



**HAL**  
open science

# Le carnaval de Cayenne. Esthétique et subversion. Histoire d'un phénomène festif issu du fait colonial

Blodwenn Mauffret

► **To cite this version:**

Blodwenn Mauffret. Le carnaval de Cayenne. Esthétique et subversion. Histoire d'un phénomène festif issu du fait colonial. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030162 . tel-02903652

**HAL Id: tel-02903652**

**<https://theses.hal.science/tel-02903652v1>**

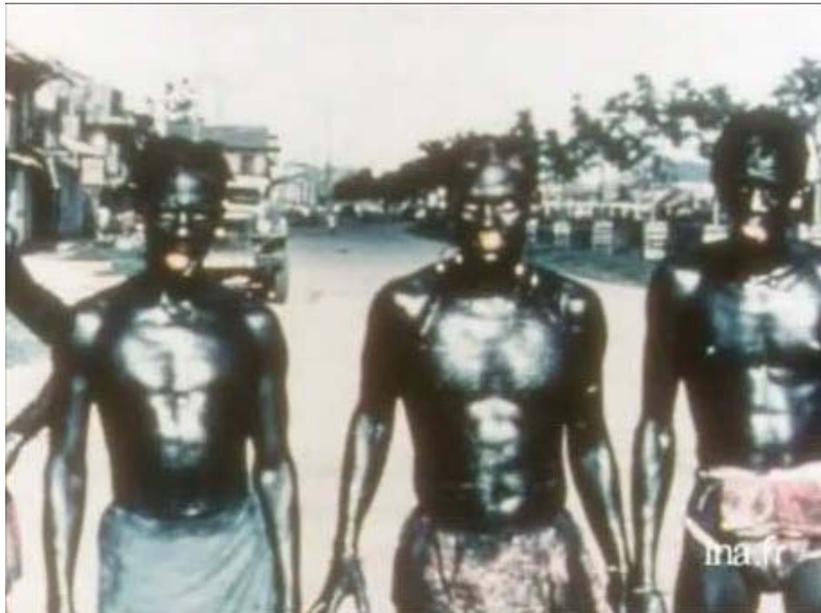
Submitted on 21 Jul 2020

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

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

Thèse de doctorat en Études théâtrales soutenue par **Blodwenn MAUFFRET**  
Directeur de recherche : Mme Le Professeur **Sylvie CHALAYE**

# **Le Carnaval de Cayenne : esthétique et subversion**



-

## **Histoire d'un phénomène festif issu du fait colonial.**

**Soutenu le 5 décembre 2012 à l'Université Paris III**

Membres du jury : - **M. Ahounou**, anthropologue, Musée Dapper et Musée de l'Homme, Paris  
- **M. Astruc**, professeur en Littérature comparée, Université de Cergy Pontoise  
- **Mme Chalaye**, professeur en Études théâtrales, Université Paris III  
- **M. Fergombé**, professeur en Arts du spectacle, Université d'Artois  
- **M. Garnier**, professeur en Littérature comparée, Université Paris III

MAUFFRET Blodwenn

**Le carnaval de Cayenne :  
esthétique et subversion.**

-

**Histoire d'un phénomène festif issu du fait colonial.**

Doctorat d'Études théâtrales dirigé par le Professeur Sylvie CHALAYE  
Institut Nationale de Recherche en Études théâtrales  
Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3



## Résumé :

Ce présent travail aborde le carnaval de Cayenne en tant que phénomène festif issu du fait colonial et interroge les mécanismes d'ajustement qui ont amené esclaves et « gens de couleur libres » à retourner une fête religieuse, au service d'une coercition imposée par l'ordre colonial et esclavagiste, en une pratique subversive. Il s'inscrit dans le champ des études théâtrales et aborde le carnaval à travers sa dramaticité. L'histoire du carnaval, des premiers temps de la colonie jusqu'à la période contemporaine, montre une mise en place d'esthétiques originales qui autorisent toutes les subversions. La tradition dramatique carnavalesque est fortement marquée par la pratique du Détour pouvant se définir par l'exacerbation du caractère dérisoire de l'être créole. Le grotesque européen se mêle à la dérision militante créole offrant un héritage théâtral pouvant exprimer une digne rage, une humanité perdue, une utopie nouvelle. La danse des bals, populaires autant que ceux de la bourgeoisie noire, quant à elle, est un art de la fuite et convoque le marronnage créateur en construisant un espace-temps différent où l'être renaît dans un sentiment d'enthousiasme. Cet art de la fuite au sein des *vidé* participe à une immense transe collective où la violence jaillit devenant un moyen de déstabiliser l'ordre en place et d'aborder une nouvelle sociabilité. Le carnaval contemporain tente de résoudre les problématiques de l'histoire et devient l'inverse du Détour. L'être sort de l'ombre pour manifester sa valeur d'exposition manifestant un hédonisme générale. La théâtralité y est brillante et manifeste une hypervisibilité de soi. C'est l'ère de l'exacerbation de la valeur de l'être cayennais.

Mots clés : Carnaval, Guyane française, colonisation, subversion, marronnage, arts du spectacle.

Abstract :

This present work approaches the carnival of Cayenne as a festive phenomenon which has developed from the colonial fact. It examines the mechanisms of this adjustment by which slaves and " free people of color " have converted a religious feast reinforcing colonial order and slavery, and subverted it into a manifestation of pride in identity and expectation of a better future. As such this falls within the field of theatrical studies, i.e. evaluating the carnival as drama. The history of the carnival, from the colony's earliest days until the present, shows how new aesthetics have, year after year, changed its original role. The dramatic traditions of the carnival were strongly marked by the practice of "*Détour*", best defined as stressing the derisory character of the Creole being. European grotesque was mixed with Creole militant mockery, offering a theatrical inheritance expressing dignified rage, a lost humanity, a new utopia. The dance of balls, as popular as those of the black bourgeoisie, is an art of the flight, and summons creative marronnage by building a different space-time in which the being is reborn in a feeling of liberation and enthusiasm. This art of flight within the "*vidé*" occurs in an immense collective trance, where violence erupts, destabilizing an old order, encouraging a new. The contemporary carnival tries to solve the problems of history and becomes the opposite of the "*Détour*". The being comes out of darkness displaying its exhibition value, showing a general hedonism. Its theatricality is brilliant and manifests a hypervisibility. The true value of the Cayennais being is recognised.

Keywords : Carnival, French Guiana, colonization, subversion, marronnage, performing arts.

A Mangué-Ehouarn

## **Remerciements à :**

Mme le Professeur Sylvie Chalaye pour le riche accompagnement qu'elle m'a offert tout au long de ces années ;

La Guyane, Patricia Tabournel et sa famille, Gérard Tougait, Jean-Pierre Beaunès, Corinne Mariema, Philippe Alcide dit Clauzel, Isabelle Hidair, le Comité du carnaval de Cayenne, Cyril Hermantin, les groupes Osband, Kassialata, Siliko et Kouman, carnavaliers et carnavalesques, *touloulou* et *tololo*, cavaliers et cavalières, pour les nombreuses informations fournies et leur joie carnavalesque ;

Anne Trevarthen et Stéphane Guyomar pour leur précieuse attention au travail d'écriture ;

Ma famille, mes amis et Yves Bocher pour leur soutien moral.

Illustration : trois *Neg'Marron* au carnaval de Cayenne, extrait du film *Carnaval du monde*, entretien entre André Voisin et Phillipe Lavastine, réalisation Jacques Delrieu, 1969, RTF, série Civilisation, archivé à l'INA (Institut National de l'Audiovisuel).

**Le carnaval de Cayenne :  
esthétique et subversion.**

-

**Histoire d'un phénomène festif issu du fait colonial.**



## **Sommaire :**

**Première partie : Dans les premiers temps de la colonie, 1676 – 1789 : mise en place d'une société coloniale, importation des festivités françaises, danse et résistance de l'esclave..... 23**

Chapitre I : L'émergence d'une société coloniale à Cayenne, un contexte carnavalesque particulier : les marginaux et le Nouveau Monde, le maître et l'esclave, la christianisation et l'acculturation..... 27

- I) A la conquête de la Guyane françaises..... 29
- II) Construction d'une société coloniale..... 43

Chapitre II : La fête dans les premiers temps de la colonie : des habitudes festives des colons français à la résistance de l'esclave, des hypothèses sur la préhistoire du carnaval de Cayenne et sur son pouvoir subversif..... 77

- I) Les archives coloniales : silence et mépris du Noir..... 80
- II) Le français et ses habitudes festives : importation du carnaval-parade..... 84
- III) La fête au sein de la population des esclaves..... 100

**Deuxième partie : Le carnaval à Cayenne au XIXe siècle : abolition de l'esclavage et libération des corps, idéologie de l'assimilation et recherche d'une citoyenneté, syncrétisme culturel et mise en place d'une utopie nouvelle..... 117**

Chapitre I : Histoire de la Guyane française au XIXe siècle. Les changements socio-politiques propres à la colonie et leurs interactions dans le développement et l'esthétique subversive du carnaval de Cayenne..... 121

- I) La Guyane française subit des changements économiques, sociaux et politiques propres à son histoire, en dehors de l'abolition : l'occupation portugaise, la création du bagne, le « péril Boni » et le cycle de l'or..... 125
- II) Les changements politiques et sociaux en Guyane française liés à l'histoire des abolitions de l'esclavage, ses répercussions sur la société créole cayennaise et sur l'esthétique carnavalesque..... 136
- III) Qu'est-ce que la créolisation ?..... 147

Chapitre II : Le bal carnavalesque, représentation de la classe dominante

et expression de la culture créole : entre système coercitif et résistance.....	155
I) Le bal d'élite : aliénation et lutte pour un accès à la citoyenneté française.....	157
II) Le bal « populaire » de la population des esclaves et des « gens de couleur libres » : métissage, hybridation résistance et création.....	170
III) Syncrétisme entre bal travesti de salon et bal <i>convwé</i> : le bal <i>paré-masqué</i> .....	186

<u>Chapitre III</u> : Le carnaval de rue au XIXe siècle, expression de la culture populaire : violence et esthétique grotesque. Lecture des premières archives concernant le carnaval de Cayenne.....	189
---	-----

I) Lecture de la première archive concernant le carnaval de rue : tentative d'ordonner, de policer, d'embourgeoiser le carnaval-parade.....	191
II) Deuxième archive : le carnaval de 1899, lieu de syncrétisme culturel.....	196
III) Troisième archive : vêtement de fête et vêtement de carnaval.....	201
IV) Quatrième archive : cyclistes costumés du carnaval de 1905.....	208

### **Troisième partie : Les figures traditionnelles du carnaval de rue de Cayenne : pensée de la Trace, pratique du Détour et expression de l'inexprimable..... 229**

<u>Chapitre I</u> : Les figures traditionnelles du carnaval de Cayenne au sein d'un contexte carnavalesque particulier : le règne de <i>Vaval</i> et du Diable.....	231
---	-----

I) De la notion de Figure à celle de Personnage.....	233
II) L'inscription des figures traditionnelles dans un scénario carnavalesque précis : les bals <i>paré-masqué</i> , le <i>vidé</i> , les mariages burlesques, la sortie des <i>Djabrouj</i> , l'enterrement de <i>Vaval</i> entouré des <i>Djablès</i> .....	240
III) difficultés de classification des figures traditionnelles du carnaval de Cayenne.....	284

<u>Chapitre II</u> : Réappropriation des pratiques et masques européens : déplacements du sens et subversion.....	287
---	-----

I) <i>Bèf volo bèf</i> : de la promenade du bœuf gras parisien à l'impossibilité de maîtriser la bête dans le carnaval de Cayenne.....	290
II) Le <i>Bobi</i> et le symbole de la désobéissance.....	301
III) <i>Gro tèt</i> : Détour du carnaval de Nice et de l'esthétique bourgeoise.....	316
IV) <i>Jé farin</i> : de la souille au blanchiment, représentation carnavalesque de l'idéologie de couleur.....	321

**Chapitre III** : Les masques du démoniaque hérités des contes et croyances créoles ou l'expression de l'inexprimable..... 327

I) <i>Lanmo</i> : la mort et le carnaval.....	331
II) <i>Zonbibaréyo</i> ou le retour des âmes mortes.....	337
III) <i>Sousouri</i> : la chauve-souris vampire d'Amazonie.....	348
IV) <i>Djab dan bwèt</i> : une vieille femme moche et « cancanneuse »....	354

**Chapitre IV** : Les figures traditionnelles : réminiscences historiques du passé colonial..... 359

I) <i>Coupeuses de cannes</i> et <i>Neg'marron</i> : commémoration et pratique du Détour.....	361
II) <i>Anglébannann</i> et la <i>Karolin</i> : xénophobie et sexisme au profit d'une pratique du Détour ?.....	382
III) Les <i>Balayeuses</i> et <i>Vidangeurs</i> : la saleté et la marge.....	393

**Quatrième partie** : Le carnaval contemporain : déplacements des enjeux subversifs..... 405

**Chapitre I** : Transformation du carnaval en parade identitaire par l'idéologie nationaliste : évacuation de l'esthétique grotesque, perte du sens des figures traditionnelles et utopie de la « brillante » existence..... 407

I) Apparition des idéologies nouvelles : négritude, créolité et guyanéité.....	410
II) L'évolution du carnaval cayennais en carnaval-parade : une volonté d'identification culturelle et nationale.....	416
III) Le masque « beau » : miroir de la société créole et du mouvement indépendantiste des années 1970 et 1980.....	438
IV) L'esthétique de la parade : le corps en exposition et la déification de l'être.....	445
V) Perte du caractère subversif des figures traditionnelles.....	455
VI) Quelle est l'utopisation du monde mis en place par l'esthétique de	

parade ?.....	459
<u>Chapitre II</u> : Les <i>touloulou sales</i> : le pouvoir subversif du peuple.....	467
I) Les dispositifs scénographiques : le matériel à disposition.....	471
II) Les possibilités d'instances dramaturgiques : la théâtralité contre l'esthétique paradesque.....	481
III) Le travestissement d'homme en femme.....	487
IV) Enfance et adolescence.....	503
V) L'homme et la bête : sexualité masculine retrouvée.....	508
VI) L'uniforme et l'autorité.....	512
VII) Les monstres, la vieillesse et la mort.....	521
<u>Chapitre III</u> : Disparition et résistance du <i>vidé</i> une approche de la violence carnavalesque.....	527
I) Une approche historique de la violence carnavalesque à Cayenne : le carnaval comme miroir de la violence politique et sociale de la société.....	530
II) Disparition du <i>vidé</i> à Cayenne dans le courant des années 1980-1990 en raison de son caractère violent.....	541
III) Étude de cas – le <i>vidé</i> de 1992-1993 : principes esthétiques de mise en transe.....	548
IV) La violence du <i>vidé</i> : un moyen de socialisation.....	572
V) Persistance du <i>vidé</i> : les jours gras et les groupes à thème hors-normes.....	579
<u>Chapitre IV</u> : Les bals <i>paré-masqué</i> contemporains, <i>touloulou</i> et <i>tololo</i> : une utopisation du monde.....	587
I) Questionnement sur le syncrétisme entre bal populaire et bal bourgeois de 1914 à 1955.....	592
II) La féminisation des bals <i>paré-masqué</i> à partir de 1955 : entre libération et coercition.....	597
III) La relation entre libération de l'érotisme et rituel codifié.....	603
IV) Le bal des <i>tololo</i> et l'utopisation du monde.....	629



## **Introduction :**



Le désir de carnaval prend racine non seulement dans un certain penchant intellectuel pour les formes spectaculaires populaires prenant possession de l'espace public mais surtout dans l'histoire personnelle, affective, liée à la créolité. Ayant vécu en Guyane française durant une partie de mon enfance, je fus touchée, marquée à jamais, par une culture créole et son carnaval. Cette festivité n'est pas anecdotique au sein de la société guyanaise. Elle fait partie intégrante du quotidien, année après année. Il y a l'avant-carnaval, le carnaval et l'après-carnaval. Un carnaval qui peut durer jusqu'à deux mois selon les années, allant de l'Épiphanie au mercredi des Cendres. Il s'infiltré dans le langage, modèle les corps, influence l'être-ensemble, s'initie jusque dans les rêves nocturnes au plus profond des êtres. Les souvenirs marquants de cette enfance guyanaise sont carnavalesques. Il y a les défilés d'école jouant les uns avec les autres, une grande dramaturgie constituée d'une multitude de personnages, posant ainsi les prémices de ma propre théâtralité. Et puis, il y a surtout le *vidé* parcouru au travers de la ville au son d'un orchestre assourdissant. Là, agrippée à ma mère, interloquée par cette immense foule dansante, je regardais avec effroi un *Neg'marron* cherchant à souiller les passants.

Ce fut lors de ma maîtrise Arts du spectacle Théâtre à Rennes II qu'un retour au carnaval et à la Guyane se fit sentir. Ce fut le retour vers un pan de mon être mais aussi le besoin pressant de trouver un objet d'étude en-dehors de la salle de théâtre et des habitudes spectaculaires rennaises, un objet d'étude de rue, engageant la totalité d'une population au sein d'un espace public, dans une immense création dramatique, comme un besoin d'aller vers un art démocratique. Le voyage de terrain dura six mois, de novembre 2001 à avril 2002. Il me permit de saisir en grande partie non seulement le phénomène carnaval mais aussi la société qui le construit ou plutôt qui se construit à travers lui. Le travail de maîtrise partit d'un constat simple : le carnaval

rapproche les corps, les êtres, met en place une esthétique de proximité. Au fur et à mesure de mes recherches sur le carnaval de Cayenne, lors de la maîtrise et du master 2, la relation entre la subversion et l'esthétique, notamment au regard de l'histoire coloniale, me parut de plus en plus comme une évidence. Le jeu n'était pas seulement une esthétique de proximité mais aussi un espace de liberté. Le carnaval, recreation d'un autre monde possible, est une possibilité de résistance face à une sur-répression ordinaire. Cet art populaire n'est pas seulement démocratique mais aussi libertaire. Le carnaval, exaltation des individus, permet la reconstruction d'une humanité perdue. Le carnaval, libération des passions humaines, offre la possibilité d'expulser les démons historiques et traumatiques. Il se fait langage comme le rêve au profit d'une construction de l'être et de la société.

Le carnaval est un objet d'étude protéiforme. Il est à la fois un fait historique, un fait social et un fait esthétique. La recherche scientifique sur le carnaval, ou ce qu'on pourrait appeler « la carnavologie », convoque de ce fait des outils de recherche pluridisciplinaires.

Le carnaval de Cayenne n'est devenu un objet d'étude pour la recherche scientifique que depuis la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle. C'est un territoire encore en friche. Sur le carnaval de Cayenne, on compte quelques articles. Avant le XXIe siècle, les articles sont rares et édités dans des revues scientifiques comme *Les temps modernes* (Hélène Migerel, 1985), *Equinoxe* (Carole Peaud, 1987) et *Cahier des Sciences-Humaines* (Marie-José Jolivet, 1994). Ils traitent, pour la plupart, d'un phénomène qui caractérise le carnaval de Cayenne, c'est-à-dire le bal *paré-masqué*. Le masque au sein de ces bals est pensé comme une possibilité d'émancipation féminine chez Hélène Migerel et Carole Peaud. Le rituel et la danse au sein des bals offrent pour Marie-José Jolivet des possibilités d'intégration et de créolisation. Ce sujet, le bal *paré-masqué*, est un sujet d'étude que l'on retrouve dans de nombreux ouvrages et articles scientifiques du XXe et XXIe siècle. Il est ce qu'on pourrait appeler une tradition scientifique en carnavologie cayennaise.

Il faut donc attendre 2010 pour qu'apparaisse le premier ouvrage collectif scientifique. Cet ouvrage n'est autre que la publication du premier colloque à Cayenne consacré aux carnivals contemporains : *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations* qui eut lieu à Cayenne en février 2009. Sous la direction

de Biringanine Ndagano, maître de conférences en littérature à l'Université Antilles-Guyane, cet ouvrage comporte des articles issus de disciplines diverses. Plusieurs écrits ont pour objet d'étude le carnaval de Cayenne. Premièrement, Elie Stephenson et Christian Cecile tentent de rendre compte d'une évolution historique du carnaval. Elie Stephenson, dramaturge guyanais, se questionne sur l'évolution du carnaval vers une identité nouvelle en désaccord pour lui avec la culture carnavalesque populaire d'origine. Christian Cecile, docteur en anthropologie sociale et culturelle et enseignant-chercheur à l'université d'Antilles-Guyane, se penche sur cette évolution avec un regard différent. Il analyse le processus identitaire et évolutif de quatre groupes de rue « anciens » : *Porc Epics*, *Kouman*, *Scorpion* et *J'm'en fou*.

Deuxièmement, Aline Belfort-Chanol et Biringanine Ndagano portent un regard sur le bal *paré-masqué*. Ils s'inscrivent en cela dans la tradition scientifique en carnavologie cayennaise. L'une, spécialiste en langue et culture créole, décortique la construction d'un mythe, celui de la femme *touloulou*. L'autre décrit avec précision l'établissement de deux rituels de bal *paré-masqué* : celui, plus ancien, des bals de *touloulou* et celui, plus récent, des bals de *tololo*.

Rémi Astruc et Frédéric Bondil abordent, quant à eux, des problématiques qui englobent davantage la totalité du phénomène carnavalesque cayennais. Le premier, chercheur en littérature, cherche à saisir la face sombre du carnaval de Cayenne. Il met l'accent sur les formes du grotesque et tente de comprendre le sens ou la fonction de ces formes esthétiques. Le second, juriste, éclaire le carnaval avec des notions propres à sa discipline : le droit, le non-droit et l'anti-droit. Ces deux derniers travaux sont proches d'une problématique sur la subversion en restant cependant dans l'ordre du temps contemporain, sans que l'origine coloniale du carnaval ne soit abordée.

Les ouvrages sur le carnaval de Cayenne, quant à eux, sont plus nombreux que les articles. Cependant, beaucoup sont destinés au grand public. Ils constituent bien plus un répertoire des particularités festives du carnaval de Cayenne, un état des lieux de la mémoire, qu'une approche scientifique : Bernard Lavergne (1988), Armand Hidair (1990), Auxence Contout (2000) et Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig (2006). Ils n'en sont pas moins un support incontournable à qui s'intéresse au carnaval de Cayenne. Ils sont notamment une source iconographique majeure et offrent parfois des pistes de recherche originale. Ils sont en cela indispensables au corpus.

D'autres ouvrages sont des mémoires universitaires non édités et de fait d'une

accessibilité limitée. Ces travaux sont rarement consacrés uniquement au carnaval de Cayenne. Emmanuelle Waser (1997) et Lima Fabien (2011) ont des regards spécifiques à leurs disciplines. La première a effectué un travail de DESS responsable d'actions sociales en milieu urbain. La seconde a produit un écrit de Master en études théâtrales sur l'influence du carnaval et notamment des figures carnavalesques sur les dramaturgies contemporaines des Caraïbes. Odile Pedro-Leal (2001) et Jérôme Nicolas (2006), quant à eux, proposent, dans leurs thèses de doctorat, des analyses plus complexes. Odile Pedro-Leal, en études théâtrales, consacre un chapitre de sa thèse sur le bal *paré-masqué*, en cherchant à saisir l'écriture théâtrale qui en émerge. Elle met en place notamment un concept qui entre dans une problématique sur la subversion historique du carnaval : le *caché-montré*. C'est ce qu'elle désigne comme étant le système D de l'esclave : montrer pour cacher et cacher pour monter. Ce système D se retrouve autant dans les pratiques quotidiennes que dans les formes culturelles comme le conte et le carnaval. Ainsi la femme *touloulou* du samedi soir, ou, comme elle l'écrit si bien, la *fem'touloulou*, met en pratique à l'intérieur de son jeu carnavalesque le *caché-montré* premier. Nous verrons au cours de l'analyse qui suit comment nous nous positionnons par rapport à ce concept. Jérôme Nicolas dans son mémoire de doctorat en sciences et société du droit, invite à parcourir trois carnivals différents (Chalon-sur-Saône, St Gilles de la Réunion et Cayenne) en cherchant à comprendre la mise en place d'un imaginaire politique à la fois d'une manière globale et d'une manière particulière à chaque carnaval. Il se base essentiellement sur la notion de royauté visible dans le carnaval : le roi du carnaval que l'on pose sur un trône ou que l'on brûle à la fin des festivités. Il analyse avec justesse la mise en place d'un imaginaire politique dans l'ordre du visible, observable de l'extérieur. Or, pour notre part, nous rejoignons Odile Pedro-Leal, en analysant le carnaval non pas uniquement dans le domaine du visible mais aussi dans le domaine de l'invisible. L'espace caché mettrait en place un imaginaire politique différent de celui visible et qui se lierait avec la subversion.

Les ouvrages scientifiques édités sont eux aussi peu nombreux. Aline Belfort-Chanol en 2000, aux éditions Ibis Rouge, est la première à offrir une analyse complète, un regard historique sur le phénomène des bals de *touloulou*. Ouvrage majeur inscrit dans la tradition en carnavologie cayennaise, il est un travail archivistique riche qui retrace en détail la mise en place de ce rituel particulier à la

Guyane et à Cayenne : le bal *paré-masqué*. Isabelle Hidair publie en 2005 un chapitre de sa thèse d'anthropologie. Cet ouvrage porte un regard de sociologue qui cherche à comprendre la construction de l'identité créole cayennaise au travers du carnaval de Cayenne. Mon propre mémoire de maîtrise en études théâtrales, *Le carnaval de Cayenne – Le jeu carnavalesque : une esthétique de proximité*, publié aussi en 2005 aux éditions Ibis Rouge, part, quant à lui, d'un constat : le jeu carnavalesque serait majoritairement une esthétique de proximité. Les individus, les esprits, les corps se rapprochent au sein de cette festivité dans la violence, le rire ou l'érotisme.

La recherche scientifique sur le carnaval de Cayenne est donc récente et en pleine expansion. Pour comprendre le phénomène carnavalesque mais aussi le carnaval de Cayenne dans ses origines européennes, il a fallu élargir le corpus à des ouvrages et articles qui traitent des autres carnivals, principalement ceux d'Europe et notamment de France et ceux issus du fait colonial (Antilles, Brésil). Ce présent travail doit beaucoup à l'ouvrage collectif dirigé par Pier Giovanni d'Ayola et Martine Boiteux, publié chez Bordas en 1988 et qui comporte de nombreux articles illustrés abordant des problématiques et des carnivals très différents. On peut noter la participation de Jean Duvignaud, Claude Gaignebet, Roberto da Matta, Annie Sidro, Jean Markale, Marianne Mesnil et bien d'autres. La pensée en carnavalesque qui a influencé et qui traverse cette présente analyse est le travail de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la renaissance*, publié chez Gallimard en 1970. Ce travail, largement inscrit dans le courant scientifique dit marxiste de l'époque, pose les bases de l'analyse de l'esthétique grotesque et du carnaval en tant qu'instrument du peuple subversif, révolutionnaire et utopique. Mikhaïl Bakhtine restitue au carnaval et à l'esthétique grotesque sa digne humanité. C'est pourquoi cet ouvrage était nécessaire et évident à ce travail de doctorat qui tente de contribuer à la recherche en carnavalesque cayennaise en insistant sur le pouvoir subversif du carnaval et en cela d'un peuple issu du fait colonial. Il s'agit dans ce présent travail de rendre au carnaval son caractère positif, ses lettres de noblesse, de réhabiliter la portée du carnaval en mettant en avant son pouvoir de bouleversement des mœurs. Le carnaval est souvent défini comme étant une transgression organisée en vue d'un maintien de l'ordre existant. Cette définition réduit à la fois le phénomène festif en sa globalité et surtout le processus de réappropriation effectué par l'esclave. Or, il y a bien dans le carnaval une possibilité

d'accès à une humanité perdue, à la mise en place d'une utopie, à la création d'une culture nouvelle et à une évolution des mœurs. Le carnaval de Cayenne n'est pas une imitation ignorante d'une festivité de colon.

A la lecture des nombreux ouvrages qui abordent le carnaval ou les carnivals, on constate aisément que les études théâtrales se sont peu penchées sur le phénomène carnavalesque, laissant cet objet d'étude à la sociologie. Or, ce que la sociologie n'aborde pas c'est la question du drame, du jeu, de la construction d'une esthétique particulière. Et le carnaval est plus qu'un fait esthétique-théâtral parmi d'autres. Il se situe aux origines de la théâtralité. Dans un espace urbain, un actant accomplit une instance dramaturgique face à un regardant. Il se crée un espace de jeu, une scène « première », où une représentation se met en place. Les carnavaliers qui se travestissent jouent des sortes de canevas, des situations transmises de carnaval en carnaval. Cette dramaticité semble tenir d'un héritage de forme théâtrale ancienne comme l'étaient en métropole la Farce et les Mystères. Mais le jeu au sein du carnaval n'est pas seulement la mise en place d'une représentation. Le carnaval est une forme esthétique participative. Le jeu est une interaction entre l'actant et le regardant. Le masque joue avec le regardant qui se joue de lui. Des mises en abîme, des jeux de miroir se créent. Il y a bien plusieurs signifiants au « jeu ». Il désigne aussi le relâchement possible entre deux pièces ordinairement jointes, emboîtées, soudées. Le jeu est un espace de liberté. A l'intérieur de la performance carnavalesque un autre monde se crée.

L'objectif principal de ce travail de doctorat sur le carnaval de Cayenne est de comprendre comment le carnaval offre un espace de liberté et de subversion au sein d'une société issue du fait colonial. Comment le carnaval, festivité importée des colons, devient-il un espace de liberté, de subversion, de création d'une utopie, de mise en place d'une société nouvelle, pour une population enchaînée et issue de l'enchaînement ? Comment la ruse se fabrique à l'intérieur de la création carnavalesque ? L'axe de la subversion nous a permis de prendre la notion de liberté dans son sens fort : à la fois politique et métaphysique.

Le présent travail de doctorat s'attache donc à porter un regard historique sur le carnaval de Cayenne en cherchant à comprendre la relation qu'entretiennent

l'esthétique et la subversion. Pour cela, il a été nécessaire d'effectuer un travail sur les fonds archivistiques qui concernent le carnaval de Cayenne. Ces archives sont pauvres et dispersées en divers endroits. Pour tous chercheurs s'intéressant à la période coloniale de la ville de Cayenne, il faut nécessairement faire un travail de recherche aux Archives Départementales de Cayenne, au Centre des Archives d'Outre-Mer à Aix-en-Provence et à la Bibliothèque Nationale François Mitterrand à Paris. Les fonds archivistiques de certaines bibliothèques municipales recèlent aussi des trésors cachés. La pauvreté en archives concernant le carnaval de Cayenne oblige à un travail de type archéologique. A partir d'une pièce trouvée, il s'agit de tenter de reconstituer tout un puzzle. En comparaison avec l'histoire des autres carnivals issus du fait colonial et proches du département, à la lumière de l'histoire de Cayenne et de l'évolution de la société cayennaise, la tâche fut de construire l'ébauche d'une histoire perdue, celle de la festività cayennaise et en particulier celle du carnaval. C'est pourquoi dans ce travail de nombreuses hypothèses sont émises et chacune d'elle tente d'être au plus proche d'une cohérence historique. Ce travail sur l'histoire du carnaval de Cayenne n'est donc pas une affirmation mais bien plus un ensemble cohérent d'hypothèses.

La première partie de cette présente analyse concerne la période du XVIIe et XVIIIe siècles. Elle cherche à comprendre les notions de fête, de danse et de carnaval au sein d'un système esclavagiste. Dans un premier temps, le carnaval est importé par les colons et se lie au christianisme. Il peut, en cela, participer à l'acculturation de la population des esclaves. Il est en ce sens un système coercitif. Mais cette festività, dans un second temps, peut être prise par les esclaves et les « gens de couleur libres » afin de mettre en place une résistance cachée et les prémices d'une nouvelle culture. Le carnaval devient, dans ce cas, un système subversif. La deuxième partie concerne le XIXe siècle pris au sens large, de la Révolution française à 1914. Il s'agit de saisir la mise en place non plus d'un carnaval imposé mais d'un carnaval cayennais spécifique, propre à lui même, dans son histoire mais surtout dans ses formes esthétiques. Le carnaval, miroir de la société créole naissante, reflète les contradictions d'une culture issue du fait colonial. Le carnaval se scinde en deux. D'un côté, les bals de salons appartiennent à la bourgeoisie créole noire et mettent en avant l'idéologie d'assimilation. De l'autre, les bals populaires *convwé* et le carnaval de rue appartiennent au peuple et expriment la culture créole issue de l'esclavage. Ce

dernier carnaval est le règne du *kaséco*, danse populaire guyanaise qui « casse le corps », qui manifeste de manière cachée la douleur des corps qui ont été « cassés » en même temps qu'elle libère le corps de cette « cassure », sorte de fragment esthétique carnavalesque signifiant la fracture de l'être. La bourgeoisie créole noire cherche aussi à sortir de l'idéologie d'assimilation et à prendre part à la subversion. Elle créolise les danses et les musiques françaises des bals de salons. Elle fait rentrer le bal *convvé* au sein du bal travesti pour créer une esthétique nouvelle : le bal *paré-masqué*.

Les rares archives qui existent ne peuvent expliquer la totalité de l'histoire du carnaval de Cayenne concernant cette période allant du début de la colonisation au début du XXe siècle. Il reste des trous, des lacunes. L'histoire a été volée. La reconstitution de l'histoire par les hypothèses en se basant sur les comparaisons et les formes esthétiques françaises importées n'est pas suffisante. Or le carnaval de Cayenne a en son sein une traditionnalité qui raconte cette histoire, qui comble le vide historique. Les origines de ces formes traditionnelles sont incertaines et se perdent dans les méandres de la mémoire collective et de la transmission orale et technique. Ces formes traditionnelles fonctionnent comme des traces. Elles tentent d'exprimer l'inexprimable : l'histoire de la société créole cayennaise. Elles constituent ce qu'Édouard Glissant pourrait appeler une « prophétie du passé » redéfinie après lui par Jacques Chevrier comme « une vision inversée du trou noir »<sup>1</sup>. C'est pourquoi la troisième partie du travail se consacre aux formes esthétiques carnavalesques posées comme traditionnelles par la société cayennaise en cherchant à comprendre la part subversive qu'elles contiennent. Nous voyons dans cette partie, dans un premier temps, les formes traditionnelles globales qui construisent un scénario particulier au carnaval de Cayenne : les bals du samedi soir, règne des danses « endiablées », le *vidé* du matin, le défilé du dimanche, le *vidé* du dimanche soir, le lundi gras jour des mariages burlesques et de l'inversion des genres, la sortie des diables rouges le mardi gras, et l'enterrement de *Vaval* et ses *Djablès* tentatrices le mercredi des cendres. Ce scénario est, dans la tradition cayennaise, étroitement lié à la figure chrétienne du Diable, figure proche d'un mythe constitutif du carnaval, Dionysos, libérateur des pulsions. Dans un second temps, nous voyons plus précisément les quinze figures

---

1 Jacques Chevrier, *Poétiques d'Édouard Glissant*, 1988, Presses Universitaires de Paris Sorbonne.

traditionnelles qui hantent le scénario diabolique du carnaval de rue de Cayenne. Pour des raisons de clarté d'analyse, nous les avons divisées en trois catégories. La première concerne les figures dont le masque semble de prime abord être l'influence directe du carnaval européen. Mais cette réplique a subi une légère métamorphose, une créolisation, qui annonce un discours caché subversif. Dans ce premier groupe nous trouvons *Bèf volo bèf* (bœuf voleur de bœuf), *Bobi et son maître*, *Gro tèt* (grosse tête), *Jé farin* (Jet de farine). L'un correspond à la promenade du bœuf gras du carnaval parisien, l'autre à l'ours et son dompteur, le troisième aux Grosses Têtes du carnaval de Nice et le dernier à la tradition d'aspersion de la farine et de l'habit blanc que l'on retrouve dans de nombreux carnivals d'Europe. Dans le deuxième groupe se trouvent les masques du démoniaque qui mettent en scène les croyances et légendes créoles : *Lanmo* (la mort), *Zonbibaréyo* (les zombis barrent), *Djab dan bwèt* (le diable dans sa boîte) *Djabrouj* (le diable rouge), *Djablès* (la diablesse) et *Sousouri* (la chauve-souris). Ces figures se lient à l'effroi et expulsent les peurs hors de la cité. Elles donnent la possibilité à une société issue du fait colonial et esclavagiste d'exprimer l'inexprimable. Dans le troisième groupe nous découvrons les figures qui font directement référence au passé colonial de Cayenne : *Neg'marron*, *Coupeuses de cannes*, *Vidangeurs*, *Balayeuses*, *Karolin* et *Anglèbannan*. Ces figures commémorent, tiennent lieu de mémoire. Leur part subversive est ambiguë. De la même manière que les figures du premiers groupes, elles annoncent une première image ancrée dans l'idéologie d'assimilation. La pratique du Détour, concept d'Édouard Glissant, défini comme le résultat d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telle ou encore comme l'exacerbation du caractère dérisoire de la genèse de l'être créole, donne une image en second plan qui propose une libération de cette idéologie, une sortie de la première image donnée. Ces figures expriment la complexité de la pensée et de la culture créole.

A ces différentes strates historiques de la subversion carnavalesque, se pose la question de la contemporanéité : où et comment aujourd'hui, dans le carnaval de Cayenne, la subversion persiste-t-elle ? La quatrième et dernière partie aborde donc la transformation du carnaval de Cayenne. Les quatre chapitres de cette dernière partie analysent quatre pratiques du carnaval : les groupes à thème, les *touloulou sales*, le *vidé* et les bals. Le défilé dominical n'est plus l'affaire de bandes ou

d'individus épars jouant joyeusement la tragédie de l'histoire. Le défilé se transforme en parade de groupes structurés à l'esthétique nouvelle, celle de la brillante existence, de l'hypervisibilité de soi. Le carnaval de rue devient spectacle et évacue l'esthétique grotesque. Les figures traditionnelles n'auront leur place au sein de cette parade qu'en tant que garantes de l'identité créole. Elles aussi deviennent objet d'exposition et leurs jeux de proximité et de participation comme l'attrape, la souille, le charivari disparaissent. Mais, malgré tout, la subversion persiste. D'une part, l'hypervisibilité et la brillance rendent compte d'une volonté de l'être créole de ne plus pratiquer le Détour mais de sortir de l'ombre pour affirmer et valoriser sa présence. D'autre part, malgré cette nouvelle esthétique de parade, le grotesque carnavalesque continue d'exister au travers non plus des figures traditionnelles mais des *touloulou sales*. Cette pratique déjà observée dans une archive iconographique de 1905 et sans doute présente dès les origines du carnaval de Cayenne, permet la contestation, la transgression, l'abolition des points de vue prédominants sur le monde, les jeux de proximité avec les spectateurs, le rabaissement de soi et de l'autre, le discours ambigu et l'élaboration d'une utopie nouvelle.

Le *vidé* lui aussi subit une transformation importante. Il va être interdit par les autorités locales pour cause de violence dans les années 1990 pour réapparaître de façon « spontanée » derrière certains groupes à thème. Dans ce chapitre est analysée ainsi la question de la violence carnavalesque. La violence émerge pour des raisons sociologiques autant qu'esthétiques. La société cayennaise subit dans le courant du XXe siècle de grands bouleversements comme l'augmentation de la population par l'apport d'immigrés venus d'horizons divers. Le rapport à l'autre devient complexe et symptomatique d'une société multiculturelle. La société cayennaise s'inscrit dans une société globale mondiale régie par une idéologie occidentale sécuritaire qui fait de toute forme de violence une tare intolérable. Dans une étude de cas nous essayons de comprendre la dynamique esthétique qui fait émerger une violence favorisée par le phénomène de transe collective. La violence peut être comprise comme une nouvelle forme de socialisation et l'élaboration d'une utopie nouvelle.

Le bal *paré-masqué* va lui aussi voir son esthétique se modifier considérablement et rendre compte des changements de la société cayennaise. Dans le courant des années 1950, le bal devient une exclusivité féminine. C'est la femme qui se masque, qui choisit son cavalier et qui mène la cadence. C'est le bal des *touloulou* ou

université du samedi soir. Dans le courant des années 1990, apparaît une deuxième forme de bal *paré-masqué* : c'est le bal des *tololo*. Le bal devient une exclusivité masculine. C'est l'homme qui se masque, choisit sa cavalière et le tempo. Mais cette masculinité est inversée. L'homme se déguise en femme *touloulou*. Il s'agit donc de comprendre comment la danse et les rituels spécifiques à chaque nouvelle forme de bal assurent une pratique subversive et l'élaboration d'un nouveau devenir.

Cette dernière étude sur les esthétiques contemporaines et leur enjeux subversifs s'est appuyée non seulement sur un travail bibliographique, archivistique, iconographique et audiovisuel mais aussi sur deux travaux de terrain, l'un effectué en 2007 et l'autre en 2008. Premièrement, le travail consistait en une récolte d'informations aux archives départementales de Cayenne, à la bibliothèque municipale de Cayenne, aux archives audiovisuelles de RFO-Guyane, au musée départementale Franconie, au musée des cultures guyanaises et dans la lecture de la presse locale. Deuxièmement, il s'agissait d'effectuer des entretiens formels ou informels avec les différents acteurs du carnaval, qu'ils soient reconnus ou simples carnavaliers anonymes. Troisièmement, le travail d'observation fut essentiel : défilés, répétitions des groupes, réunions du comité du carnaval de Cayenne, soirées carnavalesques en tout genre (bal de *touloulou*, *tololo*, soirée brésilienne au *Domino*, au quartier de la Crique, soirées galettes, soirées privées.) Quatrièmement, la participation fut elle aussi essentielle à ce travail : *touloulou sale*, *touloulou* traditionnelle, *touloulou* en bande, « voltigeuse » des *vidé* spontanés, *touloulou* des groupes à thème (Kassialata et Osband), *touloulou* du samedi soir, cavalière des bals *tololo*. Je remercie tous ceux qui m'ont guidée et informée sur le carnaval : ceux venus en observateur, ceux dont c'est la passion. Ce travail doit beaucoup à Patricia Tabournel, fervente carnavalesque cayennaise depuis 1982 qui m'accueillit chaleureusement au sein de son groupe Osband et m'initia à la pratique carnavalesque, me révélant les interdits autant que les possibilités de libération. Bon nombre de carnavalesques et de carnavaliers, qu'ils soient anonymes ou carnavalesquement connus (Phillipe Alcide dit Clauzel, Jean-Pierre Beaunès, Corinne Mariema de l'école de Samba de Cayenne, les groupes Kassialata, Kouman, Siliko, Osband), rencontrés furtivement dans un échange dramaturgique éphémère ou rencontrés officiellement au travers d'entretien fructueux, ont été la plus grande

source d'information sur le carnaval de Cayenne. L'analyse du carnaval de Cayenne doit aussi beaucoup au voyage de recherche en Guyane française effectué en 2002 dans le cadre de la maîtrise en études théâtrales et qui dura six mois. J'y pus observer les répétitions des groupes Reno Ban'n, Ijiakata, Malani, Kalbass, participer à de nombreux défilés au sein du groupe Osband en *femme de cromagnon*, *Négresse marron*, *masque amérindien*, en musicienne, et du groupe Malani en noir et blanc pour le mercredi des cendres, construire des costumes, apprendre la frappe du *touk*, rencontrer de nombreux acteurs du carnaval tel que Victor Clet, interroger de nombreux carnavaliers sur leurs pratiques, danser dans les bals *paré-masqué*, apprendre *mazurka*, *piké*, *polka*, goûter les plats servis tôt le dimanche matin à la sortie de Chez Nana, observer les nombreuses ambiances festives qui se lient au carnaval (les *chanté nwèl*, les dimanches soirs au Domino bar, les bars de La Crique, les vendredis soirs au bar Les deux rivières, Les jeudis du carnaval au Pacha Club, les soirées galettes privées), la frénésie qui s'empare des Cayennais avant et pendant le carnaval (achat de tissus, préparation de défilés, participation à la Grande Parade, préparation sportive comme les footing sur les nombreux parcours *trial* de la région cayennaise), et la période de carême qui semble non pas prise pour son ascèse et sa purification mais comme une période de deuil faite en l'honneur du carnaval.

La pratique carnavalesque révèle au chercheur une dimension nouvelle, peu accessible à la simple observation : l'expérience du corps, l'expérience esthétique carnavalesque participative. Il y a une émotion esthétique première qui prend racine dans l'enfance et s'épanouit au sein des voyages de recherche. Cette expérience traverse la majeure partie du travail, autant en ce qui concerne l'analyse des esthétiques contemporaines que l'analyse des esthétiques coloniales. Car il s'agit bien au travers du carnaval d'une histoire des corps inscrits dans une dynamique subversive.

**Première partie :**

***Dans les premiers temps de la colonie,  
1676- 1789 : mise en place d'une société  
coloniale, importation des festivités  
françaises, danse et résistance de l'esclave.***



Le carnaval de Cayenne est un phénomène qui prend racine dans la société esclavagiste du XVII<sup>e</sup> siècle et XVIII<sup>e</sup> siècle. De la même manière que l'historienne Marie Polderman, nous choisissons 1676 comme point de départ à notre étude.

*« Parce que les sources de l'histoire de la Guyane sont plus nombreuses pour la période postérieure à 1676, parce qu'aussi, la véritable colonisation française de cette région du monde s'établit à partir de cette date, la période d'étude choisie commence cette année-là. »<sup>1</sup>*

C'est à partir de cette date que s'instaure une société coloniale, *« c'est l'acte de naissance de cette terre de Guyane comme possession française. »<sup>2</sup>*. Nous aurions pu prendre la date de 1685, date du premier Code Noir, qui est en quelque sorte la première archive qui mentionne la fête dans les colonies. Mais ce qui nous intéresse n'est pas tant la « première archive » comme marqueur d'une festività coloniale que la société elle-même dans sa complexité et les esthétiques qu'elle peut mettre en place. C'est le silence des archives qui nous amène à émettre des hypothèses concernant cette genèse du carnaval de Cayenne. Les colons européens apportent avec eux leurs rites religieux et leurs pratiques festives comme le carnaval. Dans leur volonté de christianisation de la population des esclaves et dans leur objectif de maintenir l'ordre au sein de la colonie, le carnaval est utilisé auprès des esclaves en tant que système coercitif à la fois d'acculturation et de libération des pulsions mortifères. Mais cet espace de fête religieuse imposée permet aussi à la population des esclaves d'opérer une forme de résistance cachée. L'esthétique est prise alors comme moyen de subversion. Nous arrêtons l'analyse sur les premiers temps de la colonie non pas en 1763 comme l'historienne Marie Polderman, période marquée par l'expulsion des Jésuites, l'expédition de Kourou, la révolte des colons anglais d'Amérique, la reconnaissance des Marrons du Surinam, mais en 1789 date de la Révolution française. C'est à partir de cette date que les corps, les cultures et le

---

1 Marie Polderman, *La Guyane française, 1676-1763 – Mise en place et évolution de la société coloniale, tensions et métissage*, Ibis Rouge, 2004, p. 22.

2 Idem, p.26.

carnaval vont commencer à se libérer. Le carnaval a à voir avec la révolution.

*« Les calendriers manquent d'imagination. Leur régularité sans surprise ne colle pas avec les ruptures de l'histoire. D'un côté, des comptes ronds : décennies toutes égales, siècles à cent pile. De l'autre côté, des cycles et des crises, des révolutions et des effondrements. De l'imprévu, du bouillon. De longues pentes et des éclats brusques. Pas étonnant que ça ne s'ajuste jamais. Les péripéties, aléas, coups de théâtre et autres bouleversements qui font l'histoire ne s'insèrent évidemment pas dans la découpe exacte des tables du temps. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Roger-Pol Droit, « Vingtième siècle, rideau », *Le Monde, Cahier livres*, 22 décembre 2000. P. V., cité par Marie Polderman, op.cit., p.26.

## **Chapitre I :**

**L' émergence d'une société coloniale à Cayenne, un  
contexte carnavalesque particulier : les marginaux et  
le Nouveau Monde, le maître et l'esclave, la  
christianisation et l'acculturation.**



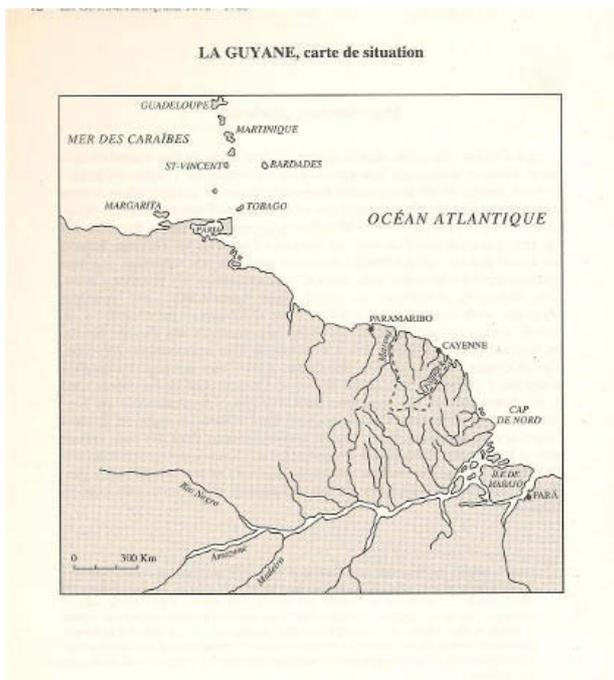
## **I) A la conquête de la Guyane française**

Il est important de situer l'espace géographique de la Guyane française ainsi que son peuplement d'origine et les étapes qui amenèrent la France à prendre ce territoire comme colonie. Ce cheminement permet dans le cadre d'une analyse du carnaval de Cayenne de percevoir, d'une part, l'espace climatique et géographique dans lequel se développent les masques et les jeux carnavalesques. D'autre part, il donne les moyens de saisir les autres pays carnavalesques frontaliers à la Guyane et ainsi de percevoir dans quels cas ces masques se tiennent en lien direct avec la faune et la flore amazonienne. Ensuite, cette démarche permet de comprendre que cet espace, de prime abord inhospitalier, engendre, au tout début de la colonie, une société particulière, propre à la Guyane. La population coloniale se cloisonna, dans un premier temps, à l'île de Cayenne. Ce chef lieu est, dès le début de la colonie, l'espace de sociabilité, d'échange, de représentation sociale et culturelle. Puis, ce que l'on nomme dans le jargon colonial, l'Habitation, ou en d'autre terme la Plantation, devint vite, dans un deuxième temps, un autre espace de cloisonnement, où les échanges interculturels entre Noirs et Blancs furent essentiellement dominés par le processus de l'esclavage. La vaste zone intérieure occupée par la forêt amazonienne permit le développement d'un tout autre monde : la vie tribale et le marronnage. Il est alors le symbole à la fois d'un danger imminent propre à la faune et flore amazonienne mais aussi celui d'un espace possible de liberté retrouvée. Cette double symbolique n'est pas anodine dans l'élaboration de certains principes subversifs du carnaval de Cayenne.

### **1) Géographie**

La Guyane française, département d'Outre-Mer, se situe à neuf mille kilomètres de la France, de l'autre côté de l'Atlantique, au Nord-Est de l'Amérique du Sud, entre le deuxième et le cinquième parallèle. Son territoire qui a souvent varié suivant les relations entre les puissances européennes s'étend aujourd'hui sur 84 000 km<sup>2</sup>, à

l'extrémité orientale du plateau des Guyanes (Guayana, Vénézuéla actuel, Guyana, Surinam, Guyane française, Amapa au Brésil), entre le fleuve Maroni, le fleuve Oyapock, la frontière brésilienne, la frontière surinamienne et l'océan atlantique.



*Illustration 1 : carte de situation de la Guyane. Carte de Marie Polderman dans l'ouvrage « La Guyane française 1676-1763 », Ibis Rouge, 2004, p.18.*

### **a) Le climat :**

Marie Polderman nous explique que « le climat est de type équatorial, avec deux saisons distinctes : la saison des pluies de Novembre à Juillet avec une pluviosité annuelle variant de 2m50 à plus de 4m, une saison sèche d'août à octobre. »<sup>1</sup>

La saison sèche est évidemment plus chaude que la saison des pluies mais la variation de température est minime et la moyenne annuelle tourne autour de 25°C. Je me souviens qu'à l'école primaire de Kourou, dans les années 80, les institutrices nous enseignaient quatre saisons. Était-ce dû à une politique d'assimilation à la culture française ? Une incompréhension ou une inadaptation de l'Éducation Nationale à la réalité guyanaise ? Il y avait la saison de la petite pluie, de la grosse pluie, du petit soleil et du gros soleil. Lors de mes récents voyages de recherche à Cayenne j'appris l'existence d'une autre saison : le petit été du mois de mars. En pleine saison des pluies une accalmie apparaît dans le ciel guyanais. Cette période

---

<sup>1</sup> Marie Polderman, *La Guyane française 1676 – 1763 – Mise en place et évolution de la société coloniale, tension et métissage*, Ibis Rouge, 2004, p. 19

clémentine se déplace parfois au mois de février d'après les dires des Guyanais. Ainsi le ciel parfois favorise les jours gras et rend éblouissants les costumes multicolores du carnaval de Cayenne. Le temps est souvent où que l'on soit qui que l'on soit lieu de spéculation voire de transcendance.

*« Selon Artur (Médecin du Roi en Guyane (1736-1771)), les « pluyes » étaient à l'arrivée des premiers colons « beaucoup plus abondantes alors qu'aujourd'hy », « presque continuelles », devenant cependant de plus en plus supportables « à mesure que la terre se découvrait par les défrichements ». »<sup>1</sup>*

### **b) Le carnaval : un rite saisonnier**

Le carnaval est souvent vu comme un rituel de passage. Il serait annonciateur de la venue du printemps. Ainsi pour Anne Lombard-Jourdan, le carnaval tient son origine de la fête gauloise dite du cerf. En lisant et analysant au plus près Rabelais et tout particulièrement *Gargantua*, Anne Lombard-Jourdan décrypte l'évocation « *d'une manière allusive et voilée, le rite ancestral et calendaire de Carnaval qui, chaque année en février, réactualisait le mythe du cerf et du serpent et aidait au renouveau animal et végétal.* »<sup>2</sup> Dans la Gaule antique le chasseur vit en symbiose avec la nature. Il observe le cerf, son gibier. Il l'admire pour sa force. « *Sur le territoire de la Gaule, ils firent d'un cervidé l'esprit protecteur du gibier et le régulateur de la chasse.* »<sup>3</sup> Puis, il y eut des modifications climatiques et sociales. L'homme devint cultivateur.

*« Les vieux rites saisonniers et les symboles zoomorphes perdirent de leur sens, mais cela ne les empêcha pas de se perpétuer. A l'arrivée des Romains, les Gaulois vénéraient Cernunnos dieu à tête ornée de bois de cerf. »<sup>4</sup>*

Le mythe du cerf et du serpent fut d'abord élaboré par observation empirique puis projeté dans l'universel. Le cerf à la sortie de l'hiver est affaibli. Ses bois tombent. Pour retrouver la santé, il mange le serpent. Mais il lui faut avant cela livrer combat avec le reptile.

*« Le cerf provoque donc la sécrétion du serpent et l'absorbe. Celui-ci*

---

1 Idem.

2 Anne Lombard-Jourdan, *Aux origines de Carnaval*, Odile Jacob, 2005, p. 35.

3 Anne Lombard-Jourdan, *op.cit.*, p.18.

4 Anne Lombard-Jourdan, *op.cit.*, p.19.

*l'assoiffé, puis le purge et le purifie, avant que la chair ne le revigore. »<sup>1</sup>*

Jean-Jacques Hatt, dans son ouvrage intitulé *Mythes et dieux de la Gaule*<sup>2</sup>, évoquait déjà, avant Anne Lombard-Jourdan, le carnaval antique gaulois donné en l'honneur du sacrifice du cerf.

*« Le mythe de Cernunnos et ses péripéties étaient certainement en rapport avec des cérémonies qui avaient lieu chaque année, et qui sont maintes fois interdites par les conciles du haut Moyen-âge et par les prédicateurs. (...) Hommes et femmes se déguisaient en cerfs et en biches et dansaient au moment des calendes de février. »<sup>3</sup>*

Plus loin, Jean-Jacques Hatt nous informe d'un témoignage existant sur ces cérémonies en l'honneur de Cernunnos : un vase découvert à Alésia en terre sigillée.

*Ce vase est « décoré d'une série de motifs appartenant aux représentations classiques de thiasse<sup>4</sup> de Dionysos, et aux bacchanales, associés à des figurations de chasse de cerf. »<sup>5</sup>*

Il en conclut que ce vase est une « *interprétation celtique d'images gréco-romaines, chargée d'exprimer sous une forme empruntée, la cérémonie gauloise du carnaval du cerf.* »<sup>6</sup> D'autres, comme J. Markale, relie la fête du cerf à un chaudron celtique trouvé à Gundestrup au Danemark datant du Ier siècle avant J.C.. Un homme assis en tailleur porte des cornes de cerfs et est entouré d'animaux. L'origine exacte de ce chaudron divise encore les scientifiques. S'agit-il du dieu Cernunnos ou d'une allusion à l'animalité de l'homme inhérente à la pratique de la chasse et/ou au carnaval ?

---

1 Anne Lombard-Jourdan, *op.cit.*, p. 21.

2 Jean-Jacques Hatt, *Mythes et dieux de la Gaule*, tome I, *Les grandes divinités masculines*, éditions Picard, 1989.

3 Jean-Jacques Hatt, *op.cit.*, p. 87.

4 Dans la mythologie grecque, le thiasse est le groupe de créatures qui accompagnent et servent Dionysos. Ce groupe est composé de satyres et de ménades.

5 Jean-Jacques Hatt, *op.cit.*, p. 87.

6 Jean-Jacques Hatt, *op.cit.*, p. 87.



Illustration 2 : Chaudron de Gundestrup (Danemark) (National Museet, Copenhague, Photo Lennart Larsen du musée)

Le carnaval antique comprenait donc tout d'abord un repas sacrificiel, un repas rituel fonctionnant comme une purge car tout devait être mangé dans le cerf. Mais aussi c'était le temps d'« une joie débordante à la perspective de la belle saison »<sup>1</sup> et une occasion de donner libre cours à ses pulsions sexuelles. L'être était revigoré par l'énergie virile du cerf. Les déguisements et les masques de ce carnaval étaient surtout celui du cerf. Encore aujourd'hui en Irlande, existe la danse des homme-cerfs (horn-dance) à Abbot-Brombley chaque année au début du mois de septembre.

Illustration 3 : La danse des Hommes-cerfs (Horn-Dance) à Abbott-Brombley. Huit hommes, portant une tête de cerf sculptée emmanchée sur un bâton et surmontée de bois véritables visitent chaque quartier en mimant, au son de l'accordéon, la chasse au cerf. Le Cheval-jupon (Hobbyhorse) fait aussi partie de la Horn-Dance." ( J. Markale, "En Grande-Bretagne et en Irlande, in Carnaval et mascarades, op.cit., p. 141/ Photo de J. -D. Lajoux)



Mais serait-il juste de ramener le carnaval de Cayenne aux changements de saisons européens fortement marqués ? Si le rituel de passage existe encore dans les

<sup>1</sup> Anne Lombard-Jourdan, *op.cit.*, p. 63.

carnavals d'Amérique latine et de la Caraïbe ne serait-il pas déplacé du champ écologique au champ symbolique ?

### **c) Deux territoires séparés :**

Ce département se sépare en deux espaces. Il y a une vaste zone intérieure, anciennement appelée « territoire de l'Inini » (1930-1951), recouverte de forêt amazonienne. C'est une forêt de type équatorial, exploitée notamment pour ses bois, et devenue aussi, aujourd'hui, un vaste terrain pour la recherche scientifique en botanique. Le relief est surtout constitué de collines. Les massifs montagneux sont isolés et leur altitude ne dépasse que rarement les 800 mètres.

*« Une dizaine de cours d'eau alimentés par des « criques »<sup>1</sup> coulent du sud au nord, entrecoupés par des « sauts »<sup>2</sup>. Ces rivières et ces fleuves ont longtemps été les seules voies de communication avec la Guyane de l'intérieur, malgré les difficultés de navigation. »<sup>3</sup>*

En amont de ces fleuves vivent une partie des communautés amérindiennes (*Emerillon, Wayampi et Wayana*). Cet espace est aussi peuplé par des communautés *Bushinengués*, en particulier sur les fleuves du Maroni et dans les communes telles que Apatou et Papaïchton, par des fonctionnaires de l'État (administration, santé, éducation, défense) œuvrant dans les communes, et par une population travaillant sur les sites d'orpillage, qu'ils soient déclarés ou clandestins, composée de personnes venant d'horizons divers.

---

1 Le mot « crique » en Guyane française désigne une petite rivière qui se jette dans un fleuve et non pas comme en Métropole et notamment en Bretagne, une petite baie permettant la baignade et l'abri des bateaux.

2 Saut : chute, cascade, descente rapide du fleuve.

3 Marie Polderman, *La Guyane française 1676 – 1763 – Mise en place et évolution de la société coloniale, tension et métissage*, Ibis Rouge, 2004, p.19.

