



HAL
open science

La tradition carnavalesque niçoise. Du passéisme à l'invention délibérée

Christian Rinaudo

► **To cite this version:**

Christian Rinaudo. La tradition carnavalesque niçoise. Du passéisme à l'invention délibérée. Dejan Dimitrijevic. Fabrication de traditions, invention de modernités, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, pp.261-274, 2004, 2735110516. halshs-01086376

HAL Id: halshs-01086376

<https://shs.hal.science/halshs-01086376>

Submitted on 24 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La tradition carnavalesque niçoise. Du passéisme à l'invention délibérée

Christian Rinaudo

Partout en France, le «local» — le lieu où l'on vit, d'où l'on vient, que l'on visite du fait de son particularisme — se trouve exalté comme une sorte «d'île d'authenticité» (Bourdin 2000) et participe de ce fait d'un phénomène de renouveau identitaire d'autant plus affirmé qu'il correspond à des logiques de développement ou de redynamisation de l'industrie touristique. La relance des manifestations folkloriques et des fêtes populaires, l'élaboration de mythes locaux, la mise en cohérence d'un répertoire de symboles culturels à des fins touristiques sont des initiatives souvent citées en exemple du fait qu'elles conduisent à la mise en scène du patrimoine culturel d'une région ou d'une ville, voire à l'invention pure et simple de pratiques qui peuvent être taxées d'inauthenticité par tous ceux — autochtones comme touristes éclairés — qui ne manquent pas d'en souligner les marques de leur fabrication instrumentalisée.

Le Carnaval de Nice, cette manifestation locale inscrite dans le patrimoine festif et culturel de la ville, est aujourd'hui l'objet d'une mise en cause de ce type. Pris en charge en 1873 par le Comité des fêtes de la ville dans le but de développer le tourisme d'hiver déjà bien implanté dans la région, il s'expose depuis quelques années à des critiques plus ou moins radicales et qui, quelles que soient leurs visées, s'efforcent communément de dénoncer son caractère inauthentique. Si l'on convient avec L. Trilling (1994 [1971]) que l'authenticité est une notion polémique dont le sens ne s'établit que par différence et opposition à toute accusation d'inauthenticité, les activités de dénonciation de cette tradition qualifiée d'inauthentique constituent un analyseur particulièrement pertinent des sources d'indignation et des points d'appui normatifs sur lesquels se recompose aujourd'hui l'image de cette ville à travers son Carnaval.

I. UN CARNAVAL DOMESTIQUE

Historiens et folkloristes locaux renvoient généralement les origines du Carnaval de Nice à un passé immémorial. C.-A. Fighiera (1985) fait remonter la mention la plus ancienne à l'année 1294, lorsque Charles II d'Anjou, Comte de Provence, se rendit à Nice «pour y passer les jours joyeux de Carnaval». Après de multiples évolutions, c'est le Comité des Fêtes de Nice, créé pour l'occasion en 1873, qui est chargé d'organiser les festivités sous le patronage de la municipalité. Depuis lors, cette festivité constitue le moment culminant de la saison d'hiver sur la Côte d'Azur, terre d'accueil des riches hivernants étrangers à la recherche de soleil et de loisirs. Sa Majesté Carnaval est alors montée sur des chars de plus en plus imposants et devient un personnage géant, à l'image d'une ville en plein essor. Sa propre représentation, explique A. Sidro, évolue du personnage gargantuesque malicieux et fêtard, habillé en tenue de paysan ou de pêcheur, vers celle d'un Roi-Soleil majestueux donnant une image «d'éclat et de lumière» plus flatteuse pour la ville et pour ses qualités «touristiques». Les pressions exercées par le Comité des Fêtes pour éliminer toute allusion politique, sociale et culturelle pouvant choquer ou «ennuyer» le public étranger à la culture populaire locale sont alors très significatives de cette volonté de contrôler l'image d'un personnage carnavalesque présenté comme un conquérant du soleil et de la féerie. En 1939 par exemple, son Secrétaire général adressait un courrier au maquettiste G.-A. Mossa pour lui demander de remplacer certains attributs de la «culture niçoise» qui entouraient le monarque et qui risquaient d'apparaître comme «un peu trop local pour les étrangers qui viennent ici et qui pourraient ne pas comprendre aisément» (cité dans Sidro 1979).

Ainsi, la dimension locale du carnaval disparaît peu à peu des cortèges qui, par les thématiques abordées et par les mises en scènes de plus en plus cosmopolites, prennent la forme d'un grand spectacle destiné à attirer un public toujours plus nombreux sur une Côte d'Azur érigée en capitale touristique. Cette orientation a tout de suite été renforcée par l'installation de barricades tout le long du parcours et de tribunes composées de places payantes pour les spectateurs les plus aisés. Elle fut également confortée par l'instauration des batailles de fleurs se voulant plus raffinées et plus poétiques que les **corsos**¹ carnavalesques, mais également plus en phase avec l'image féerique produite par les guides touristiques de l'époque².

