

Cyril Vincensini

Tambours africains, voix amérindiennes : les Caribes noirs d'Amérique centrale

Avvertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Cyril Vincensini, « Tambours africains, voix amérindiennes : les Caribes noirs d'Amérique centrale », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 03 février 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1794.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index1794.html>

Document généré automatiquement le 04 octobre 2009.

© Tous droits réservés

Cyril Vincensini

Tambours africains, voix amérindiennes : les Caribes noirs d'Amérique centrale

- 1 Cet article est une tentative de reconstitution chronologique du parcours historique des Caribes noirs ou Garifunas¹, considéré sous les angles connexes de leur tradition musicale et de leur langue. La trajectoire de ce peuple né dans l'espace caraïbe est semée de zones d'ombres qu'en toute logique on retrouvera ici, le manque d'éléments interdisant parfois de prolonger les lignes interrompues de la trame. Cependant, les voix du passé peuvent imprégner si profondément leur marque que toutes sortes de réflexions et rapprochements récurrents finissent par prendre corps à mesure que le contact se prolonge. On ne s'étonnera donc pas de trouver dans ces pages, formulées librement, les alternatives les plus probables ou vraisemblables à quelques uns de ces silences.
- 2 Chaque fois qu'il sera possible, nous ferons coïncider les thèmes du répertoire musical garifuna avec les périodes et moments les plus saillants de leur histoire, depuis leur origine, c'est-à-dire l'apparition de ce groupe sur l'île de St Vincent au XVII^e siècle, jusqu'à nos jours, où la population de ce même groupe est évaluée entre 200 000 et 300 000 personnes. Depuis leur déportation à la fin du XVIII^e siècle, ils se sont répartis sur les côtes de plusieurs pays d'Amérique centrale, Nicaragua, Honduras, Guatemala et Belize, et aux États-Unis².
- 3 Pour les parties historique et linguistique je m'appuierai essentiellement sur des travaux et réflexions de Sybille de Pury, chercheuse au Centre d'études des langues indigènes d'Amérique du CNRS (CELIA), et sur les ouvrages de Ruy Coelho³, Douglas Taylor⁴, Virginia Kerns⁵ et Nancie Gonzalez⁶. Pour ce qui concerne l'aspect purement musicologique, je me suis basé sur les travaux de Carol et Trevor Jenkins⁷, publiés chez Folkways Records aux États-Unis, et sur un article d'Ismael Penedo et Leonardo D'Amico⁸. Toutes autres considérations, notamment celles liées au contexte dans lesquelles prennent place ces musiques, proviennent d'observations faites lors de mon séjour sur place, avec Andrea Romay, dans plusieurs communautés de la côte caraïbe du Honduras, en 2000.

Genèse

- 4 L'existence des Caribes Noirs sur l'île de St Vincent pose une question dès le départ puisqu'il n'y a pas constitution d'un groupe semblable sur l'île de la Dominique, alors que la possession de ces deux îles avait été accordée aux Indiens caraïbes par le traité de Basse Terre en Guadeloupe, signé en mars 1660 par les Français, les Anglais et les Caraïbes. Par ce traité les deux puissances européennes garantissaient aux Caraïbes la possession perpétuelle des îles de la Dominique et de St Vincent, en échange de quoi les Caraïbes s'engageaient à cesser leurs raids contre les colonies européennes.
- 5 Certains pensent que la Dominique était le centre de la culture caraïbe des îles au début de la colonisation, mais il se trouve qu'elle possède une caractéristique exceptionnelle au niveau des courants marins qui a peut-être modifié la donne : c'est de cette île que l'on rejoint le plus facilement la côte d'Amérique du sud ; la route des Européens passait donc toujours par la Dominique, et ce mouvement incessant a peut-être entraîné les Caraïbes à chercher plus de tranquillité sur St Vincent.
- 6 Du point de vue des Européens le traité de Basse-Terre visait donc essentiellement à mettre fin aux raids des Caraïbes qui ne cessaient d'attaquer les villages et plantations et de razzier les esclaves noirs. En fait, les Caraïbes avaient l'habitude de faire des razzias bien avant l'arrivée des Français et des Anglais. D'après Simone Dreyfus Gamelon cela avait toujours été leur moyen de coloniser de nouveaux territoires, en enlevant les femmes de leurs ennemis, de façon

à les affaiblir. Ces razzias leur permettaient de cultiver plus de terres, jusqu'au moment où ils finissaient par intégrer à leur groupe le reste du groupe ennemi, quand celui-ci n'offrait plus aucune résistance. Lorsque les Espagnols se sont implantés dans les îles les Caraïbes ont appliqué la même stratégie, ils n'ont cessé de les harceler et de leur voler des esclaves. Cela implique que le métissage à l'origine de la population *caribe* noire a sans doute commencé avec un petit nombre d'individus avant le ou les naufrages de navires négriers espagnols en 1635, naufrages dont font état, entre autres, Douglas Taylor et Ruy Coelho, qui citent les *Calendar of State Papers*⁹. Par la suite, outre les individus raziés et les rescapés des naufrages, il y a eu tous ceux qui ont fui les plantations, leur transport jusqu'à St Vincent étant peut-être facilité par les Indiens puisque les vents ne permettaient que difficilement d'atteindre cette île, sauf de la Barbade. En temps de paix, les Caraïbes rapportaient souvent les Noirs fugitifs aux Européens ou les leur revendaient, comme ceux-ci l'exigeaient ; mais dans les périodes de lutte contre les envahisseurs, ils s'y refusaient : cette attitude faisait partie de leur résistance. Les agressions contre eux se multipliaient¹⁰, ils ont, très tôt sans doute, commencé à voir dans les Noirs des alliés ; il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'ils les aient accueillis et même qu'ils aient favorisé leur venue dans l'île, comme ils l'ont fait avec les pirates qui, eux aussi, agissaient avec une certaine indépendance face aux États européens.

7 Du point de vue des Noirs, être assimilés aux Indiens signifiait à cette période la possibilité d'échapper aux lois de l'esclavage. L'île de St Vincent, Yurumein en langue *garifuna*, s'est donc assez rapidement constituée comme un sanctuaire de fugitifs noirs qui promurent la résistance contre les envahisseurs, situation bien sûr dénoncée par les puissances coloniales.

8 Dans la majeure partie des cas il est difficile de déterminer la composition ethnique des populations africaines implantées dans les Antilles. Coelho prétend que les naufragés de St Vincent auraient appartenu aux groupes Ibo, Efik, Yoruba et Ashanti. La liste était peut-être beaucoup plus longue. Par ailleurs, sont souvent confondues dans les citations les populations africaines engagées dans le commerce des esclaves, et les populations raziées. Bastide parle d'Ibo et d'Efik (delta nigérien) pour les rescapés des naufrages, qu'auraient rejoints ensuite des Yoruba, des Fon, des Fanti-Ashanti et des Congos¹¹. Ces groupes parlaient des langues différentes et on suppose qu'ils n'ont pas eu d'autre choix que d'employer la langue des Caraïbes insulaires, les Callinago, pour se comprendre entre eux. Un choix linguistique qui, dans ce contexte, participait peut-être aussi d'une volonté de camouflage : la menace les pressait d'adopter tout ce qui pourrait les redéfinir en des autochtones, afin d'échapper aux colons européens. Dans ce nouveau monde inhospitalier les Caraïbes, qui échappaient au joug des conquérants, devaient incarner l'idée de liberté pour tous les rescapés de l'esclavage, les conduisant à adopter non seulement la langue de leurs hôtes, mais aussi leurs coutumes les plus visibles, telles que la teinture du corps au rouge de roucou et la déformation du crâne des enfants.

9 Quelques précisions sur cette langue des Caraïbes insulaires¹², parlée aujourd'hui encore par les Garifunas d'Amérique centrale. Elle appartenait au groupe arawak, et était assez proche du *lokono* des Guyanes, ou arawak proprement dit, ce qui laisse à penser que dans un premier temps ce sont des Arawak de la côte qui ont peuplé les îles. Mais cette langue comporte une particularité tout à fait étonnante : elle manifeste le désir des hommes d'utiliser un parler spécifique, qui les distingue des femmes. Ce parler des hommes s'est constitué en échangeant une grande partie du lexique d'origine et en le transformant par un lexique *caribe*. Il est possible que les hommes soient issus d'une seconde vague d'invasion des îles, formée par des populations caribes, qui auraient évincé les hommes arawak des îles conquises. Ce qui est sûr, c'est qu'ils étaient des marins et qu'ils s'alliaient, pour leur commerce et pour leurs guerres, au marins *caribes* de la côte. Cela expliquerait l'introduction du lexique *caribe* dans le parler des hommes. Cependant, d'après Taylor et Hoff¹³, ce lexique aurait plutôt été emprunté à un pidgin caribe parlé dans toute la Caraïbe, plutôt qu'à la langue des Caribes des Guyanes,

les Kalin'a. Taylor reconstruit l'étymologie *caribe* de certains mots *garifunas*, comme par exemple *uarau* qui désigne au Bélize les Mayas *kekchi*, *mopan* et yucatèques, leurs voisins. *Uarau* proviendrait de *warrao*, nom d'un groupe indigène habitant le delta de l'Orénoque, voisin des *kalin'a*¹⁴.

10 Les Caribes noirs ont ensuite enrichi leur langue avec de très nombreux mots des principales langues de contact à l'époque où ils résidaient à Saint-Vincent, l'anglais et surtout le français. Le système de numération du *garifuna* est, par exemple, emprunté au français. Les anciens Caraïbes avaient fait quelques emprunts à l'espagnol, au XVII^e siècle, et les Garifunas ont emprunté de nouveaux mots à cette langue après leur déportation.

11 Pour ce qui suit je cite Sybille de Pury : « si on prend 1635 comme origine de la présence des Noirs sur Saint-Vincent, on voit que le groupe des Black Caribes s'est constitué en une cinquantaine d'années seulement (deux générations). Dans un premier temps, ils se seraient entièrement caribisés, certains se métissant, mais pas tous obligatoirement, et ils auraient complètement intégré la langue et les coutumes Caribes : déformation crânienne des enfants, couvade¹⁵, rites funéraires. Une intégration aussi réussie peut s'expliquer par leur crainte d'être assimilés à des fuyards contre lesquels l'impitoyable logique de l'esclavage pourrait s'appliquer de nouveau. Au niveau linguistique l'intégration est étonnante : aucune trace ni de langues africaines, ni des stratégies d'apprentissage propres aux groupes des nouveaux arrivants. Il n'y a pas non plus, semble-t-il, de simplification de la grammaire, ni de figements des combinatoires, ni de créolisation. Cela indique une intégration et une immersion totale dans le groupe indien ».

12 Pourtant, tout indique que les Caribes noirs vont se constituer peu à peu en un groupe indépendant dès la fin du XVII^e. Selon les chroniques européennes les Noirs vont même se montrer hostiles aux Caribes "rouges", enlevant, kidnappant des femmes indiennes, sur le modèle caraïbe. Les Français, présents dans l'île au moins dès la première moitié du XVII^e, ont habilement utilisé ces dissensions entre Caribes rouges et Caribes noirs. Leur position privilégiée les a conduit à servir de médiateurs entre les deux groupes et c'est sous leur arbitrage que Saint Vincent est séparé en deux zones dans la première partie du XVIII^e, l'une appartenant aux Indiens et l'autre aux Noirs. Or, ce sont aux Indiens que, dans ce partage fait par les Français, sont données les meilleures terres, celles sur lesquelles on peut développer la culture industrielle du café et du coton. On ne s'en étonnera pas car ce sont les Indiens qui acceptent de vendre leurs terres aux Français alors que les Noirs manifestent une plus forte résistance aux désirs des Européens".

