

Dossier de présentation
de la conférence/concert du



projet d'éducation artistique
des Trans et des Champs Libres,
programmée le vendredi 8 décembre 2006,
à la salle de conférence des Champs Libres,
dans le cadre des 28èmes Rencontres Trans Musicales

Conférence de Bertrand Dicale
" La créolisation "

Concert des Maîtres du Bèlè

*"Une source d'informations qui fixe les connaissances
et doit permettre au lecteur mélomane de reprendre
le fil de la recherche si il le désire"*

Dossier réalisé par Pascal Bussy
(Atelier des Musiques Actuelles)

Afin de compléter la lecture
de ce dossier, n'hésitez pas
à consulter le :
www.lestrans.com/jdlo/

1 - Présentation



Le terme créolisation n'est pas encore très répandu. On imagine bien qu'il concerne les terres créoles, quelque part vers les anciennes colonies de l'Europe. Quant aux musiques créoles, ce doit être des choses que l'on danse là-bas, avec des filles cuivrées, en buvant des cocktails sucrés sur une plage...

En fait, ce que l'on évoque réellement en parlant de cultures créoles au pluriel, ce sont toutes les cultures, et donc toutes les musiques nées de la rencontre de colons européens, d'esclaves africains - mais aussi de populations amérindiennes et asiatiques - dans les trois Amériques, entre le XVIIème et le XXème siècles. La créolité connaît aussi quelques excroissances en Afrique et dans l'Océan Indien.

Les musiques concernées sont nombreuses. Elles vont du blues au tango, du zouk au son cubain, du calypso au gospel, de la rumba à la samba, de la morna au maloya. Elles constituent un ensemble gigantesque, au cœur de l'une des aires culturelles les plus foisonnantes de l'histoire de l'humanité.

CITATIONS

Dans son roman de jeunesse "Bug-Jargal" (1826) dont l'action se déroule à Saint-Domingue en 1791 pendant la révolte des Noirs, Victor Hugo (1802-1885) décrit leur langue en parlant de "jargon inintelligible", de "jargon des nègres créoles", et de "jargon créole". À un moment, l'expression "jargon des jacobins" est également employée pour décrire la langue des Blancs...

"Le créole donne actuellement l'exemple de ce que l'on appellerait un "work in progress". Le créole est une langue qui se constitue et se construit chaque jour et à chaque minute. Les gens du peuple créent des mots avec une facilité, une vitesse extraordinaire. Dès qu'un événement se produit, le peuple l'utilise. Il y a une plasticité dans le créole. Dans certains cas, le verbe est à la fois adjectif et en même temps substantif. Ceci fait que la matrice du créole est une matrice plastique capable de tout englober. C'est une langue merveilleuse."
Conclusion d'une conférence sur "L'identité culturelle haïtienne" en 2000 par Frank Etienne alias Franketienne, écrivain et artiste français né à Haïti en 1936.

2 - Définition



Le mot créole est un mot assez jeune, qui vient du portugais *criar* (créer, alimenter, élever, éduquer, instruire). Il est attesté pour la première fois en espagnol en 1586, sous le sens : " né dans les colonies de l'Amérique ". La première attestation en français date de 1598, sous la forme *crolo*, dans la traduction du texte espagnol sus-cité. La graphie créole est fixée dès l'édition de 1732 du dictionnaire de Trévoux.

Le mot lui-même est d'une souplesse étonnante : aux Antilles, il désigne à l'origine les Blancs qui y sont nés ; à La Réunion, il se rapporte à tous les gens nés dans l'île, qu'ils soient noirs, blancs ou métis ; à Maurice et aux Seychelles, seulement les Noirs et les Métis sont concernés ; en Louisiane, il désigne d'abord les Blancs, puis aussi les Noirs parlant créole (souvent d'ailleurs, il s'agit d'une créolisation du parler français cajun - lesquels Cajuns ne sont longtemps appelés créoles par personne - ; en Amérique Latine, il définit toutes les personnes nées sur place, les Blancs pour commencer puis un peu tous les autres, avec une oscillation permanente qui va du dépréciatif à une connotation positive...

La réflexion sur les langues créoles a amené à constituer une manière de corps de doctrine qui a permis de repérer des parentés entre des situations géographiques et historiques très variées, de Buenos Aires au Cap, de La Nouvelle Orléans à Rio de Janeiro. Ensuite, l'intuition fondatrice d'Edouard Glissant a donné sa théorie à la créolisation, en opposant l'identité racine à l'identité rhizome - cette dernière étant l'identité créole.

Quelle est cette identité racine ? Pendant des siècles, les hommes ont raisonné en associant leur lignage personnel et collectif, leur langue et leur culture à leur sol. Avec l'avènement du Nouveau Monde, tout cela se brouille : nous sommes face à une Amérique où se rencontrent des personnes, des langues, des pouvoirs, des faits culturels venant de trois continents, en plus de ses populations natives. Toujours par métaphore végétale, on parle d'identité rhizome au sens de réseau, d'entrelacement, de multiplicité des fibres nourricières. Ce rhizome signifie l'étendue de toutes ces relations : par exemple la peau noire d'Afrique, une langue européenne, une cuisine venue d'Asie, une faune et une flore américaines.

Petit à petit, la réflexion des linguistes, des historiens et des poètes croise celles des musicologues d'une part, celles des critiques musicaux d'autre part. Le constat de créolité invite à appréhender de manière différente de nombreux faits culturels, autant dans le passé que dans l'époque contemporaine. Par conséquent, nous ne sommes pas des révolutionnaires si nous décidons de réfléchir sur ces musiques non en termes géographiques ou linguistiques, mais en termes génétiques, puisque c'est cela qui les unit. De même que, de l'Océan Indien à La Nouvelle-Orléans, de l'archipel du Cap Vert au Surinam, des langues très différentes portent le nom de créole, on parlera de musiques créoles, puisqu'elles sont nées de la même matrice.

On a pris l'habitude de désigner nombre de ces musiques sous le terme de "musiques noires", ce qui est résolument impropre dans l'immense majorité des cas. Dans le vocabulaire actuel, certaines autres sont devenues des composantes de la "world music", à moins qu'elles ne soient regroupées par leur proximité plus ou moins géographique, comme les " musiques latines " par exemple. On perd ainsi de vue ce qui lie le chachacha cubain au gwoka de la Guadeloupe, le choro brésilien au jazz, le tango à la biguine... Cette perte de sens et cette confusion dans l'identité et éventuellement l'unité de ces musiques ne sont certainement pas innocentes politiquement.