Cette logique de modernisation du Carnaval n'a cessé de se poursuivre depuis lors, s'adaptant au fil des décennies à la démocratisation du tourisme et aux nouvelles exigences d'un public toujours plus nombreux. Récemment, l'organisation des festivités a été confiée à la direction générale de l'Office du tourisme et des congrès de Nice, ce qui marquait symboliquement l'aboutissement d'un processus visant à faire de cet événement un des moteurs du développement économique de la ville centré sur l'industrie des loisirs et du tourisme.

Dans cette optique, la municipalité a également cherché à rajeunir l'image d'un Carnaval de plus en plus fréquenté par la clientèle âgée des *tour operators* en introduisant des sponsors privés pour organiser des concerts et des *techno parades*, mais également en s'entourant de personnalités chargées de trouver de nouvelles formes d'expression de la fête. Ainsi, lors de l'édition 2000, le recrutement du dessinateur Sergueï³ comme «y-magier officiel» — le terme est en soit plus «branché» que celui de «maquettiste» employé jusqu'alors pour désigner le directeur artistique — participait de cette volonté de «relooker» le Carnaval. «*Les grosses têtes d'antan sont l'expression d'une "manifestation terroir" qui n'attire personne et qui ne fait pas vendre le carnaval hors de Nice*», expliquait le directeur de l'Office du tourisme. «*Sergueï a fait partie de notre démarche électrochoc que nous voulons et devons prolonger afin d'obtenir la médiatisation record de cette année*⁴.» La symbolique de Sergueï s'est alors voulue délibérément plus universelle que celle des carnavaliers niçois qui s'inspirait des dessins d'Alexis Mossa (1844-1926) et de son fils Gustav-Adolf Mossa (1883-1971). En abordant des thèmes comme les droits de l'Homme, la Connaissance, la Communication, la Consommation, elle remettait à l'honneur le style antique de l'allégorie politique et permettait à un public plus large, à condition d'être suffisamment cultivé, de comprendre les messages et d'en apprécier toutes les subtilités.

Une autre initiative de la municipalité a été de constituer une équipe «d'agitateurs professionnels» — également appelés «carnavaleurs» — et dont la mission était de susciter l'intérêt d'une clientèle en quête d'expériences festives et artistiques. Composée de jongleurs, d'acrobates, de danseurs et de comédiens placés sous la direction d'un «concepteur d'événements⁵», cette équipe a été chargée d'organiser des spectacles de rue dans la ville durant la période carnavalesque, mais aussi de provoquer le désordre, la remise en cause des règles et par là-même de constituer artificiellement le chaos classiquement décrit comme une

¹ Terme d'usage pour désigner le défilé carnavalesque dans les rues de la ville.

² Voir Liégeard [1887] 1988. Conçu comme un récit de voyage, cet ouvrage dont la première édition date de 1887, a largement contribué à diffuser l'imagerie et le terme même de Côte d'Azur dans la société mondaine de l'époque.

³ Sergueï est notamment connu pour ses dessins humoristiques publiés dans *Le Monde*, *L'Express* ou le *New York Times*.

⁴ Cité dans *Nice-Matin* du 20 mars 2000, «Maintenir "l'effet Sergueï"».

⁵ Il s'agit de Gad Weil à qui l'on doit notamment la transformation des Champs Élysées en champ de blé ou la Techno Parade de Paris.

des caractéristiques centrales de la fête et du Carnaval. Le «Grand Charivari», organisé depuis l'édition 2000, est au centre de cette nouvelle dynamique. Il fut présenté dans les brochures touristiques comme «*un désordre planté aux quatre coins de la ville*», «*un air de folie issu des coutumes festives d'antan*». Le principe consiste à inciter le public, devenu trop passif, à s'amuser partout en ville, même en dehors des corsos officiels, sans toutefois revenir au désordre d'antan dont il est rappelé dans la presse locale qu'il était «*parfois insolent, violent, brutal*».

Ainsi, face à l'absence totale de spontanéité d'une manifestation pensée comme une opération de marketing touristique, la préoccupation des pouvoirs publics n'était pas tant d'opérer un contrôle et de faire respecter les limites à ne pas franchir dans la célébration festive du règne de Carnaval, que de faire comme si l'on assistait et l'on participait à la transgression de normes propre à l'expérience carnavalesque par une mise en scène de l'esprit de la fête. Voici ce qu'en disait Gad Weil à qui fut confiée la mission de redynamiser le Carnaval : «*Il me semblait que l'esprit du début du siècle qui voulait que la ville se dote d'un outil comme le Carnaval n'était plus là. Carnaval se recréait d'année en année fort de son savoir-faire en matière d'organisation et de logistique, mais n'apportait plus un esprit de fête et de mobilisation à une ville se donnant en spectacle à elle-même et aux autres. Il fallait donc nous ressourcer dans certains éléments du début du siècle pour retrouver la ferveur du Carnaval⁶.*» En ce sens, le Grand Charivari se présentait comme un outil promotionnel, mais aussi comme une manière d'anticiper la critique de ceux qui n'allaient pas manquer de s'indigner de la transformation du Carnaval en produit de consommation culturelle coupé de la tradition locale.

