

**LES MUSIQUES NOIRES EN
AMERIQUE LATINE ET DANS LES
CARAIBES**

Emmanuelle NEU

Maîtrise de sociologie

IHEAL, année 2001/2002

L'Amérique Latine n'est pas seulement le continent de la passion du football, c'est aussi celui de la musique et de la danse. Celles-ci ont eu des répercussions dans le monde entier. La musique fait partie du quotidien des populations latino-américaines ou des caraïbes. Elle est écoutée partout, que ce soit chez soi, au travail, dans la rue, dans les cafés, lors des festivités... Ces musiques résultent de mélanges culturels dont l'expression fortement variée correspond à des faits historiques et sociaux bien caractéristiques. Colonisée par les européens, que ce soient des espagnols, des portugais, des français ou des anglais, qui ont fait venir des esclaves africains, l'Amérique Latine et les caraïbes connaissent un brassage culturel fécond que reflète la richesse de la musique. Les traditions musicales latino-américaines sont nées de plusieurs strates de transculturation et d'acculturation, d'échanges et de contacts culturels intervenus sur plus de cinq siècles. Cette dynamique culturelle a touché tous les différents groupes sociaux ou ethniques, de façons diverses selon leur histoire, jusqu'à aujourd'hui.

Les musicologues reconnaissent généralement trois grands ensembles musicaux, à savoir la famille musicale d'origine européenne, celle d'origine africaine et celle d'origine amérindienne. Toutefois, les frontières entre ces trois groupes musico-chorégraphiques ne sont pas clairement établies. D'autre part, musiques et danses étant inséparables en Amérique Latine et dans les caraïbes, elles portent souvent le même nom.

Les musiques noires, que nous définirons, dans un premier temps, comme étant d'origine africaine, sont écoutées sur tout le continent ainsi que les îles caraïbes. Cependant, nous pouvons remarquer que ces musiques sont surtout présentes dans les zones où ont vécu les populations noires. Aujourd'hui, les populations noires se situent dans une zone allant de Sao Paulo ou Lima jusqu'à la Costa Rica au Mexique. Mais cette répartition est inégalement

marquée. Les afro-américains se concentrent majoritairement sur les littoraux, atlantiques et pacifiques, ainsi que dans les îles caraïbes voire dans les anciens “palenques”.

Toutefois, l'influence des musiques afro-américaines est considérable dans le champ musical. Elle ne connaît pas de frontières géographiques. La multitude inquantifiable des genres musicaux afro-américains nous empêche d'en dresser une liste précise. Aussi se pose le problème de savoir à quelles expressions artistiques (dans une acception plus étymologique -de tekhné/technique- que courante) sonores correspondent les musiques noires ? Qu'est-ce que la musique noire ? Au travers d'une approche pluridisciplinaire (sociologique, historique, ethnomusicale...), nous essaierons de répondre à ces questions qui mettent également en jeu la notion d'ethnicité. Ces réflexions nous permettront également de dégager les principales fonctions des musiques noires, quelles soient religieuses, sociales ou économiques.

Dans un premier temps, nous aborderons les musiques noires latino-américaines en tant qu'elles constituent un patrimoine culturel afro-américain spécifique. Les musiques noires se transmettent de génération en génération en tant qu'héritage culturel. De ce fait, certaines pratiques ou savoir-faire africains se retrouvent presque intacts, en Amérique latine ou dans les Caraïbes. Mais cela ne leur confère en aucun cas un caractère exclusivement statique. L'histoire de ces constructions collectives, qui se lèguent, met en évidence le syncrétisme des musiques noires. Aussi, le concept de musiques noires semble-t-il insaisissable. Il s'évapore ethniquement, géographiquement, socialement.

Peut-être les musiques noires sont-elles celles qui se revendiquent comme telles ? Nous étudierons les musiques noires dans leurs relations aux constructions identitaires. Elles jouent un rôle essentiel au sein de ce processus, d'autant plus qu'elles peuvent toucher un large

public. Nous construirons notre analyse en nous fondant plus spécialement sur la champeta et les musiques noires associées aux carnivals et aux cérémonies religieuses. Les musiques noires semblent révéler une ethnicité à géométrie variable, comme le soulignent les travaux d'Agier ou de Cunin.

Enfin, nous serons attentifs au caractère politique des musiques afro-américaines. Leur discours, culturel ou identitaire, dissimule souvent des revendications socio-politiques. L'exclusion ethnique et la marginalité sociale coïncident généralement sur ce continent dont les inégalités socio-économiques sont profondément marquées. Les musiques noires n'aspirent-elles pas tout simplement à divulguer un message, visant une meilleure intégration des populations, jusque là victimes du racisme et des ségrégations socio-économiques ? Nous illustrerons nos propos en nous référant aux musiques noires contemporaines.

MUSIQUES NOIRES ET CULTURE AFRO-AMERICAINE

1) Musiques noires et patrimoine culturel en Amérique Latine et dans les caraïbes.

La plupart des instruments de musiques noires constituent un patrimoine culturel afro-américains. Leur évolution n'est que peu perceptible dans le temps. Ils conservent souvent une forme proche de celle qu'ils avaient à l'origine. La traite des noirs a conduit de nombreux esclaves africains sur les terres d'Amérique Latine et les îles des caraïbes et des Antilles. Les estimations diffèrent, mais le nombre de douze millions est généralement admis. Ils ont peu à peu reconstruit leur culture, dans des limites qui leur étaient imposées par les colonisateurs

blancs. Les esclaves noirs, ainsi que leurs descendants, ont pu conserver des pratiques musicales originaires d'Afrique. La musique africaine est jouée grâce à des instruments spécifiques. Les esclaves les ont donc construits avec les matériaux locaux. De ce fait, certains d'entre eux peuvent s'apparenter à des instruments d'origine amérindienne comme les chocalhos. Il est en effet prouvé que, pour des raisons de rentabilité, les esclaves ne pouvaient emmener avec eux leurs instruments de musique, trop encombrants (Doucet, 1988, p.120). Cela nous expliquerait pourquoi les mêmes instruments d'origine africaine, ne sont pas toujours accordés de la même manière, en Afrique et en Amérique Latine. Le cas de la marimba guatémaltèque illustre ces propos.

Toutefois, certains sociologues ou ethno-musicologues ont mis en évidence l'origine africaine de certains instruments. Gérard Béhague remarque que la majeure partie des instruments d'origine africaine sont des membranophones et des idiophones. Les instruments à corde et à vent sont moins nombreux, excepté les arcs musicaux tel le "*berimbau-de-barriga*" (l'arc-à-ventre), d'origine angolaise. Les tambours de provenance africaine sont très nombreux. Donnons quelques exemples : "*tambu, cadete, mulemba, guzunga*" au Brésil, tambours "*rada*" (dahoméens) et "*cata*" (congolais) à Cuba, et des tambours à friction telle la "*cuica*" ou "*puita*", d'origine bantoue, au Brésil. La "*marimba*" des noirs en Equateur est une reconstruction du xylophone africain, appelée en mandingue "*bala*" ou "*balafon*", comme le souligne Doucet. Le tambour, tout comme la marimba, ont généralement un caractère religieux. Leur fonction est d'appeler les divinités de la cosmogonie africaine, à descendre sur terre. Telle la sistre pharaonique, le tambour ou la marimba servent à saluer un bon esprit, lorsqu'il se manifeste dans le monde matériel. Mais le bruit de ces mêmes instruments peut être destiné à conjurer les mauvais esprits. C'est le cas dans la "*musicothérapie*" africaine. La musique sert à faire fuir les esprits malveillants, qui

tourmentent l'individu ensorcelé. Christian Poché souligne ce parallèle entre l'usage de la musique en Afrique et en Amérique Latine, par les populations noires. Il faut préciser que le nom, pour un même instrument, peut varier d'une région à une autre, d'un pays à un autre. Ceci peut entraîner des confusions (cf. la marimba).

Les instruments d'origine africaine sont donc liés à l'arrivée des esclaves en Amérique Latine. Ils sont les marques d'un savoir-faire culturel. Ils sont également la manifestation d'une culture dont ils véhiculent les valeurs et les symboles. Ils constituent un patrimoine culturel riche qui se lègue de génération à génération.

