

Carnaval à Barranquilla : les contradictions d'une fête dite populaire

Sebastian Olave-Soler – Sorbonne Université, CRIMIC

Résumé

Le Carnaval de Barranquilla – comme d'autres en Amérique, essentiellement noir – est devenu l'un des éléments les plus importants du récit identitaire colombien. La plupart de la symbolique actuelle de la nation est en effet dérivée ou associée à celui-ci (en font parti des éléments aussi disparates et significatifs que l'Équipe Nationale, le chapeau traditionnel dit « *vueltia'o* », le rythme de *cumbia*, et même Shakira). Cette instrumentalisation a bouleversé la réalité physique du Carnaval autant que son espace symbolique. Cette procédure n'était pas pour autant inédite ni réservée aux seules traditions qui alimentaient le Carnaval. L'élément noir a été systématiquement effacé ou dissimulé de tout ce qui était lié à la narrative de la nation – des héros locaux aux rythmes musicaux –, comme l'un des mécanismes pour unifier les multiplicités ethniques. Dans cette présentation, nous entendons mettre en évidence une image officialisée et promulguée du Carnaval de Barranquilla. Notre objectif est de montrer un Carnaval qui a été aussi – voire primordialement – un instrument pour affirmer une idée univoque de la ville et du pays, et de ce fait, d'une disparité sociale.

Introduction

Shakira, lors de sa performance au *halftime show* du *superbowl* 2020, l'un des événements les plus médiatiques de l'industrie pop, a mis en scène certaines traditions artistiques des Caraïbes colombiennes, et du Carnaval de Barranquilla en particulier. Il peut sembler contradictoire que dans l'une des plus grandes vitrines du divertissement *mainstream* Shakira, qui s'est battue pendant des années pour s'emparer du public américain, ait décidé de renforcer une symbolique éminemment locale. Ce paradoxe, toutefois, ne commence pas avec elle et n'est pas non plus exclusif à l'industrie pop : l'instrumentalisation qu'explicite Shakira est fondamentalement la même que le pouvoir politique et économique du pays a exploitée à son avantage pendant des décennies. Shakira ne fait que reproduire un procédé sur lequel un idéal de nation a été articulé au cours du XXe siècle : l'élément afro-descendant est – en pratique – l'essence de la caractérisation culturelle colombienne, mais en même temps, il est historiquement le trait culturel le plus dénigré du pays.

La ville de Barranquilla et le carnaval qui s'y déroule sont le reflet de la manière dont les festivités et les expressions musicales du pays, et de la côte caraïbe très particulièrement, ont été formalisées et légitimées du fait de l'imposition d'une conception discriminatoire du métissage biaisée par des besoins politiques et des raisons idéologiques. Ainsi, l'institutionnalisation du Carnaval s'est consolidée autour de l'exploitation de l'héritage culturel afro-descendant pourvu que les groupes sociaux dont il émane demeurent exclus.

Barranquilla, différenciation sociale et canon esthétique

Barranquilla est la plus circonstancielle des grandes villes des Caraïbes colombiennes. Elle est née dans une conjoncture qui contraste avec la tradition coloniale de Carthagène des Indes, ville voisine et représentation imposante de la domination espagnole dans les Caraïbes. Cet essor tardif, étroitement lié au développement du commerce extérieur, a facilité la construction de la ville, plus que n'importe quelle autre dans le pays, sur des principes européenistes. Si partout dans le territoire les élites ont exhorté un « blanchiment » du pays, Barranquilla a été l'incarnation concrète de cette pensée qui voyait le progrès venir et être symbolisé par l'Europe, et plus tard par les États-Unis.

L'imaginaire du progrès associé à la « blancheur » a imprégné également l'appréciation des expressions artistiques. En incluant la musique et la danse dans cette dialectique, il a été imposé de fait une valorisation esthétique qui mettait en avant le canon européen, supposé supérieur. Il n'est donc pas un hasard si les « survivances » hispaniques se sont imposées aux formes artistiques d'ascendance aborigène et africaine. C'était un choix politique des classes dirigeantes ayant pour but de définir un type particulier de société. Robin D. Moore souligne à juste titre que si bien la musique peut être stylistiquement arbitraire, « elle n'est pas politiquement neutre, mais sert plutôt à perpétuer des relations de pouvoir complexes au sein de la société dont elle fait partie » (2002 : 27). La pertinence politique ne résidait finalement pas dans les caractéristiques d'une musique ou de l'autre, mais dans sa dimension sémantique : il importait ce qu'elles communiquent, ce qu'elles représentent, ce qu'elles peuvent désigner. Ainsi, l'écriture de la musique, sa stylisation, certains types d'instruments, de structures, de modes de versification, entre autres, sont devenus en Colombie des conditions essentielles pour qu'une musique quelconque soit considérée comme artistiquement valable. L'officialisation du *bambuco*, par exemple, érigé en symbole national pendant le XIXe siècle a répondu à l'adaptation au sein de ces catégories d'une musique d'origine populaire et de racines noires. De la même façon, d'autres musiques fortement déterminées par l'ascendance noire comme la *cumbia*, le *baile cantado* et la musique de *gaita*, pour n'en citer que quelques-unes, ont été écartées de la scène musicale officielle pendant des longues années¹.

