UNIVERSITÉ DES ANTILLES ET DE LA GUYANE

THÈSE

En vue de l'obtention du doctorat

De l'Université des Antilles et de la Guyane

ÉVOLUTION DE L'IMAGINAIRE DANS LES SOCIÉTÉS BARBADIENNE ET TRINIDADIENNE DE 1995 À NOS JOURS

(MUSIQUE, DANSE ET CONTEXTE CARNAVALESQUE)

Thèse de doctorat en études anglophones soutenue par :

Viviane PETRUS-FOUCAN épouse COROSINE

le 3 décembre 2013

Sous la direction de Gilbert Elbaz

Jury :

Professeur Mario MENENDEZ, Institut d'Etudes Politiques,(Sciences Po) Rennes, Membre de Recherche du centre sur l'action politique en Europe,Rattaché au CNRS – Etudes Nord-Américaines
Professeur Chistine RAGUET, Université Sorbonne –Nouvelle, Paris3, (Département du monde anglophone, UFR LLCSE)
Institut du Monde Anglophone
Claudie GOURG, Littérature, langues, thèâtre anglophone
Business English – ELT, Université Antilles-Guyane – Pôle Guyane
Gilbert ELBAZ, à la faculté de lettres Professeur, Civilisation Etasusienne, Faculté de lettres de Schoelcher, Université Antilles-Guyane- Pôle Martinique

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Charles, mon époux. Sans lui, rien n'aurait été possible. Merci à mes enfants : Valérie et Olivier

Merci à Dahomé Maryse. On a besoin d'amis quand on se lance dans l'épreuve d'un doctorat.

Merci à mes amis de Trinidad : Edith Johnson et son mari Yves, Nicole Joseph-Chin et Pédro, son mari et Keith Dalippour leur soutien.

Je remercie Michael Anthony. Ce fut un tel événement de le rencontrer. Je lui suis vraiment reconnaissant. Merci à Glenroy Taitt, Chermaine de Suza, et Daddy Lee, disparu depuis notre rencontre

Concernant Barbarde, je tiens à remercier Martin Wood pour sa gentillesse et sa disponibilité. Il m'a sensibilisée à l'histoire et à la littérature caribéenne anglophones.

Mes remerciements vont aussi à Jacqueline Cumberbatch, Melba Wood, Pauline Sinkler qui m'ont parlé de leur pays, la Barbade.

Merci à Mighty Gabby et à Sir Don. Je ne savais que j'allais rencontrer des calypsoniens d'une telle envergure.

Je remercie Ayélévi Novivor pour son soutien efficace.

Et mes remerciements chaleureux vont à mon directeur de thèse, Mr ELBAZ Gilbert.

Résumés

En dépit de la pléthore d'ouvrages existant sur la Caraïbe, la question spécifique de l'imaginaire à la Barbade et à Trinidad, c'est-à-dire des représentations mentales collectives qu'ont des individus partageant un même territoire, ne semble pas avoir été abordée et paraît intéressante à explorer, particulièrement à travers la curiosité d'une Caribéenne francophone, partageant une même histoire mais vivant une réalité politique et culturelle différente.

Si on considére Trinidad, société multiethnique et multiculturelle et Barbade, racialement et culturellement plus homogène, on note que ces deux îles, proches géographiquement, sont deux mondes à part, dans leur imaginaire. Pourtant, à première vue, on pourrait penser qu'elles vivent une même réalité. En fait, pour comprendre leur évolution et leur fontionnement, il faut tenir compte de l'histoire, de l'héritage colonial, de la composition de la population et de bien d'autres facteurs comme la religion, la musique etc…

Pendant des siècles, l'antillais, cemétis culturel a été façonné à travers le contact de diverses influences. Barbade et Trinidad onr dû attendre les années 1970 pour avoir une nouvelle identité à travers le Black Power venant des Etats-Unis et du mouvement Rastafari originaire de la Jamaique. De plus, l'influence de la TV et de la musique américaines associées aux migrations et aux effets de la mondialisation constitue les éléments majeurs qui vont contribuer à l'émergence de cette nouvelle identité.

La question qui se pose ici concerne l'évolution de l'imaginaire à travers la musique, la danse et le contexte carnavalesque de 1995 à nos jours.Aujourd'hui après plus de cinquante ans d'indépendance, il y a une timide appréciation de la culture locale. Timide, parce qu'à la radio, on entend plus de la musique internationale (américaine, anglais) que de musique locale (calypso, soca) sauf pendant le Carnaval de Trinidad et le Crop Over de Barbade. Ce que regrettent les calypsoniens qui reprochent aux radios locales de ne diffuser cette musique que pendant cette période carnavalesque. De la musique caribéenne, les jeunes de Barbade et de Trinidad plébiscitent le reggae, la dancehall, le raggasoca, la musique soca. Cependant, à Trinidad, la musique indienne joue un rôle important qui correspond au peuplement du pays.

Les concepts de culture, de métissage culturel, d'imaginaire, d'interculturalité, de diaspora, de musique, d'acculturation, de mondialisation et de créalisation sont nés de la rencontre de

différentes cultures dans cet espace géographique qui ont faconné ces sociétés ajoutés aux théories postcoloniales, sont les outils qui permettant cette analyse.

Puis, de nos jours, les nouvelles technologies accentuent les effets de la mondialisation et de la créolisation et contribuent à l'émergence d'une 'dé-créolisation ' pour reprendre les termes de G. Létang et d'une nouvelle identité.

Mots-clés :

Culture ; Imaginaire ; Interculturalité ; Mondialisation ; Créolisation ; Calyso ; Diaspora ; Métissage Culturel ; Décréolisation

Abstract

In spite of the many books which exist about the Caribbean islands, the specific issue of the imaginary in Barbados and Trinidad hasn't been approached and looks to me very interesting to be explored, particularly through the curiosity of a Caribbean French speaking woman sharing a same history but living a different political and cultural reality.

If we consider Trinidad with a multiethnic and multicultural society, racially and culturally more homogenistical, we notice that these islands, very close geographically, are two worlds apart, in their imaginary. First, in the first sight, we could think they share a same reality. In fact, we must understand their evolution and how they work through their history, their colonial legacy, their population and many other factors..

For centuries, the West Indian, this cultural mixed-up has been fashioned through the contact of numerous influences. Barbados and Trinidad have to wait for the years 1970to have a new identity through the influence of the Black Power coming from the United States and the Rastafari movement from the Jamaica. Moreover, the influence of TV and American music associated with the migrations and the effects of globalization constitute major elements to the shaping of this new identity.

The issue is here the evolution of the imaginary through music, dance and Carnaval from 1995 to today.Today after more than fifty years of independence, there is a shyasseessment of the local music. Shy, because on the radio, there is more international music (American, English) than local music such as calypso and soca except during the Carnival season and Barbados Crop Over.The calypsonians regret this absence because they are reproaching the local radios with playing that music only during that period.The teenagers from Barbados and Trinidad are fond of reggae, dancehall, raggasoca, and music soca. In Trinidad, the Indian music plays an important role which corresponds to the population of this island.

The concepts of culture, the mixing of cultures, imaginary, interculturalité,diaspora, acculturation, globalization and creolization were born from the meeting of different cultures in this geographical place which have made up these societies. Then we have to add to these concepts, the theories of postcolonial theories.

Nowadays, the new technologies accentuate the effects of globalization and creolization and contribute to the rise of a 'de-creolisation' after the terms of G.Létang.

Keywords :

Culture; Imaginary; Multiculturism; Globalization; Creolization; Calypso; Diaspora; The Mixing of Cultures;‘Décréolisation’

Table des matières

INTRODUCTION 10

L'état des lieux 11

Thèse 16

Méthodologie 18

1-BARBADE ET TRINIDAD : UNE RESSEMBLANCE EN TROMPE L'ŒIL 24

2-DES SOCIETES CREOLES A LA BARBADE ET A TRINIDAD 33

3-LE ROLE DE LA RELIGION DANS CES ILES 45

4-ÉVOLUTION DE LA CULTURE POPULAIRE A BARBADE ET TRINIDAD 53

4.1.1-De l'époque coloniale au soca 53

4.1.2-Le parang 54

4.1.3-Le calypso 54

4.1.4-Le commentaire politique 62

4.1.5-Le dub 66

4.1.6-Le SIDA 68

4.1.7-Le steelband 71

4.2-1995 à nos jours 78

4.2.1-La musique soca 78

4.2.2-Le rapso 82

4.2.3-Le ringband 84

4.2.4-Le reggae soca 87

5-CARNAVAL ET CROP OVER 90

5.1-Le chutney soca 102

5.2-Le Crop Over 106

5.3-Le carnaval à Sainte-Lucie et à la Dominique 111

6-LA DANSE 113

6.1-Danses traditionnelles à Trinidad et à Barbade 113

6.2-Musique et race 120

7-LES FEMMES DANS LE CALYSO ET AU CARNAVAL 126

8-STRATEGIES CULTURELLES POUR RESISTER A LA STANDARDISATION DE LA MONDIALISATION . 132

8.1-La présence indienne 132

8.2-Les fêtes indiennes 134

8.3-Musique dans la communauté indienne 139

CONCLUSION GENERALE 157

GLOSSAIRE 164

BIBLIOGRAPHIE 167

TABLES PARTICULIERES 174

CHANSONS DU REPERTOIRE BARBADIEN ET TRINIDADIEN 175

ANNEXES 177



Carte 1 : carte tirée de The Story of the Caribbean People, James Ferguson, p. 304

INTRODUCTION

L'imaginaire collectif, à l'échelle d'un pays, c'est-à-dire, les images et les représentations et événements qui soudent les individus au sein d'un même espace, des individus qui partagent une identité ou une forme d'identité commune. Il se manifeste dans les actes de la vie présente chez les individus appartenant à un groupe, à une société, se construit à partir de l'histoire, de la géographie, de la langue, de la composition de la population, des croyances religieuses, des traditions culturelles et politiques. En fait, il naît et se nourrit de toutes ces influences quotidiennes.

L'imaginaire est dans la région Caraïbe spécifique, étroitement lié à l'expérience coloniale que l'écrivain barbadien George Lamming définit ainsi dans une entrevue conduite par GeorgeKent : « L'expérience coloniale est une expérience psychique qui doit se faire et qui se fera longtemps après que la situation actuelle se sera vraiment terminée. »[1] (Drayton et Andaye, 1992 : 100)

Ainsi, la dynamique du groupe crée des formes culturelles et leur donne un sens au quotidien. On s'intéressera ici, aux sociétés de Trinidad et de Barbade. La notion d'imaginaire polysémique sera analysée ici par le biais de la musique populaire et son introduction dans le carnaval.

L'esclavage, le passé colonial, l'expérience diasporique contribuent à la construction d'un imaginaire, les héritages culturels et politiques des diverses colonisations ont façonné et façonnent encore les individus et les sociétés dans lesquelles ils vivent. Ce processus se complique quand, sur un même territoire cohabitent des communautés ethniques diverses comme à Trinidad ou dans un autre contexte, quand une communauté diasporique est confrontée à une culture dominante comme à Barbade.

À Barbade et Trinidad, on s'aperçoit que l'imaginaire est étroitement liée à l'émergence et au développement des classes moyennes. Pendant des décennies, les populations qui reçurent une

---

« The colonial experience is a continuing psychic experience that has to be dealt with and will have to deal long after the actual colonial situation formally ends » Lamming, George "Politics and Culture" in *Conversations: George Lamming, Essays, Addresses and Interviews 19553-1990,* p. 100, edited by Richard Drayton and Andalye, London: Karia Press, 1992

éducation britannique, privilégient l'influence extérieure, acceptant tacitement l'hégémonie européenne et rejetant le patois local, le steelband et le calypso.

En même temps que les mouvements des droits civiques aux États-Unis, le Black Power fit son apparition en renversant presque le gouvernement PNM (*People's National movement*) d'Eric Williams en 1970, en français le gouvernement du Mouvement National du Peuple. En même temps, la prééminence du pouvoir économique et culturel du pays avait obligé tous les Trinidadiens à reconnaître la nature multiculturelle de leur identité nationale, *All o' we is one* comme le dit le dicton trinidadien.

Le Black Power apporte une nouvelle dimension identitaire. On assiste alors à une renaissance et à une promotion du patrimoine et de l'héritage africain débouchant sur l'émergence d'une culture nationale, acceptée à la Barbade et questionnée par la communauté indienne à Trinidad qui, logiquement ne se reconnaît pas dans cet héritage. En revanche, la question des variations culturelles entre Barbade et Trinidad ne semble pas avoir fait l'objet d'une étude spécifique, sinon de manière disparate (Lewis : 1968 ; Lowenthal : 1972)

Gordon Lewis (1968) évoque la personnalité du Barbadien et du Trinidadien face à « l'abandon désordonné » du Carnaval et met l'accent sur l'attitude puritaine du Barbadien, face à celle, plus spontanée du Trinidadien.

L'état des lieux

David Lowenthal (1972), spécialiste de la Caraïbe, décrit les sociétés caribéennes en mettant l'accent sur les particularités de cet espace et sur ce qui distingue les îles de la région les unes des autres. *West Indian Societies* qui date de plus de trente ans, reste d'actualité sur bien des points notamment au regard de l'histoire, des cultures issues des pays colonisateurs, des questions liées à la race, des facteurs économiques et environnementaux. Il démontre que si chaque île est unique de part la géographie, la superficie, la population et ses composantes ethniques, il existe des facteurs communs, ce que Philip Mason, dans sa préface de l'ouvrage de David Lowenthal (1972) appelle « *a standard Creole structure* » lié à la colonisation et à l'esclavage. « *Creole* » connote le métissage, résultat de la rencontre des diverses cultures qui ont façonné la région. Le mot « *Creole* » dans ce contexte, coïncide avec la définition de Sidney Mintz et Sally Price dans son introduction de *Caribbean Contour* (1985 : 6).

> *Le créole peut faire référence aux aspects de la culture – qu'il s'agisse des moissons, de la cuisine, de la musique et de l'art – qui se sont élevés dans ces contours complexes qui se sont façonnés chaque île dans la région.*[2]

Dans d'autres contextes, c'est un label ethnique permettant de distinguer les esclaves nés dans la Caraïbe de ceux nés en Afrique. Dans certaines îles comme Trinidad, il désigne les populations d'origine africaine par rapport aux Indiens appelés les « *East Indiens* » ou alors il désigne les populations d'ascendance européenne nées dans les îles (à Trinidad).

Ces sociétés logées dans une structure pyramidale, d'après David Lowenthal (1972), reposent sur trois éléments fondamentaux : une hiérarchie de classes composées d'une petite classe supérieure qui a le pouvoir, une classe moyenne importante et enfin une classe populaire plus nombreuse dépourvue de statut ; un pluralisme social et un pluralisme culturel liés aux habitudes culturelles et aux structures sociales par rapport aux institutions légales, religieuses, familiales et éducatives. Il en ressort des sociétés clivées où les classes sociales et les races ne se mélangent pas ou fort peu.

Néanmoins, que ce soit Mintz (1976), Lewis (1968) ou Lowenthal (1972), ils font tous trois références à une région Caraïbe, incluant les îles hispanophones, anglophones, francophones et hollandaises. Mintz, dans *Caribbean Transformations* (1974) démontre comment le système de plantations est à l'origine du phénomène d'acculturation chez les esclaves d'Afrique, phénomène qui se manifeste par la perte de leurs langues, cultures, religions, traditions par rapport à la relative homogénéité des Européens. Cette idée est reprise et développée dans *The Birth of African-American culture* (1976) où Mintz explique que le contact entre les esclaves africains et les Européens dans cet hémisphère, a eu pour conséquence la formation et le développement de la culture afro-américaine ou afro-caribéenne.

Claude Canet donne une définition psycho-anthropologique de la culture que je partage entièrement. Selon lui, c'est un ensemble de significations propres à un groupes, significations prépondérantes qui apparaissent comme valeurs et donnent naissance à des règles et à des

[2] Mintz Sydney and Price Sally, *Caribbean Contours*, The John Hopkins University Press, 1985
Mintz and Price: … "creole and (its variant forms) may refer to aspects of culture, from crops and cuisine to music and art, that arose from the complex encounters of people from the four continents- encounters that shaped every island and mainland territory in the region." p.6

normes que le groupe conserve et s'efforce de transmettre et par lesquelles il se particularise, se différencie des groupes voisins. C'est donc un ensemble de significations que tout individu est amené à assimiler, à récréer pour lui tout au long de sa vie. (Canet, 1993)

> *[…] La culture peut être vue comme l'ensemble des formes imaginaires/ symboliques qui médiatisent les relations d'un sujet aux autres et à lui-même, et plus largement au groupe et au contexte, du d'acculturation que connaissent toutes les communautés de déracinés partageant un espace géographique, c'est-à-dire le processus par lequel un groupe ou un individu assimile une culture différente qui lui est étrangère.*

À Trinidad, il désigne les populations d'origine africaine par rapport aux Indiens appelés les *East Indians* ou alors il désigne les populations d'ascendance européenne nées dans les îles. Mintz montre la complexité et la diversité des cultures afro-caribéennes. Existe-t-il des critères précis permettant de les reconnaître ?

John Horace Parry et Philip Sherlock dans leur ouvrage historique consacré à la Caraïbe *A Short History of the West Indies* (1980) auxquels Sydney W. Mintz et Sally Price dans leur introduction de *Caribbean Contours* (1974) montrent que les caractéristiques physiques liées à la race sont difficiles à délimiter dans la région. La classification binaire « Blancs/Noirs » n'obéit pas aux mêmes critères qu'aux États-Unis. Les préjugés de couleurs présents dans les sociétés antillaises où les nuances de couleur de peau font la différence.La classification peut varier d'une île à l'autre, les codes sociaux n'étant pas les mêmes.

George Lamming et Austin Clarke ont tous deux ont reçu la même éducation à Combemere School, puis se sont expatriés. Ce parcours similaire a aiguisé leur perception d'une société postcoloniale où règne l'ordre colonial et où le changement semble être un signe de désordre. Le postcolonialisme est aussi un outil déterminant pour analyser la réalité de la Caraïbe. La thèorie postcoloniale s'attaque aux modes de perception et aux représentations dont les colonies font l'objet. En effet, la colonisation ayant instauré dans les pays colonisés un système de valeurs fondé sur les idées européennes qui mettaient en valeur et pronaient insidieusement la supériorité du monde occidental, les populations de ces îles étaient perçues et se percevaient comme étant inférieures au monde occidental. (Lowenthal, 1972 ; Lewis, 1962)

CANET Claude, *L'interculturel,* Toulouse, Mirail, Presses Universitaires, 1993

À l'aune de l'adaptation à la mondialisation de ces îles, les paradigmes dichotomiques et paradoxaux s'affichent dans toute leur complexité. L'écrivain irlandais Lafcadio Hearn, en poste à la Martinique comme correspondant du journal, *Horper's Monthly* de 1887 à 1889, évoque le pouvoir maléfique du climat tropical, *« its evil power »*, la chaleur, les moustiques qui ne font pas de cadeaux aux visiteurs imprudents.

Pour des raisons diverses, ce paradis terrestre que Christophe Colomb avait la conviction de découvrir, s'est révélé l'enfer des Amérindiens décimés en grande partie par les colons européens, qui eux mêmes ont succombé aux maladies tropicales. Ce fut aussi l'enfer des travailleurs européens sous contrat et sur une période bien plus longue celui des esclaves africains. Cette région concentre plusieurs héritages culturels et politiques (britannique, espagnol, et africain) et diverses croyances religieuses. Bien qu'elle soit aujourd'hui fortement exposée à la mondialisation et à l'influence des États-Unis, la traite négrière, l'esclavage, la colonisation, les représentations mentales collectives qu'ont des individus partageant un même territoire, continuent de forger un socle de référents communs significatifs. Ainsi, la dynamique du groupe crée des formes culturelles pratiquées et valorisées par les femmes et des femmes habitant un même pays. Il se manifeste dans les actes de la vie quotidienne, dans la manière collective d'appréhender le monde. Selon Patrick Charaudeau (1995 : 77)

> *Chaque communauté, catégorie ou groupe se définit (...) par « différenciation ». Elle puise dans sa mémoire collective, dans sa consommation culturelle (littérature, cinéma, médias) dans son expérience économique (importations/exportations, entreprises étrangères ou inscrites dans le pays ou implantions à l'étranger). Les éléments pertinents pour l'élaboration d'un système de différences plus ou moins stéréotypés et partagés. (1995 :77)*[3]

Ce processus se complique quand, sur un même territoire cohabitent des communautés ethniques diverses comme à Trinidad ou dans un autre contexte, quand une communauté diasporique est confrontée à une culture dominante comme à Barbade. Pas une de ces communautés ne sort réellement indemne du brassage culturel né pendant l'adaptation à l'environnement et de la cohabitation. En effet, dans une période d'identités multiples, les média et les tendances musicales transcendent les distances et les frontières géographiques,

---

CHARAUDEAU Patrick, *Regards croisés*, Perceptions Intellectuelles, p.77, France-Mexique, Didier, Paris 1995

une nouvelle forme d'unité caribéenne peut émerger, basée non pas sur l'homogénéité mais sur un multiculturalisme cosmopolite. C'est ainsi que Kenneth M. Bilby dans un article « The Caribbean as a musical region[4] » (1985 : 77) aborde le thème de la musique dans la Caraïbe, présentant les diverses formes musicales, leurs origines, leurs liens existant entre elles et leurs relations avec le reste du monde.

Peter Manuel dans *Caribbean Currents*(1995), évoque les racines traditionnelles de la musique telles que la salsa, le reggae, le calypso, le zouk et bien d'autres formes de musique. Quant à Best Curween, il parle de la musique populaire dans les années 1980 et 1990 en utilisant les moyens modernes technologiques alors que Shannon Duddley évoque la musique carnavalesque comme le raggae soca, la musique soca et le chutney soca.

Des genres musicaux sont souvent revendiqués par des groupes ethniques spécifiques. Pour beaucoup, l'identité caribéenne évolue sous la contrainte d'influences externes, principalement américaines. Selon Rihuelle Dennis (2010 : 10), la mondialisation transforme de façon négative l'identité de la jeunesse :

> *Je vois de plus en plus de gens avec des écouteurs collés à leurs oreilles, coupés du monde. C'est un exemple typique qui montre comment une culture individuelle a pénétré nos vies.*

Cette région qui comprend la société et l'économie extraverties se confronte aux débats culturels de la mondialisation et de la modernité depuis environ cinq cents ans. D'abord, c'est le premier endroit du monde non-européen à être parfaitement incorporé dans le développement capitaliste à travers la production d'un système tourné vers l'exportation du rhum et des structures de consommation dépendant de l'extérieur. Selon Mintz, (1974 : 38) les gens de la Caraïbe :

Rihuelle Denis'The face of the Caibbean' in Liat, 2010,10 " I'm seeing more end more people with earphones stuck in their ears, shutting out the world. This is a typical example of how an individualistic culture has penetrated our lives. Another example of Americanization is Facebook which 'confining' our lives to the likes and dislikes of people and what they have to say about us. Gone are the days when you're eager to hang over your fence and talk to your neighbours"

> *[…] furent modernisés par l'esclavage et par les transports forcés […] et par le besoin de reconstituer et de maintenir des formes culturelles de leur propre oppression.*[5]

Puis, le processus de colonisation et d'impérialisme a créé une nouvelle société basée sur la logique du capitalisme, la stratification sociale et le métissage culturel. De nos jours, on parle d'une nouvelle forme de mondialisation basée sur le développement des nouvelles technologies que certains spécialistes tels que Keith Nurse et Christine G.T Ho (2000) désignent sous le terme de nouvelle mondialisation ou néo-globalisation qui a cours depuis l'année 1995.[6] Elle a développé une mondialisation et une modernité tout en participant à la culture européenne qui domine. De ce fait, dans la culture caribéenne, il n'y a pas de forme pure et tout est métissé, d'où la confluence de plusieurs traditions culturelles.

Cependant, à partir de 1995, face à la nouvelle forme de mondialisation liée au développement des nouvelles technologies (internet, téléphonie), qui favorisent la transmission des connaissances et la facilité des mouvements de personnes et des biens, l'on constate une sorte de standardisation rapprochant les sociétés. Un concept clé dans la formation de la musique et de la culture caribéenne est identifié comme la créolisation qui connecte le développement d'une nouvelle culture distinctive après la rencontre de deux ou plus de nouvelles autres cultures. Son processus est aussi décrit comme syncrétique par Mintz, par les auteurs martiniquais Bernabé Jean, Chamoiseau Patrick et Raphaël Confiant ainsi que par Edouard Glissant.

Thèse

Dans la Caraïbe, on constate que la culture populaire s'est d'abord construite par un phénomène d'acculturation que connaissent toutes les communautés de déracinés partageant un espace géographique, c'est-à-dire le processus par lequel un groupe ou un individu assimile une culture différente qui lui est étrangère. Par culture populaire, il faut comprendre les représentations mentales des individus, culturellement hybrides, que sont en général les habitants de ces deux îles, porteurs d'une identité spécifique issue de leur histoire et des héritages divers liés à la colonisation et aux vagues d'immigration. L'influence de Marcus Garvey, un nationaliste jamaïcain qui fonda l'Association pour l'amélioration des peuples

---

MINTZ Sydney, *Caribbean Contours,* p. 38, Chicago, Aldine Pub. Co, 1974

Noirs, UNIA, créa en 1919 *The Negro World* qui servit d'organe officiel à l'UNIA. Son mouvement prônait l'égalité des droits et l'indépendance économique des Noirs.

On connait aussi Marcus Garvey car, entre 1919 et 1923, il contribua à la création de la *Black Line Shipping*, une ligne de bateaux entre New York et la Caraïbe. Cette ligne fut interrompue en 1923. Après lui, celle des organisations panaméricaines et panafricaines en faveur d'une prise de conscience et d'une reconnaissance des valeurs du peuple noir dans les années 1960-1970 vont aboutir à une transformation culturelle et sociale dont la conséquence est, non pas le rejet de l'héritage culturel européen, mais l'émergence d'un mouvement de rédemption et de validation des traditions.

De nos jours, la mondialisation culturelle qui se caractérise par la standardisation, la médiatisation, la marchandisation d'évènements culturels internationaux (Halloween, la Saint-Valentin…) envahit les sociétés caribéennes. Simultanément, on assiste à un sursaut face à cette mondialisation et à un processus de réappropriation du patrimoine pour ne pas perdre son âme, allant jusqu'à la dé-créolisation.

Pas une de ces communautés ne sort indemne du brassage culturel né pendant l'adaptation à l'environnement et de la cohabitation. En effet, dans une période d'identités multiples, les média et les tendances musicales transcendent les distances et les frontières géographiques, une nouvelle forme d'unité caribéenne peut émerger, basée non pas sur l'homogénéité mais sur un multiculturalisme cosmopolite.

L'apport des migrations et des nouvelles technologies nous poussent à nous interroger sur l'influence de la mondialisation et à analyser en quoi la néo-mondialisation modifie ces sociétés et donc l'imaginaire depuis 1995, période qui nous intéressera dans cette étude sur la comparaison de l'évolution la musique de carnaval entre les deux territoires. Jusqu'en 1995, la musique populaire à Barbade et à Trinidad subit les assauts de la musique jamaïcaine et en même temps la musique barbadienne, dite *bajan*, envahit les radios à Trinidad. 1996 correspond à la naissance de la musique chutney à Trinidad, et les principes du mouvement rapso vont être résumés dans les programmes du rapso Nation en 1997. Les rayonnages des bibliothèques de l'Université des West Indies à Cave Hill (Barbade), Saint Augustine (Trinidad), tout comme ceux de la Bibliothèque Nationale à Port of Spain sont généreusement dotés en ouvrages sur la Caraïbe. De nombreux éclairages sont apportés sur la vie et système politique, la culture, les phénomènes de « miscégénation » et le processus de créolisation,

l'économie, les rapports de classe, les phénomènes linguistiques, les conséquences de l'histoire sur les sociétés d'aujourd'hui.

Dans cette région où les débats culturels portant sur mondialisation et modernité sont fréquents, il convient en premier lieu d'établir la relation séculaire de ces îles avec le développement du capitalisme à travers la production d'un système tourné vers l'exportation du rhum et des structures de consommation dépendant de l'extérieur.

Méthodologie

Comment aborder cette problématique ?

Après avoir fait de nombreux voyages en Angleterre, aux Etats-Unis et au Canada, c'est presque par hasard que j'ai découvert la Caraïbe anglophone.

Mon premier contact avec la Barbade date de 2001 et depuis cette époque, l'évolution de la société et des mentalités m'interpelle. La transformation de la Petite Angleterre en une société américanisée, tout en gardant la plupart de ses traditions britanniques et l'impact de la mondialisation en font une société singulière.

Deux ans après, ce fut le choc trinidadien. J'ai découvert une société multiculturelle et multiethnique mais surtout, à bien des égards, si proche de la Guadeloupe. On s'y sent comme « à la maison » alors qu'à la Barbade les différences sont plus fortes, plus proches de l'Angleterre.

En fait, ma quête concernant l'imaginaire à Barbade et à Trinidad a commencé en lisant *A Castle of My Skin* de George Lamming. Dans ce roman autobiographique, l'auteur décrit la Barbade de son enfance et de son adolescence, la Barbade des années 1930 et 1940, au moment où Barbade et Trinidad sont confrontées à des graves problèmes sociaux et politiques qui ouvrent la voie vers l'indépendance.

Outre la peinture d'une société qui présente les caractéristiques des sociétés antillaises en général, (hiérarchie de classes et de races, les rapports avec la métropole coloniale, l'image d'une mère « potomitan », l'auteur y donne la perception des Barbadiens sur la société trinidadienne de l'époque et des variations culturelles existant entre les deux îles. Un autre ouvrage : *Growing up Stupid under the Union Jack* complète la vision que l'on peut avoir de la société barbadienne de cette époque. Son auteur, le barbadien, A. Clark, avec beaucoup

d'humour, brosse le tableau de cette société des années 1930 et 1940. C'est ainsi que j'ai découvert les *Cultural Studies* qui m'ont beaucoup apporté sur le monde qui m'entourait.

Chez George Lamming, comme chez Clark – tous deux ont reçu la même éducation au Combemere School, puis se sont expatriés –, on retrouve l'expérience similaire d'une société postcoloniale où règne l'ordre colonial et où le changement semble être un signe de désordre.

Le roman, *The Schoolmaster* de l'écrivain trinidadien Earl Lovelace (1968) décrit précisément cette période, celle d'une société traditionnelle postcoloniale et ses difficultés à appréhender les changements qu'impose le passage à une société moderne. Ici sont dépeintes, sous fond d'histoire d'amour, de trahison autour du dominant, les thématiques de l'inévitabilité du changement, du progrès, synonyme de désordre.

Par la suite, je me suis intéressée à l'histoire de ces îles, témoin de leur adaptation dans la mondialisation. Tout est dichotomie dans la région. Ainsi, les vents ou alizés qui ont servi de moteur au commerce triangulaire et dans l'exportation vers la métropole, du sucre et autres produits coloniaux, dans le cadre de l'économie de plantations, sont en même temps le support de l'économie touristique qui draine vers cette Caraïbe, des touristes européens, canadiens, américains, en quête d'un exotisme et de cette *magie antillaise* que vantent les guides touristiques. De même, du climat tropical, Lafcadio Hearn, écrivain irlandais alors correspondant du journal *Harper's Monthly* de 1887 à 1889, parle de son pouvoir maléfique, *« its evil power »*, la chaleur, les moustiques qui ne font pas de cadeaux aux visiteurs imprudents.

Pour des raisons diverses, ce paradis terrestre que Christophe Colomb avait la conviction de découvrir, s'est révélé l'enfer des Amérindiens décimés en grande partie par les colons européens, qui eux mêmes ont succombé aux maladies tropicales, puis à leur tour, l'enfer des travailleurs européens sous contrat et des esclaves africains.

Cette région concentre plusieurs héritages culturels et politiques (britannique, espagnol, français et africain) et diverses croyances religieuses. En même temps, elle est exposée à la mondialisation et à l'influence des Etats-Unis. Cependant, la traite négrière, l'esclavage, la colonisation, les représentations mentales collectives qu'ont des individus partageant un même territoire constituent un socle de référents communs.

L'observation participante est le support de cette thèse qui n'aurait jamais pu aboutir sans l'aide précieuse et les conseils éclairés d'amis et de personnalités de Barbade et de Trinidad. Martin Wood m'a fait découvrir et aimer son pays. Avec lui, aucune de mes questions n'est restée sans réponse. Grâce à lui, j'ai eu le plaisir de rencontrer Trevor Marshall, historien et professeur au Community College, qui m'a parlé du calypso, des tuk bands, des traditions et d'autres aspects de la vie culturelle barbadienne. Mr George Lamming m'a accordé un entretien sur les aspects de sa vie, au village de Creighton, avant l'indépendance de Barbade. Et plus tard, mes rencontres avec le Dr Marcia Burrowes de l'Université des West Indies (Barbade) ont complété mes connaissances sur le sujet.

Grâce à Jacqueline Cumberbatch, Mr Lendell William, professeur à l'école hôtelière de Barbade et chef reconnu m'a, avec beaucoup de gentillesse, parlé de l'évolution de la cuisine barbadienne à travers les époques et de ses nouvelles tendances.

J'ai rencontré l'auteur barbadien, musicien professionnel, directeur de la Fondation Culturelle Nationale, (NCF), P. Antonio 'Boo' Rudder. Dans son livre, *Marching to a Different Drummer* (2010) il nous livre son expérience en tant membre du NCF et en tant que musicien. Mon entretien avec lui a été extraordinaire. Un musicien, un expert sur la culture, cela a beaucoup contribué à ma façon de voir la culture à Barbade.

Plus tard, j'ai fait la connaissance du grand Mighty Gabby, chanteur et musicien reconnu de la Caraïbe anglophone. Ses rencontres, sa vie, ses engagements m'ont permis de rencontrer un homme généreux. Sir Don, calypsonien bien connu à Barbade a participé lui aussi aux entretiens, me faisant connaître sa vision du calypso.

J'ai eu aussi un entretien avec Mr Arturo Valentino, animateur de CBC radio (*Caribbean Broadcasting Corporation*) et nous avons parlé de l'actualité du disque.

Enfin, Mr Suleiman Bulbulia, représentant de l'Association des musulmans de Barbade m'a parlé de l'émigration indienne à Barbade.

Parallèlement, la diversité ethnique de Trinidad a élargi ma vision de la Caraïbe. Elle s'est d'abord imposée à moi à travers mon cercle d'amis : Je tiens profondément à remercier Edith Johnson et son mari Yves qui m'ont toujours aidée, apportant leur expérience du pays et leur regard d'expatriés. Yves est né et élevé au Togo. Il a longtemps vécu en Europe avant de s'installer à Trinidad avec son épouse Edith et leurs enfants sont nés en France. Edith est

trinidadienne. Née d'une mère originaire de Grenade et d'un père né à Tobago. Elle a longtemps vécu à l'étranger avant de revenir au pays.

C'est grâce à Nicole Joseph-Chin, trinidadienne et son mari, Pedro, métis Chinois/portugais, que j'ai rencontré des gens totalement ouverts dans cette société. Ainsi, ai-je rencontré Keith Dalip, Indien et son épouse, *dougla*, c'est-à-dire métisse Noire/indienne, qui m'ont réellement expliqué le terme *dougla* et leur expérience d'indiens nés à Trinidad. Puis, j'ai fait la connaissance de Chermaine de Suza, Afro-trinidadienne, dont les grands-parents sont de Saint-Vincent et de Barbade. Elle est née à Trinidad et a été élevée dans une famille matriarcale composée de sa grand-mère, de sa mère et de sa marraine. À l'époque, comme elle dit : « *men were away for a better life* » au Panama ou ailleurs. Témoin des émeutes de 1970, elle a pu m'indiquer les changements intervenus dans la société trinidadienne sous l'influence du Black Power.

Mr Lee, appelé familièrement Daddy Lee, métis chinois de 86 ans a vécu différents évènements comme par exemple les émeutes de Butler ou *Butler Riots* qui sont à l'origine de la société trinidadienne. En 1937, des émeutes syndicales menées par T. U. Butler, un ancien travailleur venant de l'île de Grenade, ont débouché sur le développement d'un mouvement syndical moderne, ce qui a eu une influence considérable sur la vie politique de la colonie.

En même temps, j'ai rencontré en 2008, l'auteur Trinidadien Michael Anthony, de renommée internationale. Avec lui, j'ai appris à connaître son pays tout comme Glenroy Taitt de l'université des West Indies et Babu Katema, administrateur de *Studio 66 Art Support Community* qui m'ont fait l'honneur de m'apporter leur éclairage sur l'histoire et les traditions à Trinidad, particulièrement le carnaval.

Je ne cesserai jamais de remercier tous ces anonymes qui ont bien voulu répondre à mes questions contribuant ainsi, chacun à sa manière, à me familiariser à différents aspects de leur culture, aux carnavaliers concernant la musique du Road March, pendant le CropOver et le Carnaval. Ma participation au Jouver't fut une belle expérience.

Bien entendu, mes visites fréquentes à la bibliothèque de UWI (*University of West Indies*), Cave Hill (Barbade) et Saint Augustine (Trinidad), ont été très fructueuses tout comme celles effectuées au *Public Library* à Port of Spain.

Nous évoquerons dans le premier chapitre, les différences et similitudes qui existent entre Barbade et Trinidad. Lewis y met en exergue l'histoire, la religion, les divisions ethniques et raciales, la culture, la vie politique alors que Mintz analyse les changements et évolutions intervenus dans ces sociétés avec le système de plantations et son corollaire, l'esclavage.

Le chapitre suivant fait référence aux changements que subissent les individus, les structures administratives, sociales et politiques. En dépit des vagues d'immigration que connait la région, la culture créole née de ces rencontres, est généralement plus influencée par l'héritage africain.

Le prochain chapitre concerne la religion. C'est un exemple vivant de la créolisation. Les propriétaires d'esclaves ont imposé à leurs esclaves le christianisme. Ceux-ci ont répondu avec enthousiasme, créant ainsi une tradition indépendante du christianisme mêlé aux pratiques religieuses d'Afrique comme le Shango à Trinidad.

Le chapitre 4 concerne l'évolution de l'imaginaire. La musique de la Caraïbe évolue sans arrêt. Elle se développe avec les avances technologiques qui demeurent enracinées dans des traditions éculées.Dans une région où tant d'influences culturelles ont existé, la fusion est essentielle : les Européens ont emmené de Grande-Bretagne, de France et d'Espagne leurs musiques et leurs instruments. De l'Afrique sont venus les rythmes basés sur le tambour et la tradition de la participation collective. Plus récemment, le jazz américain, le rock'n'roll, le rap, le reggae jamaïcain et le hip hop se sont adaptés à ces nouvelles formes de musique.

Puis, le chapitre suivant montre comment les migrants indiens ont contribué aussi à la créolisation à Trinidad. Les Indiens ont apporté à Trinidad et Tobago, une culture relativement intacte et fonctionnelle qui s'est adaptée au nouvel environnement. Le style de vie des Indo-Trinidadiens a été et continue d'être affecté par les influences qui dominent dans la société, principalement la culture des Africains. Avec l'apport culturel de la communauté indienne des stratégies culturelles pour résister à la standardisation de la mondialisation, on ne peut que s'interroger sur le rôle de cette communauté à Trinidad.

Dans son ouvrage, *The Emigrants,* G. Lamming fait dire à un de ses personnages :

> *« Des hommes différents, des territoires différents, mais une seule perspective. C'est cela la signification des Antilles. La mer entre ces îles ne les sépare pas ».*[7]

Ces outils conceptuels (l'inter-culturalitéet la créolisation) ne s'utilisent pas, chacun de manière isolée. Au contraire, leur complémentarité permet une analyse globale de la région à travers des aspects qui pourraient paraître disparates et met en valeur sa complexité.

G. Lamming, The Emigrants, p.61, "Different man, different land, but the same outlook. Dat's de meanin' o' West Indies. De wahter between dem islands don'' separate dem".

1-BARBADE ET TRINIDAD : UNE RESSEMBLANCE EN TROMPE L'ŒIL

La plupart des îles de la région porte la marque d'une, voire de deux influences culturelles européennes. Mais Trinidad et Tobago qui sont encore une même entité politique connue sous l'appellation, République de Trinidad et Tobago, ont une histoire indépendante et vivent des réalités culturelles différentes, notamment une forte immigration venue d'Inde. Si l'histoire de Trinidad et la composition de la population en font une société multiethnique et multiculturelle, il n'en est pas moins vrai que Barbade est aussi une société métissée née de la rencontre des colons anglais et des esclaves. Dès son arrivée à l'aéroport, *Piarco International Airport*, l'étranger, déambulant dans les rues de Port of Spain, est frappe par le caractère multiracial de la population. Noirs, Blancs, Indiens, Chinois, Métis forment une population homogène. En revanche, cette société composite ne doit pas occulter les tensions ethniques, très vivaces au sein de la population trinidadienne où les relations sont encore définies par une hiérarchie raciale, du Blanc jusqu'au Noir, *white down to black* : héritage de la société de plantations et par la rivalité, les dissensions existant entre les deux communautés les plus importantes, les Afro-Trinidadiens et les Indiens.

L'arrivée au pouvoir du parti UNC, (*United National Congress*) en 1995 et d'un premier Ministre indien, Basdeo Panday, amène un changement politique puisque le PNM (*People's National Movement*) au pouvoir depuis l'indépendance en 1962 était accusé de favoriser les intérêts des Afro-Trinidadiens. Aujourd'hui, ceux-ci perçoivent les Indiens comme des opposants politiques et leur reprochent, en plus, de s'emparer de l'économie du pays. À cela il faut ajouter la question culturelle. En effet, chez les esclaves africains, toute continuité culturelle était impossible. Des individus de différentes ethnies, avec des langues et des religions diverses ont dû vivre ensemble et pour survivre n'ont pu qu'adopter la culture du dominant, en l'adaptant, certes à leur africanité. Ceci était inévitable, dans la mesure où les pratiques de leur ancienne culture étaient non seulement déconsidérées mais interdites.

Avec le temps, l'attitude des Afro-Trinidadiens et des Barbadiens a révélé et révèle encore une ambivalence par rapport à sa propre culture, entre le rejet de l'héritage africain et l'assimilation à la culture européenne.[8] Les Indiens, de leur côté, se sont créolisés tout en

BRERETON Bridget, *Race Relations in Colonial Trinidad: 1870- 1900,* Cambridge University Press, 1981

conservant des éléments de leur culture d'origine. Et leur refus de s'assimiler a été vu, pendant longtemps, comme de l'arrogance.

Consciente de sa différence, chaque communauté à Trinidad sait qu'elle fait partie de la mosaïque que constitue le pays et que cette diversité fait sa force. La situation à la Barbade est très différente et culturellement plus homogène, après avoir été habitée par des populations amérindiennes dont peu de traces subsistent, elle a subi une seule colonisation, celle des Britanniques.