*Illustration 4 : La forêt guyanaise vue d'un hélico, photo Nicolas Richoffer, 2007.*



L'autre espace est le Littoral. S'y concentre la majeure partie de la population essentiellement créole et métropolitaine mais aussi l'autre partie de la population amérindienne (*Gabili, Arawak et Palikour*), les *Bushinengués*, la population issue de l'immigration (Amérique Latine, Caraïbes, Europe, Asie, Orient). La totalité exacte de la population guyanaise est difficile à chiffrer en raison de l'immigration clandestine. Cependant en 2007, l'INSEE estime que la population compterait 213 031 habitants. Sur cet espace se situent les principales villes de la Guyane française et notamment le chef lieu : Cayenne. On y trouve « *la mangrove formée de palétuviers qui se sont développés sur le littoral envasé par les eaux de l'Amazone.* »<sup>1</sup> La mer y est marron et peu salée en raison de ces nombreux fleuves qui s'y déversent. La plaine du littoral est essentiellement composée de savane pauvre.



*Illustration 5 : plage de Montabo 2007, photo : Blodwenn Mauffret*

---

<sup>1</sup> Idem, p.20.

*Illustration 6 : Cayenne, 2002,  
rue de Rémire, photo Blodwenn  
Mauffret.*



#### **d) L'influence du système écologique et de la géographie sur l'esthétique carnavalesque :**

Cette partie consacrée à la situation géographique et climatique est importante dans l'analyse du carnaval de Cayenne. D'une part, cet espace naturel se vit et s'exprime dans le carnaval de Cayenne moderne. Les costumes contemporains traitent de ce patrimoine naturel guyanais. Ils sont volumineux, exorbitants, chatoyants de couleurs et se réfèrent à la faune et la flore amazonienne. Ces costumes participent notamment à l'affirmation identitaire guyanaise. L'Amazonie s'insère dans un processus de représentation de groupe au sein de la festività carnavalesque. Cette forêt est évoquée aussi dans des costumes et des pratiques moins voyantes. Elle est le lieu où l'on peut se camoufler. Elle est un lieu de chasse aujourd'hui, un lieu de marronnage autre fois. Elle ramène à une part sauvage de nous mêmes. Elle a à voir avec la subversion.

D'autre part, la proximité géographique de carnivals d'importance internationale comme celui du Brésil ou encore de Trindad-Tobago joue un rôle important dans l'évolution esthétique du carnaval de Cayenne. Non seulement en terme d'influence, d'intégration des populations immigrées à forte culture carnavalesque mais aussi en terme d'opposition, de démarquage par rapport à ses diverses esthétiques. Il y a des

esthétiques communes dont on ne peut aisément identifier les sources exactes, le trajet de leur migrations ou encore leurs évolutions datées. Comme si les sociétés issues du fait colonial ne pouvaient s'empêcher de passer par certaines esthétiques. Comme un caractère d' « inévitabilité ».

Ensuite, le climat joue son rôle quant à la forme particulière que revêt le carnaval de Cayenne. La chaleur et la pluie sont des paramètres qui sont pris en compte consciemment ou non chaque année par les carnavaliers : matériaux ne se détériorant pas trop rapidement sous les pluies diluviennes tropicales, tenues de rechange pour les danseurs des bals *touloulou* du samedi soir, etc.. Mais cette chaleur et cette humidité bien particulières à la Guyane participent aussi à ce qu'on pourrait appeler « l'esthétique de la dépense » ou encore « de l'excès », « de la performance ». Comment le corps en danse et en transe supporte-t-il l'effort physique carnavalesque dans ce climat ? Cette esthétique, nous le verrons, prend racine dans le contexte esclavagiste où les corps sont pris en tant qu'objets, « biens meubles », et utilisés pour les productions agricoles, les tâches domestiques, etc.. L'effort, la sueur n'appartiennent pas à celui qui les produit mais aux maîtres. De sorte que cette « esthétique de la dépense » semble participer nettement à la subversion carnavalesque.

## 2) Le peuplement d'origine

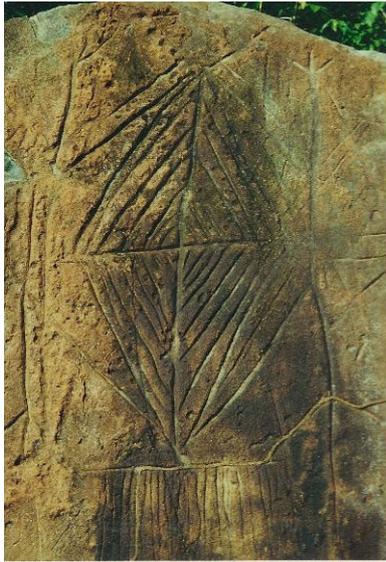
Le peuplement remonte à la dernière période sèche du pléistocène.<sup>1</sup> Des migrations d'Amérindiens venant du Sud ou de l'Ouest s'implantèrent en Guyane.

*« Certaines ethnies comme les Gabili du groupe linguistique Karib, qui vivaient au début du XVIIIe sur le littoral essentiellement entre l'Approuague et le Surinam, occupaient l'espace guyanais bien avant l'arrivée des Français. D'autres comme les Wayana (Karib) et les Wayapi ne s'installèrent dans l'Intérieur que près d'un siècle après l'implantation des premiers établissements européens. »<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Le pléistocène se dit du début de l'ère quaternaire, période correspondant au paléolithique, qui fut une période glaciaire. Cette époque vit l'apparition et le développement des premières civilisations humaines (outils en pierres taillées).

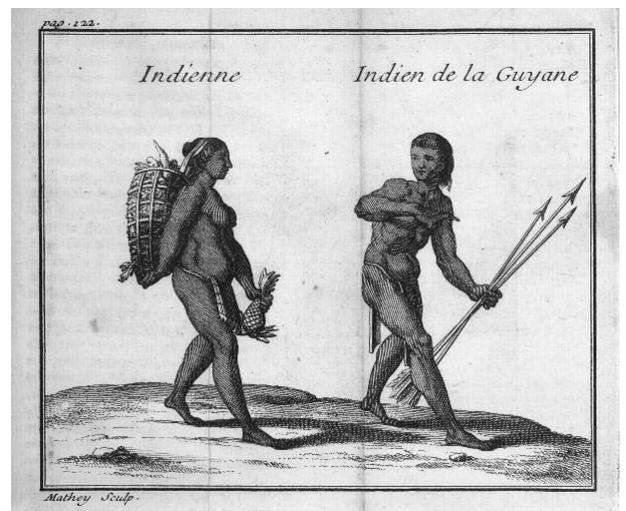
<sup>2</sup> Serge Mam Lam Fouck, *Histoires générale de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2002, p.19.



*Illustration 7 : Dessin sur roche, époque précolombienne, route des sables, Rémire-Montjoly.  
Photo : Blodwenn Mauffret.*

Le système politique est fondé sur la chefferie. L'espace est identifié par toponymie. L'économie fonctionnait sur une agriculture itinérante sur brûlis. Cette production obligeait à disposer d'un vaste territoire pour une faible population.

*Illustration 8 : Indienne et Indien de Guyane, Illustrations de la Nouvelle relation de la France Equinoxiale, contenant la description des côtes de la Guiane, de l'isle de Cayenne, le commerce de cette colonie, les divers changements arrivés dans ce pays, et les mœurs et coutumes des différents peuples sauvages qui l'habitent... gravure de C. Mathey, dessin et texte de Pierre Barrère, édités en 1743, source : BNF*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

### **3) L'Europe part à la conquête du nouveau monde**

Au début du XV<sup>e</sup> siècle, l'Europe entreprend des voyages.

*« La découverte par les Européens du plateau des Guyanes et la*

*reconnaissance de son littoral remonteraient au troisième voyage de Christophe Colomb en 1498 et au voyage d'Ojeda en 1499. »<sup>1</sup>*

L'exploitation du plateau des Guyanes se fera d'abord par les Espagnols et les Portugais. Le traité de Tordillas, le 7 juin 1494, partage le nouveau monde en deux, d'une ligne allant de Belém à Panaïbo (Brésil). La zone des Guyanes fut nommée Côte Sauvage et demeura au XVI<sup>e</sup> siècle en-dehors du mouvement colonial des Ibériques déçus par leurs premiers repérages et trocs avec les indigènes. Marie Polderman dans sa thèse publiée aux éditions Ibis rouge rapporte les notes et impressions d'Artur, médecin du roi.

*« Il faut convenir que ces côtes n'engageaient point les voyageurs. Le peu de profondeur de la mer, mesme à plusieurs lieues de la terre, les courans impétueux, les rochers et les écueils [sic] qui s'offraient à la vue des différents endroits et en faisaient craindre d'autres cachés sous l'eau, des pluies violentes et presque continuelle, pendant neuf ou dix mois de l'année, qui dérobaient fréquemment la vue de la terre, point d'autre port que les rivières dont les embouchures ont peu de profondeur, difficile à distinguer d'un peu loin, embarrassés de bancs, point d'apparence d'or ni d'autres métaux précieux chez les naturels, d'ailleurs célèbres pour leur férocité sous le nom de Caribes, ce qui a fait donner par quelques-uns à cette coste le nom de Caribanne, tout cela était bien capable de rebuter. »<sup>2</sup>*

La Côte Sauvage ou Costa Brava fut abandonnée aux aventuriers et aux étrangers en quête d'or. Une légende fut créée autour de l'Eldorado. Les corsaires anglais à leur tour vinrent à la recherche de la cité fabuleuse, mais en vain. Ce sera le tabac de contrebande qui attirera le plus de corsaires étrangers sur le plateau des Guyanes. Les Portugais en prirent le monopole aidés en cela par l'alliance des deux couronnes ibériques de 1580 à 1640. Les Hollandais, les Anglais puis les Français vinrent chacun leur tour tenter de coloniser la Guyane.

*« Le récit des expéditions portugaises en Amériques du Sud, puis le livre de Raleigh, ne firent qu'encourager les Français à organiser, dans cette région du globe, des expéditions un peu plus sérieuses que celles qui avaient pour objet le troc avec les indiens. »<sup>3</sup>*

---

1 Marie Polderman, op. cit., note 18, p.31.

2 Bibliothèque Nationale de France, naf 2571, préface, cité par Marie Polderman, op.cit, p.31. « *Au département des manuscrits, nous explique Marie Polderman dans sa bibliographie page 699, est conservé le fond Artur ( naf 2571 à 2583) dont un catalogue existe, réalisé par M. Sarotte et C. Bougard-Cordier : « Dépouillement des notes et documents concernant la Guyane réunis par Artur, médecin du roi à Cayenne », Paris : Archives Nationales, 1952 »* Marie Polderman d'ailleurs fera publier ces notes aux éditions Ibis Rouge en 2002 : Jacques-François Artur, *Histoire des colonies françaises de la Guianne*.

3 Marchand-Thébaud, *L'esclavage en Guyane française sous l'ancien Régime*, in *Revue d'histoire*

#### 4) Les premiers temps difficiles de la France en Guyane française

De 1604 à 1654, selon Marie Polderman, la France fit de multiples tentatives de colonisation. L'installation de la France sur ce territoire se confronta à de nombreux échecs essentiellement dus aux conflits avec les autres puissances coloniales mais aussi aux conflits avec les Amérindiens, « *aux conflits internes à chaque compagnie qui tente sa chance* »<sup>1</sup> et aux conditions climatiques propres à la Guyane et auxquelles l'Européen semble peu habitué ou adapté. (Voir annexe : *Les premières installations françaises en Guyane de 1604 à 1654.*)

Les guerres en Europe qui opposèrent les puissances maritimes de l'Angleterre, la Hollande et la France firent qu'elles se dressèrent les unes contre les autres en s'appuyant sur leur base caraïbe ou brésilienne. Les Hollandais qui venaient du Brésil, réussirent en 1653 à évincer les Anglais et à occuper Cayenne. Ils mirent en valeur le territoire avec des techniques agricoles et industrielles liées aux plantations sucrières, et avec eux des esclaves qualifiés. Puis ils furent chassés par les Français en 1664. Colbert voyant la Hollande étendre son drapeau sur les Guyanes, chargea Antoine Lefebvre de La Barre de prendre Cayenne et de s'y installer avec 200 colons et 300 esclaves africains. Malgré les tentatives de récupération de ce territoire par les Hollandais en 1667 et 1676, la colonie commença à se développer lentement, et à entrer dans une relative période de stabilité à l'exception, précise Marie Polderman, de la période portugaise de 1809 à 1817. La frontière franco hollandaise se fixa en 1713 par le traité d'Utrecht.

---

*des colonies*, 1960.

<sup>1</sup> Idem.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Illustration 9 : Le débarquement des français pour l'établissement de la nouvelle colonie dans le port de la nouvelle Cayenne ou la France Equinoxiale (Estampe) Gravé d'après le Dessain fait sur les lieux par un officier espagnol, édition Chez Basset, 1760 (source BNF)*

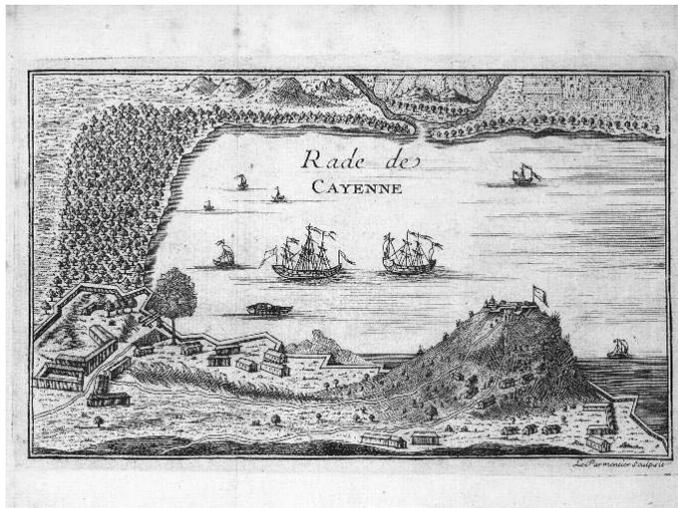
La colonie en ces débuts était principalement réduite à « l'île de Cayenne ».

*« Cette notion d'île est sans doute à rapprocher de l'idée que l'on se fait alors en France des colonies françaises de L'Amérique « méridionale » à savoir de riches îles sucrières auxquelles la Guyane est initialement assimilée. En témoigne l'obstination des premiers colons français à vouloir mettre en place des sucreries sur le modèle antillais sans tenir compte de la réalité géographique, climatique, et de l'ancrage dans le continent, à l'écart des principales routes commerciales. »<sup>1</sup>*

Cayenne est donc, dès les premiers temps de la colonie, le centre de la vie sociale. Elle est l'espace où l'on se réunit pour les grandes occasions de la vie sociale et religieuse mais aussi l'espace ouvert vers l'extérieur, où les navires apportent des nouveaux venus d'où qu'ils viennent (Antilles, Afrique, Europe), de nouvelles modes, les informations concernant la vie dans l'hexagone et en Europe, où les navires repartent aussi faisant le lien entre la colonie et le reste du monde. Elle a un paysage social qui, nous allons le voir, diffère de celui des plantations. Cette ville reste aujourd'hui la capitale de la Guyane française. Elle est encore l'espace ouvert vers l'extérieur (aéroport, port marchand, centre des grands médias guyanais). Elle tient

<sup>1</sup> Marie Polderman, op. cit. , p. 35, note de bas de page 31.

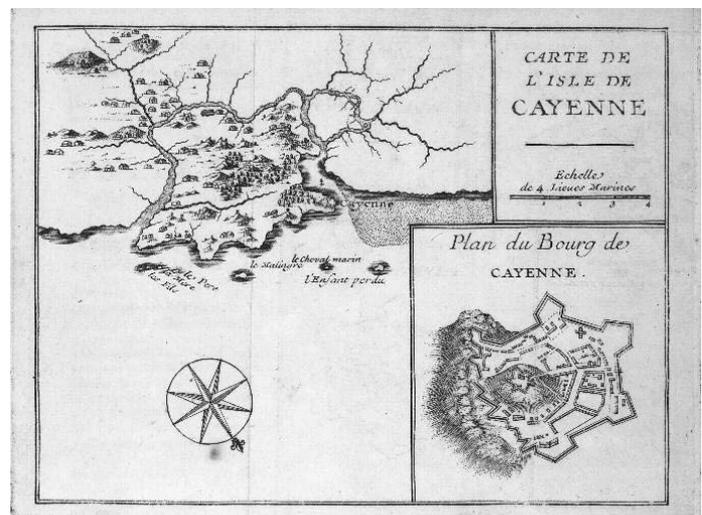
encore le pouvoir administratif , politique et culturel, même si Kourou, la ville spatiale, détient le pouvoir économique et tente de prendre sa place dans la représentation du pouvoir culturel en mettant en place chaque année une parade carnavalesque dite « du littoral » très faste et bien organisée.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Illustration 10 : Rade de Cayenne, Illustrations de la Nouvelle relation de la France Equinoxiale, contenant la description des côtes de la Guiane, de l'isle de Cayenne, le commerce de cette colonie, les divers changements arrivés dans ce pays, et les mœurs et coutumes des différents peuples sauvages qui l'habitent... gravure de C. Mathey, dessin et texte de Pierre Barrère, éditées en 1743, source : BNF*

*Illustration 11 : Plan du bourg de Cayenne, Illustrations C. Mathey et Pierre Barrère, 1743, source : BNF*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

## **II) Construction d'une société coloniale : une population hétérogène**

L'analyse de la population hétérogène du début de la colonie est essentielle pour notre propos. Le carnaval, en tant que phénomène festif subversif, résonne différemment chez les individus selon le groupe socioculturel dans lequel ils s'insèrent et la place qu'ils tiennent dans l'échelle sociale coloniale. Il peut être une possibilité de représentation de soi et de groupe et un moyen de maintenir en place l'ordre et le processus d'acculturation spécifiques à la colonisation française. Il peut être transmis par des Blancs marginaux comme étant un temps possible de transgression, de défoulement, de libération des pulsions, de reconquête de son humanité. Il peut être un espace de « marronnage symbolique » ou « marronnage poétique » ou « marronnage créateur »<sup>1</sup> pour la population servile. Il devient un lieu de résistance culturelle, de libération métaphysique, de reconquête de son corps et de sa dignité. Mais il peut être surtout un espace d'échange culturel où se cristallisent les tensions et les problématiques de la société coloniale. La population des « gens de couleur libres », prise comme classe tampon, met en scène à elle seule l'essentiel de la nouvelle culture naissante, de la culture créole cayennaise, engendrée par le fait colonial et basant ses structures relationnelles sur la notion de masque.

### **1) Les Blancs : la colonie un moyen d'échapper à la métropole**

Ils étaient 319 en 1677 et 1346 en 1788. Ils formaient un ensemble « *extrêmement disparate* » selon Serge Mam Lam Fouck<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Le « marronnage créateur » est un concept établi par Suzanne Crosta en 1991 pour expliquer la poétique d'Édouard Glissant. Ce concept est aujourd'hui repris afin de rendre compte de la possibilité de fuite avec une vie servile non plus de manière empirique mais de manière symbolique aboutissant à la création artistique et culturelle.

<sup>2</sup> Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2002, p.126.

### **a) Les riches familles françaises :**

S'y installèrent de riches familles françaises qui, pour la plupart, y œuvrèrent non seulement en tant que propriétaires d'habitations prospères mais aussi en tant que gouverneurs, ordonnateurs ou administrateurs de la colonie. On note les familles d'Orvillier, d'Albon, La Motte-Aignon ou encore Jacques François Artur, médecin du roi.

Mais ces « grands Blancs » sont peu nombreux. Rares sont les pauvres et miséreux qui réussiront économiquement. On note cependant des familles telles que les Leroux, Châtel, Courant ou encore Macayé. La plupart essaient de survivre. Les gens de métier, artisan, ouvrier, commerçant et soldat qualifié vivent à Cayenne. Rares sont ceux installés sur les plantations.

On peut d'ores et déjà noter que les premiers habitants de Cayenne qui apportent avec eux les prémices du carnaval (les Européens) sont divisés en deux catégories : les riches et ceux qui tentent de survivre. De sorte que sont déjà présents sur le sol guyanais deux types différents de carnivals : l'un aristocratique, l'autre populaire. Les deux esthétiques, nous le verrons, se mêlant et s'opposant, dans un même espace urbain restreint.

La plupart des Blancs venus s'installer en Guyane française fuient en quelque sorte l'Hexagone. « *On y retrouve ceux dont la société d'Ancien Régime ne veut plus* »<sup>1</sup> écrit Marie Polderman. C'est-à-dire pour l'essentiel des marginaux.

*« Si l'on remonte à l'origine des trois quarts de nos meilleurs colons, on trouve des flibustiers, des engagés, des vagabonds, des petits marchands de balle qui, avec une pacotille de peu de valeur... » écrit l'ordonnateur d'Albon. »<sup>2</sup>*

### **b) Les flibustiers, les pirates et les corsaires :**

Les flibustiers, les pirates et les corsaires viennent à de nombreuses reprises tenter de s'établir en Guyane. Mais, nous informe Marie Polderman, selon les

---

1 Marie Polderman, op.cit., p. 341.

2 Cité par Marie-Louise Marchand-Thébault, *L'esclavage en Guyane sous l'Ancien Régime* in *Deux siècles d'esclavage en Guyane française, 1652 – 1848*, Paris, Leger-l'Harmattan, 1986, p.31, cité par Marie Polderman, op.cit., p.61.

administrateurs de la colonie beaucoup d'entre eux seront déçus et partiront tenter leur chance ailleurs, notamment à St Domingue.

**c) Les engagés :**

Les engagés quant à eux étaient en quelque sorte des esclaves blancs. Certains étaient volontaires, en quête d'une vie moins misérable, d'autres étaient quasiment kidnappés tels que les prisonniers et les galériens. Ils étaient 10 dans la colonie en 1677, 60 en 1687 et plus que 8 en 1716.<sup>1</sup>

*« Il y avait deux grandes classes de partants : ceux qui payaient leur passage : ce sont les colons libres, les passagers, et ceux qui s'obligeaient, faute de ressources pour leur voyage, à demeurer trois ans au service d'un colon et d'un recruteur de main d'œuvre, qui avait avancé les frais de leur traversée : ce sont les engagés. »<sup>2</sup>*

Les coutumes étaient généralement sévères envers la population des engagés en particulier s'ils tentaient de rompre le travail et de s'enfuir de la plantation, ou encore de « débaucher les négresses ». La mortalité était forte et les désertions nombreuses.

*« Aux engagés, interdiction absolue, sous peine, « d'avoir pour la première fois les oreilles coupées et d'être marqués d'une fleur de lys sur l'épaule s'ils ont été en fuite pendant un mois à compter du jour où leur maître les aura dénoncés en justice, d'avoir le jarret coupé et autre marque d'une fleur de lys à l'épaule en cas de récidive, et la troisième fois d'être puni de mort. »<sup>3</sup>*

Les maîtres traitaient plus durement les engagés que les esclaves, car, selon l'intendant Robert en 1698, ils perdaient plus à l'un qu'à l'autre.

*« Jamais très nombreux dans la colonie, ils sont peu appréciés des habitants qui préfèrent une main d'œuvre servile, définitivement disponible. Ce qui n'était pas le cas des engagés qui étaient liés par un contrat d'une durée limitée. De plus beaucoup d'entre eux, anciens prisonniers, ex-galériens n'étaient guère volontaires pour ce statut. »<sup>4</sup>*

---

1 Recensement officiel noté par Marie Polderman, op.cit. p.401.

2 G. Debien, *Les engagés pour les Antilles (1634-1715)* in *Revue d'histoire des colonies*, 1951-1952, p.9.

3 G. Debien, op. cit., p. 206.

4 Marie Polderman, op. Cit., p. 401.

#### **d) Les soldats :**

Les soldats étaient théoriquement des engagés volontaires dans l'armée. Mais pour beaucoup il s'agissait d'anciens galériens ou prisonniers amenés en Guyane pour expier leur temps. Certains désertent, d'autres se mutinent devant les conditions de vie et le recrutement douteux. Marie Polderman rapporte une lettre de Rémy d'Orvillier écrite au Ministre en 1708 :

*« Je vous envoie le procès fait à un soldat de la garnison, le conseil de guerre assemblé. C'était un des plus impies et des plus grands blasphémateurs qu'il y ait jamais eu. Il avait déjà été châtié plusieurs fois pour des exécutions et il avait été condamné à Paris aux galères et envoyé icy pour expier son temps. »<sup>1</sup>*

#### **e) Les « filles à marier » :**

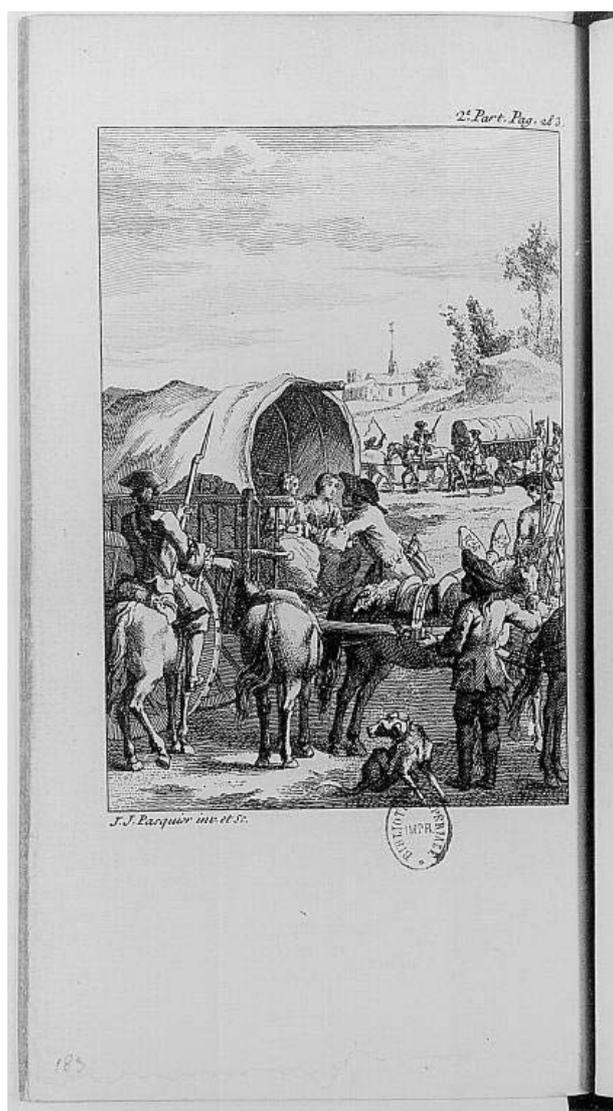
Les « filles à marier », c'est à dire des femmes blanches, étaient en déficit sur la colonie. Rares sont les travailleurs qui avaient emmené leurs épouses avec eux. Il y avait environ trois femmes européennes pour quatre hommes européens. Beaucoup mourraient en couche, supportant mal la maternité sous l'équateur. Afin de ralentir le métissage et les mariages mixtes les autorités coloniales faisaient venir des « filles à marier ».

De 1730 à 1733 (registres 14 f°374, 15 f°5 et 16 f°152 et 235) des correspondances du clergé et des commandeurs au ministre informent du manque de femmes pour les soldats. Cette correspondance et les décisions de mariages entre Blancs et Indiens montrent les tensions qui s'établissaient au sein de la colonie entre les différents groupes socioculturels non seulement du fait d'une volonté de rapport dominant-dominé mais de surcroît du fait de l'absence de femmes dans la colonie, selon les administrateurs. Registre 22 f°152, 1752, Lemoyne au ministre, « *Nécessité d'envoyer en Guyane des filles à marier, à condition qu'elles soient travailleuses* », Registre 23 f°127, Lemoyne au ministre « *Nécessité d'envoyer à Cayenne des filles à marier ; mariages de soldats avec des esclaves affranchies* » On pourrait encore multiplier les exemples. L'absence de femmes blanches semble s'inscrire tout au long

---

<sup>1</sup> Archive nationale, CAOM, série C14, registre 5, folio 34, cité par Marie Polderman, *op. cit.*, p.341.

de l'histoire de la colonie.<sup>1</sup>



*Illustration 12 : Gravure de J.J Pasquier, Manon Lescaut condamnée à la déportation dans les Amériques, est conduite dans un chariot avec les prostituées au Havre de Grâce. Sur la route de Normandie le Chevalier des Grioux tente de l'approcher. édition 1753. source : BNF.*

source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*« Vouloir parler des femmes en Guyane française au XVIIIe siècle représente une certaine gageure. En effet, les écrits (fonds d'archives, récits de missionnaires, de fonctionnaires, de voyageurs) ne mentionnent les femmes, ces mineures juridiques, que fort ponctuellement, et cela quel que soit le statut considéré. »<sup>2</sup>*

L'apport des femmes blanches se faisait le plus souvent par le biais de sorte de mère maquerelle ou de sœurs dites « supérieures » qui recrutaient dans les taudis ou à

1 Le roman de l'abbé Prévot, *Histoire du chevalier Grioux et de Manon Lescaut*, écrit en 1731 retrace les aventures d'un « gentilhomme » qui se retire en Amérique épris d'amour pour d'une fille condamnée à se marier dans les colonies, Manon Lescaut.

2 Marie Polderman, op.cit., p. 506.

« l'hôpital général » des femmes qui voulaient échapper à leur conditions de vie<sup>1</sup> ou bien encore étaient elles, à la manière de la plupart des engagés, kidnappées.

*« La prostitution se développe dans toutes les villes du royaume. Beaucoup de ces femmes se prostituent afin d'échapper à la misère. Il s'agit de paysannes déracinées ou d'ouvrières sans travail. Car la pauvreté gagne : les femmes qui travaillent dans les fabriques et les manufactures sont de plus en plus mal payées. » »<sup>2</sup>*

Les femmes sont perçues comme un bien économique, une valeur marchande, un facteur possible de sédentarisation de colons potentiels tels que les flibustiers de passage, un partenaire sexuel, une génitrice. Les filles à marier sont comme les esclaves : un produit à se procurer. Elles arrivent par « cargaisons ». Beaucoup se plaignent de ces filles de « mauvaises vies » qui débarquent sur le sol guyanais. Quel que soit son statut, la femme est considérée en Guyane comme dans l'hexagone : un être inférieur à l'homme.

#### **f) Les Protestants et les Juifs :**

Les Protestants et les Juifs, eux aussi en marge de la société métropolitaine, sont présents sur la colonie dès ses débuts.

Les Protestants depuis 1685 et l'édit de Fontainebleau sont nommés comme indésirables sur le territoire de l'hexagone.

*« Les administrateurs sont pris entre deux intérêts contradictoires, favoriser le maintien d'habitants dans une colonie qui en manque, ou profiter du droit d'aubaine qu'ils peuvent exercer à leur égard. » »<sup>3</sup>*

C'est notamment au XVIIIe siècle que la volonté d'appliquer l'édit de Fontainebleau semble s'amoinrir au profit d'une tolérance religieuse ou plutôt au profit d'un peuplement de la Guyane toujours en difficulté. Cependant, le carnaval est absent de la religion protestante. « *Le protestantisme rejetant le jeûne de l'Église*

---

<sup>1</sup> Cf article non signé *Arrivée des femmes aux Antilles*, in Revue d'histoire des colonies de l'année 1935.

<sup>2</sup> Marie Polderman, op. cit., p. 517 citant Jean de Viguerie, *Histoire et dictionnaire du temps des lumières, 1715-1789*, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1995, note 7, p. 980.

<sup>3</sup> Marie Polderman, op.cit., p. 61-62.

catholique et avec lui les réjouissances carnavalesques a interdit le carnaval. »<sup>1</sup> Bien qu'il faille noter que dans certaines régions protestantes de l'Europe le carnaval existe encore, car le peuple n'a pas toujours suivi la Réforme, comme en Suisse par exemple.

Les Juifs quant à eux sont principalement issus d'une diaspora de passage entre 1659 et 1664. Installés au Brésil pendant l'occupation de la Hollande, ils furent chassés par les Portugais et s'établirent en Guyane en 1659 notamment à l'embouchure de Rémire. Cependant, d'une part, aucun d'eux ne resta définitivement. D'autre part, le judaïsme ne pratique pas non plus le carnaval bien que certaine fête comme le *Pourim* soit proche esthétiquement du carnaval catholique.

*Illustration 13 : Fête de Pourim, bois gravé dans "Philologus Hebraeomixtus", Johanna Leusde, 1663 "Vêtus de costumes grotesques ornés de queues de renard, les juifs se dirigent en cortège vers la synagogue où le vacarme des instruments est licite, y compris pendant la lecture du rouleau d'Esther" L. Kuczynski, "La fête de Pourim" in "carnavals et mascarades, op.cit" p. 161. photo source BNF.*



### **g) Les marginaux sur la colonie : un potentiel carnavalesque et subversif important :**

Cette population blanche qui fuit l'hexagone tient en elle, consciemment ou non, un pouvoir subversif important. Or, le carnaval et le subversif, d'une manière anthropologique et historique, pour ne pas dire d'une manière générale, sont étroitement liés.

\* Tout d'abord, le carnaval peut être aisément relié au culte de Dionysos. Non pas que nous affirmions que le carnaval prenne racine historiquement dans les fêtes

<sup>1</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, Les éditions du Cerfs, 1991, p.53

dionysiaques mais bien qu'il possède ce dieu antique grecque comme archétype.

D'une part, il faut comprendre que l'individu qui « carnavalesque », le carnavalier, est un individu pris dans une société organisée, ordonnée, cadrée par des permissions mais aussi et surtout par des interdits et des tabous. Herbert Marcuse<sup>1</sup> dans *Eros et Civilisation – Contribution à « Freud »*, écrit en 1955, explique ceci :

*« La civilisation est fondée sur l'assujettissement permanent des instincts humains (...) Le sacrifice systématique de la libido, son détournement rigoureusement imposé vers des activités et des manifestations socialement utiles est la civilisation. »*<sup>2</sup>

Sans cette forme de répression la société ou civilisation ou culture ne pourrait exister. Elle s'autodétruirait immédiatement.

*« Éros sans garde-fou est tout aussi fatal que sa contrepartie mortelle, l'instinct de mort. Leur force destructrice provient du fait qu'ils luttent pour une satisfaction en tant que telle et comme fin en elle-même, à tout moment. »*<sup>3</sup>

Cette partie souterraine, refoulée et taboue, de la société, appelée « principe de plaisir », est perpétuellement en tension, en lutte, contre l'ordonnement répressif de la société et des individus, « le principe de réalité ». A cette répression première et fondamentale s'ajoute la « Sur-répression » de quantité et de qualité différentes suivant les sociétés.

*« Alors que n'importe quelle forme du principe de réalité exige déjà un contrôle répressif extrêmement étendu et intense sur les instincts, les institutions historiques spécifiques du principe de réalité et les intérêts spécifiques de la domination introduisent des contrôles additionnels par dessus ceux qui sont indispensables à toute association humaine civilisée. »*<sup>4</sup>

La fête, toujours sous l'angle freudien, est une violation permise de ces interdits fondamentaux et additionnels.

*« Au deuil qui suit la mise à mort de l'animal, fait suite, écrit-il (S. Freud),*

---

1 « Herbert Marcuse, Berlin 1898 – Starnberg 1979, philosophe américain d'origine allemande, membre de l'école de Francfort. Croisant marxisme et psychanalyse, il a développé une critique radicale de la civilisation industrielle (*Eros et civilisation*, 1955 ; *L'Homme unidimensionnel*, 1964.) » Larousse illustré, 2000, p.1501

2 Herbert Marcuse, *Éros et civilisation- contribution à « Freud »*, traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Les éditions de Minuit, 1963, p. 15.

3 Herbert Marcuse, *op.cit.*, p. 23.

4 Herbert Marcuse, *op.cit.*, p. 44.

*« la fête la plus bruyante et la plus joyeuse, avec déchaînement de tous les instincts et acceptation de toutes les satisfactions. Et ici nous entrevoyons sans peine la nature, l'essence même de la fête. Une fête est un excès permis, voire ordonné, une violation solennelle d'un interdit [...] ; la disposition joyeuse est produite par la permission accordée de faire ce qui est défendu en temps normal. » »<sup>1</sup>*

Non seulement, lors de la fête, et en particulier le carnaval, la Sur-répression est mise à mal mais aussi la répression fondamentale au profit du principe de plaisir et de toutes les passions qui ont été refoulées. Ainsi, le carnaval, d'abord parce qu'il est une fête, provoque chez le carnavalier une charge émotionnelle due à la libération de ses passions refoulées. Plus le carnavalier sera en mesure de libérer ses passions, plus l'excitation pré-carnaval sera intense. Plus le carnaval sera apte à provoquer cette libération, plus ses adeptes y adhéreront et y seront agités par des émotions.

Ensuite, le carnavalier n'a pas seulement en sa possession son vécu carnavalesque et celui des autres mais il a, de surcroît, intégré, consciemment ou inconsciemment, une image, une définition du carnaval, construite au travers de l'histoire et qui le conditionne dans sa pratique carnavalesque. Or, les pères de l'Église, ceux de l'époque de la contre-Réforme notamment, ont constamment accusé le carnaval de tirer ses origines du paganisme.

La performance carnavalesque s'inscrit dans cette identification au paganisme. Au cours de l'histoire, et notamment à partir des pères de l'Église dès le II<sup>e</sup> siècle, l'esprit et le corps qui pratiquent le carnaval se sont développés dans cette acceptation de cette définition classique carnaval-paganisme. De sorte que la tentation est grande de désigner ces fêtes païennes comme des résidus archaïques, des archétypes ou images primordiales, complètement inhérentes à la performance carnavalesque. Non pas qu'elles fassent perpétuellement référence à un passé lointain de notre évolution historique mais elles nous ramèneraient à ce dont nous avons renoncé pour accéder à notre principe de réalité. Ces fêtes païennes semblent fonctionner au sein de nos sociétés christianisées comme un retour de ce qui a été refoulé.

*« Tout comme le corps humain est une collection complète d'organes dont chacun est l'aboutissement d'une longue évolution historique, de même*

---

<sup>1</sup> Natale Spineto, *Pour conclure : théorie de la fête dans l'histoire des religions*, in *Homo religiosus série II tome II Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antiques*, édité par André Motte et Charles Marie Ternes chez Brepols Publisher, 2003, p.284, citant Sigmund Freud, *Totem et tabou* (1913), Paris, 1979, p.161-162.

*devons-nous nous attendre à trouver dans l'esprit une organisation analogue. Pas plus que le corps, il ne saurait être un produit sans histoire. Et par « histoire », je ne veux pas parler de celle que l'esprit construit en se référant consciemment au passé par le moyen du langage et d'autres traditions culturelles. Je veux parler du développement biologique, préhistorique et inconscient, de l'esprit dans l'homme archaïque, dont la psyché était encore proche de celle de l'animal. »<sup>1</sup>*

Le culte de Dionysos a en lui énormément de pouvoir symbolique qui fait de lui notre dieu de l'orgie. Dès le Moyen-Âge, il est dans les mises en scène des batailles entre Carnaval<sup>2</sup> et Carême un allié de Carnaval. Prenons pour exemple *La Bataille de Saint Pensard*<sup>3</sup> à l'encontre de Caresme, un jeu de carnaval de la fin du Moyen-Âge dans lequel le dieu Bacchus<sup>4</sup> est mis en scène :

*« Le dieu Bacus commence*

*(Nota que se pendant que le dieu Bacus parle, qui est en son paradis garny de barilz et bouteilles, Chose et Commentenon s'en vont vers Charneau<sup>5</sup> avecques leurs gens ; et dict Bacus :)*

*Mes anges prenez des flacons  
Et les emplissez de bon vin  
Pour abreuver les champions  
De Charnau mon frère et cousin.  
Vous les trouverez en chemin  
Car Caresme vont combattant ;  
Je vous les requiers, Architriclin<sup>6</sup>  
Faictes les moy boyre d'autant. »<sup>7</sup>*

Dionysos est le dieu du vin. Il procure le plaisir de l'ivresse mais aussi la démence et le déchaînement des passions. Les participants s'enivrent, chantent, dansent frénétiquement, crient, persécutent les femmes et celles-ci dévorent les bêtes sauvages. Les pulsions de mort et de vie se libèrent.

---

1 Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, traduit par Laure Deutschmeister, Denoël/Folio, 1964, p.116.

2 Nous mettons une majuscule à Carnaval et Carême lorsque ces deux périodes de la liturgie chrétienne sont personnifiées par des personnages dans la littérature ou des mannequins au sein de la fête.

3 Ancien nom de Carnaval.

4 Bacchus nom romain de la divinité grecque Dionysos.

5 Ancien nom de Carnaval.

6 Familièrement, celui qui organise les repas.

7 *Deux jeux de Carnaval. La Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme et le Testament de Carmentrant*. Edition avec une introduction et des notes par Jean-Claude Aubailly, professeur au centre universitaire de Perpignan, Librairie Droz, Genève, 1977, p.18.



*Illustration 14 : Le cortège de Dionysos, Bas-relief de sarcophage. Musée Nationale, Naples. Silène ouvre la marche, couché ivre sur son char. Derrière lui, un chœur dansant de Ménades et de Satyres. Enfin sur un char trainé par des Centaures, Dionysos. Photo CL. Alinari. Source "Mythologie Générale", sous la direction de Félix Guirand, Larousse, 1992, p.156.*

Dionysos est le symbole de la sexualité débridée. Dionysos n'est pas seulement entouré de Ménades dévoratrices mais aussi de Satyres et de Silènes. Les Silènes sont des créatures mi-humaines mi-chevalines qui avec le temps seront assimilées aux Satyres. Ces derniers, quant à eux, sont moitié humains en haut, moitié boucs en bas. Ils portent des cornes sur la tête. Ils sont souvent représentés dans l'antiquité grecque munis d'énormes phallus ou de godemichés géants. Ils dansent, boivent, jouent de la flûte et font sauvagement l'amour entre eux ou avec les nymphes des bois.

La vitalité du mythe grec, qui fait que Dionysos ou Bacchus fut et reste encore le symbole de l'orgie, « provient de l'émergence du monde originel que ces créations ont été capables d'évoquer. C'est pourquoi toutes les oppositions de l'étant, dans leur extension la plus formidable, se produisent ici aussi dans leur confrontation »<sup>1</sup>

C'est seulement là « que s'annonce à partir des profondeurs ultimes de l'être le grand mystère de l'unité. »<sup>2</sup> Dionysos symbolise l'unité. Et c'est pourquoi Michel Maffesoli lie Dionysos en tant que mythe et culte, à l'orgiasme, « une des structures essentielles de toute sociabilité. »<sup>3</sup> L'individualisme des sociétés modernes a fait oublier à l'individu social ce qui est primordial à l'homme : l'« être-ensemble ». Il s'agit non seulement de comprendre « comment « le je est un autre », ou plutôt, comment c'est à partir de l'autre que se détermine le « je ».

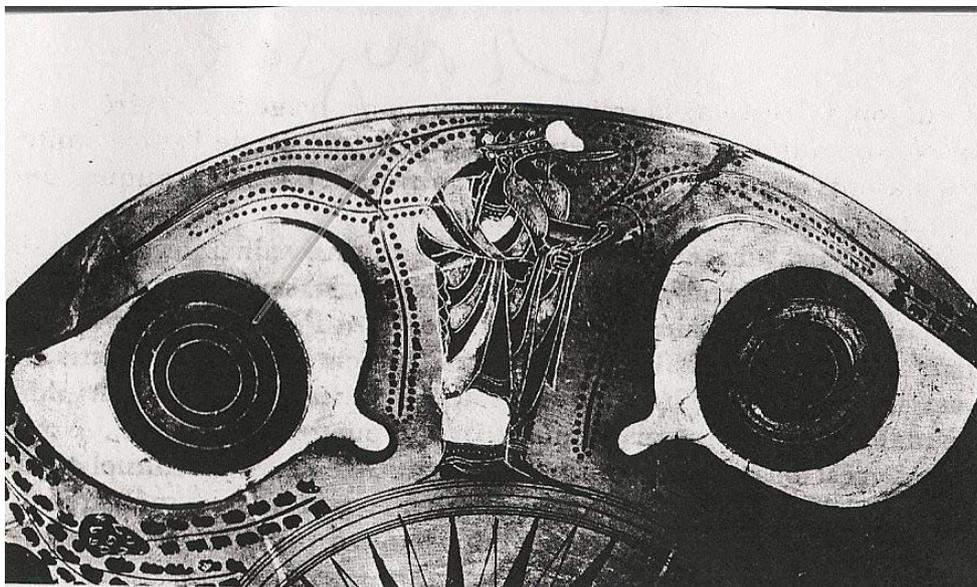
1 Walter F. Otto, *Dionysos- Le mythe et le culte*, Gallimard, 1969, p.125.

2 *Idem*, p.129.

3 Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Librairie des méridiens, 1985, p.13.

Dionysos est aussi le dieu du masque et de la naissance de la tragédie. Il a un lien étroit avec la théâtralité. D'une part, tandis que les autres dieux sont invisibles quand ils rentrent dans le temple le jour de leur fête, Dionysos, lui, fait son entrée de façon incarnée. Il arrive sur un char souvent représenté par un portrait ou par un individu réel qui porte le masque de Dionysos. Ce masque imposant aux yeux énormes est l'image du dieu lui-même.

*« Il appartient à l'être des Dieux et des esprits archaïques d'apparaître dans le masque, de se manifester aux yeux des fidèles avec une saisissante immédiateté. »<sup>1</sup>*



*Illustration 15 : Une tasse attique nous montre Dionysos et Hermès entre les deux yeux qui servaient de masque à celui qui buvait. Musée Vatican. Photo Anderson-Violet. Source : M. Dakari "Dionysos", Arthaud, 1985, p.203*

Ses grands yeux ouverts symbolisent sa forte présence parmi les hommes. De ce fait, dans le monde antique, Dionysos est perçu véritablement comme le dieu du masque.<sup>2</sup> Cette façon d'apparaître de Dionysos, un masque imposant aux yeux démesurés qui vous regardent en face, le projette *« d'une façon violente et imposante dans le présent et le rejette en même temps dans le lointain indicible. Il ébranle par une proximité qui est en même temps un arrachement. »<sup>3</sup>* D'autre part, Dionysos est

1 W.F. Otto, *Dionysos- Le mythe et le culte*, Gallimard, 1969, p. 96.

2 Il est vrai en effet que le masque appartient à d'autres cultes grecs : Artémis, Orphie, Déméter, Kidaria, Gorgone, Silène, Achille, pour en citer quelques un.

3 W.F. Otto, *op. cit.*, p. 98.

le dieu porte-joie et exultant et, à la fois, le dieu annonçant la violence de la folie et la terreur. De par son histoire mythique du dieu né deux fois (de sa mère puis de la cuisse de Zeus), souffrant et mourant, Dionysos devient le dieu de la contradiction tragique.

*Et, de ce fait, « la violence interne de cette double essence est si grande qu'il apparaît parmi les hommes comme une tempête, les ébranle et dompte leur résistance avec le fouet de la folie. Tout l'ordre habituel doit être bouleversé. L'existence devient soudain ivresse – ivresse de bonheur mais non moins de terreur. »<sup>1</sup>*

\* Ensuite le carnaval est la part subversive de la religion chrétienne. Les colons blancs apportent avec eux non seulement leur archétype orgiaque, tel que la symbolique du culte de Dionysos au sein du carnaval, mais aussi leur propre religion qui semble évacuer sa part subversive au sein du carnaval.

Le carnaval est, en son origine, un rituel de passage : l'entrée en carême. En 1091, le Concile de Bénévent fixe le début du carême au mercredi des cendres. C'est un temps de contraintes définissant l'ascèse chrétienne : eau, légumes, poissons, pain, prières, labeur et chasteté. Interdictions des aliments riches, de la danse, des rapports sexuels, du vin. Ce temps durera jusqu'au jour de Pâques fixé chaque année par l'Église en fonction de la lune. Ce sont les 40 jours de purification obligatoires si on souhaite se rapprocher de Dieu. Les portes du Paradis ne sont-elles pas closes à tous ceux qui se sont enrichis ? Et le carnaval est d'abord un adieu à la chair. C'est-à-dire qu'il n'est pas désigné dans son sens positif en tant que phénomène orgiaque. C'est un point important sur lequel il faut insister. Avant même d'obtenir le nom de Carnaval, il fut désigné comme Carême Prenant ou Carmentrant. Il est en ses débuts avant tout un annonciateur de la période de jeûne. Il s'inscrit dans la logique de Carême. Il est en quelque sorte le sacrilège comme garant du sacré. Le couple carnaval-carême n'apparaît qu'au cours du XIIIe siècle.

*« Plus de quarante textes en Europe occidentale reprennent ce thème de l'affrontement entre XIIIe siècle et XVIIe siècle, avec une apogée entre 1450 et 1600. Les rituels mettent en scène cette opposition dès la fin du XVe siècle et cela jusqu'à aujourd'hui. »<sup>2</sup>*

Au XIIIe siècle, Carnaval est le modèle du bon seigneur et devient au XVIIe siècle

1 W. F. Otto, *op. cit.*, p. 85.

2 M. Grinberg, *Carnavals du Moyen-âge et de la renaissance*, in *Carnaval et mascarade* sous la direction de Pier Giovanni d' Ayola et Martine Boiteux, édition Bordas, Paris, 1988, p52.

le symbole de la démesure économique et libidinale. C'est sur le terrain judiciaire que l'affrontement se déplace : Carnaval est en position d'accusé. « *Vertus de Carême contre vices de Carême-Prenant : tel est l'aboutissement de l'antagonisme médiéval au moment ou triomphe la Contre-Réforme.* »<sup>1</sup> On peut voir cette représentation de l'opposition Carnaval contre Carême dans *Combat de Carnaval et de Carême* de Pieter Bruegel (1559), ou encore dans son autre œuvre intitulée *Cuisine grasse et Cuisine maigre*. De même l'homme débonnaire et carnassier se retrouve dans l'œuvre de Bosch, *Carnaval*.

*Illustration 16 : Le Combat de Carnaval et de Carême, Bruegel, 1559, (Kunsthistorisches Museum de Vienne)*



Carnaval devient l'image du vice, de la démesure voire même du rejet de Dieu. Ainsi, dans les *Œuvres mêlées* de Claude Joli, évêque et comte d'Agen, publiées à Paris à la fin du XVIIe siècle, le carnaval est-il mis en avant non seulement comme étant trois jours de jeux, danses, masques, festins et bals, non seulement comme un temps de joie, de dissipation, de divertissement et de libertinage mais surtout comme un temps négatif où « *presque tout le monde se déclare contre le fils de Dieu.* »<sup>2</sup> Dès lors, pour le salut des hommes, dans un chapitre intitulé *Discours sur la manière de vivre saintement au temps du Carnaval et de Carême*, Claude Joli préconise la retraite, la pénitence et le recueillement pendant cette période de festivité.

Le carnaval de Cayenne est aujourd'hui encore fortement inscrit dans ce rapport avec carême. Non seulement beaucoup de Guyanais pratiquent le carême comme étant un temps d'ascèse (carnavalier ou non) mais le carnaval lui-même est désigné

1 *Idem.*

2 Claude Joli, *Œuvres mêlées*, Paris, édition E. Couterot, 1696, p.273.

comme l'espace du diable. Certains personnages traditionnels sont en lien direct avec l'enfer : les *Djabrouj* (diables rouges), ou encore la *Djablès* (la diablesse) qui cherche à séduire les hommes pour les emporter en enfer. Le scénario lui-même du carnaval montre que cette fête est le temps du péché. Le mardi gras les diables rouges envahissent la ville. Ils viennent chercher *Vaval*, le roi du carnaval, pour l'emporter en enfer. *Vaval* est accusé d'avoir trop péché. Les danses et les musiques dans les dancings sont constamment désignées dans les médias comme étant « endiablées ». Les chansons parlent de vice, de sexualité débridée, de débordement des passions, de démesure. Il faut rappeler que le diable a un lien étroit avec Dionysos. Il a emprunté son image au dieu Pan, le compagnon de Dionysos, et sa symbolique au culte lui-même : démesure, folie, pulsions refoulées qui se déchaînent.

La part subversive de la religion se trouve aussi dans le caractère utopique du carnaval. Nous allons le voir dans la partie consacrée à la population des missionnaires. La question est à ce moment de l'analyse de savoir comment cette part subversive du carnaval importé par les colons, Dionysos et l'opposition à carême, va être réappropriée par la population des esclaves.

## **2) Esclaves et "gens de couleur libres"**

### **a) Les esclaves :**

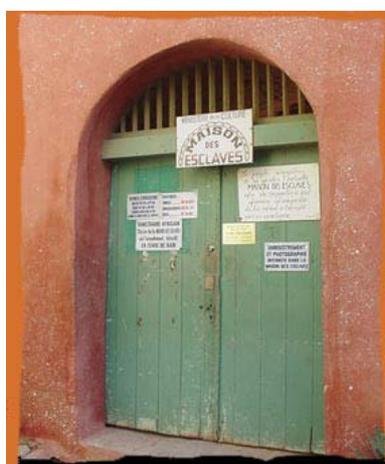
Les esclaves sont beaucoup plus nombreux que la population des Blancs. Ils sont 1422 en 1677 et 10 430 en 1788. C'est-à-dire en moyenne un peu plus de 80% de la population totale. L'esclavage des Amérindiens ayant eu peu de succès, la population des esclaves est pour l'essentiel d'origine africaine.

*« Il n'est pas de plus grand paradoxe que d'entreprendre de parler des esclaves alors que du temps des colonies presque personne n'a observé leurs habitudes et ce sont toujours des Blancs – colons ou gérants de plantation, administrateurs coloniaux, et de rares voyageurs -, qui nous apportent quelques renseignements sur eux. Car les esclaves sont à peu près silencieux. »<sup>1</sup>*

---

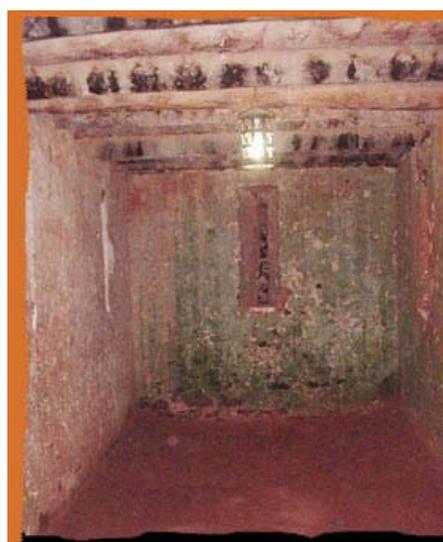
<sup>1</sup> Pierre Pluchon, *Histoire des Antilles et de la Guyane*, Privat, 1982, p.141.

La traite négrière débute en 1642 en direction des Antilles françaises. Seulement 2% des expéditions s'arrêteront en Guyane, souvent plus par nécessité (guerre aux Antilles, besoin de se ravitailler, avaries) que par volonté. L'accroissement de la population servile en Guyane est alors aussi dû au commerce effectué avec l'étranger. Le taux de mortalité était fortement important que ce soit avant, pendant, ou après la traversée : révolte, suicide, condition de vie (entassement dans les cales, sous-alimentation, mal-nutrition, esclavage), maladies (scorbut, vers intestinaux, fièvres, vérole, affections pulmonaires), perte de la raison due au traumatisme psychologique (arraché aux siens, à sa terre, violence, exil en mer puis sur un autre continent, etc.). « *La mortalité moyenne parmi les déportés des navires négriers venus à Cayenne est de 18%* »<sup>1</sup> écrit Marie Polderman. Les marins aussi meurent pendant la traversée.



*Illustration 17 : Porte d'entrée de la Maison des Esclaves de l'île de Gorée, Sénégal, Photo UNESCO*

*Illustration 18 : Cellule pour les enfants, Maison des Esclaves, Île de Gorée, Sénégal, Photo UNESCO*

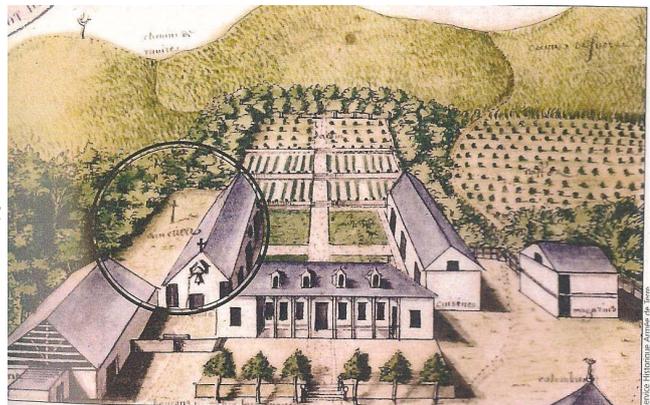


<sup>1</sup> Marie Polderman, *op.cit.*, p.389.

Les esclaves arrivés en Guyane venaient semble-t-il pour les navires étudiés par Marie Polderman de Juda (11 navires) situé dans le golf du Bénin, de Guinée (6 navires), Angole (4) et Congo (1) situé sur la côte sud de l'Equateur, Sénégal (1) et Gorée (2), Anamabou (2). Mais les esclaves provenaient parfois d'un territoire fort éloigné de la zone de traite. Les esclaves pouvaient avoir marché 50 à 60 jours avant la zone de départ et avoir été vendus plusieurs fois sur différents marchés. La valeur marchande d'un esclave dépendait de son âge, son sexe et ses compétences. Cependant, selon Roger Bastide, dans *Les Amériques Noires*,<sup>1</sup> la culture dominante dans le cas de la Guyane française est celle des Fanti-Ashanti.

Une fois débarqués en Guyane, « *Ils étaient désormais des esclaves pourvus d'un prénom ou d'un sobriquet et ils avaient pour principaux repères l'espace de l'habitation et le nom du Maître.* »<sup>2</sup> Ils étaient considérés selon le Code Noir (article 44 et 45) comme un « bien meuble ». Les journées de travail allaient de onze à treize heures minimum. L'habitation était séparée en petits et grands ateliers. Les esclaves étaient classés suivant leurs aptitudes et leurs qualifications. Les maîtres leur fournissaient le minimum vital : un vêtement par an, un logement, une part de nourriture parfois et « *veillaient à ce qu'il n'y eût pas dans leur vie matière à perturber la bonne marche des habitations.* »<sup>3</sup>

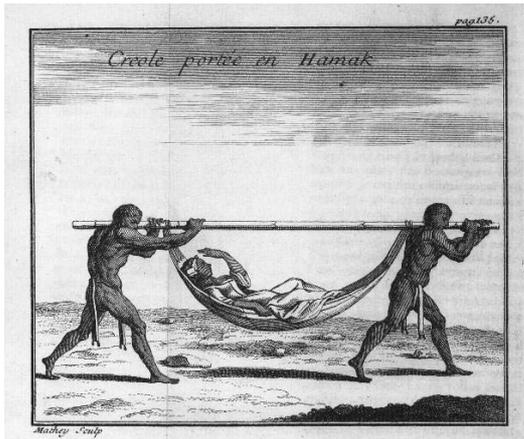
*Illustration 19 : L'habitation Loyola des Jésuites à Rémire (Guyane). Carte de Hebers, 1730, détail, source, Bernard Montabo, "Le grand livre de l'histoire de la Guyane - Volume 1- des origines à 1848", édition Orphie, 2004, p.91*



1 Roger Bastide, *Les Amériques Noires – Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, première édition 1967, L'Harmattan, 1996.

2 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale ...*, *op.cit.*, p. 128.

3 Idem, p.131.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

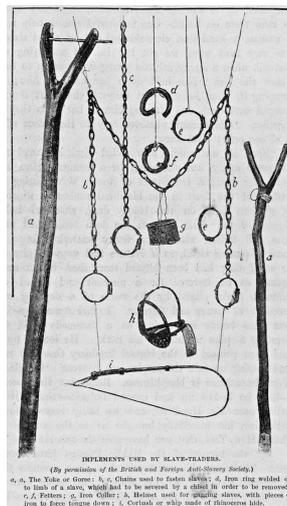
*Illustration 20 : Créole portée en hamac par des esclaves en Guyane. Le terme « créole » désigne à l'origine des personnes d'ascendance européenne nées sur les colonies. Illustration de la « Nouvelle relation de la France Equinoxiale, contenant la description des côtes de la Guiane, de l'isle de Cayenne, le commerce de cette colonie, les divers changements arrivés dans ce pays, et les mœurs et coutumes des différents peuples sauvages qui l'habitent... » gravures de C. Mathey, dessins et texte de Pierre Barrère, éditées en 1743, source : BNF*

La violence était présente dans la relation Maître/Esclave. Le premier considérait l'autre comme un être inférieur, une bête de somme. Le Code Noir autorisait mutilation, fustigation et mort en cas délit (marronnage<sup>1</sup>, vol, violence envers les Blancs).

*« La peine infligée devait (...), par son exemplarité, frapper de terreur les ateliers d'esclaves afin qu'ils ne tirent aucun avantage de leur supériorité numérique. »<sup>2</sup>*

La violence du maître envers l'esclave lorsqu'elle était illégale, non réglementée voire interdite par le Code Noir, était peu réprimandée par les tribunaux afin de ne pas saper l'autorité des maîtres aux yeux des esclaves.

*Illustration 21 : chaînes et instruments employés par les commerçants d'esclaves, début XIXe siècle, image de "The Atlantic Slave Trade and Slave Life in the Americas", Jérôme S. Handler and Michael L. Tuite Jr.*



<sup>1</sup> Le marronnage désigne la fuite des esclaves en forêt ou sur les fleuves

<sup>2</sup> Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale ...*, op.cit., p.129.