Donnons un exemple concret. A Rodrigues, une petite île perdue à six cents kilomètres à l'est de l'île Maurice, la communauté noire est issue des esclaves d'une caste blanche dont les descendants ont quitté l'île il y a des dizaines d'années. Mais il s'y pratique toujours un répertoire de romances en langue française, plus ou moins dégradées par la transmission orale depuis des générations, alors que Rodrigues n'a plus de contacts "organiques" avec la France depuis plus d'un siècle et que sa langue officielle est l'anglais. Est-ce donc une musique "noire", "africaine", "coloniale", "traditionnelle" ? La seule catégorie qui rende compte de cette singularité est celui de créolité.

Que veut dire ce grand désordre de paradoxes, de rencontres et de mélanges ? Deux choses. Premièrement, il faut réfléchir à ce que sont les musiques non pas à la surface mais dans leur genèse, dans leur construction et leur généalogie ; deuxièmement, nous sommes dans des contextes où on ne peut pas préjuger de ce qu'est socialement et historiquement une musique, et cela d'autant moins que son architecture et ses éléments constitutifs sont d'un caractère absolument imprévisible. Car s'il est une histoire culturelle vraiment impossible à prévoir, c'est bien celle des mondes créoles. Que nous soyons Européens ou Africains, cette histoire est en rupture flagrante avec ce que nous connaissions avant les colonisations.

CITATIONS

Le premier tango créole est "El Choclo". Composé et écrit par l'Argentin Angel Villoldo (1861 - 1919), il possède un texte à double sens qui évoque à la fois "l'épi de maïs" qui est l'un des éléments d'un plat de Buenos Aires, et le sexe masculin. Le morceau est d'abord présenté comme une *criolla danza*, soit une danse argentine...

"Tu as raison Milien /
Tout mon ami fidèle /
Je chante alors adieu /
Voici mon seul bonheur /
Hélas tu dois partir hélas /
Embellirait ma présence /
Je vais triste, aimer /
Pour faire penser z-à toi"

Tu as raison Milien, romance de l'île de Rodrigues dans l'océan Indien.

3 - Un cataclysme culturel fécond



Le processus de créolisation peut se comprendre comme la concomitance de cinq phénomènes historiques, sociaux et culturels. Ces cinq éléments sont à la fois les critères et les conditions de cette créolisation.

3 - 1 LE DÉRACINEMENT

Il s'agit du phénomène le plus évident, et le terme de déracinement doit être pris ici au sens propre. Les populations des terres créoles ont été arrachées à leur terre d'origine, et leur " racinaire " (au sol, à la langue et à la culture) s'en trouve bouleversé. Concrètement, ces hommes et ces femmes sont dans un autre endroit que le lieu idéal, fantasmé, réel, ressenti et affirmé, de leurs racines. Selon la période, la situation historique, les caractères ethniques d'une population ou simplement le plus ou moins grand degré de victimisation que l'on entend mettre en avant, on parlera d'exil, de déportation, d'émigration - les modalités du déracinement ont évidemment leur importance.

Il s'agit d'un déracinement en termes sociaux : les esclaves arrivent " nus ", c'est-à-dire sans aucune structure sociale de solidarité autour d'eux. Quant aux Blancs, ils jettent l'ancre dans des sociétés qui resteront déséquilibrées pendant des siècles (voir plus loin le chapitre 3 C sur l'acculturation).

Le déracinement se vit aussi en termes physiques. La distance océanique se traduit, même pour les Blancs, par un voyage sans retour (au XVIIIème siècle, il faut entre trente jours et quatre mois à un navire pour aller de la France aux Antilles, et parfois un an pour aller à l'île Maurice...). Les conditions de voyages sont dures : les témoignages parlent de 5 à 20 % de décès dans une cargaison d'esclaves, et - on l'ignore souvent - des taux à peine inférieurs pour les marins et les passagers migrants. Le changement climatique est brutal, les conditions de vie sont difficiles, les normes sanitaires sont désastreuses. Pendant la colonisation de La Nouvelle-Orléans par les Français, on compte 60 % de morts entre le départ de la métropole et la fin de la première année passée sur place...

3 - 2 LA RENCONTRE

Nous ne parlons pas ici de métissage qui, dans son acception positive, est une notion très récente. Ce qui advient aux Colonies, c'est la rencontre de plusieurs populations dans un même espace : ces populations ne se rencontrent que parce que cet espace existe.

Le mode de relations est multiple : esclavage, travail "engagé" d'Africains, d'Asiatiques ou d'Européens, cohabitation plus ou moins pacifique avec les populations amérindiennes. Mais dans tous les cas il y a voisinage, contact, fréquentation. Les langues créoles naissent précisément dans ces creusets. Elles prennent la forme d'infinies variations entre lexiques européens, structures syntaxiques d'origines variées et "universaux" des lingua franca ou des "langues zéro".

C'est là qu'intervient la créativité pour ainsi dire fortuite des situations sociales : les musiques créoles ne sont pas des musiques négociées, elles ne revêtent jamais d'autres fonctions que les fonctions habituelles des musiques traditionnelles (la célébration, le divertissement, et la cohésion du groupe). Le fantasme de la musique pratiquée comme moyen de résistance, s'il est très élégant d'un point de vue romanesque, n'a de pertinence historique que de façon sporadique et toujours partielle.

Donc, lorsqu'on parle des sources des musiques créoles, on fait référence à une multitude de rencontres qui sont très localisées dans le temps et dans l'espace. Mais même si elles font partie d'un vaste mouvement de confrontation culturelle, elles ne sont sans doute jamais ressenties comme participant d'un mouvement de civilisation.

Ces moments au cours desquelles naissent les musiques créoles sont extrêmement diversifiés. Par exemple, cela peut avoir lieu dans une auberge, où un paysan avec son violon artisanal va découvrir chez ses nouveaux voisins qui tapent sur la table ou sur des bouteilles un rythme qu'il n'a jamais entendu... Cela peut être un marin débarqué qui fait souche quelque part et apprend à ses enfants et à ses connaissances des chants à virer qui vont devenir des chants de travail agricole...

