense et fragile, faite de petites cultures identitaires à peine ébauchées, pas encore consolidées, et dont les sources et les procédés restent à mieux comprendre.

Développement et culture noire dans le Pacifique colombien

Le littoral pacifique de Colombie montre l'actualité et les multiples facettes de cette problématique. Zone équatoriale de forêt humide, de fleuves et de mangroves, la côte s'étend sur plus de 800 km, depuis la frontière panaméenne jusqu'à celle de l'Équateur. On admet généralement que la population se compose de près de 90 % de Noirs, qui se considèrent *nativos*, les 10 % restants étant composés d'Indiens (Embera au nord et au centre surtout, Awa plus au sud) et Blancs. Cette minorité-ci, formée d'entrepreneurs, commerçants et fonctionnaires, est particulièrement présente dans les quelques petites villes de la région, dont Tumaco, près de la frontière équatorienne, où ont porté les enquêtes présentées ici. La région Pacifique dans

son ensemble a fait l'objet d'une loi, dite « loi des négritudes » (ou loi n° 70), votée en 1993 et appliquant, dans les domaines foncier et éducatif, les nouveaux principes de multiculturalité et pluriethnicité inscrits dans la Constitution colombienne de 1991. Son objectif est « la protection de l'identité culturelle et des droits des communautés noires de Colombie considérées comme groupe ethnique » (article premier). Elle définit comme communauté noire « l'ensemble des familles d'ascendance afro-colombienne qui possèdent une culture propre, partagent une histoire et ont leurs propres traditions et coutumes [...], qui montrent et conservent une conscience de l'identité qui les distingue des autres groupes ethniques » (article 2). Elle organise l'attribution de titres de propriété collective aux paysans noirs habitant les basses terres du littoral et oriente la mise en place de l'ethno-éducation conçue comme un moyen de « récupérer, préserver et développer l'identité culturelle » des Afro-Colombiens⁸. Dotée des marques apparentes de l'évidence (la culture, la tradition), et en même temps d'une très actuelle efficacité politique, l'« identité culturelle » est ainsi devenue, en quelques années, une des principales composantes de la situation régionale et, plus généralement, un instrument des mobilisations identitaires des Noirs colombiens⁹.

C'est pour l'essentiel dans les milieux urbains que les mouvements et revendications culturels et ethnopolitiques ayant abouti à la « loi des négritudes » sont nés, depuis les villes du Pacifique (Quibdo, Buenaventura, Tumaco) jusqu'à Cali et Bogotá. Dans ces villes, se sont développés, depuis une vingtaine d'années, quelques organisations politiques noires et divers groupes culturels régionaux (danses, musique, théâtre, littérature orale). Leurs animateurs furent formés dans les milieux catholiques (d'éducation et d'action sociale) et dans les réseaux créés autour des programmes de développement régional, rural ou urbain. Ces programmes investirent la région à partir du milieu des années 70, bénéficiant d'une importante intervention internationale (Plan Parrain international – organisme caritatif états-unien –, CVC¹⁰, GEF¹¹; PNUD¹², Unicef, etc.). Alors même qu'elle devenait une région à développer, cette zone, jusqu'alors de peuplement essentiellement rural, commença à être l'objet de

8. Sur les négociations politiques et les usages des travaux ethnologiques pour définir institutionnellement les « communautés noires » comme « groupe ethnique » doté d'une « identité culturelle », voir Restrepo 1998 ; sur l'importance du modèle indien pour définir l'« ethnicité » des communautés noires dans le cadre institutionnel, voir Wade 1994. À propos de son application dans le domaine territorial, voir Agier & Hoffmann 1999.

9. À propos de Cali, voir notamment Wade 1999. À Cartagena de Indias, sur la côte atlantique, le monopole de l'identité culturelle noire est détenue par les *palenqueros* (originaires de Palenque San Basilio) (cf. Cunin 1999).

10. Corporación del Valle del Cauca, projet de la coopération hollandaise.

11. Global Environment Facilities, programme de la Banque mondiale.

12. Programme des Nations Unies pour le développement.

spoliations de terres et d'investissements par des entreprises privées, nationales et étrangères. Dans la région la plus au sud de la côte Pacifique, autour de l'anse de Tumaco, des milliers d'hectares furent occupés, d'abord par des bananeraies et de vastes fermes d'élevage bovin, puis, au tournant des années 80 et 90, par des plantations de palmiers à huile (30 000 hectares, au moins, aujourd'hui) et par plus de vingt entreprises d'élevage industriel de crevettes, rejetant les paysans sans terres vers les villes, et en premier lieu vers la plus proche, Tumaco. Tout en gardant l'apparence d'un gros bourg, celle-ci passa de 45 000 habitants au milieu des années 70 à près de 100 000 habitants aujourd'hui, dont la très grande majorité vit dans des conditions d'extrême précarité. Le contexte urbain, de formation récente et fragmentaire, est donc marqué par d'importants problèmes économiques et sociaux. Dès le milieu des années 80, les discours développementistes, émanant d'organismes nationaux et internationaux, prirent un caractère ethnique puis écologique qui modifia substantiellement l'argumentation de l'accès à la terre, question à laquelle la plupart des citoyens, de par leur origine, reste sensible : terre de Noirs et d'Indiens conquis, exploités et sous-développés, le Pacifique colombien devint en quelques années une réserve mondiale de la biodiversité et des communautés écologistes « afro-indigènes »¹³.

Plusieurs groupes et individus engagés depuis vingt ans dans cette situation de développement évolutive se sont faits, en différentes circonstances, les promoteurs de la « culture noire du Pacifique ». Ils composent ce qu'on appelle à Tumaco le « secteur culturel ». C'est un réseau qui regroupe, aujourd'hui, quelques dizaines d'animateurs, organisateurs et créateurs, pour la plupart scolarisés et formés dans les séminaires et les actions pédagogiques des organisations internationales et de l'Église¹⁴. Ils sont actuellement étudiants, enseignants, employés municipaux, vivent de contrats plus ou moins réguliers passés avec des ONG, ou créent eux-mêmes des organisations locales, relais des institutions nationales ou internationales. Ils ont acquis, depuis une quinzaine d'années, une habitude de l'activité socioculturelle, ainsi qu'une « culture de projet », adaptée aux demandes stéréotypées des financeurs internationaux. En effet, dans un contexte de pénurie généralisée, la ville de Tumaco est un des points de distribution de la manne assistentialiste globale : même s'il transite encore par des canaux

13. Voir Pedrosa 1996 et Escobar 1997. À moyen terme, l'application des lois issues de la nouvelle Constitution devrait aboutir à un quadrillage des basses terres du littoral pacifique par les *resguardos* (réserves) des Indiens et les terres collectives des « communautés noires », pour ce qui concerne au moins les zones non appropriées par les grandes plantations agro-industrielles ni occupées, illégalement, par les narcotrafiquants.

14. Cette branche de l'Église relève d'une pratique missionnaire et défend la valorisation des identités populaires. D'inspiration jésuite pour ce qui est des références anciennes, elle se situe dans la lignée de l'Église des pauvres, issue du concile de Vatican II au début des années 60.

nationaux ou départementaux, l'argent est d'origine européenne, états-unienne ou onusienne, et il arrive toujours avec son chapelet de plans et programmes. Chaque initiative d'animation locale doit donc passer au crible d'une justification largement artificielle mais obligatoire pour espérer quelques subsides, et chaque projet être présenté suivant les chapitres « population-cible », « objectif pédagogique », « méthodologie », « participation communautaire », « identité culturelle », « pratiques ancestrales », etc. Ces cadres de pensée ont favorisé l'adoption d'une rhétorique dans laquelle la culture fonde des propos différentialistes et aide à l'identification de micro-communautés.

Le Retour de la *marimba* Un nouveau récit identitaire

Une conception de la culture comme objet identitaire s'est progressivement imposée et a conditionné de nouvelles activités et créations qui font exister la « culture noire du Pacifique » dans le contexte urbain et autour des enjeux d'un développement régional à forte connotation ethnique¹⁵. C'est dans ce cadre que se situe une innovation rituelle récente, emblématique des visées de l'activité culturelle aujourd'hui et des complexités du travail symbolique qu'elle enclenche. Il s'agit du cortège du « Retour de la *marimba* », dont le jeune carnaval de Tumaco est le théâtre depuis 1998, et qui fut imaginé et présenté par des membres du secteur culturel de la ville¹⁶. La saynète, qui ouvre officiellement le carnaval, est composée à partir d'un choix de divers éléments mythiques puisés, pour une large part, dans la mémoire régionale et agencés selon une mise en scène inédite : une *marimba*, tenue à deux mètres du sol par quatre échassiers, est précédée, tout à l'avant de la scène, d'un prêtre légendaire, le *padre*

15. Différentes recherches ont été menées récemment autour de cette question. Peter Wade (1999) observe, à propos d'un groupe culturel « afro » de jeunes Noirs à Cali, qu'un ensemble d'investissements financiers, humains et politiques façonne la culture comme on fabrique une marchandise. Odile Hoffmann (2000) montre comment, à la suite des mobilisations identitaires autour de la « loi des négritudes », tout un travail autour de la mémoire locale est en cours dans les villages du littoral sud-pacifique ; à cette occasion, des sélections et des censures sont opérées dans lesquelles l'auteur observe une inversion des rapports de pouvoir entre aînés et cadets.