II. CARNAVAL DANS LA «TOURMENTE IDENTITAIRE»

Depuis longtemps, historiens, folkloristes, artistes et journalistes constatent, dénoncent ou se plaignent de la perte de signification du Carnaval de Nice qui s'est coupé de «ses anciennes racines populaires⁷» perdant du même coup de son «authenticité». «*Ces cortèges, commentait R. Auguet (1974), par leurs thèmes, sont devenus de grands spectacles qui n'ont plus aucun rapport avec les mythes et les traditions propres au Carnaval*». De ce point de vue, la dynamique de modernisation impulsée lors de l'édition 2000 avec le recrutement de Sergueï a eu pour effet de susciter de vives réactions de la part d'une critique à visée «traditionaliste».

Si l'anthropologie a fait depuis sa naissance un usage intensif de la notion de «tradition», on ne peut pas dire que celle-ci fut, jusqu'à une période récente l'objet d'un travail de clarification et de caractérisation conceptuelle. En tant que «mot-outil», ce terme réunit en lui une pluralité de signification. Ainsi, la «tradition» peut renvoyer à un système de transmission, de génération en génération, de pratiques ou de savoir-faire dans le contexte familial ou artisanal⁸; elle peut également signifier que ces pratiques et ces savoir-faire qualifiés de «traditionnels» sont crédités d'une valeur culturelle fondamentale; ou encore mettre l'accent sur le caractère conservatoire de ce qui fait l'objet d'une transmission. Depuis quelques années, les apports théoriques de l'histoire et de l'anthropologie ont permis d'insister sur le fait que la tradition peut être une «invention» (Hobsbawm, Ranger 1983), qu'elle est «*une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement*

⁶ Extrait de l'émission «Changement de décor» diffusée sur *France Culture* le 5 mars 1998 et consacrée à Nice et à son carnaval.

⁷ *Nice-Matin* du 23 février 2000.

⁸ Comme le note Pouillon (1991), «*La tradition se définit — traditionnellement — comme ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations la transmettent*».

contemporains» (Pouillon 1975), «une réponse, trouvée dans le passé, à une question formulée dans le présent» (Lenclud 1994), ce qui invalide l'hypothèse essentielle de la «conservation» dont, aujourd'hui encore, le sens commun continue d'entretenir le préjugé (Bouju 1995).

Dans le contexte du Carnaval de Nice, la «tradition» de laquelle se réclament les auteurs d'une critique «traditionaliste» du carnaval est celle de toute une imagerie dite populaire qui s'appuie sur le grotesque, le laid, et non sur l'esthétisme ou sur l'allégorie politique et sociale. C'est celle qui fut forgée par les Mossa — le père et le fils — et qui représente un monde de géants hilares et grimaçants, de grosses têtes aux couleurs criardes, de guirlandes multicolores dessinant sur les façades monumentales de la place Massena toutes sortes de personnages obèses, vaudevillesque, à la limite de l'obscénité. Dans ces conditions, l'imagerie de Sergueï introduit une rupture du point de vue des gardiens de cette tradition, et notamment des carnavaliers niçois qui l'ont perpétuée. Les chars du carnaval 2000 sont critiqués comme étant trop «riquiqui», trop «intellos», «d'une tristesse sans pareille», etc. «Tout est uniforme», explique le représentant de l'association *Nature et Tradition*, «tout est tellement bleu que s'en devient gris. Où sont les grosses têtes hilares, les chars de lumière, les grimaces de carton-pâte ? Où est notre tradition⁹ ?» *Nice-Matin* parle alors de la «Fronde "nissarde" contre le carnaval Sergueï¹⁰» et ouvre une tribune à ces «défenseurs de l'identité culturelle niçoise» qui «crient tous au crime de lèse tradition¹¹».

Ainsi, le «relookage» du carnaval de Nice s'est transformé en «affaire Sergueï», en un événement public centré sur la mise en question de l'identité culturelle niçoise. Il fut reproché aux organisateurs et, en tout premier lieu, au maire de Nice d'être allé chercher «un Parisien, à savoir Sergueï qui, par essence, ne connaît rien à nos traditions festives, pour concevoir notre carnaval¹²». L'affaire a pris une telle ampleur médiatique que le maire s'est vu dans l'obligation de défendre son choix initial tout en revenant sur une position susceptible de satisfaire les associations traditionalistes sur lesquelles il s'est largement appuyé par ailleurs pour asseoir sa légitimité électorale, n'étant pas lui-même d'origine niçoise : «Il fallait secouer les puces de ce carnaval qui ressemblait de plus en plus à un spectacle de télévision. Il fallait frapper un grand coup. Et c'est fait. [...] Mais on verra alors s'il ne faut pas revenir en 2001 à un concept moins innovant et choquant¹³.» C'est précisément ce qu'il fut en annonçant quelques mois plus tard que les carnavaliers allaient retrouver leurs rôles habituels lors de l'édition 2001.

