

Parade zouloue et carnaval indien, un Mardi gras différent à La Nouvelle-Orléans

Martine Geronimi

Volume 23, numéro 1, 2001

Festival

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087918ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1087918ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (imprimé)

1708-0401 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Geronimi, M. (2001). Parade zouloue et carnaval indien, un Mardi gras différent à La Nouvelle-Orléans. *Ethnologies*, 23(1), 89–122.
<https://doi.org/10.7202/1087918ar>

Résumé de l'article

Le Carnaval de La Nouvelle-Orléans est un moment privilégié pour les touristes comme pour les résidents de la ville. Cette période de fêtes et de parades est devenue une attraction touristique majeure en Amérique du Nord. L'article présente deux formes méconnues de ce Mardi gras : la parade zouloue et le carnaval indien. Après en avoir retracé l'origine, l'auteure analyse les pratiques festives des deux communautés afro-américaines. Derrière une image simplifiée offerte aux touristes se jouent des réalités sociologiques différentes. Chacune des deux communautés cherche, à sa manière, à s'illustrer dans la société américaine en étalant une authenticité vernaculaire.

PARADE ZOULOUE ET CARNAVAL INDIEN, UN MARDI GRAS DIFFÉRENT À LA NOUVELLE-ORLÉANS

Martine Geronimi

CÉLAT, Université Laval

The Mardi Gras Indians named themselves after native Indians to pay them respect for their assistance in escaping the tyranny of slavery. It was often local Indians who accepted slaves into their society when they made a break for freedom. They have never forgotten this support.
<http://www.mardigrasneworleans.com/mardigrasindians/>

La réputation du carnaval de La Nouvelle-Orléans n'est plus à faire. Au panthéon des carnivals mondiaux, le Mardi gras néo-orléanais se place au plus haut sommet, au côté de celui de Rio de Janeiro, non loin de celui de Venise. Des millions de touristes, Américains, Canadiens et internationaux s'y précipitent pour profiter de la douceur du climat subtropical, en cette période de l'année qui précède de quarante jours la fête de Pâques. Ces visiteurs quittent leurs villes hivernales et froides et viennent partager avec les habitants de La Nouvelle-Orléans ce moment de fêtes.

Si chaque année, particulièrement en Louisiane, des centaines d'articles sont quotidiennement publiés dans les journaux, peu de travaux universitaires d'envergure ont mis l'accent sur le carnaval afro-américain et, encore moins, sur la comparaison de leurs formes. Deux thèses américaines non publiées ont, à ce jour, étudié les caractéristiques anthropologiques de ce carnaval. En premier lieu, je veux citer le colossal travail de David E. Draper (1973), *The Mardi Gras Indians : the Ethnomusicology of Black Associations in New Orleans* ; en second lieu, je souhaite englober dans cet effort de compréhension du carnaval afro-américain, la thèse de doctorat de Karen L. Williams (1992), *Images of Uneasy Hybrids : Carnival and New Orleans*. Cette réflexion fait suite à la remarquable analyse de l'historien et sémioticien, Samuel Kinser, publiée sous le titre *Carnival American Style* (Kinser 1990). En 1988 également, est parue une étude comparative sur les festivals dans les Caraïbes, organisée par

le musée de Saint-Louis en collaboration avec les Presses de l'Université de Washington, qui évoquait précisément les relations entre le carnaval de Haïti, le *Rara*, et le carnaval indien de La Nouvelle-Orléans. Citons également le travail du sociologue Roberto Da Matta (1983), qui a comparé le carnaval de Rio à celui de La Nouvelle-Orléans.

Il m'apparaît important de contextualiser le carnaval afro-américain dans son histoire sociale. Tous les Noirs de La Nouvelle-Orléans, à la fin du XIX^e siècle, se sont vus interdire toute participation au carnaval, détenu exclusivement par la société blanche. Après la Guerre Civile, la population noire de La Nouvelle-Orléans est réputée libre dans sa totalité. Or, il est capital de mettre en lumière les frustrations connues par les Gens libres de couleur, lorsqu'ils se sont vus détrôner de leur situation privilégiée : ils formaient alors une classe sociale à part, riche et cultivée, sorte d'intermédiaires entre les propriétaires blancs et des esclaves importés d'Afrique par le commerce triangulaire. Il faut noter que ces Gens libres de couleur, qui se font appeler Créoles de nos jours, pouvaient eux-mêmes détenir des esclaves qu'ils durent libérer après la guerre civile. A l'orée du XX^e siècle, la population noire, en butte aux relents racistes, sent la nécessité de s'organiser, non seulement en groupe social d'entraide, mais également à titre de sociétés de loisirs et de clubs d'appartenance. Dans la dernière phase du XIX^e siècle, l'homme noir apparaissait dans les festivités carnavalesques blanches associé à l'homme ours, cet homme sauvage auquel on confiait le rôle de boucher, sacrificateur du Bœuf gras, au service du Maître blanc. Une célèbre gravure fut publiée dans un des journaux les plus lus d'Amérique, le *Scribner's Monthly*, dans lequel écrivaient les plus grands écrivains du temps, comme George Washington Cable (Cable 1886). Les idées darwinistes en vogue plaçaient l'homme noir dans la position d'être inférieur, celui qu'on nomme *the Indecent Other* (Nassan 1993). Le carnaval européen avait mis en évidence la figure de l'homme sauvage, archétype médiéval de l'Autre, cet inconnu que l'on n'aime pas, que l'on redoute parce qu'on ne le connaît pas. Si l'on en croit Samuel Kinser, l'homme sauvage aurait été peu à peu éliminé du carnaval des Blancs, et les Noirs se seraient eux-mêmes réappropriés le symbole de l'homme sauvage en créant deux formes de carnaval : les *Mardi Gras Indians* et la *Zulu Parade* (Kinser 1990 : 159).

Il me semble difficile d'affirmer, un siècle après la fondation de ces deux formes très différentes de festivités, que les Afro-américains se soient attribués consciemment ou inconsciemment ce rôle. En outre, je peux attester que l'homme sauvage existe toujours dans les parades blanches auxquelles j'ai assisté

ces deux dernières années. J'appuie cet article sur l'expérience de terrain et les différentes recherches effectuées soit au Williams Research Center, soit aux Louisiana Archives de UNO (University of New Orleans), en particulier dans l'impressionnante collection de l'historien et écrivain noir Marcus Christian. Je désire entourer ces réflexions de réserves légitimes à cette forme de travail : n'étant pas une chercheuse afro-américaine, mon observation s'est limitée à la stricte observance de règles de sécurité dans un milieu particulièrement délicat lorsque je me suis trouvé au contact des *Black Indians* dans leur environnement personnel. En tant que femme dans un milieu particulièrement viril, toute attitude de refus du groupe devait être décelée rapidement. Ainsi, il ne me fut pas permis de photographier le « Big Chief Montana » alors que j'avais eu tout loisir de photographier un certain nombre de visiteurs masqués¹. Au-delà des observations, le présent article se veut une réflexion sur une forme particulière de spectacle offerte aux touristes à La Nouvelle-Orléans. Cela se veut aussi un hommage à une culture souvent méconnue et particulièrement incomprise.

Présentation du contexte de La Nouvelle-Orléans

On veut bien voir dans La Nouvelle-Orléans deux communautés, une blanche et une noire. La réalité est plus subtile. La ville est peuplée à plus de 70 % de Noirs et elle est divisée en quartiers ethniques bien marqués. Ainsi, le Vieux Carré, qui longtemps abrita une population mixte, est devenu, depuis les 30 dernières années, un quartier presque exclusivement blanc (Geronimi 2001). La ligne de partage de la ville est Canal Street (figure 1). À l'est, hormis le Vieux Carré et son quartier voisin gentrifié, le Faubourg Marigny, ancien quartier des *Free Men of Color* ou Gens libres de couleur, qui présentent tous deux une majorité blanche, on trouve une population à très large majorité noire. Au nord du Vieux Carré, le cœur de la vie de la communauté noire se déroule dans le quartier de Trémé. Celui-ci fut le centre de la prostitution légalisée, du temps de *Storyville* (Rose 1974). Après destruction de tous les vestiges de la fin du siècle dernier et de cette période de débauche autorisée, le

-
1. Le célèbre grand chef du district du Downtown faisait, en 1999, une dernière apparition remarquée en plumes rose fuchsia avant de prendre sa retraite. Un garde du corps du grand chef me poussa fortement contre un mur dans l'effervescence de la sortie du chef Montana et me fit fermement comprendre que ma présence avait été tolérée jusqu'à la tombée de la nuit, qu'au-delà cela pouvait être à mes risques et périls. La géographe et anthropologue qui m'avait introduite dans le milieu décida qu'il était préférable de quitter les lieux.