2) un héritage culturel qui se transmet

L'ethnomusicologue Plisson, après avoir voyagé au Venezuela, entre autres pays, nous confirme ce fait. La transmission du savoir-faire en matière d'instruments de musique se fait oralement. Elle se fait au sein de la communauté ou entre des musiciens, mais généralement de père en fils, comme en témoigne l'auteur. Le père enseigne très tôt à ses enfants l'art et la technique de la fabrication des instruments. Il leur montre comment tendre une peau sur un tambour, comment tailler le bois, la manière d'accorder un instrument et quels sont les matériaux à utiliser. Ce savoir-faire, qui s'enseigne de génération en génération, constitue un héritage culturel.

La transmission du savoir concerne également les musiques d'origine africaine et les danses, qui en sont le prolongement. Les Griots se transmettent leurs chants et leurs musiques de génération en génération. Cette transmission se fait au sein de la communauté noire. Les

genres musicaux afro-américains ont une structure rythmique 2/4 4/4 et intègrent le système de claves. Les genres d'origine européenne, appelé aussi ensemble sesquialtère, ont une structure 3/4 6/8. Les *claves* rythmiques sont constitutives des musiques d'origine noire, se pratiquant du côté atlantique de l'Amérique Latine. Elles rendent le marquage du temps irrégulier, comme le souligne Plisson. Dans la bi-rythmie afro-américaine, le découpage du temps est binaire à la basse. Ces rythmes invitent plus facilement à danser que celui des musiques européennes. Les danses d'origine africaine sont presque toujours collectives comme le batuque, qui est une danse en rond. Le “*lundu*” et le “*batuque*” sont signalés dès le 18^e siècle comme des danses noires, au Portugal et au Brésil. Leur histoire se confond, mais ce sont les danses afro-brésiliennes de plus ancienne référence historique, selon Béhargue.

C'est parce que les esclaves étaient rassemblés, en “*naciones*”, “*cabildos*” ou “*cofradias*”, qu'ils ont pu conserver certaines coutumes et se transmettre une culture. Les *naciones* ont été créés dans le but d'éviter l'union des esclaves contre le maître blanc, mais aussi par soucis de rentabilité. Lorsqu'ils se retrouvaient isolés, des esclaves refusaient de travailler ou se suicidaient. Les colons remarquèrent qu'en laissant les esclaves pratiquer leurs coutumes, la reproduction de la main d'œuvre était meilleur. Leurs danses, si sensuelles parce que les femmes y montrent leur féminité et les hommes leur virilité, étaient donc tolérées par les blancs des plantations. Les ecclésiastes, qui n'avaient pas les mêmes enjeux ni les mêmes intérêts, interdisaient souvent leurs festivités. Mais dans de nombreux cas, ce sont les noirs eux-mêmes qui ont créé les *naciones*. Ils « y voyaient un lieu privilégié de conservation des valeurs culturelles des ancêtres et un espace de liberté. (Plisson, 1995) »

Il est impossible de déterminer avec précision les cultures africaines qui ont le plus influencé la formation de la musique traditionnelle et populaire. Dès le début de la traite, en 1538, les esclaves provenaient de différentes ethnies africaines. Cependant, les deux premiers siècles de l'esclavage semblent avoir été marqués par l'apport bantou (Angola, Congo, Mozambique) concernant surtout les musiques et danses profanes. Les influences des Yoroubas, Fons, Ewés, Achantis semblent être plus importantes de 1700 à 1850 environ. Elles affectent plus particulièrement les musiques et danses religieuses, selon les propos de Béhague.

La musique est une manifestation esthétique qui correspond à nos critères culturels du beau, de l'agréable. Notre sensibilité, tout comme nos dispositions cognitives, sont conditionnées par notre culture. Par l'éducation, un groupe culturel se transmet des normes et des catégories qui sont au fondement de nos jugements. De ce fait, les esclaves se léguaient une conception de l'esthétique africaine. C'est à partir de celle-ci qu'ils ont maintenu, dans la mesure du possible, une tradition musicale d'origine africaine fondée sur les rythmes anciens. De plus, comme le souligne Maya Roy, durant la traite, le renouvellement continu des esclaves a assuré l'apport d'éléments culturels africains intacts. Les esclaves nés en Amérique Latine disposaient donc d'un modèle culturel africain vierge, auquel ils pouvaient se référer. Les européens, qui n'étaient pas sensibilisés à la culture africaine, dépréciaient les musiques noires. De nombreux chroniqueurs, venus d'Europe relatent une « cacophonie, une déformation des plus laides de 'notre' musique. » Leurs nombreux témoignages condamnent le vacarme des tambours. Dans le Lima du vice-roi Manuel Amat, à la fin du 18^e siècle, l'élite coloniale cherche à interdire les *mogigangas*, musique de rues jouée par les noirs.

Les esclaves, qui parvenaient à s'enfuir des plantations, construisaient des villages appelés “*kilombos*”, “*palenques*” ou “*cumbes de cimarrones*”. Ce sont eux qui ont préservé

l'héritage musical le moins influencé par les autres cultures, comme en témoignent le “*quilombo*” de Palmares au Brésil ou le *palenque* de San Basilio en Colombie. Nous reviendrons à parler de ce palenque dans notre analyse illustrée par la *champeta*. Après l'abolition de l'esclavage à Cuba, des groupes *congos*, qui bravaient les interdictions des autorités en refusant de créer des associations (dont le chef devait être blanc), créèrent des villages, où l'assistance aux fêtes étaient libres. Ceci explique peut-être la permanence de certaines fêtes et d'instruments, jusqu'à une date récente, alors qu'ils ont disparus ailleurs sous leur forme ancienne (Linares, in Maya Roy, 1998).

Mais aucune culture ne peut vivre totalement repliée sur elle-même. Même avant l'abolition de l'esclavage, blancs, noirs et indiens se côtoyaient. Aujourd'hui, le brassage des différentes composantes culturelles latino-américaines est tel que les genres musico-chorégraphiques, aussi variés soient-ils, relèvent tous du syncrétisme culturel.

3) la musique noire comme construction collective métissée à dominante africaine

A leur arrivée dans les ports latino-américains, les esclaves étaient séparés et regroupés arbitrairement. Aussi les cultures ethniques se transformèrent en culture africaine, inter-ethnique, faite d'emprunts à plusieurs ethnies. La culture africaine résulte d'un syncrétisme entre les différentes cultures ethniques africaines. Des cultures angolaise et congolaise vont naître un folklore bantou, comme le remarque Bastide. L'acculturation commence dès le début de la colonisation.. Ces résultats varient selon des aspects ethno-historiques, tels que le degré de résistance ou la ténacité des cultures dominées, l'influence plus ou moins grande des missionnaires européens, l'affinité entre le colonisateur et le colonisé. Il est admis que les

colons catholiques étaient plus tolérants avec leurs esclaves que les protestants, qui leur laissaient moins de liberté.

Les musiques noires, afin d'échapper à la censure, doivent dépasser leur culture d'origine pour s'intégrer à leur nouveau milieu afin d'être tolérées. Les tambours, interdits, seront remplacés par des instruments similaires tel le "*cajon*" au Pérou. Un subtil jeu d'imitation et de distanciation conditionne l'évolution des musiques noires. Il se traduit parfois par la caricature et la moquerie. Mais de cette manière, les noirs vont introduire dans leurs pratiques musicales et leurs danses, des éléments liés aux cultures européennes. En inversant l'esthétique blanche, afin de se rire de leurs maîtres, ils vont construire de nouveaux genres musico-chorégraphiques syncrétiques. Plisson dit que l'on pourrait voir dans le tango cette inversion symbolique, que l'on retrouve dans d'autres genres afro-américains. Toutefois, comme le rappelle l'auteur, le mot tango avant la fin du 19^e siècle ne se réfère à aucune forme musicale, rythmique ni chorégraphique. Il désigne les lieux où vivent les esclaves noirs, leurs pratiques festives et le bruit que font leurs tambours.