Le Grand Charivari introduit lors de l'édition 2000 en même temps que la modernisation du Carnaval que devait incarner Sergueï n'était pas de nature à apaiser la critique, même si les organisateurs le présentaient comme une manière de renouer les liens avec le passé et avec la tradition carnavalesque de Nice. Ainsi pouvait-on lire dans les brochures de l'Office du tourisme que ce «remue-ménage burlesque» existait dans un passé lointain lorsque les jeunes munis de divers ustensiles et d'instruments à percussion allaient faire du vacarme devant la maison des veufs ou des veuves qui se remariaient sans s'être acquittés de la taxe du «Charavilh» à «l'abbé des fous». On y apprend également, grâce aux travaux d'A. Sidro, ethnologue et historienne du Carnaval de Nice sollicitée pour collaborer à l'organisation de la relance des charivaris, que ceux-ci avaient au XVI^e siècle une fonction sociale de lutte contre la corruption lorsque, par exemple, on allait faire un charivari devant la maison d'un notable accusé de détournement de fonds. Mais pour les gardiens de la tradition carnavalesque, cette

⁹ Cité dans *Nice-Matin* du 16 février 2000, «Carnaval: polémique identitaire».

¹⁰ *Nice-Matin* du 16 février 2000 (première page).

¹¹ *Nice-Matin* du 16 février 2000, «Nice, le carnaval dans la tourmente identitaire?»

¹² *Id. ibid.*

¹³ Cité dans *Nice-Matin* du 18 février 2000, «Jacques Peyrat : "J'ai trouvé plus conservateur que moi"».

initiative de la municipalité n'œuvrait pas à un retour à l'authenticité perdue, elle visait au contraire à répondre à la quête d'authenticité des touristes par une mise en scène de celle-ci. Elle n'est de leur point de vue qu'un outil de la promotion de cet événement et de la ville de Nice dans son ensemble, une tradition revisitée permettant de répondre aux exigences d'authenticité des touristes.

III. L'INVENTION DES CARNAVAUX «INDEPENDANTS»

Au milieu des années 90, une autre forme de critique du Carnaval de Nice commença à se faire entendre, d'abord de manière confidentielle, puis en suscitant de plus en plus d'intérêt dans les milieux artistiques et culturels de la ville. Sur le principe, elle ne vise pas à souligner des dérapages dans l'organisation de la manifestation et à œuvrer au rétablissement d'une quelconque tradition bafouée, mais à mettre en cause de manière radicale les points d'appui normatifs sur lesquels repose la prise en charge du Carnaval par l'Office du tourisme de la ville. Elle dénonce l'absence de signification sociale et politique d'une tradition inventée à des fins touristiques et dont l'intérêt pour la municipalité ne réside, selon ses termes, que dans son impact économique et médiatique. Les collectifs d'artistes locaux qui en sont à l'origine affirment ne pas se reconnaître dans l'esprit de cette manifestation et dans l'image de Nice, capitale de la Côte d'Azur, dont elle permet d'assurer la promotion : *«On ne se retrouvait pas dans cet énorme Club Méditerranée, dans cette orientation qui nous est présentée comme étant inéluctable et qui dévitalise tout lieu de vie pour en faire un décor, qui transforme toute culture en une sorte d'expression figée d'un folklore de pacotille»* expliquait l'un de leur porte-parole sur les ondes d'une radio nationale à l'occasion d'une émission consacrée à la vie culturelle, artistique et politique niçoise.

Cette critique qui, sur certains aspects, se rapproche de la critique «artiste» que décrit E. Chiapello (1998) et de son engagement contre le nouvel esprit du capitaliste (Boltanski, Chiapello 1999), dénonce également la posture traditionaliste qui consiste à penser que ce sont les origines locales des «interprètes de la tradition» qui confèrent la légitimité de leur action. Pour ceux qui la porte, ce n'est pas parce qu'il est «Parisien», étranger à la culture niçoise, que Sergueï suscite l'indignation, mais parce qu'il participe, au même titre que les «carnavaliers» d'antan et les «carnavaleurs» d'aujourd'hui de ce qui est qualifié de «mascarade touristique». Interrogés sur la controverse du «relookage» du Carnaval de Nice, les «francs-tireurs de l'identité locale» comme les appellent les journalistes de la presse régionale, répondent : *«Crier au crime de lèse identité sous le seul prétexte que l'on a modifié l'esthétique des chars ne veut rien dire. Tout au plus, cela démontre que l'on a de l'identité culturelle une vision muséale, figée. L'identité, ça ne se met pas en conserve, ça se vit, ça s'invente au jour le jour. Notre idée, c'était une fête en rupture du carnaval marchandise. Et qu'il soit conçu sur le modèle ancien, façon Mossa, ou revu par Sergueï ne change en rien notre propos»¹⁴.*

C'est dans cet esprit que furent créés des Carnavals dits «indépendants» dans deux quartiers de Nice situés à la marge des festivités officielles orchestrées par l'Office du tourisme. D'abord fréquentés par quelques dizaines de personnes, ils ont été investis par un public de plus en plus nombreux et suscitent désormais le plus grand intérêt des médias qui y voient une alternative incontournable et un complément indispensable aux festivités de la ville. Le principe était d'impulser des Carnavals «de participation» réconciliant la population locale avec la notion de fête populaire. En ce sens, la farine fut préférée aux confettis qui inondent le centre-ville en période carnavalesque en ce qu'elle est un produit de

¹⁴ Cité dans *Nice-Matin* du 23 février 2000, «Les «indépendants» comptent les points».

consommation courante et qu'elle permet de blanchir ceux qui ne se prêtent pas au jeu pour les intégrer aux corsos. Elle s'est imposée rapidement comme la marque de cette récente mais néanmoins très attendue tradition inventée.