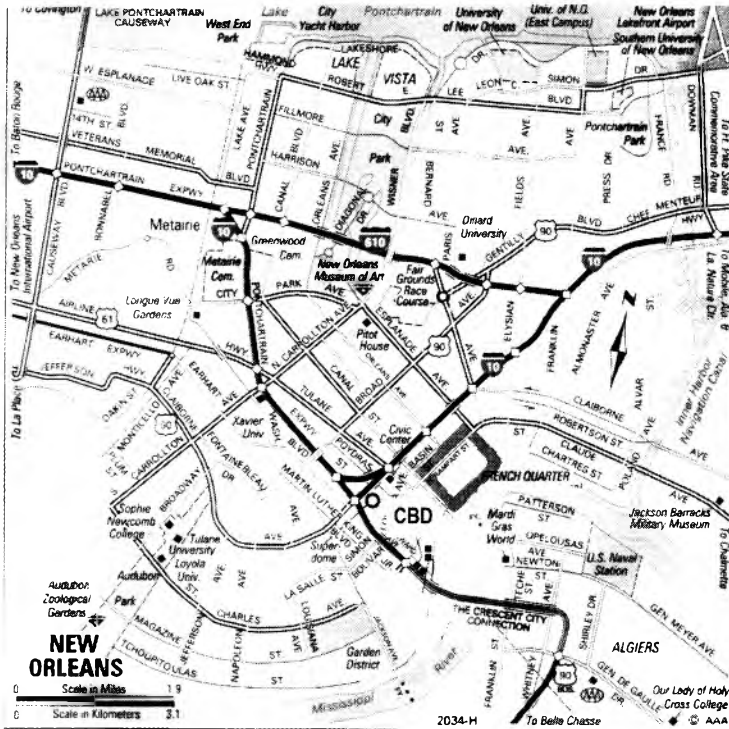


Figure 1 : Carte de La Nouvelle-Orléans

quartier fut scindé en deux par une autoroute, l'Interstate 10. Le Vieux Carré patrimonialisé fut ainsi protégé et le quartier de la communauté afro-américaine sacrifié au nom du progrès et de l'automobile. À l'ouest de Canal Street, les Blancs et leurs belles demeures s'étendent le long de St. Charles Avenue, sur le parcours du Tramway qui est à l'usage quasi exclusif des touristes. Du CBD (Central Business District) jusqu'aux Universités privées de Loyola et de Tulane s'échelonnent des constructions somptueuses couronnées par Audubon Park, l'un des parcs de la ville construit par le célèbre paysagiste Olmsted sur le site de l'exposition de 1873. Ce quartier dénommé Garden District est enclavé dans un ensemble de quartiers appropriés par la communauté noire du Uptown. Au nord de la ville, le lac Pontchartrain crée une limite naturelle. Près des bords du lac, un développement de maisons individuelles, habitat pavillonnaire de la classe moyenne blanche, occupe les positions laissées libres par la marine américaine. Autour de UNO (University of New Orleans), depuis une trentaine d'années, s'étend le quartier de Lake View. L'autre limite naturelle de la ville

est le Mississippi dont les rives ont été transformées, dans sa partie jouxtant le quartier français et le CBD, en une vaste zone récréative. Le quartier de Bywater à majorité noire est le centre d'un intérêt nouveau de la population blanche qui rachète des vieilles bâtisses délabrées et les restaure dans le cadre notamment de l'opération « Come back »². Un phénomène d'embourgeoisement ou de gentrification se met en place, faisant suite à la réappropriation par les Blancs du Vieux Carré et du faubourg Marigny.

Pourtant, dans l'ensemble, la ville a perdu, depuis 1960, 20 % de sa population, en grande majorité des Blancs qui se sont installés de l'autre côté du lac Pontchartrain, dans des banlieues résidentielles élitistes. Ainsi, la ville de La Nouvelle-Orléans fait partie des villes américaines détenant le plus grand nombre de résidents noirs, après Détroit, Atlanta, Washington et Birmingham. Sa population noire avoisine les 65 % de l'ensemble, alors que la population noire américaine est de 12,5 % pour 74,2 % de Blancs. Ceci s'explique par plusieurs caractéristiques notables comme la répartition sur le territoire américain de la population noire qui fait apparaître un Sud peuplé à 55 % par les Noirs. Ils représentent 1,4 millions de personnes dans l'État de Louisiane. La population de La Nouvelle-Orléans plafonne à 450 000 personnes et près de 300 000 personnes sont Afro-américaines. Cette population noire est généralement concentrée dans les zones urbaines américaines à hauteur de 60 %. Ces zones condensent la plus grande pauvreté qui est souvent l'apanage de la population noire ou hispanique. Trente pour cent de ces résidents sont considérés par l'administration américaine comme pauvres. Dans ces conditions, la situation politique de la ville est particulièrement intéressante. La mairie se trouve, depuis deux mandats, entre les mains d'un jeune Créole noir, Morial, fils du premier maire noir de la ville, Ernest Dutch Morial. Ces derniers jouent la carte touristique pour fournir des emplois à la population locale. Cette politique intensifie l'effort des maires blancs précédents qui, eux aussi, ont misé sur le développement quasi exclusif de l'industrie touristique. Le carnaval est la « grande affaire » de la ville. La période déterminée par le calendrier liturgique oscille entre mi-janvier et mi-mars et attire la masse des touristes américains et internationaux, attirés par la réputation sensuelle de la ville.

Dans ce contexte, les carnivals des populations Afro-Américaines me paraissent jouir d'un intérêt croissant. L'ethnologue, une fois sur place, ne

2. Voir le journal de La Nouvelle-Orléans, *Preservation in print*, dans Internet.

peut ignorer l'existence de deux formes bien différentes d'expression de la fête par les populations noires locales. Les concepts d'homogénéité et de solidarité ne résistent pas à la réalité sociologique appréhendable. La bipartition entre un carnaval blanc et un carnaval afro-américain ne suffit pas non plus à l'analyse. Une organisation sociale, scindée en groupes très fermés, marque le paysage de La Nouvelle-Orléans. La fête est prétexte à gagner de l'argent mais également à se faire plaisir, voire à s'auto-célébrer. C'est pourquoi je tiens à souligner avec force les distinctions entre le carnaval zoulou et le carnaval indien. Je ferai une incursion dans le carnaval des Blancs dans la mesure où il existe des liens de négation ou au contraire de soumission à une vision englobante blanche occidentale de la fête par les différentes parties examinées. Le concept de complémentarité pourra être soumis à la lecture des faits. Je vais m'attacher à la mise en scène de l'identité afro-américaine par les deux types de protagonistes. Ces spectacles se jouent dans la rue, mais sont relayés par certains médias, revues, journaux, magazines télévisés mais également par des institutions, comme les musées. L'ère d'Internet donne une autre dimension à ces fêtes puisqu'elles sont présentées sur des sites récents. Dans les deux cas, les sites cherchent à atteindre des cibles que je considère comme différentes, parce que les organisations sous-jacentes à ces sites ne participent pas d'un même besoin de reconnaissance. L'origine de ces festivités carnavalesques est un point de départ nécessaire pour la compréhension de la culture populaire afro-américaine.

Mythe d'origine de chacun des Carnavals

Il me paraît crucial de relever le phénomène de bandes et de l'associer à la naissance des loisirs populaires dans l'Amérique des années 1880-1910. Dans le contexte néo-orléanais, la naissance des clubs sélects parmi la population noire me semble capitale en regard d'une société fortement raciste et dans laquelle l'émancipation de la majorité des Noirs a rejeté l'élite des Gens libres de couleur dans une position bien inférieure à celle qu'ils avaient connue précédemment. La ségrégation scindait la population en deux irrémédiables moitiés fondées sur la couleur de la peau et l'origine ethnique. L'américanisation venait en effet renforcer les inégalités entre les gens, non plus seulement en fonction de leur fortune ou de leur rang social, comme au temps des Français ou des Espagnols, mais en une assimilation arbitraire à une place dans un camp antagoniste. Je ne prêche pas, loin s'en faut, pour la pérennisation de la situation précédente ; je souhaite seulement éclairer certains aspects de la

frustration d'une partie restreinte mais existante des acteurs de La Nouvelle-Orléans.

En 1907, le sociologue Simon Patten, père du concept d'« abondance », présentait dans son livre, *The New Basis of Civilization*, la société américaine comme étant constituée de trois niveaux hiérarchiques. La classe des loisirs chapeautait la société ; c'est elle qui contrôlait l'économie. Au bas de la pyramide, les pauvres composaient l'armée la plus nombreuse des Américains pour qui la continuité familiale entraînait la reproduction de la pauvreté. Entre ces deux niveaux, une nouvelle classe moyenne prenait sa place en atteignant la situation favorable d'indépendance nutritionnelle, économique et donc une forme de liberté. À cette époque, à La Nouvelle-Orléans, les deux formes de carnaval n'existaient pas. En fait, dans les années 1860-1870, la population libre de couleur participait au carnaval et avait formé ses propres clubs, à l'instar des Blancs (Blassingame 1973). La ségrégation raciale interrompit ce processus et il fallut attendre 1909 pour que, à nouveau, des clubs voient le jour. Toutefois, il est à noter que la participation au carnaval ne revint pas en priorité à l'ancienne élite noire, mais à un mouvement sortant de la base la plus pauvre de la société noire. On ne date pas réellement l'émergence de ces bandes rivales de jeunes gens qui décidèrent de se masquer pour Mardi gras et de se battre dans le cadre d'affrontements ritualisés. Des observateurs blancs font référence à des bandes de Noirs masqués en Indiens dans les années 1900. Ainsi, Samuel Kinser cite le témoignage d'Henry Rightor qui, assistant au carnaval de 1900, rapportait la présence de guerriers indiens courant dans les rues et parlant une langue incompréhensible. Ces Indiens étaient des hommes noirs masqués qui terminaient leur soirée dans une salle de bal autour de chaudrons de *gumbo*, cette soupe créole.