Les musiciens noirs, afin de préserver leur culture musicale, ont dû s'adapter à des conditions extérieures répressives. L'aristocratie blanche ou créole ne pouvait tolérer la musique des populations qu'elle dominait. Les musiques noires ont donc évolué dans ce contexte de dominants-dominés. En position dominante, le blanc n'en reste pas moins attiré par l'univers noir, sensuel et intrigant, symbolisé par la Vénus noire, que pourtant son éducation rejette. Le noir, en position de dominé, ne reconnaît l'autorité du blanc que par nécessité pour sa survie. C'est donc une étrange dialectique du "rejet-acceptation" qui va œuvrer au sein des différentes cultures. Dans les haciendas, ces différents groupes sociaux se côtoient et s'enrichissent mutuellement des apports culturels de l'Autre. Bien souvent, les enfants des

hacenderos sont élevés par des nourrices noires (Doucet,1989) . Les syncrétismes musicaux trouvent leur fondement dans cette double contradiction, cette relation dialectique du changement et de la résistance, de la séduction et de la répression.

La musique noire évolue donc selon les interférences qu'elle connaît avec les autres genres musico-chorégraphiques, présents en Amérique Latine et dans les caraïbes. L'esclavage aboli, les sociétés latino-américaines n'en restent pas moins coloniales et hiérarchisées. Les autorités exercent toujours une répression vis-à-vis de la plupart des manifestations culturelles noires. L'abolition de l'esclavage est encore trop récente pour que ces musiques soient acceptées par le groupe socio-ethnique dominant. Mais les descendants des esclaves auront un accès plus facile aux musiques blanches. L'écoute de ces musiques par les noirs vont leur permettre de créer de nouveaux métissages musicaux, résultant d'une fusion entre les différents modèles rythmiques, comme la musique habanera.

Le métier de musicien n'était guère considéré par les blancs. De ce fait, la majorité des musiciens sont afro-américains. C'est le cas à Cuba, où dès 1827, il y a trois fois plus de musiciens noirs que blancs. De 1800 à 1840, les afro-américains constituent encore la grande majorité des musiciens professionnels (Carpentier, 1985). Ce processus ne fait que s'amplifier dans les années postérieures. Pour les afro-américains, « la musique constituait une profession très estimable, car elle se situait au sommet de ses possibilités d'ascension sociale. (Carpentier, 1985) » Les musiciens noirs se produisaient aussi bien dans les maisons de l'aristocratie blanche que dans les bals populaires. Ils sont amenés à jouer la musique européenne, car c'est celle qui plaît aux blancs. Les syncrétismes musicaux naissent de cette double contradiction : les musiciens noirs exécutent la musique des Blancs qui leur permet une ascension sociale lesquels, en retour, préfèrent les noirs pour jouer leur musique.

(Plisson) » Les noirs s’emparent de la musique blanche et la transforment. Ils créent des métissages qui, tout en différenciant symboliquement les groupes sociaux, les intègrent dans un univers musical commun.

Mais quels critères peut-on utiliser pour définir ce que sont les musiques noires ? Les modèles rythmiques qui les définissaient fusionnent avec ceux des autres genres musico-chorégraphiques. Les noirs composent de nouveaux airs en se servant d’instruments de musique d’origine non-africaine. Ils jouent la musique des blancs. Des blancs jouent la musique des noirs. Ces syncrétismes musicaux originaux sont le produit de nouveaux enjeux symboliques entre les différents groupes sociaux. Dans ces sociétés qui viennent d’abolir l’esclavage, être musicien pour un noir offre de nouvelles opportunités et d’autres perspectives. La musique, outre ses fonctions traditionnelles, va constituer pour les populations noires un nouveau moyen de s’immiscer dans l’espace géographique de la ville. C’est un facteur de reconnaissance sociale. La musique est alors porteuse de nouveaux enjeux.

MUSIQUES NOIRES ET IDENTITES CULTURELLES

1) Les musiques religieuses noires en Amérique Latine

a) introduction aux rites afro-américains

La religion est également un facteur constitutif des identités culturelles . Or la musique dans les religions afro-américaines est un élément essentiel. Les musiques religieuses noires se caractérisent par leur syncrétisme . Celui-ci résulte d’un mélange des traditions religieuses catholiques et africaines, ainsi que de leurs manifestations musicales. Comme le souligne

Maya Roy (1998) « les cosmogonies africaines étant par définition des systèmes ouverts, elles assimilent les éléments extérieurs qui se présentent au gré des contacts entre les différents systèmes et des nécessités sociales. »

Le catholicisme a permis aux noirs de conserver de nombreuses caractéristiques de leur religion, à la différence du protestantisme, plus répressif et moins compatible avec leur cosmogonie du fait, par exemple, de l'interdiction d'utiliser des icônes représentant dieu. Beaucoup de fêtes africaines coïncident avec des fêtes catholiques, comme les fêtes de la Saint-Jean ou le culte de Saint Benoît. Le culte de Saint Benoît est celui des noirs par excellence . « Avec Saint Balthazar, patron des noirs argentins, Saint Benoît apparaît dans l'histoire du continent sud-américain comme l'élément moteur de la réorganisation des musiques africaines, de la syncrétisation entre culture originelle et influences hispaniques. (Doucet, 1989, p.175) » Dès le 17^e siècle au Brésil, des confréries catholiques laïques appelés “*irmandades*” favorisent ce syncrétisme religieux et musical.

Les rituels afro-américains se présentent alors comme un métissage de différentes traditions religieuses, mais dont le caractère dominant reste africain. « A côté de la perpétuation de traditions qui gardent leur équivalent en Afrique, on observe toute une série de modifications prouvant que ces religions ont été elles-mêmes soumises au processus de “*transculturation*” défini par Fernando Ortiz. (Maya Roy, 1998, p.24)» Les afro-américains ont reconstruit leur système religieux en s'appropriant des éléments venus d'autres cultures et en les combinant avec leur héritage africain. Ce processus a donné naissance à différents rituels tels que le “*candomblé*”, la “*santeria*”, le “*vaudou*”...

Comme dans toutes les religions animistes, les déités représentent les phénomènes naturels, les forces naturels, les règnes végétaux et animaux. Les ensembles instrumentaux employés dans la célébration des différents cultes réunissent les trois règnes ; végétal (bois), minéral (métal), animal (cuir /peau). *Olorun* est le dieu suprême. Les *Orixas* ou les *Voduns* sont les intermédiaires entre *Olorun* et les hommes. Les mondes naturels et surnaturels sont connus sous le nom d'*Aiyé* et d'*Orun*. Ils sont invoqués dans les cérémonies et dans les rituels grâce à la musique. La musique a donc un rôle fondamentale.

On accorde une parenté yorouba et fon à la majorité des musiques et danses religieuses afro-américaines. Celles-ci sont abondantes et variées. Elles représentent ce qu'il y a de plus traditionnellement africain en Amérique Latine, du point de vue du style mais aussi de leurs fonctions. La technique utilisée pour jouer du *kinfuiti* (tambour sacré qui doit rester caché à la vue des non-initiés) est toujours appliquée en Afrique (Brandily, 1997, p.66). Ces musiques et les danses qui les accompagnent ont moins subi le phénomène d'acculturation que les religions en elle-mêmes.

Elles ont une influence considérable sur les cultures latino-américaines. « Cuba est l'un des pays où les cosmogonies africaines, les rituels et les pratiques culturelles qui leur sont liés restent extrêmement vivants. Cet héritage africain imprègne toute la culture cubaine, au delà même de la population concernée par les différents cultes » (Maya Roy, 1998, p. 21). L'auteur remarque que l'influence catholique est presque inexistante dans la "*santeria*", hormis dans les cultes dits « croisés », où la langue espagnole est parfois utilisée et en dehors du parallèle, déjà établi, entre certains saints catholiques et des divinités africaines.

Le pouvoir du son est essentiel. L' *Axé*, la force spirituelle, est stimulée par les rythmes particuliers des tambours et les chants religieux. Chaque rythme exécuté par les tambours

intervient dans un contexte défini, avec une fonction et des objectifs donnés, selon un rituel précis. « Car le tambour consacré est le lien par excellence entre les hommes et les divinités, entre les vivants et les esprits des ancêtres (Maya Roy, 1998). » Un dialogue rythmique s'instaure entre les instruments, la superposition de sonorités et de timbres différents, et les chants. Ce langage polyrythmique et polyphonique est proprement africain. La participation collective est essentielle pour que les rituels soient efficaces. Le but est de faire descendre les divinités afin qu'elles s'incarnent dans un des initiés.

b) Musiques noires, rituels et construction identitaire.