Cette violence, présente dans la relation entre l'esclave et le maître blanc, est importante pour notre travail sur le carnaval de Cayenne et la relation qu'entretiennent l'esthétique et la subversion. D'une part, la violence lorsqu'elle est subie constitue un traumatisme majeur. L'esclave subit les guerres, la perte de ceux qui lui sont chers, l'enchaînement, la privation des libertés, l'exil, la négation de sa culture, de son individualité, de son humanité, la maladie, la souffrance, les tortures. On peut émettre l'hypothèse que ce traumatisme d'un peuple mis en état d'esclavage loin de sa terre d'origine peut être le moteur, le fondement, de l'appropriation ou de la création d'une fête telle que le carnaval. René Girard, dans son ouvrage *La violence et le sacré*<sup>1</sup>, voit dans toute festivité la répétition inconsciente d'une originelle et inévitable crise sacrificielle, résultante d'une crise mimétique à laquelle tous les membres de la société n'ont pu échapper. Le mythe est là pour nous rappeler qu'il y a toujours de la violence explicite ou sous-jacente avec et à l'intérieur du culte. Cependant, premièrement, dans le cadre d'un peuple mis en état d'esclavage et d'acculturation la crise sacrificielle ne semble pas résulter d'une crise mimétique mais de faits réels. La perte des contours du groupe ne provient pas du mimétisme mais du déracinement, de l'acculturation et de l'esclavage. Deuxièmement, le mythe qui se joue et rejoue chaque année au sein du carnaval n'est pas clairement explicite mais au contraire semble bien porter plusieurs masques car le sacrifice premier fondateur de la société créole n'a pu être dit, glorifié, chanté. Au contraire il devait être tu puis à l'abolition occulté. Le carnaval, dès lors, fonctionnerait comme le retour de ce qui a été refoulé. A la base du déchaînement des passions « dionysiaques » dans le carnaval de Cayenne, il y aurait cette violence première et originelle. D'autre part, le carnaval peut être pris dans le contexte colonial et esclavagiste comme un espace et un temps de liberté où l'humanité se reconstruit. La violence serait au fondement du mythe non pas comme quelque chose à rejouer mais plutôt comme un démon à fuir ou à faire fuir.

Mais la violence ne pouvait être le seul moyen de maintenir l'ordre dans ce système esclavagiste. « *Ainsi la société esclavagiste chercha, non sans succès, à*

---

1 René Girard, *La violence et le sacré*, (1972), livre de Poche, Paris, 1980.

*susciter le désir de séduction ou à entretenir l'esprit d'émulation chez les esclaves. »<sup>1</sup>*

Une hiérarchie commençait à s'établir entre les esclaves d'ateliers et les esclaves domestiques, entre ceux loin des maîtres et ceux proches et « aimants ». A la clef de ce système, en haut de cette hiérarchie était l'affranchissement.

### **b) Les « gens de couleur libres » :**

Les "gens de couleur libres" sont eux peu nombreux en ce premier siècle de la colonisation. Ils sont 15 en 1677 et 483 en 1788, soit de 1% à 4% de la population totale. Cependant ils jouent un rôle très important dans le maintien de l'ordre colonial et sont les prémisses de la future culture créole guyanaise.

L'affranchissement est, selon Serge Mam Lam Fouck, un puissant facteur d'intériorisation des valeurs du système esclavagiste. Il sera assez limité au XVIIe et XVIIIe siècle, comme nous l'indique le recensement rapporté par Marie Polderman. Puis il s'accéléra au XIXe, en préparation notamment de l'abolition de l'esclavage et de l'organisation de la future société post-esclavagiste. Un trop grand nombre d'affranchis aurait été une menace pour la société coloniale : soulèvement, révolte, prise de pouvoir.

L'affranchissement peut s'obtenir de différentes manières.

Selon l'article 55 du Code Noir (voir annexes) :

*« Les Maîtres âgés de vingt ans pourront affranchir les esclaves par tous acte entre-vils ou à cause de mort, sans qu'ils soient tenus de rendre raison de leur affranchissement, ni qu'ils aient besoin d'avis de parens, ou encore qu'ils soient mineurs de vingt-cinq ans. »*

Cependant les maîtres sont dans l'obligation, selon l'article 9, s'ils ne sont pas mariés à une autre personne, de se marier avec l'esclave avec laquelle ils sont en concubinage *« qui sera affranchie par ce moyen, & les enfans rendus libres & légitimes. »<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale ...*, op.cit., p. 130.

<sup>2</sup> Article 9 du Code Noir.

L'affranchissement peut s'obtenir aussi, selon l'article 56, par testament. Cette liberté « *semble concerner essentiellement les esclaves domestiques avec lesquels des relations d'affection ont pu exister.* »<sup>1</sup> De ce fait, selon Louis Sala-Malins, « *l'affranchissement va de pair avec le métissage* »<sup>2</sup>. Le chemin de la liberté semble être sous le système esclavagiste ou le marronnage ou une certaine assimilation à la culture du Blanc.

*« Les esclaves étaient inégaux devant les possibilités d'affranchissement. Les esclaves créoles avaient plus de chance d'être affranchis que les esclaves africains ; les métis, parce que souvent fils de Blanc, plus que les Noirs ; les domestiques proches des attentions du maître davantage que les ouvriers. Quant aux « noirs de pelle » voués au travail dans les champs du fait de leur relative jeunesse et de leur appartenance au sexe masculin (les femmes étaient affranchies en plus grand nombre que les hommes), ils étaient, à quelques exceptions près, condamnés à mourir dans la condition servile ou à attendre leurs vieux jours pour jouir de la liberté. »<sup>3</sup>*

La liberté des affranchis était toute relative. D'une part, Le Code Noir de 1685 dans l'article 59 accordait aux affranchis les droits similaires à tout autre sujet du roi. Mais, dans le Code Noir de 1724, ils n'ont plus ces droits et sont assimilés aux esclaves dans l'article 29 et 34. De plus, une ordonnance de 1736 tente de limiter l'accès à l'affranchissement. « *face à un métissage de fait, à une population de libres en lente augmentation, l'institution élève donc des parapets qu'elle espère infranchissables.* »<sup>4</sup> En outre, leurs conditions de vie ne sont pas des plus enviables. Certains tentent d'accéder à l'état d'habitant mais « *lorsque c'est le cas, il s'agit toujours d'habitations à la limite de la survie avec peu d'esclaves.* »<sup>5</sup> D'autres deviennent artisans. Dans les deux cas, la plupart sont employés de force à la maréchaussée et appelés souvent, obligés à chaque fois d'arrêter leur travail en cours. J. G. Stedman déplore leur sort dans ses récits de voyages, nous informe Marie Polderman. Mais aussi Daniel Lescallier dans son *Exposé des moyens de mettre en valeur et d'administrer la Guiane* publié en 1791.

*« Si on a été injuste et impolitique à l'égard de la population des Indiens, on*

---

1 Marie Polderman, *op.cit.*, p.418.

2 Idem, p. 418, citant Louis Sala-Malins, *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987.

3 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale ...*, *op.cit.*, p.134.

4 Marie Poldermann, *op.cit.*, p.423.

5 Idem, p.424.

*ne l'a pas été moins pour les gens de couleur, qui, opprimés partout, l'ont été peut-être encore davantage dans la Guiane. »<sup>1</sup>*

Dans son ouvrage, Daniel Lescallier s'inscrit dans l'idéologie raciste et ségrégationniste de son époque, idéologie qui va grandissant au fur et à mesure que la population des « gens de couleur » libres augmente. Ainsi, par exemple, l'auteur distingue deux catégories de « gens de couleur ».

*« Lorsqu'on parle de gens de couleur ou mulâtres, il est essentiel de distinguer deux classes entr'eux, ceux qui sont nés dans l'esclavage et la bâtardise, fruit du libertinage des blancs avec les négresses esclaves, et ceux qui sont nés dans l'état de liberté : les moeurs et les manière d'être des uns et des autres ne sont pas les mêmes. »<sup>2</sup>*

La première catégorie est qualifiée par l'auteur de paresseuse, d'indolente et d'origine vicieuse. Elle est « vagabonde, mal disciplinée, dérangée ».

*« Ce sont ces causes, et la dégradation générale dans laquelle on tient les mulâtres dans les colonies, destructive pour eux de toute émulation, qui font qu'à Cayenne cette espèce d'homme est vagabonde, mal disciplinée, dérangée : presque aucun d'eux n'est établi utilement, soit à la culture, soit à quelques métiers. »<sup>3</sup>*

L'autre catégorie est selon l'auteur « plus distinguée ». Malheureusement on les empêche de prospérer, notamment par leur emploi systématique dans la maréchaussée, et ils sont, en outre, mal vus par la population des esclaves.

Cette « classe tampon » est très importante pour la future société créole guyanaise en devenir. D'une part, c'est autour de la bourgeoisie « mulâtre », la catégorie « plus distinguée », qu'à l'abolition de l'esclavage va se constituer la classe dominante, c'est-à-dire une classe qui va véhiculer, définir et imposer les moeurs, les idéologies, les modes et les pensées de la société. D'autre part, cette « classe tampon » est l'espace concret du métissage. Ce groupe, nous le verrons, va se développer fortement dans le courant du XIXe siècle. Ne pourrions-nous pas dès lors émettre l'hypothèse que cette « classe tampon » est le creuset du carnaval de

---

1 Daniel Lescallier, *Exposé des moyens de mettre en valeur et d'administrer la Guiane*, 1791, Bibliothèque Nationale, Gallica, p.125.

2 Idem.

3 Idem, p.127.

Cayenne ? Dès lors, le sens, les fondations de cette fête diffèrent. Le carnaval devient-il un espace de résistance, de subversion ou une possibilité d'assimilation, d'ascension sociale ? Est-il le moyen de construire une nouvelle culture issue du métissage ? Le carnaval devient-il représentation de groupe ou garde-t-il son rôle dionysiaque de déchaînement des passions, de retour de ce qui a été refoulé ? L'utopisation du monde se fait-elle en-dehors et contre les jeux aliénants de la société coloniale au service des idéologies dominantes ? Le carnaval fonctionnerait-il, lui aussi, comme un « tampon » ?

### **3) En marge de la colonie : les sociétés tribales et les missionnaires**

#### **a) Les Amérindiens :**

Les Amérindiens vivaient en Guyane avant l'arrivée des premiers Européens : les *Arawaks*, les *Palikurs*, les *Kalina*, les *Wayana*, les *Tupi* « ancêtres des actuels *Emerillon* dont font partie les *Pirioux* et les *Caycouciennes* mentionnés par Artur. »<sup>1</sup>

*« Choc des cultures, choc de techniques, choc microbien, alcool : en un peu plus d'un siècle de présence européenne, on estime que la population amérindienne sur le territoire français du plateau des Guyanes est passée de 30 000 personnes à 2 000 (fin XVIIIe). »*<sup>2</sup>

Entre Européens et Amérindiens, nous informe Marie Polderman, les réactions semblent réciproques : crainte, incompréhension, envie. L'esclavage des Amérindiens a existé au début de la colonie. Mais la disparition progressive des Amérindiens, puis la protection que ces derniers trouveront auprès des missionnaires et des intellectuels enrichie par le mythe du « bon sauvage » émergé au XVIIIe siècle<sup>3</sup>, mit un frein à ce phénomène. Le roi lui-même s'est opposé à l'esclavage des Amérindiens. Mais, selon Serge Mam Lam Fouck, la politique amérindienne de la France a été largement

---

1 Marie Polderman, op. cit., p.161.

2 Idem, p. 162.

3 Lire *Voyages au Canada* de Cartier, *Des Cannibales* de Montaigne ou encore *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot.

commandée aussi par les contraintes démographiques en Guyane française, c'est-à-dire les grandes difficultés de peupler le territoire.

*« Les autres facteurs que met en évidence Jean Hurault<sup>1</sup> (sympathie des Français à l'égard des Amérindiens, volonté du roi de France de ne pas les réduire à l'état d'esclave) ont certes joué dans les rapports entre Français et Amérindiens, mais c'est en premier lieu l'impossibilité où se sont trouvés les Français d'occuper la totalité de l'espace guyanais et donc la possibilité de repli des Amérindiens, qui ont permis à ces derniers d'échapper à l'extermination par la guerre, à la réduction en esclavage ou au refoulement dans des réserves, comme cela a été réalisé dans les Amériques espagnole, portugaise et anglaise. »<sup>2</sup>*

Il n'y avait pas d'autre choix en Guyane française pour les Français que la coexistence pacifique.

### **b) Les Noirs Marrons :**

*« Le mot français « marron » vient de l'espagnol « cimarron », mot dérivé de la langue des Indiens Tainos des Grandes Antilles. A l'origine, le mot « cimarron » désignait le bétail échappé dans les collines d'Hispaniola. »<sup>3</sup>*

C'est l'animal domestique qui retourne à l'état sauvage.

*« Puis il a servi à qualifier les esclaves amérindiens qui fuyaient les Espagnols. A la fin des années 1530, il a commencé à s'appliquer exclusivement aux fugitifs afro-américains. »<sup>4</sup>*

Le mot « marron » en créole guyanais signifie « fuir ». L'expression « noir marron » désigne les esclaves qui ont fui les plantations et l'esclavage pour retrouver leur liberté, pour reconstruire leur humanité, généralement dans un milieu hostile tel que la forêt amazonienne et les fleuves.

*« Le marronnage est inhérent au système esclavagiste »<sup>5</sup>* affirme Marie Polderman et existe dès les premiers temps de l'esclavage en Guyane française. Dès qu'il y a

---

<sup>1</sup> Jean Hurault, *Français et Indiens en Guyane- 1604-1972*, Paris, Union Générale des Éditions, collection 10/18, 1972.

<sup>2</sup> Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, Matoury, Ibis Rouge, nouvelle édition 2002, p.49.

<sup>3</sup> Richard et Sally Price, *Les Marrons*, édition Vents d'ailleurs, 2003, collection Cultures en Guyane, p.9.

<sup>4</sup> Idem.

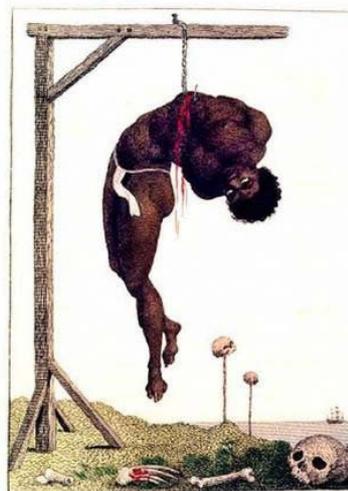
<sup>5</sup> Marie Polderman, op. cit. p. 442.

enchaînement, servitude, privation de tout droit, précarité des conditions de vie, il y a aspiration à un bonheur perdu, désir de liberté, volonté de résistance, d'évasion, de fuite.

Selon Serge Mam Lam Fouck, les autorités coloniales avaient coutume de distinguer deux sortes de marronnage : le petit et le grand.

Le petit marronnage se résumait à une évasion temporaire n'excédant pas un mois. Il était effectué par des esclaves en tout genre mais plutôt des esclaves créoles que *bossales*<sup>1</sup>. Les causes pouvaient être les dures conditions de vie dans les ateliers ou une exigence affective. Il semblait peu importer aux colons en comparaison du grand marronnage. Il était considéré comme un délit et non comme un crime. Les maîtres préféraient le plus souvent se taire et attendre le retour du fugitif de peur de gâcher la « marchandise ». En effet, les sanctions étaient sévères notamment pour les récidivistes : section du tendon, amputation, mise à mort ou bûcher. Cependant, la peur de voir tous les esclaves prendre l'exemple ou se révolter faisait sombrer certains colons dans un sadisme encore plus extrême.

*Illustration 22 : Les conséquences du marronnage, gravure de William Blake, illustrant l'ouvrage de John Gabriel Stedman, "Voyage à Surinam, et dans l'intérieur de la Guiane" 1744-1797*



*« L'habitation qui perd une infime partie de ses esclaves, comme celle d'Austerlitz et voit le propriétaire sombrer dans le sadisme est révélateur de l'état psychologique des Colons. Outre la peur de voir ces rebelles servir d'exemples pour le reste de l'atelier, ils craignaient comme nous l'avons souvent rencontré, la révolte des esclaves. « Les maîtres guyanais n'échappèrent pas au climat hystérique qui existait dans tous les pays esclavagistes et qui faisait voir dans les esclaves un danger permanent, une menace qu'il fallait conjurer par la terreur. » »<sup>2</sup>*

1 Le *Bossale* est l'esclave fraîchement débarqué sur la colonie.

2 Eugène Epailly, *Esclavage et résistance en Guyane française- Une page de l'histoire de l'esclavage*

Le grand marronnage quant à lui désigne la rupture définitive avec la vie servile et l'organisation de bandes vivant aux marges des habitations, dans des lieux généralement difficiles d'accès. Les sanctions étaient les mêmes que pour le marronnage des engagés : fleur de lys, oreille ou jarret coupés, mort, selon le Code Noir de 1635. Le Code Noir de 1724 quant à lui donne plus de droits au maître dans l'article 33. Ce grand marronnage était l'affaire le plus souvent des Bossales, esclaves fraîchement débarqués d'Afrique.

*« Les conditions géographiques sont particulièrement favorables au grand marronnage en Guyane, même si ce dernier ne se développe vraiment qu'à partir des années 1730 avec la croissance de la population servile. »<sup>1</sup>*

Selon Serge Mam Lam Fouck, il a été dénombré en Guyane française cinquante Noirs Marrons sur la Haute Comté (rivière) en 1700, soixante-douze sur les Montagnes Plomb (près de St-Elie) de 1742 à 1755, environ cent à la veille de la révolution de 1789, plus rien lors de la première abolition entre 1794 et 1802, puis trois cents individus, soit 20% de la population esclave, entre 1820 et 1830. Les Noirs Marrons n'ont jamais été très nombreux sous l'Ancien Régime en Guyane française et ce fait est, selon Marie Polderman, à mettre en relation avec le « *relativement petit nombre d'esclaves.* »<sup>2</sup> La Guyane ne pouvait être le lieu de grandes révoltes. L'augmentation de la population noire marronne au début du XIXe siècle est dû à l'apport de groupes d'esclaves révoltés venant du Surinam, notamment les *Boni* ou *Aluku* qui, dans leur fuite, remontèrent le Maroni et se fixèrent en Guyane.

On ne connaît pas les us et coutumes des Noirs Marrons de cette première époque coloniale. Ils vivent en retrait. Les colons s'en méfient. Les échanges entre Blancs et Noirs Marrons ne sont généralement uniquement que des rapports de force : révolte, guerre, chasse aux Noirs Marrons d'un côté, pillage des habitations parfois de l'autre côté. Jean-Baptiste Leblond, médecin naturaliste du roi écrit à Cayenne le 27 janvier 1788 au ministre de la Marine la méfiance et la méconnaissance des administrateurs

---

*en Guyane : ses révoltes atlantiques, ses luttes continentales et maritimes*, Broché, 2005, p.62, citant C.F. Cardoso, *La Guyane française (1715 – 1817), aspects économique et social – Contribution à l'étude des sociétés esclavagistes d'Amérique*, Ibis Rouge, 1999, p.404.

<sup>1</sup> Marie Polderman, op.cit., p. 443.

<sup>2</sup> Idem.

envers cette partie de la population guyanaise :

*« Je reçus en même temps des lettres de MM les Administrateurs de la colonie, où ils m'avertissaient des dangers qu'ils y avait à courir avec les nègres marrons dont on ne connaissait pas les usages, qui me pilleraient infailliblement, et des mains desquels ils n'avaient aucun moyen de me retirer si je venais à y tomber. »<sup>1</sup>*

Ces sociétés de Noirs Marrons, telles qu'elles existent à l'heure actuelle en Guyane française, ont créé une culture basée sur leur mémoire et sur le mythe de la terre natale, l'Afrique. Les Bossales venant d'origines diverses, un syncrétisme culturel interafricain est à la base de leur fonctionnement. A cela s'ajoutent les échanges faits avec les Amérindiens sur le fleuve et en forêt et le contact qu'il y a eu, long ou court, avec les Blancs.

Roger Bastide dans *Les Amériques Noires* écrit dans les années 1960, se pose la question des survivances culturelles africaines chez les sociétés noires des Amériques. Il consacre notamment un chapitre sur les Noirs Marrons de Guyane française. Cet auteur prend position par rapport aux penseurs de la négritude américaine précédents tels que M.J. Herskovits, *The myth of the negro past*, 1941, F. Frazier, *The negro family in the United States*, 1939, Fernando Henriques, *Familys and color in Jamaïca*, 1953, Morris Freilich, *Serial Polygyny, Negro Pensants, and Model Analysis*, 1961, mais aussi Jean Hurault, *Les noirs réfugiés Boni de la Guyane française*, 1961.

*« Le tort, à notre avis, de toutes ces théories, quelles qu'elles soient, est d'être trop systématiques et de vouloir expliquer ce qui nous paraît un ensemble de traits culturels très complexes et très variables par un unique facteur : mémoire collective, désagrégation due à l'esclavage, conditions écologique du milieu américain. »<sup>2</sup>*

Selon cet auteur donc, il n'y a pas d'explication simple. La culture des Noirs Marrons de Guyane est le résultat à la fois des survivances des modèles traditionnels africains, du syncrétisme entre les différentes ethnies chez les esclaves révoltés et réfugiés, de l'adaptation de ces traditions aux conditions économiques et surtout écologiques de l'isolement en forêt guyanaise, mais aussi des survivances de

---

1 Extrait d'une lettre de Leblond au Ministre de la Marine, Cayenne, 27 janvier 1788, dans *Les voyages de Jean-Baptiste Leblond, médecin naturaliste du roi, 1767 – 1802 (Antilles, Amérique espagnol, Guyane)*, édition C.T.H.S., 2001, p.201.

2 Roger Bastide, *Les Amériques Noires – Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, troisième édition, l'Harmattan, 1996, p.45.

l'esclavage, de la culture du maître blanc, c'est-à-dire en quelque sorte de l'acculturation.

*« Si l'isolement en tout cas, a contribué à la conservation de traits culturels africains, il a permis aussi la maintenance de traits hérités du régime de l'esclavage et qui se sont maintenus tels qu'ils existaient au 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècle. »<sup>1</sup>*

La société des Noirs Marrons est importante dans le carnaval de Cayenne. Non pas qu'elle y soit active, très peu y participent, mais parce que, nous le verrons plus tard, elle y est représentée par la figure traditionnelle grotesque du *Neg'Marron*. Le grand marronnage a été méprisé puis glorifié par la société créole. Il fonctionne comme un jeu de miroir déformant qui met en évidence les contradictions de la société créole : occultation de l'esclavage à partir de l'abolition, assimilation de l'idéologie raciste née de la colonisation, réaffirmation et réappropriation de l'esclavage à partir des années 60 du XX<sup>e</sup> siècle, reconstruction d'une histoire vide d'archive et d'écriture.

### **c) Les missionnaires :**

Ils sont pour l'essentiel des Jésuites, notamment *La Société de la Compagnie de Jésus*, ordre religieux fondé en 1534 par Ignace de Loyola. Leur mission est non seulement d'instruire les catholiques expatriés dans les colonies mais aussi et surtout de convertir les infidèles, tâche favorisant l'acculturation de l'Autre.

Les Jésuites s'intéresseront en Guyane française principalement aux Amérindiens. Leurs récits de voyages ou correspondances administratives font état essentiellement de cette relation binaire, de cette découverte du « bon sauvage », cet Autre accepté comme individu comportant une âme depuis la controverse de Valladolid<sup>2</sup>.

*« Cependant, l'indifférence des Amérindiens reste grande ; elle va jusqu'à la méfiance et parfois même au rejet. Mais le constat d'un rapport de force en leur défaveur, la crainte d'un exil qui les couperait de leurs familles impliquent à terme l'acceptation des Jésuites et des missions, de la colonisation, et donc de leur disparition comme nation si ce n'est comme individu. »<sup>3</sup>*

---

1 Roger Bastide, *op. cit.*, p.56.

2 La controverse de Valladolid opposa de 1550 à 1551 Las Casas et De Sepulveda concernant la légitimité de l'esclavage et de la destruction d'une civilisation précolombienne dans le Nouveau Monde. Le souci de Las Casas de préserver les Indiens obtint gain de cause mais favorisa paradoxalement la traite des Noirs.

3 Maire Polderman, *op. cit.*, p.247.

Les Jésuites virent leurs habitations prospérer. Leur pouvoir économique mais aussi politique s'accroît au fur et à mesure. Les Jésuites étaient non seulement des religieux mais aussi des intellectuels, propriétaires d'une importante bibliothèque qu'ils avaient emportée avec eux. De ce fait, les autres colons et l'administration en place devinrent de plus en plus hostiles à leur installation. Beaucoup de Jésuites seront alors expulsés de la colonie en 1765.

Les autres religieux présents sur la colonie sont les Jacobins ou Dominicains et les Capucins. Ils tentèrent de s'installer en Guyane avec fort peu de succès, ceci étant dû, sans doute, à l'hostilité des Jésuites.

Les Spiritains quant à eux arriveront après l'expulsion des Jésuites en 1775.

*« Les autorités locales ont conscience de la déstabilisation de la société coloniale engendrée par l'expulsion des Jésuites, nous explique Marie Polderman. Ils savent que les missionnaires constituent un rouage fondamental de l'équilibre du système colonial. Ce souci des autorités coloniales de Cayenne pour l'administration religieuse de la Guyane se traduit par de nombreux courriers adressés par les administrateurs au ministre. »<sup>1</sup>*

Selon la Revue d'histoire des colonies dans un article de 1930 concernant « L'ancien clergé colonial » :

*« l'intérêt de l'administration ecclésiastique est surtout de police et concerne l'état-civil ; pour les moines, l'attrait de la vie aux îles est surtout de les arracher à la régularité de leurs ordres. »<sup>2</sup>*

Ainsi la qualité du fonctionnement religieux et théologique laissait-elle à désirer

*« Ils célèbrent les cérémonies du culte, mais leur action apostolique, qui pourrait avoir une telle importance auprès des esclaves est faible : loin de la favoriser, d'ailleurs tous se défient des dangers qu'elle pourrait présenter. »<sup>3</sup>*

Selon Serge Mam Lam Fouck dans *Histoire générale de la Guyane française* au chapitre IV, le clergé en Guyane prenait le rôle de veiller au bon respect du Code Noir<sup>4</sup>. Mais cet historien de la Guyane française ajoute que le rôle du clergé ne se

---

1 Marie Polderman, op. cit., pp. 266-267.

2 *L'ancien clergé colonial*, in Revue d'histoire des colonies, 1930, p.553, pas d'auteur.

3 Idem.

4 Le Code Noir est selon son sous-titre un « recueil d'édits, déclarations et arrêts concernant les Esclaves

limitait pas au maintien de l'ordre social.

*« Sa mission pastorale entrain, plus souvent qu'on ne l'a dit, en contradiction avec la logique du système esclavagiste. Aussi les colons étaient-ils particulièrement vigilants au comportement des prêtres et au contenu du message évangélique lorsqu'il s'adressait aux esclaves : le message de paix, d'amour et de fraternité ne tranchait que trop avec les conditions de la vie des esclaves. Les prêtres qui faisaient montre d'un zèle religieux considéré comme subversif étaient rappelés à l'ordre. »<sup>1</sup>*

Dès lors, on peut s'interroger quant à la transmission du caractère le plus subversif de la religion chrétienne : à savoir le pouvoir de subjectivation et d'utopisation du monde par l'individu lui-même. Quelle image ces missionnaires ont-ils transmis du carnaval et de la religion ?

D'une part, ils sont les garants de l'empreinte religieuse et sacrée du carnaval. La fête est dans la bible un moyen de louer Dieu. Elle s'insère dans la quête de l'homme vers le Sublime. Elle est un moyen de transcendance.

*Le culte est « un des grands langages avec lesquels l'humanité parle à ce qui est sublime, et ne parle à partir d'aucun autre fondement que la nécessité où elle se trouve de parler. »<sup>2</sup>*

Non seulement l'humanité parle à ce qui est sublime mais par le biais de la fête peut accéder à un autre état de conscience. Par le biais de la transe ou de l'extase le culte permettrait d'être en proximité avec le divin.

La transe en particulier s'obtient dans un cadre festif : bruit, mouvement, surstimulation sensorielle, au sein d'une société. La transe, quelle qu'elle soit, minime et diffuse ou violente et spectaculaire, apparaît toujours, nous explique Gilbert Rouget<sup>3</sup>, *« d'une manière ou d'une autre, comme un dépassement de soi-même, comme une libération résultant de l'intensification d'une disposition mentale ou physique, bref comme une exaltation. »<sup>4</sup>* Gilbert Rouget distingue trois types de transe mystique. La première est une transe de possession. Le sujet change de personnalité. Il est possédé par une divinité. La seconde est une transe d'inspiration. Le sujet est investi d'une force de la divinité et non pas la divinité entière. Il parle et agit au nom de la divinité. La troisième est une transe non identificatoire. Le sujet

---

Nègres de l'Amérique » et fut donné en mars 1685 par Louis XIV.

1 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale*, op. cit., p. 127-128.

2 W.F. Otto, *op. cit.*, p.22-23.

3 Gilbert Rouget, né le 9 juillet 1916 à Paris, est un ethnomusicologue français. Docteur ès lettres, ancien directeur de recherche au CNRS, il fut directeur du département d'ethnomusicologie au Musée de l'Homme.

4 Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, 1990, p.57-58.

rencontre la divinité. Il y a communion, révélation ou illumination. C'est ce dernier type de transe qui peut être caractéristique de la fête au sein de la chrétienté.

Car, en effet, « *la transe non identificatoire (d'inspiration ou de communion) apparaît-elle comme caractéristique de l'Islam, de la Chrétienté et du Judaïsme, autrement dit, comme étant liée à la logique des religions de la transcendance.* »<sup>1</sup>

Il a pu être observé lors des divers voyages de recherche sur le terrain que la fête et la religion sont étroitement liées en Guyane française. Non seulement par rapport au vécu véritable du carême comme moment de privation mais dans beaucoup de rituels religieux. Noël, la naissance du Christ, est vécu tout au long du mois de décembre et pas seulement le 24 au soir et le 25. Des *Chanté noël* s'organisent partout et selon les disponibilités de chacun de façon familiale ou bien à caractère plus ouvert comme dans des associations, des écoles, dans des entreprises, à l'université, à l'IUFM, etc. Les chants sont le plus souvent au tambour et relatent la naissance du Christ. Mais parfois, suivant la dose d'alcool ingurgitée par certains, ils peuvent être tout autre et être empruntés au répertoire profane (hit parade anciens ou nouveaux). La question que l'on peut se poser est de savoir si la religion imposée, le catholicisme, était acceptée par la masse des esclaves en tant que nouvelle religion unique et véritable ou un moyen, caché, de se connecter par le biais des cultes chrétiens avec leurs propres déités et transcendances ? Le carnaval pouvait-il être pris par la population des esclaves à la fois comme un culte qui louerait un dieu ou plusieurs semblables à ceux qu'ils avaient perdus et comme la possibilité par le biais du syncrétisme culturel de créer d'autres dieux. Si le carnaval peut être ramené par le biais de la notion d'archétype européen au culte de Dionysos, pouvait-il être aussi renvoyé à des cultes africains (les esclaves venant d'horizons et de cultures très diverses) ou être le nouveau culte d'une société en devenir, celle de la société créole guyanaise qui prend naissance dans le fait colonial, la traite et l'esclavage ?

D'autre part, le carnaval n'est pas une simple fête. Il porte en lui le pouvoir d'utopisation du monde. Si le carnaval s'est détaché de carême pour devenir son rival accompli, c'est que le christianisme a amené l'homme à se séparer de la religion c'est-à-dire du christianisme lui-même. Soren Kierkegaard dans *L'Instant* écrit ceci :

---

1 Gilbert Rouget, *op.cit.*, p.83.

*« Toute la chrétienté (c'est-à-dire le christianisme historique tel qu'il s'est imposé) n'est autre chose que l'effort du genre humain pour retomber sur ses quatre pattes, pour se débarrasser du christianisme, en prétendant que c'est son accomplissement. »<sup>1</sup>*

Selon Marcel Gauchet<sup>2</sup>, le christianisme est *« la religion de la sortie de la religion. »<sup>3</sup>*

*« Toute l'œuvre des monarchies absolutistes est de la sorte à interpréter (...) comme participant d'une dynamique aussi foncièrement que souterrainement « laïque » et démocratique, et comme relevant à ce titre d'une entreprise fondamentalement autodestructive. »<sup>4</sup>*

Le fondement du christianisme a amené la subjectivation du principe divin. Je pense donc je suis et j'agis sur mon monde. La dynamique de cette nouvelle transcendance, qui est une mise en marche vers l'immanence, vers une désaliénation de l'homme, amène :

*« Au fond de soi, la possibilité de découvrir ou de mobiliser un autre soi, de passer en position d'étrangeté vis-à-vis de son propre soi ordinaire, et partant vis à vis de l'immédiate réalité du dehors où il baigne. Plus qu'une distance, l'expérience d'une rupture intime ouvrant sur une fracture dans l'être. »<sup>5</sup>*

Ce changement progressif apporté par le christianisme ne concerne pas seulement l'individu. Le « je » n'est pas le seul à prendre en charge le devenir. Il y a aussi le « nous ».

*« L'avenir, c'est la temporalité même du désassujettissement, l'axe temporel indispensable d'un fonctionnement social subjectif. Car c'est cela le rôle de cette projection productive dans un futur ouvert : elle fournit le pivot autour duquel tourne une réflexivité collective en acte. »<sup>6</sup>*

Il est évident que les missionnaires n'ont pas eu les possibilités de rendre une telle parole aux esclaves de peur, nous l'avons vu, d'une véritable révolte ou insoumission

---

1 Soren Kierkegaard, *L'instant*, (publié en 1855), cité par Jacques Ellul, *La subversion du christianisme*, Seuil, Paris, 1984.

2 Marcel Gauchet, né en 1946 à Poilley (Manche), est un historien et philosophe français. Il est actuellement directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, au Centre de recherches politiques Raymond-Aron et rédacteur en chef de la revue *Le Débat*. <http://gauchet.blogspot.com>

3 Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, 1999, p. II.

4 Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, op.cit., p65.

5 *Idem*, p.47.

6 *Idem*, p. 255.

à l'esclavage. Mais le carnaval n'a-t-il pas en lui cette possibilité de prendre son devenir en main et de créer une utopisation du monde ? L'idée du carnaval comme expression d'un nouvel âge ou d'un âge d'or perdu se retrouve dans beaucoup de pensées sur le carnaval. « *Le carnaval, faisant basculer la misère de la vie ordinaire, affirme la nécessité d'une autre vie, l'aspiration à une autre vie* »<sup>1</sup> exprime Michel Feuillet. Selon cet auteur, le carnaval est à la fois l'expression de l'idéal des Béatitudes et la symbolisation d'une préparation à un sacrifice, celui de Pâques, c'est-à-dire celui du passage du Christ vers son Père, celui de la mort à la vie. Mikhaïl Bakhtine<sup>2</sup> dans son analyse de la culture populaire moyenâgeuse et de la Renaissance perçoit aussi le carnaval comme l'expression d'une utopisation du monde. N'exigeant rien, ne demandant rien, le carnaval n'est, selon Mikhaïl Bakhtine, ni mystique, ni religieux, ni magique. Il est la vie représentée sous la forme de jeu. C'est-à-dire un nouveau mode de relation au monde.

*« L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables. L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait humain parmi les humains. »*

Le carnaval du Moyen-âge est l'abolition de « *toute distance entre individus en communication, libérés des règles courantes de l'étiquette et de la décence.* »<sup>3</sup>

Mais, dès lors, si le carnaval est « la sortie de la religion » et n'est « ni mystique, ni religieux, ni magique », peut-il prendre en charge, comme nous avons essayé d'en émettre l'hypothèse, les dieux anciens ou nouveaux de la société créole en devenir ? N'avons nous pas plutôt affaire alors à un culte qui n'est plus religieux mais social ? La subversion ne serait-elle pas de cacher des dieux africains mais de construire une société nouvelle ?

---

1 Michel Feuillet, *Le carnaval*, édition du Cerf, 1991, p. 113.

2 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*. Traduction de A. Robel, édition Gallimard, 1970.

3 *Idem*, p.19.



## **Chapitre II :**

**La fête dans les premiers temps de la colonie : Des habitudes festives des colons français à la résistance de l'esclave, des hypothèses sur la préhistoire du carnaval de Cayenne et sur son pouvoir subversif.**



La société coloniale est, nous l'avons vu, constituée de différentes strates. Que se passe-t-il lorsque cette société se retrouve en fête ? Quelles différentes festivités et esthétiques se mettent en place ? Quelle posture scientifique adopter face au silence des archives concernant la fête au sein de la colonie ?

Avec la connaissance que nous avons de la société coloniale, les tensions et métissages qui se jouent à l'intérieur et avec les faibles archives dont on dispose, nous émettrons différentes hypothèses possibles concernant la genèse du carnaval de Cayenne. Nous tenterons de saisir les différentes esthétiques possibles et le sens qui en émane. Il s'agira à la fois d'explorer les habitudes festives des colons au XVIIe et XVIIIe siècle, mais aussi la résistance de l'esclave qui se niche au sein de la fête et le métissage culturel qui s'élabore au sein de la classe des "gens de couleur libres" .

## **I) Les archives coloniales : silence et mépris du Noir**

Le carnaval est attesté pour la première fois dans les archives concernant la Guyane française le 15 février 1845. Ce sera en particulier avec l'abolition de l'esclavage de 1848, le mouvement de négritude de la première moitié du XXe siècle puis le mouvement de la créolité qui s'ensuit, que la société guyanaise se mettra à parler de ses propres us et coutumes créoles, qu'elle affirmera sa propre culture comme étant une culture à part entière pouvant être dite, citée, écrite. Avant cela, c'est le silence.

Celui qui détient le pouvoir de l'écriture au XVIIIe et XIXe siècle c'est le Blanc, le colon, le maître. Il existe plusieurs types d'écriture dans les archives concernant la Guyane française : les correspondances administratives, répertoriées notamment dans la série C14 des Archives Nationales, les documents officiels comme le Code Noir, les récits de voyages des chroniqueurs, et les écrits du clergé comme les registres paroissiaux, les lettres au ministre, mais aussi les ouvrages des érudits.

Aucune de ces écritures ne s'intéresse véritablement, ne fait une description détaillée et analysée des us et coutumes qu'elles soient celles du maître, de l'esclave ou des "gens de couleur libres". Aucun chroniqueur ne s'est plu à faire le tableau des fêtes guyanaises chez les colons, aucun érudit du clergé ne s'est penché avec intérêt et objectivation sur les modes festifs des esclaves, aucun document ne relate les danses et soirées créoles chez les "gens de couleur libres". La sous partie que l'historienne Marie Poldermann consacre dans sa thèse aux fêtes sous la colonie démontre bien le manque de matière archivée. Il y a évidemment plusieurs raisons historiques à cela.

D'une part, le Blanc n'a pas pour habitude de décrire et d'analyser ses propres habitudes festives. La fête fut considérée pendant longtemps comme un sujet peu sérieux pour la philosophie. On peut noter cependant l'exception de *La lettre à d'Alembert* de Jean-Jacques Rousseau dans laquelle l'auteur glorifie les spectacles et les fêtes. Mais cette œuvre s'inscrit dans le contexte de la révolution française, contexte qui, nous le verrons, encourageait le peuple à la festivité. Jean-Jacques Rousseau dans sa glorification de la fête faisait passer ainsi ses idées politiques républicaines et sa critique de la monarchie. Lorsque l'ethnologie et l'anthropologie naîtront comme sciences vers la fin du XIXe siècle, elles ne seront elles-mêmes pas encore

introspectives mais portées vers l'Autre, cet étranger fascinant.

D'autre part, lorsque le Blanc s'interroge sur les us et coutumes de l'Autre il s'agit surtout de l'Indien en tant que Bon Sauvage, en tant qu'être humain à civiliser. Les récits de voyages et les écrits du clergé concernent pour beaucoup la population amérindienne. Depuis la controverse de Valadoïd et les écrits de Las Casas, l'Indien est considéré comme ayant une âme. Le Blanc se prend alors comme mission de civiliser cet homme considéré comme étant encore à l'état naturel, originel. De même, les rares fois où le Blanc écrit sur l'esclave ou les "gens de couleur libres", il nie leur dimension humaine, les considère comme inférieurs, proches de l'animalité.

*« La finalité des récits de voyage n'est pas ethnologique jusqu'à ce que les grandes expéditions naturalistes du 18e siècle prouvent que la curiosité scientifique peut-être organisée et dirigée volontairement. En fait, le premier modèle ethnologique provient moins du voyageur « intelligent » que du savant de cabinet qui compile, synthétise et critique les sources. »<sup>1</sup>*

En effet, pour des raisons économique et politique, l'Autre, lorsqu'il s'agit de l'esclave, est considéré comme un « bien meuble », et un être inférieur dépourvu de qualité noble et d'intérêt culturel.

*« Le système esclavagiste, seul support permettant à une colonie d'exister, n'est quasiment pas remis en question pas ses contemporains. Les philosophes des Lumières s'intéressent à l'homme ; il y a une réelle curiosité pour des cultures et des modes de vie différentes (voir le grand nombre d'écrits concernant les Amérindiens). Mais les esclaves ne forment pas une communauté culturelle différente ; ils sont considérés comme sans culture. »<sup>2</sup>*

Seul le déporté Aymé J.-J., parmi ses récits de voyages porte un regard différent sur le « nègre ». Mais c'est l'exception qui confirme la règle. Par son statut de déporté, c'est-à-dire d'individu contre l'ordre établi ou en marge de celui-ci, il est ce que la majorité de ceux qui détiennent le pouvoir de l'écriture n'est pas. Effectivement, beaucoup de Blancs en Guyane française en ces débuts de la colonisation sont pour l'essentiel des marginaux mais malheureusement analphabètes, ne sachant du moins pas écrire. *« Le savoir, le pouvoir de l'écrit est détenu pour l'essentiel par les officiers*

---

1 Jean Copans, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Nathan Université, collection sciences sociales 128, 2002, p.33.

2 Marie Polderman, *op.cit.*, p.383.

du roi (une vingtaine en 1737), par les Jésuites, par les colons aisés. »<sup>1</sup> nous explique Marie Polderman. C'est donc cette distance par rapport à ses congénères possesseurs de l'écriture qui a permis à Aymé J.-J. d'écrire ceci :

*« Le nègre est jugé avec beaucoup de prévention, et je vois, avec beaucoup d'injustice à Cayenne. Il passe pour être d'une classe inférieure à la nôtre en intelligence, supérieure en méchanceté, l'ennemi naturel des Blancs, et incapable de se rendre utile aux colonies, s'ils n'est sous le règne de l'esclavage. »*<sup>2</sup>

Les "gens de couleur libres" et les métis ne seront pas exclus de ce mépris. Avec la colonisation apparaît, au fur et à mesure que la classe des "gens de couleur libres" augmente et que le métissage se développe, le préjugé de couleur.

*« « Si le mépris de l'esclave est dans la logique de l'esclavage dès l'origine, le « préjugé de couleur » est surtout un signe de sclérose, le signe d'une tension interne, et comme un vice de structure que l'Histoire à peu à peu révélé ». »*<sup>3</sup>

Il s'agissait en outre pour les Blancs de ne pas perdre le contrôle et le pouvoir au sein de la colonie. Ainsi, le silence archivistique se situe non seulement au sein de la population des esclaves mais aussi au sein de la population des "gens de couleur libres", c'est-à-dire aux deux creusets de la future culture créole cayennaise, à la préhistoire du carnaval de Cayenne.

Ce silence archivistique, cette perte d'histoire, se vit dans le carnaval de Cayenne. Pour la société créole guyanaise de la seconde moitié du XXe siècle à aujourd'hui ce silence est un manque à combler au sein de la quête identitaire créole. Il est le moteur du processus, que nous allons voir plus tard, de patrimonialisation des jeux et costumes carnavalesques. En outre, ce silence est une énigme pour le chercheur qui s'intéresse au carnaval de Cayenne. Doit-il se fier uniquement aux quelques archives qui sont en sa possession en n'oubliant pas d'analyser et de déconstruire le contexte dont elles sont issues ? Doit-il émettre des hypothèses sur cette période silencieuse et s'inscrire par là dans ce que Édouard Glissant nomme « la prophétie du passé » ?

---

1 Idem, p. 501.

2 Aymé Jean-Jacques (1752 -1818), *Déportation et naufrage de J.-J. Aymé, ex-législateur, suivis du tableau de vie et de mort des déportés, à son départ de la Guyane, avec observation sur cette colonie et sur les Nègres*, Paris, Maradon, 1800, p. 174, Bibliothèque Nationale de France.

3 Jean-Luc Bonniol, *La couleur comme maléfice – Une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, p. 55 citant M. Duchet, *Esclavage et préjugé de couleur*, in *Racisme et société* de P. de Comarmond et M. Duchet, Paris, Maspère, 1969, p.112.

Doit-il prendre en compte les archives dites orales, la mémoire collective qui s'inscrit dans les idéologies du moment, qui est altérée par le temps, transformée par les rêves qui hantent la société, qui surgissent du passé, influencent le présent et promettent l'avenir ? Doit-il prendre aussi en compte la mémoire des corps, des chants, de la musique ? Le carnaval a-t-il une mémoire et que nous dit-elle ? Il nous semble que le chercheur se doit de prendre tout cela en compte. Il est nécessaire d'analyser les sources et l'évolution sociohistorique de la population dont le carnaval est issu autant que la part de rêve, d'imaginaire et de « prophétie du passé » que la société produit et dont elle se nourrit. Cette part de rêve est atemporelle, immatérielle et pourtant nécessaire, moteur à la construction et au maintien d'un groupe culturel quel qu'il soit.

## **II) Le français et ses habitudes festives : importation du carnaval**

### **1) Vu d'ensemble : la fête dans les archives de la Guyane française**

Le colon aux îles emporte avec lui des habitudes festives dont il ne semble pas vouloir se séparer ni vouloir en modifier les formes et les contenus. Le colon est de culture chrétienne et catholique, il est dans l'obligation selon l'article 6 du Code Noir de 1685 de respecter le calendrier liturgique (Voir annexe Code Noir).

L'article 3 oblige ceci : « *Interdisons tout exercice public d'autre Religion que la Catholique, Apostolique et Romaine* ». Et l'article 6 ajoute : « *Enjoignons à tous nos sujets, de quelque qualité et condition qu'ils soient, d'observer les jours de dimanches et de fêtes, qui sont gardés par nos sujets de la Religion Catholique, Apostolique et Romaine.* »

J.-B. Labat, dans son ouvrage intitulé *Nouveau Voyage aux Isles d'Amérique* édité pour la première fois en 1722, nous fait part d'une fête des rois célébrée en mer.

*« Le mardi 5 veille des Rois, où l'on a accoutumé de coupé le gâteau, le Capitaine de la Tranquille fe rendit à bord avec nos Pères. (...) On fit la prière du foir de bonne heure, nous nous partageâmes en deux tables, fous la tente qui était fur le gaillard. On tira le gâteau avec les cérémonies ordinaires, la fève échut à notre Capitaine. (...) Le beau temps et la bonne chere invitaient à la joye. Monfieur de la Herronière fit doubler la ration de vin à tout l'équipage. »<sup>1</sup>*

Tous se saoulèrent semble-t-il et ripaillèrent avec grande allégresse.

*« Le Mercredi jour des Rois nous dîmes la Meffe le Père Holly et moi affez tard, parce que tout notre monde avait eu besoin de repose après la fatigue de la nuit paffée. »<sup>2</sup>*

Nous verrons que la galette des rois est une fête très importante en Guyane française et se pratique tous les vendredis soirs lors du carnaval.

Avant 1777, on compte, d'après Marie Polderman, une trentaine de fêtes dans la

---

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Labat, *Nouveau Voyage aux Isles d'Amérique*, Paris, édition Théodore Legras, 1722, p.41-42.

<sup>2</sup> Idem, p.43.

colonie excluant les dimanches. Dans certains cas, « *outré les cérémonies religieuses, les fêtes donnent lieu à diverses manifestations : feux de joie, tirs de coups de canons.* »<sup>1</sup> Marie Polderman cite la description d'un feu de la St Jean à Cayenne au XVIII<sup>e</sup> siècle faites par Artur médecin du roi :

« *Le feu de joye[était allumé] la veille de la Saint-Jean [... par] le juge royal et le procureur de roy qui l'allumaient avec le prestre officiant. On tirait à cette occasion cinq, sept, neuf ou onze coups de canon, suivant qu'il plaisait au gouverneur.* »<sup>2</sup>

Le feu de la Saint-Jean répond non seulement à une fête inscrite dans le calendrier liturgique mais aussi au rituel de purification et de sacrifice. Le feu de joie est aussi présent dans le carnaval de Cayenne par la mise à mort de *Vaval*, roi du carnaval : un pantin le figurant est mis au bûcher le dernier jour, le mercredi des cendres<sup>3</sup>.

Les fêtes dans la colonie ne sont pas uniquement religieuses. Elles peuvent aussi être des fêtes exceptionnelles données en l'honneur d'événements politiques ou en rapport avec la vie de la cour et du roi : victoire en Europe, traité de paix, ou encore naissance du duc de Bourgogne.

« *Cette année il y eut ordre de faire réjouissances à Cayenne pour la paix qui avait été conclue en Europe [...] On convint du jour que le Te Deum serait chanté et le feu de joye allumé.* »<sup>4</sup>

Le jour de la St Louis en 1788, jour de la fête du roi en l'occurrence, il y eut une grande cérémonie. Pour commencer le portrait du roi fut promené dans toute la ville : « *Dans cet ordre on suivit la grande rue et on arriva sur la place d'armes de Cayenne, aux exclamations de tous les habitants.* »<sup>5</sup> Puis, il eut un Te Deum à l'église de St Sauveur de Cayenne, des coups de canon, et une distribution de vin et de pain au peuple. « *A six heures du soir, toute la ville (l'ancienne et la nouvelle) fut illuminée et la fête se termina par un grand bal dans la salle du gouvernement.* »<sup>6</sup> Selon l'auteur de cette description, il n'y eut aucun désordre, les « nègres » venus en foule à Cayenne éprouaient le même sentiment envers le roi que les habitants

---

1 Marie Polderman, *op.cit.*, p.531.

2 Marie Polderman, *op.cit.*, p.531., citant l'Archive naf 2572, bibliothèque nationale de France, livre 11.

3 On ne sait cependant de quand exactement date cette pratique.

4 Idem, p.532, Naf 2572, bibliothèque nationale de France, livre 9.

5 Archives Nationales, C14, registre 62, F°188, 26 novembre 1788, Cayenne, description de la St Louis, microfilm Centre Nationale des Archives d'Outre-Mer, Aix-en-Provence.

6 Idem.

colons.

Sur la colonie on organise aussi des fêtes entre habitants. On s'invite pour pallier à la monotonie. On cherche à créer de la convivialité.

*« En 1743, le nouveau gouverneur, Antoine de Chanteaugué s'ennuie ferme à Cayenne.*

*« Il n'avait point d'habitation et ne faisait point de commerce » Mais, « aimé dans la colonie comme il méritait de l'être, tout le monde s'empressait à luy procurer de l'amusement. Il était souvent prié par les habitants les plus aisés de passer quelques temps sur leur habitations où ils avaient soin de luy procurer de la compagnie. » »<sup>1</sup>*

On peut donc émettre l'hypothèse, malgré l'absence d'archive indiquant la présence du carnaval, que le colon sur la colonie fêtait le mardi gras et autres pratiques carnavalesques. Mais quelle était sa véritable forme : des bals et sauteries organisés par les propriétaires s'ennuyant dans leur habitations et voulant donner un ton aristocratique à la vie sur la colonie ou un charivari dans les rues de Cayenne où le réalisme grotesque se met en place bousculant les normes établies ? Qui pratiquait le carnaval : la classe aisée, les marginaux, les gens de couleur libres, les esclaves ?

## **2) L'habitation et les danses de la Renaissance.**

Dans notre précédent travail consacré à l'esthétique de proximité dans le carnaval de Cayenne, nous avons relaté l'invention des bals masqués en France<sup>2</sup>. D'après Odile Pedro Leal, *« il semble que ce soit à la cour de Charles VI, au XIV<sup>e</sup> siècle, qu'un de ses proches proposa pour la première fois un bal masqué. »*<sup>3</sup> Le bal masqué tire son origine de la cour des rois, dans l'aristocratie française : on porte un simple loup en guise de masque et l'on s'habille de costumes froufrouants.

*« Entre le XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, la danse fait partie de l'éducation des courtisans, autant que l'escrime et l'équitation. La monopolisation de la contrainte physique et militaire par l'État absolutiste a conduit à un fort*

---

1 Idem, p.532, naf 2572, bibliothèque nationale de France, livre 8.

2 Blodwenn Mauffret, *Le carnaval de Cayenne. Le jeu carnavalesque : une esthétique de proximité*, Ibis Rouge, 2005, p.78-81.

3 Odile Pedro Leal, *Théâtre et écriture ethnique de Guyane*, [texte imprimé] mémoire de doctorat de théâtre, Sous la direction de Daniel Lemahieu et Monique Banu-Bori, Sorbonne-Nouvelle, 2001, p.245.

*contrôle de soi s'accompagnant de la codification des affrontements corporels. »<sup>1</sup>*

Le masque permettait de franchir les barrières et les interdits dictés par l'étiquette de la cour de Louis XIV. La danse est, dans ses conditions, un moyen d'accès à l'autre et un pouvoir de séduction. Cependant, les danses sont très retenues et les corps distants des uns des autres. La Renaissance va apporter une modification au corps dansant. La danse va devenir l'expression de l'âme. Conception qui se renforcera à l'âge classique. Le retour des penseurs de l'Antiquité gréco-romaine et notamment de Platon vont affirmer cette idée que l'art se doit d'être un accès à la Beauté, aux idées absolues telles que la Bien et la Vérité. Le corps se veut léger. Il sort de la matière, de l'immanence pour accéder à la transcendance. Le corps dansant saute et virevolte. La cour se réapproprie les danses populaires et les transforme dans une volonté d'accès à la transcendance.

*Illustration 23 : Le bransle des modes françaises, édition Chez Moncornet, 1696, source : BNF*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*« Dans les bals de la Renaissance, la danse de couple sera une Basse danse : « elle exclut les sauts et utilise de nombreux pas qui se succèdent sans enchaînement obligé – pas simple, pas double, bransle, démarche, conversion s'exécutant sur quatre mesures ou quaternion. »<sup>2</sup> Mais aussi, elle*

1 Sylvia Faure, *Corps, savoir et pouvoir – sociologie historique du champs chorégraphique*, PUL, 2001, p.39.

2 J.M. Guilcher et Y. Guilcher, *L'histoire de la danse. Parent pauvre de la recherche*, Isatis cahier d'ethnomusicologie régionale, 1994, p.81.

*sera une Chaconne, canarie, passacaille, pavane, pazzomezzo, ou encore gavotte, tourdieu, gaillarde avec différents sauts (grues, ruades, rus de vache, capriole), ou bien encore une volte « où le cavalier enlace sa partenaire et tourne sur lui-même en la faisant sauter. »<sup>1</sup> »<sup>2</sup>*

Les bals vont s'ouvrir au public à partir de 1715. Le bal de l'Opéra est créé à cette date pour les aristocrates et hommes de bonne fortune par le Régent lui-même. Sans doute y danse-t-on le *menuet*.

*« Le caractère du menuet est d'une élégante simplicité ; le mouvement en est plus modéré que vite. [...] La mesure du menuet est à trois temps légers. [...] Le nombre des mesures de l'air dans chacune de ses reprises doit être quatre ou multiple de quatre, parce qu'il en faut autant pour achever le pas du menuet. »<sup>3</sup>*

Le premier bal masqué à Nantes apparut en 1729. Puis cette festivité va devenir de plus en plus à la mode. En 1780, il y aura 400 bals à Paris. A la veille de la Révolution, il y a des bals masqués tous les jours de la semaine qui précèdent les jours gras. On y danse les *contre-danses* et le *cotillon* et surtout le *quadrille* qui est apparu en France en 1751. C'est une danse composée de quatre couples. Les combinaisons sont multiples : la *chaîne anglaise*, l'*été*, la *poule*, la *pastourelle*, la *finale*, ou encore la *boulangère*, la *corbeille* et le *galop*. Le carnaval va se transformer. Il y aura d'un côté le carnaval mondain, enfermé dans les bals, et de l'autre le carnaval populaire, en extérieur, investissant toujours la rue, les masques et le réalisme grotesque. Les campagnes vont peu à peu devenir le conservatoire des traditions carnavalesques et la ville le lieu d'un nouvel ordre carnavalesque où l'élite se met en scène.

Le Colon s'ennuie. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle le bal masqué en période de carnaval devient un moyen de créer de la convivialité au sein de l'habitation.

Selon Marie-Françoise Pindard, « *au XVIIIe siècle les danses des maîtres blancs sont le menuet, la courante, le passe-pieds, les branles, les rondes. Pour la majorité ce sont des danses en couple.* »<sup>4</sup>

---

1 Idem, p.83.

2 Blodwenn Mauffret, *op.cit.*, p.78.

3 J.-J. Rousseau (1712-1778), *Dictionnaire de la musique, Menuet*, cité dans le Robert, seconde édition, p.374.

4 Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole. Le grajé en Guyane*, Ibis Rouge, 2006, p.21.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Illustration 24 : Bal masqué donné au Roi et à la Reine par la ville de Paris, estampe de Jean-Michel Moreau (1741-1814), source : BNF*

Les danses traditionnelles guyanaises sont pour beaucoup en rapport avec ces danses traditionnelles françaises. Le *quadrille* notamment est présent en Guyane française. Certains historiens affirment que le carnaval aux Antilles-Guyane en général aurait pris naissance au sein de l'habitation.

*« Les occasions de plaisirs étant assez limités, même sur les plantations, dès le début de la colonisation ils organisèrent des fêtes carnavalesques auxquelles participèrent les esclaves. »<sup>1</sup>*

Pour d'autres historiens comme Paul Butel, le colon a surtout pour objectif et ambition de faire fortune sur la colonie. Peu de place est laissée à l'Art, les Lettres, la philosophie et la Culture. Il faut savoir qu'à Fort Royal (Martinique), Louis XIV s'opposa au projet d'établir un collège pour les jeunes blancs, projet entrepris par les Jésuites en 1703.

*« « Les belles lettres aussi bien que la procédure ne conviennent point dans les colonies où il ne faut ni philosophe ni orateur, mais habitants uniquement appliqués au soins de la culture et de la terre » »<sup>2</sup>*

De ce fait, les seuls liens avec la Culture semblent pour cet auteur n'être que les pratiques mondaines.

<sup>1</sup> Pierre Pluchon, *Histoire des Antilles et de la Guyane*, Privat, 1982, p.446.

<sup>2</sup> Paul Butel, *Histoire des Antilles françaises 17e – 20e siècle*, édition Perrin, 2002, p. 201. citant Emilie Hayot, *Les gens de couleur libres de Fort Royal*, in *Revue d'Histoire d'Outre-Mer*, 1969, p.95.

*« Sans une pratique pouvant paraître ostentatoire des activités mondaines et semi-mondaines, le colon antillais aurait été réduit à ne connaître aucun des plaisirs de la Culture, reconnue inapte à la moindre activité intellectuelle qui ne fut porteuse d'un profit immédiat. »<sup>1</sup>*

### **3) La ville et le carnaval de rue : charivari et esthétique grotesque**

Dans la cosmogonie populaire au Moyen-Âge, le monde est scindé en deux. Le Bas est lié aux organes génitaux, au derrière, au ventre, à l'absorption, à la terre, à la tombe. Et le Haut est le domaine de la tête, la face, le ciel, la naissance, la résurrection, le sein maternel. Le principe du jeu carnavalesque du Moyen-Âge, au travers du réalisme grotesque, va être de rabaisser l'homme et son monde au Bas. Il va être question dans le jeu grotesque de corporaliser l'autre et soi, de se rapprocher de la terre, du matériel. On attrape l'autre et on le barbouille.

*« Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels. (...) On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectuent la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion. »<sup>2</sup>*

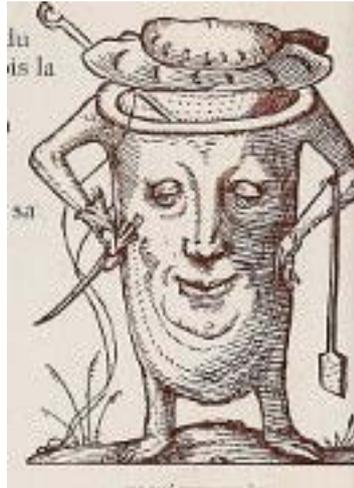
L'ambivalence du rabaissement est qu'il creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance : quitter la transcendance religieuse et étatique c'est-à-dire féodale pour renaître dans une immanence grotesque et utopique. L'image grotesque montre le monde en état de changement, *« de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. »<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> Paul Butel, *op.cit.*, p.199.