16. La *marimba* est un type de xylophone suspendu, inspiré du balafon mandingue. Elle est composée de vingt-quatre tablettes en bois dur de palmier *chonta*, lesquelles se trouvent rangées au-dessus de tubes de résonance en bois de bambou *guadua*. La *marimba* se joue en principe à quatre mains, chaque joueur tapant, à l'aide de deux baguettes dont l'embout est fait de caoutchouc brut, sur une moitié du clavier, celle des basses (*bajos*) pour l'un, celle des aigus (*tiples*) pour l'autre. L'existence de la *marimba* est attestée, outre en Colombie, sur le littoral Pacifique de l'Équateur et, à l'époque coloniale et avec quelques différences quant à la forme des résonateurs, du Pérou (Leymarie 1996 : 216). La *marimba* est l'instrument central des « bals de *marimba* », ou « danses de nègres », ou *currulao* : ces fêtes se tenaient autrefois dans les villages des fleuves de la région et dans la ville de Tumaco. Ils ont aujourd'hui disparu sous cette forme et, depuis les années 60, sont représentés sur scène, avec quelques modifications chorégraphiques, dans des spectacles de danses et musiques traditionnelles en ville.

Jesus Maria Mera, qui circula dans la région au début du siècle et dont on dit qu'il obligeait les Noirs, sous peine d'excommunication, à jeter les *marimbas* à l'eau parce qu'elles étaient l'instrument du diable ; deux personnages (également sur échasses) jouent côte à côte de la même *marimba* : l'un est le diable, vêtu de rouge et coiffé de deux cornes, l'autre est un célèbre joueur de *marimba* (*marimbero*), Francisco Saya, décédé en 1983, qui fut le fabricant et le propriétaire de la *marimba*, et dont une légende raconte qu'il osa défier et vainquit le diable au jeu de l'instrument ; tout au long du défilé, la saynète répète un combat burlesque entre le diable et le *marimbero* ; ils sont entourés de trois représentations des *visiones* (apparitions, esprits) parmi les plus connues de la région : le Duende (lutin, musicien et séducteur des jeunes filles vierges), la Tunda (vision féminine des mangroves et de la forêt), et la Viuda (la veuve, qui apparaît généralement dans les cimetières) ; il y a aussi, tendu à l'avant de la *marimba*, le drapeau vert et blanc de la ville de Tumaco.

De nombreuses lectures de la scène sont possibles. « Recevoir la *marimba* », dit un responsable culturel de la ville pour commenter cette ouverture du carnaval, « c'est rendre hommage au symbole majeur de la culture ancestrale. Cette *marimba*-ci a une légende, le défi du diable, que nous essayons de maintenir. » Un sens large, et d'emblée politique, a été donné au cortège, par ceux-là mêmes qui en eurent l'initiative : l'administration municipale antérieure, présente de 1994 à 1997 et dirigée par un politicien blanc, n'avait pas fait appel au secteur culturel de Tumaco, dont l'orientation en matière de politique culturelle était nettement « afro » ; puis tout a changé avec la municipalité élue fin 1997 : le nouveau maire, noir, originaire du municipe de Tumaco, et proche des militants de la culture afro-colombienne, fit appel à certains d'entre eux pour gérer l'animation culturelle de la ville ; afin de célébrer publiquement cette présence, le secteur culturel introduisit le Retour de la *marimba* en tête du carnaval, comme métaphore triomphante du « retour » de la culture noire du Pacifique à Tumaco. Ainsi, le rituel signifierait l'accomplissement d'une stratégie identitaire fondée sur la culture afro-colombienne. Ce sens large est transposé dans le contenu du rite lui-même : un nouveau récit identitaire est en cours de création, aux résonances explicitement ethniques et régionalistes. Mais l'activité rituelle, dont il est ici question, est un cas particulier de l'activité culturelle en général, dans la mesure où elle recourt exclusivement, dans sa mise en scène, à des médiations symboliques : proches ou lointaines, « ancestrales » ou « importées », exclusives ou généralisées, celles-ci ont leur histoire, leur personnalité, et donc leur propre efficacité. Selon les cas, les figures convoquées sur la scène urbaine sont plus ou moins rebelles ou dociles aux stratégies identitaires. Quel sens pro-

duisent ces figures dans le nouveau contexte ? Comment les uns et les autres – acteurs culturels et êtres symboliques – s’entendent-ils ?

Les animateurs du secteur culturel de Tumaco, soucieux depuis vingt ans de défendre et promouvoir la « culture noire du Pacifique », ont longtemps hésité à considérer le carnaval de leur ville comme un lieu digne d’intérêt. En tant que fête populaire, ce carnaval ne date que des années 70. S’il se caractérise par la participation importante des Noirs et des pauvres, les aspects techniques, esthétiques et symboliques des *performances* sont très précaires et peu valorisantes. Les défilés, en particulier celui du lundi, le plus populaire, représentent essentiellement un espace public, désordonné, de rencontre et de liberté permettant l’expression, dans des déguisements individuels et des saynètes collectives, des inquiétudes, des peurs et des désirs individuels, alimentés par les images et les informations reçues au quotidien (télévision, travail, rumeur de la rue). Les personnages des séries policières états-uniennes (« Les incorruptibles ») et des feuilletons du soir, les chanteurs de salsa à la mode caraïbe (Los Salserines, Celia Cruz) ou les vedettes de la pop music (Michael Jackson), les héros de Disneyworld, les stars médiatiques de la politique internationale (Jean Paul II, Fidel Castro, Saddam Hussein) ou nationale (guérilla, gouvernement, narcotraffic), passent en vrac de l’écran à la rue et côtoient des représentations de « L’invasion des milles-pattes à Tumaco », des « Enfants collecteurs de boîtes », du « Duende et ses femmes » ou des « Décortiqueuses de crevettes ».

Dans les années 80, une partie du secteur culturel de Tumaco chercha à valoriser les traditions régionales en créant le Festival du *currulao*¹⁷. Pendant cinq ans, de 1987 à 1992, il fut le concurrent inspiré du carnaval sale et pauvre. Chaque année, pendant trois ou quatre jours, se présentaient sur scène des orchestres de *marimba*, des groupes de danses folkloriques, des conteurs (*cuenteros*) et des poètes populaires (*decimeros*), ainsi que des pièces de théâtre inspirées des croyances populaires régionales (*visiones*). Les plus âgés des participants venaient des villages et quartiers de la ville, transformés en artistes pendant quelques heures ; mais la plupart des groupes s’était constituée dans les années 70 et 80, sous l’impulsion des programmes sociaux et culturels du port de la ville et de l’ONG

17. Le *currulao* est la danse traditionnelle des Noirs de la région sud du Pacifique colombien. Outre qu’il désigne une danse précise, mais qui a connu diverses variantes, le terme désigne également ce que l’on appelle, depuis les temps coloniaux, les bals de *marimba*. En effet, la caractéristique commune à toutes les chorégraphies du *currulao* est d’être toujours accompagnée par les instruments de percussion suivants : le *bombo* (tambour large et au son grave), le *cununo* (tambour plus allongé et de forme conique), le *guasá* (tube rempli de grainés, plus communément appelé *maraca*), et la *marimba*, instrument central de l’ensemble. Dans un sens générique, le *currulao* est l’ensemble des pratiques artistiques et rituelles, des mythes et des légendes de la région : on parle alors de la « culture du *currulao* ».

Plan Parrain international¹⁸. Puis des groupes artistiques noirs d'autres pays furent invités. Toute la symbolique de l'événement – nom, date, hiérarchie des arts – fut soigneusement pensée par les fondateurs, dont la visée était de se hisser au niveau des grands événements culturels nationaux, ceux des festivals, fêtes et carnivals d'autres villes (Aristizábal 1998 : 431). Il leur paraissait nécessaire, alors, de se démarquer de tout ce qui pouvait « contaminer » la culture traditionnelle des Noirs du littoral pacifique, que ce soit la modernisation (dans les instruments, par exemple) ou l'importation de modèles extérieurs (dans les musiques, les danses, les objets ou les vêtements). Dans ce cadre, le rap, la salsa, le rock ou le reggae, que l'on jouait et dansait dans les bars et maisons de Tumaco, ne trouvaient pas leur place, et le carnaval de la ville était ignoré, car, pensait-on, son existence ne correspondait à aucune identité culturelle propre et n'était qu'un piteux reflet de ceux de Barranquilla (le plus important carnaval colombien, sur la côte atlantique) ou de Pasto (la capitale du département du Nariño, sur le piedmont andin, à 300 km de Tumaco). Lorsqu'en 1992, à l'occasion des commémorations du cinquantième centenaire de la découverte de l'Amérique, le festival reçut l'appui financier de divers organismes, dont l'agence publique nationale de politique culturelle (Colcultura), ce fut son plus grand et dernier succès. Cette année en avait fait un spectacle cher, à caractère officiel et, en partie, commercial, que les tentatives suivantes, moins sponsorisées, ne réussirent pas à reproduire. Des critiques et auto-critiques du secteur culturel le firent se retourner davantage vers la vie locale : quelques groupes participèrent, en 1997, à un unique « Festival de la Mer » où étaient présentés, selon une alternance volontaire de styles « traditionnels » et « modernes », des spectacles de danses et musiques folkloriques, du rap, des poètes, des conteurs et de la salsa. Après l'élection en 1997 d'un nouveau maire, actif dans le milieu coopératif, et proche des militants locaux de la culture noire, une partie de ceux-ci fit son entrée dans les services municipaux d'action culturelle, et fut chargée, à ce titre, de promouvoir le carnaval de la ville. Puis, à la fin de l'année 1998, ces mêmes agents culturels conçurent un tout nouveau « Plan de développement du *currulao* », dans lequel la participation au carnaval était finalement admise. Enfin, au carnaval de 1999, le secteur culturel présenta un seul et imposant cortège, au cœur du défilé populaire du lundi, en plus d'organiser le cortège d'ouverture du carnaval, lors du défilé du vendredi.