L'une des caractéristiques les plus étonnantes de toutes ces musiques, c'est leur aptitude au bricolage, au réemploi, au patchwork. Le recyclage y est monnaie courante.

CITATIONS

"Sur les bords des fleuves de Babylone
Nous étions assis et nous pleurons
En nous souvenant de Sion.
Aux saules de la contrée
Nous avons suspendu nos harpes.
Là, nos vainqueurs nous demandaient des chants
Et nos oppresseurs de la joie :
"Chantez-nous quelques-uns des cantiques de Sion !"
Comment chanterions-nous les cantiques de l'Eternel
Sur une terre étrangère ?"
La Bible, psaume 137 (traduction de Louis Segond de 1910, révision de 1979), qui deviendra en anglais le cantique, le reggae et le tube disco "By the Rivers of Babylon".

"Trois fleuves, trois fleuves coulent, trois fleuves coulent dans mes veines."
Extrait du recueil de poésies "Black-Label" (Gallimard, 1956), de Léon-Gontran Damas, poète et politicien français, né en 1912 à Cayenne en Guyane, mort à Washington aux Etats-Unis en 1978.

3 - Un cataclysme culturel fécond



3 - 3 L'ACCULTURATION

La créolisation ne survient que sur un terrain culturellement mouvant : elle est ce terrain mouvant. Il ne s'agit pas de la rencontre de deux cultures, mais de deux ensembles de lambeaux de culture. En effet, les populations qui se rencontrent sont culturellement "incomplètes". C'est évident pour les esclaves, séparés de leur structure sociale natale (leur famille, tout simplement, mais aussi l'organisation du pouvoir, du savoir, des cultes, de la mémoire en tant que groupe) et de leur histoire collective. Les razzias d'esclaves sont des guerres entre Africains, et eux-mêmes sont des captifs, des vaincus, séparés du cadre "naturel" de leur existence tel qu'il est défini depuis des générations.

Quant aux colons, leur société reste longtemps déséquilibrée et d'une dureté peu imaginable. Parmi les facteurs de déséquilibre, on peut relever le caractère incomplet de la structure sociale (faible nombre de femmes, peu de gens âgés), un grand isolement familial, la multiplicité des origines (même entre Français ou entre Espagnols), le caractère très utilitaire du peuplement (des militaires, des marins et des négociants, des administrateurs, des colons proprement dits), et le faible poids numérique et spirituel du clergé. Qu'on n'imagine pas une perpétuation organisée des modèles et pratiques culturels métropolitains : les apports sont forcément de faible charge identitaire ; on ne va pas pratiquer les chants du battage du blé ou les danses de la Saint-Jean (pratiques ritualisées, qui supposent des sociétés "complètes") mais rien n'empêche de brailler à l'auberge ou de faire une petite fête pour la construction d'une maison. Et, là, on va utiliser ce qu'on a sous la main : une flûte en roseau, un vieux violon, des pas de bourrée et un air d'allemande, un Noël normand sur un reel irlandais...

3 - 4 LA HAINE DE SOI

L'esclave qui porte le deuil d'une famille, d'un village, d'une nation, d'une histoire, l'esclave retenu dans la captivité et la négation de son humanité, va sans doute danser, mais sur quel arrière-plan psychologique ? Chez les Blancs, il ne faut pas oublier la genèse des sociétés coloniales : décisions de justice, exil politique ou religieux, ruptures familiales, crises économiques... Quel est alors le rapport affectif ou symbolique à la culture d'origine ?

Il semble bien que se tisse, dans toutes les couches des sociétés créoles et sur un mode variable, une mésestime de soi-même. Déchets de la métropole, vaincus arrachés à l'Afrique : il y a là les germes de bien des souffrances morales et psychologiques, et le creuset de fonctionnements sociaux très singuliers. Ainsi les paradoxes parfois effrayants de l'histoire coloniale (à la fin du XVIII^{ème} siècle, à la Martinique, 12.000 mulâtres possèdent le quart des 80.000 esclaves et le tiers des propriétés), le centrage des stratégies matrimoniales et sexuelles sur l'éclaircissement de la peau (ce phénomène perdure encore aujourd'hui), le décentrement de la structure familiale (le "paternalisme matrifocal" des Antilles françaises).

Ce que déteste le plus une société créole, c'est précisément d'être créole, le fait d'appartenir à plusieurs mondes et de ne pas arriver à se construire clairement en termes d'identité racine.

3 - 5 LA FASCINATION AMBIGUË

Sous cette expression se cache le constat qu'une part de la population accepte, contrainte et forcée, le modèle culturel dominant. Ce modèle est alors intégré, approprié et pratiqué sans que l'on sache quelle est la part de la honte - c'est-à-dire du souvenir de la soumission à la contrainte.

Lorsque l'on parle des tensions sociales, économiques et raciales qui traversent les sociétés créoles pendant les deux ou trois siècles fondateurs, on ne fait pas référence à des sociétés démocratiques policées. Ce sont au contraire des sociétés de violence, et même de cruauté (l'espérance de vie aux Antilles d'un esclave bossale, c'est-à-dire né en Afrique, est de sept ans), animées toutefois d'une incroyable pulsion de vie. Ainsi, que se passe-t-il quand un maître donne un violon à un esclave pour qu'il apprenne à jouer la musique sur laquelle on dansera entre Blancs un soir de fête ?

L'esclave apprend le menuet, la contredanse, la valse, la mazurka, la polka - mais avec quel degré de contrainte ? Et son intérêt est bien de jouer le mieux possible le menuet, quand même aurait-il le désir de jouer une musique proche de celle qu'il a connue dans son enfance ou qu'il sait être celle de l'enfance de ses parents (dans le cas d'un esclave conservant encore une mémoire explicite de son environnement "originel"). Et il est tout aussi vraisemblable qu'il fasse montre, devant les autres esclaves, de ce savoir absolument "blanc". De là mille gradations possibles d'acquisition et de rejet, de réappropriation et de distance.

CITATIONS

"Les études d'acculturation tendent implicitement à déchiffrer le changement culturel du point de vue d'un seul des univers en présence, culture "source" ou culture "cible"."

Jean-François Baré, notice sur l'"acculturation", in "Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie" dirigé par Michel Izard et Pierre Bonte, Paris, PUF, 2004.