<sup>2</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la Renaissance*, traduction de A. Robel, Gallimard, 1970, p. 30.

<sup>3</sup> *Idem*, p33.



*Illustration 25 : Les songes drolatiques de Pantagruel*

« Rabelais est célébré par les conards de Rouen ; douze ans après sa mort, en 1565, paraissent les cent vingt dessins des Songes drolatiques<sup>1</sup>... qui prétendent figurer la galerie de ses personnages, dont plusieurs carêmes-prenants. Son œuvre entière est une variation géniale sur le sens du carnaval. »<sup>2</sup>

Le corps du dessin tiré des *Songes drolatiques de Pantagruel* est un corps marmite. Mangeant et produisant aussi la nourriture. Le corps carnavalesque est un corps en paradoxe. En lui s'exprime, comme l'explique M. Bakhtine, un caractère positif et un caractère négatif. En un seul corps sont présents et mis en évidence deux opposés (le vieux et le jeune, l'homme et la femme, le maternelle et le destructeur, l'homme et l'animal, etc.) C'est l'expression même du grotesque. Rémi Astruc dans son ouvrage *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle – essai d'anthropologie littéraire*, rappelle l'origine du terme « grotesque » :

« Rappelons que « la grottesca » désigne à l'origine cette forme d'art découvert à la Renaissance dans le sous-sol de la Domus Aurea de Néron à Rome. Des fresques datant du siècle d'Auguste donc du début de l'ère chrétienne y furent mises à jour qui présentaient la particularité de déployer des motifs inconnus jusqu'alors, inspirés de la nature mais s'émancipant des lois naturelles (de la physique comme de la biologie) : ce sont des représentations étranges qui mêlent les règnes du vivant, défient les lois de la pesanteur et de l'harmonie, ainsi que les conventions de la représentations, frappant par là même les esprits. »<sup>3</sup>

Le corps grotesque semble dans le carnaval se dépasser lui-même, franchir ses

1 Rabelais, *Les songes drolatiques de Pantagruel*, édition de 1563, Paris, Bibliothèque nationale de France, in Daniel Fabre, *Carnaval ou fête à l'envers*, Gallimard, 1992, p. 64.

2 Daniel Fabre, *Carnaval ou fête à l'envers*, Gallimard, 1992, p.65

3 Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle – Essai d'anthropologie littéraire*, édition Classique Garnier, 2010, p.11;

propres limites. Il y a souvent deux corps en un seul. Il est ouvert, mêlé aux mondes, aux animaux et aux choses.

*« L'attitude à l'égard du temps, du devenir, est un trait constitutif (déterminant) indispensable de l'image grotesque. Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son ambivalence : les deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose, sont donnés (ou esquissés) sous une forme ou sous une autre. »<sup>1</sup>*

L'ambivalence paraît aussi naître du sentiment de stupeur que l'image grotesque produit chez le spectateur. Rémi Astruc parle alors de « *niche anti-cognitive* »<sup>2</sup>. L'image grotesque ne se soumet pas au savoir, à la connaissance.

Le carnaval est révélateur des pulsions libidinales. Il est l'expression du principe de plaisir.

*« Carnaval, nous n'y insisterons pas est le temps de la libération des pulsions orales, anales et génitales (...) Car Carnaval est le temps où Eros vient se substituer au Logos pour se revivifier en le rattachant aux sources de la vie inconsciente »<sup>3</sup>* nous explique Jean-Claude Aubailly.

De sorte que le carnaval est un temps à multiples facettes. Il est, d'abord, un temps initiatique. Au Moyen-âge, le carnaval permet aux jeunes de se regrouper en bandes et d'expérimenter différentes expériences étroitement liées aux pulsions libidinales. Pour exemple, il eut les Étourdis à Douai, les Hugueulx à Cambrai, les Enfants de liesse à Arras, les Conards à Rouen ou bien encore les Sots à Amien. Il est, ensuite, un temps où le bas corporel s'exprime, où la souille est un masque et une relation à l'autre, où le souffle circule par tous les orifices : roter, péter, brailler. Le carnaval est la fête des vents. L'une des figures du carnaval du Moyen Age est le soufflacul. Muni de soufflet il va au derrière des personnes leur souffler le cul<sup>4</sup>.

---

1 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la Renaissance*, traduction de A. Robel, Gallimard, 1970, p. 33.

2 Idem, p. 9.

3 Jean-Claude Aubailly, *Rituels carnavalesques et création dramatique à la fin du Moyen-âge*, in *Il carnevale : dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*, convegno di studi / Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale ; a cura di M. Chiabò, F. Doglio, 1990, p.110.

4 <http://www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/video/AFE85002368/la-rennaissance-des-soufflaculs.fr.html>



même temps que l'on célèbre l'événement. Le charivari est ambigu puisque la frontière entre célébration et réprobation c'est-à-dire entre plaisanterie festive et festivité revendicatrice est mal dessinée. Au sein du carnaval le charivari peut se tourner vers une personne en particulier afin de se moquer d'elle et de la tourner en dérision. Des sérénades insupportables sont poussées chaque nuit sous sa fenêtre. Le charivari se trouve dans la logique du carnaval français issu du Moyen âge : le rire sarcastique au travers des farces de rabaissement dirigées vers l'autre.

Enfin, il est le temps où l'animalité de l'homme s'exprime. La Nature s'oppose à la Culture. Il y a dans le carnaval du Moyen Age une forte présence de l'animal symbolique et mystique : animal à haute charge sexuelle, animal symbolisant la force sauvage, animal psychopompe c'est-à-dire qui accompagne les âmes des morts.

C'est un temps qui se met en relation avec la finitude, la mort. Les pulsions qui s'expriment dans le carnaval sont non seulement nos pulsions de vie mais aussi nos démons mortifères. Augusti Redondo, dans *Le carnaval des rites sociaux aux jeux théâtraux*, pense que le symbolisme central du carnaval correspond à la trilogie mise en avant par Mikhaïl Bakhtine : naissance-mort-résurrection.

*« C'est pourquoi aussi les masques jouent un rôle si important en cette période festive. Masque, étymologiquement, signifie « esprit des morts » et comme Meuli<sup>1</sup> puis Toschi<sup>2</sup> l'ont montré, « masca » en bas latin signifie aussi bien le mort que la sorcière. »<sup>3</sup>*

Aux équinoxes, aux solstices, aux périodes de renouvellement et de transition, à la pleine lune mais aussi à la nouvelle lune, les âmes des morts reviennent sur terre visiter les vivants. La période carnavalesque devient donc un temps où les fantômes rôdent. *« La bande des masques serait ainsi une troupe d'âmes ramenées et libérées par les animaux psychopompes. »<sup>4</sup>* Par exemple l'ours, selon Cl. Gaignebet et M-Cl. Florentin,<sup>5</sup> porte en son ventre les âmes des défunts. C'est le premier pet de l'ours à sa déshibernation (février) qui libère les âmes.

*« Cette bande d'âmes errantes venues de l'Autre Monde, c'est-à-dire de*

---

1 K. Meuli, *Schweizer masken*, Zurich, 1943, p.44, in *Les origines du carnaval*, in *Annuaire de la Commission Royale Belge de Folklore*, T. XV, 1961-62.

2 P. Toschi, *Le origine del teatro italiano*, Torino, 1979.

3 Augusti Redondo, *Le carnaval des rites sociaux aux jeux théâtraux*, in *Il carnevale : dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*, op.cit., p.26

4 *Idem*, p.26.

5 Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le carnaval – Essai de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1979, p.11.

*l'Enfer – avec ou sans connotation chrétienne – est menée par hellequin ou Herlequin, homme sauvage, véritable diable à la parure touffue de chiffons bariolés et la face noirâtre, Arlequin de la Commedia dell'Arte ou encore Pétasson de la St-Blaise à Trèves, dans le Guard. »<sup>1</sup>*

L'animalité de l'homme qui s'exprime dans le carnaval est porteuse de mort. Elle symbolise nos démons. Le masque de l'animal ou le déguisement de l'homme sauvage libère et chasse nos zones mortifères. Selon Daniel Fabre, la relation avec la mort est intime dans le carnaval.

*« Le défilé des masques suscite toujours la fuite éperdue, la peur panique devant le danger inconnu et inconnaissable, l'immédiate épouvante « face à ce qui se dérobe » »<sup>2</sup>*

C'est un temps où le collectif et l'individu établissent un nouvel ordre du monde, c'est un temps d'utopisation du monde. M. Bakhtine distingue six fonctions des formes du grotesque carnavalesque :

- 1) « Illumine la hardiesse de l'invention » ;
- 2) « Permet d'associer des éléments hétérogènes » ;
- 3) De rapprocher ce qui est éloigné ;
- 4) « Aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde » ;
- 5) « Permet de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif » ;
- 6) « Et que, par conséquent, un ordre nouveau du monde totalement différent est possible », utopisation du monde que nous venons de voir plus haut.

Selon Rémi Astruc, le grotesque offre à notre regard notre monde vu de manière différente, souvent de façon enviable.<sup>3</sup> Et c'est par ce moyen que le grotesque propose une dynamique du changement social :

*« En effet, voir le monde différemment révèle qu'un autre ordre du monde est possible et invite par conséquent à envisager une telle possibilité, c'est-à-dire le changement social. »<sup>4</sup>*

Cette vision d'un monde différent peut provoquer un sentiment de malaise, de vertige, de déstabilisation.<sup>5</sup> Rémi Astruc voit dans le grotesque non pas un genre, un style, une forme esthétique, bref une production de sens, mais bien plutôt un effet de

---

1 Augusti Redondo, *op.cit.*, p.26.

2 Daniel Fabre, *carnaval ou la fête à l'envers*, Gallimard, 1992, p.43.

3 Rémi Astruc, *op.cit.*, p.22.

4 Idem.

5 Idem, p. 42.

sensation.

*« Car avec le grotesque le glissement figural s'opère au niveau de la réception du message et non au sens de celui-ci : le trouble provoqué est d'abord semble-t-il d'ordre plus ou moins physique, avant de se répercuter sur l'intellect. »<sup>1</sup>*

Le carnaval au XVIIIe siècle, c'est aussi le mélange de la population et l'indifférence des statuts sociaux. Le riche et le pauvre se mêlent. La proximité devient possible. En particulier dans les zones urbaines comme à Paris, se mêlent au sein de la cavalcade, spectacle aristocratique et traditions locales. Le réalisme grotesque se juxtapose avec les parades publicitaires, comme la promenade du bœuf gras de la corporation des bouchers, et les personnages de la Commedia dell'arte. Le carnaval aristocratique très porté sur le spectacle et le bal masqué influence aussi l'esthétique de la rue.

*Illustration 27 : "Le carnaval de Paris", estampe du XVIIIe siècle. Musée Carnavalet, Paris. Photo Léonard de Selva Tapador, (Carnavals et mascarades, op.cit., p.62.)*



Un tel type de carnaval était-il possible au sein d'un système esclavagiste ?

#### **4) Le carnaval de rue : un danger au sein de la colonie**

Le carnaval urbain peut être une esthétique de manifestation, un moyen de contestation, un support de révolte, une prémisse de révolution. Dans notre travail précédent, *Le carnaval de Cayenne - Le jeu carnavalesque : une esthétique de*

---

<sup>1</sup> Idem, p.33.

*proximité*, nous avons mis en avant les modifications du carnaval en France à partir de 1630<sup>1</sup>. Une mise en relief qui a été effectuée par Emmanuel Le Roy Ladurie dans son ouvrage consacré au carnaval de Romans<sup>2</sup>.

Les deux réformes religieuses, catholique et protestante sont à l'origine de cette modification. Le carnaval est l'une des cibles sur lesquelles s'affrontent les réformes. Il devient de ce fait l'affirmation de la culture populaire. Nous l'avons vu, le carnaval perd vite son rôle de carême-prenant pour devenir le signe de la débauche s'opposant à Carême. Il symbolise la lutte du peuple contre l'ascèse, l'austérité religieuse, contre Carême.



Illustration 28 : "Combat de Carnaval et de Carême", P. Bruegel, 1559, fragment.

Pieter Bruegel dans son œuvre de 1559 intitulée *Combat de Carnaval et de Carême*, exposé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, représente tout un cycle calendaire liturgique allant de Noël à Pâques. Il y a une mise en scène des oppositions. « *S'opposent ainsi jours gras et maigres, hiver et printemps, joie populaire du cabaret et dévotion bourgeoise, débauche et ascèse.* »<sup>3</sup> Mais ce qui nous intéresse, c'est la représentation des personnages de Carnaval et de Carême telle qu'elle a pu être établie au XVI<sup>e</sup> siècle. Le personnage de Carnaval est gros, débonnaire, joufflu. Il symbolise « le bien nourri », voire « le trop nourri ». Il chevauche un tonneau en guise de char. C'est « le trop boire », l'ivresse, qui est évoqué ici. Des chaudrons sont là en guise d'étrier. Un morceau de viande fixé par

1 Blodwenn Mauffret, *Le carnaval de Cayenne*, op.cit., p. 55.

2 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le carnaval de Romans, de la chandeleur au mercredi des cendres, 1579-1580*, Gallimard, 1979, p.346.

3 Claude Gaignebet et O. Ricoux, *Le combat de Carnaval et de Carême*, in *Carnavals et mascarades*, op.cit., p.12.

un couteau fait figure de proue à l'avant du tonneau. Carnaval, représenté en boucher, avec un couteau à la ceinture, porte un plat de soupe de poulet en guise de chapeau et brandit à la main droite une broche munie de deux poulets rôtis. Porté par l'ivresse, la bonne chair est son arme. Quant à Carême, elle est représentée par une vieille femme, décharnée, triste, en sandales, assise sur un prie-Dieu, montrant ainsi sa grande dévotion. Elle tient à sa main droite une rame sur laquelle deux poissons gisent, des harengs. Un chapelet d'oignons pend à sa chaise. La nourriture maigre de Carême. De sa main gauche elle tient des verges. Elle est dite fouetteuse d'enfants. Pénitence et abstinence sont les attributs et les armes de Carême. Claude Gaignebet et O. Ricoux ajoutent ceci :

*« La vieille est coiffée d'une ruche d'où sortent des abeilles. Ce détail ne surprend que si l'on oublie que le miel est l'aliment de base des Carêmes stricts, (...). Le miel, nourriture pure d'origine céleste, convient à ce temps où, par la pénitence, on se purifie. L'essaim d'abeilles est également considéré comme une réserve des âmes à naître. »<sup>1</sup>*

Le carnaval peut devenir alors le support aux conflits sociaux. A Romans en 1579-1580, il fut déjà l'espace d'affrontement et de révoltes.

*« Dès que le carnaval cesse d'être purement agraire, dès qu'il veut décrire les groupes, exprimer la fête urbaine ou du moins collective, il implique inévitablement des conflits sociaux. »<sup>2</sup>*

Mais c'est surtout à partir de 1630 que l'on voit apparaître des carnivals comme support et expression du refus. Il y aura des soulèvements à Aix et à Dijon. En 1635, à Rochechouart, on en profite pour chasser les commis de la régie des aides (impôts directs). A Bourges, on s'attaque aux huissiers. La fronde aussi utilisera le carnaval. Toute fête est politique. Elle manifeste l'existence d'un groupe. *« La fonction politique des fêtes du peuple ( que l'on distinguera des fêtes pour le peuple) réside dans la rupture significative de l'ordre quotidien par celles-ci. »<sup>3</sup>* écrit Noëlle Gérôme à propos de la tradition politique des fêtes. Le carnaval est encore plus une affaire de politique lorsqu'il s'inscrit dans la cité. Son pouvoir de contestation et

---

1 Claude Gaignebet et O. Ricoux, *Le combat de Carnaval et de Carême*, in *Carnavals et mascarades*, op.cit., p.20

2 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le carnaval de Romans, de la chandeleur au mercredi des Cendres, 1579-1580*, Gallimard, 1979, p. 346.

3 Noëlle Gérôme, *La tradition politique des fêtes : interprétation et appropriation*, in *Les usages politiques des fêtes aux XIXe-XXe siècles*, sous la direction de Alain Corbin, Noëlle Gérôme et Danielle Tartakowski, publication de la Sorbonne, Paris, 1994, p. 15.

d'utopisation du monde par son esthétique grotesque s'installe dans l'espace public, investit la rue et la place, centre de la communauté.

Au sein du système esclavagiste cayennais, le carnaval est un danger. La grande part des marginaux résidant sur la colonie tiennent entre leurs mains un pouvoir de subversion. Ils sont l'expression de la transgression, de la marginalité par rapport à la norme de la société française : pirates, anciennes prostituées, engagés fuyant la métropole, galériens, prisonniers déportés en Guyane pour finir leurs peines. Ont-ils été les premiers à mettre en place un carnaval de rue ? Aucune révolte n'a été recensée sur cette colonie ayant pour point de départ la fête et en particulier le carnaval. Pratiquaient-ils le carnaval comme moyen d'épuration des passions ? Ou étaient-ils finalement unis dans un même objectif, l'enrichissement économique de la colonie et par une même idéologie, la ségrégation et l'assujettissement du peuple noir ?

Dans les archives, le danger provient surtout des attroupements d'esclaves. Leur supériorité numérique est vue comme une menace. On se méfie des révoltes possibles. Lors des grandes fêtes à Cayenne, la garde est doublée.

*« On avait coutume de doubler la garde les grandes festes, pour obvier aux inconvénients que le grand nombre d'esclaves, qui se trouvent en ville en ces temps-là à la suite de leurs maîtres ou autrement, peut occasionner. Cette année, on adjouta beaucoup à cette ancienne précaution. Il y eut durant les fêtes de Noël, trois corps de garde d'officier au lieux de deux, à la porte de Rémire, au fort, et sur la place d'armes, et deux de sergents ai lieu d'un aux cazernes et à la porte du port, outre la garde des canonnières au bastion royal. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Marie Polderman, *op.cit.*, pp. 531-532, citant l'archive naf 2572, livre 11, bibliothèque nationale de France.

### III) La fête au sein de la population des esclaves

#### 1) La fête : de la coercition...

Tout d'abord, la fête peut être un moyen d'acculturation. Le système colonial français diffère de celui des autres et en particulier du système anglais en ce qu'il produit non pas de l'apartheid mais de l'acculturation. Il n'y a pas, selon le colon français, de meilleure culture et civilisation que celle du maître et en cela l'esclave et "gens de couleur libres" se doivent d'y adhérer. Le Code Noir oblige l'esclave ainsi que toute la population vivant sur la colonie à respecter le calendrier liturgique chrétien et notamment les fêtes. L'article 3 défend aux maîtres d'autoriser toutes assemblées chez les esclaves d'une religion autre que la religion catholique. L'article 4 oblige les commandeurs à la direction des esclaves à être de religion catholique. L'article 6 interdit aux maîtres de faire travailler les esclaves les jours de fête du calendrier liturgique catholique. Les missionnaires ont obligation d'inculquer à la population guyanaise (colons, esclaves, libres et « indigènes ») les principes, l'histoire, les gestes culturels, les fêtes appartenant au catholicisme.

Les maîtres, selon certains historiens des Antilles comme Pierre Pluchon, se plaisaient à faire participer les esclaves à leurs festivités. Ils leur apprenaient leurs musiques et l'utilisation de leurs instruments afin de constituer un orchestre pour leurs bals et leurs réceptions. Ils leur enseignaient leurs danses afin d'avoir des cavaliers et des cavalières et donner ainsi, sans doute, une esthétique plus entraînante à leurs soirées dansantes. Les esclaves étaient ainsi utilisés pour animer les réceptions des colons. Jean-Baptiste Labat nous informe que les Blancs apprenaient à leurs esclaves à jouer du violon et de la guitare, à danser les danses à la française telles que le *menuet*, la *courante*, le *passé-pied*, les *branles* et *danses rondes*.

Ensuite, accorder un temps de fête aux esclaves, c'est aussi la marque d'une gestion « efficace » de la plantation. La fête peut fonctionner comme une « soupape de sécurité » au sein d'un système esclavagiste. Elle a le pouvoir thérapeutique de libérer les passions et de revaloriser l'être. On pourrait avoir le désir d'employer le

terme de « catharsis ». Mais ce concept que l'on doit à Aristote définit l'épuration des passions dans le cas de la représentation théâtrale et notamment de la tragédie. Le spectateur en s'identifiant aux héros et aux situations qui se jouent devant ses yeux se libère de ses passions. Il les met à distance. Il transforme ses émotions en pensées. Or, ici, le processus diffère. En premier lieu, l'individu n'est pas spectateur de la fête mais participant. Il n'y a pas distance mais fusion. Il n'y a pas transformation des émotions en pensées mais émergence et vécu des émotions. En second lieu, les « scénarios » de la fête ne sont pas toujours tragiques. Il s'agit dans le cas de la catharsis d'une épuration morale tandis qu'il semble que l'épuration qui s'effectue lors de la fête serait plutôt de l'ordre du corps. C'est le corps qui se libère de ses chaînes. Et c'est notamment le cas lorsque la fête est dansée, se vit et se concentre sur la danse.

La danse permet :

- \* Un allègement de soi lorsqu'on se plaît à imiter la danse de l'autre ;
- \* Un réveil d'une énergie autre, d'un corps oublié qui se tient en relation avec la joie, la vitalité, la créativité et l'imaginaire ;
- \* Une valorisation de soi lorsqu'on montre de quoi on est capable dans l'acte de danser.

*« La mouvance en solitaire offre un naturel dans la gestualité-dansée où l'homme s'autorise un langage dont il est le seul propriétaire. Cette gestualité d'un être au monde, lui donne un rôle unique où la maîtrise corporelle à force de réassurance. Il est un autre projet-é d'un temporel ailleurs. En offrant au regard des autres une évolution parfois difficilement cernable, un langage à décoder, il s'octroie non seulement un champs de création mais également un champs d'attraction : il est en scène. »<sup>1</sup>*

La danse est une thérapie qui permet de contenir la rage qui est en nous en lui permettant paradoxalement de s'exprimer. C'est pourquoi, déjà sur les négriers, les Blancs faisaient danser la « cargaison ». Selon Gabriel Entiope, « *soir et matin, ou avant et après le dîner, on faisait danser et chanter la cargaison afin d'éviter qu'elle ne se prenne de mélancolie.* »<sup>2</sup> Il s'agissait de ne pas faire moisir le « bien meuble » qu'était l'esclave. Pour certains auteurs comme Jack Corzani, le négrier serait la première rencontre de l'esclave avec le carnaval européen.

---

1 Michel Carton, *Danses de société : l'utopie d'un face face ?* In Société - Revue des Sciences Humaines et Sociales, n° 60 Utopies du corps, De Boeck Université 1988.

2 Gabriel Entiope, *Nègres, danses et résistance - La Carabe du 17e au 19e siècle*, L'Harmattan, 1996, p. 257.

« Il y avait un rite obligatoire lors de toute traversée, c'était de fêter le passage de la Ligne et de baptiser à cette occasion tous ceux qui franchissaient le tropique pour la première fois. Cela donnait lieu à des manifestations de type carnavalesque avec déguisement [...] La nécessité où l'on se trouvait de se distraire de temps en temps des futures esclaves, de leur faire faire de l'exercice conduisit à faire participer les victimes de la traite, par petits groupes évidemment, à ces « réjouissances ». »<sup>1</sup>

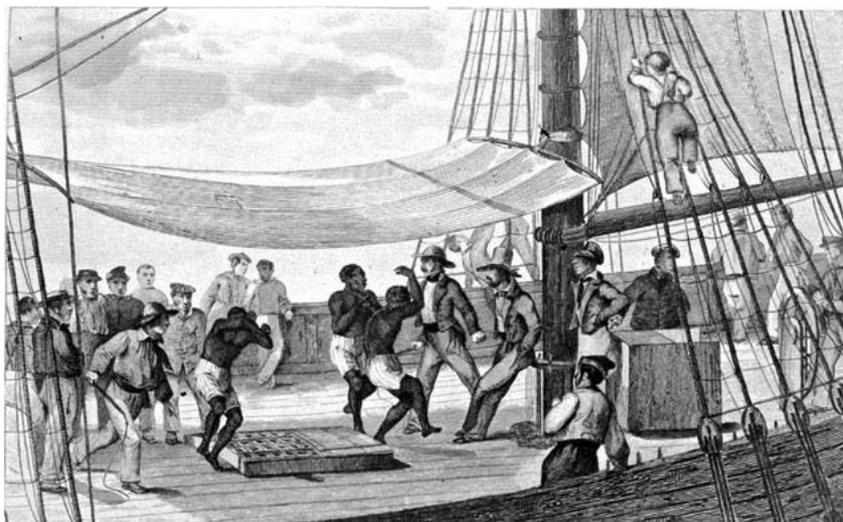


Illustration 29 : Esclaves africains contraints à danser sur le pont d'un navire négrier, début du XIXe siècle, image de "The Atlantic Slave Trade and Slave Life in the Americas", Jérôme S. Handler and Michael L. Tuite Jr.

Le carnaval semble de ce point de vue fonctionner comme un système coercitif qui empêcherait la révolte des esclaves ou leur dépérissement trop rapide par la libération des passions, la valorisation de leur être, l'apport d'une énergie autre absente du labeur de l'esclave : la joie de vivre. Daniel Lescallier<sup>2</sup> ajoute même, dans son ouvrage édité en 1791, *Exposé des moyens de mettre en valeur et d'administrer la Guiane*, que la fête est un moyen d' « oublier aux nègres qu'ils sont esclaves, ou à leur faire aimer l'esclavage »<sup>3</sup>

Enfin, l'accès à la fête par la population des esclaves donne aussi des éléments pour le renforcement de l'idéologie esclavagiste et de l'idéologie raciste. Tout d'abord, la joie exprimée lors des chants, danses, musiques est utilisée en faveur du système esclavagiste contre les attaques des abolitionnistes. Elle est la preuve que

1 Jack Corzani, *carnaval/ étape d'une fête* in Dictionnaire Encyclopédique Désormaux, Fort de France, éditions Désormaux, 1993, p. 518, cité par Odile Pedro Leal, *op.cit.*, p.245.

2 Administrateur de la Guyane française de 1782 à 1791.

3 Daniel Lescallier, *Exposé des moyens de mettre en valeur et d'administrer la Guiane*, édition Maxwell, 1791, p.158.

l'esclave est heureux.

« Transportez-vous dans son atelier; écrit Malouet<sup>1</sup> en 1802, les chants cadencés de cette troupe de laboureurs ne vous peindront point la misère et le désespoir. Voyez-les aux jours de fêtes ; leurs danses, leur calenda, et la parure de ceux qui ont de l'industrie, rassureront votre pitié. »<sup>2</sup>

De même Daniel Lescallier s'appuie sur la fête des esclaves pour décrire une plantation « idéale » qui serait synonyme de « bonheur » :

« Les soirées du samedi et du dimanche se passent en danses et en chants, dans lesquels on retrouve toujours quelques restes des usages des pays africains, d'où les nègres ont été extraits. Les maîtres prennent souvent part à la réjouissance commune, et l'encouragent par leur présence. Le bal se prolonge souvent bien avant dans la nuit, sans que le lundi les trouve moins disponibles au travail : il semble au contraire que la joie leur ait donné de nouvelles forces. »<sup>3</sup>

D'autre part, les festivités des esclaves sont utilisées au profit de l'idéologie ségrégationniste. Le Noir est considéré par le Blanc comme un être inférieur, infantile, plus proche de la Nature que de la Culture. La fête et la danse en particulier sont utilisées au profit de cette idéologie, de cette construction mythique de l'homme noir. Dans les travaux précédents concernant *Le carnaval de Cayenne – Le jeu carnavalesque : une esthétique de proximité*, nous avons déjà fait part de la « dansomanie du Noir »<sup>4</sup>. Jean-Baptiste Labat et Pierre-Victor Malouet décrivent l'homme noir de la même manière : enclin au jeu, à la boisson, au sexe et à la danse. « Ils aiment le jeu, la danse, le vin, l'eau de vie et leur complexion chaude les rend fort adonnés aux femmes. »<sup>5</sup> La danse est prise ici en compte en tant que caractéristique de débauche, de passion basse et réprimandable, de perte. Or, Jean-Baptiste Labat insiste sur le fait qu'elle est en outre la passion favorite des « nègres ». « La danse est leur passion favorite, je ne crois pas qu'il y ait peuple au monde qui soit plus attaché qu'eux. »<sup>6</sup> Le « nègre » est défini par le colon comme un être dansant. Mais ces danses sont dépréciées. Un extrait des *Œuvres* de M. Léonard datant de 1787 fait la description d'un mariage d'esclaves sur l'île de la

---

1 Commissaire-ordonnateur de la Guyane française de 1776 à 1778.

2 Pierre Victor Malouet, Collection de mémoire, Baudouin, Paris, 1802, tome 5, *Mémoire sur l'esclavage des nègres*, p.36.

3 Daniel Lescallier, *op.cit.*, p.151.

4 Blodwenn Mauffret, *Le carnaval de Cayenne – Le jeu carnavalesque : une esthétique de proximité*, Ibis Rouge, Matoury, 2005, pp. 47 – 49.

5 J.-B. Labat, *op.cit.*, p.152.

6 Idem, p.153.

Guadeloupe. Les attitudes y sont « *comiques* », les danseurs « *bouffons* », les tableaux représentés par les danseurs sont « *effrontés* » et « *n'offraient qu'une volupté sans pudeur* ». Les « *nègres* » y ont des figures « *grotesques* ». Enfin, « *les tambours* » commencent à « *fatiguer les oreilles* »<sup>1</sup>. Elles sont souvent reliées à la sexualité. Ce lien opéré par l'idéologie ségrégationniste permet de renforcer l'idée du Noir proche de la Nature, de son infantilisme en opposition à la maturité du Blanc « *a qui était réservé la raison discursive et analytique alors que le premier ne serait que viscéralité rythmique et endiablée.* »<sup>2</sup>

Jean-Baptiste Labat dans son ouvrage fait une description de la danse la plus prisée par la population des esclaves : le *calenda*. C'est une danse qui selon l'auteur viendrait des côtes de Guinée et en particulier du Royaume d'Anda. En Amérique Latine elle se danserait partout. Les Espagnols l'auraient apprise des esclaves et la danseraient de la même manière avec engouement.

*« Ils la dansent dans leurs Églises, et à leurs processions, et les Religieuses ne manquent guère de la danser la nuit de Noël sur un théâtre élevé dans leur chœur, vis-à-vis de leur grille, qui est ouverte, afin que le peuple ait sa part de la joye que ces bonnes âmes témoignent pour la naissance du Sauveur. »*<sup>3</sup>

Le *calenda* est, selon Jean-Baptiste Labat constitué des mouvements les plus « *déshonnêtes* », « *choquants* », « *lascifs* », « *infâmes* », « *opposés à la pudeur* ». Certains membres du clergé à Cayenne au XVIIIe siècle voient dans la danse des esclaves le fruit du libertinage, dans lequel la plupart des maîtres vivent.

Le 30 octobre, Cayenne, le Père Ponier au ministre :

*« Il faut quelque chose de plus fort que des paroles pour animer la ferveur [religieuse] de vos habitants ; plusieurs vivent a peu près comme des sauvages, et ne paroitraient peut-être jamais à l'Eglise, si la nécessité de leur affaires ne les attiroit pas quelques fois ici pendant le cours de l'année. De là, l'ignorance et le libertinage affreux où ils sont plongés, et qui par une suite naturelle s'étendent sur leur enfants et sur leur esclaves. (...) Enfin, contre la disposition du code Noir, on tolère les attroupements des Nègres même à la porte de la ville, où ils font publiquement les danses les plus infâmes et les plus scandaleuses. (...illisible) Mais pour l'ordinaire maintenant ils s'attrouperent un peu plus loin ; (...) J'ai la douleur d'entendre*

1 *Mariage d'Esclaves sur l'habitation Desmarais (Saint Claude)* in M. Leonard, *Oeuvres*, Paris, 1787, tome II, « Lettre sur un voyage aux Antilles », pp 165-252. Extrait de Gérard Lafleur, *St Claude : histoire d'une commune de la Guadeloupe*, Karthala, 1993.

2 Gabriel Entiope, *op.cit.*, chapitre « le nègre : « dansomane » ».

3J-B. Labat, *op.cit.*, p.157.

*les autres, qui remplissent l'air du bruit confus de leurs cris et de leurs instruments. Il serait aisé d'empêcher ce désordre, mais personne ne s'y croit obligé. »<sup>1</sup>*

On peut noter au sujet de cette correspondance du Père Ponier, d'une part, que la ferveur religieuse n'est pas très présente sur la colonie. On peut dès lors se poser la question du carnaval : est-il fêté avec assiduité ? Mais le statut du carnaval nous l'avons vu est ambigu : il s'inscrit à la fois dans le calendrier liturgique, dans la religion catholique et en même temps en sort comme une fête profane quasi blasphématoire. D'autre part, les danses des esclaves sont publiques et tolérées malgré les interdictions du Code Noir. Ce dernier, comme beaucoup d'archives écrites, ne peut être une source entièrement fiable quant à la réalité du terrain. Enfin, du point de vue du Père Ponier le libertinage tient sa source non pas du caractère « lascif » et « animal » de l'être Noir mais des colons eux-mêmes. Le libertinage est un courant de pensée né au XVI<sup>e</sup> siècle. Il est issu de la relecture des œuvres d'Épicure. Ce courant de pensée veut s'affranchir de tout dogme comme la religion par exemple. Au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle, le libertin est assimilé uniquement à l'individu qui se libère de tous mœurs et morales et s'adonne librement aux plaisirs charnels de toutes sortes. Dans l'esprit du Père Ponier, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le libertinage a ses deux valeurs : autonomie morale, intellectuelle et matérialiste face à l'Église et désir de jouissance de sa vie terrestre. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est le siècle de l'apogée du libertinage avec son entrée notamment dans la littérature (Sade, Laclos, ...). La colonie semble bien être possiblement un lieu de transgression de toutes sortes : une population de marginaux mis en groupe au sein d'un espace clos et loin de l'hexagone.

J-B. Labat fait la description qui suit de la danse du *calenda* :

*« Les danseurs sont disposez sur deux lignes, les uns devant les autres, les hommes d'un côté, et les femmes de l'autre. Ceux qui sont las de danser, et les spectateurs font un cercle autour des danseurs et des tambours. Le plus habile chante une chanson qu'il compose sur le champ, sur tel sujet qu'il juge à propos, dont le refrain qui est chanté par tous les spectateurs, est accompagné de grands battements de mains. A l'égard des danseurs, ils tiennent les bras à peu près comme ceux qui dansent en jouant des castagnettes. Ils sautent, font des virevoltes, s'approchent à deux ou trois pieds les uns des autres, se reculent en cadence jusqu'à ce que le son du*

---

<sup>1</sup> Le père Ponier, Archives Nationales, C14, registre 16 F°263, 1736, correspondance du clergé, microfilm, archives départementales de Cayenne.

*tambour les avertisse de se joindre en se frappant les cuisses les uns contre les autres, c'est-à-dire, les hommes contre les femmes. A les voir, il semble que ce soient des coups de ventre qu'ils se donnent, quoiqu'il n'y ait cependant que les cuisses qui supportent ces coups. Ils se retirent dans le moment en pirouettant, pour recommencer le même mouvement avec des gestes tout-à-fait lascifs, autant de fois que le tambour en donne le signal, ce qu'il fait souvent plusieurs fois de suite. De temps en temps ils s'entrelacent les bras, et font deux ou trois tours en se frappant toujours les cuisses, et se baisant . »<sup>1</sup>*

Selon Monique Blérald, on peut voir dans le *calenda* l'ancêtre du *kaséco*, danse traditionnelle guyanaise. Cette description fait penser aussi à une danse plus récente en Guyane et typiquement carnavalesque : le *piké*. Cette danse de couple créée dans les années 90 du siècle dernier est une variante que l'on peut inclure dans la *mazurka créole*, la *polka créole* ou le *zouk*, on parle notamment de *mazurka piké*, de *polka piké* ou *pikédjouk*. Lorsque la musique et l'animateur donnent le signal, les hommes et les femmes opèrent une frappe du bassin. Cependant, selon Gabriel Entiope, le *calenda* était, certes, une danse liée à un culte de la fécondité mais aussi et surtout ce nom était attribué à toutes les danses et divertissements des esclaves sans distinction. Le Blanc ne cherchait pas à reconnaître les différences entre les danses comme leur appartenance à une ethnie ou leur valeur symbolique. Jean-Baptiste Labat distingue la danse du *calenda*, dansée surtout par les créoles, de celles des « nègres de Congo », des « nègres-mines », du Cap vert et du Gambie. Mais il ne nous fait aucunement part malheureusement de cette différence en termes de chorégraphie, d'esthétique ni encore moins de valeur sociale.

Selon Jacqueline Rosemain, dans son ouvrage *La danse aux Antilles : des rythmes sacrés au Zouk*<sup>2</sup>, le *calenda* a une origine complexe. C'est une danse que l'on peut remonter aux danses africaines comme la *Danse des femmes* de l'île de Gorée mais aussi au *fandango* espagnol, au *menuet Congo*, ou encore à la *sarabande* française.

---

1 J-B. Labat, *op.cit.*, pp. 155-156. (ici retranscrit en français moderne pour plus de clarté.)

2 Jacqueline Rosemain, *La danse aux Antilles : des rythmes sacrés au Zouk*, l'Harmattan, 1990.



Illustration 30 : Le fandango, peinture de Pierre Chasselat, 1810.

Pour exemple, les Cubains avaient une danse appelée *karinga* ou *kalinga* qui était aussi la danse *calenda* et était dite une danse de Blancs.

« Un marron (esclave fugitif) cubain, interrogé par Michel Barnet dit à ce propos : « Les paysans aimaient danser. Mais ils ne dansaient pas sur la musique des Noirs. Ils préféraient le zapateo ou la caringa ». Plus Loin à propos de la fête de la Saint-Jean, il décrit la caringa : « C'était une danse de Blancs ; On formait des groupes sur les places publiques ou dans les rues, et l'on exécutait par couples avec des foulards dans les mains. On aurait dit des mascarades... ». »<sup>1</sup>

On retrouve le rythme du *calenda* encore aujourd'hui dans le *calinda* de Louisiane, dans le carnaval de Guadeloupe avec le rythme du *toumlak* et dans les cérémonies Vaudou d'Haiti.

Illustration 31 : "Calinda, danse de nègres en Amérique", peinture de François Aimé Louis Dumoulin, 1783



1 Jacqueline Rosemain, op.cit., p.39.

Jean-Baptiste Labat préconise d'interdire le *calenda* par des ordonnances, par l'apprentissage des danses françaises et par l'obligation de garder chez soi les esclaves les jours de fêtes et de les faire danser tout sauf le *calenda*.

*« Je crois bien que malgré toutes mes précautions, ils dansaient le calenda de toutes leurs forces, lorsqu'ils ne craignaient pas d'être découverts. Leur passion pour cette danse est au de-là de l'imagination ; les vieux, les jeunes et jusqu'aux enfans, qui a peine se peuvent soutenir. Il semble qu'ils ayent dansé dans le ventre de leurs mères. »<sup>1</sup>*

## 2 )... à la résistance :

Gabriel Entiope, dans son travail, qui enveloppe toute la Caraïbe du XVIIe au XIXe siècle, considère la danse en particulier, plus que la fête, comme lieu de résistance :

*« Notre interrogation nous a conduit non pas à chercher à savoir quelles danses dansait l'esclave, ni comment il dansait, ni non plus s'il avait une culture ( nous n'en avons jamais douté), mais plutôt dans quelles circonstances il a été amené à danser, surtout pourquoi celui-ci dansait, comme le rapportent certains auteurs de l'époque alors que l'état servile dans lequel il se trouvait, laisse d'abord penser qu'il n'aurait pas dû avoir le cœur de danser. »<sup>2</sup>*

- La danse est d'abord une résistance culturelle : préservation d'une culture et création d'une nouvelle. Vouloir danser des danses africaines, aussi dépréciées soient-elles par les Blancs, c'est résister à l'acculturation. C'est tenter de garder sa culture africaine. C'est refuser de jouer le jeu des Blancs. C'est un acte de préservation. Cependant les esclaves, nous l'avons vu étaient issus de cultures et de groupes ethniques différents.

*« Précisons tout de même que les danses ne peuvent pas nous servir de point de repère à partir duquel il nous serait possible d'établir avec précision la prédominance de telle ou telle ethnie, dans telle ou telle île voire même sur telle ou telle plantation, certaines d'entre elles ayant eu, nous pourrions dire, un caractère universel, c'est-à-dire d'adhésion d'une large partie de la communauté africaine aux Antilles, comme le Calenda par exemple. »<sup>3</sup>*

1 J-B. Labat, op.cit., p. 160.

2 Gabriel Entiope, op.cit, p.176.

3 Idem, p.54.

- La danse est non seulement un lieu de préservation mais aussi un lieu de création culturelle. Elle est la marque d'un rassemblement, de la cohésion d'un groupe. Selon Roger Bastide la danse du *calenda* n'a plus en Amérique son rôle d'excitation sexuelle, de rite de fécondité, mais joue celui de « *raviver la solidarité des Nègres contre les Blancs* »<sup>1</sup>

Premièrement, la danse est à la fois l'expression de soi et celle de la différence, de l'ouverture à l'autre. Selon France Schott-Billman<sup>2</sup>, la danse permet à chacun d'exprimer son histoire individuelle dans l'énonciation et le style de la forme dansée. A travers un code commun l'individu exprime sa singularité. Ensuite, la danse est une ouverture à l'altérité. Il y a l'altérité horizontale : j'accède à l'Autre en tant que Prochain. Et il y a l'altérité verticale : j'accède à l'Autre en tant que Masse. Le corps est un récepteur de la culture orale. Il y a une circulation d'échanges entre recevoir et donner. J'exprime un mouvement dansé et j'imité le mouvement dansé de l'autre. J'exprime mon histoire individuelle et j'accède à celle de l'autre. Dans cette relation horizontale se créent et s'instituent de nouveaux codes, de nouvelles manières de danser. La culture se crée dans l'échange. Un code commun se crée. Accéder à ce code c'est accéder à l'identité du sujet collectif.

*« Parvenir à s'intégrer à la danse, c'est toujours accepter une loi autre que celle de soi, l'incarner pour accéder à la culture du groupe imprimée dans les formes de la musique et de la danse. Le corps collectif auquel appartient le danseur l'ordonne par ses musiques et gestes eux-mêmes ordonnés. »*<sup>3</sup>

Deuxièmement, la danse peut être utilisée comme langage. Dans ce cas, on pourrait émettre l'hypothèse selon laquelle la danse aurait servi à exprimer l'inexprimable pour une population soumise au système esclavagiste. Le groupe peut mettre en avant les possibilités dramatiques et théâtrales que la danse lui offre. Les gestes peuvent être des métaphores ou des masques grotesques cachant un discours inversé et subversif. Mais les possibilités de langage de la danse ne se réduisent pas à son pouvoir théâtral, mimétique, narratif, etc. C'est aussi un émetteur et un producteur de sensation et d'abstraction. Et c'est bien par là que la danse reprend ses droits, exprime son essence.

---

1 Roger Bastide, *Les Amériques Noires*, L'Harmattan, troisième édition, 1996.

2 France Schott-Billman, *le besoin de danser*, Odil Jacob, 2001.

3 France Schott-Billman, op.cit., p.22.

*« Comme si la danse ne pouvait se résoudre à être assignée au sens et à la représentation et cherchait sans cesse à s'échapper d'un ordre sémantique ou diégétique trop étroit pour elle. »<sup>1</sup>*

La danse ne parle pas seulement à l'intellect mais aussi au corps.

*« « La sensation, c'est ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire racontée ». »<sup>2</sup>*

Michel Febvre nous donne des exemples du langage du corps non narratif et producteur de sensations : les jeux avec le temps que le danseur exécute tels que la lenteur, la vitesse et la répétition. Premièrement la lenteur crée un suspense significatif. Le ralenti ritualise. Il transforme la danse en quelque chose de sacré, en une cérémonie secrète. Mais aussi il agrandit un détail, il provoque un zoom sur une séquence de la danse. Michel Febvre ajoute que la lenteur provoque aussi de la sensualité, une certaine érotisation du corps. Deuxièmement, la vitesse, quant à elle, donne le sentiment d'une générosité, d'un gaspillage énergétique, d'un sacrifice, d'une fête du corps ou encore peut accentuer la dramatisation, le tragique d'une narration en cours. On peut voir apparaître alors le sens des « gesticulations » produites par les danseurs réduits à l'état d'esclavage. La danse peut être la métaphore de l'épuisement, du labeur, de la souffrance ou son contraire : la gaspillage d'une énergie que le maître n'aura pas, une revanche, une réappropriation du corps pour soi. Troisièmement enfin, la répétition peut être vue comme compulsive, obsessionnelle. Elle est souvent liée à la vitesse, à la rapidité de l'exécution et participe en cela à la générosité du corps ou à son caractère tragique. Cependant le couple répétition/rapidité, selon Michel Febvre,

*« marque – qui sait, - la quête d'une jouissance impossible à satisfaire, d'où d'ailleurs l'impression de soulagement quand les séquences de ce type s'arrêtent. »<sup>3</sup>*

Michel Febvre en conclut que la danse est fondamentalement un art de la dépense si ce n'est de la fuite. Dans le contexte de la danse des esclaves, la danse permettrait de dépenser une énergie qui n'appartiendra plus au maître, de fuir le corps utilitaire, le corps soumis, le corps « meuble ».

---

1 Michel Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Paris, 1995, p.133.

2 Idem, p.131, citant Gilles Deleuze, *La logique de la sensation*, 2ditions de Minuits, Paris, 1969, p.28.

3 Michel Febvre, *op.cit.*, p.140.

– La danse comme résistance, c'est aussi la reconquête de son humanité. La danse des esclaves permet outre la réaffirmation de sa culture d'origine, la valorisation de son être et de ses capacités, la création d'une nouvelle culture en solidarité avec les autres et en opposition aux dominants, la création d'un langage parallèle et subversif, permet aussi le réveil ou l'acquisition d'une nouvelle énergie. C'est, d'abord, une résistance du corps. L'article 16 du Code Noir interdit toutes noces et attroupements qui n'ont pas été autorisés sous peine de sévices corporels :

*« Défendons pareillement aux esclaves appartenant à différents maîtres de s'attrouper le jour ou la nuit sous prétexte de noces ou autrement, soit chez l'un de leurs maîtres ou ailleurs, et encore moins dans les grands chemins ou lieux écartés, à peine de punition corporelle qui ne pourra être moindre que du fouet et de la fleur de lys ; et, en cas de fréquentes récidives et autres circonstances aggravantes, pourront être punis de mort, ce que nous laissons à l'arbitrage des juges. Enjoignons à tous nos sujets de courir sus aux contrevenants, et de les arrêter et de les conduire en prison, bien qu'ils ne soient officiers et qu'il n'y ait contre eux encore aucun décret. »*

Le corps résiste à la loi imposée par le Blanc, à l'enfermement du corps dans l'utilité, échappe à son devenir-meuble.

Ensuite, selon France Schott-Billman, la danse lorsqu'elle est transe, lorsque le danseur est décentré de lui-même, lorsqu'il devient autre, lorsqu'il s'unit avec une altérité plus vaste que lui, accède à l'enthousiasme.

Cependant, d'une part, il nous semble que la transe, bien qu'elle mette en place une exaltation du moi c'est-à-dire un sentiment d'euphorie, peut être aussi en lien avec le tragique comme l'a observé Gilbert Rouget dans son étude sur la musique et la transe :

*« La transe apparaît donc toujours, d'une manière ou d'une autre, comme un dépassement de soi-même, comme une libération résultante de l'intensification d'une disposition mentale ou physique, bref comme une exaltation – automutilatrice parfois -du moi. »<sup>1</sup>*

D'autre part, rappelons qu'il existe différents degrés au sein de la transe et différents types de transes. Gilbert Rouget trace un continuum entre l'extase et la transe. Le premier est obtenu dans le silence, l'immobilité et la solitude, le second dans l'agitation, le bruit et la société des autres. Entre ces deux pôles, il y a des états

---

<sup>1</sup> Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, 1990, pp. 57-58.

intermédiaires, « *de sorte qu'il est parfois difficile de décider si l'on se trouve en présence d'extase ou d'une transe.* »<sup>1</sup> Gilbert Rouget distingue trois grands types de trances : la transe émotionnelle, la transe communielle et la transe chamanique. La transe peut donc participer à la revanche culturelle en ce qu'elle appelle à la communion avec une divinité, médicale en ce qu'elle guérit le corps et l'âme de l'individu (c'est le cas notamment de certains rituels vaudou). Mais aussi, elle peut être émotionnelle et participer à la fois au langage du corps et à la réappropriation de l'esclave de sa propre humanité.

Il y a une dimension psychanalytique dans cette dernière dimension de la transe et de la danse. La danse permet de réveiller le corps-mémoire « *en faisant revisiter au danseur les strates oubliées de son histoire* »<sup>2</sup> D'une part, il y a comme un retour de ce qui a été refoulé, une mise en scène au travers du corps des traumas constitutionnels de l'individu et du collectif : l'arrachement au sien, l'exil, le corps en état d'esclavage incluant mutilation, humiliation, torture. D'autre part, il y a comme un retour à la Mère par le balancement, la fusion des corps, la reliance que la danse procure entre les différentes parties du corps qui ont été éclatées, morcelées par l'esclavage, le corps utilitaire et utilisé.

*« Le bercement apaise ces blessures de la même façon qu'il unifie le corps fragmenté par le fantasme du morcellement [ou par la condition servile], en l'unissant à l'autre dans une dyade motrice où il est couplé à la mère par un lien dynamique. »*<sup>3</sup>

- Gabriel Entiope parle alors de marronnage de la danse : fuir l'état servile pour reconquérir dans un autre lieu son humanité perdue. Selon cet auteur, il n'y a pas de petit marron « soumis », il n'y a pas de dichotomie entre une résistance passive et une résistance active mais du marronnage partout : révoltes, poison, alcoolisme, sabotage, avortement, mensonge, flatterie, « folie », masque, raillerie, conte, chant, musique, danse, jardin et même sycophantisme<sup>4</sup>. Il est vrai que la distinction habituelle des résistances de l'esclave en deux catégories, « passives » et « actives » est peu satisfaisante. Un article dans le *Dictionnaire de l'esclavage*<sup>5</sup> repose clairement le concept de résistance et explique que cette vision dichotomique passif/actif provient

---

1 Gilbert Rouget, *op.cit.*, p.53.

2 France Schott-Billman, *op.cit.*, p.44.

3 Idem, p. 58.

4 Sycophante : dénonciateur.

5 *Dictionnaire de l'esclavage*, sous la direction d'Olivier Pétré-Grenouilleau, Larousse, 2010.

du regard occidental qui confond histoire de l'esclavage et histoire du mouvement ouvrier. Le passif serait lié aux petites actions individuels (individuelles) et l'actif, aux formes collectives de lutte. L'actif serait ainsi valorisé et le passif dévalorisé. En rien cette distinction ne se base sur l'intensité de la résistance ou son pouvoir destructeur. Or, d'une part, par exemple, l'empoisonnement est défini comme passif alors qu'il est destructeur tandis que le petit marronnage est désigné comme actif alors qu'il n'est en aucun cas destructeur. D'autre part, « *il est tout aussi dangereux pour l'équilibre d'un système donné, d'être menacé de l'intérieur plutôt que par des esclaves devenus fugitifs.* »<sup>1</sup> Ensuite, la notion de résistance s'étend aussi sur des actions inattendues.

*« C'est le cas des processus tendant à la recréation d'une culture plus ou moins propre aux esclaves, par le biais de la famille, de la religion, de la nourriture ou bien encore de la danse. (...) Des pratiques permettant aux esclaves d'échapper au moins partiellement à la discipline esclavagiste, de renforcer leur autonomie en tant qu'acteur de leur propre existence et de redécouvrir une vie après la « mort sociale » liée à l'asservissement. »<sup>2</sup>*

Ces pratiques qui pouvaient comme la danse aller dans le sens des intérêts des maîtres. Une sorte de jeu de cache-cache était alors mise en place entre la population des esclaves et les maîtres. Roger Bastide parle alors de « niches secrètes » :

*« En général, les Noirs ont accepté les grandes fêtes catholiques comme des niches secrètes pour y célébrer leurs rites. En particulier, le cycle des fêtes de la Noël, jusqu'à l'Épiphanie – la fête des morts du mois de Novembre, qu'ils consacrent aussi au culte des Ancêtres – le Carnaval, où l'utilisation des masques permet les processions des sociétés secrètes comme les défilés (Afoshé)<sup>3</sup> de ce qui a pu rester des anciennes cours royales d'Amérique. »<sup>4</sup>*

Roger Bastide parle aussi de syncrétisme culturel.

*Le syncrétisme « s'explique, historiquement, par la nécessité à l'époque coloniale, pour les esclaves, de dissimuler aux yeux des Blancs leurs cérémonies païennes ; ils dansaient donc devant un autel catholique, ce qui fait que leurs Maîtres, tout en trouvant la chose bizarre, ne s'imaginaient pas que les danses des Noirs s'adressaient, par delà les lithographies ou les statues des saints, aux divinités africaines. »<sup>5</sup>*

---

1 Idem, p.466.

2 Idem, p.466.

3 Rite carnavalesque brésilien.

4 Roger Bastide, *Les Amériques Noires*, (1967), l'Harmattan, troisième édition 1996, p. 160.

5 Idem, p.161.

Peut-on utiliser le terme de marronnage pour tout acte de résistance au sein d'un système esclavagiste ?

En effet, dans le cas de la danse des esclaves, la métaphore du marronnage est glorieuse. La danse est fondamentalement, si l'on en croit Michel Feuvre, un art de la fuite. L'individu dansant se crée un autre espace temps dans lequel il rompt avec les chaînes de la domination et où il se réapproprie son humanité. L'esclave se reconstruit une culture basée sur le mythe de la terre natale : l'Afrique. Or, peut-on réellement parler de marronnage pour tous les mécanismes de réajustement de l'esclave face à la situation servile ? La danse lorsqu'elle est imitation des modes françaises, la fête lorsqu'elle vient de l'Europe, l'utilisation du masque comme mode de survie, ne me paraissent pas être à métaphoriser sous le terme de marronnage.

Il me semble que Gabriel Entiope participe à la mythification du marronnage, processus qui prend racine aux Antilles françaises (Martinique, Guadeloupe) dans le monde littéraire à partir des années 60 du siècle dernier et qui participe à la quête identitaire créole. Marie-Christine Rochman dans son étude *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise*, explique que c'est notamment avec l'écrivain Édouard Glissant et son roman *Le quatrième siècle* paru en 1964 que la figure du Noir Marron s'érigea en héros. Elle parle alors, à la suite de Richard D.E. Burton, de marronisme. Inspirée des figures historiques issues des histoires maronnes d'Haïti et de Jamaïque notamment, la figure du Noir Marron, dans la littérature antillaise, incarne toute une symbolique dans la construction imaginaire qu'est l'identité créole : le désiré historique et le vouloir-vivre antillais. La notion de marronnage véhicule des émotions, participe à la cohésion d'un groupe, se pose comme mythe à l'intérieur de ce qu'à la suite d'Édouard Glissant nous nommerons « la prophétie du passé ».

Cette mythification du marronnage s'est ensuite déplacée du champ littéraire au champ de l'analyse artistique et littéraire voire de l'analyse de toute société issue du fait colonial tel que nous le prouve Gabriel Entiope, mais avant Suzanne Crosta qui publie en 1991 *Le marronnage créateur : dynamique textuelle chez Édouard Glissant*. L'éditorial du maire de Matoury (Guyane française) pour la 7<sup>ième</sup> édition de la Biennale du Marronnage (2010) est évocateur du paradigme dans lequel la pensée sur le monde créole est entrée :

« *Se posant fondamentalement comme devoir de mémoire et comme démarche de réappropriation, par les peuples marqués du coin de la sombre*

*période de la traite négrière et de l'esclavage, de cette page de notre histoire commune, perçue trop souvent à travers le filtre fréquemment dénaturant de la pensée colonisatrice, la Biennale du Marronnage est aussi l'expression de notre volonté d'inventorier et de valoriser toutes les richesses culturelles des sociétés façonnées au moule du Marronnage, compris comme acte primordial de refus de toutes formes de soumission et d'atteinte à la dignité et à la liberté de la personne humaine. »<sup>1</sup>*

Il semble que le regard sur la société créole a changé. Nous sommes passés des études qui prenaient la plantation comme creuset de la culture et de la société créole à des études qui prennent le marronnage comme inhérent à tout fait sociétal et culturel issu du fait colonial. Nous sommes entrés semble-t-il dans l'ère de la « pensée du marronnage ».

*« La société esclavagiste a conduit la communauté esclave à développer toute une série de « mécanisme of ajustement » qui allait déterminer ses attitudes, ses comportements quotidiens forcés à l'arbitraire des Blancs. L'étude de ces comportements, dans leur relation avec le mouvement de résistance des Nègres est d'autant plus importante, qu'on retrouve des manifestations, conscientes ou non, héritées de ce lointain passé chez les Caribéens d'aujourd'hui, confronté à lui-même ou à l'autre. »<sup>2</sup>*

Il me semble que faire du marronnage le terme générique ramenant à tout « mechanism of ajustement » de l'esclave face à la situation servile, c'est, quelque part, rendre flou et amoindrir le sens du marronnage lui-même en tant que rupture définitive avec la vie servile. Le carnaval, nous le verrons, n'est pas une rupture définitive avec la vie servile. La reconstruction de son humanité ne se fait pas dans la rupture définitive mais dans le masque et notamment dans ce que Édouard Glissant nomme « La pratique du Détour » : pousser au paroxysme le dérisoire de sa propre genèse.

---

1 Jean-Pierre Théodore Koumillac, maire de Matoury, sur [www.marronnage.com](http://www.marronnage.com).

2 Gabriel Entiope, op.cit., p.271.

## **Conclusion :**

Cette première partie nous renseigne sur la complexité historique de la société cayennaise dans laquelle s'incluent la festività et le carnaval. La fête française importée par les colons et imposée à la population comme moyen de coercition peut être prise pour son contraire, un moyen de résistance : résistance culturelle, libération des corps et accès à une humanité perdue, marronnage créateur. Le carnaval, plus encore, par son esthétique grotesque, offre d'innombrables possibilités de subversion : révéler les pulsions libidinales, exprimer la part obscure de l'homme (animalité, mort, effroi, etc.), mettre à jour le génie de l'imaginaire collectif et/ou individuel, s'affranchir des points de vue prédominants sur le monde, démanteler la réalité quotidienne, proposer une indifférence sociale sans hiérarchie ni relation de pouvoir, créer des niches anti-cognitives qui invitent au changement social, à la création d'une utopie nouvelle. Avec un tel pouvoir subversif, le carnaval est un danger pour la colonie. Comment la future population créole a-t-elle pu se réapproprier cette festività ? Dans la seconde partie, nous allons tenter de répondre à cette question en analysant l'histoire de Cayenne au XIXe siècle et les premières archives concernant le carnaval cayennais.

*Deuxième Partie :*

*Le Carnaval à Cayenne au XIXe siècle :  
abolition de l'esclavage et libération des corps,  
idéologie de l'assimilation et recherche d'une  
citoyenneté, syncrétisme culturel et mise en  
place d'une utopie nouvelle.*



Quel était le carnaval au XIXe siècle à Cayenne ? Il y avait d'abord une certaine ferveur pour le bal. Un engouement qui semblait être la marque particulière de l'élite créole. Mais, le bal, si représentatif de la bourgeoisie montante du XIXe siècle, était aussi en Guyane française, et à Cayenne tout particulièrement, l'espace où se cristallisent les tensions et les métissages de la société. Il devient, ce bal, de ce fait, à la fois un lieu de domination mais aussi de résistance, c'est-à-dire un temps d'assimilation, d'acculturation, d'aliénation et un temps de créolisation, de subversion. Le carnaval à Cayenne au XIXe siècle s'exprimait ensuite dans la rue, dans l'espace urbain et public. C'est à partir de l'abolition de l'esclavage que le peuple, anciennement hiérarchisé en « gens de couleur libres » et « esclaves », prend le pouvoir de la rue. L'élite créole, ancrée dans l'idéologie de l'assimilation, se veut en-dehors de la masse gesticulante. Mais le masque, qui cache et qui montre, qui métaphorise et métamorphose l'être, qui rend trouble et ambigu la relation à l'autre devient dans ce contexte l'expression des paradoxes de la nouvelle société créole cayennaise.



## **Chapitre I :**

**Histoire de la Guyane française au XIXe siècle. Les changements socio-politiques propres à la colonie et leurs interactions dans le développement et l'esthétique subversive du carnaval de Cayenne.**



Les changements de politiques, de sociétés et de mœurs qui ont marqué l'hexagone auront aussi des retentissements sur la Guyane française. Nous devons donc rappeler brièvement les grandes étapes de l'histoire de la France métropolitaine dans le courant du XIXe siècle que nous prendrons largement à partir de la Révolution française jusqu'à la première guerre mondiale.

Il y eut d'abord des grands changements politiques :

- La Révolution française de 1789 ;
- La première République de 1789 à 1804 ;
- L'Empire de 1804 à 1815 ;
- La Restauration de 1814 à 1830 ;
- La Monarchie de Juillet de 1830 à 1848 ;
- La deuxième République de 1848 à 1852 ;
- La troisième République de 1870 à 1914.