The favorite disguise with the negroes is that of the Indian warrior, doubtless from the facility with which it lends itself to a complete transformation of the personality without the use of the encumbering and embarrassing mask; [...] they may be seen on Mardi Gras running along the streets in bands of from six to twenty and upwards, whooping, leaping, brandishing their weapons [...] chanting the while in rhythmic cadence an outlandish jargon of no sensible import to any save themselves (Rightor dans Kinser 1990: 160-161).

Maurice Martinez, un de ces rares universitaires qui aient étudié les *Black Indians*, soutient que le métissage des deux groupes les plus réprimés d'Amérique a réussi à donner le jour à une expression artistique puissante. En effet, l'alliance

de l'univers indien avec l'univers africain aboutit de nos jours à une manifestation spectaculaire de grande beauté (figure 2). Ce métissage des cultures m'interpelle, car les acteurs du Mardi gras indien revendiquent clairement, depuis une trentaine d'années, une ascendance mixte, à savoir un métissage de sangs noirs et indiens. Le chef Allison Montana, surnommé Tuddy, grand chef de la tribu des Yellow Pocahontas jusqu'en 1999, assure que son grand-oncle Becate Battiste est le fondateur de la tribu des Creole Wild West, qui aurait été, dès les années 1880, à l'origine de la tradition du Mardi gras indien. Il soutient également que Becate Battiste avait du sang indien et que certains de ces cousins ressemblent à des Indiens. L'intérêt du propos vient de la profonde croyance voulant qu'une partie des Afro-américains de La Nouvelle-Orléans entretient, en l'affirmant, une hybridation physique et métaphorique de leur identité. Pour avoir assisté au Mardi gras Indien de 1999 et avoir participé parmi le voisinage à l'attente, une journée durant, de la sortie du Big Chief Montana, je peux témoigner que, si le spectacle est une forme de jeu, ces acteurs *Black Indians* croient en leurs rôles et sont fiers de leur identité mixte réelle ou supposée. Il semble remarquable de constater que cette mémoire collective conserve avec fierté ces probables mariages mixtes comme fondement de ses identités, c'est-à-dire de leurs différences par rapport aux Blancs, mais principalement face aux autres Afro-américains. Ici on voit apparaître une revendication d'une origine mêlée, non plus Européens avec esclaves noirs, mais éléments originels d'Amérique (Amérindiens) et Africains. Cette dissociation est claire vis-à-vis des Créoles issus des Gens libres de couleur, mais elle apparaît aussi face aux simples descendants d'esclaves qui ne peuvent prétendre à aucune hybridation certaine. Ces *Black Indians* réussissent par la reconduction de leurs caractéristiques métaphoriques à prendre une place à part dans la société de La Nouvelle-Orléans ; au moins une fois dans l'année ces hommes sont admirés pour ce qu'ils paraissent. Cela me conduit à préciser que, depuis le début de l'existence de ces tribus noires, ce sont toujours les gens de la classe laborieuse la plus pauvre qui entretiennent la tradition.

La société afro-américaine que l'on aurait pu penser monolithique apparaît ici dans sa complexité lorsqu'on se penche sur le thème du carnaval. Un grand nombre d'organisations sont apparues au début du XX^e siècle parmi les Noirs de La Nouvelle-Orléans faisant surgir des clivages se superposant à ceux imposés par les Blancs. Ces organisations ou clubs sociaux auraient pour point de départ un club appelé Original Illinois Club et fondé en 1895. Ce club est considéré aujourd'hui encore comme le plus prestigieux de la société afro-américaine de La Nouvelle-Orléans. Un certain Wiley Knight, originaire de Chicago, avait

ouvert une école de danse pour les jeunes Créoles noirs de bonne famille à son arrivée à La Nouvelle-Orléans et il avait très vite organisé un bal pour le carnaval. Ce bal existe toujours, c'est le bal des débutantes. À l'instar des clubs sociaux des Blancs, les Noirs de la classe sociale la plus aisée ont reconduit des modèles courants dans la société blanche de La Nouvelle-Orléans. L'ethnologue David Draper, confirmant les hypothèses d'Edmonson, écrit en 1973 :

From Edmonson's discussion of the White Mardi Gras clubs, and from my own personal observations, the Black Mardi Gras clubs have used the White clubs as their model. The majority of social and pleasure clubs investigated have activities which focus on the Mardi Gras Carnival (Draper 1973).

Cette hypothèse se confirme d'années en années et plutôt que d'y voir un signe de perte d'identité, il faudrait mettre en évidence des spécificités reconduites et une forme de métissages entre des communautés qui se côtoient sans se mêler totalement. L'aspect vivant du carnaval qu'on vénère à La Nouvelle-Orléans, autant du côté des Blancs que des Noirs, est un fait non discutable. Bien sûr, le carnaval est une industrie qui rapporte, mais c'est aussi un rite pour tous les résidents de La Nouvelle-Orléans. Dans la Communauté noire, c'est bien souvent le meilleur moment de l'année, celui de la fête totale, celui pour lequel on a consacré tous ses efforts et une grande partie de ses revenus. Le carnaval importé par les Français a su durer grâce aux touristes, certes, mais surtout grâce à la ténacité de tous les Néo-orléanais qui ont perpétué des dispositions particulières à se mettre en scène. Chaque année, ils projettent une partie d'eux-mêmes dans un jeu dont les règles sont savamment orchestrées selon un code propre à chaque organisation. Je me suis donc intéressée aux codes du carnaval zoulou et spécialement aux principales organisations.

Le carnaval zoulou, parodie ou mimétisme ?

Le premier problème qui vient à l'esprit du chercheur est de savoir si le carnaval zoulou passe par une opération, consciente ou pas, de mimétisme des carnivals des Blancs. La seconde est de se demander si ce carnaval conserve un esprit de parodie conforme à ses origines. Parader dans la ville, sur la route qu'empruntent également les parades blanches, ne prouve pas qu'il y ait acceptation pleine et entière des critères de la société blanche. On peut même supposer qu'il s'agit d'une appropriation légitime de l'espace public de la ville par une population qui est largement majoritaire dans la ville. Je reste très sceptique vis-à-vis des opinions marquées des chercheurs prétendant à une dénaturation du carnaval zoulou. Je pense que le respect d'une tradition ne

signifie pas forcément passéisme et immutabilité. Je soutiens que la société afro-américaine de La Nouvelle-Orléans observe des traditions ancrées dans sa mémoire collective tout en évoluant dans le contexte nord-américain contemporain. Compte tenu d'une hiérarchisation particulière de la société de La Nouvelle-Orléans, des imaginaires différents se donnent à voir lors des parades du Mardi gras. Ces imaginaires composites sous-tendent des identités manifestement divergentes au sein de ces différents groupes.

Les organisations noires

On ne peut comprendre l'organisation du carnaval zoulou si on ne l'associe pas aux organisations sociales noires de La Nouvelle-Orléans.

L'Original Illinois Club, fondé en 1895, dériverait de l'organisation pionnière d'un bal masqué réservé à l'élite noire et qui avait pour cœur une école de danse du centre de La Nouvelle-Orléans, installée sur la rue Cadiz près de la rue Camp. Le premier bal de carnaval se serait tenu dans le Old Globe Hall, à l'intersection des rues St. Peter et Marais. La première reine se nommait Louise Fortier. Par le nom, on peut déduire qu'elle était une Créole de couleur apparentée à un lignage canadien-français, les Fortier. Suite à l'organisation d'un bal, un club vit le jour. Après dix ans d'existence, le club, mixte à l'origine, devint uniquement masculin. C'est l'ethnologue Dorothy Eagleson qui s'est penchée sur l'organisation de la vie sociale dans les années de la fin du siècle dernier. Elle révèle que ces clubs avaient souvent une existence éphémère et qu'ils étaient principalement consacrés à la danse sociale. Les noms de clubs témoignent parfois d'intérêts particuliers : Beaux esprits, Colored Pickwick ou Knights of Pleasure. Les modèles sont empruntés aux clubs européens : des référents blancs de la haute société européenne.

Draper affirme en 1973 que la majorité de ces clubs sociaux concentrent leurs activités autour de l'organisation du carnaval de Mardi gras. L'Original Illinois Club est le club le plus prestigieux de La Nouvelle-Orléans noire. Il n'intéresse que les gens de la classe supérieure de la société afro-américaine et recrute en dehors de la ville, mais dans le même segment social, tant en Louisiane qu'à Chicago. À titre de plus ancien club il est considéré comme le plus prestigieux. Ses membres, au nombre de 45, triés sur le volet, sont des médecins, des avocats, des dentistes ou des professeurs d'université et des hommes d'affaires. Ils suivent rigoureusement les codes de la haute société blanche de La Nouvelle-Orléans et s'adonnent au même type d'activités :

- Le **grand bal du Mardi gras** : on y choisit un roi et une reine et on y présente le bal des débutantes, ces jeunes filles qui font leur entrée dans le monde, dans le but de se trouver un mari de la même classe sociale.
- Le **grand cocktail de pré-carnaval** : juste après Noël, il s'agit d'une réunion, réservée aux membres, qui a lieu dans un restaurant très coté de la ville.
- Le **pique-nique d'été** : les membres sont autorisés à inviter une ou deux familles de leurs connaissances.
- Le **cocktail suivi d'un dîner** : une fois par an, réservé aux femmes des membres.

Les membres se réunissent dix fois par an et forment un cabinet de sept membres conduits par un président. Un comité spécial organise le bal du Mardi gras sous la houlette d'un *Chairman*.