De nos jours, la Barbade surnommée la Petite Angleterre, semble évoluer vers l'influence des États-Unis et de la Jamaïque, sous l'effet de la mondialisation. Le fait que les plantations n'aient pas eu recours aux Indiens sous contrat pour remplacer les esclaves africains ne signifie pas qu'il n'y a pas eu d'Indiens à la Barbade. En fait, il y une communauté indienne assez nombreuse constituée de descendants des Indiens installés au Guyana et à Trinidad. D'autres viennent directement de l'Inde et leur immigration est plus récente. Elle remonte au début du vingtième siècle.[9] Comme à Trinidad, les Indiens ou descendants d'Indiens sont particulièrement impliqués dans le commerce, surtout le commerce de détail. Ils sont aussi présents dans les professions libérales – beaucoup sont médecins.

Font aussi partie de la société barbadienne des expatriés venus de Syrie, du Liban, du Pakistan, de Chine, d'Europe, des États-Unis et du Canada. Le succès de l'économie touristique a renversé la tendance dans les années 1990. De nos jours, les Barbadiens choisissent de rentrer au pays, soit pour leur retraite, soit pour y travailler. Après des décennies, on constate que les retours dépassent largement les départs notamment chez les jeunes Barbadiens diplômés.

Minuscule territoire corallien, Barbade se distingue de sa voisine Trinidad, située, elle, à l'extrême sud de la région à quelques kilomètres du Venezuela dont elle faisait partie pendant la période glaciaire.

De plus, Trinidad d'une superficie de 5 000 km² forme avec Tobago la République de Trinidad et Tobago se trouvant ainsi en situation archipélagique. N'étant pas dans la trajectoire des cyclones et ouragans dangereux (*David, Frédéric, Hugo, Luis, Yvan, Dean,*

BRERETON Bridget, *Race Relations in Colonial Trinidad: 1870-1900,* Cambridge University Press,1979

BRERETON Briget, *A History of Modern Trinidad, 1783-1962,* Heineman, London, 1981

Jeanne), Trinidad est rarement frappée par des catastrophes naturelles à l'inverse d'autres caribéens de Sainte-Lucie, de la Dominique ou de Grenade.

De même la Barbade est relativement épargnée par les aléas climatiques et les catastrophes naturelles. Concernant le volcan, les habitants de l'île de Montserrat, de Saint Vincent, de la Martinique, de la Guadeloupe craignent le réveil du volcan, pas la Barbade située à l'écart de des îles du sud de l'arc antillais. Jusqu'au 29 novembre 2007, date du séisme qui a touché simultanément les îles du sud de l'archipel, les tremblements de terre ne figuraient pas vraiment au cœur des préoccupations des Barbadiens. Depuis, ce désastre naturel occupe une place dans l'imaginaire barbadien à l'instar des autres caribéens.

Trinidad est la seule île de la Caraïbe à posséder de manière significative, des réserves de pétrole et de gaz naturel dont elle exporte environ 80 %, offrant des emplois à plus de 20 000 travailleurs. La Barbade a, elle aussi, des réserves. Mais celles-ci, peu abondantes ne suffisent pas à ces propres besoins. Au contraire de Trinidad, le tourisme constitue la base de l'économie barbadienne. Ce choix économique a une profonde incidence sur le comportement et l'imaginaire du Barbadien, exemple la chanson de Mighty Gabby, le chanteur barbadien *Jack is mine* où il parle du tourisme : les propriétaires d'hôtel avaient le droit d'installer leur propriété sur le front de mer.

> *J'ai grandi ici à me baigner, dans l'eau de mer*
> *Mais maintenant, c'est une horreur,*
> *Si seulement je m'aventure de la mer vers la plage,*
> *La police me dit, je ne peux plus y aller*
> *Parce que Jack ne veut pas que j'aille sur la plage.*
> *(...)*
> *Je veux que Jack sache que la plage m'appartient (nous appartient)*
> *(...)*
> *Gabby dit que la plage m'appartient (nous appartient)*
> *I grew up bathing in sea water, But nowadays, that is bare horror, If I only venture, from my seashore, Police telling me, I can bade no more, Cause "Jack" doan want me to bade on my beach, "Jack" tell them, I would never made de grade, Dey Strenghten Security and build barricade, Dat cyan happen here, in this country, I want Jack to know that the belong to me (we), Dah cyan happen*

> *here, over my dead body, Tell (big guts) Jack (him), Gabby say that the beach belong to me (we)*
> *Look! That beach is mine, I can bade anytime, Despite what they say I go there anyway, (I gine bade anyway) (Mighty Gabby)*

Avec Jack, le tourisme fait partie intégrante de la culture barbadienne. Le sentiment que l'insularité forge une psychologie et un style de vie spécifique frappe et ce, dans toutes les îles.

Circulant dans Bridgetown, on a rapidement l'impression que tout le monde se connaît. Dans cette région, il y a des Noirs, des Blancs, des métis et toutes sortes de morphotypes et phénotypes s'y côtoient, à l'égal des religions, des langues qui s'y développent. Toutes ces données confèrent à la Caraïbe un sens commun de citoyenneté et de construction de l'identité caribéenne.

Franklin Knight (1973 : 38) résume la situation :

> *La Caraïbe contemporaine, moins un melting-pot qu'un mélange, demeure une étrange fusion de races, d'ethnies, de classes et de cultures – les liens inextricables de l'esclavage et du système de plantations ont énormément compliqué la stratification sociale de la région.*[10]

Dans son chapitre « A Typology of Caribbean Identities », Ralph Premdas (1999)[11] fait la différence entre l'identité ethno-nationale ou ethno-locale et l'identité nationale. C'est ainsi que Tobago et Trinidad font partie de l'archipel de Trinidad et Tobago.

Liée politiquement à Trinidad, Tobago se considère comme différente de l'île voisine de Trinidad. Tobago a demandé et obtenu un statut de gouvernement local avec une considérable autonomie. Les Tobagoniens regardent leur manière de vivre de manière totalement différente de celle de Trinidad qui est marquée par la violence et la drogue.Avant d'être rattachée arbitrairement à Trinidad par l'autorité britannique en 1889, Tobago et Barbade ont des

[10] "The contemporary Caribbean, less a melting pot than a melange, remains a strangely fascination fusion of race, ethnicity, class and cultures – and the inescapable legacies of slavery and the plantation system have enormously complicated the social stratification of the region » Frank Knight in "Societies of the Caribbean since the Independence"p.38, in *Democracy in the Caribbean*, Baltimore, John Hopkins Press,1973

relations étroites dans la mesure où Tobago de 1833 à 1885 est placée sous l'administration du Gouverneur de la Barbade. Quand celle-ci quitte la Confédération des îles du Sud, *Windwards Islands,* elle sollicite auprès de la Grande-Bretagne l'annexion de Tobago à la Barbade, mais c'est à Trinidad, plus proche géographiquement que l'île est rattachée, sans que ni l'une, ni l'autre ne le désire réellement. En fait, Tobago à la période coloniale, avait plus de relations avec Barbade et Grenade qu'avec Trinidad.

En fait, Barbadiens, Trinidadiens et Tobagoniens partagent bien plus qu'ils ne veulent l'admettre des éléments culturels.Outre un passé colonial qui va modeler ces sociétés et une langue officielle, l'anglais, on constate que la musique, plus tard l'influence américaine, puis jamaïcaine jusqu'à nos jours, créent des liens tangibles entre les deux îles, à tel point qu'on peut parfois se demander si Barbade et Trinidad ne sont pas plus proches culturellement que Trinidad et Tobago qui font partie d'une seule entité administrative.

Chacun des habitants de ces îles est persuadé de ces spécificités, de sa singularité. Mais, du point de vue interne, la question identitaire est encore plus complexe en regard de la composition ethnoculturelle de ces régions. En effet, la cohabitation de communautés ethniques et raciales à Trinidad amène Anton L. Allahar (1995) à s'interroger sur ce qu'est le vrai Trinidadien. Se référant au calypso chanté par Brother Marvin, il déclare que :

It's a great privilege	*C'est un grand avantage*
To have such unique heritage	*D'avoir un unique héritage*
Fifty per cent Africa	*Cinquante pour cent africain*
Fifty per cent India	*Cinquante pour cent indien*

La joie de vivre des Trinidadiens est proverbiale. Leur perception de la vie contribue à leur donner une réputation de gens peu sérieux. Et d'après les Barbadiens, les Trinidadiens ont, en effet, la réputation d'être des gens qui passent leur temps à s'amuser. Dans les années 1940, au moment de l'occupation américaine, le Trinidadien était perçu comme un homme moyen.

« Leur vie est une fête permanente… » « Their lives are a permanent fête » m'a-t'on assuré très sérieusement à la Barbade… entretien avec Nicole Joseph-Chin, le 08-05-10

Cette réputation ne semble pas gêner du tout les Trinidadiens. Au contraire, ils en sont fiers. Les exemples ne manquent pas pour illustrer cette remarque. Ainsi, lors des événements du *Black Power,* dans les années 1970, au moment du carnaval, le gouvernement instaure un

couvre-feu. Alors les Trinidadiens inventent les *Curfew fêtes* ou soirées couvre-feu. Il s'agit de soirées chez des particuliers qui commencent avant l'heure du couvre-feu et durent toute la nuit.

Durant la même décennie de 1970-1980, au moment où l'économie du pays est en crise à cause de la chute du cours du pétrole, entraînant chômage, inflation, et pauvreté, Trinidad et Tobago connaissent une période de vive tension sociale et politique. En 1982, à la mort d'Eric Williams, le nouveau Premier Ministre, George Chambers veut instaurer une période d'austérité et déclare : « La fête est terminée, bonjour le travail » … « *Fête over, back to work* ».

Malheureusement pour lui, c'est l'époque du carnaval et pour beaucoup, les Trinidadiens déclarent à leur tour : *«* La fête peut commencer maintenant *» ... « The fête now starts »*. Et on voit apparaître à Trinidad et à Tobago, une nouvelle forme de fêtes, appelées *recession fête*.

De plus, toutes les occasions sont bonnes pour improviser un *jump up* dans les rues de Port of Spain ou d'ailleurs. Ainsi certaines réjouissances populaires donnent l'occasion d'un carnaval improvisé dans les rues à l'instar des dernières élections qui ont propulsé la victoire de Komla Persad-Bissessar au mois de mai 2010, la victoire de l'équipe de cricket sur l'Angleterre, la qualification de l'équipe de football de Trinidad, la victoire des *Soca Warriors* en 2006.

Un autre trait de la personnalité des Trinidadiens qui contribue à leur réputation festive est leur aptitude à se moquer de tout et surtout d'eux-mêmes. Les Trinidadiens sont connus pour leur autodérision qu'on retrouvera dans le *picong*, forme de calypso, dans lequel, le calypso fait, avec beaucoup d'humour, des commentaires des plus irrévérencieux sur des individus ou des évènements politiques.

> *« Nous sommes connus pour notre sens de l'humour … What we are best known for, our sense of humour, at ourselves especially. » entretien avec Nicole joseph-Chin le 08-05-10*

Leur expérience d'une nation multiculturelle et leur exposition aux influences internationales font du Trinidadien un individu particulièrement flexible comme leur facilité à trouver des surnoms satiriques comme *Fat Joe* pour désigner un individu maigre. Les Afro-Trinidadiens sont, paraît-il, à l'origine du *lime*, c'est-à-dire sortir entre amis, inviter des amis chez soi, aller à la plage, à un match de football ou de cricket.

Ainsi, *lime* renvoie à un moment de détente. On verra plus loin que le calendrier trinidadien est riche en jours fériés qui, avec le week-end, sont des occasions de se livrer à cette activité. Comparés aux autres Caribéens et particulièrement aux Trinidadiens, les Barbadiens sont plus réservés, moins prompts à se laisser aller à un enthousiasme débordant en public, peu enclins à montrer leurs sentiments. Néanmoins, le regard des voisins anglophones n'est pas toujours très tendre envers les Barbadiens qui les perçoivent comme prétentieux, hautains, arrogants même. *Smug* ou *Smart bajans* sont des qualificatifs souvent entendus pour les désigner. En réalité, définir le Barbadien d'aujourd'hui n'est pas aussi simple.

Certes, quelques clichés ont la vie dure, mais il n'empêche que la Barbade est encore une société très conservatrice où le poids des traditions reste important. Plus que les autres îles, la société barbadienne connaît une évolution spécifique. Dans les années 1970, l'arrivée de la télévision, facteur d'ouverture au monde, favorise la pénétration de nouvelles cultures.

Toujours selon Ralph A. Jemmott (226 : 141)[12] on constate un affaiblissement de l'influence culturelle britannique, en même temps que s'impose la laïcité.

Ensuite, la lutte des Noirs Américains pour les droits civiques et l'influence du *Black Power* avec comme corollaire le concept de la négritude et la question identitaire mis en exergue par la diaspora africaine auront pour conséquence des changements socioculturels importants.

Malgré leurs déplacements dans la Caraïbe, les Barbadiens sont fiers de n'avoir été colonisés que par l'Angleterre – les habitants le répètent sans arrêt – et leur île a toujours été considérée comme la plus britannique des îles anglophones, et cela peut expliquer les réactions agacées des îles voisines. Les rapports des Barbadiens et des Trinidadiens ont souvent été des plus chaotiques. Dans les années 1870-1880, au moment où l'immigration des citoyens des îles voisines est à son apogée à Trinidad, il y a une forte immigration barbadienne attirée par les perspectives d'emploi et les salaires plus élevés.

La Barbade, ayant eu pendant des décennies le niveau le plus élevé de la région, on y retrouve un peu partout des enseignants originaires de l'île et leur maîtrise de l'anglais face à d'autres immigrés Caribéens qui s'exprimaient en patois, leur a permis d'occuper des emplois stratégiquement mieux payés et plus reconnus dans la société. Les Barbadiens avaient et ont

---

JEMMOTT R.A, *History of Harrison College, A study of an elite educational institution in a Colonial Policy,* Panagraphic.Inc. Barbados, 2006

encore la réputation d'être des travailleurs compétents, paisibles et durs au travail. On constate qu'avec le temps, les relations entre les deux îles continuent d'être ambivalentes. Les Barbadiens, fiers de leur réputation d'individus laborieux, continuent à penser que les Trinidadiens ne sont pas sérieux.

La violence de la société trinidadienne est aussi un sujet qui anime les conversations à la Barbade tout comme la présence des Trinidadiens dans l'économie de l'île, est de plus en plus ressentie comme envahissante par le Barbadien moyen. De plus, la réputation de tolérance des Barbadiens est mise à mal, depuis quelques années, par l'arrivée massive des immigrés du Guyana qui ont, aujourd'hui, à la Barbade, la réputation qu'avaient les Barbadiens à Trinidad au cours du dix-neuvième siècle.

Cependant, plus que les Barbadiens, les Trinidadiens, connus pour leur sens de la fête et leur joie de vivre, ont un fort capital de sympathie dans la région. .

Dans la Caraïbe, la culture populaire s'est d'abord construite par un phénomène d'acculturation que connaissent toutes les communautés de déracinés partageant un espace géographique, c'est-à-dire le processus par lequel un groupe ou un individu assimile une culture différente qui lui est étrangère. À Trinidad, il désigne les populations d'origine africaine par rapport aux Indiens appelés les *East Indiens* ou alors il désigne les populations d'ascendance européenne nées dans les îles. Mintz montre la complexité et la diversité des cultures afro-caribéennes. Existe-t-il des critères précis permettant de les reconnaître ?

En outre, il faut tenir compte des régionalismes qu'implique la diversité des pays d'origine des Européens. La contribution de l'Afrique est aussi multiple; les esclaves provenaient de tribus et de régions variées. Puis les Indiens, les Chinois, les Javanais et les Syriens complèteront ce patchwork au gré des vagues d'immigration.

Lewis met ici en évidence les différences et similitudes qui existent entre Barbade et Trinidad. Il met en exergue l'histoire, la religion, les divisions ethniques et raciales, la culture, la vie politique alors que Mintz analyse les changements et évolutions intervenus dans ces sociétés avec le système de plantations et son corollaire l'esclavage qui nous emmène à la créolisation. Mintz montre alors comment le système de plantations est à l'origine du phénomène d'acculturation qui se manifeste par la perte de leurs diverses langues, cultures, religions, traditions par rapport à la relative homogénéité des Européens, idée reprise par et développée dans l'ouvrage co-écrit avec Sally Price *The Birth of African-American Culture* (1976) où il

explique comment le contact entre les esclaves africains et les Européens dans cet hémisphère a eu pour conséquence la formation et le développement de la culture afro-américaine ou afro-caribéenne. En fait, même si dans la région Caraïbe, tous ces peuples (Amérindiens, Européens, Africains, Chinois, Indiens, Javanais, Libanais, Syriens) vivent côte à côte, même si les éléments culturels se croisent, la culture créole est généralement plus influencée par l'héritage africain malgré le phénomène d'acculturation. La valeur afro-caribéenne ne prend sa réelle signification qu'en fonction de la dimension humaine à l'intérieur des groupes sociaux.En effet, c'est le groupe dans sa dynamique qui fait vivre les formes culturelles à travers des associations symboliques dans la vie quotidienne. Autrement, il ne s'agit alors que d'habitudes, de superstitions, d'actes isolées.

2-DES SOCIETES CREOLES A LA BARBADE ET A TRINIDAD

La plupart des contacts entre les Noirs et les Blancs se passent au travail, toutefois, chacun semble occuper une place aux contours délimités. Ceci provient de l'héritage des temps coloniaux. Ces divisions ont entraîné ce que les observateurs appellent « l'apartheid barbadien ».

De cette cohabitation forcée entre les différentes ethnies et cultures africaines et diverses cultures européennes, vont naître de nouvelles traditions, de nouvelles croyances, de nouvelles langues permettant une communication entre les esclaves et les colons. En fait, selon le cercle des Philadelphes, cette diversité ethnique sert les intérêts des planteurs qui tiennent compte de l'origine ethnique des esclaves liés à leur physique, à leur capacité de travail et à leur tendance à la rébellion. De plus, les planteurs craignant les révoltes, n'essaient pas d'acheter trop de membres d'une même communauté ethnique parce qu'une langue et une culture communes faciliteraient les conspirations et les révoltes qui émaillaient malgré tout la vie des plantations à Barbade.

Afin de contenir la menace que constituent ces populations d'esclaves, les planteurs mettent en œuvre des mesures sévères comme un système de passe pour contrôler les déplacements et des lois strictes prévoyant un arsenal pour punir les éventuels fuyards. Les planteurs créent une milice qui sera, à Barbade, l'arme principale contre les révoltes d'esclaves. De même, jouer du tambour, souffler dans une conque de lambis, se réunir sont interdits aux esclaves jusqu'au dix-huitième siècle.

Malgré tout, ils arrivent à communiquer. Ainsi, la première révolte d'esclaves, à la Barbade, eut lieu en 1649. Et tout au long de la période de l'esclavage, il y eut des mutineries et des révoltes durement réprimées. Outre ces révoltes organisées, les esclaves manifestaient leur ressentiment et leur désespoir à travers des actions isolées telles que les sabotages de l'outil de travail ou de manière plus individuelle par le suicide, l'infanticide, le marronnage c'est-à-dire des esclaves fugitifs rebelles. Contrairement à Trinidad, l'île de la Barbade intensément cultivée et d'une superficie de 431 km², n'offrait pas de grandes possibilités de cachette aux esclaves marrons. Peu à peu, l'accès à l'éducation permet aux Afro-Barbadiens de monter les

échelons de la société. Selon Mintz et Price (1985 : 224) : « la vieille classe administrative blanche coloniale a donné place à une classe moyenne noire éduquée ».[13]

Aujourd'hui, Trinidad est une mosaïque de peuples. En raison de la diversité ethnique de la population, tous les métissages sont possibles et tous les phénotypes s'y conjuguent. Les relations entre les diverses communautés ethniques et raciales à Trinidad et Tobago ont toujours été historiquement caractérisées par de l'antagonisme mutuel, de l'hostilité et de la méfiance[14].

Des individus de différentes ethnies, venant de différentes régions d'Afrique de l'Ouest avec des langues, des religions, des traditions culturelles ont dû vivre ensemble et pour survivre ont adopté la langue du colonisateur en l'adaptant à leur africanité. Au sommet de la hiérarchie domine une élite blanche sociale, politique et économique, constituée par deux groupes distincts. D'un côté, les fonctionnaires britanniques de l'administration, des marchands, des planteurs et membres de professions libérales anglais et écossais et de l'autre, les Créoles blancs nés sur l'île, descendants des immigrants français, espagnols, anglais, italiens, allemands qui s'y sont installés depuis le dix-huitième siècle et se considèrent comme l'aristocratie naturelle de l'île.

Même si les *French Creoles* constituent le groupe le plus nombreux parmi les blancs Créoles, le terme *Creole* s'applique à tous les descendants d'Européens catholiques nés sur l'île. Cette élite forme un groupe qui tient à préserver son endogamie et les traditions aristocratiques et familiales. En fait, ceux-ci ont très peu de relations avec le reste de la population. Les rapports avec les *English creoles* nés sur l'île, de parents anglais et protestants, sont très limités. La religion plus que l'ascendance différencie ces deux groupes. Ainsi, la population blanche, appelée *Creole*, est principalement composée de descendants des premiers colons et d'immigrants plus récents. Au recensement de 2000, on comptait 1100 habitants d'origine britannique, 4100 habitants d'origine espagnole (descendants de colons venus d'Espagne ou d'immigrants originaires du Venezuela, connus sous le nom de *Cocoa Panyols*), 4000

The old white colonial administrative class gave way to the educated brown-black middle class …»Mintz and Price, *Caribbean Contours,* p.224, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1985

habitants d'origine française, 2700 habitants d'origine portugaise, 2700 d'origine allemande (installés à Tobago) et 600 juifs[15].

À Barbade, on rencontre peu les descendants d'Européens dans les lieux très fréquentés à l'instar des magasins ou les lieux de loisirs tels que *The Garrison Savannah* à Barbade. C'est le lieu où se rencontrent les Blancs. Mais le ressentiment des Noirs envers les Blancs s'exprime à Trinidad, ici et là au travers d'une remarque, d'un commentaire. Les préjugés raciaux sont restés vivaces dans ces sociétés, particulièrement à Trinidad.

Après l'abolition de l'esclavage, les anciens esclaves se détournent de l'agriculture et s'installent en ville ou à la périphérie des villes. L'instruction devient alors pour eux une voie possible vers la réussite sociale. Dans une large mesure, elle a exercé une influence profonde sur le développement social et politique. En tant qu'ascenseur social, elle a permis aux métis et aux noirs d'accéder à des fonctions qui, jusque-là, leur étaient inaccessibles et a favorisé la mobilité sociale.

À la Barbade, contrairement à Trinidad, il n'existe pas de communauté indienne constituée d'Indiens sous contrat, venus remplacer les esclaves libérés. L'île n'a pas eu besoin de besoin de cette main-d'œuvre car une loi votée en 1833 par le gouvernement colonial oblige les anciens esclaves à rester sur les plantations pendant une période de quatre à six ans, période dite d'apprentissage, *apprenticeship,* pendant laquelle ils continuent à travailler sans salaire pendant les trois-quarts de la semaine pour le compte de leur ancien maître et ce, pour compenser les pertes des colons qui ne sont prêts à accepter l'abolition de l'esclavage et défendent leur système économique.

Néanmoins, il existe une communauté indienne assez nombreuse à la Barbade, constituée de descendants d'Indiens installés en Guyana et à Trinidad qui ont émigré. D'autres viennent directement de l'Inde et leur immigration, plus récente, remonte au début du vingtième siècle. De plus, avec la violence qui règne dans la société trinidadienne, beaucoup de Trinidadiens s'installent à la Barbade. Cette communauté ethnique extrêmement minoritaire s'est *bajanisée*, créolisée.

En effet, quand on observe globalement le fonctionnement de ces sociétés, le métissage semble évident, qu'il soit biologique ou culturel. Il y a une adhésion intellectuelle à ce

[15] Chiffres publiés sur Internet, consulté le 10 mai 2011

concept. Pourtant, dans la vie quotidienne, on se rend compte que ce concept se heurte au cloisonnement, conséquence de la hiérarchisation de races, de classes, sur laquelle sont bâties ces sociétés.

Les communautés ethniques vivent côte à côte sans vraiment se mélanger, ni s'inviter à partager des moments festifs. De sorte que dans les soirées des particuliers, on retrouve souvent des invités issus d'une même communauté ethnique.

Il semble bien que les premiers temps de la colonisation aient été marqués par une certaine absence du préjugé de couleur. Les arrivants blancs sont alors peu nombreux. Aussi les unions-légitimes ou illégitimes entre Blancs et personnes de couleur furent très nombreuses. C'est ce qu'affirme Eugène Revert (1949 : 195):

> *Aucune barrière infranchissable ne paraît s'élever entre les deux classes essentielles de la société martiniquaise. Converties au catholicisme et une fois affranchies et dûment épousées, les femmes noires étaient tenues en honnêtes sociétés de femmes.*[16]

Bientôt avec l'implantation de la canne à sucre, cela nécessite l'esclavage et le recours à une main d'œuvre servile *noire*. En 1685, le *Code Noir* organise le système esclavagiste. La bipolarisation raciale est renforcée par une coupure juridique : l'esclavage apparaît bien comme « cette institution particulière » qui organise un système fermé ou la mobilité est presque impossible fixant des procédures strictes, par la seule voie des affranchissements, à l'ascension des individus dont la position est prescrite par avance.

Le maître *blanc* s'oppose au travailleur esclave *noir*. Le *mulâtre* apparaît dans le début de l'histoire des Antilles. Au départ, même s'il est issu d'une conception illégitime et d'une mère esclave, il jouit d'un statut d'homme libre. C'est ce qui apparaît dans la chronique du Père du Tertre (1636 : 198) stigmatisant essentiellement l'illégitimité qui entache sa naissance.

> *Seigneurs Propriétaires ordonnèrent que les mulâtres seraient libres quand ils auraient l'âge de vingt-quatre ans accomplis, pourvu que jusqu'à ce temps, ils eussent demeurés dans la maison du maître de leur mère. Ils prétendaient que ces*

REVERT Eugène, *La Martinique,* p.195, Les Nouvelles Editions Latines, Paris, 1949

PERE DU TERTRE, *Arrivée des Premiers Habitants à la Guadeloupe en juin 1636,* chroniqueur, Généalogie et Histoire de la Caraïbe, numéro 214, mai 2008

> *huit années de service qu'ils avaient rendus depuis seize ans jusqu'à vingt-quatre accomplis suffisaient pour dédommager les maîtres de la perte qu'ils avaient faite pendant que leurs négresses les avaient élevés, et de ce fait qu'au lieu d'un Nègre qui aurait toujours été esclave, elle n'avait produit qu'un mulâtre.*[17]

Le mulâtre, enfant né d'un blanc ou d'une blanche créole avec un homme noir ou une femme noire, constitue un élément perturbateur de l'ordre socio-racial, comme le souligne M. Leiris (1951 : 197)

> *dans cette société doublement stratifiée les Blancs soucieux de se maintenir comme classe dominante redoutent l'ascension des mulâtres et cette crainte est aggravée par la situation ambigüe que les mulâtres doivent à leur caractère de « sang-mêlé » : ils sont liés, d'une part, avec la classe servile et, d'autre part, ils sont apparentés notoirement à des Blancs.*[18]

Le Mulâtre fait partie de deux groupes opposés, portant sur sa personne le stigmate de la couleur mais jouissant souvent du statut d'homme libre. Il ébranle surtout dans ses fondements même l'ordre socio-racial dès qu'il s'élève dans la hiérarchie économique.

Avant les années 1970, la période du *Black Power*, les Blancs étaient bien plus nombreux. Aujourd'hui, cette population qui forme une petite minorité privilégiée – moins de 1 % de la population totale (Beckles, 2006) –, a perdu sa domination politique et économique, mais ils restent les propriétaires ou les dirigeants des grandes entreprises, des hôtels ou sont cadres supérieurs. La situation des Indiens à Trinidad illustre ce constat.

Les historiens (Brereton, 1979) rapportent que jusqu'en 1945, les mariages hindous ou musulmans n'étaient pas reconnus comme légaux. La société accorde peu d'intérêt à leur culture, qu'il s'agisse de musique, de vêtements traditionnels et de langue. Les Indiens, longtemps, méprisés, considérés comme des parias, sont exclus de la société avant que la Mission canadienne leur ouvrant des écoles, leur permette d'accéder à la classe moyenne en occupant des postes jusque-là, réservés aux Noirs. Pendant longtemps, les relations entre Indo-Trinidadiens et Noirs créoles sont très limitées. Après 1838, à la Barbade comme à

LEIRIS Michel, *Contact de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, p. 197, Paris, 1951

BRERETON Bridget, *Race Relations in Colonial Trinidad: 1870-1900*, Cambridge University Press, 1979

18

Trinidad, on assiste à la montée d'une classe moyenne composée de Noirs et de Métis éduqués pouvant prétendre à exercer un pouvoir politique.

Si l'histoire de Trinidad et la composition de la population en font une société multiethnique, Barbade est aussi une société métissée née de la rencontre des colons anglais et des esclaves africains, situation à laquelle il faut ajouter des migrations plus récentes. D'abord séparées géographiquement, ces deux communautés se côtoient peu : les Indiens vivent plus volontiers dans les zones rurales alors que les Noirs préfèrent la ville ou ses abords.Selon leur *varna,* hiérarchie traditionnelle de caste, les individus sont classés selon une stratification de la couleur la peau faisant écho à la hiérarchie en vigueur dans la société caribéenne coloniale, allant de la plus claire à la plus foncée. Pour autant, beaucoup d'Indiens ont la peau aussi foncée que celle des Noirs. En 1969, un sondage chez des écoliers Trinidadiens révèle qu'un plus grand nombre de jeunes indiens exprime le désir d'épouser une fille blanche. De même, dans un article publié en 1970, Brinley Samaroo (1974) écrit : « Les Indiens sont insultés si on les considère comme Noirs ».

Aujourd'hui, la situation des Trinidadiens noirs et indiens a beaucoup changé. Pendant des décennies, les mariages arrangés étaient la règle dans la communauté indienne. Les indiens, de plus en plus, refusent cette tradition et les mariages intercommunautaires se sont presque banalisés. Une nouvelle catégorie de métis a vu le jour : les *Douglas*, métis Noirs et Indiens. Des résistances existent encore et la situation des Douglas n'est pas toujours simple.

En fait, l'ethnocentrisme est rare dans les sociétés qui nous intéressent, à part les *Red Legs* de Barbade, les Blancs Créoles et les Levantins (Syriens, Libanais) à Trinidad. Ceux-ci sont arrivés à Trinidad, emmenant avec eux famille et enfants.Les *Red Legs* font partie des descendants de domestiques blancs qui vinrent travailler dans l'île avant l'arrivée des esclaves africains, des descendants de condamnés anglais déportés outre-mer pour le travail forcé dans les plantations auxquels il faut ajouter des royalistes prisonniers de Cromwell, des prisonniers coupables d'avoir soutenu le duc de Monmouth et sa rébellion contre Jacques 1er.

En fait, il s'agit de descendants de ces *Red Legs* ou à tout autre blanc incapable d'atteindre un certain niveau social. Donc, au dix-septième siècle, la Barbade ressemble à un bagne où les dirigeants britanniques jetteront pêle-mêle des voleurs, des Écossais et Irlandais insoumis, des Quakers et autre dissidents. Les descendants de ces immigrés involontaires appelés *Red Legs*

vivent en majorité dans la paroisse de St Joseph et au nord-est de Barbade dans la région du District of Scotland.

D'où vient ce surnom de *Red Legs* ? Leur intolérance au soleil leur a valu ce nom. Il semble bien que pendant des siècles, les Afro-Barbadiens les aient ainsi surnommés à cause des kilts que portaient leurs ancêtres et qui exposaient leurs jambes au soleil.

Les Chinois qui vivent à Trinidad sont des descendants des Chinois arrivés entre 1853 et 1866 sur la base du contrat de travail, *indentured Labour*, comme les Indiens et les Portugais. Ils se sont vite intégrés à la société et à la vie politique trinidadienne, bien plus rapidement que les Indiens qui doivent attendre 1995 pour voir l'élection du Premier Ministre Indien, Basdeo Panday.

L'arrivée au pouvoir en 1995 du Congrès de l'Unité Nationale (*United National Congress*) et d'un Premier Ministre Indien, Basdeo Panday, amène un changement politique majeur. En effet, le PNM, le Mouvement du Peuple Noir (*People's National Movement*) au pouvoir depuis l'indépendance en 1962 est accusé de favoriser les intérêts des Afro-Trinidadiens. D'après l'article « Généalogie d'un lieu commun « Diaspora - sciences sociales » de Stéphane Dufoix de l'Université de Paris X Nanterre, le dictionnaire de la langue française signale que « diaspora » est un élément récent en français, daté de 1908, du grec *diaspora* qui signifie « dispersion ». En extension (1949), il concerne l'état de dispersion d'une ethnie. L'approche du « métissage culturel » qui signifie pour René Depestre, l'adoption d'éléments de la culture d'accueil sans pour autant renier sa propre mémoire culturelle.

Selon lui, le métissage procède par « ajouts aux racines hérités de l'"ailleurs"et s'ajoutent de nouvelles racines d'"ici". ».

Pour métamorphoser cette approche, René Depestre se sert de l'image de l'arbre banian qui va depuis ces branches former de nouvelles racines.

Il s'appuie sur l'expérience créole et son expérience d'exilé politique haïtien et le fait de se sentir en lien intime avec sa culture d'origine qui reste en mémoire et le fait d'entretenir des liens avec une communauté humaine qui partage cette expérience et qui l'authentifie.

Ainsi, Canadiens, Anglais, Américains d'origine caribéenne transmettent une vision idéalisée du pays dont ils ont entendu parler ou entendent parler et qu'ils découvrent au cours de

périodes de vacances. Avec le temps, cette mémoire s'érode et il se transmet selon Gilroy (1997 : 10) une culture « *remembered and remade* ».[19]

Au fil du temps, émerge à partir de 1995, une nouvelle forme de culture sous l'effet de la diaspora et de la mondialisation.

À cela, il faut ajouter la question culturelle : Qu'appelle t'on « métissage » ? Il désigne, avec celui de « société multiculturelle » un désir de transgresser les clivages culturels et les lignes de partage raciales des cinq cent dernières années. Le terme « métissage » a été étroitement lié depuis sa création dans les années 1830 à celui de « race ». Henri-Victor Vallois emploie le mot « métissage » en 1944 dans son livre *Les Races Humaines* (1944), pour décrire le « mélange » des races, d'abord biologique mais aussi culturel[20].

Le *Grand Robert de la langue française*, dans son édition de 1989 définit le métissage d'une part comme la « production d'individus métis dans une société »[21] avec comme synonymes « croisement, mélange (des races) » et d'autre part, comme une « hybridation (sens large) biologique et zoologique ». L'antonyme de métissages serait la pureté de la race fondée sur un processus de « sélection ». Le terme « métissage », dont l'usage est attesté dans la langue française à partir de 1615 trouve en effet son origine dans le terme portugais « *mestiço* » et se voit ainsi lié à la première phase de l'expansion européenne outre-mer : à partir de la seconde moitié du 16^{e} siècle, l'affluence massive de populations européennes et d'esclaves noirs en particulier vers le Brésil, l'Amérique centrale et les Caraïbes favorise l'émergence de populations métissées.

Pendant des siècles, et jusqu'à une époque récente, les termes « métis » et « métissage » ainsi que les notions associées « sang-mêlé », « mulâtre » et « mélange racial » gardent une signification largement péjorative. Ils désignent l'impureté par opposition à la « pureté du sang », qui se transforme au 19^{e} siècle en pureté ethnique et raciale, renvoyant dans l'échelle sociale et dans les codes culturels les sociétés coloniales à une position subordonnée. Ainsi,

---

GILROY Paul, *Berween Camps : Race and Culture in Post-modernity,* p.10 Professoral Inaugural Lecture, Goldmisth College, University of London , March 4, 1997

VALLOIS Henri-victor, *Les Races Humaines,* 1944, Paris, Que sais-je ?

Arthur de Gobineau dans son ouvrage *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853)[22] marquera l'essor d'une anthropologie raciale fondée sur les prémisses que tout mélange de races conduit à la dégénérescence dans tous les domaines (culturel, biologique, intellectuel). Or, à la même époque, émerge une valorisation positive de la notion de métissage dans sa double dimension biologique et culturelle.

L'espace caraïbe comporte dès la fin du 16e, trois couches de population provenant d'espace culturel extrêmement diversifié : les Amérindiens, les Africains, très majoritaires dans les grandes îles de la Caraïbe et les Européens, numériquement minoritaires, de langues et de cultures extrêmement différentes.

La notion de métissage et plus encore la conception culturelle qu'elle implique, se trouvent au centre du discours littéraire et culturel depuis les années 30. René Depestre, en 1956, considère la Caraïbe comme un « creuset » particulièrement riche et souligne « l'action en profondeur du métissage caribéen », qu'il désigne tour à tour, par les termes de « brassage », de « relations interculturelles », de « métabolisme » et de « syncrétisme » et dont les dimensions s'étendent du biologique en embrassant le langage, la religion, l'architecture, les comportements vestimentaires et alimentaires.

Authenticité et identité pour les uns, exotisme pour les autres. En fait, la culture caribéenne est d'abord synonyme de fusion. En effet, la culture et la musique sont dominées par un syncrétisme afro-européen. On sait que les colons européens ont introduit leur musique, leurs instruments de musique et leurs danses. Les esclaves africains sont arrivés avec leurs rythmes basés sur le tambour et la tradition des chants collectifs (responsoriaux).

Dès l'origine, Trinidad est une société multiethnique et multiculturelle à la différence de Barbade où l'anglicisation se fait, d'autant plus facilement que, le nombre de colons anglais y est beaucoup plus élevé et qu'après 1800, il y a peu d'apport d'esclaves nés en Afrique – les esclaves étant, pour la plupart nés sur l'île.

On assiste parallèlement à une rapide créolisation qui entraîne de profondes mutations dans cette société barbadienne en formation. Ce concept de créolisation fait référence aux changements que subissent les individus, les structures administratives, sociales et politiques.

GOBINEAU Arthur de, *Essai sur l'inégalité des races humaines,* Paris, Editions Belfond, 1967

Il n'en demeure pas moins qu'en dépit des vagues d'immigration que connaît la région, de la diversité des cultures, la culture créole née de ces rencontres, est généralement plus influencée par l'héritage africain.

Malgré les pressions des Européens, la contribution de l'Afrique est essentielle dans la dynamique culturelle des îles de la Caraïbe où domine une culture afro-caribéenne due au fait que les populations sont majoritairement d'origine africaine même si, à Trinidad, la population indo-trinidadienne est plus importante (40,3 % contre 39,6 % pour les Afro-Trinidadiens). (Brereton, 1982)

En effet, en dépit des interdictions officielles concernant les instruments de musique, le tambour avait une place essentielle dans la vie des esclaves. Les musiciens africains étaient chargés d'animer les fêtes des colons. En même temps, ils organisaient leurs propres fêtes dont l'apothéose était le Carnaval à Trinidad ou le *Crop Over* à Barbade.

On assiste parallèlement à une rapide créolisation qui entraîne de profondes mutations dans cette société barbadienne en formation. Ce concept de créolisation fait référence aux changements que subissent les individus, les structures administratives, sociales et politiques. Il n'en demeure pas moins que, en dépit des vagues d'immigration que connaît la région, de la diversité des cultures, la culture créole née de ces rencontres, est généralement plus influencée par l'héritage africain.

Un autre aspect de la créolisation se trouve dans la hiérarchie qui s'instaure après 1800 entre les esclaves nés dans les îles, appelés Créoles et les nouveaux arrivants venus d'Afrique. Ainsi, entre 1750 et 1834, la Barbade compte une population d'esclaves créoles, nés sur l'île, plus importante que dans toutes les autres colonies sucrières de la région. Cette créolisation massive explique surtout que la culture africaine à la Barbade va décliner plus rapidement que dans les autres sociétés antillaises.

Carrington S, Professeur de Biologie à UWI (Cave Hill), Fraser H, doyen de l'École de Médecine Clinique et Président du Barbados National Trust, Gilmore J, professeur à l'Université de Warwick (Angleterre) et collaborateur au Barbados National Trust. Forde a travaillé au Barbados National Trust et continue à être actif dans le monde du calypso où on le

connaît sous le nom d'Addington[23]. Ces auteurs rapportent qu'en 1817, seulement 7 % de la population d'esclaves étaient nés en Afrique contre 36 % à la Jamaïque et 44 % à Trinidad. Les esclaves venus d'Afrique ont perdu au contact des éléments européens leurs langues, cultures, religions, traditions.

À Trinidad, le terme Créole désigne les Blancs, descendants des planteurs français, mais aussi les Afro-Trinidadiens appelés « créoles » par la communauté indienne. Ainsi, Earl Lovelace, dans *The dragon can't dance* (1979 : 89) fait dire à Dolly, l'épouse de Pariag, deux de ses personnages, membres de la communauté indienne : « Tu ne vois pas qu'ils sont Indiens et qu'ils sont créoles »

Et plus loin, Pariag continue mettant en évidence le fossé existant entre ces communautés :

> *[…] and we is people to them, even though they is Creole and we is Indian »*[24]*(1979 : 89)*

Les Noirs accèdent au pouvoir politique avec le PNM (*People's National Movement*) au moment de l'indépendance, en 1962, il y a une espérance de changement. La population en général, et particulièrement les Afro-Trinidadiens souffre du chômage endémique, des problèmes économiques, de la discrimination raciale et du dénigrement culturel.

Avec le temps, l'attitude des Afro-Trinidadiens et des Barbadiens a révélé et révèle encore son ambivalence par rapport à sa propre culture, entre le rejet de l'héritage africain – toutes manifestations de leur ancienne culture étaient interdites – et l'assimilation à la culture européenne alors que les Indiens, les Indiens-Trinidadiens qui vivent une réalité différente n'ont pas rejeté leur propre culture, même s'ils se sont créolisés.

Cependant, en dépit du phénomène d'acculturation que connaît la communauté Afro-trinidadienne, la société créole, issue de la rencontre de toutes les influences culturelles qui baignent la société trinidadienne, est largement influencée par l'héritage africain et est perçue comme la culture nationale de l'île dont les symboles le steelpan le calypso, le carnaval sont issus d'un syncrétisme entre la culture européenne dominante et l'héritage africain qui se perpétue dans l'ombre.

CARRINGTON S, FRASER H, GILMORE J, FORDE A, *A-Z of Barbados Heritage*, Macmillan Caribbean, 1990

LOVELACE Earl, *The dragon can't dance*, p. 89, Persea Books, New York, 1979

Le Carnaval à Trinidad et Tobago remonte à 1839 après que les esclaves libérés célèbrent dans les rues le port de masques. Les esclaves portaient des masques pour cacher leur identité et se protéger des représailles des maîtres ou des personnes en charge de l'autorité. Cependant, avant qu'ils ne soient libérés, les esclaves célébraient leurs propres formes de mascarade.