La musique est un véritable langage, aux pouvoirs surnaturels, dans ce monde où cohabitent vivants et morts. Ce langage est un élément primordial dans la construction identitaire. C'est lui qui permet à l'individu de s'identifier à un groupe qui se réfère aux mêmes symboles. Chaque culte religieux est accompagné par des musiques spécifiques. Les congrégations *carabali* à Cuba jouent de la musique *abakua*. Les groupes *lucumi* jouent du *güiro*, du *bembé* ou une musique spécifique à la *regla de ocha-ifa*. Les groupes *congós* jouent une musique au style bantou. Il existe plusieurs styles de musique dans le candomblé : *macumba*, *umbanda*, musiques d'origine fon ou yorouba...

Mais au delà de cette diversité, nous pouvons dégager des similitudes. Nous avons déjà évoqué le parallélisme entre les instruments utilisés et les références aux règnes animaux, végétaux ou minéraux. De plus, nous pouvons remarquer que tous ces cultes se fondent sur un langage spécifique, qui ne peut être compris que par des initiés. « Les initiés sont soumis à une instruction assez sévère qui comprend la conduite et le langage rituels, la musique, et la danse au service de leur divinité particulière. Ce comportement est le résultat d'un conditionnement socioculturel (Béhague, p. 56) » C'est le chef du culte, en général une

femme, qui est responsable de cet enseignement musical et chorégraphique . La “*mae de santo*” (ou *ialorixa*) ou le “*pai de santo*” (ou *babalorixa*) représente l’autorité suprême en matière de savoir-faire musical et plus largement de savoir-faire liturgique .

Les cultes sont codifiés. Chaque divinité est vénérée par une danse et une musique qui lui sont propres. Dans le candomblé, les rythmes *aluja* et *tonibobê* honorent *Xangô*, rythme *bravum* pour *Ogum*, l’*auguerê* pour *Oxossi*, l’*igbim* pour *Oxala*. Chaque instrument est associé à une divinité et possède une fonction spéciale. Le tambour sacré *abakua* (qui doit rester caché de la vue des non-initiés) incarne la voix du poisson sacré et matérialise donc le grand secret du mythe fondateur. Les tambours *bata*, au nombre de trois, ont une fonction spécifique. L’*iya*, le plus grand, dirige l’ensemble de la cérémonie et appelle la divinité invoquée. L’*ikotele*, à sa gauche lui répond. L’*okonkolo* (le plus petit et aux sons les plus aigus) donne le rythme de base. Les tambours sacrés détiennent un secret, c’est pour cela qu’ils doivent restés cachés à la vue des non-initiés. Ils sont la voix qui appelle les divinités et les divinités parlent au travers d’eux. C’est l’association des chants sacrés et des rythmes d’accompagnement qui déclenchent la transe et non, a priori, les rythmes des tambours.

Dans le plupart des cultes afro-américains, des langues africaines sont encore utilisées. « Les textes des cantiques et le discours rituel des groupes *gêge-nagô* sont toujours en langue yorouba et fon, bien qu’on ne parle plus ces langues au Brésil d’une façon courante. » Sans pouvoir traduire mot à mot les cantiques, les participants en comprennent le sens général et les fonctions.

Tous ces éléments concourent à la formation d’une identité où chacun se reconnaît comme appartenant à un même groupe. Les cultes religieux, et donc la musique qui en est un élément

central, sont un moteur dans la construction des identités noires. Ils véhiculent toute une série de symboles auxquels les participants peuvent se référer. C'est un véritable langage codifié où chaque symbole a une signification précise. Les initiés ont donc le sentiment de partager un monde commun. L'identité à laquelle ils se réfèrent est fondée sur des éléments culturels d'origine africaine.

Bastide différencie culture noire de culture nègre. La première est plus authentiquement africaine. La seconde constitue plus une re-construction identitaire et a donc un caractère politique plus marqué. L'*umbanda* est un mélange de croyances et de pratiques du *candomblé*, de catholicisme populaire, de spiritisme et de *kardécisme* (théorie médiumniques de Kardec). « La musique d'*umbanda* révèle des changements de style qui indiquent la pénétration efficace de valeurs nationales dans un milieu urbain de fortes traditions régionales. Certes le style de cette musique résulte d'une tentative délibérée de pourvoir aux besoins d'expression et d'identité de la plupart des classes sociales, et tout spécialement de la classe moyenne (Béhague, p. 59) » Très en vogue au 20^e siècle, le *candomblé de caboclo* et l'*umbanda* sont des gros facteurs d'intégration culturelle et régionale au Brésil. Le style musical de ces cultes se rapproche de la samba. Le répertoire musical est limité mais en constante évolution, ce qui permet d'attirer des participants de toutes couches sociales.

Lors des carnivals, les identités noires liées aux différents cultes s'apparentent davantage à des identités nègres, selon la définition de Bastide. Le carnaval est « le lieu où l'on peut mettre en scène des images de soi, ou des images d'un nous, en utilisant un matériel symbolique et soigneusement choisi (Agier, octobre 2001) » Il est vrai que le contexte change. Les afro-américains ne se retrouvent plus seulement entre initiés. Ils sont exposés au regard de l'Autre et doivent affronter l'altérité. Il faut garder à l'esprit qu'être noir en

Amérique Latine n'est pas la même chose qu'être blanc. Les noirs ont donc un public à conquérir, à séduire. Les carnivals leur sont longtemps restés interdits, particulièrement l'accès au centre ville. Il n'y a que peu d'années qu'ils peuvent rentrer dans les églises pour y accomplir leurs rituels. En 1928, la première école de samba du Brésil fut créée par Ismael Silva et Nilton Bastos. « L'idée d'une école est née non seulement pour donner l'impression quelque peu ironique de respectabilité mais surtout pour institutionnaliser les *blocos* carnavalesques qui deviennent en fait des clubs privés qui exigent leur légitimation (Béhague, p.80) .»

Le carnaval est donc l'occasion d'exhiber une identité culturelle. Mais dans ce contexte, celle-ci résulte plus d'une identité rituelle qu'originelle, même si des carnivals similaires existent en Afrique. Agier fonde son analyse sur l'étude du groupe *Ilê-aiyé*. Il remarque l'utilisation d'un vocabulaire emprunté au candomblé, ainsi qu'une organisation rituelle médiatisée qui s'apparente également à celle du candomblé. L'auteur souligne la référence à d'autres registres qu'ils soient africain ou catholique. Pourtant cet assemblage hétérogène concourt à créer une identité harmonieuse, partagée par tous les participants. « Leur désir d'homogénéité de l'apparence, qui traverse tout le défilé, traduit une volonté d'identité. Il s'accomplit dans la création, et simultanément, la représentation d'une "bonne apparence" sociale des noirs, et d'une identité respectable, instauratrice d'une distance (Agier, op. cité). » Du point de vue musical, cette nouvelle identité s'accompagne d'une nouvelle musique comme le remarque Béhague : « Leur nouvelle esthétique se base sur l'imitation et la transformation de certains modèles africains et afro-caribbes (connus ou imaginés) de musique, de danse ou de vêtements. » La musique participe donc à ce truchement d'identité. Des références sont faites au candomblé mais presque aucun des musiciens de ce "*bloco-afro*" n'est joueur de tambours de candomblé et les dirigeants ne sont pas chefs de cultes.