18. Implantée dans la région à partir de 1971, cette ONG commença dix ans plus tard à développer des activités sociales et culturelles, en plus des aides directes à ses « filleuls » (enfants pauvres). Dans la décennie 80, elle employa localement jusqu'à deux cents personnes et son budget fut même supérieur à celui de la municipalité de Tumaco. L'organisation finança l'animation culturelle des quartiers pauvres alors en pleine croissance, et la formation d'animateurs culturels. La politique sociale du Plan Parrain fut entièrement remise en cause en 1992 ; voir Pardo 1997.

En plaçant le cortège du Retour de la *marimba* comme ouverture officielle du carnaval, la stratégie consistait, selon les termes d'un responsable municipal de la culture, à « réunir le festival du *currulao* et le carnaval pour lui donner une identité ». En outre, la commission organisatrice du carnaval incita vivement les carnavaliers à s'inspirer des éléments considérés comme faisant partie de la culture régionale : les *visiones* (esprits de la forêt, des fleuves et de la mangrove), les rites catholiques populaires (funérailles et fêtes des saints – *chigualos* et *arrullos*), les danses traditionnelles (*currulao*), l'écologie de la mer et de la forêt. Les saynètes montrant une forme ou un thème de violence furent interdites (Agier 1999b). Enfin, les services municipaux financèrent l'achat, sur un des fleuves de l'anse de Tumaco, de la « légendaire *marimba* » aux parents du défunt *marimbero* Francisco Saya, décédé quinze ans plus tôt. L'objet fut honoré à l'occasion de l'ouverture du défilé en 1998, puis exposé à la Maison de la culture de la ville, et à nouveau célébré l'année suivante, dans le cortège d'ouverture du carnaval de 1999.

Le Retour de la *marimba* met en scène, côte à côte, deux mythes ayant cet instrument comme personnage principal. L'un concerne le combat du prêtre, le *padre* Mera, contre les *marimbas*, considérées comme les instruments du diable, et contre tous ceux qui jouent de la musique, chantent et dansent autour de la *marimba*. L'autre concerne le combat du « plus grand des *marimberos* », Francisco Saya, contre le diable, la *marimba* étant encore l'instrument de ce combat ; une variante est sa rencontre des *visiones*. Voici ces deux légendes¹⁹ :

1. Le *padre* Mera contre les *marimbas* : « Il se trouve qu'à Barbacoas arriva un curé, son nom : Jesús Mera. Le prêtre, voyant que les gens prenaient beaucoup de plaisir à danser au son de la *marimba*, vit que la *marimba* était diabolique et, donc, quiconque était baptisé (*salva*) ne pouvait danser au son de la *marimba* (*bailar marimba*). C'est ainsi que, lorsque les maîtres des bals, propriétaires de *marimba* ou des salles où l'on jouait de la *marimba*, venaient se confesser, il leur disait qu'il ne pouvait pas les confesser parce qu'ils avaient une *marimba* chez eux. Que pour pouvoir se confesser, ils devaient se défaire de la *marimba*, la jeter dans le fleuve ou la brûler. C'est comme ça que le *pueblo* de Barbacoas s'est créé sans *salón* de *marimba*. Pas encore satisfait, il alla sur le fleuve Patía et le descendit en faisant la même chose, en jetant les *marimbas* dans le fleuve. Toute personne qui avait une *marimba*, il ne la confessait pas, et pour pouvoir la confesser, elle devait jeter la *marimba* à l'eau. C'est ainsi qu'elle [*la marimba*] arriva jusqu'à Salahonda [embouchure du fleuve Patía] et, de là, remonta vers le fleuve Chagüí. Sur le Chagüí, la *marimba* continua de vivre. Là-bas, il y avait le plus grand *marimbero*, Francisco Saya. »

19. Les récits présentés ici sont généralement admis, dans le secteur culturel de Tumaco, sous cette forme, avec éventuellement des nuances descriptives, mais avec le même enchaînement des faits. Je les transcris à partir d'entretiens effectués auprès de Francisco Tenorio, âgé d'environ cinquante-cinq ans, l'un des responsables du secteur culturel, dans lequel il est actif depuis le milieu des années 70, et actuellement attaché culturel à la mairie de Tumaco. À ce titre, il dirige la Casa de la Cultura ouverte en 1997.

2. Le marimbero *Francisco Saya* contre le diable : « Une nuit, à trois heures du matin, Francisco s'était levé et jouait de sa *marimba*, il en tirait des airs (*sacándole tonadas*), quand, soudain, lui apparaît un homme métis (*cholo*), grand, vêtu de kaki, qui lui prend les baguettes et commence à jouer de la *marimba*. Ils engagèrent un combat (*se formó una riña*), *cabo arriba*, *cabo abajo*, *agua corta*, *agua larga*, *patacoré*, *juga* [variantes du *currulao*], entre autres c'est ce qu'il jouait, et Francisco, déjà effrayé, pensa : "Celui-là c'est le diable." (*Este es el diablo*), et il joua l'hymne national, et comme dans l'hymne national on nomme le nom du Christ, il réussit à faire arrêter le diable. C'est comme ça que Francisco Saya devint le plus grand *marimbero* du Pacifique colombien. »

2 bis. Le marimbero *Francisco Saya* contre les visions : « Francisco Saya était un *marimbero* qui dormait, pensait, jouait avec la *marimba*. Il aimait tellement la *marimba* qu'un jour il dit qu'il allait défier la forêt inculte, la forêt où l'homme ne pouvait pas pénétrer, parce que là-bas il trouverait le bois de palmier (*chonta*) le plus épais et le plus sec pour faire la meilleure *marimba*, et c'est ainsi qu'il fit. Mais tous les satans se fâchèrent (*todos los Satanás se enojaron*), car il avait franchi la forêt vierge. Bien que la Tunda l'eût envoûté (*entundado*), Francisco Saya échappa à son envoûtement (*su entunde*) et arriva avec sa *marimba*, et construisit la *marimba* la plus sonore du sud-Pacifique. » Cette variante peut être placée avant le défi du diable ; elle se termine alors ainsi : « Il [Francisco Saya] fut envoûté (*tuvo entunde*) et dormit dans la forêt (*dentro del monte*), jusqu'à ce qu'il pût sortir avec son bois de palmier. Ce fut comme un défi et quand il sortit, il emporta la *marimba*. Mais pas content de lui, le diable vint lui prendre sa *marimba*. Il vint lui prendre sa *marimba* et cette nuit-là, il lui apparut dans sa maison. »

Les légendes du *padre Mera*, de la *marimba* et de Francisco Saya, sont présentées, dans les récits dits et mis en scène en ville, sous une forme résumée et épurée. Selon cette forme, les relations de chacune de ces figures, soit entre elles, soit avec le diable, ont la simplicité des dualismes, rapidement transposables dans les clivages identitaires actuels. Ainsi, dans le premier récit, l'Église réprime les manifestations païennes. Si celles-ci sont noires (et, éventuellement, indigènes)²⁰, l'Église, elle, est dominante et blanche : dans le cortège d'ouverture, c'est le personnage du *padre Mera* qui vient bien en tête, il est représenté sous les signes de l'autorité (avec la mitre de l'évêque), et il est le seul personnage dont l'acteur (noir) a le visage peint en blanc. Mais, alors qu'il regarde droit devant lui et diffuse l'encens, toute la scène païenne (le bal de la *marimba* interdite et le défi du diable) se passe dans son dos, comme à son insu. De même, dans ce premier récit, le *marimbero* Francisco Saya fait figure de résistant, clandestin et ethnique. C'était, rappelle-t-on (le réel vient, dans ce cas, à l'appui de l'imaginaire), un « Noir aux cheveux lisses » ou « aux cheveux d'Indien ». Dans son fleuve, le *río Chagüü*, la *marimba* a survécu, comme dans un camp retranché, car le *padre Mera* n'est pas allé jusque-là, ou parce que les *marimbas* jetées dans le *río Patía* voi-

20. « C'est quand on donne au *padre Mera* la tâche de commencer à jeter les *marimbas* [...] que les rythmes noirs et indigènes disparaissent », commente l'auteur des récits ci-dessus.

sin ont remonté les cours d'eau jusque-là ! Le retour en force de la *marimba*, métaphoriquement de la culture noire du Pacifique réprimée, ridiculise le *padre* Mera et fait du « plus grand des *marimberos* » un héros ethnique. Dans le second récit, le *marimbero* se montre à son tour plus fort que le diable, et donc plus efficace que le prêtre. Il réussit à sortir de son envoûtement par la Tunda, vision de la forêt (il en sort seul, après l'avoir accepté : il « dort dans la forêt »). Puis c'est en nommant le Christ (dans l'hymne national qu'il joue sur la *marimba*) qu'il fait fuir le diable, de la même façon que les prêtres ou les parrains disent des credos pour désenvoûter quelqu'un qui a été possédé par une *visión*. Il reprend ainsi à son compte la vertu chrétienne du bien contre le mal, celui-ci étant alors incarné par les visions, « sataniques », comme le disait l'Église espagnole de l'Inquisition. Les visions, dans le cortège, sont présentes mais neutralisées, elles ne sont plus que décor aux couleurs locales²¹. En passant, le drapeau de la ville a été ajouté, accroché à la *marimba*, le personnage central. Deux jours plus tard, pour le concours des reines populaires du carnaval, un vieux *marimbero* joue l'hymne national sur scène. On peut voir dans ces petits gestes les signes d'une volonté d'assumer, à partir de l'identité culturelle exposée, des destinées locales ou nationales²². Tel est le sens qui émane du rite et de l'interprétation de ses légendes, dont le carnaval est le théâtre et dont le secteur culturel est l'auteur. C'est une double inversion et une remarquable élévation symbolique²³ : le *marimbero* vainc le prêtre qui le traite comme un diable, puis il vainc lui-même le diable (ou ses avatars) à la place du prêtre. Métaphoriquement, la culture noire résurgente renverse le monde blanc catholique, et assume ses valeurs et ses pouvoirs de domination.