En choisissant le terme «indépendant» pour qualifier leur action, les organisateurs tiennent à souligner l'autonomie politique et financière de leur démarche par rapport à celle du Carnaval «officiel», à manifester qu'ils n'ont pas besoin de reconnaissance ni même d'autorisation de la part des autorités locales pour réaliser leur projet et qu'ils ne réclament aucune subvention pour fonctionner¹⁵. Chars et déguisement sont confectionnés à partir de la récupération et du détournement d'objets de consommation (caddies de supermarché, cartons d'emballage, remorques de bateau, planches à roulettes, palettes de chantier, etc.), de *charafi*, comme il est dit en niçois. La question du maintien et de la pertinence du terme «indépendant» fait d'ailleurs régulièrement l'objet d'une mise en débat lors des réunions de préparation, quand il est question de concevoir les affiches annonçant l'événement. Selon certains, l'implication protestataire induite par ce qualificatif risque de le faire apparaître comme une simple démonstration politique contre la municipalité et de ne pas mettre suffisamment en évidence ses dimensions festive et participative. D'autres qualificatifs comme «populaire», «authentique» ou «pirate» sont soumis à la discussion, mais aucun ne s'est finalement imposé comme étant pleinement satisfaisant. Bien que très évocateurs, les termes «populaire» et «authentique» sont porteurs d'une trop grande ambiguïté sémantique. Lors d'une discussion sur ce thème, quelqu'un remarquait par exemple que les émissions de téléachat produites par TF1 sont d'une certaine manière «populaires», bien que ce ne soit pas cette définition qui soit la mieux appropriée pour qualifier la démarche du collectif. Il en est de même pour le terme «authentique» qui renvoie souvent à l'idée folklorisante de conservation et de reproduction à l'identique d'une tradition locale, ce qui ne correspond pas à l'esprit soutenu par le groupe. Quant au terme «pirate» qui exprime bien l'idée d'un carnaval sans autorisation ni subventions, il peut apparaître comme étant trop marginalisant, ce qui n'est pas non plus l'objectif des organisateurs. Il semble donc au fil des débats de ce genre que le terme «indépendant» ait fini par s'imposer pour qualifier ces événements. D'autant qu'en le «nissartisan», il pouvait tout aussi bien exprimer la dimension identitaire de la démarche. Ainsi, sur les affiches comme sur les tracts distribués dans les quartiers concernés lors des aubades, il est désormais question du «*Carnevale independent dau Puòr*» ou «de San Ròc», dont les dates sont fixées les deux derniers «*Dimenegue*» de la période carnavalesque, en «*febrier*» ou en «març».

Dès le début, les acteurs des Carnavals indépendants ont prôné un mode de participation résolument différent de celui des festivités carnavalesques relancées dans les villages de l'arrière-pays niçois grâce aux conseils éclairés des folkloristes ou ethnologues locaux. On n'y rencontre pas de formations musicales traditionalistes qui interprètent un répertoire oublié selon les coutumes de l'époque, mais des *sound systems*¹⁶ librement inspirés des *trios électriques* qui se sont développés ces dernières années dans le carnaval de Bahia. Il s'agit de camions à plates-formes sonorisées pouvant accueillir les chanteurs de groupes locaux ou invités. Au-delà de la forme de participation, un style musical s'est alors imposé. Il s'agit d'une base rythmique inspirée à la fois du *Repente* brésilien et du *raggamuffin* jamaïcain et qui a pour caractéristique, contrairement au rock, de donner la priorité à la parole et à

¹⁵ Le slogan lancé chaque année lors des campagnes d'affichage le revendique de la manière suivante: «Carnaval indépendant = 0% d'autorisation, 0% de subvention, 0% Côte d'Azur, 0% spectateurs, 100% acteurs, 100% de bric et de broc...».

¹⁶ Un *sound system* est une configuration scénique comprenant le matériel nécessaire à la sonorisation de musiques pré-enregistrées (platines, lecteur de cédé, samplers...) et des micros. C'est la version jamaïcaine du karaoké née de l'idée de passer les disques avec une face instrumentale pour que chacun puisse improviser dessus en adaptant la «tchatche» en fonction du lieu et du moment.

l'ambiance festive. Avec l'implication d'un autre collectif d'artistes dans les carnivals, une autre base rythmique a progressivement été introduite dans les corsos. Il s'agit d'une samba d'inspiration afro-brésilienne telle qu'elle est jouée et dansée dans le carnaval de Bahia par les *batucadas*, ces groupes de percussionnistes et de danseurs de rue qui peuvent parfois atteindre plusieurs centaines de personnes et qui se sont imposés comme le symbole de la résistance culturelle et de l'élaboration d'une identité «afro» dans la société bahianaise (Ribard 1999). Là encore, la transposition d'une pratique communautaire riche de toute une cosmogonie rendue célèbre par les travaux de Bastide, aux fêtes carnavalesques niçoises a donné lieu à un syncrétisme musical et culturel qui a largement contribué à son appropriation populaire. Ainsi, le groupe de percussionnistes qui compose le socle de la formation est souvent accompagné de joueurs de fifres et autres instruments à vent qui reprennent, sur cette base rythmique entraînante et propice à la danse, des mélodies puisées dans le répertoire local. Il sert également de support musical, sur le principe du rap ou du raggamuffin, à des improvisations vocales scandées au porte-voix et reprises en cœur par les autres participants et par les danseurs qui viennent se joindre spontanément au groupe.