2) La champeta

L'identité culturelle véhiculée par la musique afro peut donc aussi bien être noire que nègre. Un autre style de musique africaine confirme ces propos. La *champeta*, appelée aussi “*musica africana*” ou “*terapia criolla*” met en évidence « une ethnicité à géométrie variable et à charge sociale fluctuante, qui ne serait pas la même en fonction de la situation (Cunin, in : “Musiques et société en Amérique Latine”). » Cette musique qui émerge dans les années 60 et 70, est associée au *palenque* de San Basilio, village créé au 16^e siècle, par des esclaves réfractaires. Ce village n'était pas connu des colombiens jusqu'à ce qu'un anthropologue (Aquiles Escalante) y fasse une étude et surtout, jusqu'à ce que “Kid Pambelé”, originaire de San Basilio, devienne champion du monde de boxe. De ce fait, San Basilio symbolise l'ethnicité noire. La “*musica africana*” est alors tolérée car elle représente un exotisme lointain et peu menaçant. Les paroles de la musique sont écrites en langue *palenquera* ou délibérément incompréhensibles « comme si l'étrangeté des paroles était un gage d'africanité (Cunin, op. cité) ».

Mais dans les années 1980, la “*musica africana*” devient “*champeta*” et les paroles sont alors en espagnol. Les divisions sociales et raciales qui caractérisent Cartagena se reflètent dans cette musique. La *champeta* est alors stigmatisée. Le mot *champeta* désignant un long couteau utilisé par les pêcheurs, le pas à franchir ne sera pas long. La *champeta* devient symbole de violence et de délinquance. Les noirs incarnent dorénavant l'autre, proche et menaçant. Les moyens de production musicale se développent et la *champeta* se commercialise, se répand. En 1982, pour le festival de musiques des caraïbes, la *champeta* est représentée par le groupe Anna Zwing. Petit détail : la *champeta* s'appelle alors “*terapia criolla*”. La *champeta* acquiert un nouveau public et par la même un nouveau statut. Elle

s'est transformée en musique des caraïbes, joviale, festive, sensuelle et moderne. Elle n'incarne plus l'Afrique mais les Caraïbes. Les paroles changent : on passe d'une référence africaine à des descriptions de scènes de vie quotidienne. Finalement, ce qui varie de la "*musica africana*" à la "*terapia criolla*" n'est pas la musique en elle-même (qui garde des rythmes africains venus du Congo, de l'ex-Zaïre, du Nigéria et de l'Afrique du Sud). Ce qui varie « c'est plus précisément, la dimension ethnique d'une musique pour laquelle la couleur noire, si elle ne peut être effacée, est susceptible de modifications dans son intensité (Cunin, op. cité). »

La musique noire semble donc bien être celle qui se réclame comme telle, au delà de ses origines musicales ou de ses patrons rythmiques. Certaines musiques sont nées de traditions, détournées de leur culture originelle, afin d'être largement vulgarisées.

MUSIQUES NOIRES ET POLITIQUE

La dimension politique de la musique est évidente. Qu' elle soit manipulée à des fins commerciales et/ou politiques, ou qu' elle véhicule un message idéologique, la musique, de par le public qu'elle touche, est une véritable arme pour convaincre.

1)le reggae

Les chanteurs de reggae l'ont bien compris. Pour eux, le reggae est un instrument pour répandre le message "rasta". C'est le chemin de l'unité et de l'amour. C'est le meilleur

moyen de résister à l’oppression de Babylone. Ce mot revient souvent dans les discours “rasta”. Il désigne toute forme d’oppression.

a)le rastafarisme

A l’origine, le reggae, dont le berceau est la Jamaïque, visait à faire circuler le message rastafari. Cette religion est née d’une lecture “afro” de la Bible, en particulier de l’ancien Testament. Les rastas appellent leur dieu “*Jah*”. Ils portent des “*dreadlocks*” comme symbole de dévouement à leur “*Holy God*”. En effet, ils lisent dans la Bible plusieurs invitations à ne pas se couper les cheveux (Jugements 13 :5, 16 :19 et 6 :5) et à fumer “l’herbe de la sagesse” (Genèse 8, Apocalypse 22, psaume 18). Toutefois certains anthropologues y voient l’influence des indiens *Sadhus*, qui fumaient déjà de la marijuana en Jamaïque et ne se coupaient pas les cheveux. Cette relecture de la Bible amène plusieurs jamaïcains, comme Howel, a considéré Selassié comme le nouveau prophète (Timothée 1,6 : 15), car il vient d’être sacré empereur, seigneurs des seigneurs, lion conquérant de la tribu de Juda... Le retour en Afrique est vu comme une rédemption.

Des sectes rastafaries sont créées et sont appelées les douze tribus d’Israël et de *Nyabinghi*. Haile Selassié et Marcus Garvey appartiennent à cette dernière, qui est la plus traditionnelle et la plus conservatrice des croyances rastas. C’est aussi la plus mystique car elle met en avant l’existence de pouvoirs surnaturels. Les rastafariens mangent “*Ital*”, c’est-à-dire qu’ils ne mangent pas de viande ni d’œuf (ce dernier étant un symbole important), pas de conserve et peu, voire pas, de sel. Le concept de Nature y est fondamental, comme dans tous les mouvements mystiques. Par conséquent, tous les dommages causés à l’environnement sont dénoncés.

Marcus Garvey est le personnage central du rastafarisme. C'est le premier à revendiquer le retour en Afrique. Toutefois, il ne voit pas en Selassié le prophète attendu, celui-ci étant responsable de trop de misère en Ethiopie. Garvey fonde une doctrine nationaliste noire radicale. Il veut rapatrier la diaspora noire africaine en Afrique. Il déploiera toute son énergie à ce projet. D'origine humble, il va connaître une ascension sociale rapide. Il crée une compagnie maritime, la “ *black starline*” (en référence à la “*white starline*” qui est celle du Titanic, naufragé il y a peu d'années) pour accomplir son but. Militant acharné, il devient vite la cible du gouvernement nord-américain. Il meurt sans être retourné en Afrique.

b) reggae et politique.

Burning Spear est le premier à dédier son œuvre à Garvey. Le discours des chanteurs de reggae s'inspire des mouvements nationalistes noirs et en particulier des “Black Power”. Le reggae se propage vite en Amérique Latine. C'est une musique dansante, au patron rythmique africain, et dont les origines diverses (*mento, quadrille, rythm' & blues*) en font une musique syncrétique, qui s'adapte bien au goût des afro-américains. Quand Bob Marley visite Salvador au Brésil, « les dreadlocks étaient déjà répandues dans toute la ville (Da Silva, “rastafarisme et mondialisation”) ». Dans le reggae, le retour en Afrique (*Zion*), la conscience rasta (*roots/irie*), la communion avec *Jah* (*I and I*) et la solidarité communautaire et raciale sont des éléments fondamentaux. Il y a une réhabilitation de la race noire, parfois excessive et qui se transforme en haine du blanc. Au delà de l'identité culturelle qui est mise en avant (passé commun de descendants d'esclaves africains...), leur discours affiche une idéologie très forte. Il y a une exaltation de la race noire et les grands héros noirs deviennent des symboles (comme Toussaint Louverture...). Le nom du

groupe *Nyabinghi* (qui utilise des instruments africains) se réfère à la secte rasta et donc à un culte syncrétique, où l'eau magique est censée changer en eau les balles des colons ennemis lors du soulèvement des *Maji-maji* au Tonganyika (1905-1907), puis en Ouganda (1934), et lors du soulèvement du Saint-Esprit qui mènera Jomo Kenyatta au pouvoir en 1956 au Kenya.