Carnaval, origine et paradoxe

La ville tout autant que le Carnaval se sont donc construits autour de ces paradigmes eurocentriques. Le Carnaval a été légitimé en tant qu'entité culturelle sur le mythe du métissage ; la ville de Barranquilla, pour sa part, semblait incarner la réussite économique et l'amalgame social, et l'un comme l'autre s'établissaient comme modèle à suivre par la société colombienne (Bermudez, 2008 ; Lizcano et González,

¹ L'arrivée de musiques d'ascendance noire à la capitale du pays au cours de la première moitié du XXe siècle – principalement celles de la côte des Caraïbes – a été invariablement reçue en termes péjoratifs. Ce sont, par exemple, les termes utilisés par un hebdomadaire de Bogotá à cet égard : « Le monde est curieux, mais la culture du meilleur reçu dans ces temps (...) a une odeur acre à jungle et sexe » (José Gers, « *La civilización de color* », en *Sábado*, Bogotá : n° 47, 3 de junio de 1944, p. 13. Comme Jacques Gilard l'explique, « Les détracteurs de cette musique la condamnèrent parce que le Noir ne pouvait être colombien à part entière, était exclu du concept officiel de « *lo nacional* » » (1986 : 189).

2010). Cependant, cette narrative a voulu dissimuler, d'une part, que le carnaval a été construit sur une différenciation sociale imposée par les conditions hiérarchisantes de la Colonie. D'autre part, elle a également cherché à masquer la division sociale autour de laquelle le Carnaval a été construit à une époque plus récente : les différences hiérarchiques et les préjugés qui ont marqué la période coloniale ont été assimilés et élargis pour l'utilité politique des notions de race et de classe. Ainsi, le métissage, comme mis en œuvre à Barranquilla – et par ailleurs, un peu partout dans le pays –, était compris comme homogénéisation purificatrice et non comme la célébration du multiculturalisme. Le Carnaval – dès les premières décennies du XXe siècle – a été alors compartimenté, et les principales manifestations établies dans des clubs de l'élite ou d'autres espaces interdits aux classes populaires : « une « deuxième classe » restait généralement à la maison ou organisait des réunions de famille, tandis que la classe « basse » ou « populaire » s'amusait dans les *cumbiambas* de quartier, dans les danses des *negros congos* dans les rues ou dans les salles *burreros* – qui étaient des corrals avec toit de guadua et de palmiers – (...) La classe dirigeante, qui se concentrait autrefois pour le carnaval dans le théâtre Emiliano, a commencé à s'amuser au Club Barranquilla et à l'ABC au son d'orchestres étrangers » (Friedemann, 1985 : 50-51).

Outre cette exclusion primaire, d'autres espaces des classes populaires ont été inscrits dans un processus de rentabilisation et d'instrumentalisation mercantiliste. Ce procédé a impliqué la privatisation de l'espace physique de la fête à travers, par exemple, l'installation de « *casetas* »², ou des gradins et tribunes payants autour d'événements tels que *La Parada*³. C'était, par extension, un exercice d'instrumentalisation de l'espace symbolique : le rôle populaire dans la célébration a été inversé, séparant le public-peuple des interprètes-participants-actifs professionnalisés par l'appropriation d'éléments populaires, la mise en place d'événements tels que le concours de beauté⁴ et l'intensification du marketing urbain. Pourtant, si la célébration est consolidée par l'élite en tant qu'espace exclusif et discriminant, elle n'est pas moins redevable aux traditions populaires à partir desquelles l'image métisse du Carnaval est conçue. Comme l'affirme Jacques Gilard, « La société dosait la popularisation de ses fêtes. Plus pénétrée de culture régionale, elle exhibait sa *costeñidad* tout en éludant les signes d'une embarrassante négritude. On acceptait d'évoquer, mais sans risquer d'inacceptables confusions » (1999 : 159). Ceci explique, par exemple, que seuls certains rythmes et danses étaient admis au sein des célébrations de l'élite, et intégrés dans l'officialité du Carnaval, comme c'est le cas notamment de la *cumbia* (Ochoa, 2013).

² Sorte de pavillons installés dans certaines des rues principales de la ville – par des entreprises privées, de liqueur principalement – (De Oro, 2010 ; Gilard, 1999). Ce sont des espaces de danse généralement animés par des orchestres étrangers (Solano et Bassi, 2017).

³ Nommé également « *Gran Parada de Tradición* », c'est un défilé folklorisé (dans le style du carnaval de Rio), qui est devenu l'un des principaux événements du Carnaval (Solano et Bassi, 2017).