Cette histoire politique fut ponctuée par des événements :

- Les Cent jours de 1815 ;
- La Révolution de Juillet 1830 ;
- la Révolution de Février 1848 ;
- Le coup d'état du 2 décembre 1851 ;
- La défaite de 1870 et la paix armée ;
- La Commune de Paris de 1871 ;
- La guerre de 1914.

Le XIXe siècle mit en place des changements de mœurs et de sociétés :

- Le recul des pratiques religieuses et du pouvoir de l'Église ;
- La révolution industrielle et le progrès technique ;
- L'exode rural et l'urbanisation ;
- La montée de la bourgeoisie comme classe dominante et dirigeante ;
- La constitution d'une classe prolétarienne ;

- La lutte des classes.

Un siècle marqué aussi par des bouleversements esthétiques :

- Romantisme, réalisme, naturalisme en littérature ;
- Néoclassicisme, romantisme, réalisme, impressionnisme, pointillisme en peinture ;
- Romantisme et modernisme en musique et chant lyrique ;
- Et surtout l'avènement de la photographie en 1839 qui bouscula toutes les formes de représentation et le rôle de l'Art dans la société.

Les bouleversements politiques et sociaux en Guyane française ne vont pas être la copie exacte et conforme de ceux qui se déroulent dans l'Hexagone. D'une part, la société guyanaise est marquée par l'esclavage, l'abolition et l'idéologie de l'assimilation. Le cœur de sa problématique et de sa dynamique ne se situe pas uniquement dans la montée de la bourgeoisie et la lutte des classes mais, d'une part, dans l'abolition de l'esclavage, l'expression et l'affirmation d'une culture issue du fait colonial, la lutte de la bourgeoisie créole métisse pour la reconnaissance à la citoyenneté, et, d'autre part, dans la relation ambiguë et complexe, née de l'esclavage, entre le Noir et lui-même. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le rôle de l'Histoire dans le développement et l'expression de l'esthétique carnavalesque à Cayenne au XIXe siècle et dans quelle mesure ce lien étroit contribue au caractère subversif du carnaval.

## I) La Guyane française subit des changements économiques, sociaux et politiques propres à son histoire, en dehors de l'abolition : l'occupation portugaise, la création du bagne, le « péril Boni », le cycle de l'or.

Ces changements sont importants dans le cadre de l'analyse du carnaval de Cayenne.

### **1) L'occupation portugaise de 1809 à 1817**

Cette occupation s'inscrit dans le cadre des guerres napoléoniennes. Elle dura à peu près huit ans. Il y eut deux gouverneurs successifs : Pedro Alexandrino Pinto de Sousa de 1809 à 1812 et João Severiano Maciel da Costa de 1812 à 1817. Cette occupation nous intéresse pour deux raisons. Tout d'abord, les Portugais étaient plus tolérants envers les « Mulâtres ». Ces derniers ont eu pendant l'occupation portugaise plus de privilèges et/ou de considérations que sous la direction des Français. Ainsi, après la restitution en 1817 de la Guyane aux Français, ces derniers se confronteront à des « Mulâtres » plus vindicatifs qui refuseront de retourner à leur « place » antérieure. Ensuite, et c'est ce point qui nous semble le plus important pour notre sujet, ces Portugais du Brésil apportent avec eux une tradition carnavalesque importante. Certes aucun Portugais n'est resté après 1817 mais ils ont apporté pendant leur occupation plus de 20 000 esclaves. Les questions qui se posent dès lors sont les suivantes : les esclaves importés étaient-ils des Bossales ou des esclaves créoles venant du Brésil ? Les Portugais ont-ils transmis durant ces huit années une part de leurs traditions festives ? Y a-t-il eu métissage culturel ? « *En Guyane on trouve quelques mots portugais dans le créole : fika, briga, fala...* »<sup>1</sup> Mais ce portugais inscrit dans la langue est-il une trace de cette occupation au XIXe siècle ou est-il dû aux nombreuses immigrations de Brésiliens dans le courant du XXe siècle ?

---

<sup>1</sup> [www.guyane-education.org](http://www.guyane-education.org), compte rendu de la conférence de Jean Soublin, *La Guyane au temps des portugais*, Rémire-Montjoly, 2002.

Nous pouvons cependant émettre l'hypothèse selon laquelle durant cette occupation les Portugais fêtèrent leur carnaval sur la colonie et sans doute partageaient-ils cette festivité qu'ils ont en commun avec les Français. De sorte qu'il me semble important ici d'arrêter notre regard sur l'histoire et la description du carnaval portugais et brésilien pour cette époque étudiée. Quelles formes avaient le carnaval portugais et le carnaval brésilien au XIXe siècle?

Le carnaval au Portugal avant le XIXe siècle portait le nom de *Entrudo*. « *On sait que le terme Entrudo signifie « introit » ou introduction, nous explique R. da Matta, ayant une référence directe ou implicite à la période de carême que la fête précède.* »<sup>1</sup> Cette étymologie n'est pas sans rappeler le Carême Prenant et le Carême Entrant du carnaval français médiéval. Selon Maria Isaura Pereira de Queiroz<sup>2</sup>, l'*Entrudo* se pratiquait du samedi gras au mercredi des cendres, avec quelques manifestations éparses vingt jours auparavant, et n'était seulement présent que dans quelques régions du Portugal. Cet auteur énumère quelques éléments constants de l'*Entrudo*. Tout d'abord, il y a dans toute pratique de l'*Entrudo* la présence de deux mannequins : *Joao*, semblable à *Don Carnal* en Espagne, nous précise R. da Matta, représentant Carnaval, gros et débonnaire et *Dona Quaresma*, représentant Carême, maigre et austère. Ensuite, l'*Entrudo* ne se fait pas sans festin : cochonnailles et crêpes. Festin généralement suivi d'une quête entreprise par les garçons. Puis, les farces entre familles et amis sont la principale activité de l'*Entrudo*. On se barbouille, s'asperge de farine, d'eau, de cendre, d'œuf, etc. R. da Matta y voit une égalisation des positions sociales.

« *Au cours des visites, des groupes de voisins entraient dans les villages ou les maisons, pénétraient dans les espaces les plus sacrés et intimes, demandaient des choses ou se montraient agressifs à l'égard des habitants des lieux.* »<sup>3</sup>

Les envahisseurs, selon cet auteur, symboliseraient le vice, le désordre et les envahis, la vertu, l'ordre. Le barbouillage permettrait de masquer l'autre et de l'indifférencier, rendant sa position sociale indéfinissable. A cela s'ajouterait la symbolique de l'aspersion d'eau. Il s'agirait à la fois de laver les différences et de

---

1 R. da Matta, *Au Portugal et au Brésil*, in *Carnavals et Mascarades*, op. cit., p.156

2 Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Le carnaval brésilien – Le vécu et le mythe*, Gallimard, 1992

3 R. da Matta, *Au Portugal et au Brésil*, in *Carnavals et Mascarades*, op. cit., p.156

baptiser, c'est-à-dire de faire renaître. Lors de l'*Entrudo* s'exécutaient toujours des promenades de masques avec vacarme de sonnailles, trompettes et tambours. Vacarme que l'on retrouve à la base du Charivari médiéval français et dans la plupart des carnivals situés dans les régions à tradition paysanne et bergère. Mais encore, il y avait des danses et des bals traditionnels, des joutes physiques et orales. Et, enfin, Maria Isaura Pereira de Queiroz note une séparation des jeux et des rôles selon les sexes et les classes d'âges dans les pratiques festives de l'*Entrudo*.

Cet *Entrudo* traditionnel se transforma en s'introduisant dans les villes. La festivité s'empara de la rue. Le sexe féminin y joua un rôle de plus en plus important. Les femmes versèrent du haut de leurs balcons des pots de chambre sur les messieurs appartenant à la même classe d'âge. « *L'affrontement masquait le rapprochement des sexes et les femmes pouvaient en prendre l'initiative.* »<sup>1</sup> nous explique Maria Isaura Pereira de Queiroz.



Illustration 32 : "*Entrudo Rua do Ovidor*", Brésil, Agostini, 1884 : jet de pichet d'eau, de pot de chambre, d'œuf.

Nous sommes lors de l'occupation portugaise en Guyane française au tout début du XIXe siècle. C'est le tout commencement de la transformation du carnaval au Portugal. Au XIXe siècle, la nouvelle formule festive à Lisbonne et à Porto notamment, s'appelait Carnaval. Certains chroniqueurs nostalgiques, nous informe M. I. Pereira de Queiroz, accusent les Portugais de copier le carnaval de Nice et de Paris. Le XIXe siècle, marqué par la montée de la bourgeoisie et l'idéologie industrielle du progrès, transforma la plupart des carnivals urbains d'Europe. « *Les dépenses engagées étaient une démonstration éclatante de la puissance et de la*

<sup>1</sup> Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Le carnaval brésilien – Le vécu et le mythe*, op.cit, p.32.

*richesse des couches supérieures. »*<sup>1</sup>

Le carnaval au Brésil suit de près le carnaval portugais. Le premier document attestant de la présence du carnaval au Brésil date de 1604. Il était nommé Entrudo, comme au Portugal.

*« On trouve des ordonnances municipales interdisant certaines pratiques considérées comme novices sans que la fête, fort goûtée des populations des bourgs et des petites villes, fût remise en question pour autant. »*<sup>2</sup>

*Illustration 33 : "Jeux pendant le carnaval de Rio de Janeiro", 1822, Augustus Earle, Aquarelle, origine : Nationale library of Australia*



La pratique de l'Entrudo était la même qu'au Portugal, à cette différence qu'au Brésil la fête fut tout de suite urbaine. Les populations rurales allaient dans les agglomérations les plus proches pour festoyer joyeusement. La question de la festivité carnavalesque au sein d'un système esclavagiste est abordée de différentes manières entre les carnavologues brésiliens Roberto da Matta et Maria Isaura Pereira de Queiroz. Selon le premier auteur, la fête de l'Entrudo permettait en quelque sorte un accès à la citoyenneté. La cendre et la farine, le noir, le gris et le blanc, barbouillés sur tous créaient une indifférenciation des clivages pigmentaires de la société coloniale brésilienne et ainsi des statuts sociaux existants. L'aspersion de l'eau symbolisant non seulement le lavage des différences et le baptême mais aussi la sueur de l'esclave permettait d'égaliser tous les participants devant le labeur et la souffrance.

*« Un système qui n'admettait aucune surprise et qui était fixé une fois pour*

1 Idem, p.41.

2 Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Carnaval brésilien – Le vécu et le mythe*, Gallimard, 1992, p.44. Citant Freyre et Sauto Maiar, *Carnaval Brasileiro*, Sao Paulo, 1974, *Historia*, n°9.

toute par un réseau de contrôle et de position se voyait fragmenté en mille morceaux, en mille personnes, permettant ainsi toutes les surprises et toutes les plaisanteries. »<sup>1</sup>

Maria Isaura Pereira de Queiroz, quant à elle, insiste sur le fait que les esclaves n'avaient pas le droit de participer aux festivités des riches, que les « Noirs » libres n'avaient pas le droit d'enfariner les « Blancs ».

« Les documents de l'époque coloniale mentionnent parfois que les Noirs et les mulâtres libres – artisans, vendeurs ambulants, etc. – sortaient en groupe dans les rues, déguisés en femmes ou singeant les autorités locales ; ils jouaient aussi des petites pièces dramatiques, telles les guerres entre les Chrétiens et les Maures ou encore le couronnement d'un grand roi. »<sup>2</sup>

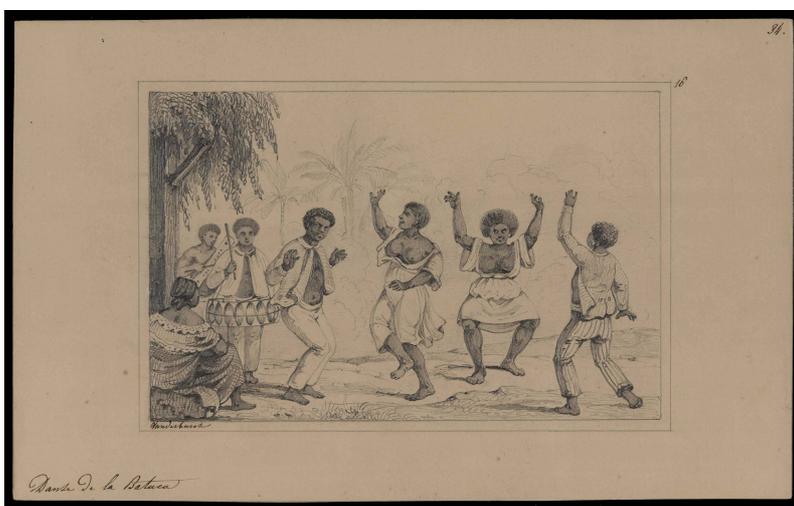


Illustration 34 : Danse de la Battuca à St Paul, Ferdinand Denis, Paris, Firmin Didot frères et Cie, 1846, source : Bibliothèque Nationale du Brésil.

Illustration 35 : Illustration de J.-B. Debret pour son ouvrage "Voyage pittoresque au Brésil", 1825 représentant l'Entrudo : enfarinement et jet d'eau.



Mais, selon l'auteur, cet *Entrudo* n'avait pas une grande importance en termes de quantité et de visibilité par rapport à la fête des colons blancs.

1 R. da Matta, *Au Portugal et au Brésil*, in *Carnavals et Mascarades*, op. cit., p

2 Maria Isaura Pereira de Queiroz, op.cit., pp.45-46.

Au XIXe siècle, l'*Entrudo* se transforme en Carnaval. En 1808, arrive à Rio la cour Royale portugaise ce qui transforma énormément la structure socioéconomique et festive de Rio. Le Grand Carnaval arrive et fera disparaître au fur et à mesure l'*Entrudo*.

« *Le premier indice de cette transformation date du 20 janvier 1849, lorsque les journaux annoncèrent qu'à l'Hôtel Italia aurait lieu un « bal masqué tel que le veut la mode en Europe pendant le Carnaval ».* »<sup>1</sup>

Puis d'autres transformations apparaissent :

- On se lance non plus de l'eau simple ou nauséabonde mais de l'eau parfumée confectionnée dans des citrons de cire ;
- Les familles riches vont au théâtre entre deux batailles ;
- Des sociétés carnavalesques se créent et portent des noms révélant l'influence de l'Europe : Girondins, Union Vénitienne, Étudiants de Heidelberg, etc. ;
- Les thèmes des cortèges montraient l'érudition des auteurs ;
- Les dames de la société n'avaient plus les mêmes activités : les dames honnêtes allaient au *Corso*<sup>2</sup> et au bal et les « femmes de mauvaises vie » défilaient sur les chars allégoriques et allaient au bal des théâtres et des sociétés carnavalesques.

Les personnages carnavalesques traditionnels de Cayenne ont des pratiques similaires à l'*Entrudo*. La farine, par exemple, est utilisée avec le personnage carnavalesque nommé *Jéfarin*. Ce personnage asperge les spectateurs, badauds, carnavaliers avec de la farine (aujourd'hui avec des confettis de papier). Mais ce jeu de barbouillage, que l'on retrouve aussi avec le personnage de *Neg'marron*, est une caractéristique du carnaval médiéval français si ce n'est une constante européenne. Ils est donc difficile d'affirmer par le biais de ce patrimoine carnavalesque guyanais la trace de l'occupation portugaise. De même, les chars sont attestées sur les cartes postales du début du XXe siècle notamment lors de la fête de la mi-carême à Cayenne. On les nomme alors les Chars fleuris, terme et pratique festive se retrouvant dans de nombreux carnivals d'Europe. Ils sont couverts de fleurs et ce

---

1 Idem, p. 51, citant Von Simon, *Family and Carnival during the 19th Century in Brasil*, Montréal, Society and Leisure, vol. I, n°2.

2 Le *corso* désigne dans le domaine du carnaval un défilé de calèche, voiture ou char sur lesquelles peuvent parader des carnavaliers, déguisés ou non, ou encore des sculptures comme au carnaval de Nice. Au XIXe siècle, le *corso* désigne principalement une course-défilé de calèche et voiture au cœur même de la ville, là où se déroule généralement la vie mondaine. Il est le carnaval des riches qui parade, se jettent des fleurs et des confettis.

sont les enfants qui y sont à l'honneur.

Mais ce char brésilien et portugais est, nous l'avons dit, une imitation des carnivals français de Nice et de Paris. Là encore rien ne prouve la présence d'une transmission de la traditionnalité carnavalesque portugaise et brésilienne au XIX<sup>e</sup> siècle. L'échange de coutumes est donc difficilement cernable.

C'est sans doute au travers du statut du « Mulâtre » et du « Métis » qu'il faut chercher un possible changement du carnaval de Cayenne lors de l'occupation portugaise. Roberto da Matta et Maria Isaura de Queiroz divergent sur la question de la participation des esclaves au sein du carnaval brésilien. Pour le premier carnavologue le carnaval permettait l'indifférenciation pigmentaire et sociale, pour l'autre le carnaval des esclaves et « gens de couleur libres » était peu important et non autorisé à participer avec celui des « Blancs ». Cependant, il semblerait que le « Mulâtre » et le « Métis » étaient beaucoup plus considérés en tant qu'individus et êtres humains par les Portugais que par les Français. De ce fait, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle lors de l'occupation portugaise, les esclaves, les « gens de couleur libres », et surtout les « Mulâtres » et les « Métis » avaient peut-être plus de « liberté » durant la période carnavalesque. Il est possible, mais nous rappelons que nous n'affirmons rien, que la période portugaise ait donné un souffle et une dynamique nouvelle au carnaval créole en train de se construire.

## **2) La création du bagne**

La création du bagne, en Guyane française, en 1848, s'insère, d'une part, au sein de la politique de peuplement de la colonie. La question du peuplement a toujours été une question cruciale dès les origines de la colonie jusqu'au milieu des années 1960. D'autre part, le bagne permettait d'alléger ceux de la métropole (Brest, Rochefort, Toulon), freinant ainsi la « contamination » de la population des régions métropolitaines où ils étaient installés, « contamination » crainte par la bourgeoisie française de l'époque.

*« L'exil des condamnés apparaissait alors comme particulièrement avantageux : leur départ « assainirait » Brest, Rochefort et Toulon, et ils*

*auraient dans la colonie de réelles possibilités de réinsertion sociale tout en œuvrant au progrès de la colonisation. »<sup>1</sup>*

Dans cet objectif de développement de la colonie et d'« assainissement » de la métropole les forçat-colons étaient obligés une fois leur peine expirée de rester sur la colonie pendant un temps déterminé ou à perpétuité. Certains récidivistes qui avaient purgé leur peine en France étaient eux aussi envoyés en Guyane française à perpétuité. La France chercha à ce que ces forçats-colons prennent souche et fondent une famille. Des femmes condamnées y étaient envoyées. Si elle se mariaient sur la colonie, elles avaient droit à la liberté. Le bagne s'effectua ainsi de 1850 à 1938. La population de bagnards augmenta pendant cette période : 2200 en 1852, 3653 en 1878 et 6000 au début du XXe siècle.

*Illustration 36 : Vestige du Bagne aux Îles du Salut, photo Blodwenn Mauffret, 2001.*



Mais cette politique de peuplement échoua.

*« Les traces du bagne dans la population guyanaise d'aujourd'hui sont à peine visibles, comparées à celles laissées par le flux des immigrants antillais qui était pourtant quatre fois moins important. (...) La forte mortalité qui frappait le bagne, les évasions et les rapatriements des derniers bagnards après la Seconde Guerre mondiale expliquent en partie le faible impact du flux pénal sur la formation de la population guyanaise actuelle. »<sup>2</sup>*

A cela s'ajoute premièrement, selon Serge Mam Lam Fouck, le fait que l'individu contraint et forcé ne s'insère pas forcément au sein d'une population. Deuxièmement, la commune pénitentiaire était isolée, notamment à Saint-Laurent du Maroni et de ce fait ne favorisait en rien les possibilités d'insertion. Troisièmement, leur situation de « libérés » était misérable (peu de travail, maladie, etc.) et les obligeait à mendier ou à commettre des délits afin de retrouver un toit et un repas au pénitencier.

1 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, op.cit.,p.56.

2 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, op.cit., p. 58.

*« Les bagnards ont vécu dans une double exclusion : la relégation dans la région la moins peuplée du pays et, après leur libération, l'enfermement dans la condition d'ancien bagnard voué à une vie misérable. »<sup>1</sup>*

Cet état de marge, de symbole de la misère, de la déchéance humaine, de l'exclu, ajouté sans doute au statut de Blanc fit du bagnard l'un des personnages carnavalesques traditionnels de Cayenne : le *Vidangeur*. Nous verrons plus en profondeur dans le chapitre dédié aux figures traditionnelles de Cayenne ce personnage qui prend la fonction carnavalesque du rapport à l'excrément, de la marge, de la déshumanisation. Il est important ici de noter que selon les historiens tels que Serge Mam Lam Fouck l'influence de la population pénitentiaire était faible sur la population créole si ce n'est en termes de représentation de soi et de l'autre. Le caractère subversif de certains bagnards comme ceux de la Commune de Paris de 1871 n'aurait donc laissé, soit disant, aucune trace.

### **3) L'installation des Boni**

L'installation des *Boni*, en Guyane française, a marquée la société guyanaise. A la fin du XVIIIe siècle, beaucoup de révoltes d'esclaves surgirent en Guyane hollandaise<sup>2</sup>, pays frontalier de la Guyane. Ces « Noirs Marrons », que l'on nomme aussi en Guyane hollandaise *Bushinengue* ou encore *Boschnegers*, *Bosnegers*, *Bush Negreos*, qui signifie « Noir de la forêt », avaient formé des communautés autogérées sur différents fleuves au sud du pays. Il existait quatre grands groupes : les *Ndjuka* ou *Djuka*, les *Saramaka*, les *Matuari* ou *Matawai* et les *Boni*. Ces derniers, qui doivent leur nom à leur chef Boni, entamèrent une guerre contre la Hollande de 1770 à 1774 au bout de laquelle ils furent refoulés à la frontière franco-hollandaise, sur le fleuve Maroni. Ils y vécurent sans conflit, loin des habitations, jusqu'au début du XIXe siècle. C'est vers 1837 que les *Boni* voulurent s'implanter sur le fleuve Oyapock, à la frontière Est de la colonie. Ils tentèrent de négocier avec les autorités françaises et nouèrent parallèlement des liens avec les esclaves. La colonie prit peur.

*« A l'Oyapock comme à Cayenne, l'administration et les habitants étaient totalement fermés à l'idée de permettre l'installation, à portée de fusil de leur*

---

1 Idem, p.59.

2 Actuel Surinam.

*habitations, d'une population de quelque 400 « nègres indépendants » forts de leur victoire sur l'armée de la colonie voisine. »<sup>1</sup>*

Les *Boni* devenaient, en s'approchant des habitations et en réclamant un droit, celui de s'implanter où ils le désiraient, un danger imminent de « contagion » pour la population des esclaves. Leurs paroles de paix et de négociation furent même prises comme une déclaration de guerre par les colons. Des *Boni* venus pour parler furent fusillés. Mais les *Boni* étaient déterminés et quelques-uns vinrent s'installer sur l'Oyapock. En 1841, les Français décidèrent d'attaquer ce groupe.

*« L'extrême violence du traitement infligé aux Bonis s'était réglée sur la peur qu'inspiraient des « nègres » qu'ils prétendaient traiter d'égal à égal. (...) La colonie intégrera les Bonis lorsqu'à l'abolition de l'esclavage l'organisation de la société coloniale aura changé. »<sup>2</sup>*

Ce rapport aux *Boni* est intéressant à noter. D'une part, le guerrier *boni* est une image forte qui génère de la peur. Le personnage carnavalesque traditionnel appelé le *Neg'marron* joue de cette terreur. Un sentiment de frayeur qui se lie aussi, au sein de la société créole, avec le sentiment de mépris et celui de fascination. Le masque du *Neg'marron* exulte les peurs, joue le rôle du mépris envers le « Nègre », et renforce en même temps le désir de liberté, de révolte et de subversion. D'autre part, cette mobilité des *Boni* et les relations qu'ils tissent secrètement avec les esclaves nous poussent à dire qu'ils jouaient un rôle capital dans la résistance même des « Noirs » créoles au sein du système colonial. Roger Bastide s'exprime ainsi à propos de la Guyane française :

*« D'un côté, les créoles sont soumis aux pressions et aux influences de la société environnante qui tend à l'assimilation à la culture des Blancs; mais, de l'autre, tous les liens ne sont pas coupés avec les Marrons, que l'on admire ou que l'on craint, comme sorciers puissants, ce qui fait que la communauté créole peut – par opposition à la culture des maîtres – se refuser à l'assimilation et se « réafricaniser » à chaque instant. »<sup>3</sup>*

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage, de l'or et de la francisation*, Ibis Rouge, 1999, p. 107-108.

2 Idem, p. 110.

3 Roger Bastide, *Les Amériques Noires*, (1967) l'Harmattan, troisième édition 1996, p.106.

#### 4) Le cycle de l'or

Le cycle de l'or prend date à partir de 1880. Il se divise en deux périodes : l'une d'une prospérité incertaine de 1880 à 1916, l'autre marquée par la crise économique de 1917 à 1946. Le cycle de l'or apporta des milliers d'immigrants sur une colonie en manque de peuplement. Ces immigrants apportent avec eux des cultures carnavalesques différentes. Le cycle de l'or fit pousser des villages et des infrastructures au sein de la vaste zone intérieure. Mais son caractère de ressource économique exclusive, caractéristique typiquement coloniale, fut une erreur économique. L'exploitation aurifère existe encore en Guyane française mais n'est plus l'activité économique exclusive du département et beaucoup de problèmes engendrés par cet exploitation sont pointés du doigt, comme l'orpaillage clandestin, le banditisme, la pollution des fleuves, l'intoxication au mercure des populations indiennes.

L'or cependant fait partie intégrante de l'image de la Guyane et ce depuis les débuts de l'exploration du plateau des Guyanes (mythe de l'Eldorado). Une image parfaitement insérée dans la société créole et constitutive de sa représentation de soi, de sa construction identitaire. Mais il me semble surtout dans le cadre de notre recherche que cette image du chercheurs d'or participe à un certain dynamisme du carnaval de Cayenne lié à la forêt et l'aventure que l'on retrouve notamment à travers certains costumes modernes brillants et dorés ou encore à travers certains masques des *touloulou sales* utilisant la tenue de camouflage.

## II) Les changements politiques et sociaux en Guyane française liés à l'histoire des abolitions de l'esclavage, ses répercussions sur la société créole cayennaise et sur l'esthétique carnavalesque :

### **1) La première abolition de l'esclavage**

Elle a lieu le 4 février 1794, à l'initiative de l'abbé Henri Grégoire. Cette première abolition est la conséquence directe de la Révolution française. Nous devons d'abord commencer par rappeler qu'en France métropolitaine la période de la Révolution Française est marquée par une explosion de la fête au sein de la population. Il y a en cette période une étroite relation entre le politique et la fête. La fête faisait partie intégrante du politique. Toute une série de volontés festives de la part des différents penseurs de la République avaient été déjà prononcées avant la Révolution. Nous l'avons vu avec Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert* dont il a achevé l'écriture en 1758 : la fête était un moyen, au détriment du théâtre, de véhiculer les idées républicaines.

*« C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur. (...) Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacles ; rendez les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres afin que tous en soient mieux unis. »<sup>1</sup>*

Un projet de bonheur qui avait aussi un objectif civique d'ordre et de soumission du peuple :

*« Il ne suffit pas que le peuple ait du pain et vive dans sa condition. Il faut qu'il y vive agréablement : afin qu'il remplisse mieux les devoirs, qu'il se tourmente moins pour en sortir, et que l'ordre public soit mieux établi. »<sup>2</sup>*

Pendant la Révolution française, la fête avait pour but de commémorer

---

1 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Flammarion, 1967, pp. 233-234.

2 Idem, note de bas de page n°1, p.234.

l'installation de la nouvelle société. Certains projetèrent d'installer de nouvelles fêtes qui excluraient la religion de la vie festive. Il y avait des fêtes « civiques » comme celles de l'égalité, des droits de l'homme, de la liberté, de la justice, etc.. Mais aussi, il y avait l'installation des fêtes dites « sociales » comme celles de la poésie, des lettres, de la fraternité du genre humain, etc., ou encore des fêtes dites « naturelles » comme la fête du printemps, de l'été, de l'automne, des vendanges, etc.. Selon Mona Ozouf<sup>1</sup>, dans ce projet de société en fête, s'établissait un transfert de la sacralité. C'est sans doute en réaction face à cette tentative de réappropriation de la fête et du sacré par l'ordre républicain que Jean-Baptiste-Joseph Gobel, alors évêque de Paris (1791-1793), voulut abolir carême au profit d'une extension et d'une glorification du carnaval. Les passions du peuple pour cet évêque ne sont plus à réprimer mais à glorifier car elles sont les « *bienfaits de l'existence elle-même* » :

« *Ce n'est plus à nous, ministre de l'Église constitutionnelle, à vous inquiéter sur vos inclinaisons les plus douces. Croissez et multipliez; voilà le premier des préceptes, et celui que nous vous recommandons toujours.* »<sup>2</sup>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Illustration 37 : Le carnaval de 1789, dessin de Béricourt, 1789. Les personnages représentés sont surtout ceux de la Commedia dell'arte. On y voit de gauche à droite en personnages masculins Pagliaccio avec ses longues manches, Pulcinella avec sa bosse, Pantalone avec sa barbiche pointue, qui essaye d'étrangler sans doute Lélío. A la suite de quoi le couple féminin qui traverse le cercle formé par les spectateurs représente certainement Colombine et Isabella.*

La fête a toujours quelque chose de politique. Elle exprime selon Mikhaïl Bakhtine l'existence et le statut d'un groupe. Si l'on en croit Noëlle Gérôme dans *La*

- 1 Mona Ozouf, historienne travaillant principalement sur la période de la Révolution Française, est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment *La fête révolutionnaire 1789-1799*, publié pour la première fois chez Gallimard en 1976.
- 2 Jean-Baptiste-Joseph Gobel, *Mandement de Mr l'Évêque de Paris, portant l'abolition du Carême et propagation du Carnaval*, document électronique Bibliothèque Nationale François Mitterrand, Pergamon Press, 1989, 25 pages.

*tradition politique des fêtes : interprétation et appropriation*<sup>1</sup>, la fête et le politique peuvent être imbriqués de cinq manières :

- \* La fête peut être réappropriée par un groupe au profit de celui-ci. Par exemple, une ville et la classe dominante qui la gouverne peuvent réorganiser le carnaval pour atténuer la créativité bouffonne et insolente du peuple.
- \* Certaines pratiques festives coutumières peuvent être adoptées spontanément, au profit de projets politiques nouveaux. Le banquet, par exemple, a tout de suite sa place au sein de la célébration politique.
- \* L'irruption de la fête et l'irruption du politique semblent parfois être des univers indissociables. On pense évidemment tout de suite aux armistices ou aux libérations.
- \* Certaines fêtes, au contraire, résistent à toute réappropriation de leur symbolique interprétative par un groupe et un projet politique.
- \* La fête, aussi traditionnelle soit-elle, intègre souvent les changements d'une société. Elle est évidemment un projet social à elle seule.

De même, en Guyane française, la fête, en cette période de Révolution française peut avoir plusieurs sens ou objectifs :

- \* La fête peut être un moyen de coercition et participer au projet politique du maintien de l'ordre public. Elle participe à la fois à l'allègement des passions révolutionnaires et à la cohésion d'un groupe vers un objectif social et politique commun. A ce titre, dans les Archives Nationales du 6 août 1790 à Cayenne, il est écrit : « *Publication de la lettre du ministre prescrivant d'autoriser toute fête publique dans le but de rapprocher les citoyens* »<sup>2</sup> A ce titre, lors de l'abolition de l'esclavage en 1794, la fête peut être un moyen d'éviter une véritable révolution au sein de la colonie, à savoir la prise du pouvoir par la population des esclaves.
- \* La fête peut être vécue spontanément comme un moyen de commémoration du changement de société. Elle peut instaurer l'abolition de

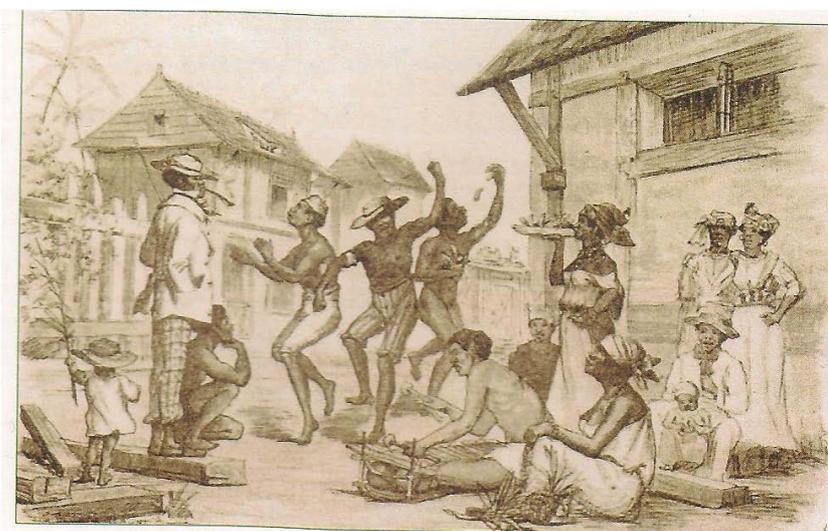
---

1 Noëlle Gérôme, *La tradition politique des fêtes : interprétation et appropriation*, in *Les usages politiques des fêtes aux 19e-20e siècles*, sous la direction de Alain Corbin, Noëlle Gérôme et Danielle Tartakowsky, publication de la Sorbonne, Paris, 1994.

2 Archives Nationales, C14, Registre 66, F°67, 6 août 1790, Cayenne, archives départementales de Cayenne.

l'esclavage comme mythe fondateur et célébrer la nouvelle société en devenir.

\* La fête peut aussi avoir un caractère métaphysique qui ne la sépare en rien de sa caractéristique politique. L'abolition de l'esclavage, c'est d'abord une libération des corps. Ces derniers passent de l'enchaînement, de la servitude, de l'utilitarisme, de la soumission aux caprices et sadisme des maîtres, à la liberté, la reconnaissance de leur dimension humaine. Deux étapes sont possibles. Le corps en se déchaînant se déchaîne. Les esclaves libérés dansent jusqu'à l'épuisement. « *A Roura, des Noirs déclarèrent publiquement vouloir danser comme il leur plairait* »<sup>1</sup> affirme l'historien Arthur Henry. Plus jamais les corps ne veulent dépenser leur énergie au profit du rendement, de l'enrichissement des maîtres. Mais dans cette même volonté, les corps peuvent aussi opter pour le repos, l'arrêt, le refus de l'effort et de la souffrance. C'est l'épuisement après la danse. La danse peut être donc ainsi le symbole d'une renaissance.



*Illustration 38 : Danse de rue à Cayenne au XIXe siècle.  
gravure anonyme.*

L'abolition de l'esclavage participe à l'épanouissement de la culture créole. Nous avons vu, dans le chapitre précédent que la danse des esclaves s'imbriquait dans un jeu de cache-cache avec le maître. L'abolition permet d'effacer cette tension et de

---

<sup>1</sup> Arthur Henry, *La Guyane française – Son histoire 1604-1946*, imprimerie Paul Laporte, Cayenne, 1974, p.151.

libérer les réelles possibilités de la culture créole. Certes, la condition servile n'a pu empêcher ses moments de détente au sein desquels la communication et la résurgence des souvenirs communs africains, enrichis par les Bossales, ont pu s'établir. Mais « [e]n réalité, affirme Marie-José Jolivet, *si la culture créole naît de la situation servile, elle ne s'épanouit qu'avec l'émancipation, ce qui correspond au moment où peut se former une société créole.* »<sup>1</sup> La fête n'est-elle pas dès lors indissociable de l'émergence de cette nouvelle culture ? L'affirmation de l'existence de la culture créole au travers de la fête est à la fois un acte métaphysique de joie et de liberté et un acte politique d'insoumission.

Qu'en est-il du carnaval dans ce cas ? En l'absence d'archives, nous pouvons émettre plusieurs hypothèses :

\* Il peut être banni en tant que fête religieuse et en cela aliénante, contraire au principe de la République.

\* Il peut être encouragé, voire mis en place, par la classe dominante blanche afin de canaliser les possibilités révolutionnaires du peuple des esclaves. Le carnaval serait pris ainsi en tant que transgression organisée, fonctionnant comme un système coercitif. Il permettrait, dans ce cas, de véhiculer les idées républicaines en vigueur, défilé de cocardes, d'aristocrates à la tête tranchée ou autre, mais aussi la culture française dominante, avec des costumes typiques du carnaval de cette époque, comme les personnages de la *Commedia dell'arte*.

\* Il peut être réapproprié au profit de la classe dominante créole. Les bals des gouverneurs, bals des maîtres, peuvent être un mode festif conquis au profit d'une nouvelle classe en possession d'un certain pouvoir culturel et politique. L'espace de représentation d'un groupe est alors pris en charge par un autre groupe.

\* Il peut être au même titre que la danse et la fête, indissociable de l'irruption de la culture créole. Toutes ses capacités de représentations (bal, masque, danse, chant, musique, théâtralité) et ses possibilités de subversion (contestation, dérision, ambiguïté, rabaissement, glorification, etc.) sont prises afin d'exprimer l'ancien inexprimable, le pouvoir imaginaire d'un peuple mis en état d'esclavage. Il permet de mettre au grand jour, sur la place

---

<sup>1</sup> Marie-José Jolivet, *Réminiscences africaines et formation de la culture créole guyanaise*, in Revue Equinoxe, n°14, 1981, p.52.

publique, les souffrances, les démons, les refoulements, mais aussi les masques, les jeux de cache-cache qui ont été mis en place pendant la période esclavagiste et qui ont permis de survivre. Les masques et jeux révèlent à la fois la résistance de la culture africaine et la réappropriation de la culture européenne.

## **2) L'esclavage est restauré par Napoléon Bonaparte en Guyane française en 1803.**

Tout d'abord, nous devons noter que la Guyane connaît ainsi une période de neuf ans, au sein de laquelle l'esclavage est aboli. Une période suffisante pour permettre à la culture créole de s'épanouir. Nous nous posons donc cette question : la restauration de l'esclavage a-t-elle pu arrêter ce processus, ce dynamisme mis en place ? Sans doute les restrictions des libertés ont-elles pu amoindrir l'épanouissement de la culture créole, cependant machine arrière nous paraît peu probable. Nous pouvons émettre l'hypothèse suivante : la fête était devenue de nouveau un système de cache-cache avec de nouveaux masques, de nouvelles façons d'être et de paraître. Ayant pris le goût de la liberté, la subversion y était plus forte. Le carnaval, dès lors, était pris encore plus pour ses possibilités de mise en dérision, au travers du masque et du discours ambigu. Il devenait l'espace du diabolique, l'espace de la parole divergente.

Ensuite, nous devons aussi rappeler que durant cette période napoléonienne la fête avait un statut bien particulier. Le bal a toujours été une mise en scène de la totalité et a souvent été pris en charge par les classes dominantes, afin de représenter la structure sociale (hiérarchie, pouvoir, etc.) et les mœurs en place (distance des corps, invitation, mouvements dansés, etc.) Sous Napoléon, le bal était devenu une manifestation officielle en l'honneur de la gloire de l'empereur. Dans un premier temps, l'armée célébrait son général par des chansons qui devenaient très vite populaires. Puis, les « maîtres à danser »<sup>1</sup> composaient leur danse en l'honneur de l'empereur en s'appuyant sur ces airs populaires.

---

<sup>1</sup> Terme désignant le professeur de danse mais aussi de maintien, de « bonnes manières » et de « calisthénie » jusqu'au XIXe siècle.

« C'est dans les manuscrits des maîtres à danser de Lyon et de Grenoble que nous retrouvons les musiques des « contredanses, à l'usage des bals, célébrant les grands mouvements de l'armée : « la Cisalpine », « la Piémontaise », « l'Allemande Suisse ». »<sup>1</sup>

C'est au sein de ces bals de la période napoléonienne qu'apparaissent, pour la première fois, les nouvelles danses que les militaires avaient ramenées de leurs guerres : *Petite cosaque, Grande cosaque, Cosaque polonaise, Anglaise, Bernoise*. Danses qui sans doute se retrouvaient au sein des bals des colons de la colonie.

Mais, enfin, ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cette période, c'est le fait que « le Premier Consul ne permit que les chansons qui le glorifiaient. Poursuivis comme séditieux par la Police, les chansonniers de l'opposition furent envoyés à Cayenne. »<sup>2</sup> Nous avons vu déjà que la Guyane française était le lieu d'expatriations des prisonniers et galériens. Le bague n'existait pas encore. L'objectif était de peupler la colonie tant bien que mal. La question alors est de savoir si ces « chansonniers de l'opposition » ont permis ou encore favorisé la mise en place de chants subversifs au sein de la colonie ? Les chants traditionnels créoles commentent la vie quotidienne guyanaise avec beaucoup d'ironie, de mise en dérision. Les chants en période de carnaval sont toujours, qu'ils soient dits « traditionnels » ou « modernes », contestataires, grivois, insolents. Mais, cependant, il est difficile de savoir si ce caractère subversif est dû à l'apport des « chansonniers de l'opposition » en cette période napoléonienne ou à la volonté de résistance et de dérision de la population des esclaves et « gens de couleur libres ».

### **3) Les gouvernements successifs de la Monarchie de Juillet repoussent l'abolition de l'esclavage pour des raisons de dette économique**

Les gouvernements successifs de la Monarchie de Juillet instaurent ce que certains historiens appellent « un régime préparatoire »<sup>3</sup>, c'est-à-dire une série de législations qui tentent d'« améliorer » la condition servile dans les colonies dans

---

1 Monique Decître, *Musiciens et Maîtres à danser des bals de société et bals populaires au service et à la gloire du Consulat et de l'Empire*, in *Les usages politiques des fêtes au 19e-20e siècles*, sous la direction de Alain Corbin, Noëlle Gérôme et Danielle Tartakowsky, publication de la Sorbonne, 1994, p.64.

2 Idem, p.69.

3 En 1834 se fonde une « société française pour l'abolition de l'esclavage coloniale » composée notamment par De Tracy, Hippolyte Passy, Tocqueville, Saint Hilaire et De Broglie.

différents domaines :

- La violence : les mutilations et marquages au fer sont interdits en 1833.
- La danse : un règlement sur les bals des esclaves et « gens de couleur libres » donne plus de liberté en 1833.
- L'affranchissement : suppression de la taxe en 1831, les affranchis en France ont droit à un état civil en 1836, des cas d'affranchissement de droit voient le jour en 1839.
- L'éducation : les esclaves doivent recevoir une instruction primaire et religieuse en 1840.

Des lois qui évidemment se heurtent à la réalité des colonies. Par exemple l'instruction des esclaves ne se faisait pas faute de moyen, de motivation de la part de la classe dominante mais aussi de la part des esclaves qui, selon Serge Mam Lam Fouck, n'y voyaient aucun intérêt tangible. Ces lois mises en place furent souvent lettre morte ou violées. Une agitation dès lors régnait dans les ateliers.

*« Maîtres et esclaves avaient l'impression de vivre dans un système en pleine décomposition, dont les uns voulaient à tout prix arrêter l'effondrement et les autres accélérer l'issue fatale. »<sup>1</sup>*

Dés 1845, la France cherche à préparer les colonies à l'abolition de l'esclavage. Victor Schoelcher est une des figures importantes dans ce mouvement abolitionniste.

*« Qu'il se plaçât sur le plan économique ou sur le plan politique, Schoelcher aboutissait toujours aux mêmes conclusions : « Il est impossible de transiger avec l'esclavage (...). Le régime de servitude corrompt jusqu'à la justice. C'est un mal incurable ; on n'y appliquera jamais que de vains palliatifs tant qu'on essaiera de composer avec lui. Pour guérir ce cancer dans nos colonies, il n'y a qu'un seul moyen, c'est de l'extirper. »<sup>2</sup>. »<sup>3</sup>*

Cette période, où les « Mulâtres », forts d'avoir vécu une première abolition de l'esclavage, une occupation portugaise où ils étaient plus considérés en tant qu'êtres humains que sous les Français, cherchaient à faire valoir leur désir d'accès à la citoyenneté. Ce fut sans doute une période « préparatoire » aussi pour la création du

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage, de l'or et de la francisation (1802 – 1946)*, Ibis Rouge, 1999, p. 186.

2 Victor Schoelcher, *Histoire de l'esclavage pendant les deux dernières années*, 1<sup>ière</sup> édition 1847, Fort de France, Désormaux, 1973, p.359.

3 Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage...*, *op.cit.*, p. 171.

carnaval de Cayenne. Ce dernier devait être l'expression en expansion de l'agitation qui régnait dans les ateliers. L'utopie d'un devenir libéré aidée, peut-être en cela, par des lois permettant plus de libertés et d'expressions (loi sur la danse), devait sans doute se manifester par le biais du masque, de la dérision et du jeu au sein du carnaval.

#### **4) L'abolition de l'esclavage prit acte en 1848 en Guyane française.**

Cette dernière et définitive abolition transforma considérablement la société guyanaise.

Sur le plan économique, les esclaves quittèrent les habitations pour les abattis. Puis le cycle de l'or fit de plus en plus délaisser la production agricole. Sur le plan social, la classe dominante devenait au fur et à mesure que les Blancs quittèrent la colonie, non plus celle des maîtres blancs mais la bourgeoisie des anciens « gens de couleur libres ».



*Illustration 39 : gravure du XIXe siècle représentant les "Nègres" et les "Mulâtres" à Cayenne.*

Cette classe des « gens de couleur libres » avait largement augmenté depuis le début du XIXe siècle. Ils étaient 483 en 1787, 1040 en 1807 et 4590 en 1842.

*« L'avènement de Louis-Philippe au trône de France amorça le*

*changement de la politique coloniale en matière d'affranchissement. Le gouvernement abrogea en effet toutes les dispositions qui freinaient l'expansion de la classe de gens de couleur libres. Il se situait dans la perspective d'une émancipation à long terme qui recherchait la suppression de l'esclavage plutôt par extinction progressive par le jeu des affranchissements que par abolition générale et immédiate. »<sup>1</sup>*

Cette classe de « gens de couleur libres », nous l'avons vu dans le chapitre précédent avec l'exposé de Lescallier, était divisée en deux catégories. Il y avait en haut de l'échelle sociale une « élite », future bourgeoisie créole, généralement issue du métissage entre les maîtres blancs et leurs esclaves.

*« Dans la colonie on les désignait par les termes de mulâtre, de métis ou sang-mêlé, le premier étant le plus courant ; après 1830, on parla dans les documents officiels des « hommes de l'ancienne classe de couleur ». »<sup>2</sup>*

Ils étaient propriétaires d'habitations, possédaient des esclaves, donnaient à leurs enfants une instruction morale et religieuse, une éducation parfaitement conforme aux valeurs de la société française de l'époque. Cette élite née du métissage contenait en elle des paradoxes. En même temps qu'ils se réappropriaient et véhiculaient l'idéologie ségrégationniste et coloniale de l'époque, ils réclamaient les mêmes droits que les citoyens français. A la réhabilitation de l'esclavage sous Napoléon, au vu de l'expansion de la classe de « gens de couleur libres », de l'augmentation de la force économique et politique des « Mulâtres » et des révoltes qui eurent lieu à St Domingue, les lois se durcirent et renforcèrent la discrimination raciale. Il faut attendre la Révolution de 1830 pour que les revendications des « Mulâtres » soient entendues. Ils ne cessèrent de ce fait de proclamer leur appartenance à la culture française et à remercier la « mère patrie ».

Ainsi, à l'abolition de l'esclavage de 1848 se crée autour de cette classe des « Mulâtres » une petite bourgeoisie créole. Les Blancs créoles de l'ancienne colonie disparaissant en tant que groupe social au fur et à mesure, soit par métissage soit par départ vers la France hexagonale, la bourgeoisie noire créole prit la place de la classe dominante. Cette classe dominante post-abolition fit « *de la francisation le fer de lance de la société guyanaise* »<sup>3</sup> et mit en place une pratique de l'oubli de l'histoire récente : l'esclavage. Dans cette optique de l'assimilation à la culture française, le

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage ...*, op.cit., p.115.

2 Idem, p.118.

3 Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage...*, op.cit., p.301.

rapport au carnaval devient alors ambigu. La bourgeoisie créole cayennaise devait être dans un rapport triple avec le carnaval : il s'agissait, à la fois, de conquérir les formes carnavalesques appartenant aux ex-colons et/ou à la classe bourgeoise française (c'est-à-dire le bal, en règle générale, avec ses jeux de contenance, de distinctions et de représentations de groupe) ; en même temps, d'affirmer la culture créole en pleine expansion par le biais des différents aspects esthétiques du carnaval (chants, musiques, danses, masques, jeux) et, ensuite, d'exprimer le « retour de ce qui a été refoulé » pendant la période esclavagiste (la déshumanisation de l'homme) et pendant la période post-abolitionniste (l'occultation du passé esclavagiste) au sein de la démence et de l'esthétique carnavalesque.

En effet, cette attitude d'occultation et d'assimilation ne pouvait effacer définitivement et totalement une culture née de cette histoire et qui s'exprime dans les pratiques populaires comme la langue, les rites religieux et sociaux, la danse, la musique, les chants et bien entendu le carnaval. D'ailleurs au sein même de cette nouvelle classe dominante, on voyait déjà apparaître les premiers signes de la résistance culturelle qui s'affirmera notamment à partir de la seconde moitié du XXe siècle. L'exemple le plus souvent donné est celui d'Alfred Papérou qui publie un roman en langue créole, *Atipa*, en 1885.

Il est difficile de parler du reste de la population créole. Là encore les archives manquent. La bourgeoisie créole était la seule à cette époque à détenir le pouvoir de l'écriture. Seules les traditions culturelles quasi a-temporelles ou a-historiques c'est-à-dire difficilement datables, quantifiables, anonymes, transmises de manière orale, transformées par le temps prouvent l'existence d'une culture ancrée dans le passé, d'une histoire toujours à construire ou à re-construire. S'ajoutent à cela les changements démographiques majeurs qui survinrent après l'abolition de l'esclavage et qui sont à prendre en compte dans l'étude des traditions culturelles créoles. En effet, les migrations successives apportent des éléments culturels nouveaux comme les différentes traditions carnavalesques. Mais la culture créole est marquée par une identité en ouverture. L'appropriation des autres traditions fait partie intégrante du processus de créolisation. C'est le sens donné, la valeur du symbolique qui surgit de la nouvelle forme hybride qui rend compte de la particularité créole de Cayenne.

### III) Qu'est ce que la créolisation ?

Dans les travaux précédents concernant le carnaval de Cayenne<sup>1</sup>, nous avons analysé la créolisation et nous insistions sur les lieux d'où émergeait ce processus en prenant le parti de mettre en avant la ville. La formation de la langue créole, d'une manière générale (Antilles-Guyane), est datée selon les penseurs de la créolité (P. Chamoiseau, R. Confiant) de 1625 à 1675-80, c'est-à-dire au tout début de la colonie. Il s'agissait de créer un langage qui permettait la communication entre des personnes venant d'horizons divers. La population d'esclaves était de cultures et de langues différentes : Juda situé dans le golfe du Bénin, Guinée, Angole et Congo, Sénégal et Gorée, Anamabou et des contrées africaines non recensables car lointaines des lieux de vente d'esclaves mais d'où les futurs Guyanais tirent leurs origines. La population blanche tirait elle aussi son origine de différentes régions françaises à une époque où la langue française était constituée de différents dialectes, patois et langues différentes : Anjou, Normand, Breton. La formation du créole n'est donc pas, comme on nous a longtemps laissé croire, un « petit nègre », un français raté, mal exprimé par une population d'esclaves dite « inférieure ».

Ainsi, selon P. Chamoiseau et R. Confiant « *les 4/5e des soi disant anomalies du créole face à la souche française ne sont pas dues aux Nègres, mais tout bêtement aux parlers dialectaux des premiers colons Blancs (Normand, Anjou).* »<sup>2</sup>

Cette langue possède dans sa formation, son histoire, ses particularités tout un processus, un univers, un être-au-monde et un être-ensemble. Comme l'exprime Franz Fanon : « *un homme qui possède le langage, possède par contre-coup le monde exprimé et impliqué par le langage.* »<sup>3</sup> Le mot « créole » vient de l'espagnol « criollo » qui signifie la descendance locale d'une espèce importée. Le premier pas dans la créolisation est le déracinement. L'esclave perd son identité. Il est exilé et mis en situation d'acculturation. L'européen quant à lui, déjà en marge de la société

---

1 Mauffret Blodwenn, *Le carnaval de Cayenne – Le jeu carnavalesque : une esthétique de proximité*, Matoury, Ibis Rouge, 2005.

2 P. Chamoiseau et R. Confiant, *Lettres créoles – Tracées antillaises et continentales de la littérature – Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Hatier, 1991, p.51.

3 Franz Fanon, *Peau Noire, masques Blancs*, Seuil, 1971, p.14.

hexagonale pour la plupart, est déstabilisé dans son identité. Il est lui aussi exilé et mis en position de colon. La seconde étape de la créolisation est, comme l'exprime Édouard Glissant, la Relation. L'identité créole n'est pas à définir par rapport au concept de Racine mais par rapport à la Relation. La créolisation, c'est la rencontre et l'échange obligatoire d'êtres déracinés venant d'horizons divers.

*« Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles. »<sup>1</sup>*

Le troisième point, qui s'imbrique dans la seconde étape, est que cette identité de la Relation, résultante du processus de créolisation, qui commence par s'exprimer dans le langage, a la particularité d'émerger au sein d'une société esclavagiste, c'est-à-dire au sein d'une relation Maître-Esclave. Roger Bastide écrit à juste titre :

*« [l]e folklore de l'Amérique Latine ne peut se comprendre qu'à la condition d'être intégré dans la dialectique des relations raciales entre Blancs et Noirs. »<sup>2</sup>*

On peut donc s'interroger sur les lieux de la créolisation. Dans les travaux précédents nous commençons par nous questionner sur l'Habitation comme creuset de la culture créole. L'Habitation est un des lieux de vie de la majorité de la population esclave. C'est un lieu clos. Il est interdit pour l'esclave d'en sortir. Échapper à l'acculturation forcée par les maîtres blancs s'obtient dès lors soit par le marronnage (la rupture avec la vie servile) soit par un jeu de cache-cache au sein de la langue, de la religion, des arts (chants, musiques, danses), de la fête, des contes. Le carnaval qui, selon certains historiens, comme Pierre Pluchon, aurait commencé au sein de l'Habitation, devient créole à partir du moment où il s'hybride, se métisse afin de permettre à la population des esclaves d'échapper à l'acculturation et à la déshumanisation opérées par le système esclavagiste. La créolisation est donc, du point de vue du maître, à la fois une tentative de maintien de l'ordre, une échappatoire à l'ennui et un franchissement d'interdit (se rapprocher du corps de l'Autre). Du point de vue de l'esclave, la créolisation est un processus de survie : résistance culturelle et réappropriation de son humanité.

Cependant, nous ne pouvons nous contenter uniquement de l'espace de

---

1 Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990, p.45.

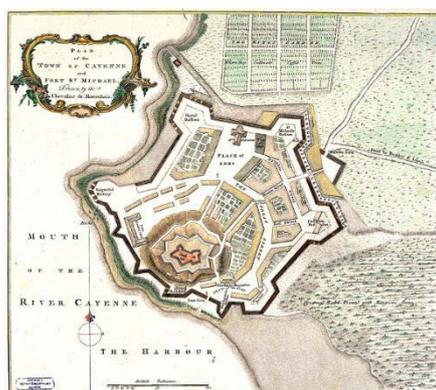
2 Roger Bastide, *Les Amériques Noires*, l'Harmattan, troisième édition 1996, p.2.

l'Habitation comme creuset de la culture créole.

*« Entre 1930 et 1960, il s'est produit un renouvellement profond dans la façon d'écrire l'histoire antillaise en réaction contre l'histoire « maritime et coloniale » qui s'était écrite depuis les métropoles et dans leur optique. Le passé décolonisé des Antilles est alors devenu celui des « plantation societies ». »<sup>1</sup>*

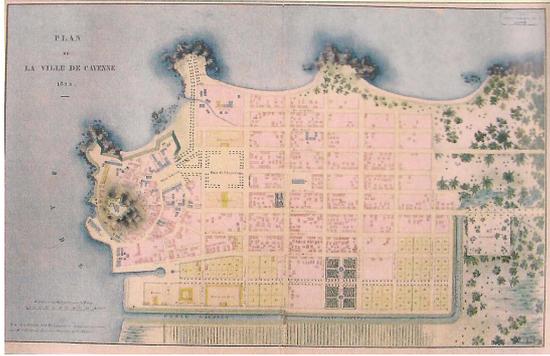
Dans ce paradigme des « plantation societies », dans la recherche sur les cultures créoles, la ville est oubliée et l'esclave est positionné perpétuellement en lutte pour sa survie. Or, la société urbaine tient un rôle non négligeable dans la constitution de la société créole. Elle est une société différente à l'intérieur de laquelle l'esclave opte pour d'autres ajustements. Elle est composée de « gens de couleur libres », d'esclaves, de « petits marrons », de maîtres blancs, d'administrateurs, de soldats, de petits blancs commerçants et artisans. La créolisation alors est à redéfinir au sein de cet espace urbain.

Tout d'abord, l'espace dans lequel s'insère cette société est particulier. La ville aux Antilles-Guyane naît dans l'idée que s'en font les Européens : un espace de cohabitation serrée, un centre politique, administratif, festif, un lieu d'échange, un lieu de la Relation. Cayenne, après avoir été une sorte de village, souvent mal perçu par les nouveaux arrivants européens (Malouet, Arthur), construit principalement autour de la garnison et fortifiée par une architecture Vauban, s'est développée selon un plan en damier, symbolisant ainsi le triomphe de la raison et de l'ordre classique.



*Illustration 40 : Plan de Cayenne au XVIIIe siècle.*

<sup>1</sup> Anne Pérotin-Dumon, *La ville aux îles – la ville dans l'île*, Karthala, 2000, p.48.



*Illustration 41 : plan en damier de Cayenne, 1823.*

Dans cet urbanisme, les rues sont rectilignes. Nous ne sommes pas dans les centres urbains organiques médiévaux. L'évitement, dès lors, devient difficile. L'autre est visible de loin et nous voit venir de loin.

*Selon J.Rémy et L. Voye, la ville est le « lieu par excellence où des groupes divers tout en restant distincts les uns des autres, trouvent entre eux des possibilités multiples de coexistence et d'échanges à travers le partage légitime d'un même territoire, ce qui non seulement facilite les contacts aléatoires et favorise le jeu de stimulation réciproque. Lieu à partir duquel se structure le champ des activités sociales, la ville donne aussi une dimension systématique à la culture régionale environnante elle peut aussi, au contraire, être à certains moments, un lieu de rupture et d'innovation. »<sup>1</sup>*

L'espace urbain engendre un être-au-monde et un être-ensemble. Il contribue à la mise en place des caractéristiques de la créolisation. Au sein d'un plan en damier le face-à-face est quasi inévitable. Nous pouvons donc émettre l'hypothèse selon laquelle le langage, les attitudes corporelles, les rites sociaux créoles rendent compte pleinement de ce caractère inévitable au sein de la Relation. Les niches de survie autant que l'être-au-monde et la Relation seront alors complètement assumés par la notion de Masque. Nous pouvons décrire quelques points au sein duquel le masque s'insère :

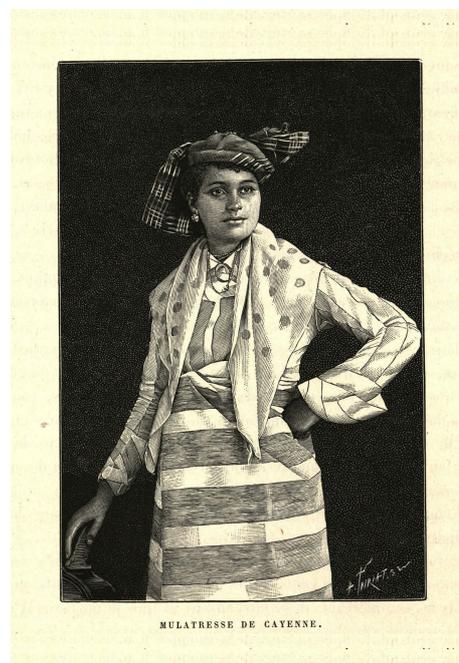
- Le Blanc, lorsqu'il vient en ville, parade, montre sa richesse, la coquetterie de ses femmes, la qualité de ses esclaves, son pouvoir administratif et culturel. C'est le jeu de classement et de déclassement. C'est la mise en scène de soi au milieu des autres.
- L'esclave en ville peut s'y rendre pour vendre sur le marché les

<sup>1</sup> J. Rémy et L. Voye, *La ville vers une nouvelle définition*, Paris, l'Harmattan, 1992, p.9 cité par C. Reginensi in *Vouloir la ville : du « business » à la citoyenneté en Guyane française*, édition de l'Espéran, 1996, p.5.

produits de son jardin. Il y a monétarisation de la Relation. Les rôles peuvent alors quasiment s'inverser.