Les rastamans chantent afin d'obtenir plus de reconnaissance de toute la population. Les textes critiquent la discrimination et incarnent la voix des ghettos noirs. Le rastafarisme est un mouvement qui allie révolte et paix, résistance et tolérance et qui se veut optimiste. Gilberto Gil traduira les paroles de Marley : « *tudo, tudo, tudo vai dar pé* » (“*everything going to be alright*”, in : “*No woman no cry*”). En Amérique Latine, ce mouvement gagne de plus en plus d'adeptes, mais change aussi de discours. Le caractère religieux et afro diminuent. Le reggae devient la musique qui défend les opprimés et les pauvres, le tiers-monde : « *é preciso fazer forte oposicao a todo e qualquer forma de opressao e desigualdad e, para tanto, devemos nos colocar proximos uns de outros vibrando sempre positivamente* (Edson Gomes). » Dans les chansons de cet artiste, la réorientation moins raciale mais plus sociale du reggae est évidente : « *Surge mais como um guerreiro/ Do terceiro mundo/Levantando suas armas/ Com seu grito de alerta / Pondo sua vida em jogo/ Lutando pelo povo (...)* » (in: *guerreiro do tercer mundo*)

Le reggae est devenu aujourd'hui un instrument de dénonciation des injustices sociales, du capitalisme. Mais cette musique, fortement commercialisée, a été stigmatisée et dénaturée. Les clichés sont connus par tous : *rasta = fumeur de joints...*

2) les musiques populaires urbaines afro-américaines ou la naissance d'un nouveau discours socio-politique.

a) introduction

Les musiques urbaines afro-américaines sont à l'origine d'une nouvelle identité collective. Ces musiques sont très variées mais possèdent toutes un point commun. Elles reposent sur la fusion de plusieurs styles musicaux afro-américains et étrangers. Leur discours est essentiellement socio-politique. Celui-ci reflète les nouveaux problèmes liés à une urbanisation sauvage, qui a généré la "ghettoïsation" des quartiers périphériques des grandes villes. Or en Amérique Latine, marginalité sociale et exclusion raciale coïncident souvent. La "question noire" est un thème récurrent de ces chansons. Ces groupes ont un discours construit et revendicatif. « A partir des années 60, la musique populaire, comme les autres arts, commence à s'identifier à une certaine conscience politique et socioéconomique (Béhague, p. 98). » Les dénonciations sont similaires à celles du reggae mais sont plus précises. La justice sociale est revendiquée et l'impérialisme Nord-américain, et occidental plus généralement, est vivement critiqué.

b) le tropicalisme

Alors que les brésiliens vouent un culte à la samba, le caractère apolitique et souvent inconséquent des chansons de *bossa-nova* se transforme pour exprimer les inquiétudes socio-politiques des nouveaux compositeurs. Les thèmes des chansons changent tout comme le style musical, qui s'inspire davantage des genres traditionnels régionaux, même s'il conserve le rythme *bossa-nova*. « C'est le cas de plusieurs œuvres de Geraldo Vandré comme "*Disparada*" (1966) et "*Caminhando*" (1968) qui devient une espèce

d'hymne provocateur des étudiants, et qui est censuré pendant 10 ans à cause des "paroles subversives" et "offensantes à l'encontre des forces armées" (Béhague, p.98) »

Vers la fin des années 60 et à la suite du coup d'état militaire de 1964, le sigle MPB (musiques populaires brésiliennes) se métamorphose en symbole de contestation. Malgré l'éclectisme de ce mouvement, deux thèmes affectent principalement les chanteurs : les problèmes de sous-développement et la répression politique. Lors du troisième festival de la MPB en 1967, le mouvement *tropicaliste* apparaît sous l'impulsion de Gilberto Gil et Gaetano Veloso. Des musiciens comme Tom Zé, Gal Costa, Torquato Neto ainsi que le compositeur Rogério Duprat concourent à rendre ce mouvement populaire. Leurs idées sont influencées par le poète-philosophe Andrade qui a publié un " *Manifesto Antropofagico*", aux influences dadaïstes. La culture est mise en question, à savoir s'il est préférable de retourner à une culture originelle ou s'il faut assimiler les apports étrangers. Les thèmes abordés par ce mouvement correspondent à une idéologie en vogue à cette époque : la théologie de la libération et la philosophie de la libération. « On peut considérer ce mouvement comme une véritable action sociopolitique (Béhague, p. 103) ». Musicalement, tous les genres vont être exploités, en passant du *rock* à la *bossa nova* et aux musiques expérimentales.

Gilberto Gil compose une œuvre expérimentale variée, marquée par la négritude. En 1977, il participe au festival d'arts et de culture noire du Lagos au Nigéria. Des chansons comme " *Toda menina baiana*" (1978) et " *Serafin*" (1991) mélangent diverses influences musicales (reggae, funk, jexa...). Gil et Veloso vont sortir un album (" *Tropicalia 2*") pour leur 50 ans. Très riche musicalement, cet album constitue une véritable critique sociopolitique : « La chanson Haïti (...) frappe vivement par sa description surprenante

des malaises sociaux contemporains du Brésil, tels que la discrimination raciale, les abus policiers, l'hypocrisie politique... » (Béhague). En ce qui concerne Milton Nascimento, son œuvre est d'une telle diversité qu'elle est inclassable. Celle qui a le caractère afro-brésilien le plus marqué est sa "*Missa dos quilombos*" de 1982 : « basé sur un texte paraliturgique des partisans brésiliens de la théologie de la libération, la messe est un tour de force musical et poétique qui a pour but d'exprimer les souffrances de l'esclavage et la persécution. Les *quilombos* deviennent alors le symbole des abus de l'exploitation des noirs aussi bien pendant l'esclavage qu'à l'époque actuelle, au Brésil et "dans tous les coins du monde" (Béhague, p. 114) ». A la fin du disque, nous pouvons écouter un discours de l'archevêque de Recife, profondément marqué par la théologie de la libération. Cette messe fut interdite par les autorités ecclésiastiques.

c) Le Rap.

Marginalité sociale et exclusion raciale se confondent souvent en Amérique latine. La plupart des *rappers* sont noirs et issus des quartiers périphériques des grandes villes. Les nouvelles formes de sociabilité de ces jeunes naissent du monde de la rue. Le Rap cristallise tous les éléments caractéristiques de cet univers. En effet, les *rappers* dénoncent la violence policière, l'exclusion raciale, l'impossibilité de se projeter dans le futur et les problèmes de drogues. Le Rap, ainsi que le vocabulaire employé, reflètent volontairement cette violence. Sposito nous invite à faire une distinction entre deux phénomènes liés au Rap. Il y a tout d'abord le Rap comme genre musical, essentiellement écouté et produit par les jeunes noirs des couches populaires. La question de l'identité noire, la critique des relations de domination entre les races et les moyens de survie sont les thèmes centraux. Elle distingue ensuite le Rap comme phénomène culturel, qui est transformé en véritable objet de consommation et qui touche les classes moyennes. La

critique principale s'adresse aux moyens de communication, jugés responsables de l'uniformisation de l'imaginaire des jeunes et du conformisme de leur mentalité. Une nouvelle identité collective apparaît chez les jeunes de la rue. Elle reflète les conflits sociaux urbains et le désir de s'immiscer dans un autre espace, celui de la culture, du superflu matériel qu'ils n'ont pas.

Les graffitis, qui sont inséparables de la culture hip-hop, témoignent de cette appropriation territoriale. Mais justement, José Manuel Valenzuela souligne dans 'Vida de Barro Duro'' que les graffitis ne sont pas exclusifs d'une classe sociale. Une nouvelle identité culturelle, issue des classes défavorisées et noires, voit le jour au travers du phénomène Rap. La commercialisation de cette musique a donné une autre dimension à cette culture. Elle lui apporte un caractère intégrationniste puisque des jeunes, noirs ou blancs, issus des couches populaires pauvres ou de la classe moyenne, se reconnaissent dans ce courant musical. Les thèmes abordés s'élargissent : la difficulté des relations entre les différentes générations est mise en avant. La reconnaissance de la liberté de l'autre, à choisir son propre chemin, est une idée récurrente.

Mais le Rap et la culture hip-hop ne se limitent pas à une critique des problèmes contemporains, vécus par les jeunes, ni à une appropriation symbolique de la ville. Les rappeurs proposent un nouvel agir collectif fondé sur un discours politique mais également sur un modèle de solidarité. Les disques et cassettes se copient, s'échangent et se prêtent. A la différence des groupes américains (*crew, posse*), les groupes latino-américains ont une activité associative et politique très marquée. Ils organisent de nombreux shows dont les bénéfices sont reversés aux crèches ou aux habitants les plus démunis de leur quartier. Ils créent des activités communautaires susceptibles d'intéresser

les drogués afin de proposer une alternative à leur situation (Sposito). Ils participent à des manifestations politiques et à des débats. Ces propos peuvent être illustrés par les actions du groupe Racionais. Les membres de ce groupe de Sao Paulo ont fait plusieurs campagnes d'information et de sensibilisation aux problèmes contemporains (drogue, Sida, racisme...) dans les écoles et universités brésiliennes.