> *La mascarade était généralement une expression de la classe moyenne – les esclaves libérées –et ils utilisaient ce moyen pour s'exprimer. Le Carnaval était leur récréation. (Keith Nurse, 1996)*

Le carnaval de la post-émancipation développa une série de rites de protestation sociale et de résistance par la population africaine contre l'hégémonie de l'élite européenne. Plusieurs tentatives eurent lieu pour abolir le carnaval, mais sans succès.

L'année 1881 connut les *émeutes de Canboulay*, une forme de procession qui se tenait à Trinidad au 18e siècle. Le mot vient du français, *Cannes brûlées.* À la fin de cette procession, les marches de la liberté étaient commémorées après l'abolition de l'esclave. Dans la vague des émeutes qui s'en suivit, il y eut les dissensions entre les autorités et les carnavaliers. Par la suite, le carnaval devint plus ordonné et plus édulcoré. Sous l'ordonnance de la préservation de la paix, la mascarade de nuit, le transport des torches enflammées, les tambours et même la danse furent interdits.

Le Carnaval à Trinidad et Tobago remonte à 1839 après que les esclaves libérés célèbrent dans les rues le port de masques. Les esclaves portaient des masques pour cacher leur identité et se protéger des représailles des maîtres ou des personnes en charge de l'autorité. Cependant, avant qu'ils ne soient libérés, les esclaves célébraient leurs propres formes de mascarade.

Ce concept de créolisation fait référence aux changements que subissent les individus, les structures administratives, sociales et politiques.

En dépit des vagues d'immigration que connait la région, de la diversité des cultures, la culture créole née ces rencontres est généralement plus influencée par l'héritage africain

3-LE ROLE DE LA RELIGION DANS CES ILES

Comme dans toutes les îles de la Caraïbe, la religion est très présente dans la vie du barbadien et du trinidadien. On ne sait à peu près rien des pratiques religieuses des Amérindiens ou des esclaves. Il est sûr que les esclaves africains ont emmené avec eux leurs croyances même s'ils n'ont pas eu la liberté de les exprimer au grand jour.

Selon Simpson[25] (1978 : 14), les religions de la zone peuvent être classées en plusieurs catégories. D'abord il y a les religions néo-africaines qui se sont développées dans le contexte de l'esclavage et qui ont préservé une grande partie des traditions religieuses africaines en les combinant avec les croyances et pratiques de la religion catholique.

Ensuite viennent les religions ancestrales qui ont préservé peu de traditions africaines et sont issues de diverses formes de protestantismes, importées dans la Caraïbe par des missionnaires chrétiens au dix-neuvième siècle. C'est le cas d'Orisha Faith à Trinidad et du Kele à Sainte-Lucie.

La troisième catégorie inclut les religions revivalistes nées aux dix-neuvième et vingtième siècles et reliées aux mouvements charismatiques protestants importants des États-Unis. Il s'agit par exemple des pentecôtistes, des baptistes, des adventistes du septième jour et des *Spiritual* ou *Shouters Baptists* à Trinidad et Tobago, des *Tie Heads*, membres de *Jerusalem Apostolic Spiritual Baptist Church* à Barbade et Sainte-Lucie.

La catégorie suivante met l'accent sur la divination, telle le myalisme. D'autres mouvements politico-religieux comme le *Rastafari* et le *Bobo Dread* nés à la Jamaïque ou le *Nation of Islam* originaire des États-Unis font partie d'une catégorie née au début du vingtième siècle et liée à la problématique du néocolonialisme et à l'injustice économique et sociale.

Une sixième catégorie comprend les traditions religieuses importées d'Asie comme les diverses religions hindoues de Trinidad et Tobago. Elles sont arrivées au dix-neuvième siècle avec les milliers de travailleurs indiens sous contrat qui viennent remplacer dans les plantations les esclaves libérés. Néanmoins, les divisions existant entre ces catégories sont

SIMPSON George, *Black religion in the New World,* p. 14, New York: Columbia University Press, 1978

plutôt théoriques car elles ne sont pas mutuellement exclusives et peuvent prendre diverses formes.

Héritages des diverses colonisations, les religions considérées comme endogènes sont nées de la rencontre des diverses traditions religieuses issues de plusieurs continents. Les études et analyses des sociétés caribéennes montrent que, plus l'influence européenne se prolonge, moins les traditions africaines ont d'emprise dans la communauté. C'est le cas de la Barbade.

La Barbade a la réputation d'avoir la plus forte concentration d'églises au kilomètre carré du monde. Plus de 140 sectes et religions cohabitent sur une île de 425 km² et les églises ont aussi contribué à la musique de Barbade. Née de la fusion musicale entre les traditions spirituelles africaines et la tradition formelle chrétienne, la musique gospel a joué un rôle important. Pendant des années, les églises de villages résonnèrent dans toute l'île. Cependant compte-tenu de la spécificité de la colonisation, la religion anglicane y est largement dominante. Quand la colonisation anglaise commence à la Barbade en 1627, la religion anglicane qui était religion d'état en Angleterre, est introduite tout naturellement dans la nouvelle colonie par les premiers colons, des royalistes anglicans.

En 1628, l'île est divisée en 6 paroisses et en 1637, il y a une église anglicane dans chaque paroisse. Vers 1653, on note l'existence des 11 paroisses actuelles. Aux dix-septième et dix-huitième siècles, la majorité des Barbadiens sont anglicans et imposent aux esclaves leur religion. Une minorité composée de travailleurs blancs sous contrat, particulièrement les Irlandais, sont catholiques On constate au début du dix-neuvième siècle que la plupart des Barbadiens noirs ont adapté la foi des colons blancs.

À la fin des années 1960, Joseph Niles est devenu le pionnier de la musique gospel dans la région et à travers sa voix et son style, est surnommé le *Godfather*. Rejoint plus tard par Sister Marshall, ils ont révolutionné le genre et l'ont porté vers un plus grand éventail de gens en le fusionnant avec le calypso, créant ainsi un autre hybride appelé « gospelypso ». Plus important, ils ont inspiré une nouvelle génération d'orchestres comme les Promises et les Nazarene Silverstones avec Zoe et autres artistes solo. Jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, c'est une église où règne la discrimination raciale. D'autres religions sont présentes au cours de l'histoire de l'île. À la même période, il y a un nombre conséquent de Juifs et de Quakers dans la population blanche. Puis, à la fin du dix-huitième siècle, en 1765, arrivent les Moraves avec pour mission de convertir les esclaves au christianisme. Ils sont connus aujourd'hui sous

l'appellation de *Unity of the Brethen*. L'Église méthodiste est introduite en 1788 et subit les persécutions des planteurs qui considèrent les pasteurs comme des agitateurs anti-esclavagistes. Après l'abolition de l'esclavage, les tensions s'apaisent et l'Église voit augmenter considérablement le nombre de fidèles.

La situation change à la fin du dix-neuvième siècle avec la Mission Chrétienne et d'autres églises revivalistes, la plupart d'origine nord-américaine, telles les pentecôtistes, les adventistes du septième Jour, les baptistes… Cependant, la religion anglicane reste fortement identifiée à l'oligarchie jusqu'à ce qu'elle perde son statut de religion d'État en 1969. Pendant un siècle, la Barbade est le seul endroit en dehors de la Grande-Bretagne où la religion anglicane est restée religion d'État.

De même que les communautés ethniques cohabitent à Trinidad, les lieux de culte se côtoient : catholiques, anglicans, presbytériens, hindouisme, islamistes et autres. Ainsi, à Port of Spain, la cathédrale catholique Immaculée Conception, la cathédrale anglicane Holy Trinity, une église presbytérienne et une mosquée sont situées dans un rayon d'à peu près un kilomètre.

Cette concentration n'est pas propre à Port of Spain puisque cette même diversité se retrouve un peu partout dans l'île. Selon le recensement de 1990, 68 % de la population se déclare chrétienne quelque soit la dénomination exacte, 30 %, non chrétiens et 2 % n'appartiennent à aucune religion. Un autre exemple de ces nouveaux cultes est la *Orisha Faith*, appelée autrefois Shango. Le culte Orisha combine des aspects de la religion traditionnelle Yoruba avec des éléments du catholicisme et de la foi baptiste. Cette religion est très populaire chez certains Trinidadiens qui redécouvrent leur héritage africain. *Spiritual Baptists* et *Orisha* sont des formes syncrétiques du catholicisme et des cultes animistes africains.

Des religions et sectes plus spécifiques naissent comme les *Bobo Shantis* facilement reconnaissables dans les rues de Port of Spain en raison du turban de couleur qu'ils arborent sur la tête et de la longue tunique qu'ils portent. Leur religion est une sorte de fusion du judaïsme, de l'église orthodoxe éthiopienne et de la philosophie de Marcus Garvey qui fut un des chantres du rastafarisme, dont ils s'inspirent. Leur théologie est essentiellement basée sur la promesse d'un retour en Afrique qui était le moyen d'un retour à la mère patrie, c'est-à-dire l'Afrique.

Des religions d'obédience protestante ont aussi leur place. La Mission presbytérienne canadienne, menée par John Morton, arrive en 1868 pour convertir les Indiens. Elle aura un rôle social actif, construisant des écoles, des hôpitaux et des églises. Bien d'autres religions et sectes protestantes sont introduites à la fin du dix-neuvième siècle : témoins de Jéhovah, calvinistes, méthodistes, adventistes du septième jour… En fait, les racines de la religion sont profondément ancrées dans la société trinidadienne. Les premiers européens, des espagnols sont catholiques mais ce sont les planteurs français qui introduisent vraiment la religion catholique alors que la religion anglicane fait son apparition sur l'île avec la colonisation britannique en 1797, causant des tensions entre les Créoles français.

Les catholiques et les Créoles anglais protestants sont à l'origine de l'anglicisation de la colonie. Les esclaves africains sont convertis au catholicisme mais gardent en mémoire leurs propres religions, développant de nouveaux cultes comme les *Spiritual Shouter Baptists*, dont les adeptes sont reconnaissables à leur façon de se promener pieds nus et la tête attachée, haranguant les foules.

L'islam, amené d'abord par certaines ethnies africaines existe également. Il sera renforcé par environ 15 % des indiens arrivés entre 1914 et 1945. Il faut attendre les années 1960 pour que cette religion occupe une place conséquente dans cette société. La grande majorité des immigrants indiens sont des Hindous.

Selon le recensement de 2000 concernant les religions à Trinidad, le catholicisme (26 %) et l'hindouisme (22,5 %) comptent le plus de fidèles.

L'influence des religions se retrouve dans le calendrier trinidadien : *Hosay, Phagwa, Diwali, Noël, Pâques, Eid-ul-Fitr, Spiritual Baptist Liberation Day* sont célébrées par les différentes communautés, voire par toute la population d'une certaine manière.

Même dans ce domaine, Trinidad révèle encore une fois, sa spécificité car c'est le seul pays au monde où il existe depuis 1996, un jour férié, le 30 mars, dédié au *Spiritual (Shouter) Baptist*, appelé le *Spiritual Baptist Liberation Day*, en français, *Jour de la libération,* célébrant la reconnaissance de l'abrogation de l'ordonnance du 1917 qui interdisait la pratique de cette religion. Outre le calendrier, l'influence des religions est ressentie dans la société en tant qu'autorité morale avec des positions conservatrices, rigides notamment sur les questions d'égalité de sexes, de sexualité ou de mœurs.

Pour exemple, en 1999, le film de Mel Gibson, *La dernière tentation du Christ,* fut interdit sur un simple coup de fil de l'archevêque Anthony Pantin au Premier ministre.

D'une manière générale, on constate que sociétés et religions sont intimement liées. Les sessions du Parlement commencent toujours par une prière. De même, les programmes radiophoniques débutent par des prières et des chants religieux. Quelques institutions et événements sont liés à la musique religieuse. Beaucoup d'Indo-Trinidadiens apprennent à chanter des chansons pieuses appelées *bhajans* dans les temples hindous et dans leur foyer. En 1993, le *Gospelfest* fait son apparition à Barbade et depuis cette époque, vers la fin du mois de mai, les chanteurs d'Amérique du Nord et des Caraïbes y participent. La période de Noël est marquée par la musique *parang* (venant du mot espagnol *parranda,* faisant référence à la tradition chrétienne qui consiste à s'arrêter de maison en maison pour chanter des chants religieux en espagnol accompagnés par une guitare, un cuatro et des maracas.), les Trinidadiens adorent les chanter et les écouter.

Les *Spiritual Baptists* s'engagent plus physiquement, avec des interprétations fantaisistes d'hymnes d'improvisés au rythme de battements de mains et de pieds afin selon eux, de provoquer un lien entre les fidèles et le Saint-Esprit.

La religion Orisha ou Shango fut importée de Yoruba au 18^{e} siècle, l'actuel Nigéria. Les adeptes d'*Orisha* ou de *Shango* pratiquent le tambour et la danse en mêlant les traditions africaines et des innovations. Comme ses équivalents à Cuba ou ailleurs, le *Shango* célèbre les dieux Yoruba à travers des danses, de la musique, des chants en Yoruba ou en patois archaïque, accompagné par un trio accompagné de tambours. Pendant l'esclavage, les Britanniques interdirent la religion *orisha*. Plus tard, les dieux Hindous et les adorateurs Indiens ont trouvé leur place dans la religion orisha. Des éléments de la religion *orisha,* incluant les mouvements de *transe* figurent aussi dans la musique et les pratiques religieuses des *Spiritual Baptists* tout comme celle de la religion Shango à Trinidad.

Comme nous l'avons mentionné dans la Caraïbe, des peuples vivent côte à côte avec des éléments culturels qui tantôt se croisent, d'où résulte une culture créole plus influencée par l'héritage africain malgré le phénomène d'acculturation. La valeur afro-caribéenne ne prend sa réelle signification qu'en fonction de la dimension humaine à l'intérieur des groupes sociaux.

Beaucoup d'autres types de musique peuvent être classés dans la *folk music*. Les Indo-Trinidadiens jouent de la musique indienne associée aux mariages et à une série d'occasions festives, souvent accompagnée d'instruments de musique indienne telle que le *dholak* et l'harmonium.

Un des instruments de musique les plus visibles à Trinidad est le *tassa drum* qui était associé avec le festival de Hosay (un festival de musique Shiite connu internationalement comme le *Muharram*) qui est devenu un symbole culturel pour les Indo-Trinidadiens. Les rythmes du tambour *tassa* qui accompagnent les défilés de la fête musulmane du *Hosay* et du *Phagwa* représentent l'une des contributions les plus importantes des Indiens à la musique trinidadienne.

C'est aussi l'origine d'un syncrétisme afro-indien où de nombreux Trinidadiens non musulmans sont d'excellents joueurs de tassa, créant un nouveau style musical afro-trinidadien. Le fait que le tambour fasse partie de bien des cérémonies religieuses et d'activités sociales des deux communautés facilite cette synthèse. Beaucoup de créoles ont aussi appris à jouer le tassa, surtout dans la zone multiethnique de Saint-James, à Port of Spain.

Le *Phagwa* annonce la venue du printemps. L'influence du carnaval est très importante puisqu'il existe maintenant une compétition qui récompense le prix du Phagwa de l'année et la reine du Phagwa.

Elle prend la forme d'une procession dans les *tadjas* ou *tazziasia.* Comme beaucoup de religions, un esprit du carnaval existe à travers les festivités qui entourent le Phagwa. Il concerne tous ceux qui souhaitent y participer. Ce que les passants voient aujourd'hui est l'effet d'un siècle d'indigénisation.

Au moment de la pleine lune, en mars, des rituels célèbrent le triomphe de la lumière. Des feux de joie sont allumés pour symboliser la destruction de Holika, la méchante sœur de King Hiranya Kashipu et avant le jour de Phagwa, il y a des compétitions de chants appelés *chowtal.* Le *chowtal* est un mélange de chants religieux et séculaires. Les compétitions se déroulent devant des artistes influencés par le calypso. Des instruments spéciaux comme le *dlolah,* le *kartals,* le *mageeras* et *janji* accompagnent le chanteur. La danse indienne est une part du *phagwa*, tendant vers les danses suggestives du carnaval mais avec un mélange de mouvements et de danses.

Comme le *phagwa,* le *Hosay* est perçu comme ayant perdu son caractère religieux qui était une évidence au 19e siècle et a pris une atmosphère plus carnavalesque. Elle prend la forme d'une procession dans les *tadjas* ou *tazzias,* répliques des tombes des martyrs. Comme beaucoup de religions, un esprit du carnaval existe à travers les festivités qui entourent le Phagwa.

Leslie G. Desmangles, Stephen D. Glazier and Joseph M. Murphy dans leur article Religion in the Caribbean (2003) interprètent la pratique religieuse des classes supérieures comme une manière d'affirmer son rôle social plutôt que l'expression de la foi.[26] Les choix religieux sont, en effet, le reflet de l'histoire coloniale. L'église catholique, majoritaire dans les Antilles françaises, à Dominique, Sainte-Lucie et à Trinidad a longtemps eu un clergé blanc jusqu'à l'émergence d'un clergé local. À côté des religions introduites par la colonisation, il existe des formes religieuses mêlant rites africains et éléments de la foi chrétienne. Les Indiens célèbrent aussi *Hosay, Phagwa, Diwali* et *Eid-ul-Futr*. Le son polyrythmique du tambour et les chants du *kalenda* sont tous les deux des sons religieux *orisha* et des chants laïcs comme le *bélé* et *le bongo.*

Le *Crop-Over, De Congaline Carnival* et *Independence Day* sont les trois principaux festivals où Barbade semble faire l'unisson avec la musique et la danse. Des milliers de Barbadiens et de visiteurs sont dans les rues, sans compter le Holetown festival en février et Oistins Fish Festival à Pâques.

Quand les tambours *kalenda* furent bannis après les émeutes du Canboulay, ils furent remplacés par le *tambou bambou* qui fut à la base des steelbands lesquels se développèrent à la fin des années 1930. Tandis que le *Kalenda* et le *tambou bambou* représentent la fin de la musique du carnaval, d'autres genres de musique se rapprochent plus des traditions européennes.

En conclusion, on constate que la religion est un exemple vivant de la créolisation. Les propriétaires d'esclaves ont imposé à leurs esclaves le christianisme mêlé aux pratiques religieuses venues d'Afrique comme le Shango.

DESMANGLES Leslie G, GLAZIER Stephen D and MURPHY Joseph M, Religion in the Caribbean in "*Understanding the contemporary Caribbean"* edited by Hillman Richard S & D'AGOSTINO Thomas J, 2003

Les Indo-Caribéens font partie de la créolisation comme Phagwa ou Diwali avec leurs musiques et danses traditionnelles et les mosquées ajoutent une autre dimension au paysage religieux rendu par un son particulier par l'harmonica et le banjo.

4-ÉVOLUTION DE LA CULTURE POPULAIRE A BARBADE ET TRINIDAD

4.1.1-De l'époque coloniale au soca

En réalité, Barbadiens et Trinidadiens partagent bien plus qu'ils ne veulent l'admettre des éléments culturels communs comme la musique, la danse et même le carnaval.

On constate que la musique, plus tard l'influence américaine, puis jamaïcaine à nos jours, créent des liens tangibles entre les deux îles, à tel point qu'on peut parfois se demander si Barbade et Trinidad ne sont pas plus proches culturellement que Trinidad et Tobago qui font partie d'une entité administrative. Chacun des habitants de ces îles est persuadé de ces spécificités, de sa singularité. Mais, du point de vue interne, la question identitaire est encore plus complexe en regard de la composition ethnoculturelle de ces régions Selon moi, la musique est l'aspect le plus visible, le plus populaire, le plus dynamique de la culture caribéenne. Les peuples de la Caraïbe partagent autant de réalités socio-historiques – une histoire du colonialisme européen à travers l'esclavage, un conflit ethnique et de races, un nationalisme et au cours du vingtième siècle une influence impérialiste venant d'Amérique du Nord – qu'ils ne sont séparés actuellement par des barrières linguistiques, politiques, ethniques et géographiques. À l'intérieur de ce cadre, les musiques caribéennes ont évolué dans un processus complexe de créolisation. En effet, les peuples caribéens ont façonné de nouveaux genres, distincts des traditions disparates africaines et européennes.

Les musiques caribéennes forment des produits de dialectiques interraciaux de groupes ethniques et de classes sociales et combinent des éléments de résistance culturelle face à l'idéologie dominante avec des traditions locales et des emprunts aux styles internationaux.

Il est symptomatique que la musique en général et le calypso en particulier soient intimement liés au niveau de la mondialisation. C'est ainsi que ces musiques ne sont entendues sur les ondes qu'au moment du carnaval à Trinidad et du Crop Over à Barbade. Le calypso est principalement diffusé durant le carnaval. La préférence est donnée à des artistes américains ou jamaïcains très connus le reste de l'année tels que Lionel Ritchie et de Buju Banton.

Beaucoup d'Antillais se sentent saturés à la fin du carnaval et comme le disait un Trinidadien, dans l'ouvrage de Manuel Peter *Caribbean currents,* (1995: 74):

Si ma mère m'entend jouer un disque de soca après le mercredi des Cendres, elle se met à crier: « Éteins moi cette f… musique. C'est le carême maintenant »[27].

4.1.2-Le parang

La première synthèse fut le *parang*, des cantiques de Noël espagnols introduits par les émigrants vénézuéliens à Trinidad, pour travailler le cacao au début du 19e siècle Le mot vient du mot espagnol *parranda* qui signifie *une fête* et du mot *parar* signifiant *arrêter*. Ce mouvement populaire originaire de Trinidad et Tobago est une part de l'héritage espagnol à travers le Vénézuela.

À des endroits comme Lopinot et Arima, les descendants hispanophones maintiennent la tradition du *parang* et dans un continuel mouvement entre Trinidad et Le Venezuela, aident à renforcer la fusion afro-espagnole. Les paroles des chansons et des instruments à corde tels la guitare, le cuatro, la mandoline sont des contributions espagnoles ; l'Afrique se ressent à travers le style responsorial et les rythmes qui transforment les maracas en instrument solo. Une nouvelle forme de *parang* a vu le jour : le *soca parang*, une fusion de la musique soca et du parang avec des paroles en anglais.

Depuis les années 1950, le parang gagne en popularité, et intègre des éléments culturels nord-américains tels que *Santa Claus*. La tradition de la tournée du voisinage où victuailles sont offerts aux *parranderos*, est encore pratiquée de nos jours à l'image du « chanter Noël » aux Antilles françaises. La saison des *parangs* s'étale de la dernière semaine de novembre à la première semaine de janvier.

4.1.3-Le calypso

Le calypso vient d'une longue tradition qui s'est développée à Trinidad et Tobago et à Barbade. Bien que sa dénomination fût inventée à Trinidad, les racines de cette musique reposent dans la chanson africaine de Trinidad ainsi que dans les traditions folkloriques européennes telles que les ballades, un héritage commun qui se manifeste à travers la Caraïbe.Sur l'origine du Calypso, on rapporte que le premier chanteur de calypso aurait été un esclave du nom de Gros Jean, surnommé « maître Kaiso » (*Master of good singing*) par son maître.Utilisant le mode satirique, les chansons interprétées se moquaient des ennemis du maître.

[27] If my mother hears me playing a soca record after Ash Wednesday, she shouts, "Shut that devil's off- It's lent now"

La tendance du calypso pendant de nombreuses années a été de se mouvoir dans la résolution musicale des conflits esthétiques et internes en mélangeant deux ou trois idiomes musicaux, par exemple le calypso et le reggae/dub/ ragga ou encore le calypso et le chutney ou le parang ou la soul. Dans ces dernières décennies, le calypso s'est marié avec des rythmes latins variés : meringué, samba, mambo, etc. retenant une structure du chant responsorial des kalinkas.

Ainsi, le calypsonien trinidadien, Lord Executor chante en 1928, l'origine du calypso :

Let me tell you what is calypso	*Laissez-moi-vous dire ce qu'est le calypso*
song by the French long ago	*chanté par des chanteurs français il y a bien longtemps*
These French folk songs on big events	*Ces chanteurs français, sur de grands évènements*
their sung in patois for amusement	*chantaient en patois pour s'amuser*
Now it has reached another zone	*Maintenant il a atteint un nouveau territoire*
it is now being played on the English gramophone	*Il est maintenant joué sur le gramophone anglais*

D'autres réfutent son origine et prétendent comme le disent Carrington, Fraser, Gilmore, Forde :

> *Il n'est pas acceptable d'identifier un seul pays comme le lieu de naissance du calypso.*[28]

Cependant à Trinidad, on entend souvent dire *: « Le Calypso a mis Trinidad et Tobago sur la route de la musique locale. »*

Le calypso que l'on retrouve dans toutes les îles de la Caraïbe anglophone combine à la fois la tradition africaine du rythme, des chants responsoriaux et des instruments de musique européens (guitare, cuatro, saxophone, mandoline, clarinette).

Les origines du calypso remontent au 17^{e} siècle quand les esclaves africains commencèrent à arriver dans la Caraïbe apportant avec eux deux types de chansons, les chants de travail et les commentaires. Les chansons de travail cadençant les tâches sous un soleil chaud, sous forme de lamentations, relataient le dur labeur que les esclaves enduraient et servaient de soulagement à leur esprit fatigué. Leurs commentaires suivaient pour attaquer le maître en chansons. En fait, ils créaient des chansons et des airs pour faire passer leurs commentaires

CARRINGTON, FRASER, GILMORE, FORDE: *A-Z of Barbados Heritage,* Macmillan Caribbean, 1990

sociaux. De leur côté, les colons percevaient la culture africaine – musique, danses, vêtements, nourriture, langues et religions– comme barbare et païenne.

Le mot *calypso* est apparu très tôt dans la première décennie du 20e siècle signifiant la chanson du carnaval de Trinidad.

1-*careso*, un chant d'actualité venant des Iles Vierges.

2- L'espagnol *caliso* fait référence à un type de musique populaire à Sainte-Lucie.

3- En caraïbe *carrieto* renvoie à un chant joyeux

4-Le mot français *carrousseaux*

5-En Haoussa (langue d'Afrique de l'Ouest) *Kaiso* (une corruption de *kaito*) exprime une forme de joie proche de *bravo* ou d'*encore.*

Il y eut des débats concernant l'origine et le développement de l'art que nous appelons aujourd'hui le calypso. Après avoir évoqué du premier shantwell, Gros Jean, de Raphaël de Leon (*Roaring Lion*), un autre point de vue affirme que le calypso fut transmis à Trinidad durant la période d'occupation française. Selon d'autres sources, le calypso aurait évolué sur les plantations d'esclaves où ils chantaient des chansons contre leurs maîtres didicule et de satire

Aujourd'hui, le *Dictionary of Caribbean English Usage*[29] (1996 ; 132) définit le calypso comme « une musique populaire et satirique en vers qui associe le commentaire sur les figures ou les aspects de la vie sociale et qui sont le plus souvent interprétés par un chanteur dans le public ».

Au fil du temps, de nouvelles propriétés se sont greffées sur la définition du Carnaval. Gordon Rohlehr, un écrivain spécialiste du carnaval de Trinidad affirme que cet art : *« […] est enraciné dans l'histoire de l'urbanisation, de l'immigration et de la reconstruction du people noir dans le Trinidad qui va avec la période post-émancipation ».*

ALLSOPP Richard, *Dictionary of Caribbean English usage*, p. 132, Oxford, Oxford University Press, 1977

Attila the Hun (E. Brown, 2001), le légendaire calypsonien le perçoit comme une forme particulière du folklore et David Rudder (E.Brown, 2001), l'artiste de calypso trinidadien, fait référence au calypso comme la musique du jour, *« the music of the day »*. Ces chansons incluent la chanson de David Rudder « Calypso Music » (1987), celle de John King « I am a Calypso »(1987) et celle de Robbie « King of Hearts » (1995).

Le calypso avait lui aussi subi les affres de cette période mouvementée. Vers 1970, le calypso était sur la défensive contre le rock et le reggae mais en même temps, il était revitalisé par les nouveaux mouvements sociaux et musicaux. Mighty Chaldust, le calypsonien trinidadien décrit la fonction d'un calypsonien : « C'est aussi une source de l'opinion publique. Il exprime les humeurs du people, les croyances des gens » « He is also a fount of public. He expresses the mood of the people, the beliefs of the people» (E.Brown, 2001)

Au cours d'un entretien avec Sir Don[30], calypsonien barbadien, quatre fois vainqueur du Calypso Monarch, celui-ci exprime la même vision, insistant sur le commentaire social :*« ...comme un miroir de la société, avec seulement des problèmes sociaux, pas de religion.. »*

Des décennies récentes ont montré l'émergence de nouveaux talents tels que Chalkdust (Hollis Liverpool), diplômé en ethnomusicologie, est l'auteur de quelques livres sur le calypso et est célèbre pour ses commentaires sociaux-politiques tranchants (Hollis Liverpool, 1989)

Dans les années 1980 et 1990, Barbade eut une grande influence dans le domaine du calypso. Alors que Trinidad se posait singulièrement à l'avant-poste du calypso, Barbade et d'autres îles de la Caraïbe commencèrent à se mettre en évidence.

Cela dénote une appropriation affective de cette musique chez ces passionnés. Pour beaucoup de commentateurs, le calypso est caractérisé par la présence de :

1-Spectacle improvisé : le chanteur compose sur le lieu du spectacle durant le spectacle réel. Un exemple : Mighty Gabby.

2- Picong, l'échange de mots entre individus en chansons.

[30] Sir Don au cours d'un entretien le 6-7-10 : «…like a mirror of society, only social issues, no politics, no religion »…

3-La satire, associée avec le commentaire politique et social. Dans le calypso barbadien, la satire peut être entendue dans la chanson de « Miss Barbados » qui ridiculise le choix d'une fille canadienne pour représenter Barbade dans un concours de beauté international :

Ms Barbados don't know nothing about
Sea egg and that's no lie
Ms Barbados is as Bajan as an apple pie

4-Call and response, les « chants responsoriaux ». Il existe pléthore d'exemples où le chœur répond au chanteur. Le chanteur barbadien Red Plastic Bag dans sa chanson *Can't Find Me Brother* (1987) l'illustre :

Solist 'call : I search Bush Hall and Bank Hall and…
Chorus: Can't find me brother!!

Le calypso prit une dimension internationale dès la première moitié du vingtième siècle.

Shame and Scandal représente l'un des titres phare de ce genre, fut composé par Sir Lancelot en 1943 pour la bande sonore d'un film intitulé *I walked with a Zombie*. Ce titre fut enregistré par bon nombre d'artistes, y compris Lord Melody sous le nom de *Wau Wau,* ainsi que dans différentes langues et raconte l'histoire d'une regrettable affaire de famille:

A Puerto Rico vivait une famille, Il y avait la mère, le père et le fils, qui voulait se marier. Aussi il allait voir son père qui lui dit : « Non, tu ne peux pas te marier. Cette fille est ta sœur et ta mère ne le sait pas. » Il fit le tour de la famille jusqu'à ce qu'il tombe sur sa mère qui lui dit : « Va, mon fils, tu peux y aller, car ton père n'est pas ton père et ton père ne le sait pas ».

« *Wau, Wau, (Shame and Scandal)* chanté par: Lord Melody (Fizroy Alexander)

Wau wau wau wau is me,
Shame and scandal in the family
Wau wau wau wau is me
Shame and scandal in the family
In Puerto Rico, there was a family
With more confusion take it from me
There was a mama and a papa with one child alone

Who wanted to be married and have a wife of his own

So she went to the papa, the papa say "No
That girl is your sister but your mama don't know"

Wau wau wau wau is me,
Shame and scandal in the family

Wau wau wau wau is me
Shame and scandal in the family
So he continued searching the rest of the his life
Because he really needed a wife

He met a wonderful girl with lovely figure
But afraid to consult his dear father
He met a lovely darkie which was twice as nice

He fly to the papa see the girl, he shout his advice
When the papa see the girl, he shout "oh no!
That girl is your sister but your mama don't know!"

Wau wau wau wau is me,
Shame and scandal in the family
Wau wau wau wau is me
Shame and scandal in your family

So he went to the mama, the mama shook she she head
When she found out what her husband had said

So she paused for a moment, undecidedly

This time the boy waiting patiently
Then the mama she laugh and said "Go man, go!
Your daddy ain't you're your daddy but your daddy don't know"

Ah tell you
Wau wau wau wau is me, shame and scandal in the family
Wau wau wau wau is me, shame and scandal in the family

Well the moral of my song is what you do
Finally will catch up with you
And don't you underestimate a woman brain
Otherwise, believe me, you'll be insane

Wau wau wau wau is me (wau)
Shame and scandal in the family (wau)

Wau wau wau wau is me,
Shame and scandal in the family

Wau wau wau wau is me,
Shame and scandal in the family

Puis, *Rum and Coca-Cola*, composé par Lionel Belasco et chanté par Lord Invader en 1944 et repris par Dizzie Gillepsie, Barry White, Billy Ocean, parmi d'autres, fut un succès international.

La chanson française dit ceci :

Depuis que les Yankees sont venus à Trinidad, les filles sont devenues folles, les filles disent qu'ils les traitent bien. Et ils leur donnent un meilleur prix, ils achètent du rhum et du Coca-Cola. Allons à Point Cumana, la mère et la fille travaillent toutes pour le dollar Yankee.
Oh, beat it man, beat it
Since the Yanhee come to Trinidad
They got the young girls all goin' mad
Drinkin' rum and Coca-Cola
Go down Point Koomahnah
Both mother and daughter

Workin' for the Yankee dollar

La 2nde guerre mondiale affecta Trinidad de manière durable même si aucune bataille ne fut menée sur son sol. On peut évoquer une guerre du dollar Yankee. Le gouvernement colonial signa un bail de 99 ans pour une base navale à Chaguaramas, dans le nord ouest de Trinidad. L'armée américaine y établit des bases en marge desquelles, des night-clubs et la prostitution s'accrurent. Quelques années plus tard, des enfants à peau claire naquirent de ces rencontres, laissant aux Trinidadiens un sentiment de trahison de la part de leur femme et leur fille. *Rum and Coca Cola* symbolise cette période houleuse et fut l'un des plus grands succès dans ce registre.

Gordon Lewis (2004 : 217) parle du Trinidadien comme d'un individu vivant au jour le jour. Selon G. Lewis, cette image caricaturale des Trinidadiens[31], pourrait s'expliquer par l'hétérogénéité ethnique et culturelle qui, sur le plan historique, a eu trop peu de temps pour se forger une identité commune. L'auteur considère l'impact désastreux de l'occupation américaine sur des catégories de Trinidadiens convertis en prostituées, chefs de gang, illustrées par la chanson *Rum and Coca-Cola* du calypsonien Invader

> *[…] vivant au jour le jour comme un commentateur local définirait le troubadour des Antilles, pour qui le rhum, les vêtements à la mode, les courses, les liaisons amoureuses, le rythme de la danse et pourraient constituer l'existence parfaite*

Harry Belafonte fait partie de ceux qui ont introduit le calypso aux États-Unis. En 1956, il enregistra son premier disque de calypso qui fut vendu pour la première fois à plus d'un million d'exemplaires, parmi lequel on trouve le calypso « Day-o »qui fut composé par Lord Burgess. De nombreux artistes comme Julio Iglesias, Patti Page, Myriam Makeba ont aussi interprété cette chanson.

Puis, apparaissent les MerryMen amenant avec eux un genre musical décrié par les classes moyennes. Ironiquement, c'est un groupe de chanteurs blancs de calypsos de la classe moyenne qui va contribuer à populariser le calypso à la Barbade : avec leur leader, Emile Straker, ils créent un style musical, appelé *blue beat*, consistant en un mélange de calypso

[…] living 'now for now', what one local commentator termed the gay troubadour of the West Indies, for whom rum fashionable clothes, a quarto, the races, the thrill of illicit amorous liaisons, the rythms of dancing and a precarious modicum of lightly earned dollars, would constitute the perfect existence"

traditionnel, de blues, du country et de pop américains, accompagné un son particulier rendu par l'harmonica, la guitare et le banjo. Les thèmes de leurs chansons diffèrent totalement du répertoire des calypsos traditionnels mais le calypso n'avait pas bonne presse partout. Plus un individu épousait la culture britannique dans sa manière, dans son langage, plus cultivé il apparaissait. Ainsi, dépendamment des cercles, le calypso était mal vu. La chanson *Conrad* l'illustre avec son interprétation des MerryMen (Cf annexe).

4.1.4-Le commentaire politique

Le commentaire politique est un registre prisé du calypso. Le chanteur Mighty Chaldust (Hollis Liverpool) tire son succès et sa réputation de sa critique du gouvernement durant les années 1970 alors qu'il expérimentait le bouleversement social du mouvement Black Power et la turbulence économique du boum industriel du pétrole. Ces événements ont contribué à un réexamen du progrès du calypso à Trinidad après l'euphorie de l'indépendance et le commentaire de la part des calypsoniens. La chanson de Chaldust *Chauffeur Wanted* (1989) utilise la métaphore d'un maxi-taxi avec un mauvais chauffeur pour critiquer le nouveau Premier ministre, A.N.M. Robinson. Il s'agit d'une attaque du gouvernement de l'Alliance nationale pour la réconciliation (NAR) qui avait récemment conclu à une défaite électorale du PNM pour la première fois depuis l'indépendance de Trinidad en 1962.

Chaldust déclare:

You asking me what is wrong with Trinidad
You can't understand why things gone so bad
You find we so rich in human resources
And the country going to pieces
Well let me tell you my friends where we went wrong
After Eric Williams, old car break down
We called in NAR, we ordered a new car
And installed a new driver.
Why thirty-three passengers from the party
We gave him a maxi-taxi
Fitted with mag wheels, tape deck, computer
Air condition, eight cylinder
With posh new fitting this maxi-car arrive
Then it starts to to swerve and nose dive

It took a year for passengers to realize
They say, "The new driver cannot drive"

Comme il est de rigueur dans le registre du commentaire politique, la cible de la critique de Chaldust n'est jamais nommée explicitement, elle apparaît sous la métaphore du « chauffeur ». Cette règle de la dérision et de la satire s'appelle le *masque* du calypsonien. Cette forme d'étiquette a un précédent dans la tradition d'Afrique de l'Ouest et fut renforcé durant l'esclavage quand les chansons étaient utilisées pour faire passer des messages secrets que les maîtres ne pouvaient décoder.

À cause des métaphores et du « double-entendre » employés par les calypsoniens, il est difficile pour un non-Trinidadien de comprendre les faits et gestes locaux. Ceci permet de comprendre ce qui se passait dans les classes supérieures de Trinidad, où cela se passait et rendait tout ceci intelligible pour les autres classes.

C'est ainsi que David Rudder explosa sur la scène du calypso en 1986 quand il devint Calypso Monarch et Young Kings, une compétition de calypso junior. Tandis que son expérience innovatrice avec le calypso lui a causé des problèmes avec les juges du Calypso Monarch, cela lui a inspiré beaucoup d'admiration à Trinidad et à l'étranger et il est devenu un des artistes les plus influents à Trinidad.

Rudder fait alors figure de dissident en termes de règles tacites et conventions du calypso. Depuis 1986, David Rudder travaille avec le même orchestre appelé *Charlie's Roots*. Ensemble, David Rudder et son groupe ont écrit des chansons et des arrangements influencés par la musique folklorique trinidadienne, le Spiritual Baptist et Orisha, le style caribéen et latin comme le reggae, la salsa et la samba et les rythmes américains tels que le blues, la musique soul et le gospel, et beaucoup moins par le calypso.

Sa chanson *High Mas* (1998) joue sur le mot trinidadien pour *masquerade*, lançant le mot *bacchanal* sur le carnaval comme une expérience spirituelle qui ressemble à une messe catholique. La dérision et la désacralisation sont des éléments que l'on retrouve dans les textes de Calypso.

Our father who has given us this art
So we can all feel like we are a part
On this earthly heaven

Amen
Forgive us this day our daily weakness
As we seek to cast our mortal burdens on this city
Amen
Oh merciful father, in this bacchanal season where men loses their reason
But most of us just want to wine and have a good time cause we looking for a lime
Because we feeling fine, Lord
Amen
And we jump up and down in this crazy town
Send us some music for some healing
Amen

Le chœur est plus énergique et invite les auditeurs à participer, soit en joignant les mains dans la réponse ou en frappant des mains. Cependant l'invocation à Jah (la désignation rastafari de Dieu) évoque l'utilisation commune de ce geste pour le service charismatique du Christ.

Everybody hand raise
Everybody give praise
Everybody hand raise
And if you know what I mean…
Put up your finger
And if you know what I mean
Put up your hang
And if you know what I mean…
Put up your finger
And if you know what I mean then scream
Oooh ! Give Jah his praises.

Alors que cette mélodie peut ne pas être assez nerveuse pour un steel band au matin d'un Jouver't, *High Mas* est un calypso qui provoque la danse.Une des voix les plus puissantes de la conscience sociale qui émerge dans le calypso durant les années récentes est celle de Singing Sandra (Sandra DesVignes).

Singing Sandra débute en 1984 et gagne en popularité avec son groupe, les *United Sisters* en 1991 (Lady B, Marvelous Marva, and Tigress). Les références de Singing Sandra en la

matière ne diminuent pas l'importance de la fierté raciale ou de la solidarité. Au contraire, elle s'interroge sur l'égalité entre les sexes ou dans les familles Le calypso a toujours été une affaire d'hommes dès l'origine.

Le titre de Calypso Monarch récompense les meilleurs joueurs de Calypso. Singing Sandra fut plusieurs fois lauréate du Calypso Monarch en 1999, puis avec *The voices from the Ghetto*, et en 2003 avec *For whom the Bell Tolls*, le vingt et unième siècle s'ouvrit sur une autre femme Denyse Plummer, récompensée en 2001 avec *Heroes*.

Sa chanson en 1999, *Voices* attira l'attention sur la misère et les frustrations du monde rural de Trinidad. Puis, en 2000, le titre *Caribbean Man Part 2*, mis en exergue la désertion des pères du foyer.