"Nous avons des richesses en nous. (...) Nous devons prendre confiance en nous et arrêter de fonctionner par mimétisme. (...) J'ai l'impression que le peuple mahorais est en train de s'endormir.

Ce qui est dramatique c'est qu'on maintient les Mahorais dans l'ignorance et qu'ils ne veulent pas aller voir plus loin. Je ne sais pas si ce problème est connu en France, mais vu de l'intérieur c'est très grave. À travers nos chansons, nous, les artistes, essayons de donner d'autres explications, d'ouvrir le débat pour que les gens réfléchissent et réagissent." Mikidache, chanteur et guitariste français mahorais né à Mayotte aux Comores.

L'esclave "bossale" venait d'Afrique, alors que l'esclave "créole" était né sur place. On retrouve aujourd'hui des caricatures de ces deux personnages dans nombre de cérémonies de carnaval aux Antilles.

J'écrivais aussi des poèmes dans une langue française que je n'interrogeais pas. Elle ne me posait pas de problèmes. Elle était dominante, et de l'arpenter m'emplissait d'une certitude active qui semblait créatrice. (...) J'étais ainsi livré à son emprise, à l'adoption de ses valeurs. Mon appel à l'existence se coulait dans une langue qui sans douleur me digérait."

Patrick Chamoiseau, "Écrire en pays dominé", Gallimard, 1997.

4 - L' "effet Jambalaya" : l'exemple de la biguine et du calypso



Le processus de naissance des musiques créoles peut être modélisé, sinon dans sa chronologie exacte, mais du moins dans sa logique. Dans une situation caractérisée par le déracinement, la rencontre, l'acculturation, la haine de soi et la fascination ambiguë, la naissance d'une musique créole peut survenir par la rencontre d'éléments à l'origine épars, hétérogènes, qui s'agglomèrent pour constituer une nouvelle réalité qui n'était distinctement en germe dans aucun de ces éléments, même s'ils restent parfois reconnaissables. C'est l'"effet jambalaya", du nom du plat typique de La Nouvelle-Orléans : quand on y goûte, on reconnaît immédiatement dans son assiette le riz, la langoustine ou le chorizo mais on n'a jamais connu quelque chose qui ait ce goût-là.

Ainsi, sur ce modèle, naissent des dizaines de genres musicaux : citons le tango, le negro spiritual, la biguine, le calypso.

Si l'on prend ces deux dernières musiques, la première dans sa version native de la Martinique et la seconde née à Trinidad, on peut voir à l'œuvre des processus historiques, sociaux, culturels et identitaires d'une sophistication étonnante.

On peut en faire démarrer la généalogie par une pratique appelée calenda. Le mot vient d'Espagne et désigne les danses catholiques pratiquées dans les églises ou leurs parages immédiats au moment de certaines fêtes, et finalement interdites par la Papauté dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, en Europe comme aux colonies. Le nom de calenda va, avec des nuances selon les îles, les circonstances et les époques, s'attacher aux danses des esclaves ou des Noirs libres (le glissement sémantique est savoureux : la lascivité et le paganisme anciens sont désormais à charge des non-Blancs, le nom lui-même s'"africanisant" en kalinda !). Sans que l'on puisse parler d'échanges artistiques, il y a contamination mutuelle : les Blancs des colonies françaises s'amuse beaucoup pendant quelques années à la fin du XVIIIème siècle avec le menuet congo qui incorpore des éléments africains, ou du moins l'idée que l'on s'en fait.

Donc, les calendas - et sans doute leur répertoire musical - laissent leur nom à un rythme majeur du XIXème siècle aux Antilles françaises. Celui-ci va rencontrer la polka, importée d'Europe et pratiquée dans les salons de Saint-Pierre pour donner naissance à la biguine, musique hédoniste, joyeuse, volontiers satirique, se revendiquant comme plus urbaine, plus sophistiquée que les musiques davantage "africaines" des campagnes.

A Trinidad, colonie espagnole puis anglaise, on parle un créole francophone, puisque les grandes plantations ont été mises en exploitation par des colons français. Au cours du XIXème siècle apparaissent les chantwells, chanteurs venus à l'origine des groupes de calenda qui prennent l'habitude de s'affronter dans des joutes verbales improvisées (on n'est pas loin de la tradition afro-étasunienne des dozens). À partir des années 1880, leur art converge vers les tentes du carnaval et les orchestres de danse : le calypso apparaît, beaucoup plus soucieux du texte et de la parole que la biguine, mais sur une musique et un rythme qui ne s'en distinguent que par un petit accent différent.

Dans sa première version, la biguine est la sœur jumelle du calypso, ainsi que le prouve la destinée d'un thème, "Mango Vert", enregistré en 1912 à New York par des musiciens trinidiens, puis par le grand clarinetiste martiniquais Stellio vingt ans plus tard comme un vieil air de son enfance, puis réemployé régulièrement dans le calypso puis le jump up, d'une part, et dans le zouk, d'autre part.

CITATION

"J'ai toujours utilisé plusieurs langues dans mes chansons, le latin, l'espagnol, le "patois" [en français dans le texte], le taki-taki..."
Slinger Francisco alias "Mighty Sparrow", né en 1935 à Grand Roi dans l'île de Grenade. Il est considéré comme le plus grand calypsonien vivant.

5 - L' "effet vélo": l'exemple du reggae



Le processus de construction des musiques créoles peut également survenir par l'action de l' " effet vélo ", lorsque des apports perpétuels et une fécondité permanente donnent naissance à des formes nées par accumulation constante - de même que la bicyclette ne trouve son équilibre que par et dans le mouvement. Ces musiques sont porteuses d'une dialectique de perméabilité et de conservatisme, d'ouverture à l'actualité du monde et de retour aux racines plus ou moins fantasmées, d'ambition commerciale et de repli identitaire.

Parmi les nombreux exemples possibles (comme le zouk, la musique de steel band, ou la rumba), observons la naissance du reggae, révélatrice d'une culture dans laquelle la stabilité semble impossible.