Le Rap se veut comme une alternative à la violence physique. Bien que stigmatisé comme musique invitant à des débordements de tous genres, le Rap ne se veut agressif que verbalement. Lorsqu'il y a des disputes entre différents *possee*, la lutte doit être avant tout verbale, comme le confirme la multiplication des *clashes* ces dernières années (affrontement verbal et dialogué agressif entre rappeurs, comme celui qui oppose actuellement en France Lord Kossity et Jackie dans "*Gladiators*"). Le Rap est à la fois universel et particulier. Il est universel en raison des thèmes évoqués qui sont les mêmes mondialement. Il est particulier car d'un pays à l'autre, le style musical, mais aussi les références culturelles ne sont pas les mêmes. Le groupe cubain Orishas se caractérise par une fusion musicale typique et originale. Les membres du groupe se revendiquent eux-mêmes comme rappeurs cubains. Ils évoquent plusieurs caractéristiques de la culture cubaine, à commencer par le nom du groupe, mais aussi de nombreuses allusions à l'émigration et la gastronomie cubaine. Toutefois, ils aspirent à être mondialement reconnus, comme le soulignent les paroles de leur chanson ("*300 kilos*") : « Para el mundo entero / Entono mi cancion / Es una mezcla cubana / Hoy no acepto la confusion ».

CONCLUSION

Du point de vue de la musicologie, les musiques noires se définissent toujours selon leur patron rythmique qui est 2/4 4/4 (ou ses variantes), comme la samba, la milonga, le choro, le tango... D'un point de vue sociologique, les musiques afro-américaines sont celles d'origine africaine, mais surtout celles qui se revendiquent comme telles, que ce soient le reggae (à ses débuts) ou le tropicalisme... Mais ces musiques, aux contours ethniques variables, semblent plutôt traduire une volonté d'intégration culturelle et sociale. Pour ces raisons, les thèmes des chansons afro-américaines contemporaines s'élargissent. Outre les conflits raciaux, ils abordent les problèmes des sociétés actuelles. Ils visent à la reconnaissance et au respect des noirs, mais aussi de tous ceux qui souffrent des injustices sociales ou économiques. En Amérique Latine, l'avancée du capitalisme n'a fait que grossir les inégalités et donc les rangs des exclus en tous genres. La musique noire reflète cette crise sociale en proposant une nouvelle identité, ouverte et syncrétique. Musicalement très riches, ces musiques "afro" sont largement commercialisées dans le monde entier, sous le nom de "world music". Cette nouvelle appellation dissimule les origines ethniques pour mettre en avant un exotisme qui correspond à la demande des occidentaux. Ceux-ci apprécient l'ambiance festive et joviale qui accompagne ces musiques, même si celle-ci correspond parfois à des stéréotypes culturels. En effet, la *salsa*, qui est très en vogue dans nos sociétés, se commercialise facilement, alors que beaucoup de textes décrivent des scènes de vie douloureuses. Mais elle permet aux producteurs de faire de gros bénéfices. Payer un cachet à un cubain et à un nord-américain ne coûte pas le même prix. L'esclavage, en tant que commerce mondial d'esclaves, est peut-être fini, mais l'exploitation, quelle qu'elle soit, semble bien ancrée dans un système qui a commencé il y a bien longtemps, avec les premiers échanges mondiaux.

ANNEXES

VOCABULAIRE

-**Abakua** : système cultuel, et initié des confréries *carabali*.

-**Afoxé** : groupe de carnaval à bahia des membres du candomblé dont la musique et la danse viennent du répertoire *ijexa* du *candombé*.

-**Afoxê** : un des nombreux termes désignant l'instrument de percussion consistant en unealebasse recouverte de perles.

-**Aiyê** : terme désignant le monde naturel dans le candomblé.

-**Atabaque** : terme désignant des tambours afro-brésiliens à une seule membrane, de forme conique. Il en existe différents types : dans le candomblé bahianais on trouve le *rum* (le plus grand), le *lê* (le plus petit), *le rumpi*.

-**Axé** : terme désignant la force invisible, la force magico-sacrée de toute divinité, de tout être animé , de toute chose.

-**Bata** : les trois tambours sacrés en sablier des rituels yoroubas : l'*okonkolo* qui est le plus petit, l'*itotele*, l'*iya* qui est le plus grand et toujours situé au centre.

-Batuque : ancienne danse afro-brésilienne, originaire de l'Angola et du Congo. Le terme finit par désigner certaines danses qui s'accompagnent d'un ensemble considérable de percussions. Ce terme désigne aussi un tambour utilisé dans le jongo.

-Berimbau : Le berimbau, comme arc musical d'origine africaine, comporte une corde métallique et unealebasse qui sert de résonateur. La corde est frappée avec une baguette en bois, en même temps qu'on secoue le caxixi, petit panier rempli de graines.

-Bloco : groupe qui défile et danse pendant les carnivals.

-Bloco-afro : association afro-bahianaise culturelle et de carnaval, à partir des années 1970, surtout à Salvador.

-Bossale : esclave né en terre africaine.

-Cabildos de nacion : société regroupant à l'époque coloniale les bossales censés provenir d'une même ethnie ou aire linguistique.

-Cajon : tambour utilisé dans la rumba et fabriqué à partir de caisses de morue ou de bougies.

-Candomblé : désigne à Bahia surtout les religions d'origine africaine ainsi que le lieu du culte, appelé aussi terreiro ; nom courant d'une cérémonie publique, connue aussi sous les noms d'orô et de xirê.

-Carabali : nom donné aux esclaves censés provenir du Calabar.

-Cata : tronc d'arbre évidé percuté avec des baguettes.

-Cuica (ou puita): tambour à friction, dans lequel une tige attachée à la membrane est frottée avec la main mouillée ou un morceau d'étoffe mouillée pour provoquer les vibrations de la membrane. De l'autre main, le musicien appuie sur la peau pour changer les sons.

-Clave : rythme de base syncopé des principaux genres dansants de la musique cubaine et afro-américaine.

-Congo : nom donné aux esclaves d'origine bantoue.

-Crew : nom donné à un groupe assez important de rappeurs mais aussi d'individus réunis autour de rappeurs et qui partagent la culture hip-hop.

-Dreadlocks : mèche naturelle de cheveux, non tressés.

-Ecole de samba : association carnavalesque qui organise les défilés lors du carnaval et qui remplit diverses fonctions sociales et politiques.

-Ekon : percussion métallique utilisée dans les rituels *abakua*.

-Ekwé : tambour sacré *abakua*, de friction externe.

-**Graffiti** : dessin mural mais désigne aussi, par extension, les *tags* qui sont le nom d'un individu ou d'un *possee* inscrits sur les murs.

-**Ijexa** : groupe de la culture yorouba, rythme particulier de certaines danses rituelles et chants correspondants du *candomblé* de bahia, adoptés par les *afoxés*.

-**Ilu** : signifie tambour en langue yorouba.

-**Kinfuiti** : tambour sacré, de frictions internes, des rituels congos-bantous.

-**Lucumi** : nom générique des groupes censés être d'origine yorouba.

-**Lundu ou lundum** : danse et chanson d'origine bantoue d'Angola et du Congo connue au Brésil dès 1780. Vers la fin du 18^e siècle, on la confond avec *modinha* dans les salons de l'époque.

-**Olorun** : dieu suprême dans les systèmes culturels animistes afro-américains.

-**Orun** : terme désignant le monde surnaturel dans le candomblé.

-**Palenque ou quilombo (kilombo)** : désigne les villages créés par les marrons pendant la période coloniale, symboliques de la résistance noire.

-**Possee** : terme désignant un groupe plus petit que le crew, de rappeurs, de tagueurs...

-**Regla de ocha-ifa** : nom du système cultuel *lucumi*-yorouba.

-**Santeria** : nom christianisé de la *regla de ocha-ifa* .

-**Umbanda** : religion syncrétique afro-brésilienne.

-**Orishas (orixas)** : nom générique des divinités du système culturel yorouba. La majorité de ces divinités symbolise les forces de la nature.

-**Ogun** : déité des outils métalliques, dieu guerrier.