Two adults in the home but only one parent
Well this is the modern Caribbean scene
Go to any PTA meetings or any school sports day
And you gon' see exactly what I mean
Caribbean man you abdicate your throne
The task of rearing children falling on woman alone
So the youths embracing crime and it getting worse
There's only one way for this to reverse – Hear me!
Your duty you must affirm,
Man contribute more than sperm
Our young sons you got to shape
So they won't abuse and rape
The youth today they getting a fright; too much deadbeat fathers and that ain't right
Instead of romping in the bedroom, your headship role you got to resume
Caribbean Man

Les références de Sandra en la matière ne diminuent pas l'importance de la fierté raciale ou de la solidarité. Au contraire, elle s'interroge sur l'égalité entre les sexes ou dans les familles Le calypso a toujours été une affaire d'hommes dès l'origine. Le titre de Calypso Monarch récompense les meilleurs joueurs de Calypso. Singing Sandra fut plusieurs fois lauréate du Calypso Monarch en 1999, puis avec *The voices from the Ghetto*, et en 2003 avec *For whom*

the Bell Tolls, le vingt et unième siècle s'ouvrit sur une autre femme Denyse Plummer, récompensée en 2001 avec *Heroes***.**

4.1.5-Le dub

Les années 1980 consacrent l'avènement du dub ou de la dancehall considéré comme un sous-genre qui s'est développé. C'est un remixage réalisé à partir de bandes magnétiques par des ingénieurs du son.Il met en avant le couple rythmique basse-batterie et des effets de son. Inventé, développé et perfectionné par les ingénieurs du son, King Tubby-Osbourne Ruddock, Lee «Scrach » Perroy, Errol Thompson. L'appellation de *Dub* aujourd'hui accolée à ce genre musical ne possède pas d'origine clairement définie car un grand nombre d'« inventeurs » s'attribuent la paternité du genre. Cependant, il est possible que le mot *Dub* soit né de la contraction d'un des termes suivants :

— Dubbing : procédé consistant à transférer un format (audio ou vidéo) d'un support sur un autre, le plus souvent dans un but de restauration et de sauvegarde.

— Dubplate : disque acétate produit avant le pressage final en vinyle. Ils étaient utiles afin d'affiner les réglages studio et servaient de « test » auprès du public, sous l'impulsion des sound-systems.

— Double : en raison du nombre important de versions différentes qui peuvent être créées à partir d'une même riddim, c'est-à-dire d'une séquence musicale formant la base d'une chanson. Il a pour particularité d'être réutilisé de multiples fois.

Le genre n'est donc plus à l'heure actuelle une ramification du reggae mais un style musical à part entière qui s'est ainsi développé aux quatre coins de la planète avec des musiciens aux influences musicales et aux origines sociales très diverses. Si la base commune reste le reggae, le son produit devient de plus en plus riche et varié.

On dénombre une multitude d'ambiances, proches des musiques de transe ou des sonorités tribales, avec aujourd'hui un apport important de la musique électronique. Selon la définition Wikipédia du dub[32], c'est en 1967 sur l'île de la Jamaïque que le disc jockey Rudy Redwood du soundsystem *Supreme Ruler of Sound* va diffuser le premier morceau de reggae en version instrumentale dans un dancehall.

Wikipédia.org/wiki/Dub consulté le1er décembre 2011

Cette version est le résultat d'une erreur de gravure du disque test en acétate, un *dub plate*d'un tube des Paragons paru à l'origine sur le label *Treasure Isle*. La surprise est immense et le public est très réceptif. L'ingénieur du son responsable de la gravure du disque, Osbourne Ruddy, alias King Tubby, parle de ce succès à son patron, le producteur du label *Treasure Isle*, Duke Reid, qui est à l'époque l'un des plus importants groupes de Jamaïque King Tubby est employé par les producteurs de reggae. On lui demande de graver ses dub plates de manière à amplifier l'espace sonore du couple basse/batterie, en atténuant les voix sous des effets de réverbération. Tubby invente et popularise la plupart des effets (coupes de pistes, réverbération, écho, phaser…) qui définissent le style et restent largement utilisés dans les années 2000. Il teste ses nouvelles expérimentations au fil des soirées dansantes qu'il organise avec son sound system, *King Tubby's Home Town HI FI,* avec une sono qu'il a fabriquée de ses mains, comme tous ses effets et sa console.

Dès 1971, presque tous les 45 tours de reggae présentent un dub en face B. La plupart sont mixés par Tubby. Son succès est tel que pour la première fois, le nom d'un ingénieur du son est mentionné sur l'étiquette des disques pour mieux vendre. King Tubby fait des émules.

En 1973, il mixe *Blackboard Jungle Dub,* un album des Upsetters produit par Lee Perry, qui se lance ensuite dans le mixage de dubs. Le genre se développe avec les productions de Glen Brown, Niney The Observer, Yabby You et Bunny Lee, qui emploient tous King Tubby pour mixer leurs dubs. D'autres ingénieurs du son remixent leurs productions eux-mêmes. Parmi eux, Errol Thompson réalisent notamment les dubs de Bob Marley & the Wailers, mal connus en dehors de l'île. Inventé et perfectionné en Jamaïque, le dub authentique connait son âge d'or entre 1972 et 1984. Il utilise des rythmiques dans tous les styles du reggae : d'abord *one drop*, puis *rockers, steppers* rapides et enlevés, et dancehall lourds. Le style se caractérise par une mise en avant de la partie rythmique et de la basse en particulier, à l'aide d'une console de studio multipiste.

La présence intermittente des autres instruments est réalisée par des coupes de piste, puis réouvertures de cette même piste et d'effets qui permettent au disc-jockey de faire une sorte de spectacle sonore. En outre, le dub laisse la place à l'expression libre des DJ, le rap étant une autre innovation majeure des Jamaïcains.

D'autres musiciens importants sont les Roots Radics menés par le batteur Style Scott et le bassiste Errol 'Flabba' Holt, les musiciens des Wailers de Bob Marley Aston« Family Man », Barrett et son frère Carlton, jouent sur un grand nombre de disques de dub.

Comme King Tubby, les ingénieurs du son Prince Jammy et Sciencist deviendront producteurs dans les années 1980, période à laquelle de nombreux musiciens et de groupes de reggae non jamaïcains ont repris à leur compte l'étiquette dub, et ont développé de nouvelles techniques de productions numériques.

Les producteurs passent à l'ère numérique, le ragga et délaissent le dub, passé de mode.

Le dub est resté cette variante du reggae pendant environ quinze ans avant de connaître un nouvel essor au Royaume-Uni où des labels signaient avec des groupes de ska jamaïcains dans les années 1960. Les Ruts, les Stranglers, Killings Joke ou The Chalk signent quelques titres dubs non-jamaïcains.

Après l'assassinat de King Tubby le 6 février 1989, le dub connaît une nouvelle impulsion par le mariage avec les sonorités de la musique électronique. Une série de groupes britanniques développent alors un son plus radical et violent que le dub d'origine, en utilisant des tables de mixages, des boîtes à rythmes et des synthétiseurs. Puis, les années 90 voient l'émergence d'un grand nombre de Home studio avec des projets dubs novateurs et le style se développe lentement avec de plus en plus d'artistes appartenant à la scène reggae classique.

À partir de 1985, se généralise l'utilisation massive d'instruments électroniques comme la table de mixage, la basse, la batterie, la guitare, les claviers, la méldica, les samplers, les percussions et le dub siren. Comme le dit Curween Best (2004 : 93-97) : « La musique populaire est un phénomène d'immense signification globale. C'est sans aucun doute une des expressions les plus fantastiques de la culture. »[33]

4.1.6-Le SIDA

La décennie des années 1980 était une période d'ignorance et bien des gens s'interrogeaient concernant le SIDA dans la Caraïbe. Bien que le corps médical suggère que la maladie ne se répande que par l'échange de sang, il semblerait qu'il y eut un certain scepticisme basé sur la

---

CURWEEN Best, *Culture @ the cutting edge*, p. 93-94, Tracking Caribbean Popular Music, Jamaica, Barbados, Trinidad, University of the West Indies Press, 2004 Trinidad

perception erronée des chercheurs de la Caraïbe parce que le SIDA était considéré comme la maladie des homosexuels.

Comme la musique rock, on peut dire que les formes de la musique caribéenne ont réfléchi la tension de l'anxiété sexuelle à travers les années 1980. Les artistes se sont adaptés au sujet sous différents angles.En 1985, à Barbade, un chanteur de calypso du nom de Viper prit le parti d'évoquer le SIDA. La chanson *Jésus* ne fut pas enregistrée mais fut jouée pendant le Crop Over de cette même année. Dans sa chanson, l'artiste analyse le côté social, spirituel et politique de la Caraïbe et conclut que la panacée pour tous ces défauts est Jésus. La chanson de Viper provoqua une controverse intense après que son compatriote Gabby s'interrogea sur le thème du Sida, dans sa chanson *De list* sortie en 1985.

Viper s'interroge sur les réalités caribéennes du sida :

> *Dem homosexuals such undesirables that we have down in the city*
> *Contaminating and destabilizing all de youths with them philosophies*
> *Dem prostituting, worse than the women*
> *So let we shun dem or better yet bun dem*
> *AIDS is a problem and we don't want them*
> *If yuh get de point help me clear de joint*
> *Cause we don't need prostitution we don't need cheap tricks*
> *Woman don't sell your body for kinds o'kicks*
> *We don't need blue movie we don't need sex show*
> *Woman respect your body don't do um no more*
> *Get Jesus he is de master*
> *Jesus he is de answer*
> *Jesus Jesus Jesus come to Jesus*

Le chanteur associe la propagation du virus VIH avec l'activité homosexuelle et la prostitution.

En comparaison avec d'autres sociétés occidentales, de larges segments de la société caribéenne demeurent enracinés dans religion et accordent une place centrale au divin.

Pour exemple, les cyclones ne sont pas appréhendés comme des phénomènes naturels ; ils représentent souvent le pouvoir de Dieu d'épargner ou de punir l'homme. Dans sa chanson *The list*, Mighty Gabby parle du SIDA.

Nurse Babblelou say yuh won't believe it
They try to keep de thing a secret
But that don't suit Bajan character
Dem know we mout' ain't have no cover
Big names popular names
Make love to de boy at least that is what he claims
So now even married women saying they insist
De hospital show them all de names pun de list

Comme la chanson de Viper *Jesus, De list* de Mighty Gabby parle du contact à travers les relations homosexuellesconcernant le développement de la maladie. Mais l'insistance de la part des hommes mariés qui voient des noms sur la liste, (*de names on the list),* était un présage que la propagation du SIDA n'est pas simplement réduite au contact homosexuel (hommes/femmes)

Plus tard, le Barbadien Peter Ram, dans sa chanson, *Dangerous Test*, invita les jeunes gens à utiliser des préservatifs. Après tout, la chanson n'appelait pas à l'abstinence sexuelle mais demandait que l'on fasse des choix sexuels. C'est ce que l'on retrouve dans la chanson de Peter Ram : « Use your condom » :

Home pun me yard sitting one day
Radio turn up and I pulling a ice cold beer
But what shock me I had to draw near
Magic Johnson the top notch brigadier
That does tek basket ball and dribble it from here to there
Put it pun he finger and spin it from now to next year
Talk bout style make everybody make body stare
But sorry nuh laud cud dear no more magic all o' dat disappear
Chorus
What a dangerous thing that nah body can't test A-I-D-S
Got de men and de women nowadays dem a fret A-I-D-S

Après Dr. Evil, un artiste jamaïcain, d'autres artistes caribéens, les meilleurs, se sont mis à jouer en fonction des agences anti-sidas pour promouvoir le rapport sexuel protégé, *safe sexe* à travers l'utilisation du préservatif.Red Rat joua à Atlanta Charity Benefit pour le bénéfice de l'orphelinat HIV/AIDS à la fin de l'an 2000. Buju Banton endossa le rôle d'un avocat en 1996 et son chant d'aide pour le Sida

Operation Willy devint le slogan pour beaucoup de spectacles dans la région Caraïbe.

Raggamuffin don't be be silly
Rubbers pun you willy
Aids a go round and we don't want to catch it

Avec la période de mondialisation qui nous intéresse, des chanteurs de calypsos trinidadiens et barbadiens continuèrent à jouer en conservant la base du « double entendre ». C'est ainsi que Mighty Chaldust, David Rudder et Singing Sandra, chanteurs trinidadiens s'opposent aux Barbadiens John King, Red Plastic Bag, Mighty Gabby.

4.1.7-Le steelband

Comme le calypso, le *steelband* tire son origine dans le contexte politico-socio-économique de Trinidad. Comme les autorités coloniales avaient interdit aux descendants d'Africains de jouer des tambours à peaux, ils inventèrent des tambours d'acier. En effet, le steelband, à la suite des orchestres de *tamboo-bamboo*, naît dans les faubourgs de Laventille, un quartier populaire de Port of Spain. À base d'instruments de récupération, il est joué sur des bidons d'huile et de pétrole trouvés dans des décharges publiques. Les séances de steelband sont une école de discipline et de détermination. Ici point de participation, l'apprentissage relève entièrement de la tradition orale. La plupart des 30 ou 150 membres de steelband n'ont pas de notion de solfège, cependant ils sont capables de mémoriser un vaste répertoire après des semaines de répétition. C'est ainsi que les steelbands sont fiers d'être capables de jouer n'importe quel morceau de musique, de Mozart à Mighty Arrow. Le steelband est une révolution sonore. Les tambours évoquaient un nouvel instrument de musique, premièrement façonné dans des pots de peintures dans les années 1930 et remplacé par des pots d'huile à la fin des années 1940. Trinidad est internationalement connu pour le Calypso et le Carnaval mais aussi pour le steelband. L'invention du steelband est un témoignage de l'ingénuité et de la créativité des Afro-Trinidadiens face à la répression culturelle britannique. Les autorités britanniques tentèrent d'interdire les steelbands, partiellement à cause des bagarres récurrentes

entre bandes rivales. Un débat public concernant ces bandes a d'ailleurs occupé les pages des journaux, le Parlement et d'autres forums.

Au milieu des années quarante, une décision fut prise pour dissuader la violence des gangs en les légitimant. Aussi, ils furent incorporés au Carnaval et un ensemble national, *The Trinidad All Steel Percussion Orchestra* (TASPO) fut envoyé en Angleterre en 1951, pour jouer au *Festival of Britain* (South Bank, Londres). Ce festival se remettait de la seconde guerre mondiale et était une célébration du progrès, de la modernité, du futur.

Cependant des Trinidadiens continuaient à estimer les joueurs de pans comme des truands et les rixes persistaient jusqu'au début des années 1960. Avec le succès de TASPO, le statut du steelband prit de l'ampleur, entraînant la classe moyenne à participer, le gouvernement et le commerce à faire du sponsoring jusqu'à l'intégration complète des groupes dans le Carnaval.

En 1992, le Premier ministre Patrick Manning présentait le steelband comme instrument national du Trinidad et Tobago. Le Pan, comme beaucoup de Trinidadiens le nomment, était devenu un emblème d'intense fierté pour les gens de Port of Spain, surtout dans les quartiers pauvres.

On me rapporte que le concepteur de *mas*, Francisco Cabral affirme que : « Le pan, le calypso et le carnaval sont les seules choses qui doivent nous rendre fiers aujourd'hui… ».[34]

Au Carnaval de Port of Spain, les steelbands s'avancent le long de *Queen's Park*, s'arrêtant pour jouer en face des juges. Les *pans*, eux-mêmes, sont montés sur des roues, de sorte que l'ensemble ressemble à un grand bateau. Dans les années 1980, le *pan* semblait perdre la truculence populaire. Certains Trinidadiens s'inquiétaient que des étrangers à l'instar du virtuose américain, Andy Narell leur volaient les feux de la rampe.

Dans les années 1990, ce genre fait un retour en puissance, partiellement avec l'arrivée d'ensembles plus petits et mobiles, appelés *pan-around-the-neck* représentés notamment par les groupes *Exodus* ou *Tropical Angel Harps,* qui généraient un enthousiasme parmi tous les Trinidadiens qui aimaient leurs instruments nationaux et partageaient l'excitation provoquée par la musique et par la rivalité intense entre les groupes.

[34]Cabral F," Pan, calypso, and carnival are the only things we have to make us proud today " au cours d'un entretien avec Nicole Joseph-Chin, le 08-05-11

Dans les années 1960, avant l'émergence des idées du Black Power, steelband et calypso expriment le mécontentement des Afro-Trinidadiens sur l'absence de promotion sociale. Cependant l'hégémonie de ces musiques est remise en cause par une fraction de la communauté indienne qui refuse la « dictature » de la culture afro-trinidadienne. Les tensions ethniques et sociales qui tiraillent cette société où la communauté indienne est depuis quelques années, numériquement majoritaire, font dela culture populaire et singulièrement de la musique, un enjeu majeur, en termes d'influence socio-culturelle et ethno-sociale.

Ryan S., l'écrivain trinidadien (1996 : 26) note que les chercheurs afro-caribéens ont tendance à considérer la région comme la chasse gardée de la diaspora africaine : « […] oubliant qu'il y a une diaspora asiatique et européenne dans la région Caraïbe… »[35]

Cependant s'il ne fait aucun doute que le steelband, le calypso plus le reggae, nés dans les Antilles britanniques ont franchi les mers et ont gagné une reconnaissance mondiale, paradoxalement ces formes musicales liées à la culture africaine pâtissaient d'une mauvaise réputation dans les classes moyennes et supérieures antillaises préoccupées par le besoin de correspondre au critère de respectabilité britannique. Au début du 20^{e} siècle, le calypso qui s'était développé à Trinidad commença à influencer la musique folklorique de la Barbade et à faire revivre les traditions du pays. Les chansons de Trinidad influencèrent tant les mélodies que les paroles à la Barbade qui abordent tous les sujets : le gouvernement, l'économie ou la société.

Une des mélodies de Lord Kitchener, *Pan in a Minor* est la réponse du chœur de *beat pan* qui varie un peu en changeant les mots et il pense que les efforts du chanteur reposent sur une musique innovante pour le steelband

They say to me they they want a musical change in pan,
Well I didn't tell them yes
But I didn't tell them no
I say, well, well, gentlemen I gon' do the best I can,
As long as you challenge me
Well I going to have a go-

[35]Ryan S, The clash of the Cultures in Post Creole Trinidad and Tobago" Caribbean Dialogue: A Policy Bulletin of Caribbean Affairs, 1997, p.26, *«… forgetting that there is also an Asian and European diaspora in the region ».*

They all indicated that they were getting bored
And they would appreciate something new
So I thought it best to change
As long as you challenge me
Well I going to have a go-
They all indicated that they were getting bored
And they would appreciate something new
So I thought it best to change to the minor chord,
To see really who is who.

Dans cette chanson, Kitchener cite les noms des arrangeurs prééminents comme dans le chœur cité plus haut (Len « Bougsie » Sharpe, Ken « Professor » Philmore, Clive Bradley, and Beverley Griffith et des orchestres populaires, Desperadoes and Destination Tokyo. Les « pan tubes » sont plus entendus dans les *Panorama* que sur la route. Qu'appelle t'on *Panorama* ? Il s'agit d'une des festivités les plus courantes de Trinidad : des steelbands s'affrontent, rivalisant d'inventivité, de virtuosité, de musicalité. Il s'agit d'une compétition pour un titre de *champion de pan.* Les *panistes* ou joueurs de pan sont des amateurs éclairés et passionnés de musique.

Pendant la saison carnavalesque, ces musiciens se retrouvent tous les soirs dans leur *panyard* pour répéter le morceau choisi pour le groupe, parce que les steelbands ont perdu leur place dans les mascarades : ils ont été remplacés par de la musique enregistrée, jouée à pleins volumes aux rythmes des déplacements de l'orchestre .En fait, à la Barbade, le son du steelband n'est pas du tout populaire, mais est plutôt entendu dans des lieux touristiques

On l'entend à l'aéroport, dans les hôtels, restaurants, plages ou à la piscine. Alors que les locaux n'apprécient pas cet art venu des champs de pétrole, on l'enseigne à présent dans les écoles à Barbade, comme à Sainte-Lucie et à Garrison.

À la Barbade des mouvements appelés *low-frequency* tels que le tuk band et le Spouge se sont imposes. Le rock a nourri le ska, le rocksteady, le mento et le reggae qui sont d'importants marqueurs culturels que le monde entier décrit comme le symbole de la Jamaïque.

Les composantes de la culture et de la musique bajan existent bien avant les années 1970. Depuis la période de l'esclavage jusqu'à présent, cette musique s'est perpétuée mais avec plusieurs changements passant de musique du dominé à musique du citoyen moyen.

Selon Best Curween (2004 : 14) :

> *Ce n'est pas la musique des gouvernants, mais c'est la musique du citoyen moyen. C'est la musique des citoyens sur les plantations, la musique des habitations. C'est la musique des ouvriers des champs, des sorties festives, la musique des chanteurs itinérants, des chanteurs de folk, des rythmes des congrégations pentecôtistes, la musique des 'landships', la musique des tuk band.*[36]

Les revendications de Barbade pour une musique autonome furent évoquées à la fin des années 1960 et au début des années 1970 à travers la musique spouge. Opel qui avait débuté sa carrière comme chanteur de calypso, devint ensuite un chanteur à succès de ska et de rock-steady quand il émigra à la Jamaïque. En 1968, Opel rentra à Barbade pour introduire un son hybride de calypso et reggae. Opel et le spouge dominèrent la scène musicale barbadienne de 1969 à créativité nationale. L'impact des années 2000 de la musique barbadienne à travers les nouveaux styles comme le *tuk*, le *ringband*, le *raggae-soca* peut être vu comme la continuation de ce processus.

En 1928, craignant une autre révolte et poussé par les missionnaires, le pouvoir de l'île promulga une loi interdisant une nouvelle fois, l'utilisation de tout instrument de musique. Lors de l'abolition de l'esclavage en 1834, quand des musiciens purent s'exprimer librement, un type d'orchestre appelé Tuk band apparut, inspiré par les fifres et tambourins de l'armée anglaise et utilisant des rythmes venus d'Afrique de l'Ouest, constituant là un exemple de créolisation.Ces tuk bands font partie intégrante du folklore de la Barbade que l'on retrouve particulièrement au moment du Crop Over.

Le Tuk band, Boum-a-tuk, or Bum-ba-tuk, constitue cette musique jouée principalement par des orchestres spécialisés dans ce genre de musique et des amateurs le dimanche après-midi, dans les pique-niques, les jours fériés. La musique est rapide, avec un rythme qui rappelle la musique militaire des régiments britanniques. Le calypso appelé le *high life* (une danse africaine censée être l'archétype du calypso). La base africaine persistante et reconnaissable a

---

This is not the music of the rulers, but the music of the average citizen. It is the music of the slaves on the plantations, the music of tenantry dwellers. It is the music of field workers, the music of festive outings, the music of the streets corners, the music of roving songsters, the folk songs, the rhythms of Pentecostal congregations, the music of the landships, the music of the tuk band" Curween B,(2004:14)

séduit les fanfares britanniques et les gens qui dansent sur des rythmes martiaux entraînants. Le Tuk est la musique de la mascarade, du jump up, proche dans le style et la fonction de la musique du John Canoe à la Jamaïque, des groupes de mascarade dans les Iles sous le vent et sans surprise, cette musique est associée dans l'esprit des Barbadiens aux défilés du landship et aux festivités de Noël, de Pâques et aux autres périodes de l'année comme la Fête de l'Indépendance (Independence Day) en octobre.

Les Tuk bands voyageaient de village en village, jouant des airs populaires accompagnés de personnages habillés en ours ou en âne. Les hommes étaient vêtus de vieux vêtements ou portaient des vêtements de femmes enceintes et portaient des masques. Ces Tuks bands ont joué un rôle intégral dans le style de vie des Barbadiens. Deux chansons parmi d'autres (Trevor : 1996) vont montrer que la musique a été un important moyen d'expression pour les masses noires de la Barbade.

Ah Dis Muh Ines
Ah dis muh Ines
Two man gone gone-ah, she got she mammy
Two man gone-ah, she got pappy
Two man gone- ah, show yuh motion
Two man gone –ah, back an' belly
Two man gone

Dans cette chanson, les mots n'ont pas de sens réel mais apparaissent comme des mots mis ensemble pour faire danser sur le rythme.La chanson fait appel à la joyeuse anticipation de la foule attendant le 24 mai, *The Empire Day*, jour férié célébré chaleureusement.

De 24th May
1-De twenty-fourth o'May
De King's birthday
Bromley band qwine to play down here!

2- Bromley 'pon de cornet,
Sonny 'pon de steel,
All de girls goin' to brek de heel!
2- Bromley 'pon de cornet,

Sonny 'pon de steel,
All de girls goin' to brek de heel![37]



Photographie 1 : Source: cliché pris par Corosine Viviane lors du Crop Over 2012

[37] Marshall Trevor, McGeary Peggy, Thompson Grace, *Folk Songs of Barbados,* Ian Randle Publishers, 1996

4.2-1995 à nos jours

4.2.1-La musique soca

Aujourd'hui, les chanteurs de soca exploitent une large variété des rythmes traditionnels : des rythmes orisha/shango employés par David Rudder et Andre Tanker au style joué par Superblue et Calypso Rose, à ceux des rythmes dhantal et dkolal conduits par Brother Marvin et Ras Shorty I ou le rythme du Jab Jab Jouvert contenu dans les compositions de Superblue (Jab Jab), de Shadow (Pay the devil) et de tant d'autres chanteurs. Ce qu'Eddie Grant appelle *ring band* recouvre la musique Jab Jab mélangée avec des rythmes guyanais anciens (qui ont des ressemblances avec le Jab Jab).

Le terme « soca » est souvent utilisé en référence au calypso. Musique de danse, la musique soca, abréviation de *soul calypso* apparaît dans les années 1970, sous l'influence de la musique pop américaine.

Sparrow l'évoque dans *Soca fever :*

You say you could wine the flag
You could wine
You used to boast and brag.
You could do the grind; But this a new era
People getting soca fever.
If you want to make it sister,
Wine faster, grind faster

Don't drop the tempo
Don't stop the tempo
Keep up the tempo.

L'émergence de ce genre musical provoque un changement dans le rythme, l'harmonie, l'accompagnement et les arrangements du calypso traditionnel. La musique soca intègre les progrès technologiques avec l'arrivée des synthétiseurs et autres gadgets électroniques.

Dans les années 1980 et 1990, Barbade eut une grande influence dans le domaine du calypso. Il y eut un mouvement significatif appelé familièrement *l'invasion Bajan* pour décrire des

chanteurs de calypso barbadiens à Trinidad. Quelques-uns de ces artistes ont eu une plus grande visibilité à travers le carnaval et le calypso à Trinidad.

En plus de l'impact des paroles et des mélodies barbadiennes sur les formes de calypso, il apparaît que les rythmes de Tuk bajan influencèrent la musique de la région. Avant 1980, il y avait une tendance notoire de quelques chanteurs de calypso de sous-estimer la présence d'une culture et d'une tradition indigènes, viables à Barbade. Et beaucoup d'agences officielles à Barbade voyaient le calypso de façon négative, parlant de lui comme *banja* pour faire référence à une musique profane.

À la Barbade, les interprètes de chants folkloriques et de calypso dépendaient largement de contextes spéciaux comme les occasions festives : vacances, d'autres évènements locaux, où ils pouvaient jouer de manière impromptue à des clients qui les payaient s'ils en avaient envie. Puis aux environs de 1996, on commença à parler de l'invasion Bajan en référence à l'impact formidable des calypsos barbadiens à Trinidad car plusieurs individus, incluant des concepteurs culturels se mirent à dire que le calypso barbadien naissait avec Mighty Gabby, Edwin Yearwood, etc. Très populaire, la musique soca souligne la dichotomie entre la musique de danse – celle des défilés carnavalesques que l'on appelle *mas procession*, des fêtes et du Road March – et le calypso plus traditionnel. Petit à petit, dans la plupart des chansons qui sont populaires aujourd'hui durant le carnaval trinidadien et le Crop Over barbadien, on retrouve plus le rythme soca que le calypso. La suprématie fut établie au début des années 1990 par le calypsonien Super Blue qui interpréta les chansons les plus populaires du Road March, établissant un nouveau modèle pour la musique du carnaval.

Petit à petit, dans la plupart des chansons qui sont populaires aujourd'hui durant le carnaval trinidadien et le Crop Over barbadien, on retrouve plus le rythme soca que le calypso.La suprématie fut établie au début des années 1990 par le calypsonien Super Blue qui interpréta les chansons les plus populaires du Road March, établissant un nouveau modèle pour la musique du carnaval.

Il y figure des instructions pour les danseurs et des vocalisations très énergiques : dans sa chanson, *Pump it up* (2000) Super Blue répète les mots comme *heat, heat, heat* ou encore *wine, wine, wine* ou *pump, pump, pump.*

This is Carnival
Pump up !
The original
Pump up!
When you hear the brass
Pump up!
Let me see your mas'
Pump up!

Il ajoute des mots pour donner de l'énergie aux danseurs comme *oo's* après les répétitions de *I wish I could wine on you*.

Ce rythme a déjà été repris par Edwin Yearwood et Krosfaya en 1995 :

Pump up with de music, pump with up
'cause you know I'm addicted
Pump with de music, pump up
Start with while body pumping,
All me nerves just a jumping

La chanson Krosfaya reprend la phrase : *« Fais monter le son, fais monter le son, parce tu sais, je suis drogué… »*

Aujourd'hui, la musique soca fait figure de renouvellement du calypso et non de mort de celui-ci, les calypsoniens empruntent des thèmes du commentaire social comme le chômage, l'inflation, le scandale, la politique ou le sexe. Le terme *calypso* tend à devenir une musique réservée pour les *tentes*, lieu où se tiennent les festivals de soca, tandis que la musique *soca* est plus associée avec les *road* et les fêtes.

Peu à peu, on s'aperçoit que les chansons de soca sont habituellement courtes et inconséquentes avec comme thèmes des sujets comme *jam and wine*. En fait, la musique soca a un caractère collectif du genre *jump and wine* et *to get something to wine*. La popularité de la musique soca a accentué la dichotomie entre la musique de danse pour les *Mas procession*, les *Road March* et le calypso, plus cérébral. Le calypso privilégie les jeux de mots avec un message généralement caractérisé par un texte narratif.

Au contraire, les paroles de la musique *soca* sont en général construites en des périodes courtes qui ne forment pas une narration cohérente et ne sont pas aussi importantes que le rythme et l'excitation qu'ils dégagent.

Pendant le carnaval, la musique enregistrée dans les sound systems avec un public animéest souvent présentée sur un plateau mobile ou avec un D.J. Quelques rythmes particuliers sont parfois comme des marqueurs de soca en contradiction avec le calypso. Ce rythme est renforcé par le rythme du tambour produisant le son qui est communément associé avec la soca. En 1994, le carnaval fut l'objet d'une compétition séparée entre la musique soca et le calypso. Déjà, en 1993, Chaldust dans sa chanson, *Kaiso in the hospital,* déclarait :

The young man amuck, they cursed in the worst way
Drugs and sex they glorified,
They called themselves Rock, Rap and Reggae
And keiso's house they occupied

Chaldust : « ce jeune homme [...] ils méprisaient de la pire manière, Le sexe et la drogue qu'ils glorifiaient, Ils s'appellaient le Rock, le Rap et le reggae, Ils occupèrent la maison du Calypso. »

En dépit des supports médiatiques, la compétition du rap, du reggae, du R&B et *jam and wine* soca, le calypso demeure vital. Maintenant, le calypso est constamment à la une des journaux. Des décennies récentes ont montré l'émergence de nouveaux talents tels que Chalkdust (Hollis Liverpool), diplômé en ethnomusicologie, est l'auteur de quelques livres sur le calypso et est célèbre pour ses commentaires sociaux-politiques tranchants.

En parlant du soca, Additon Forde, dans son article « Don't call it soca »[38]((Daily Nation, 25-06-2009) écrit :

[38]Addinton Forde, Don't call it soca in Daily Nation, June 25, 2009. "During this time, it has continually evolved, becoming what I believe is one of the most complex, exciting, and melodious music forms in the world, with the ability to be unbelievably flexible and thus equally varied. It can go slow, medium or fast from 60 to 160 beats a minute. One song can contain up to eight different rhythms. It can be infused with practically any other kind of music, including reggae, gospel, jazz and folk. It has been known to incorporate East Indian, Spanish, African, and classical music, foreign languages, nursery rhythms and chants… it is different from the 'traditional' calypso but retains enough elements to be unmistakably calypso. Recently, there has developed in Barbados a different sound which some are calling soca. I am an avid collector of calypso, dating from 1936, and

Pendant ce temps, elle (la musique soca) a évolué, devenant ce que je crois être une des musiques les plus complexes, excitantes et mélodieuses du monde, avec la capacité d'être incroyablement flexibles et également variées. Elle peut aller doucement, à rythme moyen ou vite, de 60 à 160 mesures la minute. Une chanson peut contenir jusqu'à 8 différents rythmes. On peut y ajouter pratiquement toutes sortes de musique y compris le reggae, le gospel, le jazz et les chansons folkloriques. Elle est même connue pour incorporer de la musique de l'Inde, espagnoles, africaines, de la musique classique, des comptines, et des mélopées… C'est différent du calypso « traditionnel » mais contient assez d'éléments pour être sans aucun doute du calypso. Récemment, il s'est développé à Barbade un son différent que certains appellent le soca. Je suis un collectionneur passionné de calypso, datant de 1936 et je peux apprécier les changements musicaux depuis toutes ces années. Je ne peux trouver aucune trace de calypso dans bien des offres musicales proposées. Il n'y a pas de d'intrigues, de commentaire social, ni de jeux de mots ou d'autre forme de « double entendre », ni de chants responsoriaux.

4.2.2-Le rapso

Comme le mot *soca*, le **rapso** implique la fusion du calypso avec le rap. Le rap se construit sur la même tradition verbale de la représentation rythmée qui produit le chantwell ou le calypsonien actuel. En lien avec la musique de la jeunesse de Trinidad et les styles contemporains de rap aux États-Unis et du dance hall jamaïcain, le rapsoo fut créé dans les années 1970 par de jeunes Trinidadiens intéressés par l'affirmation de leurs racines culturelles africaines. En effet, vers la fin des années 1960, le gouvernement mené par Eric Williams connut son plus grand échec et promit de grands changements économiques et sociaux.

Dans les années 1970, quelques-unes des forces armées établirent une brève révolte afin de démontrer leur solidarité avec le mouvement et cela donna lieu à une période d'agitation sociale et politique inconnue jusque-là dans l'histoire moderne de Trinidad. Bien que le Premier ministre de Trinidad et que la majorité des fonctionnaires soient noirs, le Black Power se plaignait que le gouvernement perpétuait un système économique et social colonial.

---

can appreciate the music changes the music has gone through over the years. Nowhere can I find a trace of calypso in many of the offerings. There is no storytelling, picong or social commentary, no pun or other form of double entendre, no call and response.

Un des buts du mouvement Black Power était de promouvoir les formes culturelles africaines et afro-trinidadiennes.

L'année 1992 est significative dans l'histoire trinidadienne car elle marque le début de la musique rapso. Comme les chansons de reggae de Bob Marley, les paroles du rapso parlent un langage international de protestation sociale et d'éveil de la conscience. Le langage est le dernier site de l'authenticité pour le rapso. Les artistes ont créé un espace entre le rap et ce que les Trinidadiens appellent les formes de consommation.

Les principes du mouvement rapso (Sadre-Orafi S, 2005) ont été résumés dans le *Festival of Rapso and the Oral Traditions* de 1997 (Festival du rap et des traditions orales). Il s'agit :

> *— de mettre en valeur et de glorifier la contribution faite par nos aînés et activistes culturels ;*
> *— d'inviter les gens à montrer du respect aux artistes locaux de notre nation caraïbe, aux praticiens de la tradition orale ;*
> *— de promouvoir et d'entretenir le respect pour les joueurs de tambours et les percussionnistes et leur rôle en construisant les fondations musicales de la Caraïbe et le développement du steelpan ;*
> *— d'éduquer, d'informer et d'inspirer la jeunesse de notre nation et les aider à une meilleure compréhension en relation avec la société ;*
> *— d'établir le rapso comme le style national et les vrais maîtres du Kaiso comme nos vrais poètes ;*
> *— d'éclairer et d'inspirer les média dans leur responsabilité de construire un trésor culturel de la région ;*
> *— de nous rééduquer comme la valeur essentielle de notre riche et divers folklore oral ;*
> *— de nous consacrer à protéger nos anciennes traditions et de soutenir de manière significative ses pratiquants.*[39]

SADRE-ORAFI S, Hypernationalist Discourse in the Rapso Movement of Trinidad and Tobago in *Globalization, Diaspora Caribbean Popular Culture,* edited by HO Christine G.T & NURSE keith, Ian Randle Publishers, Jamaica, 2005

4.2.3-Le ringband

En 1995, un débat majeur émergea dans la musique de la Caraïbe, sur la question de la création d'un rythme musical appelé le *ringband.* C'est en 1995, pendant le Crop Over de Barbade et en 1996, durant le carnaval de Trinidad qu'on parle d'une « Bajan Invasion » comme on le souligne le « Trinidad Express ». L'invasion bajan est un concept marketing venu des D.J Barbadiens pour faire avancer leur musique avec Square One, Alison Hinds, Edwin Yeardwood et le goupe Krosfaya et Red Plastic Bag.

Selon Curween Best (1999), il y eut beaucoup de débats autour de l'autonomie et de la validité de ce nouveau genre :

> *Il y a un certain nombre de thèmes concernant le phénomène du ringband, considérant les concepts et idéologie qui ont amené à la création de ce rythme.*[40]

Le ringband fusionne la musique soca et le Tuk en un rythme rapide, puissant et presque militaire. Il est problématique d'identifier le ringband comme un rythme autonome avec des inflexions spécifiques et des traits versifiés. Ce rythme entrainant est le plus souvent utilisé dans la musique soca d'aujourd'hui, il est comme les locaux le disent, *wuk up*.

Antony Carter, alias Mighty Gabby, chanteur de calypso et ambassadeur culture, met en valeur l'admiration du socialisme de Mighty Gabby dans sa chanson *One day coming soon*:

Verse
Da they criticising Nicaragura
Dey criticizing Ayatollay
Dey criticisizing Cuba, Angola and even Jamaica
Dey can't help but tell de people lie
Dey can't see the cold in dey own eye
Dem ain't know you shouldn't victimize
Dey so unwise ask Eric Fly (Dat's why I say)

Mighty Gabby parle des militaires qui sont trop nombreux dans un petit pays comme la Barbade, dans sa chanson *Boots*:

---

[40] Curween Best, *Barbadian Popular music and the Politics of Caribbean Culture*, 2nde Edition, Rochester, Schenkman, 1999

Is it necessary to have so many soldiers
In this small country ?
Noooo, noooo, noooo, noooo
Is it necessary to shine soldiers boots
With tax payers' money?
Noooo, noooo, noooo
Well, don't tell me, tell Tommy,
He put them in St Lucy
Unemployment high an' de treasury low
So he buying boots to cover soldiers toe.

Stedson Wiltshire « Red Plastic Bag », a revigoré le calypso à la Barbade. Plus restreint dans son approche du commentaire social que Mighty Gabby, son message n'en a pas moins d'impact que dans une société connue pour ses inégalités sociales.

Malgré l'humour, ses messages étroitement liés au contexte social sont compris de la majorité des Barbadiens.

Bim, I love you
Bim, I'm proud of you
Many left your shores to live in big cities
But that's not the case with me

Some call you bad and cry you down
Certainly not me, of the soil I'm a true son

I know may not reach a prestigious high school
But for the big boys 'own to go has become a rule
And when they grow up they may be hardly find a job
And in the broad day light they may be raped and robbed
If we can't find somewhere after searching few days well
No problem at all we may find them dead in a cell
I know them foreigners taking over slowly
They start with Swan Street in the city
But even if they Yankees bring in cadavers to frighten me

They can't move me- I ain't leaving this country

In *De Country Ain't Well,* Red Plastic Bag peint la Barbade comme un patient malade. Selon lui, le traumatisme de l'esclavage couplé de ce qui reste de la colonisation a toujours été considéré comme un problème sérieux dont la société actuelle conserve les stigmates :

I'm no doctor and may never be
But at school I was very good in biology
The anatomy and physiology
All of these things you see are very familiar to me
The HANDS they work very hard-sometimes they end up in cost
Not fully respected for their tasks, the hands are the working class
Oh yes, this period is damn rough, the tough on the UTERUS
Pregnant with unemployment pressure-but we had to induce labour
The ANUS has to be the sewage plant and salsa sanitation
When it strikes, that a serious case of diarrhea or constipation
The system will crack on top- now you see why they call here the rock
The IMMUME SYSTEM- not secure in my opinion
The body's defense is of course –police and Defense Force
Promiscuity, living carefree – we need protection these days
We taking too long to amend our ways, that is why this country has AIDS
You may wonder –how it survive
Can somebody who is sick stay alive
We have to give thanks to and praise – 'cause somehow we are surviving
The BONES of the skeleton – the framework of the body
Not together 'cause ligaments are torn – there's no love, there is no unity

Et il termine par:

The skin 90 % blacks with ugly spots all over
Psychological medication used – look we don't like our own colour
The body has malignant cancer and also a life sore
Colonialism and slavery still taunting us like before

4.2.4-Le reggae soca

Une nouvelle forme de fusion, le reggae, apparait dans les années 1980. Influencée par le rap américain et l'électronique produite par des artistes comme Buju Banton ou Cappleton. Le calypso avait lui aussi subi les affres de cette période mouvementée. Vers 1970, le calypso était sur la défensive contre le rock et le reggae mais en même temps, il était revitalisé par les nouveaux mouvements sociaux et musicaux.

Le terme de *ragga soca* fait donc référence à une autre forme de fusion, cette fois entre la musique soca et la musique jamaïcaine. Un nouveau genre musical est né, le *raggae soca*, crée par la fusion de la dancehall et de la musique soca. Il domine les défilés du Crop Over à la Barbade, du carnaval à Trinidad, de Notting Hill, de Brooklyn et de tous les autres, importés par la diaspora. Chang et Chen (1998)[41] en parlant du reggae, observent que:*«Depuis sa naissance, le reggae a été le produit collectif de la nation jamaïcaine et ceci demeure sa principale raison d'être »*. Ce nouveau rythme est caractérisé par une ligne de basse dynamique plus rapide que la musique raggae et au rythme plus intense que la musique soca. Des artistes comme le Trinidadien, Machel Montano, leader du groupe Xtatic, les Barbadiens comme Rupee, Alison Hinds, Edwin Yearwood, leader du groupe Krosfaya contribuent encore à populariser cette musique.

I am a Bajan de Rupee qui fut le Soca Barbados Crop over 2011, évoque son amour pour son pays :

Gem of the Caribbean sea
Want nothing with we
I am a Bajan. I'm a Bajan
One love love the Cou cou and flying fish
We national dish
I am a Bajan, I'm a Bajan
The rest the coming from near and far
To be where we a, I am a Bajan, I'm a Bajan
I'm a Bajan, I'm a Bajan

La chanson de Machel Montano, *Destra Feat,* est un classique du carnaval à Trinidad :

CHANG Kevin and WAYNE Chen, *Reggae Routes.The Story of the Jamaican Music*, Kingston, Jamaica: Ian Randle Publishers, 1998

Yeah, baby you know how we do
You, me you tell your friends
I'll tell mine
It's dat time again.