Genèse musicale

13 C'est probablement au cours de ce premier siècle de l'histoire des Caribes noirs, entre 1635 et le début du XVIII^e, que se sont élaborés les prototypes des chants *a capella* que l'on trouve dans les rituels *garifunas* contemporains, ainsi que ceux accompagnant la fabrication de la *cassave*, un pain à base de manioc, qui constituait la base de l'alimentation caribe insulaire et jusqu'il y a peu celle des Garifunas. L'écoute de certains chants caribes du Surinam¹⁶ est plus que troublante dans cette perspective, à certains moments on pourrait presque reconnaître des fragments de mélodies et accents appartenant aux chants *arumahani*¹⁷ des Garifunas, emplis de la même mélancolie. Une étude comparative de ces deux traditions serait certainement du plus grand intérêt.

14 D'autre part, dès les premières années de leur présence dans l'île, les Noirs ont forcément été témoins, voire participants, des cérémonies funèbres caraïbes. Quelques éléments – nous les détaillerons plus bas — permettent de supposer que les rythmes qui se jouaient dans ces cérémonies n'étaient pas très éloignés des rythmes propres à la musique sacrée des Garifunas contemporains, celle du culte des ancêtres tel qu'il est pratiqué aujourd'hui en Amérique centrale. Peuvent-ils également être rapprochés des rythmes de tambours funéraires des

Caribes du Surinam enregistrés par Peter Kloos en 1966, qui partagent la même homorythmie ? Pour Nancie Gonzalez, la description des coutumes funéraires des Caribes guyanais faite par Peter Kloos est ce qui lui semble le plus proche des cérémonies *garifunas* dont elle a été témoin¹⁸. Bien sûr on ne peut soutenir que les musiques rapportées par Kloos sont comparables à ce que les premiers Noirs ont entendu en arrivant sur St Vincent. Mais si nous partons de l'hypothèse que les Caribes du Surinam, ou Kalin'a, forment la population qui est à l'origine de la deuxième vague d'invasion des îles, il n'est pas de meilleur représentant de cette empreinte familiale, pas d'idée plus proche de ce qu'ont pu être les musiques des anciens Caraïbes ou Callinago, dont les Garifunas, rappelons-le, sont les meilleurs héritiers¹⁹.

Chants *a capella*

- 15 Les chants *a capella* des Garifunas sont décrits par les Jenkins comme de pur style amérindien, notamment les chants du manioc, qui utilisent fréquemment des interjections et des répétitions, avec des voix très nasales. Penedo et D'amico étendent cette dernière caractéristique à l'ensemble des chants sacrés, précisant que "l'émission vocale est aiguë et forcée, l'intonation stridulente, âpre et nasale, faisant souvent appels à des syllabes vides de sens et des techniques d'ornementation tels que mélismes et glissando". C'est effectivement une caractéristique commune à de nombreuses interprétations, en particulier celle des chants *abaimahani* ou chants de femmes, que nous aborderons dans le cadre des cérémonies du culte des ancêtres, et des *oremu egi*, ou chants du manioc, qui accompagnent le râpage du tubercule. Ces derniers ont pu être transmis au cours du processus d'apprentissage par les Noirs des techniques liées à l'exploitation alimentaire de cette plante. Bartolomé de las Casas mentionnent l'existence de ces chants parmi les femmes Arawaks, dont beaucoup sont devenues les compagnes des Caribes rouges à mesure que ces derniers progressaient vers le nord de l'arc antillais²⁰. Les *oremu egi* semblent aujourd'hui en voie de disparition, ou en tous les cas sérieusement menacés. Nous n'en avons trouvé que dans la communauté *garifuna* la plus orientale du Honduras, le village de Plaplaya, dans cette partie de la forêt de la Mosquitia que l'on appelle la biosphère du *rio Platano*. Ces chants sont vraisemblablement les ancêtres du répertoire, ceux où la trace indienne est la plus palpable.
- 16 Tout aussi anciens, peut-être, sont les chants *arumahani*, dont certaines interprétations possèdent les mêmes caractéristiques que celles décrites ci-dessus. Ils n'étaient à l'origine chantés que par les hommes, notamment au cours du *diügü*, expression rituelle majeure du culte des ancêtres. Tous se disposaient en file, le dernier tenant un aviron dans sa main, et ensemble ils effectuaient des mouvements brusques, vigoureux, comme s'ils ramaient ou comme s'ils lançaient leurs filets, gestes qui étaient destinés à évacuer les mauvaises influences, physiques et spirituelles. Les textes évoquaient la plupart du temps les travaux et dangers de la vie en mer²¹. A noter que ces gestes qui accompagnent l'interprétation des hommes et miment leurs activités de prédilection, héritage de la période St Vincent, ont leurs équivalents féminins, mimant les activités répétitives des femmes, dans les chants *abaimahani*.
- 17 Dans les enregistrements mentionnés en note 18, les *arumahani* sont pourtant chantés par des femmes, car dans les villages où nous avons séjourné aucun homme ne s'en souvenait, au dire de ceux que nous avons interrogés. De fait, il y a plus d'un demi-siècle Taylor²² au Belize et Coelho²³ au Honduras mentionnaient déjà qu'il était de plus en plus difficile de trouver quelques hommes pour les chanter, car les jeunes générations s'en désintéressaient. Trente ans plus tard, en 1981, le déclin des *arumahani* est confirmé par les Jenkins au Belize, qui précisent que seules les femmes les maintiennent encore en vie. Mais il semble que la tendance soit en train de s'inverser aujourd'hui dans ce dernier pays, où de récents témoignages²⁴ laissent penser que ces chants auraient retrouvé la place qui était la leur dans le répertoire, conséquence, peut-être, du travail de certains historiens conjugué au renouveau de la tradition qui accompagne les nouvelles performances et expérimentations à l'initiative des artistes belizéens.

- 18 Nous aurons l'occasion de revenir à plusieurs reprises dans cet article sur ce rôle de gardiennes de la mémoire collective endossée par les femmes *garifunas*. A l'exception des shamans *buyei* et de quelques hommes fredonnant autour des cercles de danse, nous n'avons entendu chanter que des femmes au Honduras. Ce n'est que dans les groupes *garifunas* modernes que les hommes chantent ; dans les villages plus traditionnels, les femmes demeurent les gardiennes du répertoire chanté.

Tambours et rythmes

- 19 Les groupes de danses *garifunas* peuvent rassembler plusieurs dizaines de danseuses et chanteuses, le noyau instrumental de chaque ensemble sera toujours constitué d'interprètes masculins. Ce noyau est le plus souvent composé de deux tambours, un maracas et une conque marine. Les deux derniers instruments sont certainement d'origine indienne, le maracas (*sisira* en ancien caraïbe) pour être fabriqué selon des standards indiens, la conque pour être un instrument spécifique à l'aire caraïbe. Pour les tambours, le problème est plus complexe. L'origine du mode de fabrication des tambours *garifunas*, le tambour soliste *Garawon primera*, et le tambour basse *Garawon segunda*, est controversée, les divers spécialistes se contredisent ou restent assez vagues. Les Jenkins affirment qu'ils ne sont pas construits comme des tambours africains, tandis que Penedo et d'Amico considèrent que ces tambours sont d'origine africaine. Nancie Gonzalez confronte aux rares sources disponibles sur la question une affirmation de Sven Loven²⁵ qui soutient qu'au XVII^e siècle le tambour n'était connu dans la région que sous la forme d'un "membranophone de type européen", expression par laquelle il aurait voulu désigner, d'après Gonzalez, une peau tendue sur un tronc évidé ! Apparemment Loven aurait trouvé son information chez Rochefort²⁶, lequel n'a accompagné ses dires d'aucun croquis. Nous sommes donc dans l'impossibilité de dire si ce tambour ressemblait à ceux utilisés aujourd'hui par les Garifunas²⁷, même si la mention de tronc évidé peut nous rapprocher d'un modèle africain.
- 20 Taylor cite trois tambours, le plus gros, *Lanigi*, mot signifiant "son cœur", mesure environ 80 cm de haut et 55 à 60 cm de diamètre, c'est celui qui marque la pulsation de basse ; le deuxième est *Lafurugu*, "son double", de 45 à 48 cm de diamètre, et le dernier *Laorua*, "son troisième", 43 cm de diamètre. Ce sont des sections de troncs d'arbre, généralement en acajou ou *palo San Juan*, évidés à la hache avec l'aide du feu. Le système de tension est formé de paires de cordes entre lesquelles on place des cales de bois que l'on fait tourner contre la caisse jusqu'à obtenir la tension désirée. C'est un système que l'on trouve aussi dans les communautés indiennes et je sais qu'il n'a rien d'exceptionnel en Amérique Latine. S'il apparaît donc difficile de départager les diverses sources sur cette question de l'origine et du mode de fabrication, toutes s'accordent en revanche pour dire qu'à la différence des tambours africains, les tambours *garifunas* n'abritent aucun esprit, ils peuvent seulement appeler les esprits, par l'intermédiaire d'un timbre constitué le plus souvent de cordes métalliques de guitare, placées en travers de la peau, traditionnellement une peau de cerf ou de pécarie.
- 21 De ces tambours d'origine apparemment plurielle sortent deux classes de rythmes appartenant à deux répertoires distincts de l'univers musical *garifuna*. Certaines caractéristiques, par exemple, nous permettent de faire remonter un rythme du répertoire du *dügü* à la période formative des Caribes noirs. Le père Breton, missionnaire français auteur d'un dictionnaire Français-Caraïbe²⁸, a décrit au début du XVII^e siècle une danse exécutée par les Caribes insulaires de la Dominique, où les danseurs avançaient en rang et comme s'ils tassaient le sol de leurs pieds joints. C'est un "pas sacré" que l'on retrouve dans la danse *hugulendu* appartenant à la cérémonie du *dügü*, que je détaillerai dans la partie de cet exposé consacrée aux thèmes musicaux spécifiques au culte des ancêtres. Des extraits du *hugulendu* ont été enregistrés par les Jenkins au Belize²⁹. Cette action symbolique de tasser la terre avec les pieds provient selon toutes probabilités de la coutume *caribe* insulaire de tasser la terre de la tombe.

D'autre part, on trouve dans le *hugulendu* un rythme ternaire des tambours, caractéristique des musiques sacrées *garifunas*, d'après les Jenkins. C'est dans ces musiques, où les tambours sont pratiquement toujours joués à l'unisson, contrairement à ce qu'on peut entendre dans la musique profane où la polyrythmie est omniprésente, que les éléments amérindiens seraient prépondérants. Il semblerait donc logique de trouver les traces les plus palpables de la culture carib rouge dans le contenu cérémoniel du *dügü*. Or, c'est précisément le cas.