Au fil des réalisations carnavalesques s'est développé tout un imaginaire culturel et pictural dont la symbolique est venue nourrir une vision résolument anti-touristique de la ville centrée sur la reconquête des espaces de vie en commun. *Capitain Nissa* est ainsi devenu une sorte de Superman local dont la mission consiste à lutter contre les «*estraças terrestras*», ces hommes et ces femmes venus d'ailleurs, vêtus de shorts et de sandales et qui envahissent les plages en période estivale. Une autre figure emblématique des carnivals indépendants est incarnée par *lo Gran Calamar*, un céphalopode géant qui recule généralement devant l'avancée des touristes, mais qui, selon la légende, reviendra un jour sur le rivage pour les dévorer. Dans un autre registre, *Lo Drag* s'est également imposé depuis son apparition en 1998 comme le symbole local de la lutte contre l'exclusion. Il est une sorte de dragon mythique qui, comme l'explique son créateur, est là pour manger tous les *cònds*¹⁷ de la ville, ceux qui ne tolèrent pas l'altérité et qui ne conçoivent l'identité locale que comme un héritage ne pouvant se transmettre que par filiation. Le *cònd* est alors celui qui considère que l'on ne peut être Niçois que si l'on est «de souche» niçoise, ce qui revient à clôturer le groupe sur la base des origines communes et à exclure tous ceux qui ne remplissent pas ces critères d'appartenance. La formule *Siam toi de Nissa!*¹⁸ érigée en slogan des carnivals indépendants est alors une manière de répondre à la critique traditionaliste principalement portée par l'association *Sian de Nissa!*¹⁹ dont le nom même repose sur l'affirmation des origines. La différence de graphie entre *Siam* et *Sian* est tout autant révélatrice de la divergence de point de vue entre les deux formes de critique du Carnaval de Nice. En adoptant la graphie d'Alibert²⁰ toujours usitée dans les milieux occitans, les auteurs du slogan *Siam toi de Nissa* expriment leur volonté d'ouverture de la culture locale sur un monde plus vaste tout en marquant leur distance avec une conception de l'identité fermée sur elle-même et rendue incompréhensible aux autres.

Cette démarche mise en œuvre dans la réalisation des Carnivals indépendants se traduit dans la pratique des acteurs impliqués par un renversement de la définition ordinaire de l'authenticité. Pour eux, la question n'est pas de savoir si la dynamique impulsée par l'Office du tourisme de Nice pour «dépeussier» l'image du Carnaval «officiel» est plus ou moins

¹⁷ Ce terme s'est imposé dans toute la région après la sortie du premier album de *Massilia Sound System* à Marseille et de leur chanson *Stop the cònd!*

¹⁸ «Nous sommes tous de Nice» en français.

¹⁹ «Nous sommes de Nice».

²⁰ La graphie d'Alibert fut adoptée en 1936 par la Société d'études occitanes dans le but de «déprovençaliser» la culture occitane imposée par Mistral et ses proches du Félibrige. Voir Lafont 1974, Touraine, *et al.* 1981.

conforme à «l'identité niçoise» telle qu'elle est défendue par les associations traditionalistes, si elle est, de ce point de vue, plus ou moins authentique parce que plus ou moins fidèle aux valeurs cautionnées par le passé. Cette fois, l'authenticité est garantie par le caractère vivant de la fête, par l'imagination dont font preuve ses participants dans la construction des chars, dans la confection des déguisements, dans l'improvisation de joutes vocales au micro des *sound systems* ou dans la *Batucada de Nissa*. Dans ces conditions, c'est la notion de *pantaï* qui est placée au centre de l'authenticité. Le terme niçois «*pantaïer*» signifie à la fois «rêver», «délirer» et «fantasmer» en français. «*Le pantaï*, explique un participant du Carnaval Saint Roch interviewé sur les ondes de France Culture, *c'est le rêve, l'imaginaire, le délire. C'est un peu de folie, une folie concrète qui devient réelle en période carnavalesque. Là, on lui donne vie, ce n'est plus un simple délire, c'est la réalité, c'est présent, c'est vivant.*»

Aujourd'hui, les Carnavals indépendants ne constituent plus qu'un événement parmi d'autres de l'expression de cette critique anti-Côte d'Azur qui s'inscrit désormais dans un ensemble plus vaste d'activités festives centrées sur le détournement, voire l'invention pure et simple de traditions locales. Un manifeste explique en ces termes les motifs et les principes de cette mobilisation culturelle et artistique : «*Toutes nos manifestations sont "de rue", non subventionnées, liées à un quartier et à un temps de l'année. Elles sont autant d'occasions de se réapproprier la cité, de redonner vie à des lieux, de casser l'isolement, de se rencontrer, d'échanger, de créer, de réinventer notre folklore et de pantaïer ensemble!*». Depuis 1996, cette année festive et contestataire est consignée dans un calendrier de fabrication artisanale vendu dans les bars de la ville afin d'autofinancer l'organisation des différentes manifestations. On y retrouve d'années en années tous les héros mythiques qui alimentent la symbolique des carnavals indépendants et des autres fêtes de rue : *Capitain Nissa*, *lo Gran Calamar*, *les Estraças terrestres*, *Lo Drag* et bien d'autres personnages qui participent, par le *pantaï* des artistes qui les mettent en scène, de la critique métaphorique de la Côte d'Azur et de son Carnaval. On y apprend également les dates de chacune des festivités qui ponctuent l'année.