Carnival in T and T
Is so special to all we
Like we need blood in we vain

Carnival in T and T
Is so special to all ah we

Make ah noise or joyful ground
And jump in de air
(…)
Everybody take ah jump, take ah jump
Start to wave, start to wave,start to wave up now

Start to wine, start to wine, start to wine up now
Because it's Carnival
(…)

Au carnaval 2012, Machel Montano remporta le Digicel International Power Soca Monarch et le Soca Monarch avec la chanson *Mr Fete*. Dans cette chanson, Machel Montano évoque son goût pour la fête :

Doh I care if I wine on you
Ah wah yuh start wining back
When the music start to flow
Make sur your waist line in tack now

Doh care if I wine on yuh
Ah wah your start wining back

When the music start to flow

Make sur your waist line in tack now

We having a time this year

We lime we there

Women rain or shine we up that now

Look real woman everywhere

It's a love affair

Man and woman does wine and end up on the ground

They call me mr fete since I was born I never miss one yet

5-CARNAVAL ET CROP OVER

> *« Le carnaval c'est la joie, l'amusement, l'extase, des réjouissances, la confusion, la controverse, du stress et du désordre ».*[42]

Trinidad et Tobago ont un calendrier de fêtes chargé. Il y a environ 15 jours fériés, principalement les jours de fêtes chrétiennes auxquelles il faut ajouter les fêtes hindoues et musulmanes, plus les dates qui commémorent les évènements de la vie politique du pays. En fait, il est plus simple de préciser 13 jours fériés dans la mesure où les jours du *Carnaval on the road* n'ont jamais été déclarés officiellement fériés.

Ces deux îles s'arrêtent de travailler pour célébrer le Jour de l'An, le Vendredi Saint, le Lundi de Pâques, Corpus Christi, Eid-ul-Fitr, Labor Day, Emancipation Day, Independence Day, Republic Day, Diwali, Le jour de Noël et Boxing Day. Le Carnaval, *Lundi et Mardi Gras* sont chômés.

Bacchanal est un mot utilisé pour les festivités du carnaval qui dérive du nom de Bacchus, le dieu romain du vin. En effet, le carnaval trinidadien colporte une exubérance de mouvements, de sons et de défilés carnavalesques pour laquelle le calypso, le steel band et d'autres formes de musique donnent un sens formidable. Par exemple, la chanson *Bacchanal time* interprétée par Super Blue exhorte les carnavaliers à sauter, à se démener (jump up to wave up). Sans aucune contestation, le carnaval est l'événement culturel, le plus populaire à Trinidad, une période unique de lâcher-prise. Les origines culturelles du carnaval de Trinidad sont variées et sont un reflet de la composition ethnique et historique de la société : Africains, Espagnols, Français et Indiens.

Carnaval vient du latin « Carnivale » qui signifie adieu à la chair. Il fait référence à une période où la célébration du corps, l'abandon physique ou hédonisme, la licence et l'excès sexuel sont exprimés en musique, danse et festin. En Europe, le carnaval est une synthèse du rituel qui symbolise le Dieu grec Dionysos, le Dieu romain Bacchus et le grotesque réalisme du carnaval médiéval et du théâtre baroque.

---

[42]L. Trevor Grant, Carnival of the Gods, Yacos Publications San Juan, Trinidad, 1997, p. 45. "Carnaval is about fun, enjoyment, merrymaking, ecstasy, festivities, confusion, controversy, high energy, stress and anxiety disorders."

Comme ces musiques, le calypso, le steelband, la soca, le reggae, deviennent une part de l'histoire mondiale et une part du monde caribéen. Au début du vingtième siècle, le carnaval devient plus commercialisé, plus international et surtout ethniquement plus divers. À la fin du dix-neuvième siècle, les récentes formulations du carnaval facilitèrent l'entrée de toutes les races et classes dans ce carnaval. Pour la classe ouvrière, le nouveau contexte exigeait de l'innovation. Les tambours africains furent remplacés par le tambour-bambou. Les chants de protestations furent en anglais et les spectacles devinrent de plus en plus commercialisés avec la venue des tentes de calypso et l'enregistrement de disques à l'extérieur plutôt qu'à Trinidad et à Barbade. L'entrée des classes moyennes dans le carnaval représenta une soupape de sécurité, (Keith Nurse, (1999 : 92)[43]. Le carnaval commença à émerger comme un festival national après la seconde guerre mondiale alors qu'il avait été banni durant le 19^{e} siècle. Les classes moyennes abandonnèrent leurs chars pour parader dans les rues et furent connues comme les « pretty mas », sans connotation politique et avec une attention portée sur le costume. Les gens de la classe ouvrière transformèrent le tambou-bambou en un steelband. Le jour de la victoire alliée en Europe le 6 mai 1945, la musique remplit les rues de chaque ville et village de la colonie. Ce fut le premier carnaval depuis des années, mais le son était différent et nouveau. Il s'agissait maintenant du son du steelband fait de barils de pétrole. Durant la guerre, un certain nombre de jeunes hommes noirs, surtout à Port of Spain avait adopté la mode des percussions métalliques venues de barils de pétrole. Pendant les quelques années qui suivirent, les steelbands se multiplièrent à travers le pays, en portant des noms agressifs comme Desperadoes, Destination Tokyo ou Red Army.

Le carnaval est une arène pour les négociations et les contestations des tensions variées et de luttes de la société.

> *C'est une arène qui est profondément mythique. C'est un théâtre de désirs populaires, un théâtre de fantaisies populaires. C'est où nous découvrons un monde et nous jouons avec l'identification de nous-mêmes, où nous sommes imaginés, représentés non seulement par le public qui ne reçoit pas le message, mais aussi pour nous, pour la première fois.*[44] *Keith Nurse*

---

[44]Keith Nurse: Globalization and Trinidad Carnival: Diaspora, Hybrity and Identity in Global Culture. Cultural Studies 13, n° 4: 661-690. "It is an arena that is profoundly mythic. It is a theater of popular desires, a theater of popular fantasies. It is where we discover a world and play with the identification of ourselves, where we are

Colonisée par les espagnols après la conquête de Christophe Colomb en 1948, Trinidad avec une petite population d'Espagnols et d'Amérindiens, était un des territoires les plus sous-peuplés et les moins cultivés d'Amérique. Après trois siècles, les Espagnols, au moment où les Bourbons promulguent la *cedula de Poblacion* en 1783. Son principal objectif était d'encourager la migration vers l'île de planteurs espagnols.En retour, ils recevaient de la terre et des taxes de garantie sur les bénéfices. En 1783, Trinidad et Tobago firent l'expérience d'un afflux de planteurs français, accompagnés d'esclaves et de métis venant des Antilles françaises, sonnant là, les origines du carnaval à l'arrivée de planteurs français et des esclaves africains qui importent le rituel des Jours Gras.

Les traditions africaines carnavalesques qui sont connues, dans plusieurs territoires depuis le 19e siècle, ont été amenées par des traditions et sociétés venant d'Afrique de l'Ouest comme, le *gumbu, koukonu* ou *Kambula,* les tambours, les chants et les masques. Ces activités se tenaient durant la période de Noël et du jour de l'an, saison traditionnelle qui permettait aux esclaves de goûter à la liberté et à la licence des mœurs. Les esclaves apportèrent avec eux, la célébration de Noël avec un mélange de rythmes et de traditions africaines jusqu'au Mardi Gras. Jusqu'au vingtième siècle, la majorité des Trinidadiens parlaient patois, un mélange d'africain venant des communautés d'Afrique de l'Ouest comme le Yoruba, Adangme, Fanti, Ibo et de français. Les efforts entrepris par les Anglais pour supprimer le carnaval durant le dix-neuvième siècle créèrent de vives fractures dans la hiérarchie de la couleur et de la race.

L'idéologie du carnaval de l'élite française blanche était aristocratique, comme le Mardi-Gras de la Nouvelle Orléans. Ainsi, les planteurs blancs pratiquaient « des fêtes, des visites et des promenades en voiture ou à pied » « elaborate masquerade balls, house-house visiting and street promenade in carriage or foot. » Lee, (1991 : 419)[45]

---

imagined, where we are represented, not only to the audiences out there who do not get the message, but to ourselves for the first time"

Lee A , Class, Race, Colour and the Trinidad Carnival, in The Trinidad Carnival Strasfication in Contemporary Trinidad & Tobago, edited by Ryan UWI,1991, "the beliefs that the slaves were childish, sensuous, hedonistic and the planters were responsible, serious and civilized"

Lee (id) «…elaborate masquerade balls, house-house visiting and street promenade in carriage or foot. » Lee, (1991:419)[45]

Les blancs prétendaient être noirs, « negue jardin » comme Johnson le dit : « […] les croyances que les esclaves étaient enfantins, sensuels, hédonistes, et que les planteurs étaient responsables, sérieux et civilisées » (Lee, 1991 : 471)

Ou encore que les femmes blanches : « […] s'habillaient comme les femmes de couleur, prétendant que leurs maris les désiraient autant que leurs maitresses mulâtres ». (Munro, 1956 : 108)

Cet exemple illustre comment la race, la sexualité, et colonialisme interviennent pour reproduire le spectacle de « l'autre » selon Hall, S (1990). Les anciens eslaves sont choisis pour célébrer leur nouvelle liberté en reproduisant les cannes brûlées ou Canboulay, lors d'une procession dans la nuit du premier août, au moment de leur émancipation. L'africanisation du carnaval provoque la construction d'un discours racial et stéréotypé. Les festivités du carnaval furent stigmatisées comme vulgaires, indécentes, dangereuses et rebelles. L'émancipation des esclaves en 1938 engendra une participation importante des Afro-Trinidadiens dans le carnaval et conduisit à une séparation entre le carnaval public et les carnavals privés qui se tenaient dans les plantations. Les Afro-Trinidadiens purent organiser des célébrations sur les modèles des cours européennes avec des rois et des reines. Le fameux *Carnaval Monarch*, manifestation créole, a stimulé le génie d'un peuple de descendants d'esclaves qui a inventé le calypso et le steelband par lesquels le carnaval fut réinventé. Le carnaval de la post-émancipation développa une série de rites de protestation sociale et de résistance par la population africaine contre l'hégémonie de l'élite européenne.

La guerre de 1939-45 libère des forces – l'émancipation économique dans les colonies, les théories nationalistes – une certaine liberté sexuelle. Tout ceci aide à changer l'attitude de la classe moyenne créole à l'égard du carnaval. Les premières formes qui émergèrent pour représenter les formes distinctives du carnaval trinidadien sont les suivantes : le calypso, le steelpan ou pan qui émergea après la 2nde Guerre mondiale, successeur du Tambou Bamboo.Celui-ci fut banni comme le son du tambour et les Mascarades ou Mas après les

---

Lee A , Class, Race, Colour and the Trinidad Carnival, in The Trinidad Carnival Strasfication in Contemporary Trinidad & Tobago, edited by Ryan UWI,1991, "the beliefs that the slaves were childish, sensuous, hedonistic and the planters were responsible, serious and civilized"

Munro,Edmonson, *Carnival in New Orleans*, p. 108, Marcia G Garder, James C. McDonald, 1996 "…. dressed themselves that as coloured women, pretending that their husbands desired them as they did their mulatoo mistress"

années 1880 par les autorités coloniales. Le génie du peuple africain donna lieu à un esprit nouveau et innovateur.

Les Africains apportèrent leur propre tradition de la mascarade […] et ils apportèrent la musique, la danse, et l'énergie qui existent toujours et dans lequel les Africains, (plus que toute autre partie de la population) ont été maintenus. (Bishop, 1991:8)[46]

Le calypso, comme les chants africains, présentait la caractéristique d'être didactique et satirique et avait un commentaire politique et social.

Le steelpan ou pan qui émergea après la 2nde Guerre mondiale, était le successeur du Tambou Bambou et du tambour africain qui fut interdit par les autorités coloniales dans les années 1880. Tout comme le calypso, la participation au carnaval et aux activités du pan s'est étendue aux femmes.

À côté de ces *bikini mas*, des personnages traditionnels du carnaval, hérités du passé de l'île subsistent encore. Ce sont entre autres : Dame Lorraine (Trinidad and Tobago) ou Mother Sally (Barbados). Ce personnage représente une satire des planteurs français. Il a été introduit dans le carnaval, à la fin du 18e siècle, en exagérant des particularités physiques. Cette dame lorraine s'appelait « Missié Gwu Koko » ou « Missié Gwo Lolo ».

BISHOP Pat "*Carnival and the Public Art process"* Port of Spain, Mimegraph, 1994:

[46] "For the mimetic tradition to Trinidad in the form of the Carnivals of the French plantocracy, the African slaves brought their own tradition of masquerade and ritual as well but, and this may be crucial they brought the music, the dance and the energy which has today and which the Africans, (more so perhaps than any other segment of the population) have, since slavery, been sustaining"



Photographie 2 : http://www.tntisland.com/images/tccdamelorraine.jpg

Le Moko Jumbie, danseur sur échasses, est un autre personnage traditionnel du carnaval originaire d'Afrique de l'Ouest. Le mot *Jumbie* ou *ghost* (fantôme) vient du nom d'un dieu ouest-africain qui a été ajouté par les esclaves après l'abolition de l'esclavage. On le retrouve dans presque toutes les îles de la Caraïbe. Daniel Crowley le décrit de la manière suivante :

> *Moko jumby, le danseur aux échasses est connu à travers les Antilles. A Trinidad, il était joué, presque partout par des hommes, sur des échasses très hautes, environ 1 ou 2 mètresde haut. Les échasses étaient peintes d'une couleur vive et les carnavaliers portaient une longue jupe et une veste de satin coloré ou de velours.*[47]

[47]Crowley D, The Traditional Masques of Carnival.In Trinidad Carnival (A republican of Caribbean Quaterly n° 3 &4, 195, 2002, 266. Moko Jumby, the stilt dancer, is known throughout the West Indies. In Trinidad he was played, nearly always by men, on stilts as high as 10 or 15 feet. The stilits were brightly painted in stripes, stripes and the masqueradors wore a long full skirt and jacket or 'ton' of brightly –colored satin or velvet. His hat was made of tosho, and dried pulp of the white cucumber… which fashioned into an Admiral 'hat which long peaks



Photographie 3 : Kasokak moko jumbies extrait du Trinidadian Guardian, jeudi 24 novembre 2005.

Peu après, les *designers* vont habiller les Moko Jumbies selon leur goût. Ici, ils portent un vêtement aux couleurs de Trinidad.

Les gens qui participaient à ces divertissements, particulièrement les femmes, étaient considérées comme des *jamettes***.** Le mot jamette vient du français diamètre et beaucoup de gens voyaient les jamettes comme une menace à l'ordre public.

Il existe d'autres personnages traditionnels comme Pierrot Grenade, Midnight Robber, Baby Doll, Burrockeet, Dragon or Cow Mas.

---

in front and back and with the crown of the dwarf in similar costume but without stilts, to accentuate Moko's height"



Photographie 4 : Baby Doll

La *baby doll* est vêtue d'une robe à volants et un bonnet. Elle porte une une poupée qui symbolise un bébé illégitime. Elle arrête les passants qu'elle accuse d'être le père de cet enfant.



Photographie 5 : Burrockeet

Le *burrockeet* vient du mot espagnol *burroquito* ou petit âne en français. La tradition du *burriquito* remonte à la culture indienne hindoue et au continent sud-américain.

Le costume comprend une tête d'âne faite de papier de couleursur une structure faite en bois ou de bambou alors que le corps était couvert avec une longue jupe décorée de fleurs. Le mors et la bride sont en cuir coloré. Le *rider*, celui qui conduit le *burrockeet* porte une chemise de satin et un grand *sombrero* de paille. Il danse sur un air vénézuelien appelé Burriquito.

C'est pourquoi l'ouverture du Carnaval est encore aujourd'hui le plus intense et anarchique du carnaval trinidadien.

Les esclaves célébraient le carnaval sur les plantations. Après l'émancipation de 1938, les ex-esclaves emmenèrent leur propre procession dans les rues de la ville protégée par des groupes de bâtonniers. La parade était accompagnée, par l'utilisation des instruments à percussion et

l'introduction de canboulay**,** venant du français cannes brûlées. L'administration britannique du carnaval décrète qu'en 1838, les festivités ne peuvent commencer avant le Lundi gras. Les planteurs français défendent leurs propres traditions face à l'Anglicisation montante de la classe moyenne des métis

Les Mascarades agissaient comme une forme de théâtre de rue qui mettait au défi l'ordre politique et socioculturel euro-centrique de la société. Plus tard, au vingtième siècle, le carnaval devint plus commercial et international. En revanche, les questions de couleur de peau et de catégories sociales n'étaient toujours pas évacuées comme le témoignent les propos d'Errol Hill (1972 : 27) :

> *Les classes sociales restaient à part. Un groupe de carnavaliers jouant les masques traditionnels allaient dans les rues chantant des refrains accompagnés par le tambou-bambouet un orchestre fait de bouteille et de couverts. Un autre groupe de carnavaliers mené par leur chanteur et dansant sur des calypsos accompagnés de la musique des instruments à corde était tiré d'un groupe de carnavaliers de la classe moyenne. Cependant, un troisième groupe paradant sur des voitures ou camions à plateau, déguisé en pirates, en bohémiens, bohémiennes ou des demoiselles de harem venant de la classe des marchands blancs.*[48]

En 1956, alors que le PNM (People's National Movement), est au pouvoir le carnaval est déclaré officiellement héritage national dont l'importance est reconnue par l'industrie du tourisme. Il devient alors la source d'une fierté nationale, d'une nouvelle culture nationale et représente la culture trinidadienne à l'étranger. L'écrivain Saint-Lucien Derek Walcott le décrit comme un théâtre des rues.

Les classes moyennes abandonnent leurs chars pour faire la mascarade dans les rues et impulsent ce qui deviendra les *pretty mas*, dépolitisés et où la philosophie des vêtements carnavalesques prévaut. À partir du début du 20^{e} siècle, le carnaval s'unifie.En amont de

[48] Hill, Errol, The Trinidad carnival: Mandate for a National Theatre, London: New Beacon, 1977, p. 27. The social classes still kept apart. In the main, one group of revelers playing traditional masqueraders would tramp through the streets chanting choruses in the tambour –bamboo and bottle and spoons orchestras.(…) Yet, a third group parading in carriages or on a flat –bed decorated trucks and dressed as pirates, gypsies or harems damsels were from the high coloured and white merchant merchant and property classes

l'évènement, des matières premières ont été choisies au cours des voyages à l'étranger pour de grosses quantités de lamés, du velours, des satins, des imitations de tissus en papier, des matériaux plastiques, des perles, des paillettes, des miroirs, de faux diamants, des plumes et tant d'autres matériels qui vont servir à faire les costumes.

Pendant ces préparatifs, les favoris sont sélectionnés. Ainsi les disc-jockeys, les meneurs de groupes, annoncent la chanson la plus fréquemment jouée, laquelle deviendra la Road March de l'année. Le Calypso Monarch est sélectionné par des juges.

Pour les spectateurs, le clou de la manifestation est l'immense groupe de *mas* conçu et organisé sur un même thème. Un groupe peut comprendre plus de mille membres, chacun portant un costume identique.

L'urbanisation favorise le contact et les mélanges. Les comportements des carnavaliers dérogent à la bienséance sociale. Les chansons brocardent les puissants. Le pouvoir entend servir, encadrer, contrôler les carnavaliers. Le carnaval survit, prend de l'ampleur et contourne les contraintes.

Avec l'indépendance, le Premier ministre, le Dr Eric Williams établit le Comité du développement du carnaval (Carnival Developement Committee) à la fin des années 1980. Dans *In the castle of My Skin* George Lamming fait dire à la mère du protagoniste qui se prépare à émigrer à Trinidad où il a trouvé un poste d'enseignant : « Vous devriez voir ces gens sauter dans les rues comme des chats sauvages ! Ils courent à travers les rues comme si quelques démons leur couraient après »[49].

Deux jours avant le Mercredi des Cendres, l'esprit du carnaval anime le pays, et plus spécifiquement Port of Spain qui explose littéralement sous la féerie des couleurs et la musique (calypso, soca, reggae soca ou steelband).

Dans la nuit du Dimanche au Lundi Gras, arrive le jouver't. Les carnavaliers s'enduisent le corps de peinture ou de boue pour se transformer en *dirty mas*. Le témoignage d'un Trinidadien à propos du jouver't est éloquent :

---

[49] LAMMING G, *In The Castle of My Skin,* p.263, Longman, The University of the West Indies, p.2003

. "if you see these people jump in the street like wild cats for two days… They jump all 'cross the street as is some demon inside them get away",

> *Ce que j'aime à propos du Carnaval est de danser comme des fous dans la rue, […] Le carnaval c'est quand nous devenons tous fous […] "What I love about Carnival is to be dancing madly in the street, to see some big minister jamming next to me and give him a big hug or pour beer on his head, whatever. Carnival is when we all really become one." (Nicole Joseph-Chin)*

Depuis 1900, le Carnaval de Trinidad a évolué dans un heureux équilibre de fêtes d'un côté, et de compétitions de l'autre, ce que les Trinidadiens appellent *bacchanal*.

Dans un calypso, *Contender*, le calypsonien s'exprime ainsi :

> *You talk of commess*
> *Check the young and restless*
> *With the words,*
> *They like the bacchanal*
> *They like the confusion'*

Le terme *bacchanal* dénote spécifiquement à Trinidad les valeurs célébrées pour le Carnaval c'est-à-dire l'excitation, le désordre et la sensualité. En même temps, le synonyme de *bacchanal* est *scandal*, ce que nous retrouvons dans ces paroles :

> *Bacchanal Woman,*
> *Sweet scandal when she walk*

Ou encore

> *We people like scandal.*
> *We people like bacchanal*

Le scandale implique de mettre en évidence ce que les autres ne voudraient pas divulguer. La seconde connotation du terme *bacchanal* renvoie à la confusion ou au désordre. Les deux mots sont liés par le mot anglais *commess* qui signifie aussi extrême confusion.

Tous ces évènements sont encadrés par le rythme du carnaval, incluant les compétitions variés du roi et de la reine du calypso, le *mas band* de l'année, les rois et reines du carnaval, le roi du Road March, le Panorama, la compétition de steel band et en même temps signe du changement, le Soca Monarch, le Chutney Monarch.

Le calendrier éclectique des fêtes de Trinidad et Tobago rassemble des célébrations catholiques, hindoues, musulmanes commémorées à l'aune des changements politiques. Ce qui n'a pas toujours été le cas, puisque pendant l'époque coloniale, les autorités et les gens de la classe supérieure voyaient les manifestations de rue avec répugnance.

Dans un entretien avec des anonymes on m'a dit que dans le journal de 1899, le carnaval était décrit comme : « la violation honteuse du Sabbat par ordre de la population qui avait l'habitude de porter des masques en cette période de l'année ».[50]

Dans cette évolution, le carnaval exprime avec éclat l'énergie, la créativité et l'ingénuité de Trinidad. C'est la vertu incarnée du pays, et certainement la première attraction pour beaucoup de visiteurs, le carnaval mêle toutes les fibres de la vie trinidadienne : les histoires d'Europe, d'Afrique, d'Asie, d'oppression, de calypso et de steelband.

Chaque année, des races, des couleurs et des idées se mêlent sans préjugés, unis dans la force d'un festival universel. Depuis, plus de deux cents ans des communautés noires et blanches, le carnaval ne connaît pas de limites les enfants comme les grands-mères, riches et pauvres, Indiens, blancs, noirs et créoles se mêlent dans les fêtes sans omettre lesétrangers qui sont les bienvenus pour participer à la fête avec les *Trinis*[51].Il s'agit d'une expérience culturelle unique du « play mas » comme les Trinibagoniens aiment dire.

L'ampleur qu'a prise le carnaval au fil du temps a nécessité sa structuration. Il existe environ 15 à 200 groupes de carnavals dont le seul but est de planifier, d'exécuter et d'exposer les costumes de carnavals. Appelés par le nom des principaux créateurs de costumes comme Peter Minshall, Raoul Garib, Carvalho et Stephen Lee Hungou simplement par le nom de leur groupe de carnaval – Poison, Legends, Barbarossa, ces groupes sont ouverts à tous. Chaque groupe a un roi et une reine représentant le thème de l'année – Callalou, Wonders of Bucco Reef, Bright Africa. Pour les calypsoniens, la préparation du carnaval commence en juillet/août au moment où les chanteurs de calypso composent et enregistrent leurs chanson.

En décembre les Trinidadiens utilisent dans leurs chansons les évènements politiques, sociaux et les scandales de l'année précédente. Le public s'est adapté aux bacchanales aux nouveaux

[50]Port of Spain Gazette, January, 22, 1899 'The shamefulviolation of the shabbath by the lower order of the population, who is accustomed at this time of year, to masks and disturbances on a Sunday »

[51] Appellation familière utilisée dans la Caraïbe anglophone pour désigner les Trinidadiens

jam and wine des tubes qui deviennent de plus en plus familiers par les ondes. On note un regain de ventes de disques et les concerts se multiplient dans le pays. Entre temps, les leaders des carnavaliers ont décidé du thème, conçoivent les costumes que les participants vont porter et vers janvier, et les confectionnent à partir de tissus, de paillettes et d'autres matériaux. Parallèlement, les joueurs de pan se rassemblent pour répéter.

Toutes ces activités qui demandent une organisation rigoureuse, de la discipline et de l'argent sont entreprises par les carnavaliers, sans aucune participation significative de l'État dont le rôle principal est d'organiser et financer quelques-unes des infrastructures pour les évènements à venir.

En attendant, le Jour Ouvert n'annonce pas le début du *fun*. En effet, la saison du Carnaval débute le 28 décembre, le Boxing Day et cela continue avec des jours de fêtes comme le *calypso tents* (Specktula, Kaiso House, Revue). L'excitation va crescendo dans les derniers jours avec des compétitions de calypso, de soca, de ragga soca, de chutney soca et de steelband. Le jour-phare est le Mardi gras où les carnavaliers envahissent et forment une masse compacte. C'est la même liesse, les mêmes corps dévêtus des *bikinis mas*, le même déhanchement sur les mêmes rythmes de soca ou de calypso que déversent les sonos placées sur les camions.

Le panorama en tant que nouvelle compétition, a produit des sources d'économie et a amené les steelbands à un degré d'exposition et de prestige puisque ceux-ci devaient jouer un calypso de l'année en cours. Cette nouvelle compétition enrichit le répertoire musical ainsi que les prestations scéniques du Queen's Savannah Park où la Carnival Queen et le Calypso Monarch se tiennent.

5.1-Le chutney soca

Par ailleurs, les Indo-Trinidadiens font valoir leur intérêt à travers le chutney soca. Des enquêtes d'audience et les observations des représentations de chutney soca se révèlent être des clés pour la popularité des Indiens :

— la variété des chansons (dub et soca) ;

— le son électrique moderne de préférence à la musique traditionnelle acoustique indienne ;

— des chants en anglais plutôt qu'en Hindi ;

— la variété des chansons (dub et soca) ;

— le son électrique moderne de préférence à la musique traditionnelle acoustique indienne ;

— des chants en anglais plutôt qu'en Hindi ;

— des groupes et des DJs, de préférence aux artistes individuels de chutney ;

— des paroles qui s'adressent aux jeunes sur les expériences qu'ils vivent ;

— la danse hétérosexuelle plutôt que les groupes de même sexe évoluant sur de la musique traditionnelle chutney.

Le chutney et le calypso font un parallèle entre le chutney soca et la musique soca en termes de générations. Cependant, le chutney soca exprime une fierté culturelle en même temps qu'il s'inscrit dans le monde globalisé.

L'utilisation de *chutney soca* remonte à l'origine du Chutney Soca Monarch en 1996. Le chutney moderne (opposé au traditionnel chutney accompagné par l'harmonium, le *dholak e*t le *dhanta*l) s'allie à la soca avec la musique indienne. Une nuance ténue distingue le chutney du chutney soca. Tous les deux utilisent les mêmes instruments, sont interprétés en hindi ou en en anglais et peuvent être dansés de la même manière. Le besoin de séparer le concours de Chutney Soca fut mis en évidence par un incident. En 1996, le chanteur indo-trinidadien Sonny Mann fut sorti de scène sous les sifflets par des membres du public qui n'appréciaient pas que la chanson *Lotay La* n'appartienne pas à un show soca.

Quand l'UNC gagna les premières élections parlementaires en 1995 et que Basdeo Panday devint le Premier ministre d'ascendance indienne, cela éveilla un sursaut d'élément national de la part des Indo-Trinidadiens concernant le chutney et le chutney soca.

En 1996, sa chanson *Chutney Bacchanal,* fut extrèmement populaire, surtout avec la jeunesse indienne qui l'identifiait comme un chanteur jeune et séducteur. Sa chanson, mélange de soca et de chutney traversa les barrières raciales et il est aussi capable de chanter les évènements soca et chutney. Selon Chris Garcia, la chanson *Chutney Bacchanal* est simplement un chant d'amusement ou de fête. Les paroles et la musique de cette chanson le firent entrer dans la catégorie des « dougla music ».

All woman come down from India
Tell meh she love up de Soca
Want to sing ah verse in Hindi
So she grab hold ah my guitar
Then starts to deliver
And this is what it sounds like to me
Jamming pon me all night
This is what it sounds like to me
Chorus
Cha-Dey-Bur-cuh-Chun-Dey
Bur-Gay-Jar-Dey

Bur-GunGee
Brick-Cha-Dee
Bur-Kay-Jon Kay-lick-Ah

Du-Ka-Licky-Nanny
Ju-ah-licky-nanny

Bur-gay- jung- gay-da
Juke-ah –licky-nanny

Body start to shiver
Meh body start to quiver
Just vibing on this new wave chutney

De woman gone in a frenzy
Wailing up she body.

And I and all in sweet ecstasy
This is what is sounds like
Jamming on me all night
This is what it sounds like to me.

La « douglarisation » de la culture trinidadienne peut être vue comme une forme de créolisation ou mondialisation qui tire ses origines africaines de la culture créole.

L'intérêt indo-trinidadien de la représentation culturelle fut mis en évidence au concours du Chutney Soca Monarch en 2000 où les chanteurs étaient accompagnés de danses très élaborées. La plupart montraient des thèmes patriotiques et incluaient des images de réconciliation entre les Afro-Trinidadiens et les Indo-Trinidadiens.

Le chanteur populaire de chutney soca Rikki Jai commença sa carrière comme chanteur de calypso. Il débuta avec la chanson *Sumintra* qui relate l'histoire d'une fille indienne préférant la musique soca à la musique indienne. Dans cette chanson, Sumintra refuse d'être définie en termes ethniques stéréotypés et se proclame « Trinibagonienne », c'est-à-dire citoyenne de Trinidad et Tobago. Jai a remporté le concours du Chutney Soca Monarch en 1998, en 1999, en 2001 et 2002. Le succès de *Sumintra* coïncide avec la popularité montante de la chanteuse de calypso indienne Drupatee et semblait promettre de nouvelles opportunités aux calypsoniens indiens pour le carnaval.

D'ailleurs, Drupatee est restée une figure majeure du calypso, même si elle doit se battre chaque jour pour gagner la confiance et la reconnaissance de son public. Aujourd'hui, le carnaval est une manifestation antagonique qui imbrique ordre et désordre. L'ordre, c'est l'organisation des groupes qui doivent se produire devant les différents jurys. Le désordre plonge dans les excentricités. À l'instar de pères qui, dans la vie ordinaire sont très soucieux de la longueur de la jupe de leur fille, ce jour-là, défilent avec elles et ne s'offusquent pas de leur semi-nudités ou encore lorsque de respectables mères de famille sont aussi peu vêtues et se livrent à toutes sortes d'excentricités.

Depuis les années 1970, le carnaval est devenu – à Trinidad et à l'étranger – le plus grand show sur terre appelé aussi « Trini party », mettant l'accent sur l'harmonie multiraciale, des costumes colorés, la soca et des costumes qui révèlent les corps (bum bum time).

À l'exception du J'ouvert, les steelbands disparurent pendant les jours de carnaval à cause des embouteillages et de l'incapacité du pan d'être en compétition avec les systèmes électroniques du Dj.

Pour celui qui vient de l'extérieur, le carnaval est une expérience unique alors que pour beaucoup de locaux, c'est le point de référence de l'année, célébrant un caractère national basé sur l'actualité, l'amusement, l'humour, et l'unité.

La phrase que Slinger Francisco, *The Mighty Sparrow*, chantait en 1957 continue d'être d'actualité:

We don't care who say we bad
Regardless of color, creed, or race
Jump up and shake your waist.

Le public s'est adapté aux bacchanales aux nouveaux *jam and wine* dont les tubes sont diffusés régulièrement sur les ondes boostant les ventes de disques et le nombre de concerts.

5.2-Le Crop Over

C'est une association qui rassemble les coutumes et les festivités liées aux rythmes de la vie agricole. Le Yam Festival d'Afrique de l'Ouest a été une partie de cette expérience et représente l'héritage de bien des Barbadiens dans les siècles précédents. Pour les îles Britanniques, la célébration du traditionnel Crop Over marquait la fin de la moisson. Elle disparut vers la fin du règne de la reine Victoria, remplacée par le Harvest Festival introduit par l'Église anglicane au milieu du 19^{e} siècle.

Les esclaves avaient leurs propres danses et festivités que les planteurs et autorités dans les Antilles essayaient de préserver ou de restreindre. Si la moisson fut introduite par les esclaves, les planteurs et les directeurs, chacun de ces groupes devait avoir des raisons pour célébrer la fin de la récolte.

Nathaniel Weekes, un Barbadien Blanc Créole, à propos des célébrations qui permettaient aux esclaves d'avoir une opportunité pour ritualiser les chants et les danses en rapport avec le monde de la plantation écrivait en 1754 :

There's not a slave,
In spite of slavery, but is pleased and gay
For this is their delighted, darling time!
On all sides, hear the Dialogue obscene,
The last Night's Theft, the adulterous Intrigue,

And all the scandal of unmanner'd Tongue
While some, to cheer their Toil, and laugh the Hours
In merriment away, forth from their Throats
The Barb'rous unintelligible song
Unmusically roared.[52]

La référence la plus ancienne du Crop-Over Festival remonte au directeur de Newton Plantation écrivant en 1798 au propriétaire du domaine pour lui signifier qu'il avait tenu un dîner pour les esclaves : « C'était une célébration de la moisson qui se tenait après la récolte ».

Dans les années 1870, des groupes élaborés sont destinés à produire la musique des triangles, des maracas et différents types de tambours. Selon Sampson Wood en 1789, le Crop-Over signifiait pour les planteurs que le sucre était prêt à être embarqué pour l'Angleterre qui lui procurait toutes les nécessités et le luxe dont il avait besoin, alors que pour l'esclave, c'était le jour le plus long de l'année. Sur le plan économique, le sucre prédomina à Barbade jusqu'en 1838.

Le Crop-Over, c'est l'évènement le plus haut en couleur du calendrier barbadien. Il célèbre la fin de la récolte de la canne à sucre. Après la libération des esclaves, le carnaval est à l'origine des célébrations, réparties en différents temps de l'année : anniversaire de la libération des esclaves, fin de la récolte. Pour beaucoup, le Crop-Over c'est la période de dur labeur mais aussi, le début d'une période de bas salaires. Le « dur travail » est la période entre deux récoltes. Toujours est-il que ce festival fut apparemment assez commun au début du 20^{e} siècle.

Le terme Crop-Over a remplacé sans doute celui de Harvest Home. Une procession de charrettes emporte les dernières cannes jusqu'à la plantation. Les animaux de traits étaient décorés de flamboyants, de frangipaniers et d'autres fleurs, alors que les mouchoirs vivement éclairés seraient noués comme des drapeaux sur les cannes.

Toujours est-il que ce festival fut apparemment assez commun au début du 20^{e} siècle. Les travailleurs paradent dans la cour et ont introduit Mr Harding au directeur. En fait, depuis 1974, l'accent est mis sur les costumes, le calypso, la livraison des dernières cannes et la

[52] "Twas a celebration of Harvest Home after the crop" »

présentation de Mr Harding, le symbole fut Mr Harding, une effigie dont les vêtements de cannes sèches, furent inventés après l'Émancipation. Le *Vaval local* marquait le début des festivités qui s'achevaient au moment où l'effigie de Mr Harding périssait dans les flammes symbolisant ainsi la fin des temps difficiles et l'espoir de jours meilleurs. Depuis quelques années, sous la pression des planteurs blancs, Mr Harding a disparu du Crop Over.

Dans les années 1940, les difficultés rencontrées par l'industrie du sucre marquent son déclin. Revitalisée par le cap touristique de la Barbade, la manifestation renaît en 1974 par la volonté du Comité de tourisme de l'époque qui recherche une activité susceptible d'attirer les touristes pendant la basse saison.

Le Crop Over fut remplacé en 1974 par un Board of Tourism, office du Tourisme présidé par Julian Marryshow dont la visée est d'attirer des visiteurs pendant la « basse saison ». À ce titre, le calypsonien *Mighty Dragon* Jordan fait revivre le calypso comme figure dominante du Crop Over. Dans un article du Sunday August 7, 2011, (*The Barados Advocate*), le Ministre de la Culture, Stephen Lashley déclare :

> *Mottley, along with the Ministry of Education and Culture, mounted an island – wide community and theatrical event, the traditional 'Crop-Over Festival'. It was a major achievement for the government of the Barbados Labour Party. There can be no doubt that this event, now an annual one, was the most remarkable folk festival ever held in Barbados and, together with the National Independence Festival of Creative Arts which began in 1973, remains the beacon of the national cultural upsurge.*[53]

Le Crop Over a ses origines, non pas dans la fantastique jubilation que vous voyez étalée dans les rues pendant le kadooment, mais elle est enracinée dans cette sorte d'expérience que les grands-parents auraient rencontrée par hasard comme le résultat de notre première récolte, au temps de la canne à sucre. Quand elle arrivait à son terme, ils étaient heureux de célébrer la fin de la récolte.

Et pendant des années, cette célébration était une fête nationale, qui célèbre la fin de la récolte de la canne, mais c'est maintenant plus que cela. C'est devenu un réel festival culturel qui se manifeste de différentes manières avec des gens inclus dans l'expression artistique et

---

LASHLEY S, Crop Over adding to Barbados's creativity, The Barbados Advocate, Sunday August 7, 2011

culturelle depuis des années. Aussi aujourd'hui, par exemple nous célébrons le calypso dans le CropOver mais aussi nous célébrons la musique folk. Nous célébrons le Gospel. Nous célébrons aussi le travail de nos artistes renommés. Toujours est-il que ce festival fut apparemment assez commun au début du 20e siècle. Pour bien montrer que le Crop Over fait partie de l'arsenal touristique de la Barbade, en 2007, Regina Selman (2007 : 3) dans un article, « Crop Over Music Makers Praisers », parle de la musique qui accompagne le Crop Over :

> *Le Crop Over ne serait rien sans la joyeuse musique des marqueurs qui travaillent sans arrêt à promouvoir la Barbade à travers l'art musical et ainsi un grand nombre de leaders dans le tourisme local leur ont tiré le chapeau.*[54]

Le ministre du Tourisme, Noel Lynch reconnaît les efforts de ceux qui ont travaillé pour valider le travail de ceux qui ont fait du festival un succès que ce soit les compositeurs, les arrangeurs, les calypsoniens et bien d'autres : « Je crois que c'est vraiment un festival unique et plein de significations. [...] nous ne pourrons pas vivre sans leur musique quand il s'agit de promouvoir la Barbade. »

Pour Alvin Jemmott, le Président du *Barbados Hotel and Tourism Association* (BHTA). Il cite quelques-uns des ambassadeurs comme Rupee, Krosfyah, The Mighty Gabby and Rihanna qui fut un des succès de ce Crop Over. Il écrit dans son article du Sunday, August 7, 2011 : 14 (*The Barbados Advocate*)

Le Crop Over, couple avec la mise en scène d'un concert de la star internationale de la barbadienne Rihanna montre non seulement ce que pays peut offrir, mais montre la créativité du pays.

Aujourd'hui, le Kadooment Day et le Pic-O'-de-Crop sont liés aux festivités du Crop-Over qui, traditionnellement, prennent place au dernier jour de la récolte de la canne à sucre, à Barbade. Ces célébrations avaient virtuellement disparu du calendrier pour être réintroduits sous la forme d'une attraction touristique. De nos jours, le Crop-Over est plus simplement la version barbadienne du carnaval de Trinidad avec des compétitions de calypso et soca. Sous la responsabilité conjointe du Ministre de la Culture et du *National Cultural Fondation*, le

---

SELMAN Regina, Crop Over Music Makers Praisers, p3, The Barbados Advocate, June 2007

LYNCH Noel, Hats off to musical ambassadors for promotion of B'dos, p.3, The Barbados Advocate, August 5, 2007

Crop Over met l'accent sur le calypso et sur les costumes et se démarque ainsi de la version passée. Il commence en juin avec la livraison des dernières cannes, puis suivent des concours de calypso, par exemple le Pic O' De Crop et il atteint son apogée le premier lundi du mois d'août, appelé *Kadooment Day*.

Le concours de Calypso Pic-O-De-Crop récompense les meilleurs chanteurs ou compositeurs de la saison choisis sous des tentes. Le vendredi a lieu le couronnement du roi et de la reine du carnaval au National Stadium. Le lendemain, au lever du jour, vers deux heures du matin, se tient le Fore-Day Morning Jump up appelé aussi le Jouver't.

Puis, le dimanche, le grand show Cohobboplot rassemble les chanteurs de calypso et meilleurs groupes de carnaval. Ce jour-là, dès 8h du matin, au National Stadium, débute le concours de groupes costumés. Après leur passage au stage, les groupes envahissent les rues jusqu'à Spring Garden, où les attend une foule immense.

Comme à Trinidad, l'urbanisation favorise le contact et les mélanges. C'est un moment de liesse populaire où les carnavaliers se défoulent sur les rythmes de soca ou de calypso.

En dépit d'être libres pendant environ un siècle, les Barbadiens noirs souffraient de l'esclavage mental, préoccupés qu'ils étaient à réagir en bon anglais et de parvenir à obtenir les références de respectabilité britannique. Ainsi, plus un Barbadien se rapprochait du Britannique dans sa manière d'être et dans son discours, plus il était distingué. Le calypso était mal vu et les chanteurs de calypso perçus comme des blagueurs. À l'image des troubadours ambulants, ils déambulaient dans les rues. Des mères poussaient les enfants à l'intérieur des maisons et interdisaient à leurs filles de leur parler.

Au moment du carnaval 2010, Renee Ratcliffe fait part de son honneur d'avoir été nommée Bandleader of the Year. Elle est fière d'affirmer : « Aucun de mes costumes ne fut importé. Les bandeaux furent faits à Trinidad et Tobago, mais c'est tout. » (*The Barbados Advocate*, 2010)

Ce temps fort rassemble la population autour de son patrimoine, de son artisanat. Les arts culinaires et autres vestiges de la culture locale sont célébrés au cours du Bridgetown Marketplace.