Le deuxième plus ancien club masculin se nomme le Young Men Twenties. Ce club fermé et limité à 24 membres réunit également des personnes de haut niveau social. Les membres se réunissent chaque mois chez l'un d'entre eux, et neuf personnes sont élues à titre d'officiers. Un rapport de réunion est publié dans le journal noir de La Nouvelle-Orléans, *The Louisiana Weekly*. Les rencontres sont autant d'occasion de mondanités avec « repast » après le cocktail. Les femmes sont invitées et jouent aux cartes pendant que les hommes discutent entre eux.

Deux semaines avant le Mardi gras, les membres organisent leur grand bal où 800 à 1000 personnes sont invitées. Bien que très sélect, l'événement se distingue par l'absence d'un bal des débutantes. La cour royale est également absente de cette manifestation. Malgré tout, le faste est de rigueur et, à titre de privilège, une danse est réservée uniquement aux membres durant la soirée.

Le troisième club est celui qui m'intéresse, car c'est sans doute le plus populaire et le plus connu des clubs de La Nouvelle-Orléans, soit le Zulu Social Aid and Pleasure Club.

La spécificité du Zulu Social Club

Unique club noir à organiser une parade avec des chars pour le jour du Mardi gras, ce club se distingue en ce que ces membres proviennent

essentiellement de la classe moyenne. Selon l'histoire officielle, ce groupe aurait émané de la culture populaire des années 1900 et aurait vu le jour alors que des jeunes issus d'un club appelé Tramps (les vagabonds) auraient assisté à une comédie musicale (*Smart Set*) au *Pythian Temple Theater* dans laquelle était représentée une tribu zouloue. La légende veut qu'à la suite de cette représentation, le club ait été fondé et que les membres aient participé au Mardi gras de 1909, avec William Storey comme premier roi. L'introduction d'une reine date de 1933. Une charte officielle aurait confirmé l'existence du club en 1916.



Figure 2 : Guerrier zoulou, Waterfront Nouvelle-Orléans, février 1999. Photo : Martine Geronimi.

Ce club est différent des autres clubs afro-américains, parce qu'il n'est pas réservé aux Créoles clairs de peau. On y accepte des Noirs non créoles. L'adhésion au club est plus souple que dans les deux autres organisations. Il n'en demeure pas moins que le club, qui regroupait d'abord des gens d'origine modeste, essentiellement de la petite classe moyenne, a peu à peu intégré un nombre croissant d'individus pratiquant des professions libérales. Une autre particularité du club est que les membres sont issus des deux quartiers de la ville, autant le Uptown que le Downtown. Chaque année, huit officiers sont élus : un président, un vice-président, deux secrétaires, un trésorier, un chapelain, un sergent en armes et

un grand maréchal. Ce dernier personnage est très important car il a la charge de toutes les propriétés du club, y compris de la charte et car il est le représentant officiel à l'extérieur et notamment lors des parades. L'organisation d'un grand bal et de la parade de Mardi gras sont les principales occupations du groupe. Un capitaine est élu par le club pour s'occuper de ces activités, aidés en cela par six personnes. Deux activités typiques demeurent : la célébration de l'anniversaire du club le dernier dimanche de mai et deux cocktails par an.

Il est intéressant de relever que l'« entraide », comme principe et valeur commune, est inscrite dans la charte du club et dans le titre même de l'organisation. Des sommes d'argent sont récoltées afin de venir en aide aux membres qui viendraient à perdre leur emploi ou tomberaient malades et seraient dans l'incapacité de payer leurs frais de traitements. Lorsqu'un membre décède, si la famille le demande, des *Jazz Funerals* sont organisées. Dernier hommage rendu à leur ami et collègue décédé, ces obsèques sont des cérémonies spectaculaires très courues par les touristes. Les membres du club marchent derrière le cercueil, habillés de leurs costumes sombres et arborant leurs insignes. Un orchestre de jazz précède le cortège et joue jusque dans le cimetière. Ce fut le cas en janvier 2000 lors de la mort du président Glapion.

Au départ, le carnaval zoulou se présentait essentiellement comme une parodie des parades carnavalesques des Blancs, or il m'apparaît maintenant que ce carnaval est parfaitement intégré à la vie sociale de La Nouvelle-Orléans. Même s'il conserve des particularités d'inspiration africaine, il est en symbiose avec l'américanité ambiante et semble proche des modèles d'organisation blanche. Sans se présenter comme de purs copies, les membres des Zoulous acceptent bien de jouer le jeu social à titre à la fois d'Américains et de Néo-orléanais, fiers de leurs traditions vernaculaires.

L'évolution de la conscience de soi et l'intégration dans une scène touristique

Les premières parades étaient réellement modestes et les membres se grimaient avec ce qu'ils pouvaient glaner autour d'eux. Ainsi, le premier roi zoulou portait une couronne faite avec des boîtes de conserve, son sceptre était un régime de bananes et sa robe était faite d'un sac de jute sur lequel étaient attachés des paquets de cigarettes et des publicités de tabac. Le premier char était un wagon de meubles (*Official King Zulu Mardi Gras Souvenir Magazine* 1969). Les Zoulous ne portaient pas de masque à l'origine, mais étaient peints à la manière des ménestrels du théâtre populaire. Le programme de 1940 montre l'usage des *Coconuts* ou noix de cocos peintes qu'on lance à toute volée vers la foule. Puis, des masques ont fait leur apparition, comme des têtes de sangliers, des masques indiens ou des têtes de diables. Le Roi se faisait transporter dans un yacht. La cour du Roi chassait l'éléphant rose et le char numéro trois avait capturé l'éléphant rose. Créativité et dérision étaient présentes dans ces parades encore modestes, composées uniquement de trois chars.

Le caractère international est venu donner une nouvelle dimension au carnaval zoulou. En 1949, l'illustre Louis Armstrong est le *King Zulu*. Il reçoit les clés de la ville des mains du maire. Cet épisode exceptionnel donne une reconnaissance internationale à la parade zouloue, car les médias retransmettent l'événement. La renommée de La Nouvelle-Orléans et du Vieux Carré attire de plus en plus les touristes dans les années 1940. Peu à peu, le carnaval zoulou se raffine. En 1969, les pagens du Roi viennent d'Hawaii et le sceptre est fait du bois de Louisiane. Quant aux noix de coco, elles sont importées d'Amérique du Sud. Une route officielle de parade est publiée, et une Reine ainsi qu'une cour royale viennent grossir le nombre de chars. La parade est alors composée de cinq chars. Dans le magazine officiel de 1969, on peut lire : « *There is no doubt in anyone's mind that the Zulu parade is one of the highpoints of the New Orleans Mardi Gras and visitors to New Orleans look forward to this spectacle with great anticipations* ».

Mais ces années furent celles de la contestation et les Zoulous furent très critiqués par les membres d'organisations remettant en cause les stéréotypes glanés par les blancs et colportés par les Noirs eux-mêmes dans des organisations similaires à celles des Zoulous.



Figure 3 : Reine zouloue, Canal Street, Nouvelle-Orléans, Mars 2000. Photo : Martine Geronimi.

[...] The Zulu Club members evidently have not done any historical research into their African heritage, they fell victims to those racists who found it to their delight to finance and encourage our people, to induce them to the act of self debasement, in their Carnival Day festival which affects not only the Zulu organization, but all Black people in New Orleans, throughout the United States of America, and the World...

Ces propos sont signés par des organisations comme *Universal Association of Ethiopian Women* ou *The African American Cultural Foundation, Inc.* ou le *Black Educational and Cultural Society*.



Figure 4 : Reine blanche, Endymion Parade, Février 1999. Photo : Martine Geronimi.

Après cette ère de contestation où la parade zouloue fut mise à mal, on assiste au retour en force de la fête qui imite de façon explicite les modèles blancs. En 1973, Draper note les jets, comme dans le carnaval blanc, de petits sujets en plastique sur la foule. Les Ducs font également leur apparition, comme dans les parades blanches. Ce sont des chevaliers parés sur leur monture. Des colliers de perles virevoltent également, lancés par la Reine ou ses suivantes, sur la foule en délire, comme dans le cas des parades blanches.

Sur la route officielle commune aux autres parades blanches — dans la portion empruntant l'avenue St. Charles, passant par le rond point de Lee Circle et par la rue Canal — le carnaval zoulou « se vit » au rythme des touristes. Dans le quartier de Trémé, quartier de la classe moyenne afro-américaine, la fête est dans la rue entre résidents du voisinage. Les barbecues se font à l'extérieur, les gens dansent et se précipitent au passage de la parade pour ramasser les colliers aux effigies des *Zulu Warriors* ou remporter le trophée : la noix de coco peinte (figure 5).



Figure 5 : Quartier Trémé, festivités du Mardi gras, carnaval zoulou, février 1999.
Source : Martine Geronimi, photographie personnelle

Le carnaval indien et ses influences

Peut-on parler de créolisation ? De figures hybrides ? De double culture ?

Karen L. Williams, dans sa thèse de doctorat de 1992, note, à la suite de Draper et Kinser combien on perçoit les rythmes africains dans les danses et les chants des *Black Indians*. Elle fait évidemment le lien avec Congo Square, ce lieu où, dès la fin du XVIII^e siècle, se réunissaient les esclaves qui y dansaient tous les dimanches.