- La ville rend possible le marronnage urbain : « *Le fugitif n'est plus un rebelle en rupture de ban avec la société mais il cherche à s'y intégrer en passant pour libre* »<sup>1</sup> Il prend le masque de l'affranchi, des « gens de couleur libres ».
- L'espace urbain, c'est aussi la possibilité des rencontres inattendues ou encore organisées entre les hommes et les femmes. Les femmes blanches étant en déficit sur la colonie, la jeune femme « de couleur libre » va avoir la possibilité de rencontrer des hommes blancs. L'« amour » est un moyen d'ascension sociale ou/et de blanchiment du sang. La « Mulâtresse » va devenir la souche de la constitution de la nouvelle société créole, le « père blanc » étant souvent dans l'ombre. Celles qui en ont les moyens vont doter leurs enfants, les éduquer, les marier entre eux. D'autres, cacheront leur précarité, en attachant beaucoup d'importance à l'allure et à l'instruction c'est-à-dire au Masque.

*Illustration 42 : "Mûlatresse de Cayenne", Henri Thiriat, Gravure tirée de "chez nos Indiens, quatre années dans Guyane française (1887-1891)" de Henri Coudreau, Hachette, 1895. Source : Université Antilles Guyane Service Documentation*



<sup>1</sup> Victor Pierre Malouet, *Collection de mémoires et correspondances officielles sur l'administration des colonies, et notamment sur la Guiane française et hollandaise*, édition Baudouin, 1802, tome 1, p. 198.

- C'est au sein de cet espace que va naître et se développer la bourgeoisie créole après l'abolition de l'esclavage autour de la classe élite des « Mulâtres ». Une bourgeoisie qui aura des idéologies, des habitudes festives, des comportements sociaux basés sur le Masque. Certes, comme toute bourgeoisie du XIXe siècle, ces rituels et comportements sociaux basés sur le Masque seront l'apparat, la parade, la représentation de soi et du groupe en fonction de la hiérarchie sociale. Mais aussi, s'y ajouteront la distinction de soi et de l'autre par rapport à la couleur de peau : du plus sombre pour le mépris, au plus clair pour la beauté et la valeur sociale.

Le carnaval dans une telle optique utilise le masque comme représentation de soi, apparat, affirmation des idéologies de groupe et de la hiérarchie sociale en place. Par exemple, l'invitation aux soirées et bals privés, ou encore l'insertion au sein d'un groupe carnavalesque réputé est un bel exemple de classement et de déclassement, c'est-à-dire d'exclusion. Le carnaval au sein de l'espace urbain est alors la mise en lumière des structures sociales et des conventions en vigueur. En effet, l'espace urbain, la rue comme la place, est le lieu même où s'épanouissent les conventions sociales.

*« En dépit de leur mauvaise réputation, les rues des villes constituent un cadre où des gens qui ne se connaissent pas se manifestent à tout moment une confiance réciproque. Il s'y accomplit une coordination volontaire des actions où chacune des deux parties a sa conception de la façon de régler les choses, où les deux conceptions s'accordent, où chaque partie pense que cet accord existe et où chacune estime que l'autre pense de même. Bref, on y trouve les conditions structurales préalables d'un règlement fondé sur la convention. »<sup>1</sup>*

Le carnaval à l'intérieur de cet espace urbain est possiblement une sur-mise-en-scène de la vie quotidienne. Chacun prend le masque que la société lui a fourni : masque blanc, masque noir, masque de mulâtre. Chacun joue le rôle qu'on lui a désigné : maître, esclave, « gens de couleur libres ». Et rien n'est déstabilisé, aucune révolution n'est mise en marche.

Cependant, les masques cachent des choses, sont bien souvent trompeurs : le marronnage urbain existe, des stratégies de renversement social sont mises en place

---

<sup>1</sup> Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 2, Les relations en public*, (1973), édition de Minuit, 2000, p. 32.

et opèrent lentement. Il y a au sein du processus de créolisation, englobé dans les deux espaces, l'Habitation et la ville, un paradoxe apparent. La créolisation serait à la fois un processus de résistance, pour certains de marronnage, en quête d'un retour à la culture natale, et, en même temps, un phénomène d'aliénation, une peau noire sous un masque blanc, en recherche d'une culture « français-français », d'un blanchiment du sang, comme une pulsion mimétique posée comme trauma latent.

Edouard Glissant résout cet apparent paradoxe avec le concept, fortement intéressant pour notre analyse sur le carnaval de Cayenne, de Détour. Le Détour n'est ni une fuite devant les réalités ni l'affrontement avec un ennemi. Le Détour ne peut donc être assimilé au grand marronnage ou à la révolte. « *Nous dirions plutôt qu'il résulte, comme coutume, écrit Edouard Glissant, d'un enchevêtrement de négativités assumées comme telles.* »<sup>1</sup> Pour l'écrivain essayiste, le premier des Détours est la langue.

*« Michel Benamou suggérerait l'hypothèse (reprise en Martinique dans un article de M. Roland Suvelor) d'une dérision systématisée : l'esclave confisque le langage que le maître lui a imposé, langage simplifié, approprié aux exigences du travail (un petit-nègre) et pousse à l'extrême de la simplification (...). Le créole serait ainsi la langue qui, dans ses structures et sa poétiques, aurait assumé à fond le dérisoire de sa genèse. »*<sup>2</sup>

Le Détour est une ruse, un masque qui forcerait les traits grotesques de l'image de soi, imposé à l'esclave au sein de la Relation. Le carnaval, au sein de l'espace urbain, peut être une façon de « se soigner » du masque qui encombre la vie. Mais ce Détour mène quelque part. Il est lui même producteur de sens, de discours, de symbolique. Il crée sa propre poétique. Il est carnavalesque. Cette « poétique forcée » ou « contre-poétique » qui naît au sein de la situation servile, qui s'exprime dans le processus de créolisation et dont le carnaval est la forme esthétique, jaillit à l'abolition de l'esclavage.

*« Toute jouissance est muette, c'est-à-dire déjouée, altérée, niée – dans un tel contexte, l'expression est précaution, réticence, chuchotement, trames brin à brin dans la nuit nouées.*

*Quand le corps se libère (quand vient le jour) il accompagne le cri, qui est explosion. L'oralité antillaise est toujours survoltée, elle ignore le temps mort, la douceur, le sentiment. Le corps suit. Il ignore la pause, l'alanguï, le continu. Il s'accade. »*<sup>3</sup>

---

1 Edouard Glissant, *Le discours antillais*, Gallimard, 1997, p.48.

2 Idem, p. 49.

3 Idem, p. 405.



## **Chapitre II :**

**Le bal carnavalesque, représentation de la classe dominante et expression de la culture créole : entre système coercitif et résistance.**



## I) Le bal d'élite : aliénation et lutte pour un accès à la citoyenneté française

### **1) Le carnaval est attesté en Guyane française pour la première fois en 1845.**

Avant 1845, date de la première archive sur le carnaval de Cayenne, c'est le silence. C'est le journal *La feuille de Guyane* qui tient le rôle de la première archive concernant le carnaval. Dans un article datant du samedi 15 février 1845, le carnaval est « raconté » au travers d'un naufrage datant du lundi 3 février 1845.

*« Ne vous hâtez pas de venir à la ville payer le tribut de gaieté que le dernier jour de carnaval semble réclamer de chacun (...) Oh ! Étrange bizarrerie des choses humaines ! Ici une scène de mort, des cris de détresse, de désespoir, d'horreur. A côté, et dans le même instant, un bal avec ses danses vives, entraînant et gaies ! ... Affreux contraste !! La vie joyeuse et folle, et l'agonie cruelle, la mort atroce, tout cela se confondant à la même heure, à la même minute !! »<sup>1</sup>*

Cette archive relate plusieurs choses importantes : les auteurs de l'article appartenant à la classe dominante ( Blancs et élite « Mulâtre » ), la ville est le lieu principal du carnaval et ce dernier se résume à un bal avec des danses « vives, entraînant et gaies ».

En effet, dans cet article la ville est posée comme espace du carnaval. Tous se précipitent à la ville pour le carnaval. En Guyane française, en 1845, la ville unique et solitaire est Cayenne. Les autres agglomérations sont appelées, et appelées encore aujourd'hui, « communes ». Est-ce à dire que le carnaval n'existait pas en dehors de Cayenne ou encore que la ville est le lieu où le carnaval de Guyane a pris naissance ? Il faut d'abord rappeler, d'une part, que ceux qui ont le pouvoir de l'écriture en 1845 sont les maîtres blancs cultivés et l'élite de la classe des « gens de couleur libres », c'est-à-dire une population inscrite dans une idéologie d'assimilation à la culture française. D'autre part, l'urbanisation du carnaval dans la majeure partie du monde a

---

<sup>1</sup> *La Feuille de Guyane*, 15 février 1845, archives départementales de Cayenne.

lieu au même instant, dans le courant du XIXe siècle, et prend principalement pour mission de mettre en scène la classe dominante, c'est-à-dire la bourgeoisie montante. Il s'agit de se démarquer du populaire par les dépenses engagées, la parade, les *Corso*, l'élégance des costumes et des jeux (confettis, dragées), l'érudition des thèmes (chars allégoriques). En France, le carnaval de Nice se transforme en défilés de chars après la guerre de 1870-1871 et la chute du Second Empire. Il s'agissait de récupérer une clientèle dite hivernante, partie sur la Riviera italienne, par peur des événements de la Commune, par peur des « rouges ». Au Portugal, nous l'avons vu, l'*Entrudo* se transforme en Carnaval dans les grandes villes comme Lisbonne. Au Brésil, de même, il s'agit pour les couches supérieures de faire la démonstration de leur richesses et de leurs puissances. Aux Antilles (Guadeloupe, Martinique), la problématique semble la même que pour le carnaval de Cayenne : le silence des archives. Pour certains historiens le carnaval était déjà pratiqué par les esclaves et « gens de couleurs libres » en parallèle de celui des « Blancs ». Pour d'autres, le carnaval des esclaves et « gens de couleur libres » n'apparaît qu'à partir de la seconde et définitive abolition de l'esclavage en 1848. Mais même après l'abolition, la bourgeoisie quelle qu'elle soit, mettra en place des processus festifs qui la démarqueront du « populaire », s'ajoutant, dans les colonies, au préjugé de couleur.

*« Le XIXe siècle est une période contrastée. A partir de 1848, le carnaval urbain des anciens esclaves qui ont désormais investi la rue, est réglementé et surveillé de près par les gouverneurs. Tandis que la bourgeoisie noire lance ses propres bals, imitant la bourgeoisie blanche, le grand peuple des anciens esclaves sort des habitations pour « occuper » l'espace public de la ville, lieu gratuit, où le peuple sans ressources peut néanmoins faire la fête. »<sup>1</sup> écrivent Véronique Rochais et Patrick Bruneteaux à propos du carnaval de la Martinique.*

Le carnaval dont fait louange l'article est donc à mon sens un carnaval d'élite. Il ne s'agit pas seulement du fait de son caractère urbain. D'une part, la presse *La feuille de Guyane*, appartenant à l'élite, le glorifie. D'autre part, il est résumé à un bal aux danses « *vives et entraînantes* », une esthétique appartenant plus à la bourgeoisie qu'au peuple. En effet, la classe dominante ne peut faire l'éloge d'un aspect de la culture d'un groupe socio-culturel qu'elle considère comme inférieur. Elle ne peut louer que ses propres caractéristiques. Les danses de l'autre, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, seraient plutôt encore dans la première moitié du XIXe siècle

---

<sup>1</sup> Véronique Rochais et Patrick Bruneteaux, *Le carnaval des travestis – les travestis makoumé*, éditions Lafontaine, 2006, p.21-22.

décrites comme « scandaleuses » ou « infâmes ». La réduction du carnaval en bal est une caractéristique du carnaval urbain de la France hexagonale. Nous sommes bien dans la description d'un carnaval qui se veut issu de la culture française.

## 2) Qu'est ce que le bal carnavalesque en France métropolitaine au XIXe siècle ?

Le bal, nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, avait commencé à transformer à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle le paysage carnavalesque dans les grandes villes de métropole. Mais c'est surtout au XIXe siècle que le bal va trouver un engouement important, non seulement au sein de la classe dominante, mais aussi au sein du peuple. Les lieux de bal n'étaient cependant pas ouverts à tous selon le niveau de classe sociale. Ce bal du XIXe siècle a notamment beaucoup inspiré les écrivains de l'époque : Balzac, Zola, Maupassant, Flaubert. Il était dans la littérature un cadre au sein duquel se développaient de nombreuses intrigues, qu'elles soient politiques ou amoureuses.

*Illustration 43 : illustrations de Gavarni, caricatures des danseurs de Polka et du bal en plein air, 1845.*

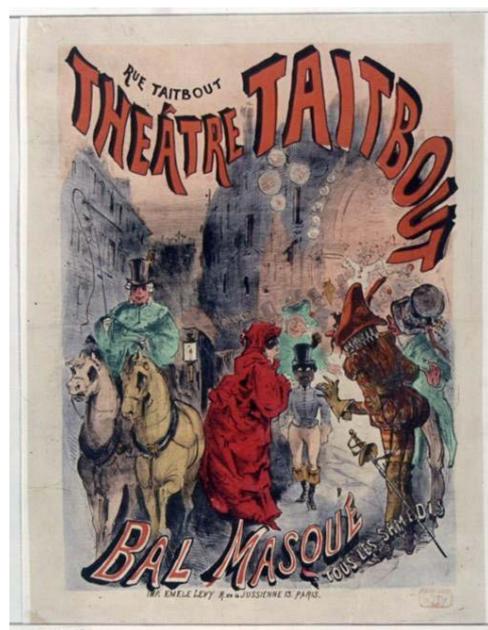




*Illustration 44 : "Bal Mabille"  
par Gérard Eugène (1821-  
1866), source : BNF*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Illustration 45 : "Bal masqué à  
l'Opéra", Peinture de Manet, 1873.*



*Illustration 46 : Affiche de Bal  
masqué, théâtre Taitbout, Paris,  
1875. Source : BNF.*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Cette explosion du bal dans le domaine public prend racine dans la révolution française. On danse pour manifester sa joie, sa victoire mais aussi pour exprimer une nouvelle sociabilité, de nouvelles mœurs. La danse n'est plus l'expression, comme à l'âge classique et à la Renaissance, d'un contrôle de soi, d'une étiquette respectée mais au contraire d'un lâcher prise, d'une folie retrouvée. Il n'est pas étonnant alors que ce soit au temps du carnaval que ce bal s'exprime le plus fièrement. Au cours du XIXe siècle, le bal sera aussi le faire valoir de l'empire napoléonien puis de la bourgeoisie montante.

De nouvelles danses apparaissent dans le courant du XIXe siècle comme la *polka* et la *valse*. Ces danses de couples apportent de nouveaux vertiges, de nouvelles transes. Nous l'avons dit, ces danses viennent en partie de l'armée napoléonienne qui ramenait de nouvelles musiques et danses de ses nombreuses campagnes. Ces danses sont dans un premier temps mal vues par la morale en place de l'époque : « une polkeuse n'est pas totalement vierge » lisait-on alors dans la presse. Puis elles vont rapidement correspondre à l'idéal romantique de l'époque. Les couples sont rapprochés. Les corps se frôlent et s'enivrent de leur mouvement circulaire répété. De plus, la danse de couple rend compte du changement de société qui s'opère au XIXe siècle : elle est la métaphore de l'individualisme naissant, idéologie nouvelle de la bourgeoisie montante.

*« La valse et la polka n'ont aucune prétention à exprimer quoi que ce soit. Refermé sur lui-même le couple danse pour lui seul. Le bal ne manifeste plus un accord unanime, il juxtapose des solitudes. »<sup>1</sup>*

Le bal est évidemment très présent en période de carnaval. Un ouvrage intéressant établi par Alain Mantandon relate le bal à Paris au XIXe siècle, à travers les récits faits sur la danse par des journalistes et écrivains de l'époque<sup>2</sup>. Ainsi, Louis Huart, écrivain, journaliste et directeur de théâtre, écrivit en 1845 *Paris au bal*, dans lequel il décrit avec humour les Parisiens en période de carnaval. Tout d'abord, le carnaval est le temps de la danse et du bal.

*« Le carnaval est, pendant onze mois de l'année, le rêve des nuits des trois quarts des Parisiens, qui ne se consolent de ne pouvoir danser dans certains lieux qu'en allant danser dans une foule d'autres lieux. »<sup>3</sup>*

---

1 J.-M. Guilcher, *La contre danse et les renouvellements de la danse française*, édition Mouton, 1967, p.174.

2 Alain Mantandon, *Paris au bal - 1 » physiologies sur la danse*, édition Honoré champion, 2000.

3 Louis Huart, *Paris au bal*, 1845, in Alain Mantandon, op.cit., p. 393;

Ensuite, le bal en temps de carnaval est aussi un temps où l'on se déguise, où l'on se travestit.

« Sous prétexte qu'il était né malin le français ne reconnut, pendant assez longtemps, qu'une seule manière de se travestir en carnaval : c'était d'acheter une petite veste de velours, un pantalon dito, puis d'armer son chapeau de huit ou dix centimètres de ruban rouge (...) Il y a huit ou dix ans, les Parisiens entrèrent dans une voie toute nouvelle reconnaissant qu'un bal masqué n'offre un joli coup d'œil qu'à condition d'y rencontrer des costumes différents, il résolurent de varier leur travestissement, et se mirent tous en Pierrot. »<sup>1</sup>

Évidemment, Louis Huart force les traits, ridiculise ses contemporains. D'autres costumes étaient en vigueur. Outre le Pierrot, les personnages de la *Commedia Dell'Arte* étaient très appréciés. D'autres costumes étaient particuliers au carnaval de Paris comme celui de la Chie-en-lit, constitué d'une chemise de nuit dont le derrière a été préalablement garni de moutarde ou souillé par un quelconque excrément, ou encore le costume du Débardeur, fort prisé des femmes travesties. Le carnaval de Paris pour ces femmes-débardeurs était une acquisition de droit, une possibilité de revanche sur la société patriarcale française.

*Illustration 47 : "Après le débardeur, la fin du monde"  
Le diable à Paris, Hetzel,  
1845, Illustration de Gavarni.*



Un autre auteur, Henri Emy, dénombre d'ailleurs, à l'inverse de Louis Huart, plusieurs costumes dans son récit écrit en 1842, *Physiologie de l'Opéra, du carnaval du Cancan<sup>2</sup> et de la Cachucha<sup>3</sup> par un vilain masque*. Dans ce texte il se plaint en

1 Louis Huart, op.cit., p. 396.

2 Dernière figure du *quadrille*, appelé aussi Coincoin ou Chahut-cancan, exécutée en couple, inventée au 19<sup>e</sup> siècle.

3 Danse espagnole du XIX<sup>e</sup> siècle exécuté en solo.

outre de la disparition de la parade et mascarade au profit du bal et rien que du bal.

*« Que de costumes ! Quelle variété ! Il y en a de toutes les couleurs, des rouges, des bleus, des verts; des débardeurs, des malins<sup>1</sup>, des écossais, des espagnols, des galériens, des laitières décolletées en dépit des rhumes, une boutique de costumier enfin. Mais où est l'intention de tous ces déguisements ? - Des costumes, et voilà tout ! - Où donc est le temps des mascarades ? Point de carnaval alors où l'on ne vit sur le boulevard quelques réunions de masques représentant une idée. C'était don Quichotte et son fidèle écuyer, Sancho ; une noce du temps de Louis XV, avec son bailli obligé ; une promenade de Landais<sup>2</sup> perchés sur leur échasses; c'était... que sais-je moi ? C'était quelque chose, et cela amusait. Pourtant il ne manque pas aujourd'hui de joyeuses idées à exploiter : ne serait-il pas plaisant, je vous le demande, de voir se promener sur le boulevard madame Camus et sa demoiselle, qui font tant rire au Palais-Royal ? Oh ! Nous l'avons déjà dit les bonnes traditions se perdent. »<sup>3</sup>*

Plus loin encore, d'autres costumes sont évoqués : le Marin, la Camargo<sup>4</sup>, le Roi Dagobert, l'Arménien, le Turc, le Chinois, le Postillon<sup>5</sup>, le Hussard, la Garde française, le Perruquier régence.

### **3) Le bal d'élite à Cayenne : du bal travesti de salon, miroir de l'esthétique française hexagonale, au bal paré-masqué créole.**

Le bal d'élite à Cayenne devait sans doute fortement ressembler en partie à ceux de la métropole. En effet, d'une part, il reste des traces nettes et visibles au sein même du carnaval actuel. Dans les dancings du samedi soir en temps de carnaval sont encore dansées des danses de cette époque : *valse, polka, mazurka*. Cependant, ces danses ont été transformées, elles ont été créolisées. Elles portent le nom de *valse créole, polka créole, mazurka créole*. Elles ont été ensuite modifiées, en particulier la *mazurka*, par le *piké*, danse apparue dans les années 90 du XXe siècle. On remarque, très rapidement, en apprenant empiriquement ces danses, que la différence se tient

---

1 Diable.

2 Du XVIIIe au XIXe siècles les bergers des Landes étaient montés sur des échasses leur permettant ainsi de surveiller leurs troupeaux de brebis et d'épargner leurs pieds de l'humidité et des ajoncs.

3 Henry Emy, *Physiologie de l'Opéra, le carnaval de Cancan et de la Cachucha par un vilain masque*, édition Raymond-Bocquet, 1842, in *Paris au bal*, op.cit., pp. 452-453

4 Célèbre danseuse du XVIIIe siècle dont de nombreux peintres et écrivains firent l'éloge.

5 Homme chargé de conduire une voiture hippomobile tout comme le cocher mais en montant sur l'un des chevaux.

non seulement dans le rapprochement des corps mais surtout dans la chaloupe et le mouvement du bassin. Tandis que la *mazurka*, telle qu'on la pratique encore aujourd'hui dans les bals folkloriques français, comme les *fest-noz* en Bretagne, fait virevolter et sautiller les corps, pointe les pieds, pratique des surrections, la *mazurka créole*, quant à elle, à Cayenne, fait glisser les pas, chalouper les bassins, marque le dernier temps par une frappe de la hanche contre le corps de l'autre. Il est difficile de savoir à partir de quand exactement cette créolisation des danses s'est effectuée. On peut émettre plusieurs hypothèses. Premièrement, la créolisation s'est établie dès le départ au sein des bals des maîtres qui, par manque d'invités, apprenaient à leurs esclaves domestiques ces danses afin d'animer les soirées de carnaval.

*Illustration 48 : "A gauche un groupe de déportés pleurent la mort de leurs confrères qu'on enterre à moitié. A droite Prévost et Becard en dansent de joie avec les négresses" illustrations trouvées dans l'ouvrage de Louis-Ange Pitou, chansonnier déporté en 1799 à Cayenne "Voyage forcé a Cayenne, dans les deux Amériques et chez les anthropophages" réédité en 1962 par le club français du livre.*

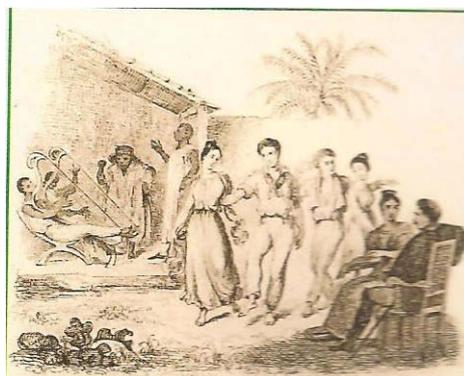


L'esthétique du bal nécessite la foule. La créolisation s'opère alors à la fois comme une résistance culturelle, où le corps prouve et montre son autonomie chorégraphique, sa reliance à sa culture d'origine et en même temps elle pousse à l'extrême le « dérisoire de sa genèse », tente de rendre grotesque cette image de l'esclave au service des danses du maître. Car rappelons que ces danses créoles faisaient et font encore partie aujourd'hui, de la « bizarrerie » de l'autre, de son caractère « exotique », de sa position dans le zoo humain de la pensée coloniale du XIXe siècle.

*« Tout en elle [Danse quadrille] est séduction, beauté, gentillesse et naturelles grâces ; c'est ainsi que doivent danser les anges du seigneur, ou les deux jolies créoles de la Martinique que Mme la Comtesse d'Ast... nous*

a montrées, l'an dernier, au château de Beauvais. »<sup>1</sup>

*Illustration 49 : Danses créoles. Cette archive iconographique que l'on trouve dans l'iconothèque des archives départementales de Cayenne est malheureusement sans auteur et sans date. Y sont représentés des créoles blancs dansant des danses de couples. Leur mode vestimentaire semble donner une origine à cette iconographie plutôt vers le XIXe siècle que le XVIIIe siècle bien que l'historien B. Montabo la range dans les sources qui renseignent sur la vie sociales du XVIIIe siècle en Guyane. On remarquera que les musiciens jouant de la harpe et chantant sont tous Noirs et sans doute esclaves de l'habitation.*



Deuxièmement, la créolisation des danses s'établit au sein des « Mulâtres », c'est-à-dire de l'élite de la population de « gens de couleur libres ». Il s'agissait à la fois d'adhérer à la culture française, de prouver son assimilation aux valeurs et jeux festifs des Blancs et ainsi son droit à la citoyenneté et en même temps, de façon consciente ou non, de mettre en place les prémices de son autonomie culturelle, de sa différence.

Troisièmement, cette créolisation des danses françaises de bal se serait mise en place à partir de l'abolition de l'esclavage posée ainsi comme revanche, acquérant le droit de danser les danses des anciens maîtres et les modifiant pour mieux marquer sa victoire, pour s'approprier la chorégraphie des dominants et la transformer, la dominer. Quatrièmement, les danses françaises auraient été transformées par le tambour et le *kaséko*, danse tirant origine du *calenda*, à la fin du XIXe siècle dans la fusion des bals d'élite et des bals populaires. Il est donc difficile de dire exactement le contenu de ce bal de 1845 et la forme des chorégraphies dansées.

Aline Belfort-Chanol note dans son ouvrage, consacré au bal *paré-masqué* de

<sup>1</sup> Auguste Vitu, Paul Farnèse, Cellarius, *Physiologie de la polka*, 1844, édition A. Le Gallois, in *Paris au bal*, op.cit, p.239.

Guyane, des changements vers la fin du XIXe siècle concernant le bal travesti de salon, c'est-à-dire le bal de la bourgeoisie de Cayenne. Ces bals passent de l'espace privé, les salons familiaux, à l'espace semi-privé comme l'Hôtel de la Renaissance.

*« Nous avons eu l'agréable surprise samedi dernier de voir organiser, par un groupe de jeunes gens, un bal travesti des plus attrayants à l'Hôtel de la Renaissance que dirige monsieur Symphorien. Une salle spacieuse décorée avec goût... de charmantes titanés, ... et comme cavaliers, des gens très bien.... Ce bal privé aura beaucoup de succès pendant cette fin de Carnaval. »*<sup>1</sup> pouvait-on lire dans le journal *La Guyane* en 1896.

Le changement d'espace se produit à l'initiative de jeunes gens. La jeunesse, symbole du renouveau, du changement de mœurs et de mentalités, prend possession du bal carnavalesque. Cette festivité, dès lors, à la fin du XIXe siècle, exprime à Cayenne certains renouvellements de la société.

En 1898 dans le journal *Le Combat*, le bal travesti est dit enfin reconnu.

*« Samedi dernier de nombreux invités se sont réunis chez monsieur et madame Lalanne dans un splendide bal travesti. Nous avons une fois de plus la confirmation d'une reconnaissance du bal travesti. »*<sup>2</sup>

Le bal travesti de salon est non seulement réapproprié par la jeunesse, symbole de changement et de renouveau, mais sa reconnaissance est glorifiée par un journal intitulé *Le Combat*. Ce journal politique, fondé en 1897 par Eleuthère Leblond, prenait pour combat la reconnaissance de la Guyane comme espace où vit et se développe une société à part entière, digne de citoyenneté. Ainsi pouvait-on lire dans *Le Combat* du 26 août 1897, à propos de certaines réformes prises par le gouvernement français :

*« C'est là enfin que sans tenir compte des mœurs, des traditions et des usages locaux, l'on voit appliquer une législation uniforme, calquée sur le même modèle et qui le plus souvent va à l'encontre des intérêts qu'elle a mission de protéger et du but qu'elle devrait se proposer d'atteindre. »*<sup>3</sup>

Le bal travesti de salon devient à la fin du XIXe siècle le symbole d'une Guyane qui se veut « indépendante », qui met en avant ses mœurs, ses traditions festives, sa culture spécifique.

---

1 *La Guyane*, n° 15, 1 février 1896, cité par Aline Belfort-Chanol, *Le bal paré-masqué – Un aspect du carnaval de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2000, p. 24.

2 *Le Combat*, n°2, 24 février 1898, cité par Aline Belfort-Chanol, op.cit., p.25.

3 *Le Combat*, 26 août 1897, cité sur le site du Mouvement de Décolonisation et d'Emancipation Sociale, parti politique guyanais dit d'extrême gauche, [www.mdes.org](http://www.mdes.org).

Pour aller plus loin dans les changements et les caractéristiques du bal travesti de salon, on ajoutera la particularité, mentionnée dans le journal *L'œil* en 1906. Dans cette archive, on insiste sur l'élégance de la tenue et la bienséance du comportement. Ce sont des caractéristiques propres au carnaval bourgeois, régies par des processus de distinction et d'ordre apparent. Mais un fait nouveau apparaît qui sera l'un des points centraux de l'esthétique des bals *paré-masqué* actuels : le droit à l'anonymat.

*« Samedi 6 janvier à 9 heures du soir, grand bal paré et masqué dans la vaste salle Le Château anciennement Nouvelle Cité aménagée pour la circonstance.*

*L'entrée de la salle est interdite à toutes personnes qui n'auraient pas une tenue convenable et décente. Une salle privée servant de buvette sera à la disposition des danseurs qui ne voudraient pas se démasquer en public.*

*Toutes personnes qui pour une cause quelconque troubleraient l'ordre ou lanceraient des provocations dans la salle, y seraient immédiatement exclues sans pour cela prétendre au remboursement de la somme versée. »<sup>1</sup>*

On peut noter, dans un premier temps, que l'ordre et le droit à l'anonymat semble étroitement liés. Le jeu carnavalesque du bal est-il déjà en 1906 lié à la séduction de l'autre et franchissement des barrières sociales ? Cayenne est une ville à cette époque encore restreinte et isolée. Tout le monde se connaît. Le masque, dès lors, permet d'établir de nouveaux modes de relation à l'autre, alors interdits dans le temps quotidien. L'ordre carnavalesque, c'est-à-dire l'absence de trouble et de violence, ne peut s'obtenir qu'à condition du respect de l'anonymat d'autrui.

Dans un deuxième temps, le droit à l'anonymat semble aussi fonctionner en relation au droit à la citoyenneté, à l'« indépendance », cherché et espéré, consciemment ou non, et tel que l'exprimait le journal *Le Combat* dix ans auparavant. Le droit à l'opacité est, selon Édouard Glissant, le signe de la non-barbarie<sup>2</sup>. Le droit à l'anonymat comme le droit à l'opacité évoque la possibilité d'échapper à la catégorisation, à la définition qu'elle soit sociale (statut marital, professionnel, liens familiaux, âge, etc.) ou raciale (Blanc, Noir, Métis). Une définition qui, en cette fin du XIXe siècle, début du XXe siècle, pèse sur la société de Cayenne. Non seulement l'idéologie raciste apparaît à cette époque, tentant d'enfermer les individus selon leur « race » et de hiérarchiser le monde social en

---

1 *L'œil*, jeudi 4 janvier 1906, archives départementales de Cayenne.

2 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, pp.71-72 : « Il ne m'est plus nécessaire de « comprendre » l'autre, c'est à dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui. Le droit à l'opacité serait aujourd'hui le signe le plus évident de la non-barbarie. »

légitimant le pouvoir dominant en place, mais, à Cayenne, l'idéologie raciste que Jean-Luc Bonniol définit de « coloriste » régit entièrement les comportements sociaux selon la couleur de peau. Le statut social et le statut « racial » sont étroitement liés sur la colonie. L'histoire de l'esclavage et l'idéologie de l'assimilation ont non seulement produit une volonté de blanchiment du sang, une catégorisation des individus selon leur couleur de peau (Noir, Blanc, « Mulâtre », « Chabin », « Quarteron », « Octavon », « Câpre », « Griffé », etc.) mais aussi une perception de l'autre et de sa couleur qui varie selon le statut social et familial de l'être perçu. Ainsi, par exemple, un individu qui est en haut de l'échelle sociale, même si son grain de peau est foncé, est considéré comme clair et inversement. Le « Nègre » est toujours celui qui est en bas de l'échelle sociale. Il est et reste une « bête de somme ».

Dans un troisième temps, on peut noter que dans cette archive apparaît pour la première fois le terme de « bal *paré-masqué* ». Ce terme désigne encore aujourd'hui les bals du samedi soir pendant le carnaval. Ils ont une particularité bien spécifique à la Guyane qui est apparue à partir de la seconde moitié du XXe siècle. En France hexagonale, l'utilisation du terme « paré » et du terme « masqué », afin de définir un bal carnavalesque, est déjà utilisé dès le début du XIXe siècle. Si l'on consulte la bibliothèque numérique Gallica à la Bibliothèque Nationale de France, on observe plusieurs archives qui lient les deux termes « paré » et « masqué » pour la désignation des bals carnavalesques. *Le péruvien à Paris, ouvrage critique et historique et moral, contenant la relation d'un jeune indien fait en France au commencement du XIXe siècle* par Joseph Rosny et édité en 1801 contient un chapitre intitulé *Le bal paré. Le bal masqué*. Dans *Mémoire de la Baronne d'Oberkirch (1754-1803)* publié en 1869 par le comte de Montbrison, est mentionné un bal paré organisé par la reine à Versailles. Dans *Les gasconnades de l'amour : scènes de la vie parisienne* par Philibert Audebrand publié en 1881 est employée l'expression « bal paré et masqué ».

« Un bal paré et masqué, donné un beau soir d'hiver dans un palais, par Son Excellence le ministre \*\*\*, aux diplomates, aux grands dignitaires, aux gros millionnaires, à l'élite des élégants, à l'élixir des oisifs, à la crème des danseurs et des danseuses ! »<sup>1</sup>

---

1 Philibert Audebrand, *Les gasconnades de l'amour : scènes de la vie parisienne*, édition E. Dentv, 1881, p.41.

Il est important de noter ceci car selon Aline Belfort-Chanol et à la suite du folkloriste Auxence Contout, l'expression « paré-masqué » a une signification toute guyanaise en ce que le terme « paré », alors que pratiquement disparu à l'heure actuelle dans la langue française, excepté dans le domaine maritime, continue de signifier en créole « être prêt » dans un contexte de violence et de bagarre, *mo paré pou to* (je suis prêt pour toi)<sup>1</sup>, et dans un contexte de carnaval, *zot paré?* (êtes-vous prêt à démarrer le *vidé* ?). Cette explication du terme est intéressante mais oublie l'origine et la valeur « aristocratique » connue en France du bal paré et masqué. La question qui se pose est pourquoi ce terme apparaît seulement au début du XXe siècle en Guyane française ? Il semblerait que cette nouvelle appellation soit due à une transformation majeure du bal à Cayenne. Il ne s'agit plus du bal travesti de salon mais du syncrétisme entre le bal travesti de salon et le bal populaire où l'on dansait au tambour le célèbre *kaséco*. L'expression « paré-masqué », en enlevant la conjonction de coordination « et », met en avant le caractère créole et spécifique à la Guyane en même temps qu'il affirme les titres de noblesse, les droits à la distinction d'une culture en train de naître et de se métamorphoser.

---

1 Aline Belfort-Chanol, op.cit., p.27.

## **II) Le bal « populaire » de la population des esclaves et des « gens de couleur libres » : métissage, hybridation, résistance et création**

### **1) L'ordonnance du 28 juillet 1823 et la difficulté de rendre compte des origines des danses traditionnelles de Guyane**

Le terme de « bal » est utilisé sous la colonie non pas uniquement pour désigner les fêtes dansées du type de celles exécutées par la culture française : une salle ou place, un orchestre et des couples dansant. Le terme de « bal » désigne sous la colonie tout attroupement de personnes en vue d'exécuter des danses quelles que soient les chorégraphies, musiques, scénarii et rituels. L'ordonnance du 28 juillet 1823, modifiée par la suite en 1826, est intéressante à étudier pour notre propos. Cette ordonnance a pour titre *Règlement sur les Danses et Bals des hommes de couleur libres et des Esclaves*.

Une distinction est faite entre les danses dites « au violon » et les danses dites « aux tambour et tambourin ». Il est évident que cette distinction est opérée afin de distinguer les danses qui se rapprochent ou se veulent la copie conforme des danses françaises, les danses « au violon », de celles qui sont le signe flagrant d'une résistance culturelle, dont le maître contrôle peu la forme et surtout le sens qui en jaillit, les danses « aux tambours et tambourins ». Ces dernières sont perçues comme un danger par les administrateurs de la colonie en particulier si elles sont dansées par la classe tampon, la classe des « gens de couleur libres ».

L'article premier de l'ordonnance est modifié en 1826 par ce qui suit : « *Les danses des gens de couleur libres sont permises entr'eux sans autorisation préalable de l'autorité municipale ; mais il seront assujettis à en demander la permission au Commissaire-Commandant de la ville, quand ces danses auront lieu au tambour et au tambourin et non au violon.* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Feuille de la Guyane, n° 39 du 30 septembre 1826, Archive départementale de Cayenne.

Aline Belfort-Chanol, à la suite du document non édité de Patrick Léon *Note sur une approche historique du carnaval en Guyane*, constate que deux arrêtés municipaux, l'un du 26 novembre 1830, l'autre du 31 août 1837, restreignent encore plus la liberté dansante des « gens de couleur libres ». Le premier donne un couvre-feu à respecter concernant les « danses au tambour ».

*« Les danses au tambour et au tambourin dans la ville de Cayenne et la banlieue, ne pourront se prolonger au-delà de dix heures du soir, sans autorisation spéciale du commissaire-commandant de la ville. »<sup>1</sup>*

Le deuxième rend compte d'un fait : le trouble au repos public. Suite à quoi les rassemblements dansants ne pourront plus avoir lieu sans autorisation écrite de monsieur le maire ou du commissaire-commandant du quartier.

Les danses « au violon », nous l'avons vu, sont sans nul doute les danses françaises de l'époque, peut-être encore fidèles à leur modèle, peut-être déjà créolisées. Les danses « aux tambour et tambourin » sont peut-être en 1823 semblables à celles dont nous avons évoqué l'existence au XVIIIe siècle comme le fameux et indescriptible *calenda*. Les archives sont évidemment, là encore, muettes. Cependant, il nous reste les danses dites « traditionnelles » qui sont la mémoire d'une culture, la trace d'un passé muet et chaotique, engendrée par une Relation maître-esclave.

## **2) La pensée de la trace : les danses traditionnelles d'aujourd'hui, une mémoire du passé**

### **a) Édouard Glissant et la pensée de la Trace :**

Édouard Glissant parle non seulement d'une prophétie du passé mais aussi d'une pensée de la Trace posée comme divagation de l'existant. Je me permets alors cette métaphore : comme le Petit Poucet jetant des petits cailloux derrière lui pour retrouver son chemin, l'esclave laisse dans les niches de son existence (danse, conte, chant, langue, musique, carnaval, etc.) des traces de son histoire et de son humanité.

---

<sup>1</sup> Arrêté municipal du 26 août 1830, cité par Aline Belfort-Chanol, op.cit., p.18.

« Confrontés au désordre implacable du colon, ils (les esclaves) connurent ce génie, noué aux souffrances qu'ils endurèrent, de fertiliser ces traces, créant, mieux que des synthèses, des résultantes dont ils eurent le secret. »<sup>1</sup>

Il s'agit alors de partir du présent pour retrouver le passé. C'est au sein des traces fertilisées, des expressions de la culture créole actuelle, que se dit l'histoire.

**b) Les sources concernant les danses traditionnelles : ouvrages scientifiques et groupes folkloriques :**



*Illustration 50 : Carnaval de Cayenne 2007, représentation de danse traditionnelle créole sur le parking du dancing Polina. on notera la tenue indienne de la cavalière désignant ainsi le fort apport d'Indiens dans le courant du XIXe siècle en Guyane française et leur assimilation au sein de la société créole, photo Blodwenn Mauffret*

On peut noter, d'ores et déjà, d'une part, que deux ouvrages importants font état des lieux et tentent d'historiciser ou encore de patrimonialiser les danses traditionnelles de Guyane, désignées encore sous le terme générique de « danses au tambour ». Il s'agit de celui de Monique Blérald, *Musiques et danses créoles au tambour de la Guyane française*, publié en 1996 aux éditions Ibis Rouge et celui, plus récent, de Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole – le grajé de Guyane*, qui est plus spécifique, publié en 2006 aux éditions Ibis Rouge. D'autre part, il existe en Guyane française de nombreuses associations culturelles qui font un travail important de restauration et de transmission du patrimoine culturel guyanais, en particulier autour des danses et musiques traditionnelles. Le groupe folklorique le plus célèbre sur Cayenne est celui du *Buisson ardent* fondé en 1940 par Mme Serotte.

<sup>1</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Gallimard, 1996, p.70.

### c) Classification des différentes danses traditionnelles : entre métissage et résistance :

Les principales « danses au tambour » traditionnelles recensées en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle sont : le *grajé*, le *lérol*, le *kamougé* ou *kanmougwé*, le *kaséko*, le *grajé-valse*, le *béliya*, le *labasyou* et le *débot*. Elles sont différentes par leur origine (métissage ou résistance de la culture africaine) ou encore par leurs utilisations (danse d'apparat, danse de travail, danse défoulement).

*Illustration 51 : Photo de danseurs de grajé, Marie-Françoise Pindard, édition 2006.*



Ces danses viennent, d'une part, dans l'ensemble, selon Monique Blérald de la créolisation des danses françaises, comme la *mazurka*, la *polka* ou la *valse* des bals de salon, à la différence qu'elles n'ont pas gardé les noms français et qu'elles ne s'exécutent ni au violon ni à la clarinette mais au tambour. Cette créolisation aurait été opérée principalement par les tambours dits « *foulé* » et ceux dits « *koupé* ». Ainsi, la *valse* aurait donné le *grajé*, la *bourrée auvergnate* aurait donné le *kamougé*, la combinaison du *menuet*, du *quadrille* et du *lancier* aurait produit le *lérol*.

D'autre part, certaines danses tirent leur origine principalement des traditions africaines. Ainsi, le *ladja*, qui n'existe plus aujourd'hui, était une danse guerrière. Monique Blérald note que cette danse fut dansée par « *Emile Vermont et Paul Emile*

lors du carnaval encore récemment (1996) »<sup>1</sup> Le *kalenda* ou *calenda*, dont nous avons déjà noté l'existence dans le chapitre précédent, est à l'origine du *kaséko* en Guyane française, que l'on peut traduire par « casser le corps ». Selon Monique Blérald, le *calenda* est aussi à l'origine de la *biguine* aux Antilles françaises. Il s'agit à chaque fois, *kaséko* ou *biguine*, d'un jeu de séduction. Si l'on observe une soirée ou une représentation où se danse le *kaséko*, on note d'une part qu'il s'agit d'une danse de couple. Les corps ne sont pas *collé-serré* mais se font face à une distance très « respectable ». Il y a un pas de base qui suit la musique. Sur cette base la femme parade en tenant sa robe de chaque côté, elle se balance de droite à gauche. L'homme, quant à lui, s'applique à se déhancher et à produire des cabrioles, à casser le corps. Les chants qui accompagnent le *kaséko* sont souvent grivois. Ils mettent en évidence la lascivité, la volupté du moment, de l'entre-deux qui se joue entre les cavaliers.

#### **d) Le *kaséko*, danse de carnaval :**

Le *kaséko* est une danse qui symbolise le défolement et qui est présent encore pendant le temps du carnaval, notamment à la fin des bals du samedi soir. Monique Blérald insiste même sur le fait que le *kaséko* est sans doute une danse qui est à la genèse du *vidé* carnavalesque guyanais. On casse le corps et on le « vide » de tous les refoulements, les frustrations. La relation entre le *kaséko* et le carnaval nous inspire en plusieurs points.

Premièrement, cette notion de « casser le corps » nous semble très intéressante dans un contexte colonial. En effet, l'esclave est sujet dans sa condition d'esclave à une « objectivation » de son corps au profit d'autrui. Son corps est un bien meuble et utilitaire. Il est un objet de travail. Son corps est alors morcelé au profit du rendement, de la tâche, du profit de l'autre. L'esclave est aussi sujet aux violences arbitraires du maître : fouet, amputation, marquage au fer, violence sexuelle, tortures de toutes sortes, mort. Le corps est brisé, éclaté en milles morceaux épars. Le verbe français « casser » vient du latin « *quaterere* » qui signifie « secouer ». Son participe passé « *quassus* » signifie « brisé à force d'être secoué ». Deux des dérivés latins du verbe « *quaterere* » nous semblent importants à noter. Il y a tout d'abord « *concutere* »

---

1 Monique Blérald, *Musique et danses créoles au tambour de la Guyane française*, Ibis Rouge, 1996, p.51.

qui signifie « secouer violemment », « terroriser » ou encore « extorquer par la terreur ». Il y a ensuite « *discutere* » qui prend le sens de « discussion » à partir du Ve siècle et qui signifie « détacher en secouant, « débrouiller ». A l'origine du mot « casser » se lie la violence et l'acte de secouer. Le terme de « casser » s'emploie avec la notion de corps de différentes manières :

- Dans un contexte d'une relation duelle violente, « je vais te casser », « casser les pieds à quelqu'un » ;
- Dans le cadre de domptage d'animaux, « casser un cheval » ;
- Pour exprimer le fait de se prendre la tête pour comprendre ou pour mettre au point quelque chose, « se casser la tête » ;
- Pour exprimer un épuisement, une lassitude dus au surmenage ou à la maladie, « j'ai la voix cassée », « je suis cassé »<sup>1</sup>, pour désigner une personne âgée, voûtée et courbée.

La forme ancienne que l'on retrouve dans les archives de *kaséco* est *cassé-co*. Elle rappelle les expressions déjà en vigueur au XIXe siècle comme « casse-tête » et « casse-cou ». L'expression « casser le corps » alors prise dans un contexte de fête et de danse libératrice exprime à la fois le tragique de l'histoire de la population des esclaves et le pouvoir de dérision de la population créole. Nous sommes bien dans une pratique du Détour où le dérisoire de la genèse est poussé à son paroxysme. Des dérivés du verbe français « casser » peuvent être aisément reliés à la colonisation comme la « cassonade », qui signifie un « sucre cassé », c'est-à-dire en quelque sorte un sucre qui a été dompté, et le « blanc-cassé » qui est un blanc légèrement coloré d'une autre teinte et qui de ce fait n'est pas sans rappeler le métissage. Le *kaséco* en temps de carnaval semble prendre sa valeur de dérision, de grotesque pour exprimer l'inexprimable.

Deuxièmement, ce « casser le corps » posé comme défoulement libérateur, prouve la nécessité d'aller au-delà des limites du corps pour aller chercher ce qui est enfoui, les traumatismes d'un peuple en état d'esclavage ou ayant vécu l'esclavage. C'est le Retour de ce qui a été refoulé qui apparaît dans la folie du corps. Le « casser le corps » a effectivement à voir avec la danse. Le terme ancien en français pour

---

<sup>1</sup> Ou encore, tout récemment, dans un contexte d'état second lié à l'absorption d'alcool ou autre drogue : « je suis cassé »

désigner l'acte de danser est le verbe « baller ». Il vient du grec « *ballein* » qui signifie « jeter ». Danser c'est jeter ses membres à différents points de l'espace. Le « casser le corps » met en avant ce caractère premier de la danse. Le *kaséko* en temps de carnaval prend toute sa valeur à la fois de libération des pulsions sauvages et humaines, enfouies pour survivre dans la condition d'esclave : colère, désespérance, folie. Mais aussi le *kaséko* prend sa valeur de reconquête de son humanité, car c'est bien le devenir-homme qui est refoulé dans la condition d'esclave, au profit d'un devenir « bête de somme ».

Troisièmement, ce « casser le corps » semble fonctionner comme un état de transe. C'est l'état second qui est recherché, un au-delà, un ailleurs. Il y a une recherche d'un espace-temps nouveau, loin des conditions de vie du quotidien, non assujéti au système colonial et esclavagiste. Le *kaséko* en temps de carnaval est à la recherche d'un monde utopique dont le corps serait séduisant, voluptueux, unique, voire déïque. Il serait à la fois unique et pris dans une unité de groupe, dans une culture naissante, qui échappe aux valeurs symboliques du maître et de l'acculturation.

Quatrièmement, ce défoulement du « casser le corps » est souvent posé comme étant l'affaire du Diable. C'est une danse dite « endiablée ». Il est intéressant de noter que le verbe « baller » vient de « *ballein* » qui donna comme dérivé « *diaballein* » qui signifie « jeter à travers », « calomnier » et « *diabolos* » c'est-à-dire « celui qui désunit, dénigre, calomnie ». La danse semble donc fortement liée avec le démon : est-ce dû à l'état de transe ou à l'élaboration d'un devenir autre, différent de l'être ordinaire ? Le diable est souvent pris comme étant l'élément dominant, la substance, la nature du carnaval en Guyane française. Le *kaséko* rend compte alors de la force du « mal », de la parole autre et divergente, de la subversion. Il prouve qu'une culture autre, différente, résiste au système colonial.

Cinquièmement, il est important de noter que le rôle de la femme dans le *kaséko* comme dans le traditionnel carnaval de Cayenne est quasi absent. Elle ne se « casse pas le corps », comme elle ne portera un masque et un rôle que tardivement.

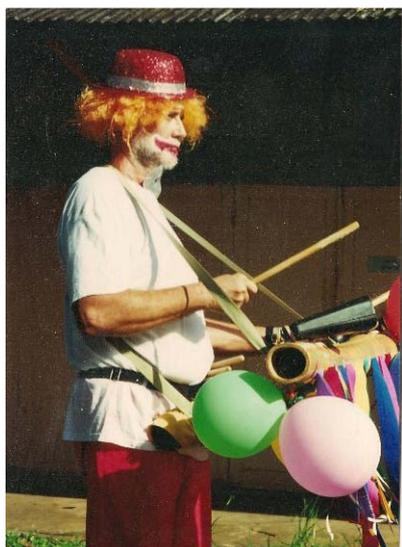
### e) Le tambour : élément de transformation des danses françaises et manifeste d'une résistance culturelle :

On voit que, à chaque fois, l'élément principal est le tambour. On distingue généralement les différents types de tambour selon la danse qu'ils commandent. Il y a les tambours *kaséko*, les tambours *grajé* et les tambours *lérol*. Les tambours *lérol* qui rythment un *quadrille* créolisé doivent beaucoup aux percussions amérindiennes. Les tambours *kaséko* sont au nombre de trois : le tambour « *plombé* » (grave), le « *foulé* » (médium) et le « *koupé* » (aigu). En général, les danses traditionnelles guyanaises sont accompagnées de ces tambours *kaséko*. Marie-Françoise Pindard distingue deux types de tambours : les membraphones et les idiophones. Parmi les premiers on trouve les tambours en tonneau, les tambours en forme longue, les tambourins. Parmi les seconds, on trouve le *chacha* et le *tibwa*. Le *chacha* est un « *hochet fabriqué à partir d'unealebasse contenant des graines de fruits séchées ou des petits plombs de cartouche de fusil.* »<sup>1</sup> Le *tibwa* est composé de « *deux longues baguettes de bois (30 à 40 cm) que l'on frappe sur une sorte de tabouret en bois fermé sur les côtés qui fait office de caisse de résonance.* »<sup>2</sup> Le tambour n'est plus présent dans les bals du samedi soir pendant la période de carnaval, mise à part la batterie de jazz et les idiophones comme le *chacha* et le *tibwa*. Cependant, il est encore présent sous la forme du tonneau en plastique dans le carnaval de rue. Le *tibwa* et le *chacha* sont encore sous leur forme originelle. Le tambour par contre bien qu'il ait de nombreuses formes pour créer des sons aigus, médium et graves n'a plus sa forme traditionnelle, excepté dans les groupes d'origine guadeloupéenne.

---

1 Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole – le grajé de Guyane*, Ibis Rouge, 2006, p. 28

2 Idem.



*Illustration 52 : Carnaval de Cayenne 2002, répétition du groupe Osband, tibwa. Photo Blodwenn Mauffret*

*Illustration 53 : Carnaval de Cayenne 2007, groupe Kouman, caisse claire et tibwa. (photo Blodwenn Mauffret)*



Nous l'avons déjà dit, le tambour est un élément subversif au sein de la colonie en ce qu'il manifeste la résistance face à l'acculturation. Il a aussi d'autres significations qui le lient au carnaval. D'une part il transforme la culture de l'autre. Le corps dansant qui est imposé par les danses des maîtres est par le rythme du tambour métamorphosé. La forme esthétique première est transformée au profit d'une nouvelle forme, jusqu'ici inexistante. C'est bien là le propre de la création carnavalesque : un renouveau qui naît de la métamorphose, de la juxtaposition de formes esthétiques différentes. D'autre part, la musique est en lien étroit avec la démente festive. Certes, elle n'est pas la cause première de toutes les formes de transes, qu'elles soit dionysiaques ou chamaniques ou autre. La transe est avant tout un phénomène culturel, elle est le signe d'une sorte de « devoir-être » au sein de la fête ou du culte. La musique de transe varie selon les latitudes. De sorte que si la population d'esclaves, dans les premiers temps de la colonie, voulait accéder à une

transe ou une folie festive, voulait donner sens à ses danses, elle était obligée d'utiliser le tambour. Le violon ne lui aurait en rien permis d'accéder à une démente carnavalesque. Cependant, selon Gilbert Rouget, il existe quand même des universaux au sein des musiques de transes.

*« Si les données dont on dispose ne suffisent pas pour être en droit d'affirmer que les brisures de rythme constituent un des universaux de la musique de possession, le fait est néanmoins qu'il s'agit là d'un caractère très fréquent, et c'est ce que nous retiendrons de ce qui précède. En revanche, il semble bien qu'on puisse considérer qu'un autre fait de rythme, l'accélération du tempo, est utilisé universellement pour déclencher la transe »<sup>1</sup>*

La folie festive, le devenir musical carnavalesque se trouve pris en charge dans les tambours traditionnels de Guyane non seulement par l'accélération du tempo mais surtout par le tambour *koupé*, c'est-à-dire le tambour aigu, appelé aussi par certains « le tambour fou ». Il s'agit non plus de casser le corps mais de couper la base rythmique régulière des tambours *plombé* et *foulé*, graves et médiums. La régularité, l'ordre ordinaire est brisé. Ensuite et en conséquence, le tambour, marque de résistance culturelle, modifie l'être-au-monde.

*« Comme le son de la parole, le son de la musique définit l'espace où je me trouve comme un espace habité par des hommes et du même coup me situe d'une certaine manière dans cet espace. Le silence est le signe d'un espace vide ou immobile – mort ou endormi. Le son est le signe d'un espace plein et en mouvement. (...) Les sons que j'entends jalonnent l'espace et me permettent de m'y intégrer. »<sup>2</sup>*

Le tambour non seulement convoque l'Afrique sur le territoire de la colonie mais transforme, métamorphose cet espace en un lieu autre, différent, autonome, en dehors du système esclavagiste et colonial. Il rejette la mort du silence et de la nuit, la mort liée à la servitude et à l'esclavage, la mort des proches, la mort de son humanité. Il convoque une vie douce et harmonieuse, trépidante et tumultueuse, pleine de joie et d'ivresse, un être-au-monde où l'affectivité prédomine, où l'humanité est reconquise.

---

1 Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Gallimard, 1990, p. 169.

2 Idem, p.233.

## **f) Classifications des danses traditionnelles selon leur fonction : apparat, travail défoulement :**

Marie-Françoise Pindard distingue dans son ouvrage trois types de danses traditionnelles au tambour :

*« celles des esclaves de maison qui vivent avec les maîtres (les danses de salon dont fait partie le *grajé*), les danses de travail (comme le *béliya*), et celles plus spontanées et populaires (comme le *kaséko*). »<sup>1</sup>*

Selon l'auteur, le *grajé*, (ainsi que le *lérol*) danse au tambour, pouvait être une danse de salon des esclaves qui vivent avec les maîtres. L'ordonnance de 1823 stipule dans l'article 2 que tous blancs et libres sont interdits de se mêler au bal et danse des esclaves, sous peine d'amende ou de prison mais qu'ils peuvent cependant faire danser chez eux les esclaves :

*« Tous maîtres, tous blancs et libres peuvent faire danser chez eux leurs esclaves, mais seulement les dimanches et fêtes, depuis midi jusqu'au coup de canon du soir; après toutefois en avoir obtenu la permission du Commissaire-Commandant de la ville, lequel est autorisé à envoyer un ou plusieurs gendarmes chez le demandeur pour y maintenir l'ordre et l'exécution de la présente; empêcher tous blancs ou libres de se mêler aux esclaves. »<sup>2</sup>*

De quoi s'agissait-il alors ? Comment est né le *grajé* et en quelle circonstance se dansait-il ? On peut émettre plusieurs hypothèses. Premièrement, le *grajé* serait né avant l'ordonnance de 1823 du « libertinage » des colons qui font danser leur esclaves au sein de leurs propres fêtes. Le *valse* viennoise, *valse* à trois temps, fait son apparition en France dans les années 1780. Après 1823, lorsque l'ordonnance n'était enfreinte, les danses de salon des esclaves s'exécutaient au sein de la plantation, les maîtres restant spectateurs. Le tambour s'est alors imposé et a transformé la *valse*. Deuxièmement, le *grajé* serait né après l'ordonnance de 1823. Il s'agirait d'une danse d'esclaves au tambour faite pour distraire le maître ou ordonnée par lui. Serait-ce une mise en dérision de la *valse* des blancs ? S'agirait-il d'un masque : j'imité « maladroitement » la *valse* pour me moquer des maître ou j'imité « maladroitement » la *valse* pour exprimer une certaine africanité liée au tambour ? Troisièmement, le *grajé*, malgré l'affirmation de Marie-Françoise Pindard, serait né

---

1 Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole – le *grajé* de Guyane*, Ibis Rouge, 2006, p.23.

2 *Feuille de la Guyane*, ordonnance du 28 juillet 1823, archive départementale de Cayenne.

après l'abolition de l'esclavage. Il s'agirait de se réapproprier une danse tant appréciée des anciens maîtres et de s'en servir pour l'affirmation de sa valeur et de son existence. On peut lire d'ailleurs dans un récit de voyage en Guyane, fait en 1862-1863, qu'à Cayenne, les esclaves domestiques restaient spectateurs des bals des colons. Mais il s'agit, nous devons en faire la remarque, d'un bal de gouverneur et non pas de soirées privées.

*« Quand les salons du gouverneur étincellent de lumières, quand l'orchestre met en mouvement polkeuses et valseuses, chaque famille créole (blanche née sur la colonie) qui arrive au bal est escortée par une suite nombreuse de femmes de couleur qui ont assisté à la toilette des jeunes filles, et qui viennent jouir de leur beauté et de leurs triomphes. Les maîtres dansent au salon, les anciens esclaves encombrant le couloir et regardent par toutes les portes. »<sup>1</sup>*

Il s'agirait d'une danse d'apparat que l'on pratique dans les grande occasions (fêtes familiales, publiques ou religieuses). Marie-Françoise Pindard en fait le descriptif. Un seul couple danse à la fois. Le cavalier établit une figure particulière auquel répond la cavalière par une autre figure particulière.

*« Dans le grajé les pas des danseurs glissent sur le sol de droite à gauche. C'est une danse élégante pendant laquelle la femme se fait admirer. On emploie le mot pavwézé (pavoiser; se pavaner; faire belle) les hommes tout en faisant glisser leurs pieds sur le sol, se penchent en avant, en sautant et en se balançant de droite à gauche (nika). »<sup>2</sup>*

Quatrièmement, on peut aussi émettre l'hypothèse que le *grajé* comme le *kaséko* se dansait dans les bals populaires des « gens de couleur libres ». Que le métissage ne proviendrait non pas des maîtres faisant danser leurs esclaves dans leurs salons mais des maîtres venant participer aux bals populaires des gens de couleurs libres et ce malgré les interdits des ordonnances et arrêtés municipaux.

Il est donc difficile de comprendre l'exact sens du métissage des corps et de la création des danses traditionnelles de Guyane. Il y a la résistance du tambour, le masque de l'assimilation, la mise en dérision de l'autre mais aussi peut-être une transgression, une faille dans le système colonial et esclavagiste qui rendrait possible une véritable rencontre. La promiscuité sociale était possible notamment lors des bals populaires, dits bals *convwé*.

---

1 Frédéric Boyer, *La Guyane française, notes et souvenirs d'un voyage exécuté en 1862-1863*, Hachette, 1867, p.102. Archives de la bibliothèque de Marseille, SG C95.