Ainsi, le premier dimanche de février est traditionnellement consacré au *festin dei Palhassos* qui ouvre la période des festivités carnavalesques. Cette tradition inventée — et revendiquée comme telle — s'appuie sur une pratique ancienne que les historiens locaux font remonter à l'époque médiévale et qui consistait à faire sauter un mannequin de paille sur un drap tendu par les pêcheurs du Vieux-Nice. Le *palhasso* symbolisait les notables de la ville dont on se vengeait avec humour. Mais, contrairement aux pratiques d'antan, cette tradition se présente sous la forme d'une compétition, le «championnat du monde de lancé de *palhasso*» qui consiste, selon l'expression consacrée, à «*propulser le plus loin possible le palhasso qui est en nous*». Le prix le plus convoité par les participants — le trophée du meilleur *pantaï* — est alors, contrairement à toute attente, celui qui sanctionne l'écart le plus remarqué au règlement très pointilleux de l'épreuve que chacun s'applique à rappeler et à faire respecter.

Le 1^{er} mai, c'est un autre personnage mythique, la *Santa Capelina*, qui est célébré sur le quai de *Raubà Capeù* dont la vue imprenable sur la Baie des Anges en a fait un passage obligé des touristes. Ici, l'association entre la date de l'événement — le 1^{er} mai, jour de la fête du travail — et son lieu — *Raubà Capeù* où, comme son nom l'indique, les chapeaux des passants s'envolent par temps de mistral — a donné naissance à une nouvelle tradition, la «fête des travailleurs du chapeau», à savoir, précisément, de ceux qui *pantaïent*.

D'autres moments forts marquent ce calendrier festif comme, par exemple, *Lo Passagin*, une sorte de régates maritime à partir d'embarcations de fortune qui se déroule en période

estivale, ou encore le *Championnat du monde de Pilo*²¹ organisé chaque année dans une commune de l'arrière pays niçois. À chaque fois, c'est le caractère volontairement inventé et «délirant» de ces traditions — comme le fait d'organiser des championnats du monde à partir de pratiques locales comme le *pilo*, voire totalement dérisoires comme le lancé de *palhasso* — qui est mis en scène par les participants de manière à bien marquer leurs distances avec les initiatives municipales ou associatives de relance des traditions, souvent soutenues et encouragées par les spécialistes locaux. Et le fait qu'elles aient été imaginées de toutes pièces n'empêche pas leurs concepteurs de les définir précisément comme de véritables traditions qui contrastent avec l'inauthenticité d'un monde livré à l'empire de la marchandise.

*

* *

En matière de fêtes et traditions populaires, ce qui est décrit comme «traditionnel» est généralement situé du côté de l'authenticité alors que ce qui est nouveau et dont on a encore en mémoire l'acte de fabrication est souvent taxé d'inauthenticité. Une des conditions de réussite d'une «tradition inventée» consiste d'ailleurs dans l'oubli de sa construction et dans la croyance en son ancrage dans un passé immémorial. C'est donc dans la plupart des cas l'oubli ou la dissimulation de l'invention et des raisons qui l'ont motivée qui permet de garantir le caractère authentique d'une tradition.

En nous intéressant aux critiques de l'inauthenticité du Carnaval de Nice, on a pu mettre en relief, par l'analyse de leurs points d'appui normatifs et des formes d'actions qu'elles préconisent, différentes interprétations possibles dont fait l'objet la notion de tradition. D'un côté, les tenants de la critique «traditionaliste» s'indignent de la modernisation d'un Carnaval qui, de ce point de vue, se coupe de sa tradition locale. Ils conditionnent ainsi l'authenticité de cette manifestation à son ancrage dans un passé mythique, ce qui suppose d'oublier que l'héritage des Mossa qu'ils considèrent comme étant à la base de la tradition carnavalesque niçoise est tout autant le fruit d'un travail de mise en scène de la ville à des fins touristiques. De l'autre côté, les pourvoyeurs de la critique «artiste» visent au contraire à définir l'authenticité par le caractère vivant de la fête, par l'imagination dont font preuve ses participants voire, plus encore, par l'exaltation du principe par ailleurs inavouable d'invention des traditions. Dans ces conditions, face à un Carnaval décrit comme un outil commercial et promotionnel de la ville et taxé de ce fait d'inauthenticité, c'est paradoxalement l'inventivité elle-même, la capacité des participants de la fête à *pantaïer*, et non l'oubli de l'invention qui garantit l'authenticité de la tradition.