Culte des ancêtres

- 22 Pour Sybille de Pury, "Le groupe des Noirs se construit sur la culture d'emprunt, et lui donne vie à partir de certains traits qu'on peut dire s'être conservés depuis l'Afrique, par exemple les femmes sont non seulement agricultrices, mais aussi chargées du commerce. Dans les rites thérapeutiques du *dügü* ce ne sont pas des entités animistes qui sont en cause, mais les ancêtres. "Le culte des ancêtres peut s'être inséré dans les rites indiens préfigurant le *dügü garifuna*", comme semble le prouver la description qu'en donne Breton dans son dictionnaire. "Cela ressemble étonnamment à un *dügü* moderne, si ce n'est que ce nom n'est pas utilisé par Breton et qu'on ne parle pas d'ancêtres. Mais ne pas en parler ne veut pas dire que ce n'était pas quand même le cas".
- 23 Coelho (comme Bastide qui le cite souvent) insiste sur l'origine africaine du culte des ancêtres chez les Garifunas, et la présence de ces cultes sous des formes parfois discrètes dans de nombreux groupes afroaméricains. Pour lui les cérémonies *Axexé* de Bahia décrites par Bastide sont celles qui se rapprochent le plus des cérémonies auxquelles il a assisté à Trujillo, Honduras. Dans son ouvrage il trace quelques parallèles entre des éléments de ces cérémonies (Dahoméen, Yoruba, Ijesha, Angola) et des chants et danses *garifunas*, notamment les chants de femmes *abaimahani*, pour les gestes qui accompagnent les paroles, et les danses *adugurahani* et mali³⁰, trois thèmes dont nous parlerons dans la description de la cérémonie *dügü*. La différence majeure étant que la possession par les ancêtres serait très rare dans les divers groupes afroaméricains, on chercherait même à l'éviter, alors qu'au contraire elle est au centre des cérémonies *caribes* noirs, induite par les chants et les danses.
- 24 Coelho conclut en disant qu'il a dû être facile pour les Africains de l'Ouest et leurs descendants d'associer leurs propres fêtes et danses religieuses en l'honneur des esprits des ancêtres aux rites qu'ils ont trouvés sur St-Vincent, et en même temps enrichir ces cérémonies en leur attribuant de nouvelles significations. Par exemple, il est très probable que les Caribes rouges n'aient jamais envisagé les rites comme des moyens de favoriser l'ascension spirituelle des morts, or c'est leur principale fonction chez les Garifunas.
- 25 Moins enclins à s'appuyer sur le seul centre de gravité africain, Carol et Trevor Jenkins insistent sur le fait que le culte des ancêtres est ce qui distingue la religion garifuna des autres religions afro-américaines dérivées de cultes d'Afrique de l'Ouest, où ce sont des divinités qui prennent possession des participants aux rituels. Dans le livret du disque "*Dabuyabarugu*, à l'intérieur du temple" les Jenkins écrivent : "Les racines de la religion traditionnelle garifuna apparaissent dans les rituels et croyances des Caribes insulaires, de leurs femmes arawak et des Africains de l'ouest qui les ont rejoint. La croyance aux esprits des ancêtres - ancêtres qui étaient considérés comme responsables du bien-être de leurs descendants - était centrale donc dans les trois zones culturelles mises en contact". Ce point de vue est partagé par Virginia Kerns³¹ qui cite Edwards³² : "Les Caribes noirs partageaient probablement certaines croyances des Caribes rouges, et très certainement celle-ci : les parents décédés étaient les spectateurs secrets de leur comportement, ils étaient solidaires de leurs souffrances et participaient à leur bien-être". Ce point, pivot de la religion *garifuna*, mentionné comme une croyance caribe rouge par Edwards, pourrait être considéré comme un espace de rencontre entre les deux systèmes de croyance, s'il faisait effectivement partie des croyances de ces Africains mis en contact avec les Indiens .

- 26 L'importance des ancêtres chez les Marrons a été soulignée par de nombreux auteurs tels que Richard et Sally Price³³ et de façon plus marquée encore par l'essayiste Denetem Touam Bona, qui travaille sur les groupes marrons dans les Amériques³⁴. Ce dernier fait remarquer que "les Africains déportés qui se donnaient la mort pour échapper à l'esclavage tentaient de retourner au "pays des Ancêtres". "Par la fuite collective organisée, ils tenteront de recréer cet "au-delà" sur place, dans les marges des Amériques (mornes escarpés, marécages, forêts touffues...). De sorte que chaque nouvelle communauté marronne, *quilombo*, *palenque*, (*cumbee*) et autres, donnera naissance à de nouvelles lignées d'ancêtres fondateurs... et recréera un "territoire des ancêtres"³⁵.

Caribes rouges versus Caribes noirs

- 27 Sybille de Pury : "On ne peut pas parler vraiment pour les Garifunas de métissage dans le sens où deux branches s'allient et mélangent leurs traits. On aurait plutôt quelque chose de l'ordre du transfuge. Les caractéristiques propres au groupe des Noirs doivent plutôt s'envisager comme nées dans une période de guerres coloniales, où les deux groupes ont le même ennemi mais où le groupe des Noirs prend l'avantage sur le groupe des Indiens : ils résistent mieux aux épidémies, ils ont un meilleur taux de natalité, ils sont de bons guerriers. Ils sont rapidement pointés par les Européens comme étant l'ennemi à abattre, alors que simultanément les Indiens deviennent pour les Européens des alliés potentiels. C'est à ce point que les deux groupes deviennent indépendants (au tournant du XVIII^e). C'est alors aux Black Caribes que revient le rôle de maintenir les traditions et la langue, alors que les Indiens survivants de la Dominique sont intégrés à la société créole".
- 28 Des chercheurs *garifunas* comme Armando Crisanto Melendez, qui est aussi le directeur du ballet national *garifuna* à Tegucigalpa, s'attarde beaucoup sur les actions de résistance et de guérilla des Garifunas contre les Français et les Anglais, au début du XVIII^e. Très tôt, avant 1650 pour les Français, les colons ont commencé à grignoter certaines parties du territoire de l'île, utilisant les dissensions croissantes entre Caribes rouges et Caribes noirs. On a vu qu'au début Indiens et Noirs s'étaient associés contre les Européens mais le groupe des Caribes noirs grandissant les deux populations sont entrées en conflit et elles en sont venues à se partager l'île. Évidemment l'existence d'un corps guerrier organisé de Noirs libres était un défi aux forces coloniales et à tout le système esclavagiste. En 1719 une troupe de 500 soldats a été envoyée par le gouverneur de la Martinique, avec pour mission d'en finir rapidement avec cette situation, mais ce bataillon s'est assez rapidement découragé face aux méthodes guerrières "impertinentes" — je cite — des Caribes Noirs, et une paix a été conclue. Les tentatives anglaises de s'appropriier les terres fertiles n'eurent pas plus de succès.

Le wanaragua

- 29 L'une des tactiques des Garifunas, d'après Melendez, était de déguiser de jeunes hommes en femmes pour que les colons, mis en confiance, s'approchent et cherchent à s'emparer "d'elles" ; les jeunes guerriers sortaient alors les armes dissimulées sous leurs vêtements et massacraient les blancs. Cette anecdote serait le thème de la danse appelée *wanaragua*, qui a la particularité d'être interprétée exclusivement par des hommes. Il est vrai qu'en Amérique latine les personnages déguisés en femmes apparaissent fréquemment dans certaines danses et festivités d'origine ou d'inspiration européenne, comme le carnaval, cette interprétation devrait donc être prise avec précaution. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que les danses et autres contenus culturels prenant place lors de ces grandes manifestations populaires, ou à l'occasion d'autres fêtes du calendrier chrétien, ont intégré de nombreux éléments d'origine précolombienne, et l'on rencontre effectivement ce type de travestissements dans des survivances d'anciens rites indiens³⁶. Quoiqu'il en soit, pour Melendez c'est bien cela qui est exprimé dans la danse *mascaro*, ou *wanaragua*, qui signifie "masque" en *garifuna*, et tous les Garifunas qui m'ont

parlé de cette danse l'ont définie comme une danse guerrière à l'origine, qui peu à peu en serait venue à faire partie des réjouissances des fêtes de fin d'année, ce qui est le cas d'autres danses "déguisées" du même type en Amérique latine. Accompagnés de tambours, les danseurs de *wanaragua*, masqués en période de Noël, rivalisent avec une chorégraphie très particulière, assez acrobatique, où ils sautent d'un pied sur l'autre en établissant un dialogue avec le tambour soliste *Garawon primera*, le tambour basse étant je le rappelle le *Garawon segunda*. Cette danse porte aussi le nom de *Yankunu* ou John Canoe dans de nombreux pays anglophones appartenant à l'espace caraïbe ou se situant en bordure de celui-ci, en particulier au Belize, où vit une importante communauté *garifuna*. Dans ce dernier pays elle débute par l'arrivée de la *Warrine*, une figure amérindienne habillée de feuilles de plantain³⁷. Edward Long³⁸, auquel on doit la première mention explicite du John Canoe, affirme que le nom de cette danse masquée dans les Antilles britanniques est un hommage à un héros africain, chef de tribu de la Côte de Guinée qui vécut vers 1770. Un autre historien, Kwame Yreobe Daaku³⁹, va dans le même sens en faisant dériver Yankunú et John Canoe du nom d'un prince africain, John Konny (ou Kounie), qui aurait occupé un fort sur la Côte de Guinée durant 15 ans, avant d'en être délogé par les Hollandais⁴⁰. Mais bien d'autres hypothèses ont été émises sur l'origine de cette danse qui mériterait un article à elle seule.

Influence française

30 J'ai mentionné plus haut que les Garifunas avaient emprunté une partie du vocabulaire français dont le système de numération ; peut-être au moment de l'installation de petits colons français indépendants dans l'île, dès le XVII^e siècle. Les *Calendar of State Papers* nous apprennent qu'en 1723 nombreux étaient ceux qui parlaient le français couramment, et qu'un Français leur servait de conseiller politique (un curé du sud-ouest). C'est aussi des Français que beaucoup de chefs *garifunas* ont pris leur nom, car il existait cette coutume d'emprunter le nom de celui avec qui on se liait d'amitié. Chatoyer, par exemple, nom du chef des Caribes noirs selon les sources européennes, proviendrait du patronyme français Chatouiller ou Chatouilleux. Toujours d'après le *Calendar of State Papers*, beaucoup de Caribes noirs se disent catholiques, ce qu'un historien comme Joseph Palacio au Belize⁴¹ interprète clairement comme une stratégie politique des Garifunas ; en fait, la conversion historique se serait effectuée au Honduras en 1850, avec l'évangélisation du père Subirana⁴².

31 Le répertoire musical *garifuna* témoigne lui aussi de cette cohabitation de près d'un siècle et demi avec les Français. Ainsi le *gunchei* découlerait du quadrille, une danse du XVII^e siècle composée de figures dérivées d'anciennes contredanses, où les danseurs sont formés de groupes de quatre, en deux couples. Elle aussi est passée du vieux continent aux colonies des Antilles et d'Amérique du Sud par l'intermédiaire des colons français, dans les années 1650. Elle était dansée sur une musique de gigue, avec des mesures à 2/4 ou 6/4. Jusqu'il y a peu il semble qu'il existait encore chez les Garifunas du Honduras une version de cette chorégraphie où les hommes prennent leur tour pour danser avec les femmes ; Sybille de Pury a été témoin d'une répétition de ce quadrille historique à Hopkins, au Belize. En ce qui me concerne, toutes les personnes interrogées m'ont présenté le *gunchei* comme un dérivé du quadrille. Il s'agit d'un rythme où la pulsation du tambour basse est essentiellement binaire, ce qui ne suffit pas pour le rattacher clairement au quadrille, mais dont la partie chantée se distingue par des paroles souvent très légères qui contrastent fortement avec le ton dramatique dominant les autres répertoires⁴³.

L'âge des guerres et des traités

32 Retrouvons le fil de la chronologie. En 1763 le traité de Paris entre la France et l'Angleterre accorde aux Anglais la possession de St Vincent et de la Dominique, en conséquence de quoi les Caribes noirs se voient contraints de céder par la force la majeure partie de l'île. Puis

ce sont les guerres de la révolution américaine entre 1779 et 1783 au cours desquelles les Caribes regagnent bonne part de leur territoire, avec l'aide des Français qui, depuis qu'ils ne président plus à la destinée de l'île, sont devenus des alliés incondtionnels et trament tout ce qu'ils peuvent dans l'ombre. De retour en 1783, les Anglais repousseront les Caribes noirs dans les limites des frontières définies par le traité de 1763 et s'ensuivra une période que l'on s'accorde à considérer comme prospère pour les Caribes noirs. Bien des années plus tard ils se référeront à cet intervalle compris entre 1783 et 1795 comme à un âge d'or, même s'ils se trouvaient alors confinés dans un territoire beaucoup plus restreint que le précédent, dans la partie la plus montagneuse de l'île, au nord. En fait, l'époque considérée a été le théâtre de si nombreux événements, a vu se nouer et se dénouer tellement d'alliances, suscitant les initiatives les plus contradictoires de la part des acteurs en présence, que l'on commence à peine à entrevoir ce qui a pu se passer dans cette partie quelque peu occultée du monde. De notre point de vue, la situation est complexe à hauteur de l'habileté diplomatique des Caribes, qui maîtrisent autant qu'il est possible les conséquences locales des bouleversements que connaissent alors les grandes puissances, en commerçant d'un côté avec les Anglais et en leur montrant de bonnes intentions, tout en entretenant de l'autre des liens avec les Français révolutionnaires. C'est ainsi que Victor Hugues, commissaire du gouvernement de la république à la Guadeloupe, utilisera le chef Chatoyer pour sa stratégie de déstabilisation de St Vincent. Des tracts véhiculant l'idéologie révolutionnaire et annonçant l'abolition de l'esclavage en août 1793 se propageront dans toute la région. À noter que l'on trouve encore des allusions à la révolution française dans les textes des *gunchei*.