Lorsqu'on a la chance de rencontrer des *Black Indians* dans leur environnement naturel (Figure 6), on est frappé par la magnificence des costumes, la splendeur des couleurs, la noblesse des traits. Dans certains cas, on est obligé de constater, comme sur la figure 6, l'aspect métis des acteurs masqués. Certains chercheurs parlent de créolisation ; les *Black Indians* eux-mêmes font référence aux mariages mixtes dont ils seraient issus. Il me semble que le concept de métissage s'applique parfaitement aux *Black Indians*, tant d'un point de vue physique que culturel.

Les carnivals afro-américains seraient, d'après Williams, des figures hybrides ayant pour principe des causes diverses et imbriquées :

Des mariages mixtes Noirs/Indiens jumelés à une fascination pour le style de vie libre des Amérindiens.

Une inspiration de la culture populaire américaine.

Une créolisation entre les noirs des Caraïbes et ceux de La Nouvelle-Orléans, même s'il est impossible d'affirmer lesquels sont à l'origine du *Black Indians Carnival*.

D'après Samuel Kinser, les traditions développées par les Noirs des Caraïbes ont afflué à La Nouvelle-Orléans à la fin du XIX^e siècle. Une double culture s'est fait jour, celle imitant les Blancs et celle les défiant, en conservant ses propres coutumes.

The establishment of two ritual patterns, one accommodating and the other oblivious to white modes of conduct, created new boundary zones which in turn encouraged still other variants of festive behavior, including some by whites (Kinser 1990 : 40).



Figure 6: *Black Indian* devant la maison des Pocahontas. Photo : Martine Geronimi.

Samuel Kinser affirme que les sources les plus profondes du comportement des *Black Indians* viennent de leurs origines africaines et de leurs traditions. On peut mettre en avant le fait que, d'une part, la parade du carnaval zoulou, et, d'autre part, la performance masquée des Indiens du Mardi gras, respectent la tradition européenne. Toutefois, ce ne sont là qu'une partie des activités : les modes de relation dans les deux groupes sous-tendent une forte entraide mutuelle. Kinser relie cette tradition à celle du *suzu* de l'Afrique occidentale, c'est-à-dire à une forme codifiée de solidarité et de partage au sein du groupe.

Solidarité

Chez les *Black Indians*, l'organisation est plus informelle mais la tradition d'assistance est très forte. Dans les années 1970 seulement, les *Black Indians* créent une organisation, *Mardi Gras Indian Association*. C'est une association d'entraide qui promeut également l'expression personnelle et les aspects récréatifs. Si pour les adolescents, c'est surtout un club de récréation, pour les adultes, c'est un groupe d'entraide et d'assistance qui peut servir d'assurance en cas d'enterrement d'un membre nécessiteux. Cette notion de solidarité à l'intérieur du groupe se double d'une solidarité individuelle entre certains membres. Il faut rapprocher cela de la notion traditionnelle de « *my boy* », une expression qui s'est développée dans les quartiers pauvres de La Nouvelle-Orléans. Plus forte que l'appellation « meilleur ami », elle suppose chez les Noirs y souscrivant des obligations de solidarité rapprochée. Lorsque c'est nécessaire, un de ces « grands amis » procure une assistance financière à l'autre. Si besoin est, dans le cas d'un emprisonnement par exemple, l'ami va avoir comme préoccupation le bien-être de l'autre et de sa famille. Cette association d'aide mutuelle entre deux amis peut devenir vitale dans les ghettos aux fort taux de délinquance.

La culture populaire a joué sans aucun doute un rôle de catalyseur dans l'imaginaire des *Black Indians* comme chez tous les habitants de l'Amérique. Kinser indique combien la figure de l'Indien est importante dans l'imaginaire des habitants du Sud des États-Unis. Longtemps confrontés aux incursions guerrières, ils ont donné lieu à un mélange de terreur et d'admiration qui a intégré la mémoire collective. Les Indiens restent des figures de prouesse et jouissent d'une virilité reconnue et invaincue.

En Amérique, le spectacle ambulant du *Wild West Show* est en vedette dans les années 1880. Ainsi, en décembre 1884, le *Wild West Show* est venu à La Nouvelle-Orléans pour le début du carnaval. C'est au début de sa tournée en 1876, que William Cody alias Buffalo Bill et ses Amérindiens des Plaines, *Sioux*, *Pawnees* et *Arapahao* ont sillonné l'Amérique. Les médias de l'époque, magazines et journaux diffusaient leurs images dans l'ensemble des États³. Les tenues des *Black Indians* reproduisent les costumes traditionnels des Amérindiens des Plaines, images propagées à l'occasion de cette tournée. Le western, genre de film mythique américain, a mondialement répandu ce stéréotype.

3. Harpers Weekly, notamment celui du 24 février 1883, 27, 1366 : 120-121.

Le contact de l'esclave noir avec l'aborigène de Louisiane n'a probablement pas pu conduire à la diffusion directe de l'esthétique vestimentaire de l'Indien des Plaines, telle que reproduite par les *Black Indians*. En revanche, il est tout à fait probable que dans les premiers temps de la colonisation, alors que les Amérindiennes étaient retenues comme esclaves par les propriétaires canadiens et français, le brassage ethnique se soit produit aussi entre les esclaves noirs nouvellement déportés et les esclaves amérindiennes. Il s'est également avéré que certains esclaves noirs en fuite se réfugiaient dans des tribus indiennes voisines. Je ne doute pas du métissage des cultures et des hommes, mais j'ai quelques réticences à croire qu'une mémoire collective commune aux deux communautés se soient forgée à la fin du XIX^e siècle, en souvenir du passé commun.

Se déguiser en Indien est la source d'une grande fierté pour les résidents noirs de ces quartiers délabrés de La Nouvelle-Orléans. Leur petit nombre, 300 à 400 personnes, et leurs implications dans leurs « tribus » leur procurent un prestige certain dans le voisinage immédiat. La valorisation du statut d'Indien se fait sans doute au détriment de leur position de simple travailleur non qualifié,



Figure 7 : Visite des *Black Hunters* devant la maison du Big Chief Monatana, Mardi gras 1999. Photo : Martine Geronimi.

mais elle leur apporte en contrepartie une reconnaissance de leur valeur en tant qu'individus braves, vaillants et indomptables. La nouvelle donne touristique a porté un éclairage différent sur ces tribus. Pourtant, comme le souligne Kinser et comme je l'ai constaté sur place, les *Black Indians* ne représentent que « *a phrase, a rumor, a picture in the newspapers* » (Kinser 1990 : 175). Les Blancs, comme une grande partie des Noirs de Louisiane, ne se reconnaissent pas du tout dans ces groupes. Je ne peux que confirmer cette marginalité des *Black Indians*.

Pourtant, chaque année, le rite se perpétue et la fête bat son plein le jour de Mardi gras dans les quartiers défavorisés du Uptown et du Downtown de La Nouvelle-Orléans. Les tribus rivales visitent d'autres chefs, comme on peut le voir sur la figure 7.



Figure 8 : Quartier du Ghetto, jeune *Black Indian* des Plaines. Photo : Martine Geronimi.

Le Carnaval Indien et la mystification des Blancs

Le *Black Indian* est une figure doublement équivoque et métaphorique. Reprenant Kinser et Draper, Williams abonde dans le sens de la mystification du Blanc par le Noir. Le Noir exprimerait sa propre culture en se déguisant en Amérindien et, de ce fait, mystifierait les Blancs qui n'y verraient que du spectacle, alors que c'est une forme d'affirmation identitaire métaphorique de ses origines africaines.

Le refus de l'acculturation par l'Amérindien est reconnu et admiré par les Noirs. Le déguisement en Indien est la façon, pour ces Noirs, de se sentir profondément autres et proches de leurs racines africaines :

The Black man is not simply comparing himself to the Indian by dressing stylistically as the “first” American, but he is disguising himself as Indian so that he may be what he is (or was) — African (Williams 1992: 87).

Kinser, lui, s’interroge sur le rôle de la fête chez les esclaves : le déguisement serait-il une manière de calmer la peur des Blancs ? Une transformation des rites africains par le déguisement serait à l’origine des ces comportements carnavalesques. Le Mardi gras indien originel serait cette manière détournée pour les Noirs de continuer à vivre leurs traditions sans provoquer la répression de la part des Blancs.

A tacit agreement evolved between these two races over several hundred years of New World coexistence which allowed a system of unabated holiday enjoyment to emerge in return for the suppression or concealment of the deeper ritual, religious, and political roots of African peoples (Kinser 1990 : 57).

Au travers de ce détournement de la tradition, qui lui en substitue une nouvelle, s’opère un syncrétisme singulier. Le carnaval afro-américain ne ressemble pas à celui des Blancs, parce qu’il ne joue pas la même fonction d’évasion des normes chrétiennes. Pour le *Black Indian*, l’Église est une affaire de femmes et se trouve en opposition avec le caractère viril de la tribu. De plus, les *Black Indians* ne se veulent surtout pas grotesques, bien au contraire. Peut-on pour autant parler d’intériorisation des normes de leurs maîtres blancs ? Je ne le pense pas, car il y a eu véritablement recréation de normes à l’intérieur de ce groupe particulier de personnes pour lesquelles l’écrit n’est pas une référence. La communication se fait par le biais de l’oralité et la performance prime sur l’échange d’idées. Ainsi, le chant et la danse ont-ils une importance prépondérante dans cette culture des communautés noires défavorisées de La Nouvelle-Orléans.