2 Marie-Françoise Pindard, *op.cit.*, p.46.

### 3) Le bal *convwé* :

#### **a) Témoignage de madame Sérotte : le bal *convwé* un rituel bien précis :**

Encore aujourd'hui, Mme Serotte et son groupe folklorique *Le buisson ardent* rejoue le traditionnel bal *convwé*. Il est possible d'écouter un entretien d'elle fait sur France-culture dans l'émission *Les Nuits Magnétiques* du 21 février 1991, émission consacrée à cette période aux portraits de femmes, enregistrement archivé à la bibliothèque de l'INA (Institut Nationale Audiovisuel). Mme Serotte explique que le bal commençait vers 22 heures et se terminait vers 5 heures du matin. Ce bal est devenu nocturne certainement après l'abolition de l'esclavage, étant donné les nombreux arrêtés et ordonnances qui restreignaient les danses des esclaves et « gens de couleur libres » à des horaires diurnes. Le bal commence toujours par la *valse* et le *grajé*, des danses dites posées, et se termine toujours par le *kaséco*, une danse dite « endiablée ». Les chants qui accompagnent les danses relatent la vie quotidienne des guyanais en y ajoutant dérision, tristesse ou encore morale.

#### **b) Carnaval, bal *convwé* et promiscuité sociale :**

Selon Aline Belfort-Chanol, le bal *convwé* ou *konvwé* était l'occasion d'une certaine promiscuité sociale en particulier lors du carnaval.

*« Les colons ne se limitaient pas aux salons pour se divertir, ils participaient aux manifestations de rue et aux bals publics. Mais l'un des principaux soucis de l'administration était de limiter la promiscuité sociale à laquelle étaient habitués les petits propriétaires qui devaient se rendre à Cayenne pendant le carnaval. »<sup>1</sup>*

Aline Belfort-Chanol justifie cet argument de promiscuité sociale à Cayenne par des documents sur les conditions de vie dans les communes telles que Mana et Iracoubo dans les années 1844. Il s'agit notamment d'une description sur les rapports entre les maîtres blancs pauvres et leurs esclaves.

---

<sup>1</sup> Aline Belfort Chanol, op.cit., p.20.

« Partout (à Iracoubo) c'est un pêle-mêle d'existence matérielle : les travaux, le repos, les plaisirs sont communs. »<sup>1</sup>

Le bal *convwé* était alors un danger. « Il risquait de déstructurer progressivement la société guyanaise qui avait pour fondement le clivage des classes sociales. »<sup>2</sup> La première moitié du XIXe siècle est marquée par un double mouvement : l'un abolitionniste, lié à la révolution française, à l'occupation portugaise, au régime préparatoire, à la formation d'une élite au sein de la classe tampon des « gens de couleurs libres » et l'autre, qui tente de garder un système esclavagiste et colonial en place. Ce qui amène à dire selon les mots de Aline Belfort-Chanol que « le carnaval évolua au cours de la première moitié du XIXe siècle dans cette double exigence, ordre et plaisir. »<sup>3</sup>

### **c) Carnaval, bal *convwé* et reconstruction de son humanité :**

Le « plaisir » de la fête marque une revanche sur l'état servile et les conditions de vie des esclaves et « gens de couleur libres » sous la colonie. Il s'agit de reconquérir son corps, son humanité, de se libérer de ses « démons » (souffrance, peur, etc.). La fête au tambour n'est pas seulement un simple plaisir mais aussi une revanche non plus du corps sur l'enchaînement mais de sa dignité sur l'acculturation. Il s'agit de laisser des traces, des bribes de mémoire ou encore de transformer la culture de l'autre par le biais de ses propres références esthétiques, rituelles et symboliques. Enfin, la fête est le signe à Cayenne d'une culture naissante, issue du fait colonial, marqué par l'assujettissement et la résistance. La fête fonctionne comme une faille au sein du système colonial auquel les esclaves et « gens de couleur libres » sont soumis. Une faille qui conduit à une niche à l'intérieur de laquelle une humanité tente de se reconstruire par le biais du masque. Le bal *convwé* n'est pas seulement un danger de mélange social, c'est aussi un danger de regroupement communautaire, de création d'une identité commune, d'une utopisation du monde en marche.

---

1 ANSOM, Guyane, Carton 21, F5, tableau statistique relatif à Mana envoyé au ministère par le Gouverneur, 5 août 1844, cité par Aline Belfort-Chanol, op.cit., p. 20.

2 Aline Belfort-Chanol, op.cit, p.20.

3 Idem, p. 21.

#### **d) Présence de l'orgue de barbarie dans la seconde moitié du XIXe siècle**

Après l'abolition de l'esclavage, les danses « aux tambours et aux tambourins » sont encore l'objet de réglementation. Un autre instrument est aussi posé comme « trouble au repos public » : l'orgue de barbarie, par un arrêté municipal de la mairie de Cayenne datant de 1876.

*« Près de trente ans après l'abolition de l'esclavage, le tambour, le tambourin et l'orgue de barbarie ne sont donc toujours pas considérés comme des instruments de musique par les représentants de la culture officielle dans la colonie. Ils ne sont que des objets produisant un désordre acoustique qui ne s'apparente en rien à une création musicale. Ils symbolisent la disharmonie, la sauvagerie qu'il faut réprimer par des textes officiels. »<sup>1</sup>*

L'orgue de barbarie n'est pourtant pas le signe d'une résistance culturelle qui témoignerait d'une réminiscence des rites festifs des anciens esclaves. Au contraire, il est un instrument européen dont l'origine exacte est difficile à cerner. L'hypothèse la plus plausible et acceptée aujourd'hui est celle qui renvoie cet instrument, dont les premières mentions datent du XVIIIe siècle, aux musiciens ambulants étrangers qui parlaient peu le français, d'où l'appellation d'orgue de « barbarie ». Cet instrument est vite l'affaire en France des mendiants et des forains. Il connaît une apogée au XIXe siècle. Son répertoire ne se limite pas aux chansons populaires mais comprend aussi des musiques savantes comme les compositions classiques ou baroques.

En 1876 à Cayenne, les relations sociales ne sont plus exclusivement marquées par la relation maître/esclave ou encore Blanc/Noir mais aussi par la relation entre la bourgeoisie créole noire et le reste de la population. L'orgue de barbarie est ainsi à bannir de la société, de la fête, de la rue en tant que signe d'une culture de rue, d'une culture populaire.

#### **e) Évolution des mœurs à la fin du XIXe siècle : le bal *convvé* glorifié dans la presse et s'appropriant les danses des bals d'élite :**

En 1891, un article dans *La Vigie*, nous informe Aline Belfort-Chanol, rend compte du carnaval de cet époque et en particulier d'un bal travesti populaire. Il y

---

<sup>1</sup> Aline Belfort-Chanol, op.cit/, p. 22.

avait comme danse, outre le *kaséco*, des *polkas* et des *mazurkas*. La présence de ces deux danses est intéressante. Il s'agit, semble-t-il, d'une évolution, d'une transformation du bal populaire. L'auteur de l'article déplore la disparition du *kaséco* au profit de ces danses de couples, *polka* et *mazurka*. Or, nous l'avons vu, ces deux dernières danses sont, sans nul doute des danses que l'on retrouve dans les bals d'élite. Ce sont des danses au violon, telles qu'elles semblent être évoquées en 1845 dans la première archive qui mentionne la présence du carnaval en Guyane française et à Cayenne notamment. Il semble qu'un métissage est en train de s'opérer entre les bals d'élite et ceux populaires.

La glorification dans cet article de la danse populaire le *kaséco* est aussi un point sur lequel il faut s'arrêter. En 1891, les détenteurs du pouvoir de l'écriture sont encore et toujours issus de la classe aisée de la population, en l'occurrence la bourgeoisie créole. Le lyrisme dont témoigne la description du *kaséco* montre soit que déjà un autre regard s'amorce sur la culture créole populaire, soit que le *kaséco* est déjà en train de se folkloriser, c'est-à-dire de disparaître progressivement des usages sociaux de la population. Il commence alors, de fait, à devenir un objet rare et précieux, la marque d'une histoire passée, à devenir un patrimoine culturel à sauvegarder. Le *kaséko* devient le fer de lance de la classe dominante qui cherche à affirmer son « indépendance » culturelle en même temps que son assimilation à la France.

*« Cette année, le carnaval m'a paru moins animé que les années précédentes... Je n'ai pas eu le gai, le charmant, l'oriental, le voluptueux, le délirant, l'érotique, le diabolique, l'énamouré, le fin-de-siècle cassé-cô. (...) Le cassé-cô commence, d'abord vagissant, soupirant, murmurant puis éclatant, lyrique comme un chant triomphant des amours au pays du soleil. »<sup>1</sup>*

---

1 *La Vigie*, 12 février 1891, cité par Aline Belfort-Chanol, op.cit., p. 23.

### III) Synchrétisme entre bal travesti de salon et bal *convwé* : le bal *paré-masqué*

Le bal *paré-masqué* s'institutionnalise au tout début du XXe siècle par l'ouverture notamment d'établissements dédiés à sa pratique. Aline Belfort-Chanol, à la suite de Patrick Léon, repère plusieurs espaces de bal *paré-masqué*. Il y avait d'abord le Casino-Théâtre encore appelé Trocadéro et plus tard Dancing-Palace, créé avant 1902 situé sur la périphérie de la ville, c'est-à-dire dans un espace urbain, la banlieue, dédié au bal populaire.

*« Le samedi soir pendant le carnaval, des marchands s'y installaient toute la nuit, apportant réchaud à charbon pour préparer le café, tables et chaises pour la dégustation du blaff (sorte de court bouillon de poisson, macadam (riz et morue) et autres mets. »<sup>1</sup>*

Ensuite, il y avait La Nouvelle Cité, encore appelée Le Château, créée en 1902. Cet établissement avait un règlement afin que l'ordre et la décence y soient respectées. Puis en 1912 s'ouvre le célèbre Petit Balcon.

Le bal *paré-masqué* naît de la rencontre entre les bals travestis de salon et les bals *convwé*, entre le bal bourgeois et le bal populaire, entre une idéologie de l'assimilation et un pouvoir de création et de résistance. Nous pouvons voir plusieurs raisons à ce phénomène « synchrétique ». Tout d'abord, en ce début du XXe siècle, l'idéologie de l'assimilation prend le dessus, se place comme idéologie dominante de la communauté créole cayennaise. Le tambour disparaît au fur et à mesure de l'orchestre du bal *paré-masqué* et laisse la place à des instruments comme la clarinette, le trombone, le violoncelle, le banjo et le *tibwa*. Il y a une disparition du symbole de résistance de l'esclave, de la part africaine de la culture créole. Les valeurs de la classe bourgeoise dominante se sont propagées : occultation de la période esclavagiste, mépris de l'être noir, survalorisation de la culture française. La clarinette prend alors le rôle de personnage principal de l'orchestre, c'est lui l'instrument « fou » qui endiable les danseurs. Il joue avec les corps. Il provoque les déhanchements, les imprévus, les frappes de bassin, les roulements du corps des

---

<sup>1</sup> Aline Belfort-Chanol, op.cit., p.38.

danseurs.

Ensuite, malgré cette prise de pouvoir de l'idéologie de l'assimilation, le corps résiste au travers notamment du *kaséco*. Cette danse continue d'être présente dans les bals. Sa force de déhanchement, de défoulement, de libération des corps, sa valeur carnavalesque de démente, de déchaînements des passions, son pouvoir dionysiaque influe sur les corps et transforme les danses à la mode comme la *polka* et la *mazurka*. Le bal *paré-masqué* est alors aussi mal vu, décrié, méprisé : « *La salle du Château continue à être le lieu de rendez-vous d'un monde spécial auquel il ne fait pas très bon de se froter.* »<sup>1</sup>

« *Quant aux danses qui ont lieu dans les salles publiques, nous ne nous arrêterons pas à décrire le genre définitivement adopté et malheureusement trop apprécié. On sait qu'elles prennent leur origine dans une dislocation des membres pour aboutir à une dislocation des mœurs : Sodome par le feu, St-Pierre par la lave, Cayenne par le Cassé-co.* »<sup>2</sup>

Le bal *paré-masqué* semble être selon l'auteur de cet article un lieu de débauche des corps. Le jeu de séduction du *kaséco* semble fort décrié. Pourtant, ce mode d'être-ensemble n'est pas absent des danses françaises comme la *mazurka* et la *polka*, bien au contraire. D'autre part, cette résistance du *kaséco* paraît participer aussi à une certaine mouvance déjà naissante de revendication culturelle et identitaire. Il est, nous l'avons vu, parfois glorifié, pris comme fer de lance. Enfin, ce syncrétisme entre ces deux bals, c'est possiblement aussi, par le biais du masque et de l'anonymat, un besoin d'unité. C'est l'utopie, mise en place en période de carnaval, devant les mœurs, d'un regroupement entre les cultures bourgeoise et populaire, œuvrant pour la création d'une culture commune forte, réappropriant et construisant sa propre histoire, ses propres traditions festives.

---

1 *Bulletin du parti radical et radical-socialiste*, 30 janvier et 2 février 1909, n° 30, cité par Aline Belfort-Chanol, op.cit., p.39.

2 Idem. « St-Pierre par la lave » fait référence à l'irruption de la Montagne Pelée qui en 1902 à recouvert St Pierre de la Martinique.



### **Chapitre III :**

**Le carnaval de rue au XIXe siècle, expression de la culture populaire : violence et esthétique grotesque.  
Lecture des premières archives concernant le carnaval de Cayenne.**



## **I) Lecture de la première archive concernant le carnaval de rue : tentative d'ordonner, de policer, d'embourgeoiser le carnaval.**

L'unique archive attestant de la présence d'un carnaval de rue à Cayenne est tardive et date de 1885. Un arrêté municipal pris par le maire de la ville, Hachille Houry, régleme la liesse urbaine (voir annexe ). Il s'agit principalement dans cet arrêté non pas d'encourager la démesure mais au contraire d'inviter à la mesure.

*« Il est défendu, pendant le carnaval, à toute personne masquée, déguisée ou travestie de se montrer sur la voie publique avec des armes et des bâtons, de paraître sous le masque avant midi, de prendre un déguisement qui serait de nature à troubler l'ordre public ou à blesser la décence ou les mœurs, de porter aucun insigne, aucun costume appartenant aux cultes légalement reconnus par l'État ou ayant rapport à des fonctions publiques, de provoquer qui que ce soit par des invectives, des mots grossiers et de faire entendre des chansons licencieuses. »<sup>1</sup>*

### **1) Le carnaval avant, mais aussi pendant et après cet arrêté, troublerait l'ordre public : il serait source de violence.**

Il est évidemment important de noter, d'une part, que l'arrêté tente de régulariser un phénomène déjà existant et que les décisions prises découlent de la réalité. Et d'autre part, que cet arrêté, encore en vigueur aujourd'hui, n'a été et n'est toujours pas respecté. Mais cette volonté d'ordre est-elle due à un carnaval qui se développe de façon dangereuse, qui est de plus en plus source de désordre public, ou à un carnaval de rue qui vient de se créer et qui, dès lors, est permis par les élus locaux avec des conditions de décence, ordre, moralité, etc., ou encore à un changement de politique locale qui mise sur l'ordre et la sécurité publics ?

La démographie et les données sociales avaient considérablement changé en cette fin du XIXe siècle. Les familles blanches avaient quasiment disparu. Elles avaient

---

<sup>1</sup> Extrait de l'arrêté municipale de 1885 tiré de *La semaine Guyanaise*, n) 472, 7 janvier 1993, p.2.

soit quitté le territoire soit fondu, par métissage, au sein de la population créole noire. Cette dernière n'était pas uniquement constituée de créoles guyanais issus de la période esclavagiste. S'y étaient ajoutés des immigrants des Antilles françaises et anglaises. A cette population créole se juxtaposaient des immigrants venus de métropole, d'Inde, d'Asie, venus contraints et forcés (bagne, réfugiés politiques ou encore économiques) ou attirés par l'or. Il est possible que ce brassage culturel soit déjà comme aujourd'hui source de conflits, tensions et peut-être de violence : le malaise d'être contraint et forcé sur un territoire nouveau, les difficultés d'adaptation aux mœurs et comportements locaux, les malentendus entre les différentes communautés culturelles, la lutte pour maintenir, prouver son identité originale face à l'autre.

Les conditions de vie étaient assez désastreuses : vie au « compte-goutte » selon Serge Mam Lam Fouck, malnutrition, sous nutrition, hygiène souvent inexistante, sous encadrement médical. La misère régnait sur la majeure partie de la population guyanaise. Cet état des choses peut parfois être une source de solidarité ou source de violence (vol, agression, meurtre).

Une partie de la population était instable : les orpailleurs n'étaient venus que pour s'enrichir, les bagnards ne rêvaient que de partir. Cette instabilité, ce sentiment de n'être là que provisoirement peut provoquer un non respect du « territoire », en tant qu'espace de vie d'une communauté et amener des comportements violents.

Le quotidien, dès lors, contient une charge de violence. Le carnaval peut fonctionner comme un espace d'anti-droit<sup>1</sup>, où les limites du respect physique de la personne sont bafouées. Le bâton, l'arme, peuvent devenir facilement utilisables dans la liesse populaire et l'anonymat du masque. Le carnaval rapproche les foules, déjoue la méfiance. L'anonymat du masque crée de la dé-responsabilisation. Les règlements de compte ou l'expression de la violence urbaine sont alors possibles.

Le carnaval est un lieu de contestation, un lieu de revendication de droit. La misère sociale dans la colonie est source de colère. Le carnaval de rue est proche de l'esthétique des manifestations politiques. Il permet de scander des slogans, de condamner des actes, de parodier des personnages locaux, de proposer un autre ordre du monde. A Cayenne le terme de « vidé » est utilisé dans les deux cas :

---

<sup>1</sup> Nous devons la distinction entre espace d'anti-droit et espace de non-droit au juriste Frédéric Bondil, *Le carnaval de Guyane, lieu de non-droit, d'anti-droit ou de droit?*, in *Penser le carnaval-Variations, discours et représentations*, sous la direction de Biringanine Ndagano, Karthala, 2010.

manifestation carnavalesque et manifestation politique. Il est un mode festif du carnaval. Derrière un orchestre à pied, puis plus tard juché sur un camion, la foule danse, masquée ou non, chantant des refrains grivois, burlesques ou contestataires. La procession défile ainsi dans les rues de la ville. Le *vidé* est aussi employé dans le domaine politique.

*« Un grand « vidé » a accueilli Galmot lors de son retour en Guyane en mars 1929. Le « vidé » politique est semblable à celui du carnaval, les masques et les chansons licencieuses étant remplacés par des effigies et des chansons politiques. »<sup>1</sup>*

La violence n'était pas exclue du politique en cette fin du XIXe siècle. Les électeurs étaient manipulés par la peur (retour au système esclavagiste), la fraude électorale, les manœuvres d'intimidation, l'utilisation du paternalisme.

*« Dans un tel contexte les idées politiques n'étaient guère privilégiées, les hommes politiques mus souvent par des ambitions personnelles et cherchant plus à flatter les passions populaires qu'à développer un programme, lançaient des mots d'ordre que militants et sympathisants reprenaient à la fin des scrutins, en chantant et en dansant les louanges du candidat vainqueur ou en vilipendant l'adversaire battu. La violence intervenait parfois pour régler le compte des adversaires. »<sup>2</sup>*

Mais on peut aussi ramener cette violence qui s'exprime dans le carnaval de Cayenne aux origines de la société créole. La culture issue du fait colonial tient dans sa mémoire collective et la mémoire des corps la violence inhérente à l'esclavage.

*« Au vu de l'histoire de la Guyane française, le régime colonial a pu fournir un terrain particulièrement favorable à ces réactions carnavalesques anti-juridiques. C'était une belle occasion de revanche face à l'application d'un droit issu de la seule culture européenne. »<sup>3</sup>*

Le carnaval est un espace anti-droit qui convoque les corps. Cette convocation du corps dansant, jouant, libérateur des pulsions ne peut que manifester au final la violence enfouie dans les mémoires, le retour de ce qui a été refoulé. Lorsque le quotidien enrichit cette violence par la misère et des tensions sociales. La violence carnavalesque devient presque obligée.

Mais ces dépassements, ce paroxysme de l'anti-droit carnavalesque se trouvent alors confrontés au droit de la quotidienneté, en particulier avec l'article 4 de l'arrêté

---

1 Serge Mam-Lam-Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage...*, op.cit., p.353.

2 Idem, p. 348.

3 Frédéric Bondil, op.cit, p. 96.

de 1885 :

*« Tout individu portant un masque, qui sera invité par un agent de la force publique à le suivre, devra déférer sur le champ à cette injonction et donner les explications qui lui seront demandées. »<sup>1</sup>*

## **2) L'arrêté tente aussi d'embourgeoiser le carnaval de Cayenne et de faire disparaître l'esthétique grotesque.**

Premièrement, selon cet extrait, il est interdit de porter un insigne ou costumes appartenant aux cultes reconnus par l'État, en l'occurrence l'Église catholique, ou en rapport avec la fonction publique. Ainsi, si l'arrêté avait été respecté, le traditionnel lundi gras, c'est-à-dire le jour des mariages burlesques, n'aurait pas pu voir le jour. Lors du lundi gras l'institution du mariage est mise en dérision : le curé, le maire, la procession, les aspects du rituel. Le charivari médiéval s'exprime ici en son sens premier. Il s'agit de se moquer des couples mal assortis : les grands avec les petits, les vieux avec les jeunes, les gros avec les maigres, etc. Pour renforcer le grotesque du couple marié, les hommes sont déguisés en femme et les femmes en hommes. Il y a une volonté dans cet arrêté de désamorcer la part subversive du carnaval ; les autorités premières doivent être respectées : l'Église et l'État. Le pouvoir en place ne doit pas être contesté.

Deuxièmement, l'arrêté cherche à rendre le carnaval plus policé, élégant, beau. Il est interdit de provoquer la décence, les mœurs, de lancer des chansons licencieuses. Or l'un des principes même de l'esthétique grotesque est de rabaisser l'autre au bas corporel, à la matière : sexe et excrément. Il s'agit dans les figures traditionnelles de Cayenne de rabaisser l'autre par la parole (chants, slogan) et/ou par la souillure (jet de farine pour *Jéfarin*, frottement avec un masque enduit d'huile et de suie pour le *Neg'marron*). Il s'agit de ramener l'autre à la matière qui fait son corps, à la chair qui le constitue notamment par le jeu de l'attrape (enchaîner l'autre avec une corde pour les *Zonbibaréyo*, piquer l'autre avec des aiguilles pour *Sossouri*). De ramener l'autre et soi à la sexualité. Il est intéressant de noter que l'arrêté élabore une distinction

---

<sup>1</sup> Article 4, Arrêté municipal du 22 janvier 1885, cité par Frédéric Bondil, op.cit., p.103.

entre être déguisé, costumé et travesti. Il semblerait que le travestissement, notamment d'homme en femme comme à l'heure actuelle, était présent et avait sans doute un fort succès. L'autre principe est d'aller au-delà des normes et des mœurs en vigueur afin de construire un ordre nouveau du monde.

Est-ce à dire que le carnaval à cette époque devenait dangereux, trop subversif, frôlait les limites d'une véritable révolution? Ou sommes-nous devant la preuve écrite d'un projet d'embourgeoisement du carnaval ? Ces deux hypothèses sont loin de s'opposer. L'embourgeoisement du carnaval au XIXe siècle est une possibilité de mainmise sur la population, une volonté de saboter une part de la culture du peuple, une culture dangereuse et subversive.

## **II) Deuxième archive : le carnaval en 1899, lieu de syncrétisme culturel.**

Un article dans *Le Combat* du 16 février 1899 mentionne la présence d'un carnaval de rue à Cayenne.

*« Comme de coutume, des couples qui sautent autour des masques et des musiques de chevaux de bois, ont fait autour des chars magnifiquement ornés une bruyante conduite... Vociférant à qui mieux mieux les cassé-cô et les biguines les plus échevelés. »<sup>1</sup>*

### **1) Le carnaval bourgeois et populaire**

Tout d'abord le caractère dépréciatif du carnaval de rue ici exprimé, « sautent », « bruyante conduite », « vociférant », « échevelé », est ambigu. Il peut à la fois être le signe d'un parti pris pour le carnaval bourgeois, manifesté par les « chars magnifiquement ornés » et au contraire, une valorisation, par le biais, du Détour, du masque de la dérision, du carnaval de rue populaire. Quoi qu'il en soit, il y a dans ce carnaval de 1899 la présence des deux formes d'esthétique : bourgeoise et populaire.

#### **a) Le carnaval bourgeois :**

Le « char magnifiquement orné » à Cayenne n'est pas resté comme constituant de la tradition carnavalesque si ce n'est pendant un moment avec les chars fleuri de la mi-carême. Les bonnes familles y participaient au début du XXe siècle. Ce sont les enfants qui y étaient à l'honneur. Des batailles de fleurs y étaient organisées si l'on en juge par le titre d'une autre carte postale répertoriée éditée par Marcel Bruère et Dawson en 1909 : *Mi-Carême – Après la bataille* dont nous n'avons pu hélas nous procurer un exemplaire. A Nice, pour le carnaval de 1876, se crée pour la première fois une bataille de fleurs sur la Promenade des Anglais. Au début, ce fut un simple

---

<sup>1</sup> *Le Combat*, n°65, 16 février 1899, cité par Aline Belfort-Chanol, op.cit., p.25.

échange de fleurs puis rapidement cette festivité est devenue un vrai spectacle avec d'immenses chars fleuris. Des personnes installées sur ces chars lancent encore aujourd'hui d'innombrables fleurs sur la foule des spectateurs.



*Illustration 54 : "Cayenne - Mi-Carême - Passage de la Baleinière", Carte postale collection Claude Martin, cliché Canauza, édition Marcel Bruère-Dawson*

De quelles fleurs s'agissait-il à Cayenne ? Quel impact la mi-carême et ses chars avaient-ils sur la population ? Quelle relation entretenait ce spectacle avec la subversion ? L'Église, voyant la population supporter difficilement les privations et les abstinences des quarante jours de Carême, instaura la Mi-Carême le troisième jeudi du Carême chrétien. Cependant, rien ne semble, dans ces chars fleuris et ces enfants ressemblant à des anges, tenir du carnaval subversif et gargantuesque. Il s'agit plutôt d'une forme respectable de procession religieuse.



*Illustration 55: Chars fleuris de la Mi-Carême, Cayenne, Photo Bernard Lavergne, édition 1988.*

## **b) Le carnaval populaire :**

Le carnaval populaire, selon les termes dépréciatifs des auteurs de l'article, est à la fois bruyant et désordonné. Si l'on considère que la pratique du Détour est inhérente à l'attitude et au langage créole, il est possible que ces termes dépréciatifs soient aussi un manifeste.

En effet, d'une part, les carnavaliers semblent faire une « bruyante conduite », contraire à une attitude respectable d'individus dans un espace public. Mais cette « bruyante conduite » est aussi le principe même du carnaval. Le carnaval est une fête tonitruante et charivaresque. Le monde doit s'ébranler, la ville doit trembler. La place publique résonne et se fait échos d'un carnaval tapageur. Il ne s'agit plus du silence, de l'immobilité et de l'obscurité de l'espace privé ou encore d'un espace traumatique lié à l'histoire de la société créole comme la cale des négriers, l'habitation du maître ou la forêt, refuge de l'esclave fugitif. Il s'agit de son contraire. Le carnaval met à jour avec éclat les groupes, les individus, les masques, les chants, les musiques. Le corps et la parole s'expriment enfin dans une liberté qui était jusqu'alors peu permise. D'autre part, les carnavaliers « vocifèrent » les *kaséko* et les *biguines*. Le terme « vociférer » signifie parler ou proférer en criant et avec colère. Les chants carnavalesques ne sont pas chantés mélodieusement et avec douceur mais jetés à la face du monde. Le carnaval populaire se veut un carnaval d'où jaillit l'affect restreint et enfoui pendant le temps de la quotidienneté. La colère et la rage qui naissent de la frustration se manifestent enfin. Les chants des *kaséko* et des *biguines* relatent généralement la vie de la société créole : non seulement les moments de bonheur, parfois d'euphorie, mais aussi de souffrance, de douleur, de mort. Pendant le carnaval, il ne s'agit plus de se taire mais de crier sa rage, son désespoir, ses pleurs et ses rires.

Ensuite, le carnaval populaire est un carnaval désordonné. Les danseurs « sautent » et les musiques sont « échevelées ». Il n'y a plus d'ordre, de mesure. Les corps et les musiques sont effrénés. Le diable semble s'emparer du carnaval pour exprimer toutes les pulsions et les passions de la société créole. Le corps qui saute est un corps qui se secoue, tous ses membres sont agités. Il s'agit du règne du *Kaséko*. Le corps saute pour se libérer des pulsions, pour rentrer en transe, pour communier avec

le groupe, pour créer un autre monde possible. Encore aujourd'hui lors des *vidé* les corps sautent. Les animateurs juchés sur un camion musical provoquent le saut : « *Levez le bras! Sautez! Sautez! Sautez!* » scandent-ils à la population.

*Illustration 56 : Vidé de Matoury, commune frontière de Cayenne, carnaval 2006, photo Gérard Tougait.*



Le *kaséko* et la *biguine* « échevelés » ne sont que des « désordres » et du « bruit » apparent, qui naissent de la volonté à la fois d'exprimer l'inexprimable, se libérer enfin, un temps, de quelques normes et structures établies, et pratiquer le Détour, mettre au paroxysme les idées préconçues sur l'être créole et sur le carnaval.

*« Derrière ces dichotomies déjà archaïques où l'on retrouverait le conflit du bien et du mal, du diable et de Dieu, se cache un désir de simplification. Et qui brouille les pistes. L'expérience collective – le « vécu social » - ne se réduit pas à des oppositions aussi abstraites et tranchées, et pas, non plus au simple respect ou irrespect des règles, reconstituées « après coup ». Peut-être convient-il de mettre entre parenthèses ce que nous croyons savoir et chercher autrement, ou ailleurs... »<sup>1</sup>*

Ce désordre et ce bruit apparent ne sont qu'une phase de la reconstruction d'un autre monde. Il y a toujours une carnavalisation du monde avant chaque révolution. Le saut, le bruit et le cri sont la manifestation d'une renaissance mesurée, ordonnée, articulée par les masques, les danses, les musiques et les chants. Le groupe créole redéfinit les contours du réel, de sa culture et met en place de nouveaux devenirs.

---

<sup>1</sup> Jean Duvignaud, *Ordre ou désordre : la dérision*, in *Carnavals et mascarades*, op.cit., p. 28.

## 2) Le carnaval européen, antillais et guyanais :

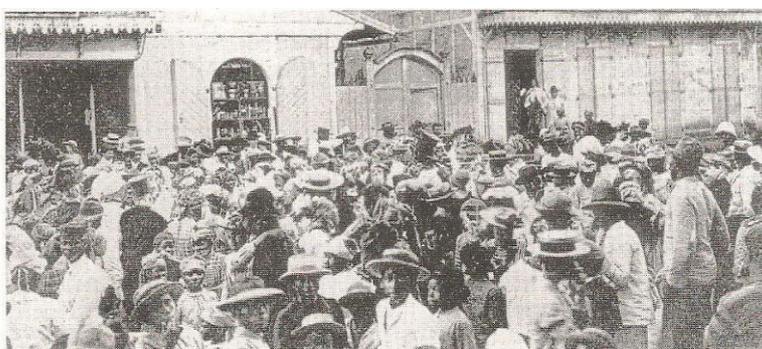
Il n'y a pas qu'une juxtaposition des cultures bourgeoise et populaire dans ce carnaval. Les musiques étaient celles de chevaux de bois, la *biguine* et le *kaséco*. Trois types de musique qui font référence à trois cultures différentes : l'Europe, les Antilles françaises et la Guyane. Le carnaval participe à l'expression d'une société multiculturelle, à l'intégration des différents apports culturels de la population, et aussi certainement à la créolisation de ces différents apports.

Quelles esthétiques la société cayennaise a-t-elle emprunté aux carnivals et traditions d'Europe et de la Caraïbe ? Comment les a-t-elle créolisées ? Quels sens nouveaux ont émergé de cette réappropriation ? Telles sont les questions que l'on peut se poser à ce point de l'analyse. Malheureusement, les archives écrites et iconographiques de cette époque sont faibles. Ce qu'il nous reste ce sont les figures du carnaval de Cayenne posées aujourd'hui comme traditionnelles. Dans cette archive de 1899, les auteurs parlent de « masques » mais n'en décrivent aucun.

A la lecture des différentes carnalographies européennes et caraïbéennes, il semble évident que beaucoup de personnages sont communs, se rapprochent dans leur sens et leur esthétique, nous le verrons dans la troisième partie. Plusieurs raisons sont possibles. En premier lieu, les migrations qui se sont établies dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment après l'abolition de l'esclavage, auraient permis une circulation des informations, un échange d'esthétique carnavalesque et un syncrétisme culturel intercaraïbéen. En second lieu, les carnivals de la Caraïbe ont en commun leur origine française. Il s'agit, même, dans le cas des carnivals d'Haïti et de Trinidad Tobago, d'une occupation française durant la colonisation. Le syncrétisme afro-européen semble alors trouver des évidences quasi universelles. Ce qui nous amène à dire, en troisième lieu, que ces points communs, et leur traditionnalité l'atteste, c'est-à-dire leur ancrage dans la société créole, sont des figures carnavalesques qui expriment le plus le processus de la créolisation, c'est-à-dire la naissance d'une culture issue du fait colonial. Ces masques sont à même d'exprimer le tragique qui constitue la base des sociétés créoles. Ils sont tout à la fois Détour, Résistance et Retour de ce qui a été refoulé.

### III) Troisième archive : vêtement de fête et vêtement de carnaval.

Une archive iconographique non datée, mais qu'Aline Belfort-Chanol ramène à la fin du XIXe siècle – début XXe siècle, montre un instant du carnaval. Une foule massée dans la rue semble attendre un événement : le début d'un bal *convwé* ou celui d'un *vidé* ? On y aperçoit des femmes et jeunes filles, en tenue traditionnelle et coiffe en tissu madras, appelée *La Chatte* ou *Lachat*



*Illustration 57 : Carnaval de rue de Cayenne, fin XIXe- début XXe siècle.*

Marie-José Jolivet, dans un article intitulé *Tenue de ville, vêtement de fête, ou l'art créole du paraître*, décrit trois tenues de fête dans la tradition guyanaise :

- une robe blanche portée par les *gangan* (ainées) ou/et les *matado* (femmes élégantes ou/et courtisanes),
- la robe *tètèch* ressemblant à une robe anglaise du XVIIIe siècle ayant une traîne, 32 boutons devant, des manches longues froncées aux épaules en forme de « gigot », *Lachat* à longue queue cachant la nuque, le châle de dentelle et les mitaines,
- la robe princesse qui est une robe *tètèch* pour jeune fille.

Marie-José Jolivet met l'accent, dans un premier temps, sur le fait que la robe *tètèch* est une robe empruntée par la bourgeoisie créole noire aux anciens maîtres. Marie-José Jolivet nous transmet le récit de F. Bouyer décrivant les femmes et filles des colons en 1862-1863 :

« Les riches donnent à ceux qui n'ont rien ; les négrillons attrapent les miettes de la table et les reliefs du festin ; les mulâtresses et les négresses se parent des robes rebutées par madame et mademoiselle. (...) La toilette habillée des dames créoles, c'est la toilette d'été des élégantes de France ; Leurs chapeaux sont de la bonne faiseuse de Bordeaux et de Nantes. Elles ont les toques à plumes, Tudors, canotiers et Marie-Stuart et leurs crinolines sont d'une envergure suffisante. Leur toilette de maison et de négligé est appropriée au climat. C'est une robe d'indienne montante sans ceinture, appelée gaule. Sur leurs cheveux bruns se noue en forme de turbans un mouchoir de soie qui donne à leur beauté un cachet oriental et biblique. »<sup>1</sup>

La robe *tètèch*, dont le nom créole provient du français « duchesse », fut portée par la bourgeoisie créole noire jusque dans les années 1920. Marie-José Jolivet met alors l'accent dans un deuxième temps sur cet acte de réappropriation.

« Porter la même tenue que l'ancien maître n'est évidemment pas ici une simple affaire de mode. Nous le verrons, la robe *tètèch* (non créole de l'ancienne maîtresse d'habitation) dont se parent aujourd'hui certaines femmes, en certaines occasions, est plus qu'un costume folklorique : elle est la marque perpétuée du processus de réappropriation, de détournement et de dérive dont procède la culture créole. Mais cette réappropriation n'est pas nécessairement synonyme de décalque, et l'art de se vêtir peut aussi être créatif. »<sup>2</sup>

La robe *tètèch* apparaît au moment même où cette mode s'efface et où la maîtresse d'habitation, la *tètèch* disparaît. Elle est une réappropriation du passé. Il s'agissait d'acquérir les anciens attributs de la maîtresse, et ainsi montrer son appartenance sociale à la nouvelle bourgeoisie créole, sa respectabilité et son appareil.

*Illustration 58 : robe tètèch, diner spectacle du 7 juin 2008 en hommage au pères de la "négritude", Damas, Césaire, Senghor, photo A.E.A.G. Mayouri.*



- 1 F. Bouyer, *La Guyane française. Notes et souvenirs d'un voyage exécuté en 1862-1863*, Cayenne, réédition Guy Delabergerie, 1990, pp. 102-106.
- 2 Marie-José Jolivet, *Tenue de ville, vêtement de fête, ou l'art créole du paraître*, in Agier Michel (ed.), Ricard A. (ed.), *Les arts de la rue dans les sociétés du sud*, source : IRD documentation, 1997, pp.114-115.

Cependant, le récit de F. Bouyer peut nous rappeler que la robe *tètèch* ayant comme origine les rebuts de la maîtresse d'habitation hérités par les « *mulâtresses et les négresses* » peut être avant tout un déguisement, un détournement plus qu'un appareil socio-économique. En effet, il est intéressant de constater que cette élégance européenne faisant signe d'un passé colonial se retrouve à bien des endroits dans le carnaval de Cayenne actuel :

- les *fem'touloulou* ou *touloulou* du samedi soir portent des robes dont l'esthétique appartient à un passé colonial comme la *Rivière salée* qui vient de Martinique, la *Gaule* qui apparut en France vers la fin des années 1770, que l'on appelait aussi « robe en chemise » ou « robe à la reine ».



Illustration 59 : Carte postale de Guyane 2002 : "Carnaval de Guyane : les touloulous", éditions Grand Sud, photos : Philippe Poux.

- Présentatrice de télévision, Tatïe Léodate, pour une émission en créole sur le carnaval sur ACG Guyane (antenne qui a cessé d'émettre en 2010) :

*Illustration 60 : Présentatrice d'ACG Guyane, Tatie Léodate, pour l'émission « Fouyaya », avec une petite spectatrice de carnaval en tenues traditionnelles guyanaises de fête. Photo Gérard Tougait. Carnaval 2007. Cayenne.*



– les robes portées par *Bien grillée*, nom donné à la commerçante ambulante de cacahuètes « bien grillées ! » présentes à tous les carnaval et auxquelles le groupe carnavalesque *Osband* rendit hommage lors de la parade de Cayenne en 2002.



*Illustration 61 : "Bien grillées !" arpentant les rues de Cayenne, Carnaval 2002, photo : Blodwenn Mauffret.*



*Illustration 62 : Groupe "Osband" avant le défilé, préparation au carbet de l'IRD, route de Montabo, Cayenne, en tenue de "bien grillées!", Carnaval 2002, Photo : Blodwenn Mauffret.*

- Certains groupes de Carnaval qui ont une volonté d'apparat, qui s'inscrivent dans un carnaval-spectacle et identitaire défilent souvent avec des tenues rappelant une tradition du vêtement inscrite dans le passé mêlée à la créativité carnavalesque contemporaine.

*Illustration 63 : Costumes traditionnels créoles, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Gérard Tougait*



*Illustration 64 : Carnaval 2002, Cayenne, photo : Blodwenn Mauffret.*

La robe rebut, c'est-à-dire qui a été rejetée, laissée de côté, considérée comme sans valeur est prise par la société créole, une fois que le groupe des anciens maîtres a été dissous, comme robe de fête et de carnaval. Il s'agit bien là à la fois d'une pratique du Détour et de pensée de la Trace. Le caractère dérisoire de la genèse créole est mis à son paroxysme : la robe délaissée de la maîtresse d'habitation et donnée avec condescendance aux femmes esclaves domestiques ou encore aux « gens de couleurs libres », est prise comme robe traditionnelle attestant d'une histoire marquée par l'esclavage et le mépris. Cette robe est donc bien une Trace de l'histoire de la Guyane

française. Elle est une « prophétie du passé » qui éclate de beauté, de couleur et de lumière non pas seulement comme manifestant la revanche de la bourgeoisie créole sur la caste des anciens maîtres, mais surtout comme marqueur de l'identité créole qui réaccède à son humanité et à sa dignité par le détournement.

Les hommes semblent, quant à eux, privilégier sur l'archive iconographique, le port du canotier. Chapeau de paille à fond plat, il fut créé dans la seconde moitié du XIXe siècle. Il fut très populaire en Europe de la fin du XIXe siècle jusqu'à la moitié du XXe siècle. C'était un chapeau d'été privilégié des sportifs. Il fut vite aussi un chapeau pour femme. Sur l'archive iconographique, il semble que certaines femmes le portent aussi. Ce chapeau n'a pas laissé de trace en Guyane française. La tenue de fête traditionnelle actuelle pour homme semble être un pantalon blanc, une ceinture de madras, une chemise blanche, un chapeau blanc entouré du même tissu que celui de la ceinture. Ce costume est peu visible dans le carnaval de Cayenne. Cependant il est possible de le retrouver dans le travestissement de femme en homme lors des soirées *tololo* ou au sein de groupe mettant en valeur la tradition guyanaise.

*Illustration 65 : "Pas de tupperware"  
groupe de femmes travesties en hommes  
guyanais lors d'une soirée tololo, Chez  
Polina, Cayenne, Carnaval 2007, Photo:  
Blodwenn Mauffret.*





*Illustration 66 : Groupe traditionnel du carnaval de Cayenne, « La bande des 4 », déguisés en Fem'touloulou et cavaliers. Carnaval 2007, photo : Blodwenn Mauffret.*

D'autres hommes sur l'archive iconographique ont un costume *paspété* (veste en queue de pie) et un *bisbonm* (chapeau haut de forme). Auxence Contout<sup>1</sup> rapporte que ces deux éléments vestimentaires étaient fort prisés dans le carnaval « d'autrefois » et qu'ils ont véritablement disparu et ne restent dans les mémoires qu'avec la figure traditionnelle *Anglébannann* que nous verrons dans le chapitre suivant. S'agit-il d'une volonté d'élégance à la mode européenne ou d'une pratique du Détour ? Nous allons étudier ce cas dans le cadre de l'archive suivante.

---

<sup>1</sup> Auxence Contout, *Vaval, l'histoire du carnaval de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2000, p.73.

#### IV) Quatrième archive : Cyclistes costumés du carnaval 1905.



Illustration 67 : Carte postale "Le carnaval de Cayenne 1905 Rue François Arago" Source : Bernard Lavergne, Carnaval en Guyane, édition La Réalité, 1988, p.10.

##### **1) Le *bisbonm* et le *paspété* :**

Dans la rue François Arago à Cayenne, des cyclistes déguisés posent pour le photographe. On y voit deux carnavaliers portant *bisbonm* et *paspété*. Ce costume semble ici s'inscrire au sein d'une esthétique grotesque. Le nom créole lui-même qui désigne la veste en queue de pie fait acte de rabaissement. La veste en queue de pie, signe d'une élégance bourgeoise européenne du XIXe siècle, voit sa fente arrière pointée du doigt en Guyane française. Ce code vestimentaire est alors relié à l'action de « péter ». La fente de la queue de pie permet aux gaz intestinaux de passer librement et de ne pas péter contre le tissu. Les créoles de Guyane l'on alors appelée

*paspété* (ne pas péter). Nous pouvons alors faire deux remarques importantes. Tout d'abord, le carnaval de Cayenne est dans ce cas inscrit dans une esthétique carnavalesque médiévale européenne à la fois de rabaissement de l'autre, ici le bourgeois, au bas corporel, l'acte de péter, et de fête des vents, de soufflacul. Ensuite, nous pouvons faire un parallèle entre l'utilisation du mot *paspété* et l'expression française attestée dès 1640, « péter plus haut que son derrière et se faire un trou dans le dos », que l'on connaît sous sa forme plus populaire et raccourcie : « péter plus haut que son cul ». Cette expression française sert généralement à désigner les personnes qui se croient supérieures, dominantes, qui agissent avec prétention, qui visent un niveau social trop élevé par rapport à leurs capacités. La fente de la veste en queue de pie ne serait-elle alors pas due au fait de « péter plus que son derrière »? Ne serait-elle pas le « trou dans le dos » évoqué par l'expression française ? Ainsi, la veste *paspété* désignerait les personnes qui se croient supérieures et qui ont des prétentions sociales qu'elles ne peuvent malheureusement pas atteindre, celles qui s'inscrivent dans une idéologie bourgeoise et pour qui il est interdit de péter en public.

Le costume *paspété* est accompagné du chapeau haut de forme, le *bisbonm*, dont nous ne connaissons malheureusement pas l'étymologie créole exacte. Dans le *Dictionnaire créole guyanais-français* de G. Barthélémi<sup>1</sup> le terme *bisbonm* ne semble signifier que le chapeau haut de forme mis en temps de carnaval. Cependant, il semble, d'une part, que « *bis* » peut être pris soit comme un préfixe qui signifierait le fait de répéter une seconde fois, quelque chose que l'on retrouve dans les mots créoles comme *biskwi* (biscuit) *biskot* (biscotte) *bisiklet* (bicyclette), soit comme une similitude phonétique avec le mot dont il tire son origine dans une autre langue comme *bistouri* ou *biské* (bisquer). D'autre part, « *bonm* » a une signification particulière en créole guyanais. Il peut désigner premièrement soit une bonbonne, soit une bombe, soit un bidon. Ces définitions du mot *bonm* enrichi du préfixe *bis* peuvent être une pratique de l'esthétique grotesque. Il s'agirait de désigner le chapeau haut de forme par une appellation familière comme « bonbonne », « bombe » ou « bidon » qui renverrait à la fois à des ustensiles ménagers et à la possibilité d'une explosion (bombe qui signifie à la fois un récipient métallique qui contient de l'air ou du liquide sous pression, un objet contenant de l'explosif, un chapeau de cavalier et

---

1 G. Barthélémi, *Dictionnaire créole guyanais-français*, Ibis Rouge, 2007.

une fête). Nous serions dans ce cas encore en présence d'une esthétique médiévale de rabaissement du vêtement à la cuisine, le manger, le ventre et à l'explosion, au « péter ». Deuxièmement, le mot *bonm* peut aussi désigner en créole guyanais le fait de faire un job ou encore le fait d'avoir des relations sexuelles occasionnelles. Cette toute dernière définition nous intéresse. En effet, dans le *Dictionnaire créole guyanais-français* de G. Barthélémi la phrase qui est donnée en exemple pour exprimer ce dernier sens du mot *bonm* est la suivante : *Sa ti fanm-an ké pété bonm ké Pol* (Cette petite femme a des relations sexuelles avec Paul). Il est intéressant de constater que le verbe *pété* est ici joint au terme *bonm* pour exprimer le fait d'avoir des relations sexuelles. Il s'agit en fait de faire péter sa bonbonne, bombe ou bidon. Enjoint au préfixe bis le *bonm* devient une relation sexuelle occasionnelle mais répétée. Les costumes carnavalesques *paspété* et *bisbonm* semblent alors étroitement liés. Il s'agit à la fois de péter et forniquer à son aise au sein du carnaval et de rabaïsser la bourgeoisie créole au bas corporel.

La veste en queue de pie et le chapeau haut de forme sont non seulement des modes vestimentaires appartenant à la bourgeoisie du XIXe siècle, mais surtout ces modes proviennent d'Europe. De sorte que le *bisbonm* et le *paspété* rabaïssent la bourgeoisie créole, non seulement dans son sentiment de supériorité, mais aussi dans son idéologie d'assimilation à la culture française. Est-ce dû à une mauvaise qualité de l'archive iconographique ou à un réel maquillage carnavalesque : le carnavalier de gauche portant *bisbonm* et *paspété* semble avoir la moitié du visage peint en blanc. S'agit-il d'un masque de mort vivant ou d'une volonté d'évoquer l'idéologie coloriste et ségrégationniste de la bourgeoisie créole qui opte pour un blanchiment non seulement de la culture mais aussi du sang ? A l'inverse du personnage traditionnel *Anglébannann* qui opte pour une esthétique de *Black face* et porte un masque noir, ce carnavalier met en avant le masque blanc sur une peau noire. On peut le rapprocher dès lors d'un autre personnage traditionnel ne portant pas *bisbonm* et *paspété* mais mettant en avant le masque blanc sur la peau noire, *Gro tèt*, que nous verrons dans le chapitre concernant les figures traditionnelles. Cette bourgeoisie assimilationniste fait partie intégrante de l'histoire et de la construction de l'identité créole. Plus qu'une parodie du bourgeois créole le *bisbonm* et le *paspété* mettent en dérision l'entièreté de la société et de l'être créole. Il s'agit d'une pratique du Détour.

## 2) La parade des cyclistes :

Avant d'analyser les autres déguisements présents sur cette archive de 1905, nous devons de parler de la parade des cyclistes. C'était une pratique carnavalesque très répandue à cette époque. Encore aujourd'hui, certaines associations sportives se lient avec le carnaval et font des rendez-vous ou des courses déguisées. Cependant, il ne s'agit plus d'une véritable parade burlesque à l'intérieur de la ville. En effet, selon Auxence Contout<sup>1</sup>, les cyclistes de la fin du XIXe siècle - début XXe siècle avaient non seulement des vélos « bariolés », « multicolores » mais aussi des « roues fixes ». Auxence Contout exprime le fait qu'il s'agissait d'avoir un bon équilibre et des jarrets solides. Mais il n'explique malheureusement pas plus en détail ce phénomène. Quelles roues étaient fixes et par rapport à quoi ? Ces parades à vélo mettaient-elles en dérision le cyclisme ?

Le vélo est un moyen de transport qui s'ébauche et s'affirme à la fin du XIXe siècle. Le « vélocipède » est créé en 1818, la pédale en 1861, le pignon et la chaîne en 1880 (on parle alors de « bicyclette »), la chambre à air en 1888, la première course en 1896 (Paris-Roubaix), le Tour de France en 1903 et le dérailleur en 1910. La seconde moitié du XIXe siècle est marquée par la révolution industrielle. La société se transforme. Elle passe d'une structure agraire et artisanale à une structure commerciale et industrielle. Les inventions et les brevets fusent. Mais le vélo n'est pas seulement l'expression du progrès technologique. Il est aussi, d'abord, le symbole d'une transformation profonde du monde du travail. Il met en évidence à la fois la rationalisation du travail et de la production, la constitution d'une classe prolétarienne et l'apparition de lutte, de combat pour une nouvelle utopie en réaction à la domination de la classe bourgeoise (création de la CGT en France en 1895). Le vélo est à la fois le produit industriel fabriqué en série par la masse des ouvriers divisés en tâches spécifiques, le moyen de transport le moins coûteux par rapport à l'automobile et l'évocation du loisir, du temps libre réservé encore à l'« élite » sociale.

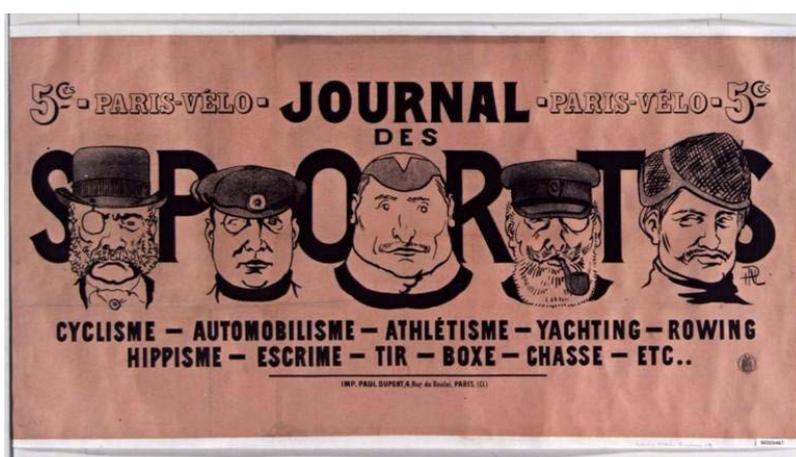
---

<sup>1</sup> Auxence Contout, *Vaval, l'histoire du carnaval en Guyane française*, Ibis Rouge, 2000, p.55.

*Illustration 68 : "Mlle X à vélo, Luchon" photo de Eugène Trutat, date de publication 1859-1910, source: Bibliothèque numérique de Toulouse. La bourgeoisie use de son temps libre.*



L'ouvrier qui le dimanche, seul jour de repos, prend sa bicyclette pour aller pique-niquer en campagne avec sa dulcinée (image stéréotypée) ne pratique-t-il pas une revanche sur la déshumanisation qu'opère le capitalisme sur la masse prolétarienne en ré-accédant à sa liberté de mouvement et de pratique du temps ? Il est ensuite la marque d'une nouvelle idéologie naissante marquée par le culte du corps et de la performance. La révolution industrielle ne s'accompagne pas seulement de course à l'invention et au progrès technologique mais aussi de courses et de rendez-vous sportifs. L'idéologie du progrès se déplace de la machine au corps humain. Il s'agit d'être le plus performant sur une machine performante, d'être le plus fort, le plus rapide, le meilleur. Le capitalisme se déplace du domaine économique au domaine organique. Cette idéologie est d'abord véhiculée par la classe bourgeoise dont le temps libre esthétique est suffisant pour pratiquer le sport.



*Illustration 69 : Affiche de "Paris-Vélo", journal des sports, 1900, source : BNF. Les personnages représentés montrent que le sport appartient à cette époque encore à l'élite sociale. Il faudra attendre le XXe siècle et notamment l'avènement des congés payés pour voir se démocratiser le sport.*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

La parade des cyclistes au sein du carnaval de Cayenne peut donc être comprise

de différentes manières. Elle peut être vue de prime abord comme la marque d'une adhésion à l'idéologie bourgeoise du XIXe siècle, en mettant en avant le culte du corps, de la performance et du progrès technologique. Mais de la même façon que le port du chapeau haut de forme et de la veste en queue de pie, la parade des cyclistes est une mise en dérision des valeurs bourgeoises. Les déguisements sont grotesques. Les roues des vélos sont fixes. La course est désespérément infaisable, grotesque et inutile. Les valeurs bourgeoises européennes et celles mises en avant par la bourgeoisie créole sont alors ridiculisées.

La parade des cyclistes peut être aussi vue, dans un second temps, comme une mise en avant de la relation qu'entretiennent le carnaval et l'excès du corps, la dépense, le gaspillage. Dans la tradition carnavalesque européenne le corps accède à des excès qui se situent dans le domaine de la nourriture, de la boisson, du sexe, du rire, des excréments. C'est un corps qui se déploie, se dilate, ouvert et mêlé au monde. Dans le carnaval de Cayenne, comme dans beaucoup de carnivals de la Caraïbe et de l'Amérique Latine, un autre domaine de l'excès s'est créé et s'est mis en avant. Il s'agit de la performance physique. Le corps carnavalesque issu du fait colonial est un corps qui va au bout de ses forces. C'est le détournement de l'épuisement du corps en état de servitude au profit de la fête et du carnaval. C'est le règne du *kaséco*.

*« A défaut de limites de sens que la société ne lui donne plus, l'individu cherche physiquement autour de lui les limites de fait.(...) Le réel tend à remplacer le symbolique. »<sup>1</sup>*

Le carnavalier-cycliste de Cayenne convoque le réel par la dépense physique, par le règne du *kaséco*, pour trouver sens à l'existence : l'individu développe une certaine « physicalité » nouvelle. Le sentir humain renaît de cet excès du corps. Le réel duquel est née la culture créole et dans lequel elle se développe, nécessite des repères, des limites de fait et symboliques, à l'intérieur desquelles l'individu et le collectif peuvent se construire, ou du moins survivre. L'excès permet non seulement de convoquer le réel et d'en redéfinir les limites mais aussi d'évacuer les tensions du corps. Le carnaval s'exprime dans le corps carnavalesque de performance physique comme un libérateur des angoisses existentielles constitutives de la condition humaine (la mort, le chaos, le néant) et des sentiments qui naissent de la frustration

---

1 David Le Breton, *La sociologie du corps*, Que-sais-je?, presses universitaires de France, 1992, p.112.

(rage, colère, détresse). L'excès du corps permet-il de faire apparaître le retour de ce qui a été refoulé et de l'annihiler dans la dépense physique, dans la sueur ?

*« Le contact brut avec le monde, par la mise en jeu des potentialités physiques, se substitue au contact feutré que procurait le champ symbolique. Il s'agit dès lors d'éprouver, au risque du corps, une capacité intime de regarder la mort en face sans faiblir. Seul ce contact, même s'il demeure purement métaphysique, semble avoir suffisamment de puissance pour impulser durablement un échange symbolique favorisant une relation au monde chargée de sens, où le goût de vivre de l'acteur se reconstitue. »<sup>1</sup>*

La particularité de la parade des cyclistes est que cet excès du corps qui reconstruit la société et l'individu est posée comme une parade burlesque. S'agit-il d'une mise en dérision du règne du *kaséco* ? Ou une mise en dérision d'un sportif bourgeois permettant sous le couvert de ce masque d'éprouver le règne du *kaséco* ?

### **3) L'Européen sportif :**

Le personnage que nous appelons ici « l'Européen sportif » est le deuxième cycliste en partant de la droite. Il a pour costume les vêtements de l'Européen sportif de ce tout début du XXe siècle : une casquette et un pantalon de golf. Cette allure nous fait penser immédiatement au personnage de bande dessinée qui verra le jour 24 ans plus tard, *Tintin*. Mais pour créer ce personnage Hergé s'inspira d'un autre personnage de bande dessinée créé en 1897 par Benjamin Rabier, *Tintin-Lutin*, portant lui aussi une culotte courte semblable à un pantalon de golf. Ce cycliste évoque ainsi non seulement l'élégant sportif mais aussi l'aventurier. C'est le Blanc venu chercher l'aventure en terre de Guyane. Nombre de romans et de récits de voyage évoquent cet aventurier européen. La littérature sur la Guyane française après l'abolition de l'esclavage sera encore essentiellement blanche et française. Mise à part quelques fois, l'apparition dans la narration de la « belle Mulâtresse », les héros sont tous blancs. Ce cycliste vêtu en « européen sportif » semble mettre en dérision ce Blanc venu se prouver à lui-même qu'il est un homme parce qu'il est venu en Guyane française.

---

<sup>1</sup> David Le Breton, *La sociologie du corps*, Que-sais-je?, op.cit., p.112.

#### 4) Le clown blanc :

Le personnage à gauche de « l'Européen sportif » ressemble à un clown blanc. Il porte une tunique bouffante bicolore : un côté foncé et un côté clair. Cette tunique est composée d'une collerette. Le visage du carnavalier est grimpé de blanc.

*Illustration 70 :  
L'acteur suédois  
Gösta Ekman en  
clown blanc dans  
le film "Han sam  
far orfilorna" de  
Léonid Andreyev,  
1926 : tunique  
bouffante,  
collerette et face  
grimée de blanc.*



Dans une société ségrégationniste et coloriste comme la société cayennaise du XIXe siècle, le personnage du clown blanc au sein de la parade des cyclistes prend un sens particulier. D'une part, la figure du Blanc, ancien maître des esclaves, est ici évoquée. Ce n'est pas un clown tapageur, farceur et amusant comme l'Auguste mais un clown triste, lunaire, autoritaire. Il est blanc comme la mort qui rôde autour de lui et dont il est la cause. Dans un présent postesclavagiste, il est un fantôme qui vient hanter la ville. D'autre part, la face grimpée de blanc, c'est aussi un rappel au blanchiment du sang et de la culture que la société bourgeoise créole noire de Cayenne véhicule. Le blanchiment de son être et de son devenir est là aussi posé comme morbide, dénoncé dans son caractère destructeur. Ensuite, la bipolarité des couleurs, foncé et clair, nous amène à penser que le métissage lui-même est ici mis en jeu. C'est l'être créole lui-même qui est un personnage tragique. Coincé dans un territoire que « l'Européen sportif et aventurier » adulte, dont l'histoire à été volée et violée, cherchant désespérément un devenir qui le fera échapper à ses propres démons, l'être créole de cette fin du XIXe siècle prépare sa « négritude » et son

« antillanité » future.

## **5) Le travestissement en femme et l'absence de femme :**

Il nous semble, mais nous n'en sommes pas tout à fait certaine dû à la faible qualité de l'image, que deux des cyclistes présents sur cette carte postale soient déguisés en femme. Ils se situent tous deux de chaque côté du carnavalier, en *bisbonm* et *paspété*, qui se trouve à gauche de l'image. Leur déguisement ne paraît pas évoquer une féminité particulière. Par dessus un pantalon ils ont ajouté l'un une jupe l'autre un chemisier et ont tous deux mis un chapeau de femme. L'un ressemble presque à un apiculteur l'autre à une vieille femme mal fagotée. Ces deux personnages à première vue sans grand intérêt esthétique, ne ramenant à aucun fait sociétal connu et inscrit dans l'histoire de la société cayennaise, sont pourtant l'une des grandes caractéristiques du carnaval de rue de Cayenne.