- 33 En 1795 une guerre éclate et en 1797 les Caribes noirs vaincus sont déportés vers l'île de Roatán au large du Honduras. Il existe un chant évoquant précisément cet épisode, que nous avons enregistré dans la région de la Mosquitia, mais que l'on peut entendre dans toutes les zones *garifunas*. Il s'agit de *Merua*, dont les paroles racontent la douleur d'une mère ayant perdu son enfant au cours du voyage et qui demande l'aumône pour le faire enterrer selon le rituel caribe noir⁴⁴.

Origine et nature de la *punta*

- 34 Avant d'aller plus loin dans le cours des événements historiques je dois évoquer quelques autres thèmes musicaux du répertoire *garifuna*, dont certains sont probablement originaires de St Vincent, même si les premiers témoignages dont on dispose à leur sujet datent de la période d'Amérique centrale.
- 35 L'exemple le plus controversé est celui de la *punta*, qui est sans aucun doute le thème majeur du répertoire. Aujourd'hui on la trouve partout, des cérémonies funèbres dans les villages aux boîtes de nuit de New-York. Son rythme est le premier qu'apprennent les enfants en âge de battre un tambour et il suffit que résonnent le premier vers d'une strophe dans une fête pour voir toutes les bouches du public, sans distinction d'âge, chanter les vers suivants, jusqu'à la fin du morceau.
- 36 Des légendes, rapportées par Pierre Beaucage⁴⁵, la font naître sur St Vincent, où elle serait apparue à l'issue d'une lutte entre les Masiraganas et les Aurianas, deux groupes *caribes* noirs endogames qui s'affrontaient à l'occasion et se partageaient le territoire. Un jour les Masiraganas ont capturé le roi des Aurianas et l'ont tué. Comme ce roi possédait de grands pouvoirs ils lui ont organisé une grande veillée funèbre, mais comme ils étaient par ailleurs très contents, ils n'ont pu s'empêcher de danser et c'est ainsi que la *punta* aurait jailli spontanément, produit de sentiments contradictoires⁴⁶.
- 37 La *punta* est décrite par les Garifunas comme une ancienne danse de fertilité, qui entretient un lien naturel avec la mort. On la trouve donc dans tous les *belurias*, mot provenant de l'espagnol *velorio*, la veillée funèbre, et dans les *cabo de año*, les anniversaires de décès. C'est au cours de cette danse que s'exprime aussi la sexualité à travers une sorte de joute très codifiée

entre danseurs hommes et femmes, où l'homme cherche à se placer au plus près face à la femme. Carol et Travis Jenkins parle de "stylisation d'une danse d'accouplement entre poule et coq, comme il en existe beaucoup dans les communautés afro-américaines d'Amérique Latine". Le temps qu'un homme entre dans le cercle formé par les spectateurs la danseuse entre en dialogue avec les tambours avec des mouvements du bassin et avec les pieds ; il y a toute une relation entre les percussionnistes, les danseurs et l'assistance, qui à l'évidence a beaucoup plus à voir avec l'Afrique qu'avec le monde amérindien ; on retrouve d'ailleurs là une polyrythmie de type africain, loin des homorythmies de la musique du *Dügü*. D'Amico et Penedo la décrivent comme un rythme 6/8, mais d'autres personnes consultées parlent d'une combinaison de modules rythmiques ternaires et binaires.

38 Pauline Gratton, qui étudie les rythmes avec des musiciens africains de Guinée, cite le *djembéfola* Mamady Keïta qui plaisante au sujet de ce type de polyrythmies en les qualifiant de "bernaire". Selon Pauline, comme pour Penedo et d'Amico, on a dans les pièces ramenées du Honduras essentiellement un tempo ternaire, une structure rythmique en 6/8 qu'on peut appréhender en binaire et en ternaire : 2+2+2 / 3+3 . Par exemple, dans l'un des morceaux rapportés du Honduras les deux tambours sont ternaires mais l'intervention des maracas introduit une écoute binaire⁴⁷. Il est d'autant plus difficile de décrire avec précision cette partie du répertoire que les polyrythmies présentent des phrases et des variations complexes pour chaque instrument. En d'autres termes, un temps T de la pièce ne peut pas "sérieusement" être considéré comme modèle rythmique de la pièce même...⁴⁸. Il y a nécessité d'une étude plus approfondie.

39 Un autre élément qui donne à la *punta* sa tonalité unique est la présence de la conque marine, peut-être l'un des plus vieux instruments de la région caraïbe. Cette présence est illustrée magnifiquement dans les morceaux de *punta* traditionnelle enregistrés en 2000 à Cristales⁴⁹, le premier village fondée par les Caribes noirs lorsqu'ils se sont installés sur la côte du Honduras, en 1797, et aujourd'hui un quartier de la ville de Trujillo.

40 Les paroles des *puntas* sont quant à elles quasi exclusivement composées par des femmes, qui les utilisent souvent en manière de commentaire social, par exemple pour ridiculiser des personnes ayant un comportement jugé scandaleux, ou pour se plaindre d'une injustice. On y trouve également tout un vocabulaire d'interjections, la plupart *garifunas*, certaines en espagnol, que les femmes lancent en chœur à intervalles réguliers, par exemple : *Bomba !* (on va danser), *Aluchuchu !* (on va en profiter), *Acha !* (on va faire une sacrée fête), *Agaña !* (où sont les groupes) *Mochane ! Dünbü !* (en avant, les tambours, ou plutôt les joueurs de tambours). Il est possible d'entendre quelques unes de ces interjections dans la pièce susmentionnée (note 47), sur laquelle a porté l'analyse rythmique⁵⁰.

41 La plupart des *puntas* que nous avons vues et enregistrées l'ont été lors des soirées finales des *cabos de año*, que beaucoup de Garinagu décrivent de la même façon que les *belurias - taguru ludu* en langue garifuna -, c'est-à-dire avec des préparatifs et des étapes s'étalant sur une durée de 9 jours. Nancie Gonzalez considère que le nombre des neuf jours du *beluria* résulterait de la multiplication du chiffre trois, symbole de la Trinité chrétienne, qui serait passé chez les Callinago de St Vincent par l'intermédiaire des missionnaires français avant d'être emprunté par les Caribes noirs⁵¹. Le *cabo de año* est un événement qui peut demander un travail préparatoire de plusieurs semaines, dont l'essentiel est pris en charge par les femmes. Y sont conviés tous les membres de la famille, avec des groupes qui viennent d'autres villages. C'est dans l'un de ces *cabo de año*, à Guadalupe, que nous avons eu la chance de pouvoir enregistrer l'intervention d'un *buyei* dans le déroulement des festivités. Le *buyei* est un ou une chamane garifuna, nommé *boyé* par Breton dans son dictionnaire de l'ancien caraïbe. Dans notre enregistrement c'est un *buyei* masculin qui chante, fait notable car il est assez rare d'entendre des voix d'homme dans le contexte rituel de la *punta*.

42 Les chants des *puntas* ont tous le même format : une voix soliste lance une phrase à laquelle répond un chœur en complétant la strophe ; c'est le fameux schéma "appel et réponse", chaque ligne ou couplet étant répété plusieurs fois - on parle aussi de forme responsoriale - ; Penedo et d'Amico classe cette particularité des chants *garifunas* dans leur liste des "africanismes" et il s'agit en effet d'une modalité typiquement africaine. Les Jenkins le formulent différemment. Pour eux l'un des traits les plus caractéristiques de la musique garifuna est l'absence totale ou quasi-totale de pauses ou périodes de silence dans les morceaux, les chœurs et la voix soliste se chevauchent presque pour créer un flux sonore constant. C'est ce que l'on peut entendre dans deux extraits⁵² de l'enregistrement susmentionné, mais avec plus d'énergie que d'habitude - la présence du *buyei* Enrique Garcia, doté d'une voix très haute et puissante, a en effet démultiplié toute l'énergie de la fête, chacune de ses interventions étant immédiatement "répondue" par des dizaines de femmes et mêmes par des hommes ; c'était un événement assez exceptionnel. Parmi les paroles chantées figurait cette strophe :

"Ma mort m'a parlé en rêve

Elle m'a dit : "Je ne vais pas te laisser ici, je vais t'embarquer".

Ne pas être sage est une maladie.

Si je m'étais assis pour attendre ma mort

Elle ne m'aurait pas trouvé dans la rue"

43 Pour conclure sur ce chapitre, signalons que des villageois interrogés par Nancie Gonzalez sur la présence des *puntas* lors des *belurias* ont répondu que les circonstances étaient trop tristes pour que les tambours résonnent, et qu'en conséquence c'était en frappant des mains que l'on accompagnait les chants des *belurias* la plupart du temps. Cette déclaration contredisait tout ce qu'avait pu observer Gonzalez, cependant il ne fait aucun doute que ce type d'accompagnement existe. Il nous a été mentionné par diverses personnes et justifié par le fait que les tambours attiraient les esprits, chose que l'on souhaite éviter durant un *beluria*. D'autre part, Andrea Romay et moi avons été témoins d'un début d'accompagnement avec claquements de mains à Plaplaya, dans la Mosquitia. Mais dès le début de l'enregistrement quelques unes des femmes spectatrices se sont interposées pour demander que cela cesse, car "ce n'était pas comme ça que l'on devait chanter ces choses-là".

Religion et spiritualité des Caribes noirs

44 Est-ce que ces cérémonies funéraires se donnaient déjà sur St Vincent ? Si aucun document historique ne les mentionne, tous les Garifunas en sont convaincus, et il semble évident que des événements aussi complexes, où de nombreux éléments d'origine caribe insulaire sont identifiables, n'ont pu jaillir spontanément au Honduras.

45 La première description, très succincte, d'une fête *garifuna* date de 1839. Il s'agit d'un *dügü* auquel a assisté un voyageur anglais, Thomas Young⁵³, sur la côte de la Mosquitia, vaste région couverte de forêt, à cheval sur la frontière du Honduras et du Nicaragua. Les deux pages consacrées à ce que Young nomme les *Devil's Feasts* n'apportent aucune surprise. Les événements se situent une quarantaine d'années à peine après le sinistre épisode de la déportation, à une date antérieure à celle de la conversion officielle des Garifunas au catholicisme (1850). On est frappé, avec le recul du temps, par la grande ressemblance de cette "fête du diable" avec le déroulement d'un *cabo de año* contemporain, autant qu'en laissent juger les quelques éléments sur lesquels s'attardent le visiteur ; mais l'absence de description du rituel interdit de pousser plus loin la comparaison.

46 Le terme *dügü* désigne aujourd'hui une cérémonie ou plutôt un ensemble composite de rituels qui répond à la demande d'un ancêtre. Le *dügü* impose la participation d'une ou de plusieurs familles (une douzaine d'après Coelho), la présence d'un ou plusieurs *buyei* et la

construction d'un temple provisoire. Il demande souvent jusqu'à une année de préparatifs, dure généralement trois jours mais parfois jusqu'à trois semaines, et coûte très cher, raison pour laquelle on cherche souvent à y échapper, en offrant à l'ancêtre une cérémonie moins coûteuse appelée *chiügü*.