Or, le *padre* Mera n'était pas blanc, les *marimbas* n'ont pas disparu par sa faute mais à cause de la *vitrola* (le tourne-disque), et le diable n'était pas l'ennemi des *marimberos* mais leur professeur. C'est du moins ce que l'on entend dire, aujourd'hui, sur les fleuves de la région – en particulier sur le

21. C'est en général la fonction symbolique au sens large qui leur est donnée aujourd'hui dans la culture identitaire afro-colombienne du Pacifique exprimée en ville. Là, les *visiones* sont valorisées comme protectrices de la forêt ou comme traditions morales familiales, le fait qu'elles soient diabolisées et individuellement craintes passant alors au second plan. Plus généralement, les *visiones* forment tout un fonds de croyances qui alimente « fables » et « enchantements » et nourrit jusqu'à aujourd'hui la parole prolix et poétique des conteurs (voir Vanin 1998). Pour Anne-Marie Losonczy (1997 : 130-140), les *visiones* sont des figures surnaturelles propres à la *selva* (forêt). De mon côté, j'ai pu observer dans la ville de Cali une relance de la croyance aux visions, par exemple dans un contexte de violences urbaines (voir Agier 1999a : 141-148). Tout indique que la disposition visionnaire peut accompagner les migrants du littoral pacifique vers les villes de Tumaco ou Cali.

22. On oublie, pour l'occasion, que, dans la légende, ce qui fait fuir le diable à l'écoute de l'hymne est le fait que le Christ y soit nommé, et non que l'hymne soit national. Mais la nuance est infime, puisque, jusqu'à la Constitution de 1991, le pays était officiellement catholique (dans le préambule de la nouvelle Constitution, il est seulement placé « sous la protection de Dieu »).

23. Victor Turner (1990 : 163), pour qui le rite est liminarité et inversion, parle de « reclassifications périodiques » et de « supériorité structurale imaginaire ».

Patía et le Patía viejo (où officia le *padre* Mera de 1910 à 1912) et sur le Chagüí (où naquit le *marimbero* Francisco Saya en 1913 et où il mourut en 1983). La séquence dualiste vue en ville représente une lecture moderne de bouts de légendes et de mythes qu'ont en tête les habitants de la région. En fait, les événements évoqués et les personnages principaux sont tous complexes et ambigus, et aucun ne fait l'objet, avant son passage à la ville et à la scène carnavalesque, d'une élaboration finie et unifiée. On est en présence d'un ensemble épars de mythèmes plutôt que de mythes pleinement constitués. Cette absence de cimentation générale les rend sans doute disponibles pour des interprétations et des agencements nouveaux, mais elle les rend tout autant fuyants. La *marimba*, le *marimbero* et le prêtre se laissent-ils prendre par le dualisme stratégique développé dans la culture identitaire ou, au contraire, l'univers symbolique réagit-il, avec ses propres règles, aux sollicitations et interprétations d'une certaine modernité ethnique ?

Les métamorphoses du diable

Au début du siècle, un journal de Tumaco, lié au Parti libéral, s'en prenait aux bals de *marimba* et à « l'immoralité des versets que quelques individus chantent dans ces bals »²⁴. Il s'élevait contre la prolongation de ces mêmes bals, dans les villages, au-delà des jours fériés : « À la campagne, des semaines entières sont passées dans les bals, les jeux, les soûleries et la corruption générale. Les préjudices causés à la moralité du peuple par de telles dissipations sont incalculables »²⁵. À peu près à la même époque, le père missionnaire Bernardo Merizalde del Carmen, auteur d'une enquête détaillée sur l'histoire du littoral pacifique, commentait à propos de la région de Tumaco : « La *marimba*, le tambour et le *conuno*, il est impossible qu'ils manquent dans les maisons de quelque importance et à leur son se forment les plus sauvages tapages » (Merizalde 1921 : 153). Après avoir décrit comment, dans telle maison de Tumaco, en 1917, il suffisait que la *marimba* commence à sonner pour que les *salones* se remplissent de « Noirs dansants », il poursuit :

« Le bal des Noirs de la côte est des plus vulgaires et sauvages que nous ayons jamais vu. Quand, par hasard, sur un fleuve où il y a un bal, apparaît une pirogue qui amène un missionnaire, la musique et les cris cessent instantanément ; et si le père monte vers la maison il la trouvera parfaitement vide, parce que tous ceux de la fête auront sauté par les fenêtres et fui vers la forêt. De ce fait, nous avons été témoin plusieurs fois ; et cela prouve que les Noirs n'ignorent pas le travail des prêtres pour extirper ces abominables orgies » (*ibid.*).

24. *El Litoral pacífico*, Año 1, 33, 18/09/1910 : 132.

25. *El Litoral pacífico*, Año 2, 38, 22/10/1910 : 130.

Si la *marimba* était considérée, par les missionnaires, comme l'« instrument du diable », c'est la danse elle-même et, parfois, les paroles des chansons, qui étaient visées par l'accusation. La danse du *currulao stricto sensu* mime, sur un rythme rapide, les provocations, poursuites et gestes, parfois acrobatiques, d'une vive relation amoureuse entre un homme et une femme ; son spectacle provoque, progressivement, les rires et les encouragements du public. Isabelle Leymarie (1996 : 154) observe, à son propos, que « le contact sexuel, autrefois plus ouvertement exprimé, est symbolisé [...] par un jeu de mouchoirs ». Mais il existe de nombreuses variantes du *currulao* : *agua corta*, *agua larga*, *juga*, *patacoré*, *berejú*, etc., dans lesquelles des travaux de tous les jours ou des rencontres avec le diable sont mimés. Elles se dansent en cercle, en croix, en couloir, en quadrilles, etc. Elles sont les plus travaillées, aujourd'hui à Tumaco, par les groupes culturels en vue des spectacles, voire réadaptées au rythme de la marche du carnaval. Elles présentent, selon le folkloriste colombien Guillermo Abadia Morales (qui les observa au début des années 70), « toutes les caractéristiques d'un rite sacramental [...]. On peut dire que les danseurs se mettent petit à petit "en transe" et que, subjugués par le fond mystérieux de la musique, ils se montrent possédés par un esprit supérieur, dont ils sont les instruments involontaires » (Abadia Morales 1983 : 310). Celui-ci, impressionné par l'« impulsion frénétique des danseurs », fait une analogie avec les rites de possession, de la même façon que divers auteurs y voient l'expression rituelle d'*orishás* absents²⁶.

À la différence de Cuba, Haïti ou Bahia, aucun panthéon d'origine africaine ou syncrétique n'organisa ici l'ensemble des croyances, rites et danses, mais le diable y occupa d'emblée une fonction symbolique médiatrice. La diabolisation des croyances et danses de Noirs a prévalu pendant toute la colonisation sur un long territoire allant de la province du Darién (dans l'actuel Panamá) jusqu'à la côte péruvienne. Le diable est une création de l'esprit inquisiteur confronté aux cultes païens, l'un et les autres ayant été particulièrement vifs dans l'Espagne du XV^e siècle, majoritairement rurale et païenne, mais aussi politiquement conquérante, catholique et colonisatrice²⁷. Bien dans l'esprit de leur temps, l'Inquisition et les interprétations diaboliques servirent aux Espagnols comme lecture du Nouveau Monde, où ils se trouvaient déracinés et apeurés : les animaux sauvages, les dures conditions naturelles de la forêt tropicale, comme les

26. Voir Friedemann 1995 ; Borja-Gómez 1998 : 151. Pour Anne-Marie Losonczy (1997 : 181), si la transe elle-même a disparu comme mode de communication avec le surnaturel, le langage corporel et gestuel qui l'exprime est inscrit « au plus profond de la mémoire motrice des corps ».

27. Le Tribunal d'Inquisition a été installé à Séville, en 1480, quelques années avant la Conquête, et celui de Cartagena de Indias fonctionna de 1610 à 1821.

dieux et les croyances des Indiens et des Noirs, semblaient confirmer en tous points que cette terre était « abandonnée de Dieu » (Borja Gómez 1998 : 97). Eux-mêmes déracinés et d'emblée démonisés, les Noirs prirent dès « éléments de la socialisation et de l'évangélisation européenne, s'appropriant le démon qu'on leur offrait pour résister à une culture qui [les] maltraitait » (*ibid.* : 126). Ainsi, la société coloniale, où se conjuguèrent la domination politique et militaire espagnole et la lutte du christianisme contre toutes les formes de paganisme, d'origine africaine ou indigène, fut le contexte où émergea la figure multiple du diable. D'emblée, son rôle fut celui d'un lieu symbolique commun, permettant l'échange, même s'il fut chargé de conflits et d'ambiguïtés, entre les mondes chrétien et païen.