-**Oxala** : dieu de la création dans le système des *orixas*.

-**Oxossi** : le dieu de la chasse.

-**Roots** : dans le vocabulaire “rasta” désigne les racines, ce qui est naturel. Le *rootsman* est un individu proche de la nature et dont la conscience est rasta.

-**Xango** : orisha du feu et du tonnerre.

-**Zion** : dans le vocabulaire rasta désigne la terre promise, en général l’Ethiopie mais plus généralement l’Afrique.

BIBLIOGRAPHIE

-OUVRAGES :

-BASTIDE, Roger : *Les Amériques noires*, Payot, 1967.

-BEHAGUE, Gérard : *Musiques du Brésil*, Musiques du monde, Cité de la musique, Actes Sud, Arles, Juillet 1999.

-BEHAGUE, Gérard : *Music and black ethnicity : the Caribbean and North South Center*, University of Miami, 1992.

-BLUM, Bruno : *Le reggae*, Libro musique, Flammarion, 2000.

-BORDAS, Gérard (sous la direction de) : *Musiques et sociétés en Amérique Latine*, Presses Universitaires de Rennes, 2000 .

-CARPENTIER, Alejo : *La musique à Cuba*, Gallimard, 1979.

-CUCHE , Denys : *Pérou nègre*, L'Harmattan, 1981.

-DOUCET, Vincent : *Musiques et rites afro-américains*, Paris, L'Harmattan, 1989.

-LEYMARIE, Isabelle : *Du tango au reggae : musiques noires d'Amérique Latine et des Caraïbes*, Flammarion, 1996.

-ORTIZ, Fernando : *La africania de la musica folklórica de Cuba*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1993.

-ROY, Maya : *Musiques cubaines*, Musiques du monde, Cité de la musique, Actes Sud, Arles, Juillet 1998.

-TOOP, David : *Rap Attack 2*, serpent's tail, New York, 1991.

-UNESCO (ouvrage collectif): *l'Afrique en Amérique Latine*, Paris, 1984.

-VALENZUELA, Jose Manuel : *Vida de barro duro : cultura juvenil y grafitti*, Universidad de Guadalajara, 1997.

-ARTICLES / REVUES:

-AGIER, Michel : *Identité culturelle, identité rituelle. Une comparaison Brésil/Colombie*, Communication présentée au Symposium international Pasado, Presente y Futuro de los afrodescendientes, Cartagena de Indias, Colombie, 18-20 oct. 2001.

-BOUYASSE-CASSAGNE, Thérèse : *Incertitudes identitaires métisses, L'éloge de la bâtardise*, Caravelle n° 62, p. 111-134, 1994.

-COHEN, James : *Communautés et Citoyenneté : le double visage de la conscience noire*, Des Amériques Noires, n° 12-13, mai-juin 1998.

-CUNIN, Elisabeth : *Relations inter-ethniques et processus d'identification à Carthagènes, De l'invisibilité à l'ethnicité*, Cahiers des Amériques Latines n°33, p. 127-151, 2000.

-DA SILVA, Carlos Benedito : *Confrontando africanismos : reggae e identidade em Sao Luis de Maranhao*, in Vozes, vol. 89, n°5, Sao Paulo, 1995.

-DA SILVA, Carlos Benedito: *Rastafarismo e mundialização*, in: Cultura Vozes, N°5, Sept-Out. 1995.

-GARCIA, Sylvia Gemignani : *Antropologia, modernidade , identidade : notas sobre a tensao entre o geral e o particular*. Tempo Social, Sao Paulo, 1994 .

-**NEGRON MUNTANER, Frances** (sous la direction de) : *Puerto rico jam, Essays on culture and politics*, Editors, 2000 .

-**PLISSON, Michel** : *Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique Latine*, Cahiers de musiques traditionnelles, n°13, 2000.

-**PLISSON, Michel** : *Les genres musico-chorégraphiques : syncrétisme originaux des musiques traditionnelles d'Amérique Latine*. Musiques d'Amérique Latine, CORDAE/ La Talvera, Cordes-sur-ciel(Tarn), Actes du colloque des 19 et 20 octobre 1996.

-**ROY , Maya** : *La musique cubaine à la croisée des chemins*,
Africultures n° 17 , p. 24-35, L'Harmattan, Paris, 1999 .

-**SPOSITO, Maria Pontes** : *A sociabilidade juvenil e a rua : novos conflitos e ação coletiva na cidade*, in : *Tempo Social* ; Sao Paulo, nov. 1994.

-SITES INTERNET:

-<http://reggae.com>

- <http://members.tripod.com>

-www.haiticulture.ch

- <http://thelatinworld.myweb.nl>

-www.offjazz.com

- <http://www.reggaevalley.com>

-www.garifuna.com

- <http://falcon.jmu.edu>

DISCOGRAPHIE:

-GEGE-NAGO: *Cantiques du candomblé (pour l'orixa Xangô)*, in : *Musiques du Brésil*, Actes Sud CD.

-GIL, Gilberto: *Parabolicamara*, 1991.

-GIL (Gilberto) et VELOSO (Gaetano): *Tropicalia 2*.

-GOMES, Edson : *Guerreiro do Terceiro Mundo*, in : *Le recôncavo*.

-LAZARO, Ros: *Toques a Elegua, (musique et chants rituels yorouba)*in: *Musiques cubaines*, Actes Sud, CD.

-MARLEY, Bob: *No Woman No Cry*, in the song of freedom (4 CDs), Island/Universal.

-NG La Banda: *La protesta de los chivos*, in : *musiques cubaines*, Actes Sud CD.

-ORISHAS: *Emigrante (style de rap aux influences très afro-cubaines)*, EMI Music, 2002.

-ORQUESTA REVE: *Changüi clave (style afro très prononcé, hymne à la clave)*, in: *Musiques cubaines*, Actes Sud, CD.

-RIBEIRO et LUCAS : *Brasil berço dos imigrantes* (école de samba Imperio Serrano),
Iris Musique/Harmonia Mundi.

-TEIXEIRA (Humberto) et GONZAGA (Luis) : *Baiao*, (composition populaire des plus connues, jouées parfois pour des cérémonies religieuses) , Iris Musique, Harmonia Mundi.

-THE WAILERS: *Get Up, Stand UP*.Universal.

-VEVE CALASANS et WALTER QUEIROZ: *Ifa, um canto pra subir* (jeu ifa de divination du candomblé au rythme ijexa), Polygram.

SOMMAIRE : p.1

INTRODUCTION :p. 2 à 4

I – MUSIQUES NOIRES ET CULTURE AFRO-AMERICAINE :p. 4 à 12

- 1) **Musiques noires et patrimoine culturel en Amérique Latine et dans les Caraïbes :**
p.4 à 6
- 2) **Un héritage culturel qui se transmet : p. 6 à 9**
- 3) **La musique noire comme construction collective métisse à dominante africaine :**
p. 9 à 12

II- MUSIQUES NOIRES ET IDENTITES CULTURELLES : p. 12 à 20

- 1) **Les musiques religieuses noires en Amérique Latine : p. 12 à 18**
 - a) **Introduction aux rites afro-américains : p. 12 à 15**
 - b) **Musiques noires, rituels et construction identitaire p. 15 à 18**
- 2) **La champeta : p. 19 à 20**

III- MUSIQUES NOIRES ET POLITIQUES : p. 20 à 28

- 1) **Le reggae : p. 20 à 23**
 - a) **Le rastafarisme : p. 21 à 22**
 - b) **Reggae et politique : p. 22 à 23**

2) Les musiques populaires urbaines afro-américaines ou la naissance d'un nouveau discours socio-politique : p. 24 à 28

a) Introduction : p.24

b) Le tropicalisme : p. 24 à 26

c) Le Rap : p. 26 à 28

CONCLUSION : p.29

ANNEXES : p. 30 à 40

VOCABULAIRE : p. 30 à 34

BIBLIOGRAPHIE : p. 35 à 38

-OUVRAGES : p. 35 à 36

-REVUES/ARTICLES : p. 37 à 38

-SITES INTERNET : p.38

DISCOGRAPHIE : p. 39 & 40