La musique et la danse

We are the Indians, indians
 We’re the Indians of the Nation, the whole wild creation,
 We won’t bow down
 Down on the ground
 Because I love to hear them call my Indian Red
 Solo : Jocko mo findo
 Chorus : Hondo, Hondo
 Solo : In the morning

Chorus : Hondo, Hondo
 Solo: In the evening
 Chorus : Hondo, Hondo...

Cette chanson sacrée, *My Indian Red*, ne change jamais dans ses paroles. À ce chant s'ajoutent 14 autres chants répertoriés par Draper ; toutes affirment la fierté des *Black Indians* et leur détermination à rester les maîtres de leur jour férié, celui de la fête du Mardi gras. Dans ces autres cas, les paroles sont interchangeables. Les expressions récurrentes, chantées dans un idiome fabriqué par les *Black Indians* sont « *Jocko mo feeno ah na ney* » et « *Iko Iko* ». L'exaltation de la figure du Grand Chef, « *Big Chief* », est présente dans « *My Big Chief Got a Golden Crown* » ou simplement « *Big Chief* », hymne à la gloire du chef des *Wild Tchoupitoulas*. Derrière tous chants exaltant la puissance et la fierté du Grand Chef, il faut comprendre que la tribu entière s'identifie à la grandeur de son meneur et refuse de s'abaisser et de courber l'échine devant une tribu rivale. Cette identification à la puissance du chef ne réfère pas à une organisation de type occidentale, mais réellement à un mode hiérarchique tribal, à la fois proche de celui des Amérindiens mais aussi de celui des origines africaines.

Williams souligne que des musiciens connus ont repris les chants et musiques composés par les *Black Indians*, comme Dr John, les Dixie Cups ou les Neville Brothers. Ces derniers ont largement contribué à faire connaître les chansons que chantaient leur oncle, le Grand Chef des *Wild Tchoupitoulas*. D'après les *Neville Brothers*, le carnaval permet à ces Noirs, travailleurs non qualifiés, d'avoir une « estime de soi », non seulement pour une journée, mais chaque fois qu'ils participent à une activité de la communauté reliée aux traditions du carnaval, comme celle de coudre les costumes. La violence et les conflits des premiers Mardis gras indiens se retrouvent dans les chansons. L'époque est depuis peu révolue, mais la mémoire demeure, comme dans la chanson *Brother John*, immortalisant la mort d'un grand chef qui avait voulu s'interposer pour arrêter des combattants. L'auteur fait remarquer que les chansons ne parlent jamais de l'oppression par les Blancs ou les classes supérieures. Je pense qu'il existe une forme de tabou dans la non-verbalisation de l'oppression qu'ils subissent tous les jours, à la fois de la part des Blancs, mais également des Noirs des classes supérieures. L'identification du *Black Indian* à sa tribu est une nécessité, car cela lui procure une identité, un véritable sens à sa vie.

Cette identification se fait au travers du costume, de l'emploi d'un dialecte et du jeu théâtral. Williams pense que l'utilisation systématique d'un dialecte

est une manière de prouver que la tradition est vivante. Il y aurait une forme de résistance de cette communauté noire pour préserver avec force et ténacité son identité, par le biais de la langue, des costumes et de la performance dans les rues.

La confection de la tenue d'Indien aurait pratiquement des vertus magiques. Un morceau de plume de la tenue d'un grand chef est offert aux invités de marque pour leur porter chance. Ces gens vivent avec de si petits moyens qu'ils font de la récupération et qu'ils bricolent tout ce qu'ils peuvent pour fabriquer des costumes somptueux qui coûtent extrêmement chers, compte tenu de leurs moyens. Il faut relever l'inventivité extraordinaire de ces *Black Indians* qui ne sont pas limités par les codes des sociétés centrées sur l'écrit.

Kinser a relevé la sensualité extrême des démonstrations dansées et chantées. Le costume ne serait pas de l'art, il servirait à mettre en évidence le corps :

This mode of invention is not always or essentially verbal, musical, oral. But to say "bodily centered" is to speak too generally. [...] What is sought is directness of communication no less than integrated expressiveness and earthiness (Kinser 1990 : 172).

Kinser parle également de l'inspiration qui anime les *Black Indians* :

[M]eanings and signs of all kinds arise on the boundary between the organism and the environment : the world itself, and not just its mental equivalents or the soul's « super-natural » parts, is numinous (Kinser 1990 : 172).

Je peux témoigner du fait que, dans la culture afro-américaine, la spiritualité n'est pas désincarnée et que la présence du sacré se trouve dans toute chose, aussi bien dans la nourriture que dans la musique. Kinser parle de la « *soul culture* », et fait état de pratiques de la sous-culture des Noirs de La Nouvelle-Orléans qui serait née à l'occasion de la période qui suivit la guerre de Sécession, à un moment où les vieilles cultures coloniales étaient battues en brèche. Lentement, mêlant les pratiques chrétiennes aux images des héros indiens, dans un contexte de musiques qui allaient donner le jazz, la sous-culture des Noirs de La Nouvelle-Orléans aurait su utiliser les occasions du carnaval et les traditions de mélanges dans une conjoncture de répression raciale et de pauvreté.

Définition territoriale des *Black Indians*

J'ai été frappée par le mode de distribution des tribus dans l'espace de la ville. Une répartition territoriale entre le Uptown et le Downtown est relevée

par tous les chercheurs. Les tribus des *Black Indians* se définissent selon un cadre géographique à petite échelle : le voisinage et le quartier d'appartenance. Une rivalité existe entre les deux zones du Uptown et du Downtown. D'après Draper, en 1973, les gens ne savaient plus pourquoi ces rivalités existaient et les avaient toutefois acceptées et intégrées sans pour autant verbaliser ces ruptures par des questions qui auraient pu les remettre en cause.

Les tribus principales

Uptown : Black Eagles, Golden Eagles, Apache Hunters, Wild Magnolias, Golden Arrows, Iroquois Hunters, Cheyenne Hunters.

Downtown : Yellow Jackets, White Eagles, Yellow Pocahontas, Cherokee Hunters, Golden Stars.

À la suite de Kinser, je dois évoquer la rivalité raciale qu'on trouve entre les factions ayant des origines créoles et se trouvant dans le Downtown et celles qui n'en avaient pas dans le Uptown. À cet antagonisme se greffe, à mon avis, la répartition de la différence religieuse accentuant la disparité : les guerriers du Uptown sont protestants alors que les combattants du Downtown sont catholiques. Ainsi, la mixité avec les Européens catholiques localisés dans le Downtown pourrait être une cause des combats entre « gangs » de la fin du siècle dernier. D'ailleurs, les rivalités entre districts dominant toujours les rivalités entre voisins dans un même district. De fait, on remarque que les luttes du début du siècle et même de la fin du siècle dernier concernent uniquement les tribus du *East Bank*,



Figure 9 : Danse et chants guerriers, Mardi gras 1999. Photo : Martine Geronimi.

même si de nouvelles tribus plus tardives ont vu le jour sur le *West Bank*.

Ces combats ont été abandonnés pour laisser place à un spectacle verbal, visuel et esthétique.

Description de la parade

La parade constitue le point culminant d'une année entière de préparation : confection des costumes, pratiques, socialisation et introduction de nouveaux membres. Les costumes sont modelés sur les costumes stéréotypés des Amérindiens des plaines, costumes très décorés avec des plumes, des broderies, des perles et des sequins. Les Indiens du Downtown portent des couronnes appelées *mummy crowns* qui sont de véritables constructions que le *Black Indian* harnache sur ses épaules, constructions qui reposent sur sa tête. Les Indiens du Uptown favorisent la coiffe de plumes.

C'est une expérience étrange pour le spectateur non initié que de voir les membres de la tribu marcher en ordre séparé, parfois à une distance de plusieurs « blocs » les uns des autres. Ils chantent et dansent à travers les rues du voisinage sans suivre un itinéraire prédéterminé. Plusieurs acteurs interviennent de façon rituelle : le *spy boy*, qui est l'éclaireur, recherche les tribus ennemies et le *flag boy* est celui qui porte la bannière de la tribu dont l'inscription révèle le nom de la tribu. Le *spy boy* apercevant un autre groupe donne un signal au *flag boy* qui, lui, prévient le chef. Les modes uniquement oraux de communication reconduisent des comportements. Celui qui rencontre le chef doit être humble (*Humbah*). L'*Humbug* est un combat lorsque l'autre ne se montre pas humble. Le chef doit toujours être en contrôle de son groupe dans la rue pour qu'il n'y ait pas de débordements imprévus. D'un simple mouvement de tête, il juge quand il faut bouger. Il est capable, grâce aux chants, d'apaiser ou d'intensifier le délire qu'il provoque auprès des membres de son groupe, notamment lors de sa sortie, devant chez lui. Le chef est véritablement l'emblème charismatique du groupe.

La transformation des traditions sous l'effet de la perte de la mémoire ou du tourisme

Durant la parade sans ordre préétabli, les tribus peuvent se rencontrer et s'affronter verbalement sous forme d'un discours ritualisé appelé *chanting*. Autrefois, les combats meurtriers étaient courants, car les Indiens étaient armés

de machettes, de rasoirs et parfois leurs costumes cachaient même des armes à feu. Au début du siècle, il y avait même un champ de bataille où les gangs s'affrontaient (soit sur l'Avenue Loyola, dans le Uptown), quand elles ne s'étaient pas battues sur les routes de la parade. Il faut comprendre que les tribus du Downtown allaient se mesurer dans le fief du Uptown. En fait, il semblerait que ces affrontements guerriers avaient pour but de régulariser la vie sociale entre les tribus et les différentes parties de la ville. Ces règlements de compte ritualisés mettaient de l'avant la figure du héros. Pour Draper, le jeu institutionnel des combattants « champions » régularisait la vie sociale des communautés noires :

I propose that originally these groups represented social or political factions. In the past, when physical combats were fought between the tribes, the members appear to have served as institutionalized "champions" for the territories, and the groups represented a means of resolving rivalries on a neighborhood and district level (Draper 1973 : 37).