Partant de sa position intermédiaire, le diable devint un paradigme permettant de réactiver et, d'une certaine façon, d'organiser un ensemble d'entités païennes (les *visiones* dont les origines les plus lointaines sont elles-mêmes hétérogènes : espagnoles, amérindiennes et africaines), auxquelles s'ajoutèrent des entités chrétiennes « paganisées ». Il se trouva ainsi démultiplié. La diabolisation fut d'abord tournée en dérision par ceux-là mêmes qu'elle accusait, puis intégrée à leurs danses et croyances comme médiation principale du sens. Plusieurs variantes du *currulao* sont des danses pour des avatars du diable (comme le *patacoré* ou le *berejú*). Le diable est, dit-on, « caché sous les planches du *salón* » où l'on danse²⁸. Quand quelqu'un joue bien de la *marimba*, on dit que c'est le diable qui lui a appris²⁹ ; et de nombreuses histoires racontent la présence du diable dans les bals de *marimba*. Il peut prendre figure humaine, celle du *marimbero* le plus brillant ou du meilleur danseur : « ce ne peut être que le diable » (*este tiene que ser el diablo*), dit-on lorsqu'on l'a découvert. Il peut être admiré et craint. Le diable que rencontra le *marimbero* Francisco Saya a diverses apparences selon les récits : c'était « un homme quelconque, il n'était ni blanc ni noir... mais son corps, oui, l'a terrorisé » (*Yá el cuerpo le terrorizó*), raconte un de ses cousins vivant au bord du fleuve Chagüí. Un autre dit que le *marimbero* n'a pas vu le visage du diable. Selon d'autres récits, le diable de Francisco Saya était un métis (*cholo*), ou un Blanc, ou était vêtu de blanc, ou de kaki, et toutes ses dents étaient en or³⁰. Les circonstances sont également distinctes : l'un dit que le diable s'est présenté au crépuscule, l'autre à minuit. Il joua d'abord de la *marimba* en duo avec Francisco Saya, puis la maison se mit à trembler.

28. « Los que están bailando/bailan con cuidado: /a debajo de casa/está el diablo parado » (in Friedemann & Arocha 1986 : 416).

29. « Cet homme jouait beaucoup de la *marimba*, il semble que le diable lui avait appris », commente, à propos d'un ancien joueur de *marimba*, le conteur Melanio Gonzales (Bellavista, Río Mejicano, 12/04/1998).

30. La même apparence se retrouve au Panamá, dans une chanson dédiée au diable le mercredi .../...

La présence du diable s'étend au-delà des bals de *marimba*, dans la forêt et les villages, grâce à ses innombrables formes que sont, du point de vue inquisiteur, les *visiones*: on dit par exemple du Duende, le lutin charmeur et macho, qu'il était un ange tellement turbulent qu'il fut transformé par Dieu en lutin, répétant ainsi la genèse du diable chrétien comme ange déchu. À propos de l'enseignement de la *marimba*, un conteur associe en un même personnage symbolique le diable et le Duende: « le Duende marche dans la forêt et c'est lui qui vient jouer de la *marimba* et se bagarrer »; « le Duende joue très bien de la guitare [... et ...] il joue de la *marimba* aussi, il enseigne aussi à jouer de la *marimba* »; enfin, la force du Duende est celle du diable: « la prière du Duende, c'est lui qui la connaît parce qu'elle se trouve dans le livre infernal »³¹. Dans le récit 2 bis ci-dessus, c'est après que le *marimbero* Francisco Saya a défié les *visiones* de la forêt profonde que le diable se sent lui-même agressé et qu'il se rend chez le *marimbero* pour le provoquer. C'est précisément parce que leur force leur est donnée par le diable que toutes les *visiones* perdent leurs pouvoirs d'envoûtement des êtres face à l'exorcisme. En temps ordinaire, c'est le parrain de la victime qui fait fuir les *visiones* et libère ceux et celles que l'on dit *entundados* (sous l'emprise de la Tunda) ou *embo-latados* (égarés); il a toute une panoplie de contre-forces, telles que la prière du credo, la croix, la chandelle, la fumée d'étope de coco, les battements du *bombo*, les insultes, la carabine, etc. Mais le parrain n'agit jamais que par délégation du curé qui est, dans ce monde imaginaire, le premier des exorcistes. C'est à ce titre que le *padre* Mera put, en effet, au nom d'une tradition missionnaire vieille de plusieurs siècles, brûler les *marimbas* ou les jeter à l'eau, car il devait se montrer plus fort que le diable, qu'il lui apparût sous forme de *visión* ou de danse endiablée au son de la *marimba*. Le XVII^e siècle voit déjà des interdictions ecclésiastiques de « fêtes et fandangos de Noirs sous peine d'excommunication » (Borja Gómez 1998 : 149). Et les témoignages de missionnaires franciscains, en 1730, indiquent que l'on brûlait déjà les *marimbas*, à Barbacoas, à cette date³². Les prêtres étaient alors persuadés que les bals des Noirs étaient la conclusion festive de leur pacte avec le démon.

Le destin particulier du *padre* Mera dans l'imaginaire régional tient au fait de s'être placé sur le terrain des croyances populaires, c'est-à-dire d'avoir partagé un langage commun avec le diable et les visions auxquels il s'affrontait, violemment, dans le quotidien de son sacerdoce. Un autre

des Cendres : « Hier, j'ai rêvé d'un homme aux dents d'or. Et il voulut m'emmener. Ay, tu sais qui c'est, le Diable Tum-Tum. Ay, qu'il s'en aille, le Diable Tum-Tum » (*Ayer soñé con un hombre / De dientes de oro / Y me quiso levá / Ay, sabes quién es ayayay ! El Diablo Tum-Tum / Ay que se va / El Diablo Tum-Tum*); Leymarie 1996 : 189.

31. Melanio Gonzales, Bellavista, Río Mejicano, 12/04/1998.

32. *Padre* Miguel Garrido, entretien, Bogotá, 10/09/1998.

prêtre, plus tard, le *padre* Garrido, a cherché à en retracer l'itinéraire vivant, au risque d'être pris à son tour, à cause de la même empathie, pour une incarnation du *padre* Mera. Charismatique, voire prophétique selon certains, le « petit père » (*padrecito*) Mera serait né en 1872 à Florida, près de Cali, et décédé non loin de là, à Palmira, en 1926. « Le cheveu un peu crépu, il était brun et tirait vers le noir »³³. Son grand-père aurait été esclave (Garrido 1980 : 202). Ordonné prêtre diocésain en 1906, il eut des relations difficiles voire conflictuelles avec la hiérarchie de l'Église, et notamment avec les augustins Récollets, ordre qui eut en charge l'évangélisation de la région du sud-Pacifique de 1899 à 1927. Son sacerdoce le conduisit dans les lieux où il n'y avait pas de prêtre et qui étaient tous de peuplement afro-colombien : Florida, Guapi, Barbacoas, Puerto Tejada, Palmira. Il passa ainsi deux ans (de 1910 à 1912) entre Barbacoas et Salahonda, localités situées non loin de Tumaco. Là, il se fit remarquer pour ses sermons puissants, et même scandaleux³⁴.

L'arrivée du *padre* Mera dans le monde régional des légendes est contée dans ce récit, fait de manière un peu hésitante par un vieil homme de El Carmen, sur le *río* Patía viejo : un riche et puissant « Faraón » avait séduit une femme, et voulait dominer le fleuve, tout le monde était envoûté par lui ; alors qu'on attendait sa venue, c'est le *padre* Mera qui apparut, au milieu d'une tempête. Dans un autre récit, le curé découvre également le diable sous un personnage attrayant mais mauvais, et il se montre plus fort que lui. Le diable y prend l'apparence d'un homme riche (aux dents d'or) et puissant ; c'est ainsi qu'il séduit une jeune femme, jusqu'à ce que le *padre* Mera le découvre et le chasse : « et quand le *padre* Mera arriva, cette nuit-là, la jeune femme alla se confesser au curé, et il lui dit "non", parce qu'elle était sous l'emprise du diable (*endemoniada*), parce que l'homme qui lui rendait visite était le démon. Et il y eut une lutte jusqu'à ce que le curé enlève le démon qui était sur la fille, et le démon n'est pas revenu. C'est pour ça qu'on dit que le *padre* Mera était un saint »³⁵. Dans d'autres variantes de ce récit initial, le diable peut prendre plusieurs noms ou aspects : Farahon, Arón, le dragon « arrivant avec une secte pour parler au nom de Dieu » ou un chercheur d'or (Llano s.d.). On peut penser qu'il s'agit, plus généralement, de diverses versions dérivées de celle de l'arrivée du Christ, dont le *padre* Mera aurait été lui-même le conteur : Aaron, personnage biblique, est le premier des prêtres, dont l'ordre est aboli, à cause

33. *Padre* Ochoa, entretien, Barbacoas, 06/05/1998.

34. Une polémique s'engagea, en 1911, entre le journal libéral de Tumaco, *El Litoral pacífico*, et celui de l'Église de Barbacoas à propos des « troubles », des « suggestions nerveuses » et autres « hypnotismes » provoqués par ses sermons parmi la « multitude de femmes » qui composait son auditoire dans l'église de Barbacoas (*Revista parroquial*, Año 1, 2, Barbacoas, 19/09/1911 : 3).