47 Il faut rentrer un peu dans la spiritualité garifuna pour saisir l'enjeu de ces cérémonies.

48 Pour les Garifunas l'homme est le siège de trois composantes subtiles, 1) l'*anigi*, la force vitale, qui disparaît avec la mort, 2) l'*iuani*, l'âme, qui rejoint dieu après le décès et 3) l'*afurugu*, double de l'individu, qui reproduit la forme de la personne sur le plan spirituel, et reste sur terre jusqu'à devenir *gubida*, ou "ancêtre". Comme pour le culte des ancêtres, ces conceptions ne sont pas spécifiques aux Caribes noirs, on a trouvé des croyances similaires des deux côtés de l'Atlantique, tant parmi les peuples d'Afrique de l'Ouest que chez les Caribes insulaires⁵⁴ ou dans d'autres groupes amérindiens.

49 L'autre élément d'importance, que nous avons commencé à aborder plus haut, est qu'il existe une complémentarité entre le monde des morts et le monde des vivants, en ce sens qu'ils comptent les uns sur les autres. Les premiers pour obtenir un soutien tout au long de leur parcours dans l'au-delà, afin d'y trouver la paix et le bonheur, les seconds un appui dans la réalisation des buts matériels de l'existence et, si possible, le confort et la prospérité. En cas de difficulté, c'est donc aux ancêtres qu'il faut s'adresser, pas aux dieux⁵⁵. Toutes les croyances des Garifunas s'organisent autour de cette relation de complémentarité. Nancie Gonzalez avance que ce trait pourrait également provenir de - ou avoir été conforté par - l'influence ultérieure de rites funèbres réalisés par des Noirs esclaves en contact avec les Garifunas⁵⁶. En effet certaines descriptions, notamment celle faite par Atwood⁵⁷ à la Dominique, nous apprennent que ces rites coïncidaient de façon évidente avec la conception *garifuna* de la complémentarité entre vivants et morts. Cela pourrait aussi vouloir dire que nous nous trouvons bien devant un apport d'origine africaine, partagé par de nombreuses cultures noires et institutionnalisé très tôt par les Caribes noirs car fruit d'un consensus au sein de la population pluriethnique originelle. On pense également à Denetem touam Bona cité plus haut, pour qui la formation de toute communauté marrone était associée à l'idée de donner naissance à de nouvelles lignées d'ancêtres fondateurs, à la recréation d'un "territoire des ancêtres". Il est possible que les premiers individus constitutifs du groupe Caribe noir, arrachés à leur terre et à leur lignée (et sans possibilité de se regrouper en *cabildos* ou "nations", comme cela s'est produit au Brésil ou à Cuba), aient fondé leur culte sur la nécessité de recréer de nouvelles lignées d'ancêtres, qui occuperaient la première place et interagiraient en permanence avec les vivants, mais cette tentative a forcément rencontré de nombreux échos dans les croyances de leurs hôtes Callinago. En effet, les témoignages des premiers chroniqueurs décrivent chez les Indiens caraïbes des cérémonies funèbres au cours desquelles de nombreuses offrandes étaient faites au mort au seuil de son voyage dans l'au-delà, et, comme nous l'avons vu avec Edwards, Kerns et Jenkins, il est probable que les croyances des deux groupes coïncidaient en ce domaine. Coelho résout l'équation en des termes qui ont le mérite de circonscrire la problématique sans la figer dans une lecture manichéenne : "Avoir adopté la religion de leurs hôtes Caribes rouges n'avait pas signifié pour les Noirs l'abandon des croyances les plus importantes de leurs traditions religieuses africaines"⁵⁸

50 Troisième point essentiel : au plus tard à partir de la conversion des Garifunas au catholicisme, mais très certainement bien avant celle-ci⁵⁹, de nombreux éléments ont été empruntés aux rites chrétiens et intégrés au déroulement des cérémonies traditionnelles⁶⁰. Dans le même temps, la géographie carib noir de l'autre monde et ses hiérarchies d'êtres divins se rapprochaient peu à peu de leurs équivalents chrétiens de façon à coïncider avec eux en un certain nombre de points, en une évidente volonté de compromis. On trouve aujourd'hui, dans le *beluria* par exemple, ou dans le *cabo de año*, des messes alternant avec la séquence du rituel carib. Le *beluria* proprement dit ne commence que le premier ou le deuxième vendredi après un enterrement

de type catholique romain, ce dernier étant suivi de prières dont la finalité est double : assurer le repos de l'âme, dans la plus pure tradition chrétienne, mais aussi permettre au défunt de se détacher du monde des vivants, en accord avec les croyances locales⁶¹. Ensuite, des rosaires vont être récités tout au long des neuf jours du *beluria* pour délivrer l'*iuani* des péchés commis sur terre.

- 51 Mais il est vrai que cette présence du rituel chrétien, en particulier les messes et l'enterrement, devient plus discrète ou moins facilement lisible à l'intérieur du temple *dabayabarugu*⁶² où se déroule l'essentiel du *diügü*. Raison pour laquelle, peut-être, celui-ci a toujours été le plus visé par les interdictions de l'Église et les actions de la police. La nature de l'adhésion des Garifunas au dogme catholique est en effet régulièrement mis en doute par les autorités religieuses du pays, qui ne voient que dissimulation là où les Caribes noirs clament pourtant leur sincérité. *Coelho* insiste à plusieurs reprises sur le fait que c'est surtout la pompe de la liturgie catholique et les légendes et miracles des saints qui ont séduit les Caribes noirs et ont permis la conversion⁶³. "La perspective pour les dévots de partager les pouvoirs des êtres surnaturels peuplant l'au-delà chrétien"⁶⁴ ne pouvait que les séduire. En revanche, tout comme les Caribes rouges, les Garifunas n'ont jamais pu "concevoir l'idée que la souffrance pouvait avoir une valeur morale", "[car] être heureux n'est pas seulement l'état naturel de l'homme, sinon que cet état constitue une sorte d'obligation"⁶⁵. La fête finale du neuvième jour du *taguru ludu* représente bien, en effet, un point culminant dans le déroulement du *beluria* et vise à assurer un bon voyage dans l'au-delà à l'*afurugu*, avec libations de rhum et danses *punta*. Un an plus tard, la fête du *cabo du año* célébrera l'entrée dans le monde des ancêtres de l'*afurugu* qui deviendra alors un *gubida*⁶⁶.

Le *dügü*

- 52 Si elle est bien la plus grande et la plus complexe, le *diügü*, décrit comme une "danse pour l'âme" n'est pas la seule cérémonie qui puisse être demandée par un mort. Dans les rêves de ses descendants un parent peut, six mois seulement après son décès, se manifester pour demander *amuniedahani*, "le bain de l'âme", qui se déroule dans l'intimité de quelques participants, lorsque l'esprit est fatigué et qu'il a besoin d'un bain. Ensuite, après le *cabo de año*, anniversaire du décès, il peut y avoir demande d'un *chügü*, décrit comme une "offrande pour l'âme", une variante moins étoffée de la "danse pour l'âme". Le *diügü* a la particularité d'être rarement exigé par un mort récent, à la différence des deux autres rituels. La plupart des personnes interrogées m'ont confirmé que, mis à part quelques cas rarissimes, ce genre de demande, très coûteuse pour la descendance, émanait toujours d'un mort devenu *gubida* et quelquefois même de *gubidas* très anciens, ce qui coïncide avec ce que dit Taylor⁶⁷ et surtout Kerns⁶⁸.
- 53 Le *diügü* est aussi l'espace de toutes les cohabitations et des plus subtils mélanges. Une fois de plus je citerai *Coelho* : "Ainsi, le même jour une famille assiste à une messe offerte pour un défunt ; elle converse ensuite avec les esprits au cours du rite "faire descendre" d'origine amérindienne puis finalement danse pour ces esprits et une possession peut se produire en accord avec les traditions de l'Afrique occidentale"⁶⁹. On pourrait ajouter que les danses en question sont vraisemblablement exécutées sur des rythmes et avec un pas d'origine *caribe*.
- 54 Les choses se déroulent toujours de façon à peu près similaire : l'ancêtre, insatisfait ou furieux, commence par demander un *diügü*, ce à quoi ses descendants vont chercher à échapper en ouvrant des négociations avec lui, par la voix du *buyei* - que *Coelho* appelle aussi le "devin" - jusqu'à ce que le mort accepte finalement de n'avoir qu'un *chügü*. La demande de l'ancêtre, qui s'exprime souvent dans un langage métaphorique, n'est pas toujours très claire pour l'individu commun, nous a expliqué le *buyei* Enrique Garcia du quartier de Cristales à Trujillo. Ceci explique le rôle crucial du "devin", qui interprète les paroles du *gubida*. Car si l'on attend trop longtemps, il peut en résulter de sérieux dommages pour les descendants. De nombreuses

histoires circulent sur des familles qui ont été quasiment décimées par les accidents et les maladies avant d'accepter ce qui leur arrivait et se décider à offrir un *diügü* ruineux à leur ancêtre.

55 Le *diügü* est donc bien, comme le décrivent Penedo et d'Amico, "un rituel propitiatoire et thérapeutique censé apaiser la colère d'un ou de plusieurs esprits ancestraux (...) il se compose de danses et de chants sacrés qui invitent les esprits ancestraux et les font descendre pour danser avec les vivants afin qu'ils puissent revivre des sensations liées au monde matériel (...) les chants sont créés par inspiration onirique ou appris directement auprès des esprits pendant l'état de possession"⁷⁰.

56 Je n'ai assisté personnellement ni à un *chiügü*, ni à un *diügü*. Les descriptions du *chiügü* diffèrent selon les auteurs et d'un pays à l'autre. Pour Taylor basé au Belize les tambours ne jouent pas lors d'un *chiügü*⁷¹; Coelho, au Honduras, nous décrit le rituel du même nom accompagné de musique⁷². Au Guatemala Nicolas Rey⁷³ a été témoin d'un *chiügü* en 1999 et sa description du rituel tel qu'il est pratiqué dans la région de Livingston fait apparaître une cérémonie complexe semblable à celle du *diügü* du Honduras et du Belize, incluant des possessions par les esprits des ancêtres.

57 Je me concentrerai ici sur le *diügü*, qui ne diffère pas de façon marquante entre les trois pays susmentionnés (si l'on veut bien ranger le *chiügü* guatémaltèque dans la catégorie des *diügü*). Cette cérémonie contient la quasi totalité des rites *garifunas*⁷⁴ et ses thèmes musicaux constituent l'intégralité d leur répertoire sacré. Une revue rapide de quelques uns de ces thèmes, dans l'ordre chronologique où ils se présentent au cours du *diügü*, permettra aussi de mieux circonscrire les territoires des autres répertoires : le répertoire "semi-profane", avec les *puntas* jouées aussi lors d'occasions très sérieuses, et le répertoire profane dont nous avons déjà eu un aperçu avec le *gunchei*. Tous les thèmes nés en Amérique centrale, comme *Koropatia*, *fedu hunguhungu* et les *parrandas*, sont à ranger dans ce dernier répertoire profane, les *parrandas* pouvant être accompagnées de guitares et se jouer lors d'un *cabo de año*, à un moment et dans un espace différent de celui des *puntas*.

58 Le point de départ de toute la cérémonie est nommé *aduguhati*, et consiste en l'invitation des ancêtres. Des hommes partent en canoë et reviennent à l'aube avec leur pêche rituelle. Ils sont accueillis comme des messagers sur la plage, avec les *gubida* invités⁷⁵, et le chant dansé *abelagudahani*, qui signifie "tout apporter à l'intérieur" est interprété à l'intérieur du temple *dabuyabarugu*, la pêche étant exposée dans l'entrée. Nous avons enregistré un extrait de ce thème en 2000 à Trujillo⁷⁶, mais il faut écouter les morceaux enregistrés par les Jenkins au cours d'un *diügü* au Belize en 1981⁷⁷, on peut y entendre l'étape suivante au cours de laquelle les tambours appellent les esprits en faisant vibrer le timbre constitué de fils métalliques qui passe en travers de leur peau, puis, appelée par la voix soliste, l'arrivée du chamane que l'on repère immédiatement au son de ses sonnailles appelées *sisira*⁷⁸.