BABB Davandra, Ratcliffe rules the leaders, The Nation, August 8, 2010

La première *tente* du Calypso, les Vétérans, vit le jour en 1979 et la musique gagna plus d'acceptation sociale. En 1982, les Conquerors aménagèrent sur le devant de la scène un jeune de 19 ans appelé Plastic Bag qui remporta le Pic-O'-de Crop. Le calypso atteint un nouveau statut.

Aux environs du 20e siècle, le calypso qui s'était développé à Trinidad commença à influencer la musique traditionnelle du pays. Les chansons de Trinidad influencèrent non seulement les mélodies mais surtout les paroles de ces chansons. Les thèmes s'élargirent, passant des commérages et du scandale à la satire et au commentaire social, mais il fallut beaucoup d'années avant que le calypso s'impose en tant qu'expression musicale à Barbade.

5.3-Le carnaval à Sainte-Lucie et à la Dominique

Comme à Dominique ou à Sainte-Lucie, le Carnaval ou Masquerade était surtout un festival venant de la culture française. L'observation de deux jours de jeûne avant le Carême remonte au catholicisme et a été introduit par les colons Français. Les masques colorés et danses étaient une caractéristique des planteurs français. Jouver't to Mardi Gras étaient des jours quand les familles créoles se rendaient visite alors que les esclaves dansaient.Avec l'émancipation, les gens libres portèrent leur festival dans les rues de Roseau, de Portsmouth. Pendant longtemps Sainte-Lucie suivit le carnaval de Trinidad et en 1947, les Luçois célèbrent officiellement leur premier grand Carnaval.

A la Dominique (Honychurch Lennox, 1984) pendant les jours qui précèdent *la masquerade* quand les *chantuelle* répétaient avec leurs joueurs de tambours, les gens se joignaient dans les *chanté mas* et chantaient des chansons appelées *layways*.

Pendant des périodes, la Masquerade était une brève période de révolte des masses dominicaises contre une société qui, pour le reste de l'année, demandaient leur obéissance. Les thèmes des *chanté mas* étaient clairs. Les meilleures chansons exposaient une situation sociale, une personnalité sociale ou des injustices.

Du Jouver't au Masquerade Day, les *matadors* les *bad-john*, les *darkies, les red-ochres,* les *jamettes*, les joueurs de tambours et les chanteurs seraient en ville. Au dix-huitième siècle, les groupes de *darkies* et les *red ochres* se formeraient en régiments sur la Newton Savannah et s'engageraient dans des batailles de rue appelées *bois bataille* semblables à celles du *kalinda.*

On peut voir ici des composantes de l'héritage africain du carnaval. Beaucoup de costumes restèrent inchangés comme ceux utilisée dans les royaumes des tribus d'Afrique Centrale. Les vêtements des *sensay* des masques à cornes étaient le plus voyants. *Rope Sensay, Pay Fig,* vêtements et papier *sensay* qui étaient portés par des *bandes mauvais* qui luttaient avec la police ou entre eux. Il y avait des acrobates portant des échasses en bois appelées *bois bois* qui dansaient sur des échasses en bois de vingt centimètres.

Plus tard, une grande variété de costumes virent le jour comme les *black-dress-and-corset* les *touristes,* les *houm-balays* et les masques aux visages peints. La Masquerade devint un jour officiel férié.

Et, aux environs de 1950, le Carnaval de Trinidad devint *respectable* due aux changements de la société trinidadienne. C'est-à-dire la demande de « changer » le calypso et par-dessus tout le changement du PNM de se conformer au Carnaval comme un « héritage culturel ». Ceci résulta de manière étrange à transformer le carnaval avec des rois, des organisations et des shows.

En 1963, il y eut un feu tragique durant la mascarade. Ceci poussa le gouvernement à bannir les masques et les costumes du *Sensay*.Les organisateurs cherchèrent des idées à Trinidad. Et les steel bands prirent la place des groupes de la *peau cabrit* et le calypsonien style Trinidad remplaça le *chantuelle* et son *chanté mas.* Des costumes extraordinairement chers prirent la place. Les vieilles chansons demeurèrent populaires. Les groupes *mauvais chant* rapportent le clash entre les membres du groupe et la police.

Mais les groupes qui font revivre le carnaval, *la masquerade* sont bien morts et les carnavaliers du Mardi Gras disaient : « Bal fini, violon en sac ».

Il n'empêche qu'en 2010, le carnaval ne vise plus à faire revivre le carnaval de Trinidad. Au contraire, on vise de plus en plus à faire revivre le carnaval de la Dominique à travers ses *mas* alors que le carnaval de Sainte-Lucie, comme le Crop Over est juste une période de liesse pour faire revivre et attirer les touristes.

6-LA DANSE

6.1-Danses traditionnelles à Trinidad et à Barbade

Les danses traditionnelles continuent d'exister dans ces îles. En effet, même si la majorité des jeunes ignorent ce genre de danses puisqu'elles ne sont pratiquées que par rapport à des évènements comme le jour de la libération des Esclaves en 1833 (*Emancipation Day*), l'indépendance à Barbade et à Trinidad (Independance Day), comme *the Best Village* à Trinidad où ce jour-là, on expose des danses traditionnelles, de la musique traditionnelle, des contes.

Avec l'ouvrage *Caribbean Dance, from Abakuà to Rouk* nous voyons évoluer les différentes danses de la Caraïbe. Ainsi, avec le calypso, le lecteur voit les formes de danse à Barbade et Trinidad. Ainsi, les formes de danses prédominantes sont africaine, créole et indienne. Il est bien établi par Roberts, (1973 : 48) que les : « Les africains attachent une grande importance aux funérailles, croyant que la mort les affectera de l'autre côté ».[55]

Le *bongo*, une danse funéraire d'origine africaine a influencé le *limbo,* danse la plus célèbre à Trinidad. D'origine rurale et humble, elle était jouée dans les veillées comme marque de respect et divertissement pour les parents du défunt afin de les garder éveillés toute la nuit.

Le Limbo doit être vu dans la lumière de la foi religieuse qui était imposé aux esclaves par leurs maîtres. Surtout à la fin du dix-huitième et début du dix-neuvième siècle, avec une influence très forte, espagnole et française, à Trinidad. La religion dominante était le catholicisme romain.

Au cours de la neuvième nuit d'une veillée connue pour être *Victory* ou *Bongo Night,* deux membres de la famille s'asseyaient avec une planche simulant le passage de l'âme du décédé, c'est-à-dire du *Limbo* vers le ciel. Quand le limbo arriva en ville, la danse devint un exploit spectaculaire et acrobatique. Des danseurs comme le grand Stretch Cox et Julia Edouard ont popularisé le nouveau limbo au point d'en faire une danse emblématique de Trinidad.

Ce chant traditionnel est censé garantir le passage de l'homme vers l'au-delà :

---

[55] Roberts, John Storm, *Black Music of two Worlds*, London: Allen Lane, 1973:48 « Africans will attach great importance to funerals, believing that a dead man's send-off will affect his status on the other side.

I want somebody to limbo like me
Limbo, Limbo, like me (choeur)
Not a man, not a woman can Limbo like me.
Limbo, Limbo like me (choeur)
Limbo boy, Limbo gul (fille)
Limbo, limbo like me (choeur)

Un jeune prêtre catholique, le Père Terry Julien dans l'article « Priest Sees Messages in Limbo Dance » écrit dans le *Trinidad Guardian* du 11 mars 1974[56] :

> *Se référant au limbo, il disait qu'avant d'être une attraction touristique, le limbo avait plein de significations. Il disait qu'il y avait un profond message dans cette danse. Julien dit que la première phase de la danse où l'interprète, faisant différentes actions avant de passer sous la barre, montre que la femme Africaine, hurlant, quand elle fut capturée par des négriers. Elle criait et refusait de partir, sachant qu'elle ne verrait plus ses enfants. La seconde phase – le passage sous la barre – indiquait que le passage du milieu dans lequel elle était poussée, opprimée et bousculée jusqu'en bas. La troisième partie consistant à se lever de la barre, montrait que la femme atterrissait dans un nouveau pays.*

Le *kalenda* ou danse du bâton réalisé avec le patois français et l'intensité du son du tambour a des origines africaines avérées. D'autres danses africaines ont survécu à l'instar du rituel des danses africaines comme le culte du *Shango Yoruban* ou les rites *Rada* du Dahomay, l'actuelle Bénin alors que d'autres immigrants venant de l'île de la Grenade ou de son satellite l'île de Carriacou où la tradition du Big Drum continue encore tels le *iba, le piqué, le manding, le coromanti, le congo le hallicord et banda.*

Après ces danses, il y eut à Trinidad trois danses diverses comme le *Moko Jumbie Queen*, le *Sadu*,[57] *Chinese Moko Jumbie* et le *National Flag Moko Jumbie.*

---

[56]Referring to the Limbo dance, he said that there was a lot more to the dance than just being a tourist attraction. He (Fr. Julien) added that there was a deep message depicted in it.Julien said the first phase of the dance where the performer danced around, making different actions before going under the bar, demonstrated the African woman crying out and shouting when she was captured by slave masters. In that stage she screamed and refused to go, knowing that she would never see her offspring again.The second phase –going under the bar- indicated the middle passage (in which) she was pushed , oppressed and squeezed to the bottom. The third part of getting from under the bar showed the woman landing in a new country.

La Reine du *Moko Jumbies band* commence par le *Sugarcane Moko Jumbie* parée d'or. Elle entame un voyage rituel vers les plantations et vers le peuple en esclavage. Lors de l'abolition en 1838, les esclaves envahirent les rues avec leur festival Canboulay pour célébrer leur nouvelle forme de liberté. Ici, c'est la couleur de l'or du costume et l'image des cannes qu'elle emporte sur son dos et aussi le fait qu'elle soit la Reine du groupe.

Avec l'Émancipation, la canne à sucre – symbole de l'asservissement – devient un symbole de liberté, car, elle implique la victoire et la liberté du monde colonial. Les femmes incarnent la force et le pouvoir à travers le rôle du créateur, facilitant le processus de reprise personnel et national des peuples afro-américains. Avec l'abolition de l'esclavage, on chercha à faire travailler d'autres sources de travail non africaines sur les plantations de sucre. C'est ainsi qu'on fit venir des Indiens sur les plantations. Entre 1845 et 1917 environ 117 000 Indiens (des Hindous et des Musulmans) furent emmenés à Trinidad comme travailleurs sous contrat. Contrairement à leurs homologues africains, les familles indiennes restèrent ensemble sur les plantations et même déplacées, elles restèrent proches de leurs cultures d'origines. Un type de villages ruraux se développa ainsi que l'ancienne caste des familles indiennes. Le très populaire *Sadu/Babu Moko Jumbie* rend hommage aux travailleurs indiens sous contrat. Babu peint le prêtre hindou, la force médiatrice entre Dieu et ses sujets terrestres

Le Moko Jumbie suivant fut le chinois qui s'est installé dans l'île. À la différence des Indiens, les chinois préféraient travailler dans leurs propres entreprises. Il plantait du riz et le Moko Jumbie portait un pantalon, une blouse avec une longue natte et un chapeau en forme de lanterne. Bien entendu, il portait des balances avec le domino de la chance représenté par les dés montrant les chiffres trois et six.

Selon les concepteurs, Francina Princess Richards et Wayne Alleyne, le dé numéro cinq rappelle les principaux groupes ethniques qui forment la société de Trinidad et Tobago : les amérindiens Carib et Arawak, les colonisateurs d'Europe comme les Français, les Espagnols, le Anglais, les esclaves africains, les Indiens sous contrat, les Chinois et les autres qui viennent après l'Émancipation. Le dé trois symbolise la Trinité liée au nom de l'île de Trinidad par Christophe Colomb.

ALLEYNE-DEMETTMERS T. Patricia , in the Moko Jumbie, *Elevating the children,* in *Caribbean Dance,* edited by Suzanna Sloat, Florida, University Press of Florida, 2005

Le *Moko Jumbie*, éclaire les mouvements migratoires importants de l'île de Trinidad et Tobago : de *nothing* – la situation coloniale et l'esclavage, le bouleversement géographique des peuples africains, à travers leur émancipation et les contrats d'apprentissage des peuples asiatiques à *something* – la culture nationale représentée par le costume du Moko Jumbie dans les couleurs remarquables du drapeau national : le rouge, le blanc et le noir.

Le rouge représente la vitalité du Trinidadien et par extension, la vitalité des peuples caribéens. Le noir est la couleur de la force et de la motivation. Le blanc est la plus dynamique des couleurs ici. Il représente la mer – l'eau étant la source de l'héritage commun. L'eau réfléchit la découverte à travers l'ancestrale présence. La découverte de l'île, la perte des Amérindiens, le périple des Africains et l'assemblage des peuples indiens.

L'eau est aussi le symbole traditionnel du purgatoire chez certains peuples d'Afrique. Tobago avec son héritage africain et créole garde un fort élément du culte ancestral dans le quadrille. Principalement réalisé par les descendants des Congo nationalistes, avec l'accompagnement des tambours, crins-crins, le quadrille servait traditionnellement aux mariages et aux veillées ou bien les périodes de crises ou de maladies dans une communauté. Comme la *gigue* de Tobago (une version africaine de la danse européenne et anglaise du 18^{e} siècle) et la version moderne du *bel air,* le quadrille d'esclaves s'est adapté aux formes européennes et les besoins des instruments à leurs besoins de survivance culturelle et de résistance.[58]

D'autres danses européennes furent créolisées. Ce fut le cas du *quadrille,* du *menuet,* la *mazurka* et les *lanciers.*À Trinidad, les planteurs français et leurs esclaves introduisirent les danses créoles comme la *biguine,* le *bèlè, gran bèlè,* la *grenade et carribine*. Virtuellement, toutes ces danses n'auraient jamais vu le jour sans les efforts de Beryl McBurnie, « la mère de la danse caraïbe » comme il est dit à Trinidad.

Des traditions européennes ont aussi eu un impact retentissant sur la musique trinidadienne. C'est le cas du *quadrille* venant de danses aristocratiques européennes auxquels s'est adapté le quadrille d'esclaves, et disséminées sous beaucoup de formes à travers les Amériques durant le dix-neuvième siècle.

[58] Patricia T. Alleyne-Dettmers in The Moko Jumbie, *Elevating the children*, in *Caribbean Dance*, edited by Suzanna Sloat, University Press of Florida, 2005, p. 262.

À Trinidad, comme dans beaucoup d'autres îles de la Caraïbe, les différentes figures de ces danses étaient jouées par des blancs pauvres accompagnés de tambour, de crins-crins, de banjos, de flutes ou de guitares. Le quadrille n'est plus une forme vivante de la tradition à Trinidad, au contraire, ses formes de mélodies sont exprimées dans le calypso et d'autres genres comme le tambour africain yoruba ou les rites Rada du Dahomay.

Le Belair, ou *bèlè* qui met en scène la coordination entre le danseur (en général, une femme) et le joueur de tambour, fut importé à Trinidad par des esclaves venus de la Martinique et survit principalement dans le répertoire des groupes de musique folklorique.

Le *bongo* est une danse exécutée par les hommes, surtout dans les zones rurales et lors de veillées. Le *bongo* peut être accompagné par des tambours ou par un ensemble de *tambou bambou.*[59]

Le *kalenda* est l'une des traditions qui peuvent être identifiées avec le carnaval au dix-neuvième siècle, ce genre fait écho aux émeutes de Canboulay. Le leader d'un groupe musical appelé *kalenda* était appelé le *chantwell*. Le *chantwell* était accompagné d'un chœur de chanteurs et de danseurs.

Le calypso et la soca sont parfois considérés comme des musiques populaires quoi que, la ligne de démarcation entre la musique populaire et folklorique ou entre la musique classique et religieuse n'est pas toujours facile à déterminer.

Ainsi, la musique de carnaval a incorporé des influences de genres musicaux et d'ensembles qui sont associés avec différents contextes en dehors du carnaval tels que l'usage du rythme *tassa* par des steel bands. Le son polyrythmique du tambour et les chants du *kalenda* sont tous les deux des sons religieux orisha et des chants laïcs comme le *bélé* et *le bongo.* Quand les tambours *kalenda* furent bannis après les émeutes de Canboulay en 1884, ils furent remplacés par le *tambour bambou* à la base des *steel bands qui* se développèrent à la fin des années 1930.

Tandis que le *Kalenda* et le *tambou bambou* représentent la fin de la musique du carnaval, d'autres genres de musique se rapprochent plus des traditions européennes telles que les ballades, héritage commun à la Caraïbe.

[59] Bryan Dyde, *Caribbean Companion, The A to Z Reference*, The MacMillan Press LTD, 1992.

Finalement, différents genres de musique ont évolué comme la mascarade, le bal ou les spectacles. Ainsi, chaque son, chaque chanson accompagne une action. Les Calypsoniens disent des histoires et des blagues devant un public assis. Le Lundi gras, les carnavaliers veulent de la musique soca pour se déhancher (*to wine their waists)*, se déchaîner (*get on bad)* et montrer leurs beaux costumes.

La période du colonialisme a mis en exergue deux traditions de danse à la Barbade : celle plus formelle des danses européennes pratiquées par les planteurs et les danses spontanées et énergiques des esclaves, enracinées dans leurs traditions africaines.

À l'origine, les planteurs essayaient d'interdire aux esclaves de se réunir pour jouer de la musique et de danser, afin qu'ils ne puissent organiser la rébellion. Cependant, ils réalisent rapidement que les esclaves travaillaient plus s'il leur était permis d'apprécier leur propre forme de musique et danse.

Selon un observateur dans Insight guide, *Barbados* (Callender and Totman, 2003 :127) *:*

> *Ils braillaient et se comportaient comme s'ils étaient tous fous. Quelques danseurs avaient l'habitude d'attacher des crécelles à leurs pieds et à leurs poignets. D'autres les regardaient en tapant des mains et en chantant 'alléluia ! alléluia !*

Une description de 1750 commentant l'utilisation de corps entier, typique des danses d'Afrique de l'Ouest, observe que :

> *[…]their bodies are strongly agitated by skipping, leaping and turning around*[60].

Et il continue en décrivant les danseurs qui bougent « de manière indécente, capricieuse et extravagante ». Les Bajans l'appellent le *wukkin'up.* C'est une danse que l'on peut trouver dans les boîtes de nuit, dans les festivals, et partout où il y a de la soca et du calypso.

La danse moderne à Barbade, à la fois abstraite et expressive, renferme une forme rejet du formalisme et de la stérilité. Mary Stevensens, fondatrice du *Barbados Dance Theatre Company*, l'introduisit en 1968. Un des leaders du groupe de la BDTC y conduisit des classes,

---

Timothy Callender and Annette Totman Insight Guide: Barbados in Street Beats, Stage Treats, APA Publications, 2003, p.127"they' hollered and belowered in an Antique manner, as if they were all mad, 'Some dancers would tie rattles to their legs and wrists; others looked on, clapping their hands and chanting 'Alla, Alla'».

produisit l'esprit de communauté à travers la danse et développa un grand intérêt dans le monde des affaires culturelles du pays. D'autres groupes, incluant *Rotana Dance Movement, Dance Experience, Country Theatre Worshop, Tyrona Contemporary Theatre and Youth Creative Expressions* ont aussi joué un très grand rôle.

Bien sûr, aucune brève histoire de l'art à Barbade ne serait complète sans faire mention de la compagnie du *Yoruba Yard. Yoruba Yard* était basée dans un petit théâtre dans la banlieue de Bridgetown et durant la fin des années 1960, elle abrita une organisation culturelle fondée par Elton « Elombe » Mottley qui deviendra plus tard le directeur de la *National Cultural Foundation*. Avant la fin des années 1960, elle occupait une organisation culturelle fondée par Elton « Elombe » Mottley qui deviendra plus tard directeur de la Fondation culturelle nationale (NCF). Installée en 1963 par le Gouvernement, la *National Cultural Foundation* est responsable de tous les aspects de la culture Bajan, de la préservation de l'héritage culturelle de l'île et de la promotion de la musique locale, des arts, de l'art visuel et organise des compétitions et des ateliers. Bien que les problèmes financiers aient forcé le théâtre à fermer, les danseurs du Yorouba ont continué à s'imposer comme un petit groupe semi-professionnel.

Actuellement, de telles traditions sont menées par des groupes et des écoles comme *Dancin'Africa, Dance National Africa, Pinelands Creative Workshop, Dance Stride Barbados* et *Louise Woodvine Dance Academy*.

La frontière entre ces deux genres (calypso et soca) est de ce fait influencée non seulement par des considérations musicales et de style, que par la perception des différences générationnelles, de l'industrie de la musique et la mondialisation de la culture.Le calypso est et reste encore la voix du peuple.

Martin Wood, un de mes amis m'a dit en parlant de la musique à la Barbade :

> *Ce n'était pas une surprise que les colons voyaient la culture africaine – leur musique, la danse, la nourriture, les langues et les rituels religieux – comme païenne et barbare pour traiter à la légère toutes les formes d'expression. Entretien avec Martin Wood, le 4 juin 2012*

Mais on décerne une certaine imprégnation de la culture anglophone dans la culture caribéenne. À l'exception du parang et de la parang soca présents à Trinidad et Tobago qui

précède Noël, on s'aperçoit que la culture caribéenne est accrochée à la culture européenne, de manière très étroite.

L'héritage indien avec ses formes populaires, rituelles, classiques ajoute une autre forme à la danse à Trinidad. Au début du 19e siècle, les danses comme le *Rahas Mandal, Harischandra and Indar Sabha* étaient extrêmement populaires. Le *Ramleelaa* est d'ailleurs devenu une institution nationale.

> *It was of no surprise that the colonists viewed the Africans' culture – their music, dance, dress, food, languages and religious rituals– as pagan and barbarous to stifle any form of expression of it.*

D'autres danses rituelles du Festival musulman Housay comme la danse à la lune, *The Moon dance*, le *Gatha and Jharoo danse* et « la danse du balai » ont résisté à l'épreuve du temps. Ainsi le culte du Fire Pass of Kaki où les dévots marchent sur les charbons ardents est encore pratiqué de nos jours.

Des formes populaires comme le *chutney* et le *fimi* (basées sur des danses hybrides des films de Bollywod) sont entrées dans le mouvement de la culture de Trinidad.La musique chutney, à la fois traditionnelle et moderne, est plus communément jouée à l'endroit où les travailleurs aiment se rencontrer le weekend.

6.2-Musique et race

Durant le carnaval de Trinidad et au Crop Over de Barbade, tout le pays semble danser, soit le *winning*, un mouvement des hanches et du pelvis, le *wuk-up* ou le *chipping*, allure utilisée pour le défilé des Jours Gras.

Pour comprendre le *wuk-up*, Esther Philip, professeur, poète et éditeur de BIM : arts for 21st Century(2008:8) emploie le mot *gyroscop* qui selon le *Collins Dictionary* le définit comme :

> *a heavy rotating wheel, the axis of which is free to turn in any direction and which can be set to rotate in any plane, independent of forces tending to change the position of the axis.*

Et elle continue en parlant du mouvement du gyroscope et de celui des carnavaliers en route pour Spring Garden :

> *It is impossible not guess that Mr Russel is here the "spectacular convulsions" of a hefty woman' rear end as she 'wines' her way to Spring Garden." […] How many times have observations been made about the staid, serious-faced, conservative, 'stiff-waisted' Barbadians who become transformed into 'wuk-up' machines at the 'ping' of a Crop-Over calypso.*[61]

Les danseurs, à des concerts de chutney aiment remuer leur poitrine à la manière suggestive des Afro-Trinidadiens, mais ils font aussi beaucoup de gestes, surtout avec les mains, à la manière des films indiens. La chutney soca, c'est aussi une figure de la danse indienne où on incorpore des rythmes de calypsos et des paroles suggestives et on l'accompagne de vigoureux *wining*. Peter Manuel (1995:217) décrit la danse chutney en ces termes :

> *The dance style is quite unique, combing vigourous 'wining' with graceful hand – and-arm gestures deriving from Indian folk dance. The result is a delight to behold, especially in its pervading sense of fun and its good clean, wholesome outrageous sexiness.*[62]

En plus, la musique trinidadienne et barbadienne, que ce soit le calypso, la musique soca, le chutney, le ringband, le jazz, le steelband, reflète cette inter-culturalité qui devint presque automatique et spontanée.

A Trinidad, l'habitude d'avoir des musiques séparées comme les *Dhal Nights* ou *Coconut Oil Night* faisant référence aux Indiens et les *Gollywog Nights* faisant référence à la communauté africaine, indique que ces majorités ethniques avaient des préférences musicales très séparées.

Une enquête menée par Roy Dereck Mc Cree dans « Ethnic Cleansing and Ethnic Dancing Jamming Racism, Unity and Identity in the Contemporary Caribbean » montre les genres de musique exprimés par les gens de 15 à 64 ans.

---

[61]Esther Philip in *Bajan Schzophenia,* August, 8, 2010 (Barbados Advocate, P.8)

[62]Manuel Peter, *Caribbean Currents,* p. 217 Temple University, Philadelphia, 1995.

Genre de musique	OUI	NON	Pas de réponse
1- Calypso	67,3	31,6	1,0
2- Pop	55,6	43,3	1,0
3- Reggae-Dub	42,1	58,8	1,1
4- Musique indienne	34,3	64,6	1,1
5- Chutney	32,9	66	1,1
6- Folkore Caribéen	30,5	68,5	1,1
7- Musique classique	21,5	77,4	1,1
8- Rock	20,2	78,6	1,0
9- Jazz	19,7	79,8	1,0
10-Autre musique	16,7	82,1	1,1
12- Aucune	2,2	96,3	1,5

Tableau 1 : Genres de musique

Mais les préférences musicales exprimées par les communautés ethniques sont les suivantes :

Genre de musique	Origine africaine	Origine indienne	Origine afro-indienne	Autre communauté
Calypso/soca	74,4	59,6	74,4	67,9
Chutney	12,1	26,0	36,1	25,0
Pop	58,3	60,4	26,3	28,8
Rock	16,3	33,2	54,9	32,7
Musique indienne	10,6	65,7	18,8	32,7
Total	1,526	1, 564	133	156

Tableau 2 : Préférences musicales

Puis regardons les préférences musicales par communauté ethnique et âge en fonction des genres de musique proposés :

Age	Origine africaine	Origine indienne	Origine afro-trinidadienne	Autre communauté
15-24	78	70,4	73,8	75
25-44	76,1	63,5	79,2	69
45-64	67,8	39,7	71,4	61,5

Tableau 3 : Calypso-soca

Age	Origine africaine	Origine indienne	Origine afro-indienne	Autre communauté
15-24	78,8	60,2	70,5	65,2
25-44	49,9	30	55,6	33,8
45-64	23,8	11,5	7,1	9,6

Tableau 4 : Reggae/Dub

Age	Origine africaine	Origine indienne	Origine afro-indienne	Autre communauté
15-24	22,3	45,8	34,1	53,1
25-44	16,3	21,7	19,4	15,5
45-64	8	6,6	5,3	4,9

Tableau 5 : Rock

Age	Origine africaine	Origine indienne	Origine afro-indienne	Autre communauté
15-24	76,3	76,5	70,5	75
25-44	61,2	49,3	70,8	60,6
45-65	34,7	22	28,6	26,9

Tableau 6 : Pop

Age	Origine africaine	Origine indienne	Origine afro-indienne	Autre communauté
15-24	8,3	55,4	25	31,3
25-44	12,8	62,9	25	28,2
45-54	14,4	59,7	42,9	28,3

Tableau 7 : Chutney

On voit que la jeunesse d'origine africaine préfère le Calypso et la Soca de préférence au Chutney. Cette musique a, elle, la préférence de la jeunesse indienne avec le Rock.

Concernant les formes musicales exprimées par la communauté ethnique, on distingue :

Musique	15-24	25-44	45-64
Calypso/ Soca	70,4	63,5	39,7
Reggae/ Dub	60,2	30	11,5
Rock	45,8	21,7	6,6
Pop	76,5	49,3	22
Chutney	55,4	62,9	59,7

Tableau 8 : Communauté indienne

Musique	15-24	25-44	45-64
Calypso/Soca	78	76,1	67,8
Reggae/Dub	78,8	49,9	23,8
Rock	22,3	16,3	8
Pop	76,3	61,2	34,7
Chutney	8,3	12,8	14,4

Tableau 9 : Communauté africaine

Musique	15-24	25-44	45-65
Calypso/Soca	73,8	79,3	71,4
Reggae / Dub	78,8	49,9	23,8
Rock	34,1	19,4	5,3
Pop	70,5	70,8	28,6
Chutney	23	25	42,9

Tableau 10 : Communauté afro-indienne

Musique	15-24	25-44	45-64
Calypso/Soca	75,3	69	61,5
Reggae/ Dub	65,6	33,8	9,6
Rock	53,1	15,5	4,9
Pop	75	60,6	26,9
Chutney	31,3	28,2	28,8

Tableau 11 : Autre communauté

Plus de dix ans après, on voit que les genres musicaux n'ont pas vraiment changé. A travers ces différentes communautés trinidadiennes, et aussi barbadiennes, on s'aperçoit que le Calypso et la Soca, transmis par Hot FM, le Reggae, le Dub et la Pop sont les plus répandues dans la jeunesse de ces deux pays. Concernant les autres couches de la population, Arturo Valentino de CBC radio, confirme que les gens les plus âgés adorent les *oldies goldies* qui ont

une grande audience à la radio et le *spouge*, *patriotic music* qui est entendu, principalement au moment de l'*Independance Day* ou en avril et mai, au moment de *Heroes Day.*

Mais, selon Arturo Valentino, la population barbadienne et trinidadienne qui selon lui craint Dieu, – *religious god-fearing* –, toutes ces populations, des plus jeunes au plus âgés, raffolent de musique religieuse ou *gospel music* dont Pâques devient la musique de référence.

Trinidad est cosmopolite de part sa population. Mais pour apprécier la culture de Barbade, on doit comprendre deux choses: l'origine de cette culture qui a des racines en Afrique et en Grande-Bretagne et la fusion qui en résulte est uniquement caribéenne.

La culture que les esclaves amenaient avec eux était soit supprimée ou mise de côté par les autorités coloniales. Les esclaves africains avaient le courage, la résistance et la force de caractère pour résister aux conditions les plus inhumaines et surtout la créativité et l'imagination pour se créer un monde à soi. Tout ceci constituait l'essence même l'essence de la créolisation.

Toutes ces qualités sont évidentes chez les peuples de la Caraïbe, qu'il s'agisse de la nourriture, de la religion, de la musique, de la littérature, de la peinture et de la langue. La ségrégation géographique et résidentielle que vivent les indiens au quotidien à longtemps contribue à préserver leurs traditions et leurs modes de vie. La créolisation était évidente depuis le début du dix-huitième siècle facilitée par la trop petite taille de la communauté et par la facilité de la communication.

7-LES FEMMES DANS LE CALYSO ET AU CARNAVAL

Le sexisme est un fait avéré dans le milieu du calypso traditionnel, dominé par les hommes. L'esclavage a profondément impacté la manière de concevoir les relations hommes/femmes. Les hommes sont habitués à évoluer dans la sphère publique en l'occurrence le calypso, où ils pouvaient présenter leurs désirs et leur vie comme une norme ou un idéal.

L'époque coloniale a créé et répandu l'image de la femme objet sexuel. Beaucoup de chanteurs de calypso ont ainsi ridiculisé les femmes sur leur laideur, le fait qu'elles étaient potentiellement vectrices de maladies sexuellement transmissibles, qu'elles étaient capables d'utiliser de la magie noire *obah* pour séduire et retenir auprès d'elles ou encore qu'elles portaient systématiquement de fausses accusations de paternité.

Mighty Terror chantait ainsi:

I black like jet and she just like tarbaby
Still, Chinese children calling me daddy.

En 1935, la chanteuse Atilla prévient dans *Women will Rule the World,* que les femmes vont être en compétition avec les hommes :

I'm offering a warning to men this year
Even the young girls you cannot trust
For they're taking our jobs from us.
And if you men don't assert control
Women will rule the world.
They say that anything that man can do
They also achieve this too,
And openly boast to do their part
In literature and art.
You'll soon hear of them as candidates
For the Presidents of the United States.
If women ever get the ascendancy,
They will show us no sympathy.

They will make us do strange things, goodness knows,
Scrub floors and even wash clothes.
If these tyrants become our masters,
We'll have to push perambulators

Attila serait surprise de l'évolution des mentalités sur ses sujets si elle avait pu assister de son vivant à l'accession des femmes politiques, des professeurs, d'entrepreneures, de femmes Premier ministre comme Kamla Persad-Bissessarà Trinidad et Tobago ou Eugenia Charles à la Dominique.

Pour anticiper ces changements, des calypsoniens conseillaient les hommes sur la manière de s'adresser aux femmes comme dans la chanson *Turn Them Down* un vieux calypso revisité par Sparrow dans les années 1970 :

Every now and them, cuff them down.
They'll love you long and they'll love you strong,
Black up dey eye, bruise up dey knee
And they will love you eternally

D'abord chasse-gardée des hommes, les femmes ont peu à peu fait leur apparition dans cette arène à l'instar des populaires Calypso Rose, Denyse Plummer (une trinidadienne blanche) qui n'hésitent pas dans leur texte à exprimer leur soutien aux femmes battues, insultées et même exploitées. Easlyn Orr chante *Women respect yourself* tandis que Singing Francine fait également prévaloir cette dimension dans *Run them away.* La chanson de Billie Holiday reprise par Nina Simone *love me or leave me* devient un slogan pour les femmes indiennes battues :

You gotta love me or leave me, or live with Miss Dorothy.
The time is too hard for me to mind a man that's bad.

Depuis le réveil socio-politique des années 1970, des calypsos sexistes sont apparus et beaucoup de calypsoniens ont souvent exprimé des attitudes plus justes de la cause des femmes.

Lord Kitchener lança la mode en 1973 *Flag Woman* honorant les femmes qui animaient les groupes du carnaval :

Without an experience flag woman,
Your band will have no control
Your music will have no soul.

En 1993, Mighty Terror abondait dans ce sens avec le titre *Tribune to All Housewives* :

Every man should assist his wife
And let the love be lasting for life...
Don't beat your wife, taken this tip from me.

Avec de telles proclamations, le calypso continue à faire la joie des calambours et des euphémismes où l'emphase est mise sur des jeux de mots plutôt que sur la politique. Ainsi dans les années 1990, la chanson du groupe Crazy *Paul, Your Mother come* fut bannie des ondes parce que le public reconnut immédiatement le refrain à peine déguisé de la chanson *Paul, your mother's cunt*.

Il n'y a pas de carnaval sans femmes et ces femmes utilisent le carnaval pour montrer qu'elles sont un élément important dans la célébration et les festivités. Représentant environ 80 % des groupes de carnavaliers, les femmes font fi des critiques et des commentaires concernant leur conduite :

De beaux costumes, des vêtements sexy et ressemblant à des créations artistiques alors que les femmes souriantes dansant et ondulant sous les effets de la musique du calypsoca de la capitale culturelle du monde. Les femmes étaient majestueuses, royales et elles gouvernaient le carnaval sans avoir à donner des ordres et des instructions à leurs sujets. [63]

La sexualité et la sensualité figurent aux premières loges du carnaval. Le carnaval donne aux femmes la liberté d'exhiber leurs corps à travers les costumes et de se comporter aussi scandaleusement que possible à l'instar de femmes se trémoussant sur des airs de carnaval comme la soca, le ringband. Le sexe, la nudité, les danses qui stimulent les corps, l'usage des boissons alcoolisées galvanisent les carnavaliers que le temps ne peut arrêter pour continuer

[63]Trevor Grant, Carnival of the Gods, Yacos Publications San Juan, Trinidad, 1997, p. 48. ….in beautiful costumes, in sexy attire and looking like artistic creations while smiling, wining and gyrating to the infections calypsoca musicof the cultural capital of the world. Women were majestic, they were royalty and they ruled the Carnival kingdom without having to give orders and instructions to their subjects.

la fête et la *bacchanale*. Des transformations concernant les femmes comme l'ethnie et les classes sociales firent leur apparition. C'est ainsi que les femmes devenues des *mas* dominaient les hommes en quantité et portaient des costumes qui facilitaient le balancement des hanches.La participation des femmes de la classe moyenne ou de la classe supérieure et des indiennes est un phénomène relativement récent.

En 1996, Alison Hinds devient la première femme de l'histoire de la Barbade à gagner le Tune-o-De Crop. En 1997, elle remporta le Tune-o-De Crop et le titre du Party Monarch. Ses thèmes créatifs et son utilisation du Bajan ainsi que son penchant pour le *wukking up* l'ont établie comme favorite sur la scène locale.

Le *Roll it Gall* fut une des chansons qui fit le succès d'Alison Hinds.

Roll it
Roll it gall, roll it gal Roll
Roll
Control it gal, roll it gal
Roll
Control it gall, roll it gal
Verse 1
When them fly up in yuh face gal,

Mek them know dem place
Numba 1 inna di race gal
Could neva replace

Independent and ya strong gal
Fit in healthy living long pace
Free yaself gal, you got class and you got pride

Come together cuz we strong and unified
And you set di pace
(…) He will run dem mout
Strength and wisdom you must have gal

Try to seek dem out
Liberate yaself and live gal

Thank the father that you've grown and still live
If you feel me ladies, roll it time to rise

(Bridge)
Go to school, and ya degree
Nurture and tek care of ya pickney
Gal to work hard to mek yo money
Roll it gal, roll it gal if ya know smart and yo sexy

Neva let them abuse yo body

Chow it off and let di world see
Roll it gal, roll it gal
(…)

Denise Belfond, chanteuse trinidadienne, met en valeur le rôle des femmes dans la musique trinidadienne. Dans *Burnin*, elle exprime son propre désir sexuel et son propre pouvoir pour juger les hommes sexuellement :

When he's hot, he's hot
Oh yeah
And if he's not you know,
If he's not you know
Cause I like men when they steamin' hot
Cause I like men when they steamin' hot.

Ceci explique pourquoi Denise Belfond est si populaire parmi les jeunes femmes car elle évoque le sexe et le plaisir sans tabous.

En conclusion, dans une région où tant d'influences ont existé, la fusion musicale est essentielle. Les Européens ont emmené de Grande-Bretagne, de France et d'Espagne, leurs musiques et leurs instruments. De l'Afrique sont venus les rythmes du tambour et la

participation collective. A Trinidad, les migrants indiens ont contribué à la créolisation à travers les instruments distinctifs et les harmonies qui s'en suivent. Plus récemment, le jazz américain, le rock'n roll, le rap, le hip hop et le reggae jamaïcain se sont adaptés à ces nouvelles formes de musique.

8- STRATEGIES CULTURELLES POUR RESISTER A LA STANDARDISATION DE LA MONDIALISATION

8.1-La présence indienne

À Trinidad, comme à Barbade, on constate que les Levantins (Syriens, Libanais) dont la migration est assez récente, résistent encore à l'ouverture sur le monde alors que la communauté chinoise connait depuis longtemps le métissage.

Les métis Noirs et Chinois, Blancs et Chinois sont nombreux et constituent eux aussi une des composantes de la population trinidadienne. Les naissances de *dougla*, Trinidadiens dont les parents sont d'origine africaine, n'ont cessé de progresser. La présence des indiens à Trinidad et Tobago vient de l'immigration des Indiens après l'Émancipation. Ce n'est pas le cas à Barbade. Elle représente ainsi la communauté la plus importante dans la république, avec environ 40 % de la population. Il existe une défiance et une rivalité séculaires entre les Indiens et les Noirs, remontant à l'époque où les Indiens ont remplacé les Noirs sur les plantations à la veille de l'Émancipation. Chacun s'accusait de vouloir prendre la place de l'autre.

L'arrivée en 1995 d'un gouvernement dominé par les Indiens, marqua un événement majeur dans l'histoire raciale du pays depuis l'indépendance. Le *People's National Movement* (PNM) s'étant identifié avec les intérêts afro-trinidadens, avaient pris le monopole du gouvernement depuis 1962. Cependant des porte-paroles comme Bhadase Sagan Maraj refusèrentd'apporter leur soutien aux protestataires du Black Power de peur que ce mouvement ne se retourne contre la population indienne. Les Indiens avaient traditionnellement moins accès à l'éducation sous le régime colonial, et pour cette raison, aussi bien que la domination du PNM, la fonction publique dépendait d'un environnement basé sur la population afro-trinidadienne. Jusqu'à récemment, les familles indo-trinidadiennes n'aspiraient pas à une carrière publique ou du moins pas autant que les familles afro-trinidadiennes ne le souhaitaient.

Le tournant se fit sentir en 1988 quand Basdeo Panday quitta la coalition du *National Alliance for Reconstruction* (NAR) accusant sa majorité noire de faire du racisme anti-indien.L'année suivante, ils formèrent un nouveau parti, *The United National Congress* (UNC). Aux élections

de 1991, l'UNC attira seulement 29 % des votants. En 1995, elle reçut presque 46 %, permettant à Panday de former un gouvernement d'alliance avec le NAR (*National Alliance for Reconstruction*) Robinson (le même homme qu'il avait accusé de racisme anti-Indien en 1988).

Cette période marque le premier gouvernement à dominance indienne dans l'histoire du pays. La popularité du PNM fut très courte car il ne réussit pas à s'adjoindre de nouveaux amis et s'aliéna beaucoup de supporters. Panday fut très souvent hostile aux intérêts des Trinidadiens noirs qu'il caractérisait deracistes. Le courant de l'année 2000 ne profilait donc passa réélection.

De leur côté, les Afro-Trinidadiens percevaient les Indiens non seulement comme des opposants politiques. Ils étaient visiblement engagés dans l'économie – vendant des légumes au bord de la route jusqu'à la possession d'un magasin de pièces détachées, alors que les Trinidadiens descendants d'africains avaient choisi la voie de l'éducation bien plus prometteuse. Les relations furent exacerbées entre les deux communautés dans les dernières décennies du 20^{e} siècle en raison du rattrapage par les indiens de leur retard sur le plan de l'éducation.

Avec l'augmentation des revenus du pétrole dans les années 1970, le gouvernement au pouvoir fut capable d'augmenter l'accès à l'éducation, notamment à l'échelon secondaire. Ceci engendra une nouvelle concurrence sur le marché du travail pour des postes mieux rémunérés.

La juxtaposition de deux cultures différentes a été une inévitable source de friction. Selon l'historienne trinidadienne Bridget Brereton, la rencontre entre les Africains et les Indiens fut le cas classique de la « population hôte contre l'immigrant qui avait une population étrangère »[64]. Mais, en fait, à Trinidad et Tobago, la population hôte n'avait aucun sens de ce qui était son identité culturelle. Les circonstances selon lesquelles les africains avaient été emmenés de leurs terres ancestrales faisaient de la continuité culturelle quelque chose d'extrêmement difficile. En effet, les africains avaient subi un brassage dans lequel les langues, les religions, y compris les noms avaient été occultés.