35. Francisco Tenorio, Tumaco, 11/03/1998.

de son « inefficacité et inutilité », au moment de l'arrivée du Christ, qui prend sa place par volonté divine (Épître aux Hébreux, 7). Dans les récits des fleuves, Aaron est vu comme une forme du diable, et le Christ devient le *padre Mera* lui-même.

Les prodiges, miracles et autres signes d'élection divine abondent dans tous les récits du légendaire curé : il ne mangeait pas, ou pas de nourriture salée ; il ne buvait pas l'eau qu'on lui offrait ; il marchait à un mètre au-dessus du sol ; il arrivait comme une apparition soudaine (« et personne ne savait d'où il venait et où il allait ») ; il ne se lavait pas et pourtant sa longue soutane était toujours propre ; son urine était invisible ; il était capable de malédiction³⁶ ; c'était un prédicateur : il fut mis en prison, raconte-t-on, mais il en sortit et continua de réunir les gens, pouvant même utiliser un fouet pour les amener à la prière, afin de les « libérer de ce chemin épineux » où ils se trouvaient. À tous ces traits de sainteté s'ajoute le fait qu'il est très souvent présenté comme une incarnation de saint Antoine : le saint aurait disparu de Rome, et il serait « descendu du ciel pour sauver le *rio Patía* ». Or, saint Antoine est lui-même multiple. Il est fêté dans le sud-Pacifique comme une divinité païenne, et son *arrullo* (fête du jour du saint) est l'un des plus festifs : si certains saints, sur le *rio Patía viejo*, sont honorés par des fêtes sérieuses (celles du Christ Nazareno et de la Virgen del Carmen), saint Antoine, lui, est un de ceux dont la fête est la plus animée, et il est même un bon buveur (*borrachero*). Saint intermédiaire, il est parfaitement disponible, en différentes régions de cultes afro-américains (Brésil, Antilles), pour les syncrétismes avec des figures d'origine africaine doubles et intermédiaires (Ogun, Exu), elles-mêmes converties en diables dans le langage chrétien. La force symbolique du *padre Mera* fut donc de se dédoubler, jusqu'à la transgression de sa propre norme religieuse, pour se faire entendre du peuple païen³⁷. Cette capacité de dédoublement est traduite dans les descriptions de son apparence : si, pour les uns, il était brun ou presque noir, dans un village du *Patía viejo*, Las Lajas, il était un jour blanc, un autre rose, mais pas noir. Plus bas sur le même fleuve, à El Carmen, il est identifié comme le « Père noir » (*Padre negro*). Enfin à l'embouchure du fleuve *Patía*, à Salahonda, on l'associe au Seigneur de la mer (*Señor del Mar*) : c'est le *padre Mera* qui a donné ce nom à la proue d'un navire échoué, représentant un Christ assis, et qui a invité les habitants à en faire le protecteur du lieu. Ce Christ est « brûlé » : la moitié de son visage est noire, l'autre blanche.

36. Il est ainsi l'auteur symbolique du naufrage du vapeur Tumaquito, en 1912, parce que le capitaine avait refusé de l'embarquer pour Tumaco.

37. « Peut-être le secret de son existence fut-il celui-ci : devenir comme eux » ; c'est par ces mots que le *padre Garrido* (1980 : 202) conclut son enquête sur la vie du *padre Mera*.

Enfin le *Padre santo* est si près du diable qu'il peut se confondre avec lui, dans cette région symbolique commune entre christianisme et paganisme où leur rapport de forces est une forme d'entente, de compréhension réciproque. C'est ce qui explique que l'on peut aussi bien entendre dire, aujourd'hui, que le *padre Mera* est un « saint », un « esprit », et qu'il est « comme le diable ». Parmi toutes les rumeurs qui circulent encore aujourd'hui sur les fleuves, il y a celle selon laquelle le *padre Mera* aurait laissé une nombreuse descendance dans les villages où il passa. Dès les débuts, la diabolisation a engendré ses propres paradoxes : ainsi, au XVII^e siècle, « les afrogrenadins faisaient un prétendu pacte avec un démon qui arborait "une mitre comme d'un évêque" » (Borja Gómez 1998 : 19). Plus de trois cents ans plus tard, c'est une visualisation identique qui est choisie pour représenter le *padre Mera* dans l'ouverture du carnaval de Tumaco. Et une chanson, parmi les *currulaos* décriés pour leur contenu « satanique », « immoral », ou « barbare », rend avec humour une forme d'hommage à un curé qui est certainement le *padre Mera*³⁸ :

« Le *patacoré* va bientôt m'attraper.
 Pour qu'il ne m'attrape pas, je vais m'en aller.
 Voilà le diable qui arrive, laisse-le venir.
 S'il vient méchant, je le ferai rire.
 Le diable est monté là-haut, le diable est descendu là-bas.
 Le diable ne m'a pas emporté, parce qu'il avait beaucoup de travail.
 Le diable est monté là-haut, pour pleurer sa mésaventure.
 Le diable ne m'a pas emporté, même s'il s'était déguisé en curé. »³⁹

Dans les villages des fleuves et de la forêt du littoral pacifique, là où autrefois on dansait au son de la *marimba*, du *bombo* et du *cununo*, il n'y a pas de représentation unifiée de la culture mythique – pas de mythes généralisés et reconnus par tous du *padre Mera* comme prophète, de Francisco Saya comme héros ethnique, de la *marimba* comme objet symbolique –, mais des fragments épars, voire divergents, de légendes, et beaucoup de versions individuelles. L'histoire du peuplement de la région explique ce mode mineur de la mythologie. Elle est marquée, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, par l'individualisation des projets, la dispersion de l'habitat et la mobilité spatiale. Pas de grand clan unificateur, pas de grand regroupement collectif, pas de fixation ancestrale sur les mêmes terres. Les regroupements de population et les stratégies « communautaires » apparaissent ensemble

38. Le *patacoré* est un *currulao* rapide. Le terme lui-même, ici, désigne le diable (d'autres versions du *currulao*, comme le *berejú*, sont des *currulaos* qui parlent du diable).

39. « El *patacoré* ya me va a coger / El *patacoré* ya me va a coger (chœur) – El *patacoré* ya me va a coger – Para que no me coja yo me marcharé – Alla viene el diablo déjalo venir – Que se viene bravo yo lo hago reir (chœur). El diablo subió p'arriba el diablo bajó p'abajo – El diablo no me llevó porque había mucho trabajo (chœur). El diablo subió p'arriba, la llora su desventura – El diablo no me llevó, launque se vestió de cura » (chœur). (Paroles dictées par Julio Cesar Montaña, Ecos del Pacífico, Tumaco, 09/04/1998, 03/06/1999).

comme des produits de la modernité. Les premiers se font sous forme de déplacements (souvent forcés, voire violents) et d'agglomérations près des routes, dans des villages, sur les plantations agro-industrielles, autour des projets de développement, dans la ville. Les seconds visent, dans ce contexte, à construire des cadres d'appartenance plus proches de chacun et plus équitable que la « communauté » nationale, lointaine et excluante. C'est le cas de l'entreprise politico-identitaire formée autour de l'idée des « communautés noires », fruit d'une mobilisation récente, essentiellement urbaine et inscrite dans la modernité institutionnelle et globale. En ce sens, on peut dire que la « culture noire du Pacifique » commence à Tumaco. Le *padre* Mera croyait au diable et aux *visiones*, puisqu'il les combattait avec énergie. Les animateurs du secteur culturel de Tumaco, eux, rendent hommage à ces croyances, mais sans y croire vraiment. Partant, le *padre* Mera est occasionnellement « blanchi », les *visiones* deviennent des valeurs morales inoffensives, la *marimba* est fétichisée. Ces réinterprétations, formées dans un contexte hybride (d'emblée local et global), servent à l'élaboration d'une culture identitaire fixée et traduisible.

Pourtant, convoquer le diable pour servir une stratégie identitaire fondée sur des oppositions duales, Noirs/Blancs, païen/catholique, bien/mal, c'est prendre le risque de perdre le contrôle sur le signe, qui est lui-même déjà noir et blanc, catholique et païen, bon et mauvais, ami et ennemi. Il a en outre, dans une société toute édifiée sous l'oppression catholique, le don de « paganiser » tout ce qu'il touche. Car, finalement, sur la scène urbaine et carnavalesque du Retour de la *marimba*, il n'y a que le diable, aux visages multiples. Outre le diable en personne – représenté en noir, rouge et cornu, mais dont des récits locaux permettent de l'interpréter tout autant blanc, métis, vêtu de kaki et portant une denture en or –, la *marimba* et le *marimbero* mènent, depuis des siècles, la danse *endiablée* des Noirs, le *padre* Mera lui-même est une figure imaginaire de dédoublement et de transgression : curé inquisiteur et saint Antoine, Christ et démon, blanc et noir, aimé et dénigré ; enfin, les *visiones* de la Tunda, de la Viuda et du Duende, sont des avatars du diable qui portent sa force et ses faiblesses. Ainsi, la multiplicité païenne du diable se substitue, de proche en proche, au dualisme chrétien au nom duquel l'Église inquisitrice l'avait amené dans la région il y a cinq cents ans et que les animateurs culturels urbains ont repris à leur compte dans leur stratégie identitaire. La « pluralité surabondante des diables » (Mary 1998 : 77) ouvre tout un champ de possibilités pour le développement d'une pensée païenne du multiple.