59 Dans le livret qui accompagne leur disque, les Jenkins précisent que la danse la plus sacrée des Garifunas est nommé *amalihani*, qui veut dire "danse d'apaisement", et en effet c'est là l'objet principal de la cérémonie tout entière : apaiser les ancêtres. Coelho parle, lui, du "cycle des danses *amalihani*" parmi lesquelles la plus importante serait la danse *adiügürahaní*, décrite avec un pas similaire à celui du *hugulendu*, "reproduisant la lente progression des esprits jusqu'à leur ultime demeure"⁷⁹. Selon les Jenkins, le rythme le plus souvent entendu au cours du *diügü* serait justement le *hugulendu*, dont on a vu plus haut qu'il correspondait peut-être à une danse décrite par le Père Breton chez les Caribes rouges de la Dominique au début du XVII^e siècle. Taylor décrit assez précisément les rythmes des danses "*dogó*" et "*malí*", qui correspondent certainement aux danses *adiügürahaní* et *amalihani*. "Pour la danse *dogó* elle-même, qui occupe la majeure partie du rite, on maintient un rythme monotone et régulier qui consiste en un battement fort et cinq battements légers ; tandis que pour le *malí* on a un

battement fort et trois faibles sur un tempo plus rapide⁸⁰. C'est au cours de la danse - ou du cycle de danses – *amalihani* que l'on "fait descendre" les *gubidas* qui "tombent" sur de jeunes femmes célibataires préparées à ce rôle et les possèdent. Les seuls indices permettant de retracer l'origine de cette partie du rituel seraient, toujours d'après les Jenkins, d'ordre linguistique. Ils rapprochent la racine *mali* (*amalihani*) du mot *malik* qu'utilisent les chamanes de langue caribe pour désigner dans leurs cérémonies les chants destinés à appeler les esprits, ainsi que du mot arawak *mari mari* qui désigne dans le Guyana une danse sacrée au cours de laquelle les participants se déplacent dans le sens des aiguilles d'une montre, puis dans le sens contraire, sur un rythme ternaire. La configuration du *mali* garifuna est assez complexe et ressemble exactement à celle du *mari mari* pour ce qui est des déplacements des danseurs ; il est conduit par le ou les *buyei* et les tambourinaires, lesquels portent le nom de *dangbu* dans ce contexte rituel. La description qui suit est tirée du texte des Jenkins, mais on retrouve les mêmes éléments, avec plus de détails, chez Taylor⁸¹ : "L'assemblée se dispose en files derrière le *buyei* qui fait face aux tambourinaires. Cet ensemble se déplace autour du *dabuyaba*, l'espace à l'intérieur du temple, d'abord dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, puis en mouvement inverse, s'arrêtant aux quatre points cardinaux. Lors de ces "stations", les danseurs gardent leur pas traînant, qui est censé reproduire le pas des *gubidas*, les ancêtres réincarnés, mais ils demeurent sur place, pendant que le *buyei* dirige ses *sisiras* vers chaque tambour alternativement, au ras du sol et très haut au-dessus de la tête. Ces mouvements désignent les positions d'où le "pouvoir" est tiré et où les esprits pourraient résider"⁸². Cette séquence est à la fois un message adressé aux ancêtres et un rassemblement des pouvoirs et énergies terrestres par l'intermédiaire de l'assemblée.

60 Dans un autre morceau du CD *Dabuyabarugu*⁸³ les danseurs vont se déplacer rapidement à la suite du *buyei* d'un point cardinal à l'autre. Une fois revenu à sa position initiale, le *buyei* cesse de jouer de ses *sisira* ; toute l'intensité de la période précédente baisse, le thème devient plus léger, plus mélodique, il marque une pause dans le rythme. On notera que le *buyei* est toujours aidé par ses esprits assistants, les *hiuruha*, comme dans la religion des Caribes insulaires ; Breton⁸⁴. Du Tertre⁸⁵, De la Borde⁸⁶, interprètent l'intervention de ces esprits comme une part importante de la religion Carib. En fait, les éléments empruntés aux Callinago semblent si nombreux dans le chamanisme garifuna que Carol et Travis Jenkins le considère comme de nature essentiellement amérindienne. Chaque "performance" est dédiée à un ancêtre. Quatre *mali* au moins et jusqu'à trente, voire plus encore, peuvent être "appelés" au cours d'un *diügü*. Les paroles sont adressées aux "*mali*", les ancêtres célébrés, parfois des *gubidas* si anciens qu'ils ont accédé à une quasi divinité. Elles sont souvent ésotériques, les mots étant réputés faire partie d'un langage utilisé uniquement lors des cérémonies. Dans la pièce 12 du CD *Dabuyabarugu*, les Jenkins les traduisent par :

Grand-mère, nous sommes en train de t'apaiser.

O grand dieu ancien, nous sommes en train de t'apaiser,

Le coq chante, notre grand-mère.

Nous sommes en train de l'apaiser, O, notre grand-mère à tous

Je t'appartiens, tu m'appartiens.

Esprit ancien, pouvoir des temps passés.

61 Dans le *chügü*, dont a été témoin Nicolas Rey dans la région de Livingston au Guatemala, le *hunguhungu* était le rythme utilisé pour induire la transe. Rey précise que ce rythme est aussi appelé *gungulendu*, vraisemblablement une forme à rapprocher du mot *hugulendu* ; ce dernier rythme se serait sécularisé dans le *hunguhungu* au Belize, selon les Jenkins. Au Guatemala, la base rythmique du *hunguhungu* est pensée comme "la palpitation du cœur", une palpitation exprimée par l'homorythmie des tambours, même si dans les versions plus

récentes la polyrythmie reprend le dessus et le *hunguhungu*, comme d'autres thèmes du *diügü* d'ailleurs, s'orne de plus en plus souvent avec le jeu soliste du *garawon primera*. Au Honduras, le *hunguhungu* est traditionnellement une danse féminine et des femmes du village de Corozal nous ont confié qu'il était utilisé pour conquérir les hommes⁸⁷. Ce rythme, qui autrefois appartenait exclusivement au domaine du sacré semble être sur le chemin d'une complète sécularisation. On le trouve maintenant dans les fêtes et les processions, mêlé à d'autres rythmes sous le nom de *fedu hunguhungu*, *fedu* venant du français "fête"⁸⁸

62 La période du *diügü* comprise entre minuit et 3 heures du matin est celle des *uyanu*, c'est-à-dire les *arumahani*, dont nous avons déjà parlé, et les *abaimahani*, des chants de femmes que l'on peut également entendre dans la maison du défunt au matin du dernier jour du *cabo de año*. C'est alors que les femmes, souvent des anciennes, font cercle autour d'une table où se trouvent les offrandes et le rhum. Toutes se tiennent par le petit doigt et balancent leurs bras d'avant en arrière, un mouvement très répétitif qui produirait aussi un effet hypnotique réputé posséder de nombreuses vertus. Plusieurs sources⁸⁹ mentionnent l'utilisation des *abaimahani* à des fins thérapeutiques, en particulier dans les communautés isolées où il n'y a pas de médecin ; ils seraient notamment recommandés pour soigner les morsures de serpent. Ces chants font partie, avec les *arumahani*, de la catégorie des chants a capella accompagnés d'une gestuelle. Ce n'est que lorsqu'ils sont composés en rêve durant les jours qui précèdent la cérémonie – caractéristique des chants sacrés – qu'ils prennent le nom de *uyanu*⁹⁰, et sont très appréciés. Hors du contexte cérémoniel les femmes n'hésitent pas à chanter quelques strophes de leur répertoire à la demande ; certains *abaimahani* sont connus sur toute la côte et le nom de leur auteure peut même être mentionné. Il arrive que l'on nourrisse une telle passion à leur endroit que celle-ci perdure après la mort, si l'on en croit l'anecdote rapportée par Coelho au sujet d'une vieille femme qui de son vivant n'avait manqué aucun rituel et dont le fantôme chantant des *abaimahani* réapparaissait la nuit dans les rues de Cristales.

63 Les paroles des "chants de femme" sont toujours enveloppées de mystère et font apparaître une pluralité de points de vue narratifs qui se succèdent ou s'emboîtent et en rendent la compréhension difficile, la lecture se trouvant déplacée par de continuelles ruptures. Les *abaimahani* sont toujours chantés à l'unisson⁹¹, ce que l'on peut considérer comme la signature des chants et musiques sacrées. Tous les auteurs cités, rappelons-le, évoquent cette frontière entre musique sacrée et musique profane chez les Garifunas. Les influences africaines sont prépondérantes de dans les thèmes non-rituels. C'est l'homorythmie des tambours qui permettrait à un voyageur, avant même d'avoir atteint le lieu de la cérémonie, de savoir qu'un *diügü* est en train d'être célébré.

L'implantation en Amérique centrale

64 En 1797 les Garifunas rassemblés dans le Prince William Henry sont abandonnés près de l'île de Roatán, sur les côtes de laquelle le navire s'écrasera peu après, en un étonnant bégalement de l'histoire. Très vite, ils rejoindront la côte avec l'aide des autorités de Trujillo, qui espèrent trouver en eux des renforts pour lutter contre les pirates. Cet épisode de l'histoire garifuna n'est pas encore clair. Il semble que les survivants de la déportation, qui provenaient du camp de détention de l'île de Balliceau, ne constituaient pas un groupe homogène de Caribes noirs, mais qu'au contraire ils se divisaient en groupes distincts⁹², parmi lesquels celui des Caribes noirs était le plus important. Quelques années après leur débarquement la majorité des déportés avaient essaimé le long du littoral caraïbe ; vers le nord, jusqu'au Belize (Dangriga), et vers l'est, jusqu'au Nicaragua (Pearl Lagoon).

65 Curieusement, les adjectifs dépréciateurs que les Européens réservaient aux Caribes noirs lorsque ceux-ci se trouvaient sur St Vincent se sont métamorphosés en leur contraire lorsqu'ils se sont installés en Amérique centrale. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle prévalaient des termes tels que "sauvages, non-civilisés, hors-la-loi, turbulents, féroces, arrogants", mais sous la

plume des voyageurs du XIX^e on trouve les mots "pacifiques, amicaux, ingénieux, industriels, timides, calmes et inoffensifs". Ils ont alors la réputation d'être extrêmement accueillants, et surtout à l'égard des Blancs, c'est ce qu'affirme Thomas Young⁹³, qui a été subjugué par leur accueil. D'autres voyageurs en visite à Trujillo s'étonnent de trouver des groupes de huttes à côté de la ville, et ne comprennent pas pourquoi on appelle les Noirs qui y habitent des "Caribes" (Montgomery 1838). En 1861 un visiteur français nommé Valois découvre que tous les Noirs de la côte du Honduras s'appellent Caribes comme les Indiens des îles, et lui non plus ne comprend pas pourquoi.