Ces rivalités entre Grands Chefs relevaient du combat en duel tel que pratiqué en France jusqu'au XIX^e siècle. Un chef devait s'incliner ce jour-là et montrer sa déférence à un autre. Je reconnais là une forme de vassalité organisée. Si ce chef ne voulait pas s'incliner, il y avait alors combat jusqu'à ce que l'un des deux l'emporte, au prix de la mort du plus faible. Ces jours-là, il n'y avait jamais d'interposition de la police de la ville. On peut parler de règlement de compte institutionnalisé.

Depuis une trentaine d'années, le combat physique a été remplacé par la rivalité esthétique. L'ère du spectacle a touché les *Black Indians* qui rivalisent pour le plus beau costume, les meilleurs chanteurs et les meilleurs danseurs dans la rue. On assiste donc à une mutation et à un transfert de la compétition. Le tourisme de masse a sans doute eu une incidence sur cette pacification de surface. Williams, en 1992, relevait toutefois, à travers les chants, la violence de l'imagerie du carnaval. Les règlements de compte existent toujours, mais ils ont simplement été déplacés dans l'année. Le temps de Mardi gras représente maintenant plutôt une trêve dans l'ordinaire extrêmement violent de La Nouvelle-Orléans, où l'on relève plus de 350 meurtres par an.

L'année 1967 peut être considérée comme une année de rupture des traditions, puisque depuis lors les *Black Indians* paraded en dehors du Mardi gras. Ils paraded de nuit, théoriquement en silence, lors de la fête catholique du jour de St-Joseph (patron des Siciliens de la ville), le 19 mars, durant la traditionnelle Retraite aux Flambeaux des catholiques de la ville. Je pense qu'il

s'agit essentiellement de la participation des tribus du Downtown qui a été à l'origine de cette mutation. Personne n'a réellement documenté cette question. Depuis 1972, une parade formelle de jour a lieu. Depuis 1967, d'autres manifestations publiques se tiennent, comme la parade du dimanche de Pâques, autre fête catholique, et un spectacle au Festival de jazz de La Nouvelle-Orléans, en avril. Dès 1977, Draper s'insurgeait contre ces pratiques :

The Easter Sunday Parade, the St. Joseph's Day Parade, and the appearances at the Jazz Festival are more formalized public exhibitions, imitating White social patterns in these specific contexts (Draper 1973 : 37).



Figure 10 : L'Indien blanc, Vieux Carré, Mardi gras 2000. Photo : Martine Geronimi.

Cette figure du Blanc déguisé en Indien déambulant dans les rues du Vieux Carré montre combien, en l'an 2000, l'imaginaire associé à l'Amérindien est toujours présent, tant chez les Blancs que chez les Noirs. Elle est présente là aussi à titre de comparaison. Même si Draper accusait les *Black Indians* d'une perte de leurs traditions, on peut constater combien l'art de se grimer pour la parade chez les Blancs est éloigné de celle des Noirs des quartiers populaires. Une des grandes différences semble être liée à l'absence de ce jeu théâtral de l'individu isolé. Le sens social du Mardi gras indien dépasse de loin le simple fait de se déguiser pour le touriste d'un jour. Il me semble que les *Black Indians* expriment haut et clair, le jour de Mardi gras, le besoin de reconnaissance d'une partie oubliée de la population américaine.

Conclusion- Le problème d'authenticité et la parole sur soi

Ce discours d'authenticité, on le retrouve dans le site Web des *Black Indians*, un site qui met l'accent sur la tradition fondée sur la marginalité et l'originalité

de regroupements secrets⁴. Les *Black Indians* réitèrent le discours sur le respect et les remerciements adressés aux tribus indiennes : « *to pay them respect for their assistance in escaping the tyranny of slavery* ». En même temps, ils insistent sur les transformations de leurs coutumes violentes en une compétition esthétique : « *Violence is a relic of the past, no longer a day to settle scores* ». Plus encore, ils prétendent être devenus « *a living theater of art and culture* ». Ils mettent de l'avant une excuse peu crédible à l'arrêt des combats : ils ne veulent pas mettre en pièces des costumes qui leur ont demandé des milliers d'heures de travail et quelques milliers de dollars. Cet argument est équivoque, puisque la tradition voulait justement que les costumes soient détruits après les joutes du Mardi gras. Cette parole sur soi soulève plusieurs questions compte tenu des contradictions qui la sous-tendent. Ce discours s'adresse à l'évidence aux futurs touristes, mais également aux institutions muséales et même aux médias en général.

Tout d'abord, le propos de ce site se veut extrêmement rassurant. Ce discours présente le carnaval indien comme un spectacle artistique vivant. Les protagonistes vendent une ambiance. Ils s'appesantissent sur le coût financier de leurs atours. L'inflation de la réalisation d'habits sophistiqués pose véritablement le problème du financement de telles présentations. Le site, créé en 1997, rappelle qu'un conseil des tribus indiennes a été formé en 1987, sous le nom de *New Orleans Mardi Gras Indian Council* et qu'il commercialise, sous la marque *Planet Publishing*, une peinture commémorant une célébration d'unité entre les tribus ayant eu lieu en 1992. Cette non-violence et cette escalade esthétique font que les *Black Indians* sont reconnus par les musées et les sociétés d'histoire. Ils revendiquent l'intérêt nouveau qu'on leur porte : « *it is a remarkable and welcome change from the past* ». Ils se montrent fiers de leur renommée internationale acquise également grâce aux revues comme le *National Geographic* ou à des reportages de télévision. La nécessité pousse en fait ces gens pauvres à monnayer leurs prestations et ils prétendent qu'ils sont financés par la générosité d'amis. Le chef des *Golden Star Hunters*, Larry Bannock, se finance par des conférences payantes. Les musées rachètent certains costumes, et il s'avère que les Grands Chefs, comme Tuddy Montana, en 1999, donnent des *interviews* exclusives à des médias en comité privé.

Dans une société occidentale capitaliste et postmoderne, le tourisme est devenu un enjeu majeur. La sauvegarde d'un groupe comme les *Black Indians*

4. Adresse du site : <http://www.mardigrasneworleans.com/mardigrasindians/index.html>.

passer par le spectacle qui leur apporte une reconnaissance et une notoriété. Cependant, ces groupes tiennent à garder le monopole de ce qui va être dit et montré sur leurs traditions. Étant pour la plupart sans grande formation scolaire, ils pourraient facilement se faire manipuler et cherchent à éviter cela en sélectionnant les journalistes ou les institutions. Le site Web soulève l'ambiguïté de sa réalisation par un tiers. Il est un moyen publicitaire et ne représente pas la totalité du groupe. Il semblerait qu'il ait été réalisé surtout sur l'initiative de Larry Bannock, le chef des *Golden Star Hunters*, qui trouve ici un moyen de faire parler de lui. Le site a été créé et est entretenu par la société *CompuCast Web Design* qui réalise plusieurs sites de carnaval à La Nouvelle-Orléans, dont celui du *Zulu Mardi Gras*, depuis le début de l'année 2000. Ainsi, les *Black Indians* ont su saisir, trois ans avant l'organisation des Zoulous, l'opportunité de ce nouveau média qu'est Internet.

Cela me conduit à comparer les deux sites. Si le site du Mardi gras indien focalise sur la personnalité d'un seul chef, le site du Zulu Social Aid and Pleasure Club Inc. est celui d'une organisation extrêmement hiérarchisée et qui tient à montrer une image de prestige⁵. L'écriture est étudiée et élégante ; le rouge, l'or et le noir sont les couleurs utilisées, des teintes qui symbolisent la royauté. La page d'accueil donne une lecture de l'histoire du club qui, il faut le souligner, remet en cause le mythe des origines voulant que le nom du club soit issu de la culture populaire et d'une simple pièce de théâtre. L'organisation promeut une origine plus sérieuse reposant sur une multitude de groupes informels qui se seraient constitués en un club après une réunion dans l'arrière salle d'un restaurant du Uptown. L'accent est mis sur l'aspect quasi philanthropique de ses associations d'entraide. Ce discours se veut corroborer par la mémoire collective : « *Conversations and interviews with older members...* ». Son sceau d'authenticité lui est garanti par le sérieux des historiens de l'organisation qui se seraient penchés sur la question : « *Years of extensive research by Zulu's Historian staff...* ». Or, ce discours est totalement nouveau, puisque jusque dans les années 1980, l'historien de l'organisation, John E. Rousseau, soutenait encore dans le programme officiel l'origine populaire du club, disqualifiant le discours d'un folkloriste blanc local, Perry Young. Ils insistent sur l'incorporation du club devant notaire en 1916, légitimant ainsi une tradition ancrée dans l'histoire officielle de La Nouvelle-Orléans. Tout en notant la controverse des années 1960, le discours met en valeur le nouvel itinéraire officiel de la parade de

5. Adresse du site : <http://www.mardigrasneworleans.com/zulu/home.html>.

1968, et une page du site, intitulée *Parade Route*, montre un plan indiquant le circuit de la parade de mars 2000.