Répétées, réduites, transformées dans leur circulation urbaine, les légendes du *padre* Mera, de la *marimba* et du diable peuvent aussi, à l'image des « légendes urbaines », être agrémentées de touches person-

nelles, et ainsi se répandre davantage, tout en étant enracinées dans un motif symbolique puissant, celui du diable comme principe intermédiaire et multiple⁴⁰. Lorsque je demandai à l'acteur qui joue le diable (et qui a mis en place la saynète) s'il connaissait le *padre* Mera, il répondit selon le résumé que l'on entend en général à Tumaco : « Oui, c'est lui qui disait que la *marimba* et les danses étaient des manifestations sataniques et faisait jeter les *marimbas* », et lorsque je demandai à celui qui jouait le *padre* Mera « qui » il était, il répondit simplement : « le curé », sans connaître plus précisément le nom et l'histoire de son personnage. Enfin, ces êtres imaginaires sont présents parmi les déguisements et saynètes du carnaval populaire de Tumaco. Plusieurs inventeurs qui, dans leur vie de tous les jours, participent ou ont participé à quelques activités des groupes culturels afro-colombiens de la ville, montrent diverses ébauches individuelles inspirées de ce savoir. Quelques *visiones*, vite recouvertes par la farine et la boue du carnaval, défilent ainsi à côté de Donald, de « Macho Man » (caricature d'un macho), ou d'un curé ivre et lubrique : ce sont le Duende, avec sa guitare et son grand chapeau, la Viuda, la Tunda, et la Madremontes (apparition de la forêt). Certains inventeurs deviennent célèbres, dans leur rue, pour leur spécialisation « culturelle » dans le carnaval : ainsi, l'un d'eux, âgé de trente et un ans, a participé pendant quinze ans aux apprentissages et présentations d'un groupe de danses régionales, Ecos del Pacífico, dont il s'est séparé récemment. Depuis presque autant de temps, il participe au carnaval avec des saynètes inspirées de sa formation « afro-colombienne », mais qui mettent plus que celle-ci l'accent sur les extravagances du diable et de la magie, et qui lui ont déjà valu plusieurs prix : « Carnaval du diable », « *Currulao* », « La Viuda au carnaval », « Sorcellerie satanique du Pacifique », et « Le Royaume infernal » (où défilent plusieurs représentations du diable). Au carnaval de 1998, une saynète mimait l'action municipale culturelle : derrière un panneau annonçant « Ça y est ! On a retrouvé la *marimba* », un groupe de cinq personnes jouait la scène de « Francisco Saya et le Diable », ce personnage ne portant plus, en guise de déguisement, qu'une chemise rouge pour être reconnu.

Ainsi, en recourant au procédé, simple et répandu dans le répertoire global, de l'inversion d'un stigmaté pour fonder une stratégie identitaire moralement « positive », et en allant puiser leur « identité culturelle » dans les sources locales, les animateurs de la culture noire à Tumaco ont relancé un travail symbolique hétérodoxe et imprévisible permis par la figure du diable. Entité intermédiaire et multiple, maître de la région symbolique commune entre paganisme et christianisme, le diable est plus carnavalesque

40. Selon Jean-Bruno Renard (1999), cet enracinement des légendes urbaines à un « niveau profond anthropologique » est une des conditions de leur succès.

que les agents culturels qui l'ont sollicité, il est festif, *borrachero* (bon buveur) comme saint Antoine, ambigu plus que dualiste. La relance récente, dans une autre région du pays, du « carnaval du diable »⁴¹ atteste de l'intérêt que l'on ressent aujourd'hui en Colombie, aux prises avec le carcan de la violence et l'absence d'alternative politique, pour les qualités de liberté et multiplicité offertes par le diable, maître du paganisme.

109

D'un métissage l'autre

En parlant du *temps* des cultures identitaires, nous avons voulu désigner deux temporalités différentes. L'une est large, c'est l'époque dans laquelle nous vivons : en tous lieux, et de façon contemporaine, se rédéfinissent les valeurs et les visions du monde dans une multitude de nouveaux récits. Parmi ceux-ci, la mondialisation du discours de la diaspora « africaine » est le contexte identitaire dans lequel se placent les ambitions politiques et culturelles des Noirs colombiens, dont nous avons évoqué ici un aspect. Elles sont logiquement « aspirées » vers les stratégies qui émanent des réseaux, politiques et économiques, qui diffusent à l'échelle mondiale le point de vue de l'« identité culturelle » de la diaspora. Le programme dit de « La Route des Esclaves », mené depuis plusieurs années à l'Unesco, est un aspect de ce réseau mondial. Mais la diaspora fonctionne aussi comme groupe d'intérêt à l'échelle des grandes institutions internationales. La globalisation de l'assistentialisme à caractère ethnique – dont nous avons mentionné les effets économiques et les contraintes idéologiques sur le petit secteur culturel afrocolombien de Tumaco – est, de plus en plus clairement, une porte d'entrée pour le néolibéralisme économique. Par exemple, à la fin de l'année 1996, une réunion, « AfroAmerica XXI », tenue à Washington sous l'égide de la BID (Banque interaméricaine de développement), d'une ONG internationale et de l'agence de coopération canadienne, et réunissant des organisations noires de Bolivie, du Brésil, de Colombie, Costa Rica, d'Équateur, du Honduras, Mexique, Nicaragua, Pérou, de la République dominicaine, d'Uruguay et du Venezuela, décida de favoriser l'émergence d'un réseau économique afro-américain, sur la base des diverses organisations noires existant dans ces pays : la recherche de partenaires supranationaux (OEA⁴², Unicef, PNUD, OIT⁴³), la formation d'associations d'entrepreneurs noirs et de « banques afro-américaines », furent encouragées en tant qu'instruments privilégiés pour le développement économique et social hors des structures nationales, lesquelles furent globalement taxées,

41. C'est le carnaval de Risucio (Caldas). Là, « le Diable est gentil, souriant, aimable, amusant, blagueur et messager de l'allégresse du monde » (Friedemann 1995 : 162).

42. Organisation des États américains.

43. Organisation internationale du travail.

pour l'occasion, de clientélisme (Charier 1999). Ces stratégies, à leur tour, suscitent les émergences locales de revendications sociales dans un langage néo-ethnique et, en conséquence, favorisent un retour réflexif sur la culture et l'ancestralité. Autrement dit, il est peu probable que le rituel urbain du Retour de la *marimba* eût existé sans l'action sociale, culturelle et pédagogique développée à Tumaco et dans sa région par diverses organisations internationales, publiques et privées, pendant la vingtaine d'années qui l'ont précédé. Dans ce cadre, la culture diasporique s'exprime localement par des appels à la lisibilité externe, et donc à un certain mimétisme et à la simplification des idées : par exemple, l'inversion du stigmaté païen, né dans le regard du colonisateur catholique, se prolonge en religions identitaires, que l'on rencontre aujourd'hui sur l'ancienne Côte des Esclaves comme en Amérique latine ; et l'exclusion apparente du monde blanc, fondé sur la revendication antiraciste d'une reconnaissance sociale égalitaire, devient un modèle de pouvoir et de clientélisme vertical de type ethnique.

L'autre temporalité des cultures identitaires, à laquelle nous nous sommes référé, est celle, plus ponctuelle, de l'ajustement entre les contraintes et informations locales et globales, qui se répète à chaque nouvelle création culturelle. À ce niveau, les combinaisons symboliques sont différentes des syncrétismes d'autrefois qui étaient, par définition, duals. Aujourd'hui, il n'y a plus à proprement parler de syncrétisme puisque les contextes culturels sont, eux-mêmes, déjà tout transformés, intégrés et mêlés, au sens des « mondes mêlés » auxquels Serge Gruzinsky (1999) fait référence pour décrire le cadre de ses enquêtes historiques sur le métissage culturel. Dans le même esprit, Sidney Mintz et Richard Price (1976) développèrent, à propos des cultures afro-américaines, une critique pionnière des théories de la « rencontre » entre deux cultures supposées homogènes (européenne et africaine), telles que Melville Herskovits (1966) les avait proposées auparavant en parlant des « réinterprétations africaines » dans le Nouveau Monde. Mintz et Price défendirent le point de vue selon lequel la culture afro-américaine fut une « création », ou un « remodelage », dans le contexte des nouvelles institutions sociales de l'esclavage. Leur recherche traite, comme celle de Serge Gruzinsky, d'un *premier* métissage, qui éclaire celui que nous observons à l'heure actuelle mais, il me semble, en diffère aussi. Les métissages, mélanges et autres « hybridations » d'aujourd'hui ne mettent plus en contact des mondes réellement étrangers, des civilisations à découvrir. C'est le rapport local/global qui est, à son tour, le contexte social de départ, dans lequel le mélange des échelles et des informations – c'est-à-dire l'intertextualité généralisée – est la « base et précondition »⁴⁴

44. Sidney Mintz et Richard Price (1976 : 82) caractérisent en ces termes le contexte colonial et esclavagiste américain.

des dynamiques culturelles observées dans un lieu donné. Si le diable (avec saint Antoine, ou avec Exu) a une longue histoire dans la médiation des civilisations européennes, africaines et amérindiennes, il a aussi un bel avenir. En devenant plus un principe multiple qu'une « simple » figure ambivalente, en étant capable de se déployer en curés, danseurs, *visiones*, monstres et nouvelles légendes, le diable a changé, à l'image du métissage dont il est un fruit et un modèle.