66 Il est exceptionnel que le village *garifuna* installé près de Trujillo soit si proche de la ville car, en général, les Caribes noirs choisissent des endroits très isolés pour fonder leurs villages. Leur vie en Amérique centrale s'est organisée autour des activités qui pour la plupart prévalaient déjà sur St Vincent : la chasse et la pêche au large – et la contrebande – pour les hommes, l'agriculture et la vente des produits sur les marchés, pour les femmes ; une division du travail que la maîtrise de l'art de la navigation, privilège masculin héritée du groupe des Caribes insulaire, dicte pour une large part, mais qui renvoie aussi à l'organisation sociale de nombreux peuples africains. On note déjà au XIX^e siècle l'absence des hommes dans les villages *garifunas* – un mouvement qui s'est dangereusement amplifié aujourd'hui. Beaucoup partaient durant des mois pour couper du bois dans les forêts du Belize, ou travailler dans les plantations de sucre ou de fruits. Les Garifunas possèdent des caractéristiques qui, dès leur arrivée les distinguent très vite des autres populations candidates à l'intégration. Ils sont extrêmement mobiles et sont de tels virtuoses de la navigation en eaux dangereuses qu'ils deviendront tout naturellement les piroguiers de la région. En outre, ils parlent plusieurs langues couramment : *garifuna*, espagnol, anglais et certains le français créole et le *maskito*. Les hommes sont aussi de très bons guerriers ; peu après leur arrivée à Trujillo, ils auront à défendre la ville contre les attaques anglaises, service pour lequel ils seront d'ailleurs reconnus et récompensés par des privilèges, et qui conduira un certain nombre d'entre eux à s'engager par la suite comme militaires.

67 En 1825, la première constitution hondurienne reconnaît les pleins droits des *morenos libres moradores de los puertos*. En 1832, les Garifunas se rangent du côté des conservateurs royalistes contre les républicains, et après la défaite des premiers beaucoup sont contraints de fuir les représailles. On dit que c'est une famille en fuite qui est à l'origine de la première communauté du Belize, Stann Creek. D'autres seraient allés se mettre sous la protection du roi des Miskitos, dans la forêt de la Mosquitia, où ils auraient fondés des villages au début du XIX^e. Thomas Young racontent l'accueil que leur firent les Miskitos, alors alliés aux Anglais⁹⁴.

68 En Amérique centrale les Garifunas vont subir les influences des musiques de tradition anglaise créole au Belize et latino-américaine au Guatemala, au Honduras et au Nicaragua. Leur répertoire musical afro-indien va s'ouvrir peu à peu et tenter d'incorporer les instruments européens, ne conservant au bout du compte que la guitare dans les *parrandas*. Ils vont adopter le chant d'hymnes et le faste des célébrations religieuses hispaniques, comme l'on fait, près de trois siècles avant eux, les Amérindiens et les esclaves noirs implantés dans les colonies. De ces rencontres vont surgir certains thèmes festifs nouveaux, tandis que d'autres, arrivés dans les bagages, vont s'adapter peu à peu à ce nouveau contexte. Ainsi le *fedu hunguhungu*⁹⁵, dérivé de l'ancien *hugulendu*, s'introduit dans les processions qui commémorent l'arrivée des Garifunas sur le continent – le 12 avril au Honduras, le 19 novembre au Belize (*Carib settlement Day*). Il fait aussi son apparition dans toutes les grandes fêtes religieuses nationales, notamment les fêtes de fin d'année.

69 Un autre thème appartenant au répertoire des fêtes de fin d'année, est *koropatia*⁹⁶. C'est une danse costumée, typique des festivités indigènes d'Amérique latine, au cours de laquelle un groupe d'acteurs, qui incarnent des héros de la tradition populaire interprètent une suite

de tableaux dansés. L'histoire tourne autour des péripéties d'un malade, grâce à quoi on va démontrer la supériorité de la médecine *garifuna*.

La parranda

- 70 L'emprunt de la guitare et des harmonies latines a donné naissance au thème festif de la *parranda*, un mot à sens multiple en Amérique latine. Dans le répertoire *garifuna* il s'agit d'un genre de sérénade au rythme assez enlevé, souvent accompagné d'un chœur et considéré comme le terrain d'improvisation privilégié des hommes. Au Honduras nous n'avons entendu la *parranda* avec guitare qu'à une seule reprise, accompagnée d'un maracas et d'un tambour, le dernier jour d'un *cabo de año* dans le village de Guadalupe près de Trujillo. Elle était interprétée à l'intérieur d'une habitation, à distance du cercle de danse de la fête où la *punta* régnait en maître. Dans toutes les autres occasions (mis à part à la radio bien sûr), il s'agissait de *parrandas* strictement percussives, par exemple à Plaplaya dans la Mosquitia, le jour précédent la date anniversaire d'un décès. Le rythme de tambour de cette *parranda* s'apparente à celui de la *punta* ; nous en avons enregistré un morceau très caractéristique à Cristales⁹⁷ mais elle est attestée sur toute la côte hondurienne. Elle se décline en deux répertoires, triste et allègre. L'enregistrement de Cristales appartient à la deuxième catégorie et l'on trouvera des exemples de la première sur le disque Inédit⁹⁸.
- 71 La *parranda* avec guitare a connu son apogée au milieu du XX^e siècle, surtout au Belize. Aujourd'hui, après un fort déclin, on assiste à une renaissance. Plusieurs *parranderos* ont été réunis en 1998 pour l'enregistrement du disque *Parranda*, excellent enregistrement en studio, avec des interprètes comme le bélizéen Paul Nabor, âgé de 75 ans aujourd'hui, comme Jursino Cayetano, le dernier *parrandero* du Guatemala, et des représentants de la nouvelle génération⁹⁹. Ce disque montre l'originalité et l'inventivité de la *parranda* ; les arrangements, élaborés par des amoureux du thème, n'en trahissent jamais l'esprit et l'on est frappé par sa capacité à traduire dans une langue très stylée les préoccupations du plus grand nombre. On trouve dans ces "blues" *garifunas* des textes souvent tristes, douloureux, des tranches de vie mélancoliques chantant des histoires qui auraient pu arriver à n'importe qui : l'homme qui quitte sa famille et son village pour aller chercher du travail. Des textes nostalgiques aussi ; nostalgie des beaux jours où l'on vivait sans souci au village ; nostalgie de l'âge d'or que constitue la période de St Vincent, et aussi depuis peu, et singulièrement au Belize, "nostalgie" des racines africaines. C'est ainsi que l'un des titres d'Aurelio Martinez, le plus populaire des chanteurs honduriens, s'intitule "Africa", et tente d'exprimer, ou plutôt de définir, la relation étrange qu'entretient l'individu *garifuna* avec ses racines africaines.

Les USA et le *punta rock*

- 72 Nous voilà parvenus au début du XXI^e siècle. Le voyage des *Garifunas* se poursuit sans d'autre frein que la politique migratoire du grand voisin du Nord. Les communautés essaient et se multiplient en terre étrangère comme autrefois le long des côtes de la capitainerie du Guatemala. L'émigration vers les États-Unis a commencé dès les années 50 et on trouve désormais des groupes importants à New-York, dans le Bronx et à Brooklyn, à Los Angeles, à Chicago, Boston, Houston et à la Nouvelle-Orléans. La conséquence, bien sûr, est que les villages du Honduras se vident de leurs habitants et que les familles se divisent. Les expatriés envoient de l'argent à leurs proches restés sur place, font construire des maisons où ces derniers s'installent, et où eux-mêmes ne séjournent que quelques jours par an, ou lorsque leur présence est requise pour un rite funèbre.
- 73 Duna Troiani du CELIA a partagé le quotidien des immigrés *garifunas* durant plusieurs séjours à New-York. D'après ses observations¹⁰⁰ ils s'y regroupent fréquemment par village de provenance, notamment à l'occasion des fêtes traditionnelles. Ils forment une communauté

noire à part et qui cultive sa différence, bien consciente de ne pas avoir vécu le même processus historique que les Noirs d'Amérique du Nord.

74 Musicalement, la rencontre a été productive. Les Garifunas vivant à New-York ont été confrontés à toutes les musiques de la planète et ont forgé leurs propres styles, avec des réussites incontestables. La *punta*, notamment a été refondue avec des rythmes de merengue, de *soca*, de *calypso*, de reggae, de pop, de rock, autant de "courants" qui circulent actuellement sous l'appellation générique de *punta-rock* ; une *punta* où, aux côtés des tambours, on trouve désormais des instruments électriques (synthétiseur, basses, guitare), et où parfois la batterie remplace les tambours. En tête de cette nouvelle vague *garifuna*, on trouve des noms tels que Andy Palacio et Lugua Centeño au Belize, Aurelio Martinez au Honduras, puis viennent des groupes comme les *Garifuna Kids* et les *Garifuna Boyz* à New York, *Fuerza Garifuna* à Trujillo ou *Lanigi Mua* à Triunfo de la Cruz.

75 Tout comme la naissance de la *punta*, la naissance de la *punta rock* est sujet de controverses. La plupart des artistes belizéens s'accordent à voir en leur compatriote Pen Cayetano le véritable père idéal de ce genre né à la fin des années 70. L'idée de Cayetano aurait été de rapprocher les jeunes générations soumises à différentes influences, notamment celles en provenance des États-Unis, de la musique traditionnelle *garifuna*, en rendant celle-ci plus attrayante. Mais, au Honduras, Aurelio Martinez considère que c'est le groupe *Góbana* qui aurait lancé la *punta rock*, au début des années 80. Aujourd'hui la figure emblématique du mouvement est sans conteste Andy Palacio, qui a enregistré plusieurs albums aux États-Unis et s'est taillé une renommée internationale. Au Belize, à Dangriga, existent plusieurs studios d'enregistrement et un label de qualité, Stone Tree Records, qui a permis à plusieurs artistes Garifunas de se faire connaître, tels Lugua Centeño, ou les *Turtle Shells*, créé par Pen Cayetano. La formation actuelle des *Turtle Shells*, sous influence rasta, a effectué quelques concerts en France grâce au travail de Francine Vega, qui est également à l'origine de leur CD paru chez Mélodie.

À l'horizon

76 On pourrait définir la culture *garifuna* comme une culture de la migration, à l'instar des Caribes rouges avant la venue des Européens. Dès leur arrivée au Honduras en 1797 beaucoup de ces marins et anciens fugitifs étaient aussitôt partis vers le Belize pour travailler comme bûcherons, puis les familles avaient suivi et des villages avaient été fondés, qui sont devenus Dangriga, Hopkins, Punta Gorda dans l'ex-Honduras britannique, Livingston au Guatemala. Le même phénomène se déroule aujourd'hui. Le chômage, un parmi les problèmes récurrents auxquels font face les communautés, pousse chaque année des centaines de gens à tenter leur chance à New-York et dans les quelques autres villes américaines susmentionnées, tandis que d'autres choisissent de vivre à bord de bateaux de croisière, de cargos ou de langoustiers, autant de navires en transit. C'est un peuple de plus en plus déterritorialisé, qui semble débarquer éternellement de son embarcation naufragée, prêt à s'élancer sur la première terre accueillante pour y prendre racine. Son bagage de valeurs et de traditions, rassemblé autour de la langue et de rituels d'une grande cohérence qui agissent comme de puissants facteurs de cohésion et d'intégration sociale, est comme un pays virtuel — dont des fragments voyagent d'ailleurs sur l'Internet —, monde pluriel habitant l'esprit d'un marin qui ne connaîtrait que des escales aussi loin que puisse remonter sa mémoire.

77 Les musiques des Garifunas suivent le même chemin ; elles avancent en intégrant les éléments les plus décisifs de leur époque. Quel que soit l'endroit où elles voient le jour, la plupart se font l'écho des préoccupations des Garinagu, interpellant la communauté toute entière pour lui soumettre un problème, une idée, une émotion. La phrase revient souvent au début des chansons : "Écoutez Garinagu !", invitation à tendre l'oreille pour entendre la toute dernière histoire. Ces voix en provenance de New York, du Belize, de La Ceiba se répandent sur les ondes le long de la côte et les mélodies sont fredonnées à longueur de journée.

- 78 Empruntant des chemins différents de celles des vivants, les voix des ancêtres ne sont pas en reste, et se feront bientôt entendre à New York, où l'on dit que des *buyei* sont déjà installés. Nul doute que les tambours du *malí* et du *dügü* y résonneront d'ici peu, au moins aussi longtemps qu'à St Vincent ou en Amérique centrale.
- 79 Remerciements à Sybille de Pury pour son aide et ses contributions précieuses.