Dans les années trente, à Kingston, Leonard Percival Howell, après des années de voyages et d'aventures souvent obscures, va synthétiser, depuis son estrade improvisée de prédicateur des rues, les éléments du futur culte rasta : un messianisme vétéro-testamentaire commun à de nombreuses églises des Amériques depuis la fin du XVIIIème siècle, les théories mystico-politiques de Marcus Garvey sur le retour des Noirs en Afrique, l'illumination brutale et fondatrice devant un article du National Geographic représentant l'empereur d'Ethiopie Hailé Sélassié (sa majesté Ras Tafari, roi des rois, seigneur des seigneurs, lion conquérant de la tribu de Juda, élu de Dieu et lumière du monde) et enfin la certitude, empruntée au petit peuple des descendants des " engagés " indiens, que fumer de la marijuana rapproche de la divinité...

À partir d'une poignée de fidèles, son église s'étend peu à peu, en marge de la société jamaïcaine et en dépit des persécutions. D'une certaine manière, le bricolage spirituel que représente le rastafarisme prélude à celui du reggae : avec le temps, les rastas ont développé une sorte de théologie des arts - peintres, sculpteurs, artisans du bois ou du fer forgé, tailleurs, mais aussi et surtout musiciens. D'abord, ils empruntent les rythmes du kumina, culte syncrétique parent du vaudou haïtien. Sur des tambours et percussions, parfois accompagnés au saxophone, les rastas des faubourgs pratiquent les churchical riddims, au rythme lent et large, qui annoncent de manière lointaine le futur reggae. Puis la radicalisation sociale et politique des rastas citadins amène la naissance du nyabingi, musique tambourinaire sombre et lente, qui s'attire les faveurs des rudies - les marginaux violents des bidonvilles de la Jamaïque des années soixante. Les grounations, célébrations accompagnées de tambours, ont dès lors une double orientation, elles sont à la fois concerts et rencontres religieuses.

Avec l'urbanisation de la Jamaïque, le mento - sorte de calypso rural jamaïcain, première musique locale à employer des instruments modernes et à s'électrifier - s'implante à Kingston, où il entreprend évidemment sa modernisation.

A la fin des années cinquante, le ska naît de la fécondation d'une base mento-calypso-merengue (le merengue de la République dominicaine) par le rhythm'n blues américain. A ce moment, des musiciens rasta, comme le légendaire percussionniste Count Ossie, sortent des grounations pour entrer en studio et accompagner des musiciens de ska.

Une singularité du ska, musique destinée à la danse, est de n'avoir presque pas de paroles, ou des paroles sans portée, parfois même sans aucun sens. A partir de 1966, la musique mue une fois de plus et les chansons commencent à porter du texte, avec des mots volontiers ironiques, dramatiques, politiques même. C'est le rock steady, dont quelques grands noms seront les premières stars du reggae, tout en naviguant également dans le calypso pan-antillais.

A la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, les deux évolutions (kumina - churchical riddims - nyabingi d'une part, mento - ska - rock steady de l'autre) convergent pour devenir le reggae. Certes, il ne faut pas négliger le rôle de figures comme Toots & The Maytals ou évidemment Bob Marley & The Wailers, mais il faut bien comprendre que le poids social et culturel du reggae ne peut s'affirmer que parce qu'il y a une double nécessité : un chemin mystico-social exprimé par les tambours rastas, et une voie plus ancrée dans le divertissement et les nuits des sound systems, cette généalogie duelle correspondant à la double légitimité sociale et artistique du reggae.

CITATION

"Ma musique est une musique de protestation, une musique protestant contre l'esclavage, les préjugés de classe, le racisme, l'inégalité, la discrimination économique, le refus de nous accorder notre chance et l'injustice dont nous souffrons..."

Cecil Bustamente Campbell alias Prince Buster, cité dans "Bass Culture" de Lloyd Bradley, Allia, 2000.

6 - Restes et détours de l'ethnicité : l'exemple du candomblé



Les processus de créolisation ne mettent pas fin de manière mécanique à la logique culturelle de l'ethnicité. Celle-ci est un tropisme tenace. Cela n'a rien d'étonnant puisque l'on sait que la distinction de race a souvent (dans le temps comme dans l'espace) précédé ou déterminé les distinctions sociales des sociétés créoles. Aussi ne faut-il pas s'étonner que, ici et là, persistent des formes sinon "pures", du moins revêtant une apparence de cohérence plus prononcée : des Noirs jouant des musiques directement héritées de l'Afrique (le candomblé du Brésil), des Blancs jouant des musiques franchement européennes (la polka des "petits Blancs des Hauts" à La Réunion), voire des Noirs qui sont les seuls à pratiquer une musique de nature européenne (le quadrille de la Guadeloupe).

Au Brésil, le candomblé peut apparaître comme un îlot de culture strictement africaine dans un océan de créolisations. Ce culte syncrétique perpétue des rythmes, des musiques, et des répertoires chantés qui ont traversé l'Atlantique à peu près tels quels. Contrairement aux idées reçues, le caractère africain du candomblé ne signale pas son caractère ancien mais, au contraire, son arrivée relativement récente au Brésil.

L'histoire de l'esclavage au Brésil cumule les paradoxes, entre la sauvagerie des méthodes et de curieuses tolérances. Ainsi, il fut fréquent que les maîtres autorisent les cultes africains sur leurs plantations, et que les autorités civiles acceptent l'érection de lieux de culte ou des rassemblements animistes.

L'esclavage au Brésil est le plus long de l'histoire coloniale : trois cent cinquante ans. Le premier débarquement date de 1538, les esclaves venant de l'île de Sao Tomé. L'esclavage sera aboli en 1888, la traite ne s'étant arrêtée qu'en 1851, malgré les interdictions répétées des puissances maritimes européennes. La dernière région dont la mise en valeur réclama l'importation massive d'esclaves fut le Nordeste, dans les dernières années de la traite, à l'époque où les Brésiliens ont passé des contrats d'exclusivité avec les rois du Dahomey, ce qui explique aussi la présence massive des yorubas (ou nagos), avec les subdivisions egba et ketu autour de Bahia, le centre de l'implantation du candomblé.

Au début, les origines des esclaves (et donc leurs langues et religions) sont très variées. La socialisation des esclaves sur les plantations les "nettoie" de leurs langues et de leurs religions, comme dans les autres Amériques.