Comme les métissages culturels d'autrefois, ceux d'aujourd'hui se forment dans des rapports de force sociaux et politiques. Mais le combat actuel oppose un ensemble de simplifications identitaires, mimétiques et, à ce titre, ajustables sur une pensée dualiste (ou binaire ?) qui fonctionne à l'échelle globale, à la complexité du travail symbolique relancé par les inventions rituelles. Sur la scène symbolique, si les créateurs culturels et les créatures imaginaires le permettent, l'Un – l'identité – se défait à nouveau en de multiples possibles. Il est donc important de savoir ce qu'il adviendra du diable, dans les années qui viennent, dans le petit carnaval de Tumaco dont il vient de prendre la tête.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: mythes/*myths* – visions/*visions* – carnaval/*carnival* – catholicisme/*catholicism* – culture afro-colombienne/*Afro-Colombian culture* – métissage/*interbreeding*.

BIBLIOGRAPHIE

Abadia Morales, Guillermo

1983 *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá, Biblioteca Banco Popular. (4a ed.)

Agier, Michel

1997 « Ni trop près, ni trop loin. De l'implication ethnographique à l'engagement intellectuel », *Gradhiva* 21 : 69-76.

1999a *L'invention de la ville. Banlieues, townships, invasions et favelas*. Paris, Éditions des Archives contemporaines.

1999b « La violence dans le carnaval. Réalités et fictions », *Problèmes d'Amérique latine* 34 : 109-116.

Agier, Michel & Odile Hoffmann

1999 « Les terres des communautés noires dans le Pacifique colombien. Interprétations

de la loi et stratégies d'acteurs », *Problèmes d'Amérique latine* 32 : 17-42.

Aristizábal, Margarita

1998 « El festival del currulao », in María Lucía Sotomayor, ed., *Modernidad, identidad y desarrollo*. Bogotá, Instituto colombiano de antropología : 413-445.

Augé, Marc

1997 *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris, Le Seuil.

Bensa, Alban

1996 « De la micro-histoire vers une anthropologie critique », in Jacques Revel, ed., *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris, Le Seuil-Gallimard : 37-70.

- Borja Gómez, Jaime Humberto
1998 *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada*. Bogotá, Ariel.
- Bourdieu, Pierre & Loïc Wacquant
1998 « Les ruses de la raison impérialiste », *Actes de la recherche en sciences sociales* 121-122 : 109-118.
- Charier, Alain
1999 « Trois stratégies de recomposition identitaire », Paris, Centre de recherche et de documentation sur l'Amérique latine, ms.
- Clifford, James
1996 *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Cunin, Élisabeth
1999 « Relations interethniques et processus d'identification à Cartagena (Colombie) », Toulouse, Groupe de recherche sur l'Amérique latine, ms.
- Escobar, Arturo
1997 « Política cultural y biodiversidad : Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano », in María Victoria Uribe & Eduardo Restrepo, eds, *Antropología de la modernidad*. Bogotá, Instituto colombiano de antropología : 173-205.
- Friedemann, Nina
1995 *Fiestas. Celebraciones y ritos de Colombia*. Bogotá, Villegas Editores.
- Friedemann, Nina & Jaime Arocha
1986 *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá, Planeta.
- García Canclini, Nestor
1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- Garrido, José Miguel
[1980] *Tras el alma de un pueblo*. Tumaco, Vicariato Apostolico de Tumaco, s.d.
- Gruzinsky, Serge
1999 *La pensée métisse*. Paris, Fayard.
- Herskovits, Melville
1966 *L'héritage du Noir. Mythe et réalité*. Paris, Présence africaine. (Éd. orig. 1941.)
- Hoffmann, Odile
2000 « Jeux de parole et de mémoire autour des mobilisations identitaires (Colombie) », *Autrepart* 14 : 33-51.
- Leymarie, Isabelle
1996 *Du tango au reggae. Musiques noires d'Amérique latine et des Caraïbes*. Paris, Flammarion.
- Llano, María Clara, ed.
s.d. *La gente del Bajo Patía*, III. Bogotá, Instituto colombiano de antropología, ms.
- Losonczy, Anne-Marie
1997 *Les saints et la forêt. Rituel, société et figures de l'échange entre Noirs et Indiens emberá*. Paris, L'Harmattan.
- Malaurie, Jean
1999 « La leçon des peuples premiers », *Le Monde diplomatique*, avril, p. 32.
- Mary, André
1998 « La diabolisation du sorcier et le réveil de Satan », *Religiologiques* (Montréal, Université du Québec) 18 : 53-77.
- Merizalde del Carmen, Bernardo
1921 *Estudio de la costa colombiana del Pacífico*. Bogotá, Imprenta del Estado Mayor General.
- Mintz, Sidney & Richard Price
1976 *The Birth of the African-American Culture*. Boston, Beacon Press. (Rééd. 1992.)
- Pardo, Mauricio
1997 « Movimientos sociales y actores no gubernamentales », in María Victoria Uribe & Eduardo Restrepo, eds, *Antropología de la*

modernidad. Bogotá, Instituto colombiano de antropología : 207-251.

Pedrosa, Alvaro

1996 « La institucionalización del desarrollo », in Arturo Escobar & Alvaro Pedrosa, eds, *Pacífico : ¿ Desarrollo o diversidad ?* Bogotá, CEREC : 66-89.

Renard, Jean-Bruno

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

Restrepo, Eduardo

1998 « La construcción de la etnicidad : comunidades negras en Colombia », in María Lucía Sotomayor, ed., *Modernidad, identidad y desarrollo*. Bogotá, Instituto colombiano de antropología : 447-473.

Revel, Jacques, ed.

1996 *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris, Le Seuil-Gallimard.

Schwartz, Olivier

1993 « L'empirisme irréductible », postface de Neil Anderson. *Le hobo. Sociologie du sans-abri*. Paris, Nathan : 265-308.

Taguieff, Pierre-André

1996 *La république menacée* (entretien avec Philippe Petit). Paris, Textuel.

Turner, Victor

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

Vanin, Alfredo

1998 « Mitopoética de la orilla florida », in Luz Adriana Maya Restrepo, ed., *Geografía humana de Colombia*, VI. *Los Afrocolombianos*. Bogotá, Instituto colombiano de cultura hispánica : 263-278.

Wade, Peter

1994 « Identités noires, identités indiennes en Colombie », *Cahiers des Amériques latines* 17 : 125-140.

1999 « Trabajando con la cultura : grupos de rap e identidad negra en Cali », in Juana Camacho & Eduardo Restrepo, eds, *De montes, ríos y ciudades. Territorios e identidades de la gente negra en Colombia*. Bogotá, Natura/ICAN/Ecofondo : 263-286.

113

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Michel Agier, *Le temps des cultures identitaires. Enquête sur le retour du diable à Tumaco (Pacifique colombien)*. — Dans les processus actuels de construction des cultures identitaires, le recours aux symboles privilégie les emblèmes diacritiques, rendant plus lisible l'« identité culturelle », sans que la croyance à leur efficacité, construite dans les histoires locales, préside apparemment aux choix. Comme l'activité symbolique se trouve réarmée par cette stratégie identitaire, elle produit à son tour du sens, qui naît dans la relation, localisée, entre un imaginaire et une réalité sociale. Réactivée comme symbole dualiste dans la ritualisation urbaine de l'identité noire du littoral Pacifique colombien, la très ancienne figure du diable dynamise et démultiplie les masques et les identités.

Michel Agier, *The Era of Identity Cultures: Inquiry into the Devil's Comeback in Tumaco (the Pacific coast of Colombia)*. — Current processes for constructing identity-based cultures use symbols to assign a special place to diacritical emblems that make the « cultural identity » more intelligible even though the belief in their effectiveness (a belief with its basis in local history) apparently does not govern choices. Reactivated by this strategy, symbolic activity produces meaning out of the localized relation between social reality and symbolic imagery. Reactivated as a dualistic symbol in the urban ritualization of the identity of Afro-Colombian inhabitants along the country's Pacific coast, the very ancient figure of the devil energizes and multiplies masks and identities during Carnival.

ISSN: 0439-4216
ISBN: 2-7132-1357-6

157
janvier/mars
2001

L' H O M M E

Revue française d'anthropologie

Représentations et temporalités

France Douaire-Marsaudon Le rituel du *kava* et la reproduction de l'identité masculine en Polynésie

Denis Monnerie Représentations, statuts et temporalités à Arama (Nouvelle-Calédonie)

Michel Agier Le retour du diable à Tumaco (Pacifique colombien)

Anne Di Piazza Représentation de la sécheresse à Nikunau (Pacifique central)

Élisabeth Gessat-Anstett Les réseaux familiaux dans la Russie post-soviétique



Robert Cresswell La réalité et/de la nature

Charles-Henry Pradelles de Latour Première et deuxième générations d'Africains en banlieue parisienne

Paul Jorion La vérité anthropologique sur les extraterrestres

Gaetano Ciarcia Dogons et Dogon. Retours au "pays du réel"

Marcel Detienne Rentrer au village. Un tropisme de l'hellénisme ?

Julien Bosc Regard ethnologique et avenir des musées d'ethnographie



Chantal Collard Réponse à Françoise Héritier

Une mise au point de **Francis Affergan**

ÉDITIONS DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

PM 152
22 JAN. 2001