Notas

- 1 Nous utiliserons dans cette article le pluriel espagnol en s. Il existe aussi la forme "garinagu" qui indique en *garifuna* un collectif.
- 2 Il y aurait aussi une petite communauté à St Vincent, mais certains prétendent que ce sont en fait des descendants de créoles.
- 3 Ruy Galvão de Andrade Coelho, *Los negros caribes de Honduras*, Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1995 – édition originale : *The Black Carib of Honduras*, Evanston, Illinois, Northwestern University, 1955.
- 4 Douglas Taylor, *The Black Carib of British Honduras*, New-York : Wenner-Gren, Viking Fund Publications in Anthropology N°17, 1951.
- 5 Virginia Kerns, *Women and the Ancestors*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1997.
- 6 Nancie Gonzalez, *Sojourners of the Caribbean*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1988.
- 7 Carol et Trevor Jenkins, *Traditional Music of the Garifuna of Belize et Dabuyabarugu : Inside the Temple, Sacred Music of the Garifuna of Belize*, NYC, Folkways Records, albums N°FE4031 et FE4032, 1982.
- 8 Ismael Penedo et Leonardo D'Amico, *La culture musicale des Garifuna*, in Les cahiers de musiques traditionnelles N°13, métissages, Genève, Georg et Ateliers d'ethnomusicologie, 2000.
- 9 *Calendar of State Papers (1661–1668)*, *Colonial Series : America and West Indies*, London, 1880, p.534.
- 10 en 1683, par exemple, des attaques anglaises contre la Dominique et St Vincent se sont soldées par le massacre d'un grand nombre de Caraïbes.
- 11 Roger Bastide, *Les Amériques noires*, éditions l'Harmattan, Paris, 1996, p. 83.
- 12 Sybille de Pury, communication personnelle.
- 13 Taylor, Douglas & Berend J. Hoff, (1980) The linguistic repertory of the Island-Carib in the seventeenth century : the men's language, a Carib pidgin ? *IJAL*, vol.46, N°4 : 301-312.
- 14 Taylor (1951), p. 40.
- 15 La couvade est un ensemble d'obligations et d'interdits, alimentaires et sexuels notamment, que les géniteurs doivent observer durant la période de la naissance.
- 16 Peter Kloos, CD *The Maroni River Caribes of Surinam*, Royal Tropical Institute 1966 et 1968, Pan Records 1996
- 17 Cyril Vincensini, CD *Honduras, Musique garifuna, la tradition des Caribs noirs*, Collection Inédit / Maison des cultures du monde 2001. Pièces n° 3 à 6.
- 18 Nancie Gonzalez (1988), p. 82.
- 19 Les Caribes insulaires qui subsistent à la Dominique ont apparemment été intégrés très tôt à la société créole.
- 20 Voir livret du CD Folkways, *Traditional Music* (1982), commentaire de la pièce n° 5.
- 21 Coelho (1995), p.159.
- 22 Taylor (1951), p.128.
- 23 Coelho (1995), p.159.
- 24 Gregory Pinel, communication personnelle.
- 25 Sven Loven, *Origins of the Tainan culture, West Indies*. Gothenburg: Elanders Bakfryckeri Akfiebolog, 1935.

- 26 Charles C. Rochefort, *History of the Carriby Islands*, Traduit et abridged par John Davies, Rotterdam, 1666.
- 27 Nancie Gonzalez (1988), p. 28-29.
- 28 Révérend Père Raymond Breton (1665), *Dictionnaire Caraïbe-Français*, Edition présentée et annotée par le CELIA et le GEREC, Éditions IRD-Karthala 1999.
- 29 CDs Folkways records (1982), *Dabuyabarugu*, pièces 4, 8 et 15, et *Traditional Music*, pièces 2 et 3.
- 30 Coelho (1995), p. 232.
- 31 Virginia Kerns (1997), p.31.
- 32 Bryan Edwards, *The History, Civil and Comercial, of the British West Indies*, vol. 1, 2^e édition, London, John Stockdale, 1794, p. 49.
- 33 Richard et Sally Price, *Les Marrons*, France, éditions Vents d'ailleurs, 2003.
- 34 Denetem Touam Bona, *retour du Maroni*, Nancy, revue Drôle d'époque N°13, automne 2003 et archives du webzine Africultures.
- 35 Denetem Touam Bona, communication personnelle.
- 36 Dans un autre contexte, la fin d'un *Dügü* auquel a assisté Taylor, on apprend que trois jeunes travestis remplaçaient les femmes et se lançaient dans une satire clownesque où ils se moquaient des paroles des chants entendus les jours précédents, et tous les gros mots étaient en espagnol ou en anglais... Voir Taylor (1951), p. 129.
- 37 Illustration sonore : *Wanaragua*, Yura Santo Negro, enregistrement Cyril Vincensini et Andrea Romay, 2000.
- 38 Edward Long, *A history of Jamaica*, London, Printed by the author, 1774, 2 vols.
- 39 Kwame Yreobe Daaku, *Trade and politics on the Gold Coast*, Oxford, Clarendon, 1970.
- 40 Les informations que Edward Long et Kwame Yreobe Daaku fournissent sur le John Canoe sont reprises de l'article de Nicolas Rey, *Caraïbes noirs et "negros franceses" (Antilles/Amérique centrale) : le périple de Noirs "révolutionnaires"*, consultable sur le site de Nuevos Mundos Nuevos, <http://nuevomundo.revues.org>. L'auteur émet l'hypothèse que les contacts entre Anglais et Caribes noirs sur St Vincent au XVIII^e siècle pourraient expliquer la présence de cette danse dans le répertoire garifuna.
- 41 Voir émission *Bélize, terre d'exil, terre d'accueil : chez les Garifunas*, France Culture, Carnets de voyage, productrice Florence Evin, diffusée le 17-08-1999. L'intervention de Joseph Palacio est reprise partiellement dans le volet n°3 de l'émission *Les Garifunas du Honduras*, France Culture, Les chemins de la musique, producteur Cyril Vincensini, diffusée sur France Culture du 10 au 14 juin 2002.
- 42 Coelho (1995), p. 233.
- 43 Cyril Vincensini, CD *Honduras, ensemble Wabaruagun, chants des Caribs noirs*, Collection Ocora/Radio France, 2002, pièce n°7, et CD Inédit (2001), pièce n°7.
- 44 CD Inédit (2001), pièce n°12.
- 45 Pierre Beaucage, *Historia del pueblo garifuna y su llegada a Honduras en 1796*, Tegucigalpa, Editorial Paulino Valladores, 1964.
- 46 D'après Gonzalez cet épisode rappelle avec insistance la période des hostilités entre Caribes rouges et noirs, d'autant plus qu'aucune division de ce type n'a subsisté en Amérique centrale. Voir Gonzalez (1988), p. 47.
- 47 CD Inédit (2001), pièce n°1.
- 48 Pauline Gratton, communication personnelle.
- 49 CD Ocora (2002), pièce n°2 et 5.
- 50 Voir également CD Inédit (2001), pièce n°11.
- 51 Gonzalez (1988), p. 82.
- 52 CD Inédit (2001), pièce n°15 et CD Ocora (2002), pièce n°12.
- 53 Thomas Young, *Narrative of a residence on the Mosquito shore during the years 1839, 1840, 1841*, London, Smith, Elder and Co, 1847.
- 54 Coelho (1995), p. 220-221.
- 55 *Ibid*, p. 233.
- 56 Gonzalez (1988), p. 83-84.

- 57 Thomas Atwood, *The history of Dominica*, Londres, J. Johnson, 1791.
- 58 Coelho (1995), p. 233.
- 59 Voir Virginia Kerns (1997), p. 149 notamment : "From a historical perspective as well, "Christian" and "indigenous" (Arawak, Carib, African) elements are nearly inseparable. Black Caribes have been directly acquainted with Roman Catholicism for over 250 years, since their emergence as a distinct group". L'auteure fournit de nombreux arguments pour rendre sensible la conception caribe des rituels, dans laquelle la distinction entre rites chrétiens et "indigènes" n'existe pas.
- 60 Gonzalez (1988), p. 80 et 95 notamment.
- 61 Kerns (1997), p.154.
- 62 En contrepoint, des témoignages récents de personnes ayant assisté à des *düügü* au Belize font état d'une présence accrue du rituel chrétien dans le déroulement de cette cérémonie. Voir en particulier le texte publié sur Internet de Judy Lumb, journal d'un *düügü* dont certains des participants étaient des prêtres catholiques, et au cours duquel une messe de baptême a été célébrée dans l'enceinte du *dabuyabarugu*.
- 63 Coelho (1995), p. 222.
- 64 *Ibid*, p. 223.
- 65 *Ibid*, p. 223.
- 66 Bastide (1996), p.85.
- 67 Taylor (1951), p. 113. Un laps de temps de deux ans minimum s'écoule généralement entre le décès d'un parent et la demande d'un *Düügü* par ce même parent devenu *gubida*.
- 68 Kerns (1995), p. 150. Pour cette auteure le *Düügü* est généralement demandé entre 10 et 50 ans après la mort.
- 69 Coelho (1995), p. 234.
- 70 Penedo et d'Amico (2000), p.67.
- 71 Taylor (1951), p. 114.
- 72 Coelho (1995), p. 165.
- 73 Nicolas Rey, *Restauration d'un temple et inauguration par le chüügü : l'exemple de Milinda*, article, 1999.
- 74 Coelho (1995), p. 176.
- 75 Gonzalez (1988), p. 85.
- 76 CD Ocora (2002), pièce n°1.
- 77 CD Folkways *Dabuyabarugu* (1981), pièce n°1.
- 78 *Ibid.*, pièces n°2 et 3.
- 79 Coelho (1995), p. 174.
- 80 Taylor (1951), p. 120.
- 81 *Ibid.*, p. 121-122.
- 82 CD Folkways *Dabuyabarugu* (1981), pièce n°11.
- 83 CD Folkways *Dabuyabarugu* (1981), pièce n°12.
- 84 Révérend Père Raymond Breton (1665), *op. cit.*
- 85 Jean-Baptiste du Tertre, *Histoire générale des isles de S.Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique, et autres dans l'Amérique*, Paris, 1654, et *Histoire générale des Antilles habitées par les François*, 4 vols, Paris, 1667-71.
- 86 De la Borde, *Voyage qui contient une relation exacte de l'origine, moeurs, coutumes, religion, guerres et voyages des Caraïbes, sauvages des isles Antilles de l'Amérique, faite par le Sieur de la Borde, employé à la conversion des Caraïbes, et tirée du cabinet de Monsr. Blondel*, A. Leide, chez P. van de Aa., 1704, et également dans Louis Hennepin, *Voyage ou Nouvelle découverte*, pp. 517-604, Amsterdam.
- 87 CD Inédit (2001), pièce n°2.
- 88 CD Ocora (2002), pièce n°4.
- 89 Coelho (1995), p. 159, Taylor (1951), p. 97, Kerns (1997), p. 166.
- 90 Taylor (1951), p. 128.
- 91 CD Ocora (2002), pièce n°3 et CD Inédit (2001), pièce n°13 et 14.
- 92 Voir Gonzalez (1988), p. 49.

- 93 Thomas Young (1847), p. 132 et 133
94 *Ibid*, p. 129-130.
95 Voir page précédente pour référence musicale.
96 CD Ocora (2002), pièce n°8.
97 *Ibid*, pièce n°11.
98 CD Inédit (2001), pièce n°7
99 Ivan Duran et Gil Abarbanel, CD *Parranda, Africa in Central America*, Stonetree records/
Café international, 1998 et Erato-Detour, 1999.
100 Duna Troiani, communication personnelle.
-

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Cyril Vincensini, « Tambours africains, voix amérindiennes : les Caribes noirs d'Amérique centrale », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 03 février 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1794.html>

Licencia

© Tous droits réservés

Licence portant sur le document : © Tous droits réservés