Mais, à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle, la spécialisation forcenée du nord-est dans l'industrie sucrière amène à la création de plantations énormes : il en est très peu qui ont moins de mille esclaves. Dans ces conditions, les maîtres doivent transiger dans la gestion de masses de travailleurs aussi importantes, au moment où l'homogénéité géographique et ethnique des arrivages d'esclaves et leur ampleur fait qu'il est naturel que quelques parcelles de l'ordre social yoruba se retrouvent au Brésil. Certains auteurs parlent même, encore que ce soit sujet à caution, de statues fétiches et d'objets de culte qui sont importés d'Afrique avec les esclaves.

Il existe par ailleurs une stratégie, spécifiquement brésilienne, qui consiste à encourager les cultes africains pour diviser les Noirs, ce qui explique à terme le poids officiel - unique aux Amériques - de cette religion syncrétique dans le Brésil contemporain.

CITATION

"Le gouvernement regarde les fêtes dansées (batuques) comme un acte qui oblige les nègres, de façon insensible et machinale, chaque semaine, à rénover les idées d'aversion réciproque qui leur étaient naturelles dès leur naissance, et qui cependant se sont peu à peu effacées dans le malheur commun ; nous pouvons considérer ces idées comme le plus sûr garant de la sécurité des grandes villes du Brésil, car si jamais les diverses nations d'Afrique oublièrent totalement la rage qui les désunit naturellement, alors ceux du Dahomey deviendraient les frères des Nago, les Gégé des Haoussa, les Tapa des Santys, et ainsi de suite ; un très grand et inévitable danger menacerait alors le Brésil et le désolerait."
Comte Dos Arcos, vice-roi du Brésil, fin du XVIII^{ème} siècle

"Il est évident que la mythologie africaine a été, dans le nouveau contexte brésilien, repensée souvent en termes chrétiens."
Roger Bastide, "Le Candomblé de Bahia", Mouton & Cie, 1958.

7 - Pourquoi les Etats-Unis ne sont plus créoles ?

Si aujourd'hui en France on parle volontiers de musiques noires, c'est en bonne partie parce qu'on épouse des catégories venant de la culture dominante, c'est-à-dire celle des États-Unis. Y parler de musiques noires revêt une certaine pertinence, encore qu'il ne faut pas l'étendre trop généreusement. Évoquer le jazz comme une musique noire est tout aussi abusif, culturellement et historiquement parlant, que de parler du bolero cubain ou de la biguine martiniquaise comme étant des musiques blanches.

Si la construction mentale d'une telle séparation a été possible, c'est que celle-ci existait dans la société, et de manière suffisamment prégnante pour influencer non seulement sur la perception que l'on avait de la musique mais aussi sur la musique elle-même. D'ailleurs, lorsque l'on pense à la musique du Brésil, raisonne-t-on en termes de races ? La bossa nova est-elle blanche, la samba-reggae est-elle noire ? C'est la construction de l'Amérique en races séparées et opposées qui a fait les musiques séparées, les musiques étant d'ailleurs en retard, dans leur fonctionnement réel, sur la société.

Nous avons vu que la créolisation contrarie régulièrement la logique de l'ethnicité. Dans le cas américain, la logique d'ethnicité a fini par prendre le pas sur la créolisation. On peut même dire que, dans un mouvement continu depuis l'abolition de l'esclavage, les musiques américaines se "ré-ethnisent".

Plusieurs processus sont concomitants : la séparation des races dans les états du Sud, les effets et les motifs complexes de la blackface minstrelsy, une logique sociale et politique dans laquelle l'intercontagion culturelle est partout contestée. Ce dernier point conduit d'ailleurs à une sorte de révisionnisme culturel : ainsi, il est extrêmement difficile, même à des auteurs noirs américains, de faire entendre les sources européennes du blues, notamment dans sa métrique, son esthétique poétique et même certains de ses grands classiques (comme " Saint James Infirmary Blues ", chanson anglaise du XVIIème siècle miraculeusement conservée jusqu'au XXème), et de s'en prendre ainsi au mythe d'un blues né sur les plantations de coton...

Si on compare avec l'aventure des musiques populaires cubaines ou brésiliennes, il y a une sorte de polarisation vers la constitution progressive de deux blocs de musique, l'un qui serait blanc et l'autre qui serait noir, une dualité qui atteindra son apogée vers les années 1950-1960. La vérité est que pendant longtemps, on voit des Noirs et des Blancs jouer la même musique, même séparément. C'est le temps des race records, mais aussi de Bix Beiderbecke, immense cornettiste blanc. Citons aussi Jimmie Rodgers, considéré comme l'un des grands pionniers de la country music, qui sera le premier musicien d'importance du Mississippi à enregistrer des blues (un quart de son œuvre)... Et, à l'aube des années quarante, quoi de plus musicalement naturel, même s'ils constituent une sorte de scandale politique, que ces sextets de Benny Goodman avec Charlie Christian à la guitare, Cootie Williams à la trompette ou Lionel Hampton au vibraphone ? Les big bands noirs et les big bands blancs jouaient le même jazz...

L'impression que laisse l'entre-deux-guerres américain, c'est la séparation des musiciens et peut-être des publics (c'est le cas dans les salles de spectacle, le disque, en aucun cas pour la radio), mais pas celle des musiques : il y a un jazz blanc, un blues blanc, un gospel blanc, mais aussi une country noire... C'est avec le bebop d'abord, puis surtout avec le rock'n'roll de la deuxième génération (la toute fin des années cinquante et le début des années soixante) que l'on verra les musiques se séparer tout à fait, certains genres devenant peu à peu, sinon interdits, du moins fermés la plupart du temps à une race ou une autre. Le cas du rock'n'roll sera le plus caricatural, certaines chansons étant même volées par des auteurs-compositeurs blancs à des Noirs, tandis que le rock'n'roll joué par des Noirs est littéralement ringardisé par les radios et les firmes de disques, au double profit du rock'n'roll blanc et du rhythm'n'blues puis de la soul noire. Chuck Berry, Little Richard ou Bo Diddley en ont conçu une amertume justifiée.

CITATION

"Ce n'est pas parce que la plupart des grands musiciens de jazz sont noirs que le jazz est une musique noire. Sinon, le basket-ball serait un sport noir, la conquête de la lune serait une aventure blanche."

Wynton Marsalis, trompettiste et compositeur de jazz, né en 1961 à La Nouvelle Orléans.