BRERETON Bridget, *A History of Modern Trinidad: 1783-1962*, Heinemann, London, 1981

Toujours selon Bridget Brereton, les Africains pratiquaient une nouvelle culture convoquant des fragments de cette Afrique perdue. Alors que la culture approuvée par l'autorité locale était européenne et le nouvel art de vivre n'était même pas perçue comme une vraie *culture*. L'attitude des Afro-Trinidadiens contre leur propre culture était celle du rejet, de l'ambivalence au moins. Le salut de l'africain reposait sur l'assimilation à la culture des blancs. L'estime des Indiens vis-à-vis de leur propre culture, notamment par sa force et sa cohésion, ainsi que le refus des Indiens d'être assimilés à la culture des Européens, furent interprétés par les Africains comme de l'arrogance.

8.2-Les fêtes indiennes

Bien entendu à côté des fêtes chrétiennes comme Noël, Pâques, on ne doit pas oublier les fêtes hindoues et musulmanes qui font partie du calendrier trinidadien.

Hosay

C'est une commémoration antillaise, dans laquelle les mausolées multicolores font une parade. Au dix-neuvième siècle, les journaux de Trinidad comme les rapports du gouvernement appelle *Hosay* le *Coolie Carnival*.

Depuis 1884, quand le Hossein Festival fut observé à Trinidad, il y eut un essai laborieux pour garder la tradition intacte et pendant environ cinquante ans, Hosay conserva son aura de deuil avec les rituels austères importés de l'Inde.

Le massacre d'Hussein aurait eu lieu à Ashura, le 10 du mois de Muharram en 680. Lacélébration moderne se place autour du mois d'octobre et se passe deux fois dans le calendrier romain. La procession la plus populaire a lieu entre février et mars dans les villes comme Saint-James, Crepe, Tunapuna, Couva et Cedros.

Le Hosay est une célébration du Manifeste Caribéen du Shia Muslim Remembrance (Souvenir du Muharram) à Trinidad et Tobago. Le nom Hosay vient de *Husayn* aussi appelé *Hussein*, petit-fils de Muhammad qui fut assassiné par Yazid, ce martyr est commémoré dans ce festival.

Le martyr de Kerbala (Hosay) est observé par les shiites durant le Muharram, le premier mois du calendrier lunaire islamique. Cette célébration se déroule en fonction de l'année lunaire

plus courte, d'environ 11 jours que l'année solaire. Ainsi, l'observation a lieu environ un mois plus tôt chaque année tous les trois ans.[65]

En Inde, à Lucknow, centre de la culture Shiite, les tambours tadjahs et les amis du défunt rejouent la Bataille de Kerbalasur des chants de Hussein.

Après 40 jours de jeûne, d'abstinence et de prières, les adeptes commencent le festival avec Flag Night. Les drapeaux de tailles et de couleurs variées sont transportés à travers les rues et symbolisent le début de la Bataille de Kerbela. Ils sont ensuite cérémonieusement placés sur une estrade de boue et de clayonnage parmi l'encens allumé.

La nuit suivante, deux petites *tadjahs*, des tombesde minarets faites de bambou et décorées de tissus brillamment colorés, de papiers aluminium, de papiers crépon, de miroirs, sont portés sur les têtes des danseurs, à travers les rues accompagnées de tambours. À minuit, il y a un contact symbolique entre les danseurs se touchant les *tadjahs* avec leurs têtes, les uns contre les autres.

Le souvenir du Muharram fut porté dans les Antilles par les contrats d'apprentissage des ouvriers de Shia Muslims et d'autres migrants venant de l'Inde comme les indiens musulmans et hindous qui soulignaient leur culture commune et la célébration de leur religion, principalement dans les provinces d'Oudh et du City of Lucknow. La première célébration du Hosay à Trinidad remonte à 1854, onze ans après que les premiers ouvriers sous contrat d'apprentissage sont arrivés d'Inde. Maintenir la tradition du Hosay n'a pas toujours étéévidente. Après qu'une interdiction de tous les défilés fut imposée par le gouvernement colonial britannique en 1884 après les émeutes des cannes à sucre, 30,000 personnes manifestèrentdans les rues à Mon Repos, San Fernando le jeudi 30 Octobre 1884. La police tira sur la foule pour disperser la procession. 22 hommes furent tués et 120 furent blessés. C'est ce que l'on appelle le « Hosay Massacre » à Trinidad. A St James, la grande parade des *tadjah*sa a lieu dans Western Main Road, le 10^{e} jour du Muharram. Ce jour est appelé *Ashura.* Ashura est le *jour de l'Atonemen* pour tous les musulmans et fut longtemps observé avant le martyr d'Hussain.

PREMDAS R, *Identity, Ethnicity and Culture in the Caribbean,* School of Continuing Studies, UWI, Saint-Augustine, 1999

Les trois jours qui précèdent *Ashura* comportent de nombreux défilés. Le festival dure trois jours et se termine avec les *tadjahs* jetées à la mer au coucher du soleil le troisième jour. Bien que le Hosay soit un évènement religieux pour les Shias, toutes les communités religieuses et ethniques y participent et c'est ainsi que ce festival, le Hosay, est devenu une part de la culture nationale. Ces œuvres d'art ont été empruntées à la tradition carnavalesque pendant des années.

Le défilé de Hosay se passe dans deux communautés Shiites à Trinidad : St James, au nord-ouest de Port of Spain et Cedros, au sud.La procession colorée de St-James est la plus large (elle comprend cinq tadjahs) et attire des milliers de spectateurs de toutes les religions chaque année. Les Shiites de St-James consacrent du temps et de l'argent dans la construction de temples miniatures avec des bambous, du papier, des guirlandes. Ces tombes (tadjahs) sont hissées dans les rues et sont accompagnées par le battement des tambours plus deux demi-lunes. Les demi-lunes (un rouge et un vert) symbolisent la mort d'Hussein et de son frère Hassan ; le rouge pour le frère d'Hussain qui fut répandu à Karbala et le vert pour l'empoisonnement d'Hassan, onze ans plus tôt. Ces deux lunes sont portées par des danseurs experts. Les danseurs tournoient dans une danse imposante comme le triomphe des frères sur la mort quand ils bougent un pied levé sur la pointe et l'autre à plat. Les danseurs apparaissent fascinés et ils captivent la foule.

L'excitation de ce festival est rehaussée par les tambours de célèbres joueurs de *tassa* suivis par une foule qui danse. Quelques-uns de ces danseurs sont d'ascendance africaine, attirés par le *tassa* comme ils l'étaient pour le *tamboo bamboo*.[66] La jeune génération de cette société très orientée vers le carnaval voit dans ce défilé un temps de *jump up* due à l'attitude de jovialité des rites funéraires qui célèbrent ce défilé.

À côté du Hosay, il existe le *Phagwa.* Le festival hindou du Phagwa célèbre cet évènement comme il l'est aussi en Inde chaque année. Au temps de la pleine lune en mars, des rituels complexes accueillent le triomphe de la lumière sur l'obscurité et le bien sur le mal. Ces festivités à connotation religieuses trouvent néanmoins leur place dans le carnaval. Ainsi, le *Phagwa* inclut tous ceux qui veulent y participer en dehors de la communauté indo-trinidadienne.

[66]Idem

Les feux de joie sont allumés pour célébrer la destruction d'Holinka, la sœur de King Hiranya Kashipu et bien avant le jour du Phagwa, il y a des concours de chants de *chowtal* ou *Happy Holi*.On l'appelle le Festival des Couleurs, un festival hindou qui se tient en Inde, au Népal, au SriLanka et dans d'autres pays avec une large population diasporique.Mélange de chants religieux et laïcs, le *chowtal* se popularise à traversdes concours. Ces derniers sont influencés par le calypso. Des instruments comme le *dholak,* le *kartals, mageeras* et le *janji* (cymbales) accompagnent les chants et danses Hindous.

Un des rites les plus populaires est la prière de la poudre d'*aber,* une teinture rouge faite à partir d'un liquide de couleur fuchsia et versée sur chaque spectateur et adepte. Il crée une scène désordonnée mais pleine de couleurs. Récemment, d'autres couleurs ont été introduites participant à la laïcisation du festival.

La danse est une part centrale du *Phagwa* et elle reflète les danses suggestives du carnaval avec lesmouvements venus de l'Inde.Il y a eu des promulgations de la légende d'Holinka où les groupes qui ressemblent à ceux du carnaval participent aux compétitions à travers l'île. On y retrouve toutes les manières de porter un costume oriental, beaucoup sont blancs, portés avec des couronnes, des guirlandes, des bijoux et des fleurs. Les pièces qui sont jouées sont plus ou moins plaisantes comme il convient à une célébration de renouveau.

Récemment, l'usage de camion a changé la tonalité de ce festival avec l'introduction de jolies filles qui paradent, habillées de beaux vêtements accompagnées par des joueurs de tambours et des carnavaliers qui mélangent du calypso et des rythmesvenus d'Inde.

Après le Hosay, le chowtal, le Phagwa, le festival de Diwali est une fête suivie par des centaines de milliers d'hindous qui honorent Lakshmi, la déesse de la lumière, de la beauté, des riches et de l'amour, également femme de Vishnu. Des semaines avant Diwali, des hommes coupent de bambous pour construire des structures comme des parcs, des écoles et des temples. Sur ces structures, on place des petits pots d'argile appelés *deyas*, remplis d'huile de coco, chacune contenant une mèche de coton. Les *deyas* sont aussi placés le long des murs des vérandas et à tous les coins de la maison.

Patna Village dans la vallée de Diego Martin est célèbre pour ses décorations élaborées et ses célébrations de Diwali. La nuit de Diwali est l'occasion de recevoir les visiteurs quelque soit leur origine.Le soir du Diwali, on allume les *deyas.* Elles éclairent le chemin pour la visite de Lakshmi. Les embellissements modernes ont donné une autre dimension à ce festival. Ainsi,

de plus en plus, l'électricité est utilisée pour illuminer des *deyas.* Des ampoules colorées sont accrochées à la manière des guirlandes de Noël et ces décorationsdrainent des milliers de non-hindous à visiter des places publiques transformées.

Avant la nuit des lumières, des spectacles et des reconstitutions autour des reines de Diwali les élisent aux sons de chants et danses orientaux. Des concours de chants spéciaux révèlent les compositeurs locaux et mettent en valeur les musiciens indiens. Pendant ce moment d'allégresse, la foule essaie d'imiter les qualités de Lakshmi, répandant la paix et la bonne volonté. Des vœux et des cadeaux sont échangés à l'instar de metsqui représentent une offrande traditionnelle. On partage l'abondance de nourriture procurée dans des maisons privées, partagée avec des voisins et des amis non-indiens.[67]

En guise d'offrande, un repas spécial est fait de *parsad*, une pâte faite de farine, de sucre, de lait et de raisins. L'après-midi, avant Diwali, le Festival des Lumières, des spectateurs se lèvent pour témoigner de la promulgation des étapes diverses de la bataille. Les hommes sont vêtus de costumes colorés avec des arcs et des flèches. Ils tirent des flèches et feignent des combats accompagnés des joueurs de *tassa*, qui sont aussi habillés pour l'occasion tandis que (dans des temps plus récents) une narration des évènements est adressée au public. Le point culminant du festival est l'incendie de l'effigie de Ravanna.

L'importance de Diwali, le triomphe du bien sur le mal, a un sens à l'échelle nationale. Des prières publiques sont adressées pour des milliers de gens, avec des leaders incluant le clergé d'autres religions qui viennent avec leurs frères et sœurs hindous pour célébrer un moment idéal.

Traditionnellement le jour de l'Arrivée fut rebaptisé *Indian Arrival Day* ou le jour de l'Arrivée des Indiens. Fête le 30 mai, Arrival Day fut remplacé par la fête chrétienne de la Pentecôte. Arrival Day fut inspiré par le 150^{e} anniversaire de l'arrivée des travailleurs indiens à Trinidad. Ce concept fut élargi pour inclure toutes les communautés, bien qu'aucun des divers groupes ethniques (excepté les Caraïbes) ne soient indigènes à Trinidad et Tobago. La célébration du 150^{e} anniversaire de l'arrivée des Indiens fut un évènement essentiellement indien. C'est la fin du Ramadam. Il est reconnu comme une reconnaissance officielle de l'Islam. C'est un des jours fériés du calendrier islamique. La visite habituelle des mosquées, *masjids* pour la prière et les remerciements est suivie d'aumônes pour les pauvres sous la

[67]Id.

forme d'argent, de nourriture et de vêtements. Des spectateurs préparent de somptueux repas et différents groupes ethniques sont invités à célébrer cette manifestation avec des amis musulmans.[68]

C'est un des jours fériés du calendrier islamique. La visite habituelle des mosquées, *masjids* pour la prière et les remerciements est suivied'aumônes pour les pauvres sous la forme d'argent, de nourriture et de vêtements.Des spectateurs préparent de somptueux repas et différents groupes ethniques sont invités à célébrer cette manifestation avec des amis musulmans. Au cours du repas traditionnelune riche décoction de vermicelles bouillis dans du lait, avec des raisins, du sucre et des amandes en morceaux faut figure de mets traditionnels. À travers tout le pays, une ferveur spirituelle se ressent comme les musulmans et les non-musulmans honorent Allah, en souhaitant à chacun : « *Assalam O Alaikum* ».

La situation des Indiens n'est pas la même à Barbade où ils sont arrivés fort tard, en 1910. Ici, on distingue les Indiens venant de Trinidad et du Guyana, certains, venant du CARICOM et d'autres se réfugiant à la Barbade pour échapper à la violence qui règne à Trinidad.

8.3-Musique dans la communauté indienne

Trinidad et Tobago ont une culture très diversifiée. Il n'est pas donc surprenant que la culture indienne joue un grand rôle dans les activités carnavalesques dominées par la culture africaine.

La culture du carnaval de Trinidad et Tobago est à dominance africaine. Cela n'empêche pas les Indo-Trinidadiens et les autres groupes ethniques du pays de participer activement à ce festival national et de faire la promotion de leur identité ethnique.

Les indiens ont maintenant leur propre Commission du carnaval. Le Calypso, les Théâtres, le Roi du Calypso Monarch (Chutney Calypso Monarch), le Chutney Glow, le Chutney Brass Festival et le Chutney Mardi Gras ont montré des évènements qui sont bien supporté financièrement par des Indiens. La fusion de la musique Chutney et des chansons Chutney font maintenant partie de la musique du Carnaval et du Carnaval[69]

[68]Id.

[69] L. Trevor Grant, Carnival of the Gods, Yacos Publications San Juan, Trinidad, 2007 "Indians now have their own Indian Carnival Commission. Calypso, Theatres, Chutney Calypso Monarch, Chutney Glow, Chutney Brass Festival and Chutney Mardi Gras showed events that are well supported financially and otherwise by Indians."

La créolisation culturelle connait aussi ses limites. De plus en plus, la culture caribéenne subit les assauts de la mondialisation. Beaucoup de différents genres de musiques peuvent être entendus à Trinidad : le tambour *tassa*, le *parang* et le *parang soca*, le *chutney* et le *chutney soca*. Comme le montrent bien les romans de Naipaul, les immigrés venus de l'Inde avec leurs chefs spirituels avaient pu reconstituer la communauté villageoise, son organisation, ses coutumes et jusqu'à ses habitudes alimentaires. Dans un tel contexte, les origines de la musique et des instruments propres à la culture trinidadienne, comme le steeldrum et le calypso ne pouvaient former qu'un enjeu social fort à travers lesquels on peut décrypter toutes les tensions et tendances qui ordonnent la société.

Après des influences venant d'Afrique et d'Europe, les traditions les plus importantes viennent d'Inde où les habitants descendants d'indiens sont maintenant le groupe le plus peuplé de la région.

Le terme *chutney* renvoie à un condiment, un plat d'accompagnement, très apprécié dans la cuisine indienne. La communauté indienne contribue avec l'apport d'instruments et d'harmonies à introduire le chutney. Enfin plus récemment, sous l'influence de la télévision, d'Hollywood et de Bollywood, des nouvelles technologies, des migrations vers les États-Unis, le rock'n roll, le rap et le hip-hop inondent les radios de la Caraïbe. La musique locale incorpore ces nouveaux éléments et les adapte. L'introduction de la musique *chutney* un nouveau style mêle rythme du calypso ou du soca sur des textes anglais et hindi et joués avec des instruments indienscomme le *dholak* ou le *dhantal.*

Dans le contexte trinidadien de la culture populaire, le *chutney* est un hybride qui vient de la musique traditionnelle folklorique de l'Inde. Cette musique fut créée dans les Antilles par des Indiens dont les ancêtres furent engagés comme serviteurs en contrat d'apprentissage et plus tard comme immigrants durant le 19^{e} siècle.Quelques-unes des mélodies originales de Trinidad sont*ulara, biroha, jhoomar, lavni, hori, chaiti* et le *chantal*,et des chants interprétés lors d'un mariage hindou (le matikor). Parmi les chantsinterprétés par des femmes devant un public strictement féminin, certains burlesques évoquent l'amour et l'acte sexuel.

Et ceci est évident dans le paysage politique de Trinidad et Tobago et de sa diaspora concernant les formes musicales du *chutney* et de la soca.

The fusion of Chutney music and Chutney songs are part of the fabric of Carnival music and Carnival entertainment'.

En 1995, à Trinidad et Tobago, un parti politique « indien » a gagné l'élection nationale pour la première fois. Plus qu'un simple transfert de pouvoir, cet évènement historique fut chargé de l'emblème des problèmes qui concerne le nouvel ordre mondial. Premièrement, la victoire de l'UNC changea 30 ans d'hégémonie afro-trinidadienne et mirent au premier plan la division raciale de la politique trinidadienne et de la vie quotidienne. Puis, la visibilité soudaine des Indiens mit au défi la perception commune de la culture caribéenne comme la diaspora africaine, levant des questions plus larges concernant la représentationà la culture, du pouvoir. L'augmentation du nationalisme indien fut entièrement connectée avec la culture florissante que quelques-uns décrivent comme une « renaissance indienne », marquée explicitement par l'émergence de la musique chutney soca comme la culture de masse.[70]

Le terme *chutney soca* convient particulièrement ici dans le contexte du carnaval. Aujourd'hui, c'est un aspect intégral du carnaval à Trinidad. De plus, avec l'accession au pouvoir d'un Premier ministre indien en 1995, ce genre musical est la marque d'une renaissance indienne et contribue à la consolidation de l'influence de la communauté indienne au niveau culturel et politique. Au fur et à mesure, les Indo-Trinidadiens ont apporté leur contribution musicale au carnaval, royaume de la soca, puis qui s'est transformé en un autre rythme musical hybride venant de la soul et du traditionnel calypso, plus les éléments indiens comme le chutney et le chutney soca.

Le *Sugar Bum Bum* de Lord Kitchener, comme Ras Shorty qui, avec *Om Shanti om* ont introduit la soca dans le melting pot de Trinidad.

Dans son roman, *The dragon can't dance,* (p.224) l'écrivain trinidadien Earl Lovelace évoque un style musical interculturel afro-indien. Un de ses personnages rêve d'une musique qui combine à la fois des instruments africains et indiens :

[70] Ballinger Robin in Chutney Music in Trinidad: Indian ethnonationalist expression in transnational perspective in Globalization , Diaspora Caribbean Popular Cuture, edited by Christine G.T.Ho& Keith Nurse, 2005. In 1995 in Trinidad and Tobago, an 'East Indian' political party won the national election for the first time.(…) marked explicitely by the emergence of chutney soca music as a mass form p.184

> *I wish I did walk with a flute or a star, and walk in the middle of the steelband yard when they making new drums, new sound, a new music from rubbish tins and bits of steel and oil drums, bending the iron fire, chiseling new notes*[71]

Mais contrairement à la Barbade, le *chutney* et le *soca chutney* forment une musique ethnique dans un pays où la race constitue une tendance qui se détermine par les actions politiques, les opportunités économiques, le statut social et même la légitimité culturelle.

On dit à Trinidad : « Si tu es blanc, c'est OK ; si tu es marron, tu peux rester dans les parages et si tu es noir, ne t'approche pas »… « If you white you all right; if you brown stick around; if you black, stay back ! » pour bien montrer l'influence de la couleur de la peau. Accompagnant ceci, les Trinidadiens ont développé des distinctions de couleur allant de « la peau noire, un teint foncé, du tout noir, la peau claire, la peau rouge et la peau de sapotille » « brown skinned, dark complexion, real black, light skinned, red skinned, sapodilla brown ».

La racialisation de la culture populaire à Trinidad est liée à l'histoire du pays liée aux conditions d'arrivée au pays, aux relations entre le capital et les rapports du pouvoir que les habitants entretenaient sans oublier les adaptations du pouvoir avec leur environnement. Ainsi, même les blancs, même les pauvres se sentaient supérieurs aux esclaves africains, les esclaves libres par rapport aux esclaves qui ne l'étaient pas.

Les Indiens arrivèrent avec leurs castes et leurs castes religieuses furent considérés avec soupçon par des esclaves encore récents. Comme le dit Singh Kelvin:

> *Quand les indiens commencèrent à s'installer dans la société, mais ils le firent en des termes les moins favorables pour eux. Non seulement ils occupaient le secteur économique le moins payé mais ils étaient aussi placés dans la position la plus basse du système de stratification de la société.*[72]

Vers le milieu du siècle, les Indiens engageaient des poursuites pour la construction d'écoles de leur propre système culturel et religieux. Ralph R. Premdas dit à ce sujet dans son article,

---

71LOVELACE Earl, *The dragon can't dance,* p.224, Persea Books, New York, 1979

72 SINGH K "East Indians and the Larger Society" in Calcutta to Caroni: the East Indians of Trinidad, 39-58 ed.John La Guerre, London: Longman "When Indians begin settling in the society, they did so in terms most unfavourable to themselves. Not only did they occupy the lowest –paid sector of the economy but they also were placed the other social group in the lowest position in the system of stratification operative in the society"

« The Ascendance of an Indian Prime Minister in Trinidad and Tobago » pendant les élections de 1995, que ces écoles faisaient de la résistance au planteur et les classes commerciales encore dominantes. En même temps, elles ne rencontraient pas l'approbation d'un Nègre occidentalisé et de la classe moyenne professionnelle et métisse dont l'inimitié des Indiens était répandue dans la société.

Depuis lors, les Africains ont commencé à assumer le contrôle du gouvernement depuis 1956, puisque les leaders indiens ont commencé à se plaindre d'être marginalisés et aliénés du fait de ne pas reconnaître leur culture comme faisant partie de l'héritage national.

> *Williams and the PNM ont récupéré la bannière de la 'colonisation' et cette idéologie a construit la culture 'trinidadienne' et 'nationale' comme une culture afro-trinidadienne dérivée et labélisée (tels que la culture indienne) qui a dévié d'un processus ' raciste' et 'pas patriote'*[73] *(Yelvington K, 1993 : 13).*

A travers l'histoire, ici, les indiens ont été aliénés, qu'ils n'appartiennent pas à ce pays, que c'est un pays noir pour l'homme caribéen. Dieu sait combien de temps il faudra pour nous accepter comme faisant partie de la nation… en 1997, il y aura une majorité indienne qui se croira toujours une minorité et se comportera comme telle.

Ainsi, le PNM dès ses débuts, avait adopté des symboles culturels tels le calypso, le steel band, le carnaval associés de manière prédominante, à la culture afro-trinidadiennne et qui vont, peu à peu, s'imposer dans l'héritage national.

Et Anton I. Allahar désigne Sugar Aloes et Cro Cro, deux artistes emblématiques qui ont fait plus pour représenter la conscience raciale des Trinibagoniens qu'aucun autre artiste de la culture populaire. Ces deux calypsoniens prêt à aller en prison pour leurs convictions, ont pointé du doigt les problèmes qui rongent les masses de ces Afro-Trinidadiens dont la profonde colère est la résultante d'une insécurité grandissante vis-à-vis d'un gouvernement dominé par un Indien.

---

[73] Yelvington K, Trinidad Ethnicity, Knoxville: University of Tennessee Press, 1993, p.13 "Williams and the PNM took up the banner of 'creolisation' and this ideology constructed 'Trinidadian' and 'national' as Afro-Trinidadian derived 'culture' and labelled practices (such as East Indian culture) which deviated from such a process as 'racist' and unpatriotic"

La conscience de la race dans la culture populaire à Trinidad est liée à l'histoire du pays, les conditions d'arrivée des vagues d'immigrants, leurs rapports et leurs accès au capitalet les adaptations variées qu'ils ont faites à leur nouvel environnement.

C'est ainsi que Sugar Aloes dans un calypso *Unity* (1997), revient sur l'appel du Premier ministre Basdeo Panday (1995-2001) pour l'unité, qui était, selon lui, une imposture :

But who de hell he trying to fool ?
When members of the UNC
Have shown Trinbagonians blatantly,
That their mission in life, is simply divide and rule?
Have shown Trinbagonians blatantly,
That their mission in life, is simply divide and rule?

Et aussi

So long as we still have people who pushing hate
The little money they have make them feel they great
And they feel Africans are inferior
You can't have unity
You will have civil war.

Les protagonistes identifiés ici sont des Indo-Trinidadiens appelés Sham Mohammed et Sat Maheraj. Cet activiste avait émis des propos racistes contre les afro-trinidadiens. Cro-Cro apparaît comme le défenseur des Africains à Trinidad et Tobago et légitimise les craintes d'une conspiration Indienne pour soulever le pays.

Dans *Ah ready to go,* Aloes récupère le thème de la vengeance et écrit :

But when I sing and say Indians don't forget
All ah dem want to lambade (lambast) me
The kinda things they keep in their minds
They could never want unity

La référence aux Indiens parle directement de l'insécurité, de la vengeance. Mystic Prowler y chante à propos de *A vision of T&T-2010,* un rêve qui est devenu un cauchemar. Selon cette chanson, Trinidad, en 2010, allait devenir un pays totalement dominé par les Indiens: Sat

Maharaj fut le Premier ministre. La couleur jaune fut la couleur du Red House (comme la couleur de la nourriture indienne telle que le curry et le dahl). Les prières à l'école étaient indianisées au point que le mot *amen* fut aboli. Le steel band fut remplacé par le tambour indien, le *tassa drum* est devenu l'instrument national. Dans ce rêve, même l'hymne national fut chanté sur un rythme indien créolisé, le rythme chutney. Le cauchemar de Prowler répond simplement aux craintes exprimées en 1995 *They look for dat*.

Ce calypso condamne le Premier ministre et le reste du gouvernement pro-indien. C'est une punition des Trinibagoniens noirs d'être irresponsables et de ne pas voter en nombre suffisant pour éviter la défaite du PNM, advenue en 1995.Dans sa chanson, Cro Cro attaque le Premier ministre et fait référence aux accusations de harcèlement sexuel dont il fait l'objet.

A man on a charge for interfering
Blackman, all you still go and vote for him;
Blackman, how on earth you could condone this?
Your daughter might have to work on this man's office.
Then imagine this sex, silver-headed pest
Quail fingers under your daughter's dress,
Me ent saying dat Patrick (Manning, leader of the PNM)
Should win sir
But even Jim Baker (the disgraced TV evangelist) would be better

Il introduit le thème de la tricherie alors que le dernier Premier ministre et le Président de la République, Arthur Robinson (NAC) tentent de vendre ses compatriotes noirs en libérant deux sièges à Tobago et en formant une coalition avec l'UNC, à domination indienne. Il continue.:

Arthur Robbie on behalf of the Africans
With two seats breds (brother) you have
The sword in your hand
I spoke to Leroy Clarke and Khafra Kambon

Up to now they can't understand what going on,
You went and was up in Africa,
But to your Black brother you prove a ***traitor,***

When Abu Bakr return and the shooting start,
Blackman, all you look for that
And if your daughter should pass in
the Prime Minister's path,
Blackman, all you look for dat.

Au mois de mai 2009, Patrick Manning, Premier ministre et leader du PNM, provoque après 18 ans de pouvoir, une élection qu'il perd au profit de Kamla Persad-Bissessar. Les paroles de la chanson qu'a interprétée Frank Sinatra sierait bien à Mr Manning:

I've loved, I've laughed and cried
I've l had my fill, my share of losing
And now as tears subside
I find it all so amusing
To think I did all that
And may I say, not in a shy way
Oh no, oh no, not me
I did it in my way

Le nouveau Premier ministre trinibagonien Kamla Persad-Bissessar contrôle 29 des 41 sièges à pourvoir aux élections législatives. Pour la première fois, une femme d'origine indienne entre au gouvernement.

Le Midweek Nation, du 6 mai 2010 notait :

> *Hier, une Kamla Persad– Bissara chaleureuse créa l'histoire avec une cérémonie officielle de sa prise de fonction de Premier Ministre trinidadien en tant que première femme du gouvernement de Trinidad et Tobago et leader d'une coalition administrative qui s'est achevée avec une majorité parlementaire de trois cinquième.*[74]

[74]Newsweek Nation, 6, May, 2010 "Yesterday, an effusive Kamla Persad-Bissar created history with her official oath-taking ceremony as Trinidadian and Tobago's first woman prime minister and leader of a coalition administration that has achieved a massive three-fifths parliamentary majority".

La victoire se termina par une fête célébrée par différents genres musicaux. Dans le même article du Midweek Nation, du 6 mai 2010, le journaliste revient sur cet événement historique :

> *On traita les masses assemblées par du calypso, du chutney, des spectacles de tassa et du steelband par une large variété de groupe et d'artistes qui parlait à cette coalition.Il y eut aussi des ballons, des confettis et des feux d'artifices. Il yeut des plaisirs comme la soupe de mais, des hot-dogs.Tout était en place pour une fête.*[75]

La *douglarizationfait* partie intégrante de la conscience raciale. L'idée de multiracialité est un concept relativement nouveau qui fait son chemin bon an mal an dans la population. En effet, depuis l'indépendance, les Trinidadiens aspirent à une identité nationale basée sur l'identité de ces habitants.

Trinidad et Tobago font partie d'une nation caraïbe avec une majorité d'Indo-Trinidadiens suivie d'une petite minorité d'Africains-Indiens, 1 pour cent de Chinois, 1 pour cent de Blancs, et 1 % pour d'autres races et 14 % de métis. Cependant, la culture nationale est identifiée comme Créole, et les habitants descendant d'Afrique qui constituent la moitié de la population ont été qualifiés de Créole. (Alleyne : 1985)

À Trinidad et Tobago, pendant des années, *mixed* signifiait un mélange continuel. Ce point fut mis en valeur durant les années du Black Power en 1970 et fut interprété dans un calypso par le Trinidadien Chaldust *They can't see Africa at all.*

En outre, il blâme les femmes pour cet état de fait:

> *I see black women running from their race…*
> *They own black children they can't see*
> *They don't know their roots*
> *As a glorious bloom*
> *Blessed be the fruit of their womb*

(Id)[75]Newsweek Nation, 6, May, 2010 "The assembled masses were treated to calypso, chutney, tassa and steel pan performances by a wide range of groups and artists, speaking to the all-embracing appeal of the coalition. There were balloons, noise-makers, confetti and fireworks too. And there was Trini treats like corn soup and double, to hot dogs. Everything was in place for a fête.

They does be acting as though they shame
Of their history

Dès les débuts de ce parti politique, le PNM avait des symboles culturels tels le calypso, le steel band, le carnaval, associés à la culture afro-trinidadiennne et qui vont, peu à peu, s'imposer dans le patrimoine national.

They does be proud of other people own
They does be glad to disclose their baby's ancestry
Putting their child up on a false throne
Not their own
An' hear them boast to their friends
And dey neighbor
My baby nose from his Spanish grandfather
My grandmother married a Chinese named Lau
That is why the eyes so pretty and he have
Such thik eyebrow
Chorus
He dimple come from me husband side
Who great grandfather was Irish
An' that is how he eye pretty and wide
Cause they mother mix with British
An look at me I am Carib and Portuguese
So meh chile hair so curly
But the baby black down to the eyeball they ain't see Africa at all
Ah say the baby black like a voodoo doll but they can't see
Africa at all.

Cependant, en dépit de ces contraintes, il est clair que le métissage *africain/indien* se réalisa bien avant. Dans ses recherches sur la région de Chaguanas (Central Trinidad), Daniel Miller (1994) rapporte que :

...l'accouplement entre les Indiens et les Africains à Chaguanas était plus commun que les idéologies courantes voudraient admettre. À supposer que toutes

> *les populations originales présentent une variété considérable de physionomie, le résultat serait cosmopolite.*

Tandis que les Trinidadiens sont ouverts à de multiples formes d'identité, la possibilité d'une identité labellisée comme « dougla » est stigmatisante et inconfortable, puisqu'à la frontière de deux groupes ethniques : les Noirs et les Indiens. Selon Reddock, le mot « dougala »vient du mot Hindi et du mot Bhojuri et signifie l'enfant d'une union entre un(e) Africain(e) et un(e) Indo-Trinidadien(ne).[76]

> *Le terme* douglarisation *émergea dans les années 1980 surtout parmi les leaders indiens culturels et économiques.Ce procédé fut dénoncé comme une autre arme du processus de créolisation.*

Selon une perspective indo-trinidadienne, la créolisation signifie l'assimilation de la culture afro-créole. D'où un rejet des termes et du concept « dougla ». Rhoda Reddock (1994) s'exprime à ce sujet :

> *Je trouve que c'est un mot obscène. Pour moi, c'est déplaisant, non pas à cause du mot, lui-même ? A quoi sert un mot ? Tout le monde peut répéter un mot. Mais la connotation 'dougla' signifie un être hybride, un métis…vous n'appartenez pas à la race pure.*[77]

Trinidad s'enorgueillit d'être multiethnique, cosmopolite, hautement syncrétique. À la différence de Barbade, Trinidad et Tobago reconnaissent les apports africains à leur culture. Ils sont bien conscients que les symboles culturels (Carnaval, Calypso, Steel band) ont évolué entre la persistance africaine et la domination européenne. À Trinidad et Tobago, la période

---

61[1]Miller, D "Modernity: an Ethnographic Approach: Dualism and Mass Consompion in Trinidad, Oxford / Providence: Berg Publications, 1994.

Reddock, Rhoda, Douglarisation and the Politics of Gender Relations in Contemporary Trinidad and Tobago: A Preliminary Exploration in *Contemporary Issues in Social Science: A Caribbean Perspective*, ed. R. Deosaran, R. Reddock and N. Mustapha. Volume 1 "*The term 'douglarization' emerged in the 1980s among mainly Indian politician and cultural leaders. This process was denounced as another arm of the process of creolization»*

Reddock, Rhoda, Douglarisation and the Politics of Gender Relations in Contemporary Trinidad and Tobago: A Preliminary Exploration in *Contemporary Issues in Social Science: A Caribbean Perspective*, ed. R. Deosaran, R.Reddock and N. Mustapha, 1994. *« I find it an obscene word. To me, it is distasteful, not the world itself because what is a word? Anybody can make a word… but the connotation 'dougla' means a hybrid, a mongrel…you are not a pure breed'*.

post-Indépendance, la dichotomie européenne, indienne qui caractérise la période coloniale a été remplacée par une forme de dualisme, c'est celle des Africains-Indiens. Petit à petit, les Africains expriment l'idée que les Indiens ont remplacé les Européens dans leur rôle d'oppression sociale et économique. (Miller 1994 : 53)

Le 150e anniversaire de l'arrivée des Indiens à Trinidad et Tobago a été fêté en 1995. Avant cet événement historique, les tentatives d'émergence de la *dougla voice* commençaient à prendre corps. Ceci prit la forme des mélodies calypso/soca incorporant des mots, des rythmes et sujets indiens plus l'utilisation d'instruments indiens tels que le dholak, le dhantal, l'harmonium et le tassa connu comme le *soca chutney*. Le terme *chutney* fait référence à une autre forme développée initialement chez les chanteurs indiens ruraux à travers l'incorporation des rythmes du calypso et les paroles osées généralement accompagnées de vigoureux mouvements des hanches, le *wining*.

Peter Manuel (1995) décrit le chutney en ces termes:

> *Ce style de danse est tout à fait unique, combinant de vigoureux déhanchements avec des gestes de la main et du bras venant de la danse folklorique indienne. Le résultat est un plaisir à contempler, surtout dans un sens sous-jacent de plaisir et de sexe outrancier.*[78]

Selon Rhoda Reddock dans son article, *Jahaji Bhai: The emergence of a dougla Poetic in Comtemporary Trinidad and Tobago* explique que la musique trinidadienne, qu'elle que soit sa forme, calypso, soca, chutney, jazz, steelband, reflète l'inter-culturation de cette musique qui devint presque automatique et spontanée.

Et c'est peut-être une coïncidence qu'après le Carnaval de 1996 (après l'élection de Basdeo Pandar) que les tentatives d'émergence de la 'dougla voice' firent surface. Cependant on dit que ces calypsos furent composés bien avant et ne peuvent pas leur être attribués. Ce qui est clair cependant, c'est que l'apparition de ces chansons à cette période historique, donna une signification qu'elles n'auraient pas connue autrement. La chanson de Brother Marvin, *Jahaji*

[78] Manuel Peter, Caribbean Currents, Temple University, Philadelpia, 1995 "This dance style is quite unique, combining vigourous 'wining » with graceful hand-and-arm gestures deriving from Indian folk dance. The result is a delight to behold, especially in its pervading sense of fun and its good clean, wholesome outrageous sexiness." Page 217

Bhai et le soca chutney de Chris Garcia, *Chutney Bacchanal* dans lesquels ils revendiquent une identité multiraciale, rendirent populaires ces deux chanteurs/compositeurs.

Ryan Selwin, dans son ouvrage *The independence Experience 1962-1987* (1998 : 15) déclare que :

> *Dans les années qui précèdent, les Indo-Trinidadiens sont devenus plus acharnés dans leurs demandes que les emblèmes culturels de la société soient restructurés de façon à refléter le fait que Trinidad et Tobago soit multiculturel et non une société mono-culturelle.*[79]

La plus grande partie de la population à domination indienne commencent à protester contre ce qu'ils appellent le discours « *the dominant "creocentric" discours* ». Beaucoup d'Indo-Trinidadiens refusent d'être les porte-paroles de l'héritage créole.

Le calypso de *Brother* Marvin, appelé Jahaji Bhai, vainqueur du second prix du carnaval 1996, est très représentatif de cette nouvelle forme de calypso auquel il ajoute les instruments indiens tels le tambour tassa et les vocalisations hindi, particulièrement dans les chœurs.

De plus, Brother Marvin interprète le calypso dans un vêtement d'Afrique de l'ouest, un boubou, accompagné de sa fille, qui est une 'dougla' puisque sa mère est Indo-trinidadienne. À travers ces interactions, Il y a la « douglarisation », une influence créative des deux cultures. Bien que *Brother* Marvin ressemble physiquement à un Afro-Trinidadien, (il a des ancêtres africains, indiens et espagnol), il dit qu'en faisant des recherches sur sa famille, il rencontrerait plus de cinq ou six différentes *races*. C'est pourquoi la chanson *Jahai Bhai* a été écrite pour commémorer le 150^{e} anniversaire de l'arrivée des Indiens à Trinidad.

Meh father is ah negro / Meh mother is ah Indian
Dey douglarisating the nation
I does eat crab and dumolin / sada Royi and Bhaigan
I'm a true Tobagonian
I have no race, I am only human

[79] Ryan, Selwyn, The independence Experience 1962-1987, St Augustine: University Of The West Indies, 1998, p. 15. "In the past few years, Indo-Trinidadians have become more strident in their demand that the cultural icons of the society be restructured to reflect the fact that Trinidad and Tobago is a multicultural and not a mono-cultural society"

Like everyone else I was born in this land
Equality is all that I ask for
Ah doh want no racial wa
Chorus
Yuh have meh confuse, am so confuse
Ah cyar take for meh Mammy
Ah cyar take for Daddy

Ah cyar reject much grandmother
Cyar reject Nani and Nana
Am confused which way I should choos

Any how ah loose
Some want to go back India / Some back to Africa
So wey dey doing with this lil dougla

I am a living example of racial unity
Just look at Mammy and Daddy
Our anthem say every creed and race
In this land they must have an equal place
But all I hear is negro and Indian
where do I fit in this plan
Confused
Brother Marvin

Si Brother Marvin évoquait simplement sa propre identité ou défendait l'identité dougla contre les atteintes, les calypsoniens n'auraient pas évoqué la controverse : son style vestimentaire s'apparentant à l'Afrique marque cette hybridité culturelle associéeà la créolité. Aussi, on retrouve des arguments extrêmement polémiques notamment dans la strophe suivante :

I am proof of racial unity

And that is the way everyone should be.[80]

Chris Garcia, quand à lui, est né d'une mère d'origine africaine et d'un père indien qu'il n'a jamais connu. Quand il eut trois mois, sa mère épousa Mr Garcia et son nom devint officiellement Garcia. En 1996, sa chanson *Chutney Bacchanal,* fut extrêmement populaire, surtout auprès de la jeunesse indienne séduite par son style. Dans cette chanson, il mélange sons de chutney et de soca, et ce faisant renverse les barrières existant entre le soca et le chutney. Selon Chris Garcia, la chanson *Chutney Bacchanal* est simplement un chant d'amusement ou de fête. Les paroles et la musique de cette chanson le classent parmi les musiques dougla.

All woman come down from India
Tell meh she love up de Soca
Want to sing ah verse in Hindi
So she grab hold ah my guitar
Then starts to deliver
And this is what it sounds like to me
Jamming pon me all night
This is what it sounds like to me
Chorus
Cha-Dey-Bur-cuh-Chun-Dey
Bur-Gay-Jar-Dey
Bur-GunGee
Brick-Cha-Dee
Bur-Kay-Jon Kay-lick-Ah
Du-Ka-Licky-Nanny
Ju-ah-licky-nanny
Bur-gay- jung- gay-da
Juke-ah –licky-nanny
Body start to shiver
Meh body start to quiver
Just vibing on this new wave chutney

[80] Demming, 1996.

De woman gone in a frenzy
Wailing up she body.

And I and all in sweet ecstasy
This is what is sounds like
Jamming on me all night
This is what it sounds like to me.

La « douglarisation » de la culture trinidadienne découle d'une forme de créolisation qui tire ses origines africaines de la culture créole. Selon Brereton Bridget, dans son ouvrage, *Race Relation in Colonial Trinidad* le système hindou basé sur la pureté tend à classifier les races :

> *[…]* dougla *a plus de choses en commun avec les hybrides, beaucoup plus qu'avec les* créoles.

Reddock note que :

> *Cependant, d'autres font la différence entre la* douglarisation *en tant que réalité et la* douglarisation *comme métaphore. La* douglarisation *signifie l'inter-culturalité à égalité entre les éléments Indiens et Africains de la société trinidadienne. Cette alternative est vue comme la créolisation qui est dans l'esprit de la plupart des Indiens et qui implique la domination afro-créole qui vit dans la définition future de la nation et de culture nationale.* (Reddock, 1994)

Derek Walcott formule une idée similaire dans son discours lors de la remise de son Prix Nobel en 1992 :

> *[…] would intermarry as they chose, from instinct, not tradition, until their children find it increasingly futile to trace their genealogy.* [81]

La réponse à *Jahai Bhai* venant de la communauté afro-trinidadienne pris en compte les éléments mixtes africain et hindi.