Cette analyse nous invite à relativiser l'opposition classique, souvent défendue par les folkloristes et ethnologues impliqués dans les opérations de revitalisation de pratiques culturelles locales, entre traditions «authentiques» et «inventées». En soulignant le caractère forcément polémique de la notion d'authenticité et en pointant les différentes modalités de construction de son sens, elle invite à interroger les principes sur lesquels reposent les différentes positions qui s'affrontent quant à la définition d'une tradition, et les types d'actions mis en œuvre pour les défendre. Mais elle invite également à ne pas limiter la problématique de l'invention des traditions aux seules intentions institutionnelles visant à exprimer rituellement et à légitimer des modèles sociaux, comme celles qui sont décrites dans le recueil d'études publié sous la direction de E. Hobsbawm et T. Ranger (1983).

²¹ Le *pilou*, ou *pilo* en graphie occitane, est un jeu de rue et de cours d'école qui se pratique dans la région depuis la guerre ou l'immédiat après-guerre. Le pilou est une sorte de volant réalisé à partir d'une ancienne pièce de monnaie trouée et d'un bout de papier. On y joue au pied et, de préférence, par équipes de deux contre deux. Relancé en 1987 avec la création de ce championnat du monde, il se veut être un des symboles de l'identité niçoise. Voir Giordan A. et Maria J., *Et vive le pilou! E viva lo pilo!*, Nice, Z'Éditions, 1998.

L'émergence et la popularité croissante des Carnavals indépendants à Nice montrent que des initiatives portées sur la base du volontariat peuvent également donner lieu à des pratiques ritualisées dont l'objectif n'est pas de mieux vendre la ville en développant son image sur la scène internationale, mais de faire advenir des expressions festives et identitaires renouvelées à partir de l'engagement volontaire de chacun. D'autres exemples de ce type laissent toutefois présager soit l'essoufflement des forces qui maintiennent les traditions carnavalesques non instituées, comme ce fut le cas à Toulouse²² ou dans plusieurs villages de l'arrière-pays niçois²³, soit, ce qui n'est d'ailleurs pas contradictoire, leur pérennisation par une prise en charge institutionnelle qui, à l'instar du Carnaval de Notting Hill analysé par Cohen (1982 et 1983), conduit inévitablement à une redéfinition des aspirations de départ. C'est peut-être, ce que laisse entrevoir les expériences niçoises, que paradoxalement pour ne pas disparaître toute tradition informelle, non institutionnalisée, est condamnée à l'innovation perpétuelle, à la rupture militante et à des formes d'invention délibérée.

BIBLIOGRAPHIE

- Auguet R., *Fêtes et spectacles populaires*, Paris, Flammarion, 1974.
- Bessaiget Pierre, «Le Carnaval de Mouans Sartoux», in *Le Carnaval, la fête et la communication, Actes des Rencontres Internationales de Nice*, Nice, Éditions Serre, 1985.
- Boltanski Luc et Chiapello Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bouju Jacky, «Tradition et identité. La tradition dogon entre traditionalisme rural et néo-traditionalisme urbain», *Enquête*, n°2 (Les usages de la tradition), 1995.
- Bourdin Alain, *La question locale*, Paris, PUF, 2000.
- Chiapello Ève, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998.
- Cohen Abner, «A polyethnic London carnival as a contested cultural performance», *Ethnic and Racial Studies*, vol. 5, n° 1, 1982.
- Cohen Abner, «Drama and politics in the development of a London Carnival», *Man*, vol. 15, 1983.
- Fighiera Charles-Alexandre, «Les origines du Carnaval de Nice», in *Le Carnaval, la fête et la communication, Actes des Rencontres Internationales de Nice*, Nice, Éditions Serre, 1985.
- Hossbawm E. et Ranger T. (Éds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Lafont Robert, *La revendication occitane*, Paris, Flammarion, 1974.
- Lenclud Gérard, «Qu'est-ce que la tradition ? » in M. Détienne (éd.), *Transcrire les mythologies. Tradition, écriture, historicité*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Liégeard Stephan, *La Côte d'Azur*, Nice, Éditions, [1987] 1988.
- Pouillon Jean, «Tradition», in P. Bonte et M. Izard (éds), *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*, Paris, PUF, 1991.

²² Sur l'histoire et l'évolution de ce Carnaval dans un esprit de réinvention de la fête populaire entre 1982 et 1985, voir Sicre (1984).

²³ Sur l'idée de créer et les difficultés de maintenir un Carnaval à Mouans Sartoux, dans la région de Grasse, par la simple volonté de participation bénévole et désintéressée de la population, voir Bessaiget (1985).

- Pouillon Jean, «Traditions : transmission ou reconstruction», in J. Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspéro, 1975.
- Ribard Franck, *Le Carnaval Noir de Bahia. Ethnicité, identité, fête afro à Salvador*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Sicre Claude, *Carnaval à Toulouse*, Toulouse, Loubatières, 1984.
- Sidro Annie, *Triboulet au royaume de Carnaval. Histoire psychosociale du Carnaval de Nice (1873-1979)*, Thèse de troisième cycle, Université de Nice, 1979.
- Trilling Lionel, *Sincérité et authenticité*, Paris, Grasset, 1994 [1971].
- Touraine Alain, Dubet François, Hegedus Zsuzsa, Wieviorka Michel, *Le pays contre l'État. Lutttes occitanes*, Paris, Seuil, 1981.