"Le jazz serait une musique à évolution accélérée. De paraphrase en paraphrase, de paraphrase de paraphrase en paraphrase de paraphrase, la mélodie devenait méconnaissable ; elle obéissait néanmoins aux harmonies qui avaient accompagné l'original. L'improvisation était née."
René Langel, "Le Jazz orphelin de l'Afrique", Payot, 2001.

8 - Créolisations d'aujourd'hui



Peut-on parler de créolisation contemporaine ? Au terme de notre réflexion, nous sommes conscients de proposer une rationalité sans doute audacieuse, encore qu'elle soit nourrie de bonnes sources. On ne peut contester qu'il y a là une piste très intéressante : le reggae comme reconstruction identitaire, venant combler les trous de la définition d'une certaine francité, tout en donnant un support incroyable à des singularités assumées. Encore une fois, comment fait-on du punk rock avec l'accent de Marseille ? Le rub a dub et le ragga, ça fonctionne...

La question d'un processus de créolisation à l'œuvre en Occident se pose non seulement parce que l'information musicale - les disques, les instruments, les sources - circule mieux dans le monde, mais aussi parce certains secteurs de nos sociétés sont dans un tel état d'abandon qu'on peut voir à l'œuvre les cinq forces classiques de créolisation : le déracinement, la rencontre, l'acculturation, la haine de soi, la fascination ambiguë.

Ainsi peut-on réfléchir au statut du reggae dans le sud-est de la France et la région de Marseille : on peut lire dans certaines zones de la société des réalités qui convergent vers les cinq conditions de la créolisation. Il y a ce déracinement de l'immigration, ce déracinement des migrations intra-nationales, et ce déracinement pour ainsi dire plus temporel que spatial, qui est le délitement de certaines structures sociales jadis stables. Le prolétariat portuaire de Marseille, les solidarités de quartiers, le ciment de la langue et des sociabilités provençales, en sont autant de preuves. Il y a là une infinité de rencontres que nous ne détaillerons pas puisque nous devinons ce qu'est la vie dans les quartiers multiraciaux en France. Il y a également acculturation parce qu'une bonne partie de la culture populaire française s'est effondrée dans les années soixante-dix et quatre-vingt. La rupture de génération autour de la sociabilité du bal populaire, le vide dans l'offre de la danse, l'absence de discours pour certaines générations, la nécessité de construire une offre culturelle pacifique, hors de la logique de confrontation (et cela est très marseillais, d'ailleurs). Le terreau favorable à la haine de soi se fortifie, ne serait-ce que par le regard extrêmement péjoratif lancé sur la culture populaire française, dont le bal populaire. Enfin, tout un ensemble de fascinations ambiguës coexistent, à la fois pour le modèle américain urbain du hip hop qui, dans les années quatre-vingt, revêt à la fois de fortes séductions et un effet évident de repoussoir (notamment par son caractère ethnique affirmé de manière beaucoup plus virulente que dans le reggae, et par le fait qu'il valorise la violence), et par une manière de s'assimiler aux populations défavorisées de Jamaïque, tout en rejetant évidemment cette assimilation. Les "Occitans" et les Marseillais qui se sentent méprisés par Paris posent leur voix sur le riddim et affirment une identité, sans avoir à se cacher derrière une normalité (ils ne sont pas Noirs !). Ils auraient joué du rock que le même propos n'aurait pas été possible - il aurait fallu chanter en anglais, ou en français sans accent...

Ailleurs, comme avec les deuxième ou troisième générations d'Indo-pakistanaïens en Grande-Bretagne, ou avec l'éclosion de la champeta en Colombie (un incroyable mélange de cumbia " locale ", d'électro et de soukous zairoïses), de tels phénomènes posent le même genre de questions. Ils ne peuvent que naître aux marges des sociétés contemporaines, évidemment, là où le tissu social et les outils de diffusion de la culture dominante ne suffisent pas à assurer le règne sans partage d'une seule forme, d'une seule réalité culturelle. Le faux " désert " culturel du sud français ouvert à la mise à égalité de multiples apports, l'absence radicale d'identité pour des enfants des banlieues (et ce vide identitaire constituant en lui-même une identité), des individus ou des groupes sociaux, offerts " nus " à des influences variées dont aucune n'est assez forte ou assez légitime pour parvenir à l'hégémonie - des situations qui voient se reproduire, mutatis mutandis, les situations créoles des Amériques au temps de l'esclavage. Voilà ce qu'Édouard Glissant prédit en parlant du "Tout-Monde", extension générale des processus de créolisation.

CITATION

"J'appelle "Tout-Monde" le monde actuel tel qu'il est enfin réalisé dans sa totalité, c'est-à-dire sans terra incognita, sans tâche blanche sur la carte, tel qu'il exerce sur nous une influence immédiate et sans intermédiaire, et tel qu'il se développe avec une imprédictibilité totale."
Édouard Glissant, écrivain français, né en 1928 à Sainte-Marie en Martinique.

"Le monde est en voie de créolisation et c'est une belle chose."
Gilbert Pounia, leader du groupe réunionnais Ziskakan qui réinvente le maloya moderne.

LES MAÎTRES DU BÈLÈ

Les Maîtres du Bèlè incarnent le versant tambourinaire de la culture créole martiniquaise. Toutes les Antilles connaissent une dualité musicale dans leur tradition : d'une part, des formes assumant une certaine légèreté dans l'expression, une fonction de divertissement plus ouvert sur les plaisirs séculiers ; d'autre part, des formes revendiquant une certaine gravité et qui sont souvent associées à des réalités ou à des mythes de solidarité sociale affirmée - le bèlè appartient aux secondes. Par parallélisme, ainsi, nous pouvons faire la distinction entre le steel band et le calypso " social " à Trinidad, le quadrille puis la biguine et le gwo ka à la Guadeloupe, la haute-taille puis la biguine et le bèlè à la Martinique.

Sans être aussi codifié et structuré que le gwo ka de la Guadeloupe et ses sept rythmes, le bèlè a conservé un ensemble de rythmes issus d'une longue histoire musicale qui combine l'héritage éparé de souvenirs africains, les pratiques du travail dans les plantations et les fabriques, la rencontre avec les musiques venues d'Europe (notamment le quadrille, partagé au XIXème siècle entre les maîtres et les esclaves). Par ailleurs, le bèlè est porteur d'une parole qui se distribue entre le chanteur et le chœur des répondè - souvent l'assemblée tout entière - qui, sur le modèle du " call and response ", évoque événements et routine du quotidien, exprime tous les possibles de la transmission collective, de l'anecdote badine aux grands élans du groupe social.