---

[81] Dereck Walcott, lors du discours de la remise de son Prix Nobel, 1992.
Reddock, Rhoda, Douglarisation and the Politics of Gender Relations in Contemporary Trinidad and Tobago: A Preliminary Exploration in *Contemporary Issues in Social Science: A Caribbean Perspective,* ed. R. Deosaran, R.Reddock and N. Mustapha, 1994.

Talking bout true African descendant
If yuh want to know the truth
Take ah trip back to yuh roots
And somewhere on that journey

Yuh go see ah man in ah dhoti
Saying he prayers in front of ah Jhandi
(place of worship)[82]

Entre temps, plusieurs calypsoniens d'origine indienne enregistrèrent des titres laudatifs vis-vis de l'Inde, mère-patrie à l'instar de Shad Mohammed avec *Who am I* :

Who am I? What am I,
Am I just a mamaguy?
Well a friend was asking me this why
Shah doh minds we are here
In our minds we got to bear
That our homeland is Mother India
If the Negroes who born here
Think their mother is Africa
Then rightfully we too should claim India
Well is then ah get real hot
So ah got up on the spot
And tell him plain ah find you talking rot

If the Negroes want to go back Africa
Well they could do they own thing
And if the Indians and them want to go back to Indian

They could start traveling
But the only place ah going

And oh got to be mad

SHAD MOHAMMAD, Who I am?

Is up St Ann you understand

Cause I was born in this land
I will die for this land
Because is this land that make me a man
There are those of this land

Who doh seem to understand
This is theirs

Oh lord how to reach them
And it breaks my heart to say

But I see it everyday
We doh respect our national anthem

Be there men with souls so dead
To themselves who never said

This is my own native land
You have asked me who I am
And I'll say to any man
East Indian, West Indian, Trinidadian

En conclusion, ce chapitre nous dit les Indiens ont apporté à Trinidad et Tobago une culture relativement intacte qui s'est adaptée au nouvel environnement. Le style de vie des Indo-Trinidadiens a été et continue d'être affecté par les influences qui dominent cette société multi-ethnique

Une minorité d'Indiens ont été christianisés, notamment par l'Eglise Presbytérienne. Mais les religions introduites par les Indiens, l'hindouisme et l'islam demeurent fortement ancrées. Tout comme les festivals, Diwali et Eid-el-Fitr qui sont aussi des jours fériés, mêlés au contexte carnavalesque.

CONCLUSION GENERALE

L'imaginaire a changé dans ces îles à cause de la créolisation et de la mondialisation.

> *La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la synthèse de ces éléments.*[83] Loïc Cery

Nous constatons que la créolisation, tout comme la mondialisation, joue un très grand rôle dans la musique populaire et dans la musique du carnaval à Barbade et à Trinidad.

En effet, la musique du carnaval s'est transformée en calypso soca, qui à son tour,a donné un rythme alternatif sous la fusion du R&B américain, du hip hop, du rap et du reggae. Les artistes essaient de porter leur musique au niveau international. À l'exception de Rupert, David Rudder, Calypso Rose et d'autres, la musique soca est encore considérée comme la musique du carnaval :

> *La musique jouée dans les rues pour le carnaval et les fêtes, est surtout de la musique soca. Dans la plupart des cas, la musique soca est importée de Trinidad et de Tobago et est le plus souvent interprétée par des chanteurs comme Machel Montano ou Shurwayne Winchester.*[84] (Grant, 2008 : 71).

Pour s'adapter aux temps qui changent, les chanteurs de calypso ont augmenté leur tempo et raccourci les paroles de leurs chansons. Mais la musique populaire des fêtes (fêtes, Road march, parties) est la musique rapide, chaude pour sauter et onduler, « wine and jam soca music ». Même s'il y des paroles conscientes et limitées dans quelques chansons de soca, les instructions données par les chanteurs qui demandent aux carnavaliers de se déhancher, d'aller à gauche, de lever et d'abaisser leurs casquettes « wine, move to the left, wave raise

---

[83] Loïc Cery, *Edouard Glissant : une pensée archilagique,* 2012, site officiel d'Edouard Glissant, edouardglissant .fr consulté le 13-12-13

[84] "The music played on the streets for Carnival and for Carnival festivities is predominantly soca, in most cases, soca music played for Carnival abroad is imported from Trinidad and Tobago and sung and played by the more successful and popular soca entertainers like Machel Montano, Shurwayne Winchester…

your cap… » La musique soca est la musique du choix et sans elle, le carnaval serait docile et ordinaire ».[85]

En même temps, l'influence de la musique reggae et celle de Trinidad comme le binghi, le raggae soca, le dance hall et la musique chutney ont eu un grand impact sur la musique soca. Pour apprécier la culture de Barbade, deux éléments de compréhension s'imposent. Premièrement, l'origine de cette culture qui a des racines en Afrique et en Grande-Bretagne et deuxièmement, la fusion caribéenne qui en résulte.

Alors que la Grande-Bretagne fournissait les institutions formelles qui sont la langue, l'église, la loi, l'éducation, l'Afrique, elle, était porteuse de tout ce qui constituait la vie de toute la population – comment prier, jouer, aimer, dire des blagues, manger, boire, faire de la musique.

Des traditionnalistes se plaignent de la mort du vrai calypso, du manque d'intérêt et d'estime des jeunes pour leur culture parce qu'ils imitent les modes et les musiques venant de la Jamaïque et des États-Unis. Pourtant, en 1995, la musique bajan envahit les radios trinidadiennes. La même année, la musique Chutney calypso soca est née à Trinidad et Tobago et est fusionnée avec des instruments indiens tels que le tambour *tassa*, le *dholak*, le *dhantal*, le *sitar*, le *tabla* et l'harmonium et les chants indiens. De manière significative, les leaders Hindous et beaucoup d'Indo-Trinidadiens ont vu la créolisation de leur jeunesse comme une perte, un processus de dé-culturisation alors que les Afro-Trinidadiens perçoivent les changements comme un enrichissement.

La tradition indo-trinidadienne cherche à maintenir les frontières culturelles, à protéger ses enfants des effets de la créolisation. Selon Robin Ballinger[86] (1999 : 11), un jeune fan de chutney soca s'exprime ainsi, associant la créativité musicale et l'hybridité avec le son contemporain de sa génération:

— *Quelle est la musique qui est la plus populaire dans la musique indienne ?*

But the popular music for Carnival (fêtes, parties, Road March…) is the spicy is limited conscious lyrics in some soca songs, the instruction music as it it is sometimes called because the singers give instructions to the revelers to wine, move to the left, jump, wave, raise your cap… soca music is the music of choice for the Carnival and without it, carnival would be tame and ordinary"

— La musique Chutney. Il y a quelques années, J'étais honteuse d'être associé avec la musique indienne, mais maintenant je vois de plus en plus de jeunes gens et de gens d'autres races qui vont à ces spectacles et qui les apprécient.
— Pourquoi avez-vous honte?
— Et bien, à cette époque là, avec la musique traditionnelle, avec les gens plus âgés, …de voir quelqu'un plus jeune – vous ne vous sentiez pas concernés. Mais maintenant qu'ils ont introduit les cuivres et la soca dans la musique chutney, de plus en plus de gens sont concernés. La soca chutney, où ils chantent en anglais, je pouvais comprendre les paroles, mais le chutney traditionnel, je n'y comprends rien.[87]

Barbade et Trinidad révèlent leurs complexités et en même temps leur unité à travers l'histoire, le peuplement mais aussi à travers les variations culturelles comme le calypso et ses composés ainsi qu'avec le carnaval de Trinidad qui a transformé d'une certaine manière le Crop Over barbadien.

La diaspora a joué un rôle important dans l'internationalisation de cette musique par l'accès aux média et à l'introduction du câble et de l'Internet.

C'est dans la diaspora qu'une identité trans-caribéenne est inventée et forgeant une nouvelle collectivité qui embrasse la région dans son entier.[88]

Pendant ce temps, des styles musicaux et des influences se développent, répandant toutes sortes de fusions musicales telles le reggae en langue espagnole jusqu'aux mérengués en hindi.

Ainsi, Alison Hinds en 2003 a chanté avec le guadeloupéen, Admiral T une chanson en anglais et en créole *Move Together* prouvant ainsi les fusions possibles des genres musicaux dans la Caraïbe.

Let we play together, play it together

[87] Ballinger, Robin,Popular Music and the Cultural Politics of Globalization among the Post-Oil Boom Generation in Trinidad, in *Identity, Ethnicity and Culture in the Caribbean*, edited by Ralph R. Premdas, The University of the West Indies, 1999, p. 11.

[88] Premdas, Ralph R, The Caribbean: Ethnic and Cultural Diversity and a Typology of Identities in *Identity, Ethnicity and Culture in the Caribbean*, edited by Ralph R. Premdas, The University of the West Indies, 1999, 71

Let the music show the world that Caribbean people moving power (bis)
You know them can't stop we now
No matter what they do
We are the Caribbean
French, English and Spanish too

You know them can't stop
No matter how they try
We are the Caribbean
Fight together until we die

We biggin' up the vibes
The chars we gonna rise
Creole music, soca music, reggae music
Touching the p
There's a strength and unity
So listen carefully
When Guadeloupe, Barbados, Jamaica music

Take over the party

5, 4, 3, 2, 1 , top
You sav ké lé nou samblé nou yo pé pa stop
Ampêché nou kominikéantrè nou non stop
Divisénou, rakonté nou konri non stop
Sé nou ki mèt a mannyok
Caribbean pa ayen alè fo sa stop
Nou sé boss a boss, sé nou ki ka mèt sa o top
Vibe la sé i yé, a pa ni Paris ni New York
(1et 2+refrain)

Special request for all rude boys and ladies
Que les flammes des briquets luisent
Car ce soir c'est la fiesta dans les West-Indies

And we go done di place
Wouk ay krazé plas la
Kay limé fire
Evé on still dancehall soca
Joué calypso, reggae, zouk, jump up épi gwo ka
Tout stil kréyol kay joué o swè la

La frontière entre ces deux genres (calypso et soca) est de ce fait influencée non seulement par des considérations musicales et de style, mais aussi par la manière dont les gens perçoivent des différences générationnelles de culture musicale, l'industrie de la musique et la mondialisation de la culture. Le calypso est et reste la voix du peuple.

Le cas de Rihanna est différent. Son répertoire n'a rien de caribéen tels que le calypso et d'autres composantes comme le raggae soca et la musique soca. Sa musique, appelée *adult contemporary*, basée sur le rythme & blues, la pop est très populaire. Et les barbadiens sont très fiers que sa musique soit aussi appréciée à l'extérieur de la Barbade. Son unique concert à la Barbade, le 7 août 2011 a déplacé les foules. Petit à petit, sa musique a pris une orientation grand public.

Don't stop the music fut un des grands succès de cette jeune chanteuse barbadienne :

Please don't stop the music
Please don't stop the music

Please don't stop the music
It's getting late
I'm making my way all the time
My favourite place
I gotta get my body moving

Shake the stress away
I wasn't looking for nobody when you looked my way
Possible candidate, yeah
Who knew
That you'd be here, be looking like you do

You make and staying over here, impossible
Baby, I'm a say your aura is incredible
If you don't have to go, don't
Do you know where to start it?
I just came here to party
But now we're rocking on the dance floor, actin' naughty.

Your hands around my waist
Just let the music play
We're hand to hand chest to chest and now we're face to face

Comme on l'a dit précédemment, ses chansons sont devenues plus adultes et sa chanson, *Man Down,* un reggae, est diffusée largement aux Etats-Unis et en Angleterre. Cet album est certifié disque d'or pour la vente de 75 000 exemplaires.

Au Royaume-Uni, la chanson atteint la 8^{e} place le 5 juin 2011 et la 3^{e} du classement R&B le 11 juin 2011 alors que, l'album C*alifornia King bed* où se trouve *Man down,* entre à la 84^{e} place et monte jusqu'à la 37^{e} place, devenant le 25^{e} top 40 de Rihanna aux États-Unis.

I didn't mean to end his life
I know it wasn't right
I can't even sleep at night
Can't get it off my mind
Avant de finir derrière les barreaux.
I need to get out of sight
Before I end up behind bars
What I started out as a simple altercation

Turned into a real sticky situation
Me just on the time that I'm facing

La traduction française parle d'une situation compliqée

Je ne voulais pas mettre un terme à sa vie
Je sais que c'était pas bien
Je ne peux même dormir la nuit

Cela m'obsède
Ce qui n'était qu'une simple altercation
Ce qui n'était qu'une simple altercation
Penser au temps qu'il me reste à vivre

Quel est le rôle de la musique dans ces îles ? Avec l'apport de la musique jamaîcaine, que ce soit la dancehall ou le reggae ou le compas qui vient d'Haïti, on se pose la question du rôle de la créolisation dans ces îles.

GLOSSAIRE

Calypso/Kaiso : un type de chanson originaire des Antilles britanniques qui s'est developpé d'abord à Trinidad et est maintenant reconnu dans toute la Caraïbe

Calypsonian : chanteur de calypso

Calypso monarch competetion : le concours de calypso à Trinidad

Calypso tent : le lieu, et plus particulièrement la tente d'où ce nom, où trouvent les chanteurs de calypso pendant le Carnaval et le Crop Over

Camboulay : une forme de procession qui avait lieu à Trinidad au 18^{e}siècle. Le mot vient du français *cannes brûlées.* Les premiers Camboulays traitaient de la récolte des cannes à sucre. Puis, plus tard, elles commémorent les marchés d'esclaves qui se tenaient pendant le Carnaval.

Carnival : période de réjouissances profanes qui va de l'Epiphanie au début du carême (dans les pays catholiques). Il fut introduit dans les îles espagnoles et françaises à la période coloniale. Aujourd'hui, rivalisant avec les festivités de Rio de Janeiro et de la Nouvelle-Orléans, le carnaval de Trinidad est devenu le plus organisé des carnavals antillais avec des concours de *Roi* et de *Reine* du carnaval.

Creole : un mot venant de l'espagnol 'criollo' et qui signifie une personne blanche née dans les colonies. Puis plus tard, dans les pays de langue anglophone de la Caraïbe, pendant la période de l'esclavage, on appela *Créoles,* tous les esclaves nés dans la Caraïbe, opposant ainsi les esclaves nés en Afrique. Aujourd'hui, il s'applique à tous ceux nés aux Antilles.

Crop over : C'est le nom donné à la Barbade aux festivités qui traditionnellement dominent la fin de la récolte de la canne à sucre. Ces célébrations vont de la fin du mois juin au début du mois d'août.

Chutney : Après des influences africaines et européennes, la plus importante des traditions musicales vient d'Inde : C'est un chant laïc avec un rythme rapide utilisé avec un instrument traditionnel indien.

Dhol, dholack, dantal : instruments de musique indienne

J'ouvert : c'est le nom donné au Lundi gras, avant le Mercredi des cendres. Cette tradition est appelée **Fore morning** à Barbade depuis l'introduction du carnaval Trinidadien qui remplacé le Crop over traditionnel par une attraction touristique en 1974.

Mas : un mot anglais, lié au Carnaval de Trinidad : les carnavaliers sont appelés *masqueraders*.

Pan : l'instrument de base d'un steelband.

Panorama : un concours de steelband qui se tient chaque année, au moment du carnaval.

Parang : c'est le résultat d'une synthèse musicale venue des cantiques espagnols, accompagnés des cuatros, des mandolines et c'est une partie distincte de la culture trinidadienne qui domine les célébrations de Noël.

Picong : une bataille spontanée et verbale entre deux chanteurs de calypso et l'humour détermine le vainqueur.

Road March : la parade de rues accompagnée du *trailer*, c'est-à-dire le camion transportant les D.J avec tous les matériels électroniques qui accompagnent les groupes, exemple : *the parade of the bands*.

Soca : une musique de danse qui accompagne les chansons qui combinent le rythme des Noirs américains avec le calypso traditionnel de Trinidad qui a émergé en 1978.

Tassa : un genre de musique à timbre qui est joué dans les cérémonies et festivals indiens, particulièrement dans les mariages

Tuk bank : un type d'orchestre inspiré par les fifres et tambourins de l'armée anglaise et utilisant des rythmes africains. Ces tuk bands sont devenus une partie du folklore de la Barbade.

Tune-of-the-crop (Barbade) : le calypso qui a obtenu le plus grand nombre de voix dans les *road march*.

Wining : danse érotique et provocatrice.

Wuk up : une façon barbadienne de dire *wining*.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

BILL ASCROFT, GARETH GRIFFINS, HELEN TIFFIN, *Post-Colonial Studies Reader,(*2nd Edition), Routlegde, USA and Canada, 2006

CANET CLAUDE, *l'interculturel*, Toulouse, Mirail, Presses universitaires 1993

DEPESTRE RENE, *politique et metissage culturels/ blogs/ mediapart/ democrypte metissage/politique culturel*

DURING, SIMON, *Cultural Studies Reader, Third Edition,* Edited by Simon During, Routledge, London and New York, 2007

DUFOIX STEPHANE, *Généalogie d'un lieu commun : diaspora- racines sociales,* Université de Paris X-Nanterre, 2eme semestre 2002

FERGUSON JAMES, *The Story of The Caribbean People,* Ian Randle Publishers, Kingston, Jamaica, 1999

GOBINEAU ARTHUR DE, *Essai sur l'inégalité des races humaines,* Paris Editions Belfond, 1967

HALL STUART: *Myths of Caribbean Identity*, Coventry: University of Warwick, Centre for Caribbean Studies, 1994.

KNIGHT FRANK, "Societies of the Caribbean since the Independence" in "*Democray in the Caribbean"*, Baltimore, John Hopkins Press, 1973

LEWIS GORDON, *The Growth of the Modern West Indies*, Jamaica, Ian Randell Publishers, 2004 (1ere éd. 1968)

LOWENTHAL DAVID, *West Indians Society,* Oxford, Oxford University Press, 1972.

LEIRIS MICHEL, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, Paris, 1951

MINTZ SYDNEY: *The Birth of African-American culture*, Beacon Press, 1976

_____: *Caribbean Transformations*, Chicago, Aldine Pub.Co, 1974

MINTZ SYDNEY, PRICE SALLY: *Caribbean Contours*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1985

PARRY JOHN HORACE AND SHERLOCK P, *A Short History of the West Indies*, London and Basingstoke, MacMillan international College Edition, 1980

PERE DU TERTRE, *Arrivée des Premiers Habitants à la Guadeloupe en juin 1636,* chroniqueur, Généalogie et Histoire de la Caraïbe numéro 214 mai 2008

REVERT EUGENE, *La Martinique,* Les nouvelles Editions Latines, Paris 1949

VALLOIS HENRI-VICTOR, *Les Races Humaines*, 1944, Paris, Que sais-je ?

La culture populaire dans la Caraïbe

ALLAHAR ANTON, Popular culture and racialised consciousness in *Identity Ethnicity and Culture in the Caribbean*, edited by R. Premdas, Trinidad, st Augustine, The University of the West Indies, 1999

CURWEEN BEST, *Culture @ the cutting edge,*Tracking Caribbean Popular Music, Jamaica, Barbados, Trinidad, University of the West Indies Press, 2004,

_____, *Barbadian Popular music and the Politics of CaribbeanCultur*e, 2nde Edition, Rochester, Schenkman, 1999

FISKE JOHN, *Understanding Popular Culture*, Routledge, London and New York, 1990

-Représentations

CHARAUDEAU PATRICK, *Regards croisés,* Perceptions Intellectuelles, France-Mexique, Didier Erudition, Paris 1995.

-La religion dans la Caraïbe

DESMANGLES LESLIE G, GLAZIER STEPHEN D AND MURPHY JOSEPH M., Religion in the Caribbean in "*Understanding the contemporary Caribbean"* edited by Hillman Richard S & D'Agostino Thomas J, 2003

SIMPSON GEORGE, *Black religion in the New World,* New York: Columbia University Press, 1978

-Le Carnaval à Trinidad

BISHOP Pat: "*Carnival and the Public Art process"* Port of Spain, Mimeograph, 1994

CROWLEY D, *The Traditional Masques of Carnival.*In *Trinidad Carnival (A republican of Caribbean Quaterly n° 3 &4*

DUDLEY SHANNON, *Carnival Music in Trinidad,* Experiencing music, Expressing Culture, New York, Oxford, Oxford University Press, 2004

GRANT TREVOR L, *Carnival of the Gods,* Yacos Publications, San Juan, Trinidad, 1997.

LEE A, *Race, Colour, and the Trinidad Carnival.*In *Social and occupational Stratification in Contemporary Trinidad and Tobago,* edited by S. Ryan, St Augustine Research UWI, 1999

MUNRO E EDMONSON, *Carnival in New Orleans,* Marcia Gardet, James C. McDOnald, 1996

NURSE Keith, "Trinidad and Tobago's Carnival: Towards an Export Strategy" *Caribbean Labour Journal* (March 1996)

…… The Trinidad and Tobago Entertainment Industry: Structure and export Capabilities. *Caribbean Dialogue* 3, No 3: 13-18 (1997)

……..Globalization and Trinidad Carnival: Diaspora, Hybrity and Identity in Global Culture, cultural studies, 13 n°4: 661-90

- Eléments de culture barbadienne

CARRINGTON, FRASER, GILMORE, FORDE: *A-Z of Barbados Heritage*, Macmillan Caribbean, 1990.

JEMMOTT R.A, *History of Harrison College. A study of an elite educational institution in a Colonial Policy*, Panagraphic.Inc.Barbados, 2006.

LASHLEY S, Crop Over adding to Barbados's creativity, The Barbados Advocate, Sunday August 7, 2011

LYNN Noel, The Barbados Advocate, August 7, 2007

MARSHALL TREVOR, MCGEARY PEGGY, THOMPSON GRACE, *Folk Songs of Barbados*, Ian Randle Publishers, 1996

RENEE RATCLIFFE, Costume chase, The Barbados Advocate, August 2010

BOO' RUDDER, *Marching to a Different Drummer, Elements of Barbadian Culture*, Saint Peter, Caribbean Chapters Publishing, 2010.

SANDIFORD KEITH A. P. AND EARLE H. NEWTON, *Combemere School and the Barbadian Society*,Barbados, Jamaica, Trinidad and Tobago, The Press University of the West Indies, 1995

SELMAN REGINA, *Crop Over Music Makers Praisers*, The Barbados Advocate, June, 2007

-La musique de la Caraïbe

KENNETH BILBY M, The Caribbean as a musical region in *Caribbean Contours*, The John Hopkins University Press, 1985.

FORDE ADDINTON, *Don' call it Soca*, Daily Nation, June 25, 2006

CHANG KEVIN AND WAYNE CHEN, *Reggae Routes. The Story of the Jamaican Music*, Kingston, Jamaica: Ian Randle Randle, 1998

MANUEL PETER, *Caribbean Currents*, Temple University, Philadelpia, 1995.

ROHLER GORDON, *Calypso and Soca in Pre-independence Trinidad*, Port of Spain, privately published, 1990.

ROBERTS JOHN STORM, *Black Music of two Worlds*, London:Allen Lane, 1973

PÈRE TERRY JULIEN, Priest See Messages, inLimbo Dance,Trinidad Guardian, March, 11, 1974

-Danse de la Caraïbe

ALLEYNE-DETTMERS T. PATRICIA, in The Moko Jumbie, *Elevating the children*, in *Caribbean Dance*, edited by Suzanna Sloat, Florida, University Press of Florida, 2005

TIMOTHY CALLENDER AND ANNETTE TOTMAN *Insight Guide: Barbados*,Street Beats, Stage Treats,APA Publications, 2003

ENTIOPE GABRIEL, *Nègres, Danse et résistance: La Caraîbe du XVII au XIX siècle*, Editions l'Harmattan, Paris, 1996.

PHILIP ESTHER, *in Bajan Schzophenia,* August 8, 2010, The Barbados Advocate

Théories post-coloniales

CLARKE AUSTIN: *Growing up Stupid under the Union Jack,* Ian Randell Publishers and Signal Books limited, 2003.

BIM, Special Edition, *Celebrating Lamming,* The University of the West Indies, November 2007

LAMMING G, *In the Castle of My Skin,* Longman, 2000

_____, *The Emigrants,* Michigan, The University of Michigan Press, Michigan,1994 (1e éd, 1953)

_____, « *Politics and Culture* » p. 71-83 in *Conversations: George Lamming, Essays, Addresses, and Interviews ».1953-1990,* edited by Richard Drayton and Andaiye. London: Karia Press, 1992

LOVELACE EARL, *The Schoolmaster,* Heinemann, 1979

……, *The dragon can't dance,* Persea Books, New York, 1978

Créolisation

BALUTANSKY KATHLEEN M and SOURIEAU MARIE-AGNES, *Caribbean Creolization,* reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity, Florida, University Press of Florida, Published simultaneously in the Caribbean by The Press University of the West Indies, 1998

LETANG GERRY, communication au colloque, *l'habitation/plantatations ; Héritages et mutations,* Faculté des lettres, Schoelcher, UAG, 10-11 mars 2014

YELVINGTON KEVIN, Introduction: Trinidad Ethnicity Trinidad Ethnicity.*Trinidad Ethnicity,* ed.Kevin Yelvington, Knoxville: University of Tennessee Press, 1993

CERY LOÏC, *Edouard Glissant : une pensée archilagique,* 2012, site officiel d'Edouard Glissant, edouardglissant .fr

Mondialisation et Diaspora

GAYLE ALLEYNE, "The face of the Caribbean*"*, from Liat Airline, 2010,

APPAREDURAI ARJUN, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation,* Paris, Payot, 2009

RIHUELLE DENNIS, "The face of the Caribbean" from Liat Airline, 2010

NURSE S & HO CHRISTINE G. T, *Globalization, Diaspora and Caribbean Popular Culture,* Ian Randle Publishers, 2005.

BALLINGER, ROBIN,Popular Music and the Cultural Politics of Globalization among the Post-Oil, Boom Generation in Trinidad, in *Identity, Ethnicity and Culture in the Caribbean,* edited by Ralph R. Premdas,The University of the West Indies, 1999, p. 11.

PREMDAS R, *Identity, Ethnicity and Culture in the Caribbean,* School of Continuing Studies, UWI, Saint-Augustine, 1999.

SADRE-ORAFI S, Hypernationalist Discourse in the Rapso Movement of Trinidad and Tobago in *Globalization, Diaspora Caribbean Popular Culture,* edited by Christine G.T.HO &Keith Nurse, Ian Randle Publishers, Jamaica, 2005

GILROY Paul, *Between Camps: Race and Culture in Post-modernity,* Professoral Inaugural Lecture, Goldsmith College, University of London, March 4, 1997.

Barbade et Trinidad: Histoire

BECKLES HILARY.MCD, *A History of Barbados,* Cambridge University Press, 2006 (1ere édit.1990)

BRERETON BRIDGET, *A History of Modern Trinidad;1783-1962,* Heinemann, London, 1981.

_____, *Race Relations in Colonial Trinidad: 1870-1900,* Cambridge University press, 1979

Contemporary Trinidad and Tobago, edited by S. Ryan, St Augustine Research UWI, 1999

HONYCHURCH LENNOX, *The Dominica Story, A history of the Island,*Oxford, McMillan Education,1984

Les Indiens à Trinidad

SAMAROO B, 'Politics and African – Indians Relations in Trinidad in "*Calcutta to Caroni: the East Indians of Trinidad,* ed. John La Guerre, London: Longman, 1974

RYAN SELWYN, *The independence Experience 1962- 1967,* St Augustine: University of the West Indies, 1998

REDDOCK RHODA, Douglarisation and the Politics of Gender Relations in Contemporary Trinidad and Tobago: A Preliminary Exploration in *Contemporary Issues in Social Science: A Caribbean Perspective,* ed. R. Deosaran, R.Reddock and N. Mustapha, 1995.

MILLER D *"Modernity: an Ethnographic Approach: Dualism and Mass Consompion in Trinidad,* Oxford / Providence: Berg Publications, 1994.

ROY DERECK MCCREE, Ethnicity in Involvement in Cultural Festivals in Trinidad and Tobago in *Identity, ethnicity and Culture in the Caribbean,*edited by Ralph R. Premdas, The University of the West Indies, 1999.

Dictionnaires

LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE, 1989

ALLSOPP RICHARD, *dictionary of Caribbean English usage,* oxford, oxford university press, 1996

DYDE BRIAN, *Caribbean Companion,* The A to Z reference, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd,1992

TABLES PARTICULIERES

Carte

Carte 1 : carte tirée de The Story of the Caribbean People, James Ferguson, p. 304 9

Photos

Photographie 1 : Source: cliché pris par Corosine Viviane lors du Crop Over 2012 77
Photographie 2 : http://www.tntisland.com/images/tccdamelorraine.jpg 95
Photographie 3 : Kasokak moko jumbies extrait du Trinidadian Guardian, jeudi 24 novembre 2005. 96
Photographie 4 : Baby Doll 97
Photographie 5 : Burrockeet 97

Enquètes

Tableau 1 : Genres de musique 122
Tableau 2 : Préférences musicales 122
Tableau 3 : Calypso-soca 122
Tableau 4 : Reggae/Dub 123
Tableau 5 : Rock 123
Tableau 6 : Pop 123
Tableau 7 : Chutney 123
Tableau 8 : Communauté indienne 124
Tableau 9 : Communauté africaine 124
Tableau 10 : Communauté afro-indienne 124
Tableau 11 : Autre communauté 124

CHANSONS DU REPERTOIRE BARBADIEN ET TRINIDADIEN

Aloes. *Ah Ready To Go,* 143
Atilla. *Women Will Rule the World,* 125
Banton, Buju. *Operation Willy,* 71
Belfond, Denise. *Burnin,* 129
Brother Marvin. *Jahai Bhai,* 150
Chaldust. *Kaiso in the Hospital,* 80
Chaldust. *They Can't See Africa at All,* 146
Chalkdust. *Chauffeur Wanted,* 62
Contender. *Bacchanal,* 99
Cro Cro. *They Look fot That,* 144
Gabby, Mighty. *Jack is Mine,* 26
Garcia, Chris. *Chutney Bacchanal,* 102, 152
Hinds, Alison & Admiral T. *Move Together,* 158
Hinds, Alison. *Roll it Gall,* 128
Krosfaya. *Pump It Up,* 80
Lord Invader. *Rum and Coca Cola,* 60
Lord Kitchener. *Flag Women,* 127
Lord Kitchener. *Pan in A Minor,* 73
Lord Melody. *Shame ans Scandal,* 58
Mighty Gabby. *Boots,* 84
Mighty Gabby. *De List,* 69
Mighty Gabby. *Miss Barbados,* 58
Mighty Gabby. *One Day Coming Soon,* 84
Mighty Terror. *Tribune to All Housewife,* 127
Mohammed, Shad. *Who Am I ?,* 154
Montano, Machel. *Destra Feat.,* 87
Montano, Machel. *Mr Fete,* 88
Ram, Peter. *Dangerous Test,* 70
Red Plastic Bag. *Bim, I Love You,* 84
Red Plastic Bag. *Can't Find Me Brother,* 58

Red Plastic Bag. *De Country Ain't Well*, ... 85
Rihanna. *Don't Stop the Music*, ... 160
Rihanna. *Man Down*, ... 161
Rudder, David. *High Mass*, ... 63
Rupee. *I Am a Bajan*, ... 87
Singing Sandra. *Caribbean Man Part 2*, ... 65
Sparrow. *Soca Fever*, ... 78
Sparrow. *Turn Them Down*, ... 126
Sugar Aloe. *Unity*, ... 142
Super Blue. *Pump It Up*, ... 79
Tuk Band. *Ah Dis Muh Ines*, ... 76
Tuk Band. *The Empire Day*, ... 76
Viper. *Jesus*, ... 69

ANNEXES

Rum and Coca Cola (Lord Invader)

If you ever go down to Trinidad
They make you feel so very glad
Calypso sing and make up rhyme
Guarantee you one real real good fine time

Drunkin'rum and Coca-Cola
Go down Point Koomahnah

Both mother and daughter
Workin' for the Yankee dollar
Oh, beat it man, beat it
Since the Yanhee come to Trinidad
They got the young girls all goin' mad

Young girls say they treat 'em nice
Make Trinidad like paradise

Drinkin' rum and Coca-Cola
Go down Point Koomahnah

Both mother and daughter
Workin' for the Yankee dollar

Oh, you vex me, you vex me

From Chicachiree to Mona's Isle
Native girls all dance and smile
Help soldier celebrate his leave
Make every day like the New Year's Eve

Drinkin' rum and Coca-Cola
Go down Point Koomahnah
Both mother and daughter
Workin' for the Yankee dollar

It's a fact, man, it's a fact
In old Trinidad, I also fear
The situation is mighty queer
Like the Yankee girl, the native swoon
When she hear der Bingo croon

Drinkin' rum and Coca-la
Go down Point Koomahnah

Both mother and daughter
Workin' for the Yankee dollar

Out on Manzanella Beach

G.I. romance with native peach
All night long, make tropic love
Next day, sit in hot sun and cool off

Day oh!

Day –o, Day-ay-ay-o
Daylight come and me wan'go home.
Day –o, day-ay-ay-o
Daylight come and me wan' go home

Work all night on a drink of rum
Dayligh come and me wan'go home
Stack banana till de morning come
Daylight come and me wan'go home

Day-a, Day-ay-ay-go
Daylight come and me wan' go home

Day-o, Day-Ay-ay-o
Daylight come and me wan' go home.
Come, Mister tally man, tally me banana

Daylight come and me wan' go home
Come, Mister tally man, tally me banana

Daylight come and me wan' go home

Day-o, day-ay-ay-o
Daylight come and me wan' go home
Day –ay, day-ay-ay-a
Daylight come and me wan' go home

Lift six foot, seven foot, eight foot bunch
Daylight come and me wan' go home

Lift six foot, seven foot, eight foot bunch
Daylight come and me wan' go home

Beautiful bunch of ripe banana
Daylight come and me wan'go home

Hide the deadly black tarantula
Daylight come and me wan'go home

Lift six foot, seven foot, eight fit bunch

Daylight come and me wan' go home
Six foot, seven foot, eight foot bunch
Daylight come and me wan' go home
Day, me say dat-ay ay-o

Daylight come and me wan' go home
Day, me say day, me say day, me say

Conrad (The Merrymen)

Chorus
Oh me mama, oh me papa,
Big confusion down down
Conrad find herself in Paynes Bay

1-Conrad lan ' in Paynes Bay
Not a boat bring 'im dey, O Lawd
Flyin' 'bout in de air
One bright Friday mornin'

Three days after he can', O yes,
Conrad said, 'I come from Woodstock,
Send by de obeah man.

2-Somebody swear to me,
A 'duppy crab look like he
Conrad is a duppy,
Fright'nin ev'ry body
Cpnrad is a coolie,

A good lookin man is he
Conrad is a coolie,
Foolin' ev'ry body

3-Angie she asks Byron
'What de hell dis could be
Ev'ry fo- day mornin'
A man inside Doris Belly.'

Conrad called fuh cou-cou,
With Indian dressing they say,
An' a pint of strong white rum

Dat's Philip sll in Pain Bay

4-Took Doris to the X-ray
To see what happen wid she,
When de doctor went to examine
Conrad peep

Best pan (Lord Kitchener)

Best pan
Boogsie on the tenor;
Beat pan
Bringing out the minor
Best Pan
Up com the Professor
Beat pan
To add to the fire
Best pan

I calling on Bradley
Best pan
To challenge Beverly

Best pan
Which mean Desperado;
Best pan
Go answer Tokyo

Roll it Gall **(Allison Hinds).**

Roll it
Roll it gall, roll it gal Roll
Roll
Control it gal, roll it gal
Roll
Control it gall, roll it gal
Verse 1
When them fly up in yuh face gal,
Mek them know dem place
Numba 1 inna di race gal
Could neva replace
Independent and ya strong gal
Fit in healthy living long pace
Free yaself gal, you got class and you got pride
Come together cuz we strong and unified
And you set di pace

(…) He will run dem mout
Strength and wisdom you must have gal

Try to seek dem out
Liberate yaself and live gal

Thank the father that you've grown and still live
If you feel me ladies, roll it time to rise

(Bridge)
Go to school, and ya degree
Nurture and tek care of ya pickney
Gal to work hard to mek yo money
Roll it gal, roll it gal if ya know smart and yo sexy
Neva let them abuse yo body

Chow it off and let di world see

Roll it gal, roll it gal

(...)

One day coming soon (Mighty Gabby)

Verse
Da they criticising Nicaragura
Dey criticizing Ayatollay

Dey criticisizing Cuba, Angola and even Jamaica
Dey can't help but tell de people lie
Dey can't see the cold in dey own eye
Dem ain't know you shouldn't victimize
Dey so unwise ask Eric Fly (Dat's why I say)

Chorus
One day coming soon de people will wake up
One day coming soon the people will shake up

And when they do, I'm telling you
It will be heat on the tormentor's feet

We got them bawling, crawling,
Sliding even hiding
Begging we to ease de weight
But it will be too late
Verse 2
Dey working hard against de people in dey
Political cathedral
Dey practicing destruction dishonesty is dey
Salvation
De people fed up with dey claptrap
De workers looking for a new gap

De youths searching now for another hat to
Put on dey head
Cause theirs feel like lead (that's why I say)

Boots (Mighty Gaby)

Is it necessary to have so many soldiers
In this small country?
Noooo,noooo, noooo ,noooo
Is it necessary to shine soldiers boots
With tax payers'money?

Noooo, noooo,noooo
Well, don't tell me, tell Tommy,
He put them in St Lucy
Unemployment high an' de treasury low
So he buying boots to cover soldiers toe.

(I see dem)
Boots boots and mo' boots
On de feet of them trigger- happy recruits

Boots boots an' mo' boots
Marching threatening army troops

Tell Tom I say that wouldn't do,
He got to see 'bout me and you
And most of all our lil' children
And stop them soldiers from marching
Left right, left right to the government boots de government
Boots…

I’m a Bajan (Rupee)

Gem of the Caribbean sea
Want nothing with we
I am a Bajan. I’m a Bajan
One love love the Cou cou and flying fish

We national dish
I am a Bajan, I’m a Bajan
The rest the coming from near and far

To be where we are
I am a Bajan, I’m a Bajan

They jump from London to NYC
You belong to we
I am a Bajan, I’m a Bajan

I love my land on my heart I put my hand
I pledge allegiance so tru
Barbados I love you

Barbados is my home
No matter where I roam

Barbados is my home, is my home
Barbados is my home

No matter where I roam
Barbados is my home, is my home

Gem of the Caribbean sea
Want nothing with we
166 Square miles, pure love pure smiles

I am a Bajan, I'm a Bajan

Cold sand and crystal blue seas
Want nothing with we

I am a Bajan, I'm a Bajan
Symbol of pride and industry

Christ church in St Lucie
I'm a Bajan, I'm a Bajan

Destra Fest (Machel Montano)

Yeah, baby you know how we do
You, me you tell your friends

I'll tell mine
It's dat time again.

Carnival in T and T
Is so special to all we
Like we need blood in we vain

Carnival in T and T
Is so special to all ah we
Like we need blood in we vain

Dat's how we feel about Port of Spain
When de posse dem come in town

Beating pan and ah bongo drum
In madness everywhere
Carnival is ah true freedom

Make ah noise or joyful ground
And jump in de air
(...)
Everybody take ah jump, take ah jump
Start to wave, start to wave,start to wave up now

Start to wine, start to wine, start to wine up now
Because it's Carnival
(...)

Mr Fete (Machel Montano)

Doh I care if I wine on you
Ah wah yuh start wining back
When the music start to flow
Make sur your waist line in tack now

Doh care if I wine on yuh
Ah wah your start wining back

When the music start to flow
Make sur your waist line in tack now

We having a time this year
We lime we there

Women rain or shine we up that now
Look real woman everywhere
It's a love affair
Man and woman does wine and end up on the ground
They call me mr fete since I was born I never miss one yet

If sun shining I arguing sweet
Thunder storm and am soaking wet
They say mr fete u mad
And I say mr fete u mad
I come here to get on bad

Fetin we name, we doh play
We goin night and day

No fete can tire tire we we comin again everyday

We full of energy

Is fete they callin we like that is we...

Please, don’t stop the music (Rihanna)

Please don’t stop the music
Please don’t stop the music

Please don’t stop the music
It’s getting late
I’m making my way all the time
My favourite place
I gotta get my body moving

Shake the stress away
I wasn’t looking for nobody when you looked my way
Possible candidate, yeah
Who knew
That you’d be here, be looking like you do
You make and staying over here, impossible
Baby, I’m a say your aura is incredible
If you don’t have to go, don’t
Do you know where to start it?
I just came here to party
But now we’re rocking on the dance floor, actin’ naughty.

Your hands around my waist

Just let the music play

We’re hand to hand chest to chest and now we’re face to face

(Refrain)
I wanna take you away
Let’s escape into the music, DJ let it play
I just can’t refuse it
Like the way you do this

Keep on rockin' to it
Please don't stop the, please don't stop the music
I wanna take you away

Let's escape into the music, DJ let it play
I just can't refuse it
Like the way you do you do this
Keep on rockin' to it

Please don't stop the, please don't stop the
Please don't stop the music

Baby are you ready cause it's getting close
Don't you feel the passion ready to explode?
What goes on between us mo-onr has to know
This is a private show

Do you know when to start it?
I just came here to party
But now we're rockin on the dance floor, actin'naughty

Your hands around my waist
Just let the music play
We're hand in hand just to dress and now we're face to face
(Refrain)
Please don't stop the music

Man Down (Rihanna)

I didn't mean to end his life
I know it wasn't right
I can't even sleep at night
Can't get it off my mind
Avant de finir derrière les barreaux.
I need to get out of sight
Before I end up behind bars
What I started out as a simple altercation

Turned into a real sticky situation
Me just on the time that I'm facing
Makes me wonna cry

Cause I didn't mean to hurt him
Could been somebody's son
And I took his heart when

I pulled out that gun
Rum pump pum pum rum rump pump
Pum Man down
Rum pump pum pum rum pum pum
Pum Man down

Oh Mama Mama Mama
I just shot a man down in Central Station

In front of a big old crowd
Oh Mama Mama Mama
I just shot a man in central station

It's a 22, I call her Peggy Sue

When she fits right down in my shoes
What you expect me to do

If you're playing for a fool
I will lose my cool
And reach for my fire arm

I didn't mean to lay him down
But it's too late to turn back now
Don't know what I was thinking
So I'm 'bout to leave town

Cause I didn't mean to hurt him
Could been somebody's son
And I took his heart when

Could've been somebody 's son
And I took his heart when
I pulled out that gun

Look I never thought I'd do it
Never thought I'd do it
Never thought I'd thought it, oh gosh
Without ever happened to me
Ever happened to me, ever happened to me

Why did I pull the trigger
Pull the trigger, pull the trigger boum