L'organisation se glorifie de son succès et de sa reconnaissance locale, nationale et internationale. Autant le carnaval indien est animé par une poignée de personnes, autant les Zoulous s'honorent d'adhésions en constante augmentation : « *Zulu has grown tremendously over the years* ». L'organisation est riche en membres et en dons : elle a la capacité d'organiser des parades plus ostentatoires que par le passé et de soutenir également une action d'aide auprès de la population noire nécessiteuse ; elle a la capacité d'offrir des bourses universitaires et de participer financièrement à diverses organisations communautaires.

Le caractère aristocratique du club est présent à chaque page du site, tant dans la présentation de la « Proclamation royale » que dans l'exposition photographique des 12 membres officiels du club portant une veste jaune et une coiffe noire ornée des initiales du club et d'un grand « Z » brodé. Ces membres officiels occupent désormais les mêmes fonctions que celles tenues par les membres du club le plus prestigieux de la ville, l'Original Illinois Club.

Il est indubitable que l'organisation issue du regroupement de travailleurs de la classe moyenne est devenue une institution de notables de la société afro-américaine de La Nouvelle-Orléans, même si le discours proclame : « *The Zulu Social Aid and Pleasure Club Inc. is everyman's club* ». En conséquence, la parade zouloue du Mardi gras bénéficie de moyens financiers incommensurables par rapport aux ressources du Mardi gras indien. L'effort personnel fait par les *Black Indians* est comparativement plus important, tant en temps de travail pour la confection des tenues qu'en effort financier, lequel est souvent disproportionné par rapport aux revenus. Des deux côtés, une recherche de la respectabilité est évidente.

La reconnaissance et l'estime de soi sont les moteurs majeurs des *Black Indians*, alors que, chez les Zoulous, la parade démontre l'étalage de la réussite de ce groupe. Le carnaval est le moyen pour tous les Afro-Américains de s'illustrer dans une société américaine qui, pendant longtemps, surtout dans les États du Sud, les a méprisés ou, au mieux, ignorés. Internet, lucarne sur le monde, attise l'image publicitaire et l'aspect narcissique des hommes et des organisations. Toutefois, l'utilisation du réseau peut aider aussi à protéger une image de soi et de son groupe plus conforme à la réalité.

Enfin, la participation, en tant qu'observatrice active de la fête dans les deux groupes, m'a portée à considérer le racisme tenace de la société noire de La Nouvelle-Orléans comme une forme traditionnelle de rapports sociaux initiés par les Européens. Cette tradition perdure du fait même de la fracture sociale scindant très nettement le groupe afro-américain en plusieurs groupes, les riches et les pauvres, les gens instruits et les déshérités. Le tourisme accuse une propension à la perte des référents et à la marchandisation de la culture populaire. Il m'a semblé que, derrière l'aspect ludique premier que procure le déguisement et la fête accompagnant le Mardi gras, une solennité se dégageait des prestations de chacun des groupes afro-américains. Cette gravité reposerait sur la conscience d'être enfin reconnus pour les Zoulous et la fierté de maintenir une tradition malgré les difficultés de tous ordres chez les *Black Indians*.

À mes yeux, pour l'avoir vécu, il existe, derrière cette apparence d'images simplifiées que l'on offre aux touristes sur les routes balisées, une authenticité de la culture vernaculaire. Dans les quartiers noirs, loin des yeux indiscrets des touristes de masse, se joue la réalité sociologique. Au-delà du jeu de rôle, se retrouvent trois images allégoriques fondamentales des sociétés traditionnelles non occidentales : l'élite hiérarchisée choisie et non élue, l'individu sacré qui se distingue par ces faits et gestes hors normes et le groupe qui s'identifie, en les admirant, aux deux autres figures.

Références

- Barnes, Harper, 1985, « Mardi Gras Indians: Once They Fought — Now They Dance and Sing », *The St. Louis Post-Dispatch Sunday Magazine*, 23, June: 18-19, *New Orleans Magazine*, 19, 8: 66.
- Blassingame, John W., 1973, *Black New Orleans, 1860-1880*. Chicago, University of Chicago Press.
- Bridges, Barbara, 1987, « Black Indian Mardi Gras in New Orleans » : 155-163, dans John W. Nunley et Judith Bettelheim (dir.), *Caribbean Festival Arts*. Seattle/St Louis, University of Washington Press/The Saint Louis Art Museum.
- Cable, George W., 1886, *The Creoles of Louisiana*. New York, Charles Scribner's Sons.
- Cassimere, Raphael, 1995, *African Americans in New Orleans before the Civil War*. New Orleans, College of Urban and Public Affairs, University of New Orleans, Jean Lafitte National Historical Park and Preserve (LA).
- Cooksey, Sybil J., 1998, *Race-ing space segregation as a modernist project in New Orleans*. Master of Science in Urban Studies in the College of Urban and Public Affairs, University of New Orleans.
- Draper, David Elliot, 1973, *The Mardi Gras Indians : the Ethnomusicology of Black Associations in New Orleans* [Ph.D.]. New Orleans, Tulane University.
- Eagleson, Dorothy Rose, 1961, *Some aspects of the social life of the New Orleans Negro in the 1880's*. Thesis (M.A.), Tulane University.
- Edmonson, Munroe S., 1960, *The eighth generation: Cultures and personalities of New Orleans Negroes*. New York, Harper.
- Fauley, Emery Lynne, 1972, *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*. Palo alto, National Press Book.
- Garvin, James R., 1994, « Social Isolation and Public Housing in New Orleans: A Case Study », College of Urban and Public Affairs, University of New Orleans.
- Gatewood, Willard B., 1990, *Aristocrats of Color: the Black Elite, 1880-1920*. Bloomington, Indiana University Press.
- Gehman, Mary, 1994, *The Free People of Color of New Orleans*. New Orleans (LA), Margaret Media, Lloyd Dennis (photographe).
- Geronimi, Martine, 2001, *Imaginaires français en Amérique du nord, géographie comparative des paysages patrimoniaux et touristiques du Vieux-Québec et du Vieux Carré à La Nouvelle-Orléans*. Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- Gill, James, 1997, *Lords of Misrule : Mardi Gras and the Politics of Race in New Orleans*. Jackson (MS), University Press of Mississippi.

- Hirsch, Arnold R., and Logdson, Joseph, 1992, *Creole New Orleans : Race and Americanization*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Holloway, Joseph E. (dir.), 1990, *Africanisms in American culture*. Bloomington, Indiana University Press.
- Huber, Leonard Victor, 1977, *Mardi Gras: a pictorial history of carnival in New Orleans*. Jackson, Miss., University Press of Mississippi.
- Jankowiak, William R., et al., 1989, *Black social aid and pleasure clubs, marching associations in New Orleans*. New Orleans, Jean Lafitte National Historical Park and Preserve (LA), Tulane University.
- Johnson, Jerah, 1995, *Congo Square in New Orleans*. New Orleans, Samuel Wilson, Jr. Publications Fund of the Louisiana Landmarks Society, Réimpression de *Louisiana History* (Spring, 1991), 117-157.
- Kinser Samuel, 1990, *Carnival American Style : Mardi Gras at New Orleans and Mobile*. Chicago, University of Chicago Press.
- Martin, Gilbert E., ©1986, *The Creole Story : an Historical Handbook*. New Orleans, La., The Mandingo Press,.
- Martinez, Maurice, 1979, « Two Islands : The Black Indians of Haiti and New Orleans », *New Orleans Museum of Art, Art Quarterly*, 1, 7 : 7.
- , 1985, « Black Indians Carry on », *The Louisiana Weekly*, section 1, février 1985.
- Mitchell, Reid, 1995, *All On A Mardi gras Day : Episodes In The History Of New Orleans Carnival*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Nassan, David, 1993, *Going out: the Rise and Fall of Public Amusements*. New York, Basic books.
- Official King Zulu Mardi Gras Souvenir Magazine*, 1969, Williams Research Center.
- Matta, Roberto Da [traduction de Danielle Birck], 1983, *Carnivals, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne*. Paris, Seuil.
- Patten, Simon, 1907, *The New Basis of Civilization*. New York/London, Macmillan.
- Rose, A., 1974, *Storyville, New Orleans*. Tuscaloosa (AL), University of Alabama Press.
- Salaam, Kalamu Ya, 1997, "He's the prettiest": A Tribute to Big Chief Allison "Tootie" Montana's 50 Years of Mardi Gras Indian Suiting, July 12-August 31, 1997. New Orleans, New Orleans Museum of Art.
- Schindler, Henri, 1997, *Mardi Gras New Orleans*. New York, Flammarion.
- Sell, Henry, et Victor Weybright, 1955, *Buffalo Bill and the Wild West*. New York, Oxford University Press.
- Smith, Michael P., 1994, *Mardi Gras Indians*. Gretna, Pelican Pub. Co.

- Williams, Karen L., 1992, *Images of Uneasy Hybrids: Carnival and New Orleans*. Emory University.
- Worthy, Barbara Ann, 1994, *Blacks in New Orleans from the Great Depression to the Civil Rights Movement, 1930-1960*. New Orleans (LA), Southern University at New Orleans, Center for African and African American Studies.
- Young, Perry, 1939, *Carnival and Mardi-Gras in New Orleans*. New Orleans, Harmanson's.