Musique méprisée, considérée longtemps comme inséparable d'une certaine arriération sociale, géographique et même raciale, le bèlè a bien failli disparaître, cantonné longtemps à des fonctions folkloriques ou à la marginalisation. Quelques grands personnages ont préservé sa dignité dans ses formes traditionnelles (Ti Emile, Ti Raoul) ou dans le défi d'une " ouverture " (Eugène Mona), tandis que le bèlè continuait d'être transmis dans son milieu d'origine, par la famille ou le voisinage, dans des zones rurales plutôt enclavées.

Les Maîtres du Bèlè appartiennent à ce dernier contexte. Ce sont de vieux messieurs qui consentent depuis peu à s'éloigner de leur communauté villageoise pour faire entendre, à l'extérieur de leur île, une expression musicale et sociale en danger.

Ils viennent avec leur parole et leurs tambours qui résonnent depuis des générations selon un déroulement immuable : le chanteur lance deux vers, repris par les répondè ; puis le ti bwa donne le rythme, frappé avec deux bâtons sur un bambou ou sur la caisse du tambour ; et enfin le tambour fait son entrée... Les Maîtres du Bèlè, villageois du nord Atlantique de la Martinique et qui ont pour la plupart largement dépassé les soixante dix ans, ne donnent pas seulement à entendre une musique menacée de disparition, mais aussi une expression éminemment créole, loin du " doudouisme " des cartes postales ou des fantasmes d'Afrique pure exilée aux Amériques : les fulgurances de la langue créole, la foisonnante profusion des rythmes, l'élégance de la pulsion de danse, la rugosité du parler rural, tout ici est une richesse qu'il faut saisir dans sa singularité - tant qu'il en est encore temps.

<http://www.lamaisondubele.com/>



10 - Bibliographie



Cette bibliographie est sélective et ne contient
que des ouvrages édités en France.

Lloyd Bradley : "Bass Culture"
Allia, 2000.

Robert Chaudenson : "Des îles, des hommes, des langues "
L'Harmattan, 1992

Edouard Glissant : "Le discours antillais "
Gallimard / Folio, 1997

René Langel : "Le jazz orphelin de l'Afrique"
Payot, 2001

Hélène Lee : "Le premier rasta"
Flammarion, Paris, 1999

Isabelle Leymarie : "Du tango au reggae"
Flammarion, 1996

Raymond Quevedo (Atilla the Hun) : "Atilla's Kaiso, a short history of Trinidad calypso"
University of the West Indies, St Augustine, 1983

Jacqueline Rosemain : "La musique dans la société antillaise, 1635-1902"
L'Harmattan, Paris, 1986

Jacqueline Rosemain : "La Danse aux Antilles, des rythmes sacrés au zouk"
L'Harmattan, Paris, 1990

Daniel Verba et Jean-Baptiste Avril : "Trinidad, carnaval, steelbands, calypso"
Editions Alternatives, Paris, 1995

11 - Repères discographiques

Rodrigues

"Île Rodrigues, volume 1 : voix et tambours"
Takamba

"Île Rodrigues, volume 2 : accordéon"
Takamba

Afrique du Sud

"The Tulips, Les Ménestrels du Cap"
Buda Records

Biguine

"Bande originale du film "Biguine"
Hibiscus

Alexandre Stellio : "L'étoile de la musique créole"
E.M.I.

Doubles CD "Biguine - Biguine, valse et mazurka créoles" vol.1,2 & 3
Frémeaux & Associés

Calypso

"Calypso Pioneers : 1912-1937"
Rounder

"Roosevelt in Trinidad : Calypsos of Events, Places and Personalities, 1933-1939"
Rounder

"Classic Kitchener" Vol. 1, 2 & 3
Ice Records

11 - Repères discographiques



Grounation, mento, ska, reggae

Count Ossie : double CD "Gold Collection"
Retro

"Take Me to Jamaica : Story of Jamaican Mento"
Pressure Sounds

Double CD: "Rough & Tough : History of Ska 1960-1966"
Trojan

Double CD: "History of Trojan Records, Vol. 1: 1968-1971"
Trojan

Coffret de quatre CDs: "Tougher Than Tough : The Story Of Jamaican Music",
Mango / Universal

Coffret de quatre CDs: "This Is Reggae Music : The Golden Era 1960-1975",
Trojan

Candomble

"Le Candomble"
Buda Records

"Brésil, candomble de Angola"
Inédit / Naïve

Nouvelle-Orléans

Coffret de quatre CDs: "Doctors, Professors, Kings & Queens : The Big Ol' Box of New Orleans",
Shout Factory

Preservation Hall Jazz Band : "Marching Down Bourbon Street"
Sony BMG

Double CD "Cajun Louisiane 1928-1939"
Frémeaux & Associés

"Allons en Louisiane : The Rounder Records Guide to Cajun Music, Zydeco & South Louisiana",
Rounder

Champeta

"Champeta Criolla, volume 2 : the real motherfuckers of Afrocolombian music"
Palenque Records

Reggae méridional

Massilia Sound System : "3968 CR 13"
Wagram

Massilia Sound System : "Marseille London Experience"
Wagram

Regg'Lyss : "Le monde tourne"
Virgin / E.M.I.

Bèlè

"Martinique, Cane Fields and City Streets"
Recording Arts

Ti Emile : coffret de trois CDs, *Hibiscus Records*

Ti Raoul Grivalliers : "Mi bèlè-a"
Ethnic

Les Maîtres du Bèlè : "Les Maîtres du Bèlè"
Buda Musique

12 - Repères vidéographiques



Guy Delauriers : "Biguine"(2004)
Hibiscus, 2005

Mighty Sparrow, Bomber, Calypso Rose, Lord Superior, Lord Relator, etc. :
"Calypso @ Dirty Jim's", *CD et DVD Virgin / E.M.I.*

13 - Quelques journaux spécialisés et leur site internet

Mondomix, mensuel (gratuit)
www.mondomix.com

Trad Magazine, bimestriel
www.tradmagazine.com

Vibrations, mensuel
www.vibrations.ch

World, mensuel
www.worldmd.net