⁴ Le « *Reinado* » désigne la « *reina del Carnaval* », toujours choisi entre les filles blanches et distinguées de l'aristocratie de Barranquilla. Elle fait partie des outils symboliques conçus par l'élite pour promouvoir le carnaval, créer un consensus populaire autour d'elle et imposer une hiérarchie symbolique pendant les temps des festivités : « la reine est le scintillant substitut du pouvoir de toujours » (Gilard, 1999 : 149). C'est à travers sa figure, par exemple, qu'une danse et une forme instrumentale particulière à la *cumbia* ont été institutionnalisées (F. Ochoa, 2013).

Notes finales

Comme il a été le cas pour d'autres expressions du pays, le Carnaval, conçu comme cohésion culturelle, a entravé l'acceptation du peuple colombien comme divers et multiple. Le métissage définissait un groupe homogène à gouverner, mais il définissait tout autant ceux appelés à le faire. Comme Julio Arias l'explique, en Colombie « la nation était en même temps un projet d'unification et de différenciation, dans lequel la figure du peuple était constituée parallèlement à celle de l'élite nationale » (2007 : vii) ». Dans ce discours, les bénéfices politiques et économiques de la patrimonialisation⁵ du Carnaval et la revalorisation touristique liée à celle-ci, ont été monopolisés par les classes dirigeantes (de Oro, 2010 ; Lizcano et González, 2010). Cette narrative a favorisé en outre une conception univoque du pays et un sens vertical de création de la mémoire. Les traditions culturelles – en particulier celles de la côte caraïbe – ont été instrumentalisées au sein d'un discours patriotique, ainsi que dans le débat entre assimilation culturelle et reconnaissance de la différence qui en faisait partie. Il s'ensuit que, comme l'affirme María Elena Cepeda, « malgré leurs contributions indéniables à la formation de la culture *costeña*, les Afro-Colombiens sont largement absents des histoires officielles colombiennes » (2010 : 123).

En guise de conclusion, je voudrais faire écho aux paroles de Paolo Vignolo à l'égard du Carnaval : « l'histoire du carnaval et son extraordinaire bagage culturel peuvent contribuer à la construction d'une mémoire historique inclusive et partagée, qui rompt avec les conventions hagiographiques, complaisantes et autocélébrantes » (2006 : 39). Dans ce sens, il est nécessaire une révision des termes dans lesquels le discours historique du Carnaval a été construit, car comme nous l'avons souligné tout au long de ce texte, les clivages présents dans les structurations sociétales, politiques et économiques ont effectivement bouleversé les manifestations culturelles du pays. L'ambition politique des élites a produit l'aliénation et la défiguration d'une portion des traditions artistiques, et par conséquent la négation de l'indéniable hétérogénéité du peuple colombien. La richesse culturelle du pays se trouve dans la diversité des expressions fruits de rencontres et d'influences multiples qui ont eu lieu depuis l'époque coloniale. Les racines du pays sont aussi espagnoles que noires et indigènes. Nous ne pourrions pas nous reconnaître dans la multiplicité que nous partageons tant que nous continuerons à accepter la musique noire et indigène et ses mérites, mais nous refuserons de reconnaître les peuples qui les ont créées.

Références

Arias, Julio (2007). *Nación y diferencia en el siglo xix colombiano*. Bogota : Ediciones Uniandes.

Cepeda, Maria Elena (2010). *Musical imagiNation. U.S-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. New York : NYU Press.

⁵ Notamment en tant que Patrimoine Culturel du pays en 2001, et par la suite en tant que Patrimoine Immatériel de l'Humanité en 2003.

De Oro, Carlos (2010). « Las paradojas de la preservación de las tradiciones del carnaval de Barranquilla en medio del mercantilismo, la globalización y el desarrollo cultural ». In *Revista Brasileira do Caribe, Goiânia* X(20), p. 401-422.

Friedemann, Nina de (1985). *Carnaval en Barranquilla*. Bogota : Editorial La Rosa.

Gilard, Jacques (1986). « Musique populaire et identité nationale. Aspects d'un débat colombien (1940-1950) ». In *América : Cahiers du CRICCAL* (1), p. 185-196.

Gilard, Jacques (1999). « La reine du carnaval. Barranquilla 1959 ». In *Caravelle* (73) : *La fête en Amérique latine*, p. 147-167.

Lizcano, Martha et González, Dany (2010). « El aporte afrocolombiano al Carnaval de Barranquilla: su valoración e inventario en los estudios históricos, antropológicos y etnográficos (1829-2005) ». In *Revista Brasileira do Caribe, Goiânia*, X(20), p. 447-474.

Moore, Robin D. (2002). *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*. Madrid : Editorial Colibrí.

Ochoa, Federico (2017). « La cumbia en el carnaval de Barranquilla. Construcción de un metarrelato ». *Encuentros* 15(3), p. 40-55.

Solano, Jairo et Bassi Rafael (2017). *Carnaval de Barranquilla: patrimonio musical y danzario del Caribe Colombiano*. Barranquilla : Ediciones Universidad Simón Bolívar.

Vignolo, Paolo (2006). « La metamorphosis del Carnaval. Apuntes para la historia de un imaginario ». In *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, Gutiérrez et Cunin (Eds.), p. 17-43. Medellín : La Carreta Editores.