### **a) Les *touloulou sales* :**

Premièrement, ils font part tous deux d'une tradition carnavalesque de Cayenne peu mise en avant par les ouvrages, les revues et les brochures concernant le carnaval. Il s'agit de la pratique des *touloulou sales*.

Le terme *touloulou* renvoie en règle générale dans le langage carnavalesque créole de Cayenne à tout individu déguisé pendant la période de carnaval. Ces carnavaliers cyclistes déguisés sur la carte postale forment une bande de *touloulou*. On accorde à ce terme plusieurs origines possibles. Auxence Contout y voit une dérive du mot français populaire « tourlourou » désignant les soldats d'infanterie et ce jusqu'à la fin de la Première guerre mondiale. L'on ajoutera qu'à la fin du XIXe siècle et jusqu'à la fin de la Première guerre mondiale, par extension, le mot « tourlourou » désignait aussi le style des chansons des comiques troupiers déguisés en soldats qui parodiaient la vie militaire. Aux Antilles comme en Guyane le mot « tourlourou » désigne aussi un crabe rouge, *Cardisoma hirtipe*, qui est un crabe de terre. Les matelots l'ont appelé ainsi en comparaison avec les fantassins. Le « tourlourou » contient en lui une charge comique. Le terme lui-même pourrait venir

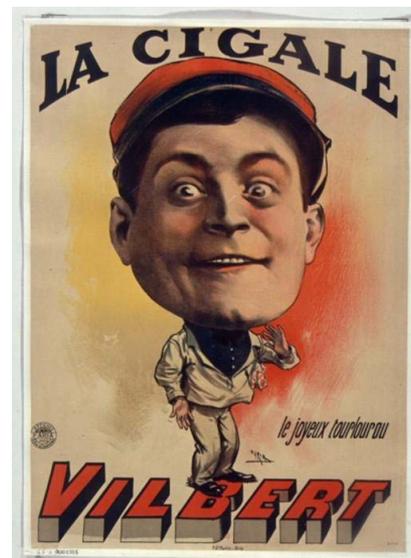
de « luron » (homme joyeux et sans souci) ou « turelure » (refrain de chansons enfantines), « turlututu » (onomatopée du son de la flûte) ou encore « tourloueur » (joueur de flûte). C'est un personnage qui évolue à pied dans les stratégies militaires. C'est un simple pion. Il a un accoutrement et une démarche atypiques qui le rendent comique, lorsqu'il flâne dans les rues dans le courant du XIXe siècle. Ce qui peut faire de lui une origine plausible au terme *touloulou* désignant le carnavalier cayennais.



*Illustration 71 : Le tourlourou, vaudeville de Varin, Paul de Kock, Desvergers. Dessin de Draner ; 1837. source : BNF.*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Illustration 72 : Vilbert le joyeux tourlourou, la Cigale (Affiche publicitaire pour une revue de music-hall de Candido Aragonez de Faria) 1890. Source : BNF*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Bernard Lavergne quant à lui trouve une origine noir marron au terme *touloulou*. Selon cet auteur, un explorateur américain en voyage sur le territoire guyanais dans

les années 1950, Hassoldt Davis, décrit une fête *boni* du village de Wacapou près de Maripasoula : le *Tululu*.

« *Un tohu-bohu musical s'éleva autour de nous. (...) Nous nous esquivâmes vers l'autre extrémité du village où régnait le charivari. Là, on fêtait le Tululu, sorte de Mardi-Gras païen auquel participaient exclusivement les danseurs mâles masqués, courant par bandes parmi les huttes ; quand ils s'emparaient de quelqu'un, ils se battaient à coups de sacs de farine pour l'obliger à danser à l'intérieur du cercle monstrueux formés par les démons du Tululu.* »<sup>1</sup>

Mais cette description date de 1950. S'agit-il d'une influence du carnaval de Guyane sur les festivités *boni* ou l'inverse ? Sommes-nous en présence d'une fête masquée réminiscence d'une culture africaine, d'un syncrétisme culturel, ou d'un « mardi-gras » ? Que signifie exactement le terme *tululu* dans le langage *boni* ? Beaucoup de questions restent en suspens et cette festivité n'a malheureusement pas été recensée autrement que par Hassoldt Davis. Emmanuelle Waser dans son mémoire de DESS *Responsable d'actions sociales dans l'espace urbain. Le carnaval guyanais*<sup>2</sup>, renvoie elle aussi le mot *touloulou* à une origine africaine. Il s'agirait, selon cet auteur, d'une coutume datant du début du XXe siècle qui met en scène la femme africaine confisquant le masque à l'homme. Malheureusement, Emmanuelle Waser ne décrit ni cette pratique ni son origine véritable (géographie, groupe culturel, etc.).

Pour Aline Belfort Chanol, *touloulou* pourrait vouloir dire « faire le tour en loup » et renverrait à une pratique carnavalesque des bals *paré-masqué*. La femme fait le tour de la salle masquée par son loup. Elle se pavane, salue l'orchestre avant de choisir son cavalier. Dans ce cas, le mot *touloulou* ne serait apparu qu'à partir du moment où la femme prend le pouvoir au sein des bals *paré-masqué*, c'est-à-dire à partir des années 1950.

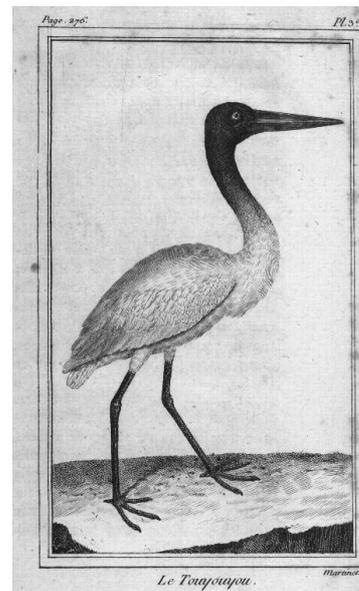
Pour notre part, outre le troupier comique qui nous a permis d'enrichir l'hypothèse d'Auxence Contout, nous ajoutons une dernière possible origine au mot *touloulou*. En Guyane française, au XVIIIe siècle a été recensé un oiseau appelé le *Touyouyou* par les amérindiens en raison de son cri. Voilà comment en parle Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon dans son *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du Roi, tome seizième* :

1 Hassoldt Davis, *La jungle et les damnés*, Le club français du livre, 1953.

2 Emmanuelle Waser, *Responsable d'actions sociales dans l'espace urbain*, mémoire de DESS, Paris VIII St-Denis, 1997.

« L'autruche de l'Amérique méridionale, appelée aussi autruche d'Occident, autruche de Magellan et de la Guyane, n'est point une autruche. Je crois que Le Maire est le premier voyageur qui, trompé par quelques traits de ressemblance avec l'autruche d'Afrique, lui ait appliqué ce nom. Klein qui a bien vu que l'espèce était différente s'est contenté de l'appeler autruche bâtarde. M. Barrière la nomme tantôt un héron, tantôt une grue ferrivore, tantôt un émeu à long cou ; d'autres ont cru beaucoup mieux faire en lui appliquant d'après des rapports, à la vérité mieux saisis, cette dénomination composée, casoargris à bec d'autruche. Moehring et M. Brisson lui donnent le nom latin de rhea, auquel le dernier ajoute le nom américain de toyou, formé de celui de touyouyou qu'il porte communément dans la Guyane. »<sup>1</sup>

*Illustration 73 : Le Touyouyou, illustration de Mémoires pour servir à l'histoire de Cayenne et de la Guiane française dans lesquels on fait connaître la nature du climat ..., Martinet fils (dessins/ gravures) , B. Bajon (texte), édition Grangé, veuve Duchesne, L'esprit, Paris, 1777. Source : BNF.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Cet oiseau qui crie « touyouyou ! » a une particularité quelque peu carnavalesque. Il est à plumage blanc et à tête et pattes noires. Il semble ou porter un masque et des bas noirs ou un déguisement blanc. Si l'on rapproche le *touloulou* au *Touyouyou*, l'on met en évidence la dualité créole qui s'exprime dans le carnaval : être noir et être blanc. Une dualité forcée, née de la rencontre et de la Relation entre maître et esclave qui fit émerger la résistance de l'esclave, la pratique du Détour, le syncrétisme culturel et l'idéologie d'assimilation.

Si l'on observe les différentes hypothèses quant à l'origine du mot *touloulou* l'on constate qu'il peut être soit une mise en dérision du soldat d'infanterie et par là sans doute de la mode vestimentaire venue d'Europe, de l'accoutrement du Blanc, soit une résistance culturelle et la tentative de préservation d'anciennes pratiques africaines du

<sup>1</sup> Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi, tome seizième*, publié en 36 volumes entre 1749 et 1788, p.452.

masque, soit la mise en évidence du caractère tragique et dérisoire de la genèse de l'être créole.

Le *touloulou sale*, quant à lui, se distingue des autres *touloulou* en ce qu'il ne prête guère attention à la fabrication de son déguisement. Certains Guyanais le nomment le *touloulou spontané*. Mais nous préférons la première appellation en ce qu'elle met en évidence le contraste qui s'opère entre ces masques faits à la va vite, dont l'esthétique se veut grotesque et faite pour faire rire, et les masques que l'on pourrait nommer les « beaux » en ce qu'ils s'inscrivent au sein d'une esthétique de carnaval-spectacle. L'expression « *touloulou sale* » met aussi en évidence une inscription au sein de l'esthétique grotesque carnavalesque telle qu'elle est décrite par M. Bakhtine (souillure, bas corporel, hybridation). Le *touloulou sale* prend ce qu'il peut chez lui pour se déguiser. Il devient carnavalesque à moindre frais. C'est une pratique démocratique, populaire, qui met en dérision ainsi la dépense financière dans l'acte de parader, de se costumer, de se distinguer des autres.

#### **b) Le travestissement en femme :**

Deuxièmement, le costume préféré des *touloulou sales* à l'heure actuelle, et ce dans toutes les archives iconographiques que nous avons pu observer (presses, archives de RFO, collections privées), est la femme. Le travestissement d'homme en femme est peu coûteux, facilement provoquant, et suscite généralement le rire chez soi et chez l'autre. Le jeu du *touloulou sale* en femme consiste à l'heure actuelle principalement à déformer une certaine féminité par le biais de la masculinité du corps et par un accoutrement difforme et grotesque. Ainsi musculature, gros ventre, pilosité, trait anguleux sont mis en avant à l'intérieur d'une robe trop serrée, accompagnés d'un maquillage exagéré, de seins difformes, d'une voix fluette et d'une démarche ou trop masculine ou trop féminine. Le contraste du féminin et du masculin à l'intérieur d'un même corps est la principale caractéristique du travesti grotesque.



*Illustration 74 : Touloulou sales, travestissement grotesque d'homme en femme, carnaval de Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret*

On constatera aisément que le travestissement d'homme en femme a largement évolué depuis le carnaval de 1905. Il va sans dire que d'une part la femme ne s'habille plus de la même manière et que d'autre part les mœurs ont changées permettant à l'homme d'exprimer de plus en plus sa féminité et la part érotique qu'il contient. Cette pratique se retrouve dans bien d'autres carnivals dans le monde comme à Dunkerque en France ou plus proche dans le carnaval du Brésil et de Martinique.

*Illustration 75 : Chapeau, perruque, boa, bas résilles, la bourgeoise du Nord interprétée autant par les hommes que par les femmes, Dunkerque, Carnaval 2009, photo : François Frappé.*



Le travestissement d'homme en femme ne semble pas une spécificité cayennaise et paraît répondre à un besoin atemporel de l'homme. Cependant, l'engouement des *touloulou sales* pour cette pratique festive à Cayenne doit sans doute mettre en évidence une problématique de l'être et de la société créole. La question que nous nous posons est évidemment de comprendre quel lien se crée entre le travestissement d'homme en femme au XIXe siècle et la subversion carnavalesque au sein de la société créole. Il y a trois différents modes de subversion au travers de ce

déguisement : l'expression d'une part de soi qui n'est pas permise au temps de la normalité, le Rabaissement de l'autre, et la création d'un ordre nouveau du monde.

Tout d'abord, en quoi le travestissement d'homme en femme permet-il l'expression d'une part de soi ? Il paraît évident au premier abord que c'est la part dite féminine de l'homme qui se met à jour lors du travestissement d'homme en femme. A-t-elle été bafouée dans l'histoire de la société cayennaise ? Est-elle interdite, refoulée, dans l'ordre de la quotidienneté ? L'engouement d'une société pour ce genre de travestissement au sein d'un carnaval ne démontre-t-il pas le devoir-être ultra-masculin imposé à l'homme par la société ou son contraire, le caractère fusionnel qui est établi entre l'homme et la femme ? L'homme noir dans une société coloniale et esclavagiste se voit à la fois privé de la femme et posé comme un étalon. Il est séparé de ses amours et la femme esclave est prise comme objet appartenant au maître. L'idéologie raciste naissant dans le courant du XIXe siècle fait de lui un être proche de l'animal et de ses pulsions sexuelles. Se réappropriier les vêtements de la femme, c'est tenter de désamorcer ce processus aliénant. Enfermé dans une définition de lui-même où il doit sans cesse assurer le rôle de l'homme viril, le carnaval lui permet de déconstruire un instant son genre et sa catégorisation au profit d'un devenir femme, une part de lui-même qu'il est interdit d'exprimer au sein d'une société qui n'accepte pas l'homosexualité masculine. Le carnavalier accède ainsi à la totalité de son être. Pour Patrick Bruneteaux et Véronique Rochais, concernant le carnaval de Martinique, le travestissement d'homme en femme est « *une fantasmagorie sociale de la libération inachevée du peuple noir.* »<sup>1</sup>

« Tous les historiens s'accordent à reconnaître que le système de la plantation a « dénaturé » les rapports entre les sexes. En marchandisant le corps, « l'homme esclave est une victime du système esclavagiste qui, en ne lui reconnaissant pas sa « véritable » place d'homme, entraîne un dérèglement des mœurs qui touche aussi bien les hommes que les femmes. »<sup>2</sup>

Ensuite, le travestissement grotesque permet le rabaissement de l'autre, la femme. Prendre les habits de ses parentes féminines (sœurs, mère, tantes, etc.) et se les approprier de façon grotesque en mettant en évidence l'assemblage d'un corps

---

1 Patrick Bruneteaux et Véronique Rochais, *Le carnaval des travestis makoumé à la Martinique – Quelques propositions sur le sens de l'inversion sexuelle*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, sous la direction de Biringanine Ndagano, Karthala, p.114.

2 Idem pp.116-117, citant M. Cottias, *Mariage et citoyenneté dans les Antilles françaises*, in *Construire l'histoire antillaise*, sous la direction de L. Abenon, D. Bégot et J.P. Sainton, 2ditions du CTHS, 2002, p.323.

masculin avec des codes vestimentaires féminins, c'est rabaisser les femmes de sa famille, celles avec qui l'homme entretient une problématique aliénante (peur, désir refoulé, etc.). Au sein d'une société matrifocale comme la société cayennaise où l'histoire du groupe social créole s'est fondée sur la « Mulâtresse », femme *potomitan* (pilier central), le garçon grandit dans une famille où la femme a un poids fort (mère autoritaire, mère fusionnelle). La rabaisser en se parant de ses atours superficiels (vêtement, bijoux, manières) et en paradant à vélo de façon grotesque permet de la priver un instant de sa haute charge symbolique. Mais la question se pose : s'agit-il réellement de la femme guyanaise dont l'homme ici se moque ou de sa propre féminité ? Ne se moque-t-il pas par la même occasion de son impossibilité à devenir femme ? L'esthétique grotesque crée de l'ambivalence. Elle ne désigne pas ce qui doit être ou ne pas être. L'ambivalence, c'est à la fois le caractère de ce qui a deux aspects radicalement opposés et la disposition d'un sujet qui éprouve simultanément deux sentiments contradictoires vis-à-vis d'un même objet. L'ambivalence, à la fois ne donne aucune directive obligatoire à suivre, elle multiplie les choix possibles, mais en même temps elle oblige l'individu à sortir des schémas de pensée et des catégories habituelles qui construisent la société. Il y a, en quelque sorte, une sortie de l'ordre et une mise en place d'une pensée para-doxa. Natale Spineto, dans un article intitulé *Pour conclure : théorie de la fête dans l'histoire des religions* explique les théories de Mikhaïl Bakhtine en ces termes :

*« L'inversion se produit en deux moments, distincts non pas sur le plan chronologique mais sur le plan dialectique : le premier consiste à soustraire quelque chose de son mode d'existence et à le projeter dans un univers fondé sur ses lois propres ; le second suppose la description de ces lois comme étant grotesque et dérisoire. En sortant de la normalité, le carnaval permet à une société de prendre contact avec tout ce qui ne rentre pas dans ses limites, avec ce qui n'est pas dicible et pensable au travers de ses catégories. »<sup>1</sup>*

Enfin, le travestissement d'homme en femme permet la création d'un ordre nouveau du monde. Si l'ambivalence multiplie les choix possibles alors le carnavalesque et le spectateur se trouvent face à une réalité à reconstruire. Les genres, masculin/féminin, semblent vouloir ainsi se redéfinir. Il s'agit d'accéder à l'autre mais aussi de s'accepter comme totalité et différence en-dehors de toute catégorisation de l'être.

---

<sup>1</sup> Natale Spineto, *Pour conclure : théories de la fête dans l'histoire des religions*, in *Homo religiosus série tome 2- Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antique*, édition Brepols Publisher, 2003, p.285.

### c) Qu'en est-il alors de l'absence de femme ?

La carte postale met en évidence la position de la femme dans l'histoire du carnaval de Cayenne. Comme dans beaucoup de traditions carnavalesques de par le monde, la femme est quasi absente. Dans les figures dites traditionnelles du carnaval de rue de Cayenne, on la retrouve soit en tant que personnage interprété par les hommes ( *Karoline, Djab dan bwèt*) soit très masquée et anonyme (*Balayeuse, Djablès, Djablotins*), soit dans le groupe des *Coupeuses de canne* entourées de musiciens masculins, soit en tant que spectatrice. Le carnaval semble être d'un point de vue historique l'affaire des hommes. Les *touloulou sales* actuels sont encore plus fortement représentés par les jeunes hommes que par les jeunes femmes. Le carnaval en tant que libérateur des pulsions est moins accessible aux les femmes qu'aux les hommes. La société empêche cet accès. Nous devons rappeler que d'un point de vue historique, la femme à Cayenne comme en métropole, malgré sa position de femme *potomitan*, est enfermée dans un devoir-être et n'a pas accès aux mêmes libertés et droits de l'homme. Ses pulsions, notamment, ne doivent pas s'exprimer. L'idéologie bourgeoise du XIXe siècle ne permet pas à la femme de disposer de son corps et de sa sexualité. La femme est cantonnée à l'espace privé et domestique. La femme n'est alors pas compatible avec l'espace public et libérateur du carnaval. Mais qui peut dire que sous certains masques du XIXe siècle ne se cachaient pas quelques femmes ?

### 6) **Le Pierrot ou le Bébé :**

Le dernier personnage qui nous reste à analyser sur l'archive iconographique est le carnavalier situé tout à gauche. Tout de blanc vêtu, avec un vêtement bouffant et semble-t-il une collerette, un bonnet blanc rond, ce personnage fait penser à un Pierrot la lune aussi bien qu'à un déguisement fort apprécié des *touloulou sales*, le *Bébé*.

Pierrot ou Pedrolino est un personnage de la *Commedia dell'arte*. C'est un valet tout vêtus de blanc. Son caractère est gai, insouciant, candide.

*Illustration 76 :  
Pierrot, Peinture de  
Antoine Watteau  
faite entre 1717 et  
1719, musée du  
Louvre.*



C'est un personnage que l'on retrouve dans le carnaval européen que ce soit dans la rue ou dans les bals. Sa blanche innocence contraste avec une fête qui fait remonter à la surface les refoulements, les démons, les fantômes, les pulsions de vie et de mort. Témoigne-t-il d'une quête désespérée de l'homme de revenir à une insouciance et une gaieté première, vierge de toutes les souffrances qui se lient à la condition humaine et plus encore à l'histoire et au devenir de l'être créole ? Le Pierrot n'est pas resté dans la tradition des figures traditionnelles de rue du carnaval cayennais. Dans la Caraïbe, on le retrouve à Trinidad-Tobago sous le nom de *Pierrot grenade*. Ce personnage se veut une satire du respectable Pierrot français. C'est de la sagesse et du bon sens du Pierrot original que l'on se moque et par là aussi des personnes « respectables » de la communauté. *Pierrot grenade* parle avec des mots compliqués et cite Shakespeare. Son costume bariolé et sa face grotesque font penser plutôt à un Arlequin malicieux qu'à un Pierrot candide.

Le personnage de Pierrot au sein du carnaval de Cayenne semble, quant à lui, être l'évocation d'un besoin présent de l'homme de purifier son âme, de transcender son être loin de la souffrance terrestre pour accéder à une nouvelle naissance. Mais ce Pierrot ne peut-il pas être aussi une pratique du Détour ? Il y a mise en dérision du valet et serviteur bon, loyal, gai et insouciant. L'homme blanc, dans la construction de son idéologie raciste a attribué à l'homme noir pour légitimer sa propre « supériorité », des caractéristiques semblables à celles du Pierrot : toujours joyeux, rieur, gai, insouciant, ignorant de la complexité et de la cruauté de la réalité, un « éternel enfant ». Le cycliste en Pierrot rend ridicule cette image quelque peu dévalorisante du domestique.

Si nous confondons Pierrot et *Bébé*, c'est qu'ils ont tous deux des similitudes non

seulement apparentes mais aussi symboliques. *Bébé* est aussi possiblement tout de blanc vêtu et portant un bonnet. C'est un déguisement que l'on retrouve dans la tradition carnavalesque européenne.

« Entre autres déguisements facétieux, on rencontre celui d'un homme qui porte dans ses bras un adulte déguisé en nouveau né, un enfant très gras dont la drôlerie s'impose d'elle-même. On choisit en général pour ce rôle un homme bien portant; une tétine à la bouche, une sorte de petit béguin sur la tête, une bavette autour du cou, on le place dans une voiture imitant une voiture d'enfants, que l'on pousse. »<sup>1</sup>

On le retrouve dans les carnivals de la Caraïbe. A Trinidad-Tobago jusque dans les années 1930 existait un personnage appelé *Baby Dolls*. Un homme déguisé en bébé (bonnet et robe de nuit) cherchait son père à travers la foule des passants et des spectateurs. En Guadeloupe, Louis Colomb rapporte que le personnage de *Bébé* existait lui aussi mais a pratiquement disparu du carnaval. A Cayenne, *Bébé* est interprété par les *touloulou sales*. De ce fait il n'a pas un costume fixe et établi par la tradition des personnages carnavalesques de rue. Il apparaît selon les goûts et les moyens de chacun : parfois en robe et bonnet de nuit dont on pourrait dire qu'il apparaît ainsi dans une esthétique classique, parfois avec une simple tétine, parfois avec une couche pour adulte.

*Illustration 77 : des Bébés, Cayenne, carnaval 2006, photo Jody Amiet pour la revue "La semaine guyanaise" n°1156*



Ce personnage peut être lui aussi relié à la famille créole construite sur un modèle matrifocal. Le fils exprimerait ainsi les traumatismes d'une relation mère-fils étouffante, une relation où le père-séparateur est absent. Mais le *Bébé* de carnaval, trop gros, trop gras, trop bruyant, trop viril, c'est aussi la figure mythique de Gargantua qui exige, impose sa loi, exprime son égoïsme d'enfant. La société créole

<sup>1</sup> Claude gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le carnaval*, Payot, 1979, cité par Louis Colomb, *Le carnaval de Guadeloupe : Transmission et réappropriation*, article paru en 1991 dans *Vie et mort de Vaval*, édité par l'association Chico-Rey, Pointe-à-Pitre, visible sur le site de LAMECA.

exprime alors ainsi sa naissance, son renouvellement, l'affirmation de ses désirs enfouis, la possibilité de créer un ordre nouveau du monde. Le carnaval est le lieu d'une renaissance possible.

## **Conclusion :**

A la lecture des différentes archives dont on dispose concernant le carnaval de Cayenne au XIXe siècle, s'ébauche les premiers traits d'un carnaval spécifique. C'est le temps de la Révolution française, de la première et de la seconde abolition de l'esclavage. C'est un siècle où se met en place la libération des corps et des cultures. La poésie créole cachée jaillit et s'exprime en plein jour sur la place publique. Ce mettent en place des bals *paré-masqué*, mélange des bals travestis de salon et des bals *convwé* populaires. La quête d'une citoyenneté propre à l'idéologie d'assimilation se mêle au pouvoir de révolte du *kaséco*. Les danses françaises se créolisent. Les corps expriment leur créolité. La pratique du Détour devient le terreau esthétique du carnaval cayennais. Le masque de rue de même annonce une culture créole naissante complexe qui joue avec les masques sociaux du paraître, de la ségrégation autant que ceux qui renvoient à un vouloir-vivre, un imaginaire collectif porteur de subversion. La mise au paroxysme du caractère dérisoire de la genèse de l'être créole se manifeste non seulement dans la dérision de l'image du Noir, de celle du Blanc, mais aussi dans l'excès des corps, dans la violence des rapports et dans l'expression de l'inexprimable.

**Troisième partie :**

***Les figures traditionnelles du carnaval de rue  
de Cayenne : pensée de la Trace, pratique du  
Détour et expression de l'inexprimable.***



## **Chapitre I :**

**Les figures traditionnelles du carnaval de Cayenne  
au sein d'un contexte carnavalesque particulier : le  
règne de *Vaval* et du Diable.**



## **I) De la notion de Figure à celle de Personnage :**

Les figures traditionnelles en temps de carnaval s'incarnent par le biais du carnavalier. La figure devient alors personnage.

### **1) Qu'est ce qu'une figure de carnaval ?**

Le terme de « figure » a plusieurs sens. C'est le visage d'un être, ce qu'il montre à l'autre, sa façon d'apparaître. La notion de Figure évoque celle du Masque. La figure renvoie aussi à la représentation, en art plastique, d'un être humain, d'un animal. La figure a à voir avec l'esthétique. La figure peut aussi signifier la représentation symbolique de quelque chose. On s'aperçoit à l'énumération de ces différentes définitions du terme « figure » que dans la notion de Figure se loge celle de la Désincarnation de l'être. C'est à chaque fois l'image première qui est retenue, qui est extraite du vivant. La Figure, c'est ce qui s'oppose au Fond, au soubassement de l'être, à sa chair, au vécu. Étymologiquement, le terme « figure » vient du latin « *figura* ». C'est ce que, aujourd'hui, nous entendons plus généralement par « forme ». Cependant, « *la forme est la disposition extérieure des corps qui sont animés ; et la figure, la disposition extérieure des corps qui sont inanimés.* »<sup>1</sup> peut-on lire dans le *Mariage forcé* de Molière à l'acte VI.

La figure de carnaval est donc le masque, le déguisement, le costume inanimé, aussi bien que ces représentations comme les dessins, les photos mais aussi les récits littéraires ou appartenant à la transmission orale, qu'établit la population cayennaise. La figure contient ainsi en elle une forte charge symbolique. Elle peut avec elle transporter toute une croyance, une légende, un imaginaire hors-champ. Elle peut provoquer une grande charge affective ou émotionnelle à son énonciation. Le symbolisme des figures peut, dans certain cas, être la principale source de subversion : résistance intellectuelle et culturelle, dénonciation, contestation, évocation de l'innommable, de l'irreprésentable.

---

<sup>1</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, volume 1, PUF, 1ère édition 1926, 3e édition 1993, p. 351, citant Molière, *Le mariage forcé* (1664), scène VI, (d'après des notes de J. Lachelier et L. Boisse.)

Selon Francis Affergan, la figure comble une incomplétude ontologique.

« *L'humanité, privée de la possibilité de choisir sa nature, échafaude des figures d'elle-même qu'elle s'emploie à faire fonctionner tantôt comme un miroir attractif, tantôt comme un repoussoir.* »<sup>1</sup>

De quelle incomplétude ontologique s'agit-il ? Quelle humanité construisent les figures carnavalesques de Cayenne ? Comblent un vide ontologique est-il une pratique subversive ?

## **2) Les figures du carnaval de Cayenne : entre marqueur identitaire et pensée de la Trace**

Les figures traditionnelles du carnaval de Cayenne sont au nombre d'une quinzaine : « *Jéfarin, Lanmo, Zonbibaréyo, Bobi, Coupeuses de cannes, le Vidangeur, Balayeuses de rues, Soussouri, Anglébannann, Béf volo bèf, Djab dan bwèt, la Karolin, Nègmaron, Djabrouj, Ladjablès* »<sup>2</sup> mais aussi *Gro tèt*<sup>3</sup>. Elles ont été posées comme traditionnelles aux alentours des années 1975-1980 en raison, d'une part, de la transformation du carnaval en carnaval-parade qui rendait caduc leur pouvoir subversif et leur sens esthétique et, d'autre part, d'un besoin pressant de marqueur identitaire de la part de la communauté créole cayennaise qui subissait une forte évolution démographique, transformant la population cayennaise en population multiculturelle. Leurs origines sont toujours incertaines et se perdent dans les méandres de la mémoire collective et la transmission orale. Certaines figures attestent de leur présence dès la fin du XIXe siècle - début du XXe siècle, à travers les cartes postales de l'époque. C'est notamment le cas des *Coupeuses de cannes*.

Si l'on en croit Édouard Glissant, la contre-poétique ou poétique-forcée qui naît de la situation servile et qui se trouve au sein de la pratique du Détour, jaillit et s'exprime avec force à l'abolition de l'esclavage. Selon Lima Fabien, dans un mémoire de Master études théâtrales consacré aux *Passages, passerelles et chemins*

---

1 Francis Affergan, *Les modèles anthropoïétiques du masque* in *Figures de l'humain – Les représentations de l'anthropologie*, de F. Affergan, S. Borutti, C. Clame, U. Fabietti, M. Kilani, F. Remotti, aux éditions EHESS, 2003, p.257.

2 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, *Touloulou... devine qui je suis ?*, CRDP Guyane, 2006. L'écriture des figures traditionnelles varie d'un auteur à un autre, le créole étant à l'origine une langue strictement orale.

3 Auxence Contout, *Vaval, l'histoire du carnaval de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2000.

*carnavalesques dans l'univers des dramaturgies contemporaines des Caraïbes*, le carnaval à l'époque de l'esclavage avait peu de chance d'être un véritable carnaval pour la population des esclaves.

« Nous pensons qu'il était important de souligner la nature des pressions subies par l'esclave vivant dans les Caraïbes pour comprendre que le Carnaval, du point de vue de l'opprimé, n'était sans doute pas vécu comme un vrai Carnaval lorsqu'il fit apparition dans les colonies. »<sup>1</sup>

Il est donc probable que ces figures traditionnelles soient nées à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Mais rien ne confirme ou n'infirme au niveau des archives cette hypothèse. Quoiqu'il en soit, toutes ces figures évoquent le passé colonial comme un fantôme à expulser ou une histoire à construire chaque année en temps de carnaval.

Pourquoi certaines figures ont-elles été patrimonialisées et d'autres non ? Ainsi, le travestissement grotesque d'homme en femme appelé *Rivière salée*, qui est encore joué à l'heure actuelle par les *touloulou* dits *solitaires* ou *sales*, n'a pas été instauré par la communauté comme étant une figure traditionnelle du carnaval de Cayenne.

On pourrait cyniquement expliquer ce phénomène par la valeur économique des figures désignées comme traditionnelles. Dans la logique du carnaval-spectacle du XXe – XXIe siècles, le personnage carnavalesque se doit d'être vendable pour le futur touriste. Il doit pouvoir être un objet qui attire. Les figures traditionnelles sont des costumes originaux, propres à la communauté créole. Un homme qui se déguise en femme de façon grotesque n'est pas spécifique à un territoire mais est quasi universel. Il ne peut faire l'objet d'une patrimonialisation.

On pourrait aussi ajouter tout aussi cyniquement que le processus de patrimonialisation repose « sur une conception occidentale, linéaire et ouverte du temps qui est largement celle de la modernité européenne. »<sup>2</sup> Il s'inclut ainsi dans l'idéologie du progrès et s'oppose au temps cyclique du carnaval, et à son pouvoir subversif de don esthétique éphémère. Il rentre dans une logique d'aliénation de la société créole.

Mais, malgré ces remarques, peut-être par une pratique du Détour, le processus de

---

1 Lima Fabien, Mémoire de Master 1 études théâtrales sous la direction de Mme Sylvie Chalaye, *Passages, passerelles et chemins carnavalesques dans l'univers des dramaturgies contemporaines des Caraïbes*, Université de Paris 3, 2010, p. 31.

2 Guy Di Méo, professeur de géographie à l'Université de Bordeaux 3, *Processus de patrimonialisation et construction du territoire*, article en ligne sur [www.adcs-cnrs.fr](http://www.adcs-cnrs.fr)

patrimonialisation exprime autre chose. Il peut être vu comme une tentative d'affirmer les traces du passé et d'exprimer le devenir créole. Il peut être une « prophétie du passé » qui déjoue l'histoire coloniale imposée. Dans l'ouvrage de Jacques Chevrier consacré aux *Poétiques d'Édouard Glissant*, la « prophétie du passé » est expliquée comme un trope emprunté à H. Heine et qui désigne une « vision renversée d'un trou noir »<sup>1</sup>.

*« La prophétie [gr. prophanaia, rendre visible par la parole] donne par le langage une représentation à ce qui n'en a pas. (...) C'est une contre-prophétie dont l'objet n'est pas de refaire, mais de défaire l'anti-histoire racontée par l'« occident », afin de mettre à jour l'espace « diffracté » de toutes les histoires qui relatent comment les cultures ont vécu et vivent la Relation mondiale. »<sup>2</sup>*

Les figures traditionnelles sont alors posées comme trace. Elles expriment chacune à leur façon non seulement une partie du passé qui a été nié, mis sous silence par la colonisation et la force archivée de l'écriture, mais aussi une part de l'être, de l'humanité, qui a résisté et qui résiste encore à la déshumanisation de l'esclavage (qu'il soit colonial ou post-colonial), de la Relation forcée. Les figures carnavalesques traditionnelles de Cayenne ont cette double fonction évoquée par F. Affergan. Elles sont, d'une part, un repoussoir en ce qu'elles expulsent le surplus de souffrance et notamment le traumatisme de l'exil, de l'esclavage, de l'acculturation et du mépris du Noir. Elles procèdent d'une certaine catharsis de la déshumanisation. D'autre part, elles fabriquent en échange de l'humanité, en ce qu'elles reconstruisent une histoire volée par Trace cachée dans les interstices du Détour, par transmission orale et mémoire du corps. Elles sont le miroir de l'humain qui comble son « incomplétude ontologique » et crée une poétique à part entière, un système symbolique, une culture nouvelle, un sens, une utopie.

C'est pourquoi, il m'a semblé important, ici, suite à une analyse de l'histoire du carnaval du début de la colonisation jusqu'à la fin du XIXe siècle, de prendre en charge les différentes esthétiques dites traditionnelles, bien qu'elles soient nées, pour la plupart, potentiellement dans les années 1920-1950, selon certains anciens carnavaliers. Elles expriment l'être créole né du fait colonial et de l'esclavage. Elles forment des Traces de la genèse du carnaval de Cayenne. Elles racontent un carnaval

---

1 Jacques Chevrier, *Poétiques d'Édouard Glissant*, Colloque international, 1998, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p.93.

2 Jacques Chevrier, *op.cit.*, p.93.

pris dans une problématique d'esclavage et de colonisation.

### **3) L' incarnation des figures et leur métamorphose en personnages**

Le personnage diffère quant à lui de la figure en ce qu'il est animé, vivant, incarné. C'est la forme par rapport à la figure. Avec le personnage se mettent en place des situations dramatiques, des jeux carnavalesques, une expérience esthétique qui se joue dans la relation carnavalier/spectateur. Nous nous situons dans une théâtralité première. Le corps agissant et parlant énonce par le biais du masque, du costume, du geste, une fiction, un espace-temps différent. Le spectateur quant à lui symbolise a contrario le monde du réel et du quotidien. C'est dans l'incarnation de la figure carnavalesque traditionnelle que va se jouer l'essentiel de la subversion.

D'une part, la figure, selon Lima Fabien, implique un « jeu-type ». Le personnage quant à lui peut jouer avec ou se jouer de ce « jeu-type ». La subversion se situe non plus dans la symbolique de la figure mais dans son détournement incarné. Selon Lima Fabien, le *Bobo* impliquerait un « jeu-type » d'obéissance que le personnage détourne en tentant d'aboutir à une désobéissance certaine. Cette vision est intéressante mais est difficilement observable. En effet, il semblerait plutôt que le « jeu-type » de la figure du *Bobo* comporte déjà en lui-même, nous le verrons, la désobéissance.

D'autre part, il ne s'agit plus de subversion située dans l'ordre du symbolique mais dans celui de la corporéité. L'attrape par des coups d'épingles (*Lanmo*), d'étouffement (*Sousouri*), d'encordement (*Zonbibaréyo*), et la souille par un mélange de suie et d'huile (*Neg marron*) ou par de la farine (*Jé farin*) peuvent se mettre en place. L'action des personnages mais aussi le bruit, les chants, les grivoiseries, les mises en dérision expriment le bas corporel : le sexe, le manger, le boire. La saleté est présente (*Les Balayeuses*). Les excréments de la ville circulent au sein du carnaval (*Le Vidangeur*). L'animalité forte et sexuelle fait rage (*Bèf volo bèf*).

Ensuite, le carnavalier empiète sur l'espace et le temps du spectateur. Les personnages ne sont pas à contempler. Il n'y a pas de fosse d'orchestre. Il n'y a pas de

séparation. Il n'y a pas de ligne de démarcation. Les personnages vont sur les trottoirs, interpellent les spectateurs, les prennent à partie, les font entrer dans leur dramaturgie, leur courent après, leur font peur, les font rire. Des corps à corps s'établissent. L'être est souillé, étouffé, épinglé, attrapé. Le spectateur lui-même cherche à provoquer cet échange : il se moque des personnages, chante des refrains provocateurs, les met au défi. L'espace-temps du réel et du quotidien est submergé par l'espace-temps du personnage carnavalesque.

De plus, cette corporéité se mêle et se trouble avec l'ordre du symbolique. Au travers de l'utilisation de la couleur et en particulier du noir et du blanc, le discours devient confus, ambigu. Le jeu de masque du quotidien se mêle au jeu de masque du carnaval. La couleur dans les sociétés créoles antillo-guyanaise est le plus souvent utilisée aussi comme masque. En fonction des situations où il se trouve, le sujet prend sa couleur comme masque. Il avance masqué. Tantôt il est « Nègre », tantôt « Mulâtre », tantôt « Chabin ». La couleur est à la fois un marqueur phénotype mais aussi un marqueur social changeant. Selon la place qu'il prend dans l'échelle sociale, le créole peut être désigné et s'auto-désigner comme « Nègre », c'est-à-dire Noir, ou comme « Chabin », c'est-à-dire clair de peau.

*« Le radical « cel » présent dans « couleur »<sup>1</sup> évoque le cèlement, la dissimulation et l'occultation : « A la même famille, regroupée autour du verbe « celare » (cacher) appartiendraient des mots comme « cella » (pièce, chambre), « cellula » (petite pièce), « cilium » (paupière), « clam » (cachette), « clan-destinus » (qui se fait en cachette). » L'étymologie nous enseigne au moins que la couleur sert autant à montrer qu'à cacher, à stimuler qu'à dissimuler et plus profondément peut-être, à montrer ce qu'elle cache et vice-versa. »<sup>2</sup>*

Enfin, cette corporéité du personnage est parfois mise en doute. Une désincarnation s'opère dans une sorte de confusion des espaces-temps. Le personnage appelé *touloulou* est potentiellement une âme morte. Les esprits profitent du carnaval pour prendre figure de personnages et visiter les vivants. *Lanmo* n'est-elle pas réellement la mort qui vient voir ses prochaines victimes ? La figure ainsi devient forme pour exprimer la plus forte des désincarnations : la mort. Le symbolisme des figures est parfois plus fort que la corporéité carnavalesque. Des liens se tissent, se

---

1 Ernout Alfred et Meillet Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris Klincksieck, 1967, p.131.

2 Francis Afférgan, *Les modèles anthropométriques du masque*, op.cit., p. 271.

croisent, s'opposent entre la figure et le personnage, entre le fond et la forme, entre le symbolisme et l'incarnation.

La subversion des figures carnavalesques se situe donc à la fois dans le fait de combler une « incomplétude ontologique » qui se lie à l'histoire de la colonie et dans l'incarnation carnavalesque qui convoque la mémoire du corps chargée elle aussi des souffrances du passé.

## II) L'inscription des figures traditionnelles dans un scénario carnavalesque précis : les bals *paré-masqué*, le *vidé*, les mariages burlesques, la sortie des *Djabrouj*, l'enterrement de *Vaval*.

Les figures traditionnelles s'inscrivent au sein d'un scénario bien particulier. Il y a une certaine traditionnalité des jours gras notamment. De l'Épiphanie au mercredi des Cendres, la fête bat son plein tous les week-ends. Le samedi soir, les bals *paré-masqué* font danser cavalier et cavalière. Au petit matin l'orchestre sort de la salle de bal et entraîne derrière lui les danseurs. C'est le *vidé* du matin. Un parcours s'effectue dans la ville. Les cavaliers et cavalières rentrent ainsi chez eux se coucher ou prendre un petit-déjeuner copieux fait notamment de soupe créole. Les Cayennais qui n'ont pas été au bal peuvent quant à eux se lever pour commencer leur journée en dansant. Selon Isabelle Hidair<sup>1</sup>, ce phénomène constitue un paradoxe. La salle se vide pour remplir la rue dans un parcours festif appelé *vidé* qui vide les maisons en même temps qu'il les remplit. L'après-midi de ce même dimanche, les *touloulou* sortent vers 16 heures et défilent en bande dans les rues de Cayenne. Vers 18 heures les orchestres des salles de bals réapparaissent pour un *vidé* de l'après-midi. Ils vident les rues des carnavaliers pour les raccompagner chez eux ou encore pour remplir la salle des bals *titane* et danser de nouveau *biguine*, *mazurka créole* et *polka créole*.

Viennent alors, la dernière semaine du carnaval, les jours gras : le dimanche gras qui est un gros défilé hétéroclite, le lundi gras, jour des mariages burlesques, le mardi gras, jour des *Djabrouj*, et le mercredi des Cendres, jour de l'enterrement de *Vaval* et des *Djablesses*. Le scénario lui-même évoque le carnaval comme espace-temps de la subversion. *Vaval*, roi du carnaval, rend fous les carnavaliers. Les normes sont abolies. Les sexes s'inversent. Les hommes deviennent des femmes. Les femmes deviennent des hommes. *Vaval* est coupable d'avoir trop péché. Il ira en enfer emporté par la horde des *Djabrouj*. Le carnaval est le règne du diable. Les danses et les musiques des bals sont endiablées. Les masques évoquent les démons (*Sousouri*,

---

<sup>1</sup> Entretien personnel avril 2006, voir Annexe.

*Lanmo, Zonbibaréyo, Djbrouj, Djables, Djab dan bwèt*). Les démons prennent les masques. Les vieux fantômes de la société créole cayennaise apparaissent comme l'esclavage et la colonisation.

Ce scénario des trois derniers jours du carnaval se retrouve en Martinique. Sans doute après la catastrophe de 1902, l'irruption de la montagne Pelée qui détruisit St Pierre de la Martinique, et la forte immigration de Martiniquais qui s'ensuivit sur le sol guyanais, le carnaval de Guyane fut fortement influencé par l'esthétique martiniquaise.

## 1) Le bal *paré-masqué* et le *vidé* : l'endiement des corps.

### a) Le bal *paré-masqué* et le *vidé* : un mythe libérateur

Il existe un « carnaval d'antan » dans la pensée cayennaise qui n'est pas basé sur des archives écrites mais sur la transmission orale et surtout dynamisé par la recherche de marqueur identitaire.

*« D'abord il importe de spécifier qu'elle n'est pas un espace statique. La mémoire n'est pas qu'un lieu NEUTRE de storage ou de stockage d'événements, de connaissances, de souvenirs. C'est un espace sensible, passionné, émotif, imaginatif, bref un espace de construction symbolique (...) La mémoire relève de l'imagination et est, de ce fait, dynamique. Elle est construction ou plus exactement, re-construction ou re-composition du réel. La quête de la trace (voire créatrice) conduit à la construction d'une nouvelle identité. »<sup>1</sup>*

L'histoire du bal *paré-masqué* et du *vidé* essentiellement orale et retranscrite dans ce que l'on peut appeler l'histoire du « carnaval d'antan », comble un manque d'Histoire, un vide de l'être. On peut dire qu'il y a, en quelque sorte, une mythification du « carnaval d'antan ». La création des mythes n'est pas seulement un jeu de logique, elle est elle-même une logique. Le mythe dit toujours quelque chose à quelqu'un sur quelque chose. Il y a donc une vérité dans le mythe. Celui-ci ne serait pas uniquement une fiction, une fable, une légende.

---

<sup>1</sup> Monique Desroche (université de Montréal), *Indo-créolité et sens de la Mémoire*, 2003, in actes du séminaire d'éthnomusicologie caribéenne en Guadeloupe, édition 2003 et 2005, visible sur le site de la Médiathèque caribéenne de la Guadeloupe, [www.lameca.org](http://www.lameca.org)

Pour Mircea Eliade, « *le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements* ». »<sup>1</sup>

Le mythe est un discours ou récit accepté par tous et se présente comme une explication du monde, de l'ordre existant, en terme « historique ». Le mythe est toujours lié à l'origine de quelque chose.

Au commencement donc, il y avait les bals *paré-masqué* où les hommes et les femmes se masquaient et dansaient des danses désignées comme endiablées, métaphore de la libération des pulsions. Le mariage des bals de salon et des bals *convwé* donna naissance à des danses de couple où se mélangent le pas de deux des danses françaises, le rapprochement des corps qui lui est lié et la frénésie dansante du *kaséco* où le bassin exprime la folie du vouloir-vivre, la force de la résistance culturelle de l'esclave et la pratique du Détour de la communauté créole. Les masques des bals *paré-masqué* permettaient l'anonymat. Il en découlait alors une libération des corps et des échanges amoureux au sein d'une société cayennaise réduite où tous se connaissaient. La salle de bal est perçue comme un espace d'érotisme, de « libertinage », de libération des corps, de folie dansante.

Le *vidé*, au sein duquel apparaissent les figures traditionnelles du carnaval, est étroitement lié à cet espace du bal, règne d'Éros et du *kaséco*. Les personnages, c'est-à-dire les figures incarnées, vont se lier à ce mythe ambiant.

### **b) Le bal *paré-masqué* et le *vidé* : un corps en dilatation et en épuisement**

Dans la tradition carnavalesque européenne le corps accède à des excès qui se situent dans le domaine de la nourriture, de la boisson, du sexe, du rire, des excréments. C'est un corps qui se déploie, se dilate, ouvert et mêlé au monde. Dans le carnaval de Cayenne comme dans beaucoup de carnaval de la Caraïbe et de l'Amérique Latine, un autre domaine de l'excès s'est créé et s'est mis en avant. Il s'agit de la performance physique. Il s'agit d'être bien musclé, d'être sportif. Le corps est mis en jeu en Guyane française au travers de l'idéologie du sport. D'une part, nous l'avons vu dans la deuxième partie, au XIXe siècle, la révolution industrielle ne

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1973, p.15.

s'accompagne pas seulement de course à l'invention et au progrès technologique mais aussi de course et de rendez-vous sportifs. Le capitalisme se déplace du domaine économique au domaine organique. D'autre part, le corps carnavalesque issu du fait colonial est un corps qui va au bout de ses forces. C'est le détournement de l'épuisement du corps en état de servitude au profit de la fête et du carnaval. C'est le règne du *kaséco*.

Les mots tels que cavalcade, cavalcader, cavalier et cavalier/ère proviennent semble-t-il tous du mot italien *cavallo*, cheval. La cavalcade signifiait le défilé d'une troupe de cavaliers, notamment de soldats. Elle signifie aujourd'hui, plus familièrement, une course agitée et bruyante d'un groupe de personnes. En Guyane française, elle est rapprochée du *vidé* en ce que les deux peuvent exister ensemble. Une cavalcade à vélo peut se dérouler lors d'un *vidé*. Ce dernier peut prendre des allures de cavalcade lorsqu'il se met à accélérer pour éprouver les forces physiques de la foule. On dit d'ailleurs « aller courir le *vidé* ».

La cavalcade est, de même, non pas une simple course à pied ou à vélo en temps de carnaval, elle exprime, de par sa définition même, un tohu-bohu, un tintamarre, un vacarme, un chahut, un tumulte, etc., en bref une forme contestataire par rapport à l'ordre de la tranquillité. La rue en tant qu'espace public est un lieu coercitif. C'est aux regards des autres que je fais le plus monstration de ma sociabilité et ma socialisation : je respecte les principaux codes sociaux tels que la « bienséance » et la « discrétion »<sup>1</sup>. Dans une rue, on marche, on ne court pas. Dans une rue, on ne fait pas de grands gestes et on ne pousse pas de hauts cris. On se tient bien. La cavalcade est non seulement une contestation de la morale d'un point de vue sonore et visuel, mais aussi, d'un point de vue organique. Car dans le « on se tient bien », c'est du corps restreint, cadré, limité qu'il s'agit. Or, la cavalcade dit un autre corps. Et c'est là sa relation et sa séparation d'avec le sport. En effet, il est possible d'affirmer que la course de la cavalcade dit un corps dans l'effort musculaire, dans son endurance et sa prise de risque, c'est-à-dire en état de sport. Mais, il est possible aussi d'affirmer que le corps de la cavalcade carnavalesque n'étant pas cadré par une institution sportive, ne gère aucunement ses efforts et n'exprime pas un objectif sportif prédéfini, une stratégie, un défi, une compétition. Ce qui compte, et là j'en arrive au

---

<sup>1</sup> Bienséance et discrétion sont ici mis entre guillemets car elles ne correspondent pas toujours aux mêmes critères suivant la société dans laquelle on se trouve mais, malgré les différentes formes qu'elles peuvent prendre, elles disent toutes deux qu'il y a des choses à ne pas faire dans un lieu public.

*vidé*, c'est la fatigue, l'éprouvement des limites de son corps.

Durant le *vidé*, les corps qui, pour la plupart, sortent du bal sont déjà dans un état d'épuisement. Les soirées *paré-masqué* permettent peu de repos. « *Partout les mambos accéléraient leur rythme, les danseurs infatigables maltraitaient les pistes cirées, les orchestres se déchaînaient.* » (Parallèle 5, 1<sup>ier</sup> mars 1953) Les danses mobilisent beaucoup d'énergie dans le temps (la durée des danses carnavalesques est longue) et dans l'intensité du geste (le rythme est relativement rapide). Le *vidé* du matin raconte, dès lors, des corps qui tentent d'aller plus loin encore dans la fourbure. L'une des interpellations des animateurs que l'on entend souvent actuellement à chaque *vidé* est : « *Zot fatigué ?* » (Vous êtes fatigués ?) La musique *vidé*, si elle est une sortie de bal, est, elle aussi, constamment construite pour la sur-stimulation organique des corps.

Si Monique Blérald<sup>1</sup> rapproche le *vidé* du traditionnel *kaséko*, c'est bien en raison d'une musique *vidé* qui surexpose le corps au déhanchement, à la syncope, au « casser le corps ». Mais c'est aussi parce qu'il est dit que les bals *paré-masqué* avaient l'habitude de clôturer le bal par un *kaséko*. La danse des bals exprime la résistance face au système colonial. Le *kaséko*, issu du fait colonial, permettait à la fois de rendre au corps sa fonction de signification et non uniquement d'objet utilitaire, de « bien meuble » pour reprendre l'expression du code Noir, de faire croire qu'une possible liberté existait encore, que l'individu a un pouvoir, une puissance, qui émane de son corps et qui échappe à l'économie du Blanc, et en même temps, d'unifier un groupe d'individus de cultures diverses dans une même corporalité, vers un objectif commun. Et c'est là le propre d'une résistance : c'est d'opposer au pouvoir en place un autre objectif de vie. L'objectif n'est pas obligé d'être verbalisé à partir du moment où il est manifesté, ici par des corps qui annoncent déjà la naissance d'une autre Loi, d'une culture différente.

### **c) Danser à l'extrême : une expérience esthétique**

Mais revenons sur le concept de la danse comme résistance et essayons d'aller plus loin. Dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty distingue deux types de mouvements : le mouvement concret et celui qu'il définit

---

1 Monique Blérald, *Musiques et Danses créoles au Tambour, Matoury*, Ibis Rouge, 1996.

comme abstrait. Le premier est centripète, a lieu dans l'être ou l'actuel et adhère à un fond donné. Le deuxième est centrifuge, se déroule dans le possible ou le non-être et déploie lui-même son fond. Nous devons ici nous arrêter un instant : qu'entend Merleau-Ponty lorsqu'il parle de « fond » ?

« [D]ans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais il ne cesse pas d'être là. »<sup>1</sup>

C'est cet espace en marge, mis en sommeil, que Merleau-Ponty identifie comme fond par rapport à la figure qu'est l'objet sur lequel se pose le regard. Ce fond, Merleau-Ponty l'appelle aussi « horizon ».

« Or, avec eux (les autres objets), j'ai à ma disposition leurs horizons, dans lesquels est impliqué, vu en vision marginale, l'objet que je fixe actuellement. L'horizon est donc ce qui assure l'identité de l'objet au cours de l'exploration, il est le corrélatif de la puissance prochaine que garde mon regard sur les objets qu'il vient de parcourir et qu'il a déjà sur les nouveaux détails qu'il va découvrir. »<sup>2</sup>

L'objet et l'horizon, la figure et le fond structurent la perspective. Mais qu'en est-il de l'horizon ou fond de mon propre corps ? Le corps est le fond premier, permanent qui permet la perception.

« L'espace corporel peut se distinguer de l'espace extérieur et envelopper ses parties au lieu de les déployer parce qu'il est l'obscurité de la salle nécessaire à la clarté du spectacle. (...) En ce qui concerne la spatialité, (...) le corps est le troisième terme, toujours sous-entendu de la structure figure et fond, et toute figure se profile sur le double horizon de l'espace extérieur et de l'espace corporel. »<sup>3</sup>

Ainsi dans le mouvement abstrait, le fond de la perception est le corps lui-même.

« Le mouvement abstrait creuse à l'intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique un espace virtuel ou humain. »<sup>4</sup>

Et c'est ce dernier point qui nous intéresse : en quoi le mouvement abstrait, qui est celui de la danse, est-il plus humain que le mouvement concret, qui est celui de l'utilité ? Pourquoi dans la déshumanisation de l'esclavage, le Noir s'est mis à

---

1 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 2002, (première parution en 1945), p. 82.

2 *Idem*.

3 *Idem*, p. 117.

4 *Idem*, p. 129.

danser ? Qu'est-ce qui fait signe dans le mouvement abstrait d'un vouloir-vivre, d'un « ça continue à vivre » ? D'une part, pour que le mouvement abstrait puisse exister, il faut que le sujet ménage un espace libre devant lui sur lequel il va pouvoir projeter ce qui n'existe pas ordinairement dans le monde de l'utilité : mouvement « gratuit » si l'on peut dire où le sens est parfois un non-sens, ou un sens seulement perçu par le sujet actant, sens purement subjectif et individualiste ou encore un sens dont le déchiffrement par autrui est complexe, difficile d'accessibilité, souvent différent du sens émis. Sur cet espace libre, tout le possible peut prendre un semblant d'existence. C'est un espace utopique. On voit donc pourquoi la danse au sein de l'esclavage est le lieu d'une liberté rêvée, projetée c'est-à-dire déjà en devenir.

*D'autre part, « pour posséder mon corps hors de toute tâche urgente, pour en jouer à ma fantaisie, pour décrire en l'air un mouvement qui n'est défini que par une consigne verbale ou par des nécessités morales, il faut aussi que je renverse le rapport naturel du corps et de l'entourage et qu'une productivité humaine fasse jour à travers l'épaisseur de l'être. »<sup>1</sup>*

Ce qui se produit dans le geste abstrait ce n'est plus de l'usage, c'est de l'humanité. L'esclave faisant face à la déshumanisation du système colonial danse comme un sursaut désespéré de la spontanéité, la fantaisie contre la systématisation étroite, de la vie contre la mort. Je danse parce que je suis vivant et mon corps me le dit. Je lutte, je personnifie la révolte humaine, en prouvant à l'autre que j'ai plus de force qu'il ne croit et que cette énergie là je la garde pour moi, pour le geste « gratuit ». On voit donc que l'épuisement, le corps en endurance, en résistance, du carnavalesque qui court le *vidé* s'inscrit dans une histoire qui tient du tragique. D'ailleurs on peut se demander si toute la construction de la société créole ne tient pas sa source première du cri émis du fond de la cale des négriers traversant l'atlantique. Mais aussi, si la colonisation n'a pas défini involontairement l'humanisme moderne, c'est-à-dire la valorisation de l'humanité comme capacité d'autonomie.

Ensuite, la distinction entre le mouvement abstrait et le mouvement concret « *ne pourra être maintenue que s'il y a plusieurs manières pour le corps d'être corps, plusieurs manières pour la conscience d'être conscience.* »<sup>2</sup> Merleau-Ponty met en avant la pluralité de l'être. Et c'est par le respect de la multiplicité que l'on accède à

---

1 *Idem*, p. 130.

2 *Idem*, p. 144.

la dignité de soi et de l'autre. C'est-à-dire qu'en n'étant pas réduit par autrui à une catégorie, à un préjugé, mais en étant pris comme un magma de signification, un sujet à sens multiple, je puis vivre dans la dignité. C'est dans cette optique que Levinas crée le concept de Visage, non pas la partie plastique, empirique, de l'individu mais ce qui est à la fois dénuement et transcendance. Ainsi, Fred Poché nous explique le concept Lévinasien en ces termes :

*« Avec l'idée de Visage, Autrui ne se réduit pas à une appréhension thématique. Il manifeste une signifiante propre, une signifiante indépendante de la signification reçue du monde. Il ne nous vient pas uniquement à partir du contexte mais signifie par lui-même. »*<sup>1</sup> Et plus loin : *« Le Visage me parle, m'invoque et même, me con-voque. Et ce vocare, cet appel, m'invite à une réponse. Répondre à autrui, répondre d'autrui, le langage se pose véritablement comme lieu de l'éthique. La relation qu'il instaure est donc de l'ordre de l'interpellation. »*<sup>2</sup>

Mais les théories de Levinas ne sont que la manifestation d'une éthique tournée uniquement vers l'autre. Qu'en est-il lorsque l'on est soi-même l'opprimé ? Lorsque l'esclave danse, manifeste-t-il lui-même son Visage ? En créant une nouvelle culture, le créole crée-t-il une sorte de coopération, d'automanifestation de sa nudité et de sa transcendance, lui permettant ainsi de lutter pour l'accès à la dignité ?

Danser à l'extrême, c'est non seulement vider son corps des stress, évacuer un mal-être mais c'est, de surcroît, comme nous venons de le voir, accéder à la dignité par la résistance, l'élaboration d'une utopie et le respect de sa signifiante. Seulement, en dansant, l'individu crée ou adhère à une Loi. La liberté retrouvée est éphémère. Nous l'avons dit, il y a en Guyane française la nécessité dans les salles de bals d'être un/e bon/ne cavalier/ère. Le corps apprend à acquérir une dansité, un comportement dansant, spécifique. Même dans le *kaséko*, il y a un pas de base, un rythme, une musique et une manière plus ou moins spectaculaire de casser le corps. Mais écoutons plutôt ce que dit Michel Bernard de l'expressivité corporelle :

*« Il n'y a pas d'expression en soi. Il en résulte que toute apparence expressive est affectée d'un double feed-back à caractère social : l'émetteur modifie son action en fonction de son efficacité éventuelle sur le champ perceptif d'autrui tandis que le récepteur change son attitude réceptive en fonction du sens qu'il voudrait lui voir attribuer par le regard de l'émetteur. »*<sup>3</sup>

---

1 Fred Poché, *Une politique de la fragilité – Éthique, dignité et luttes sociales*, édition du Cerf, Paris, 2004, p. 129.

2 *Idem*, p. 134 – 135.

3 Michel Bernard, *L'expressivité du corps- Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Jean-

Nous verrons plus loin que le *vidé* n'est pas un simple défouloir, un désordre incontrôlé mais aussi l'instauration d'une nouvelle Loi.

#### **d) Les figures traditionnelles et les personnages au sein de cet épuisement du corps**

Le personnage, lorsqu'il corporalise la figure, semble relier la figure à un fond donné. Il actualise la figure. Celle-ci devient réalité et se connecte aux multiples références du réel, qu'elles se situent dans le passé, le présent ou le futur. L'histoire est reconstruite et redéfinie à chaque fois. Le présent est à la fois resserré dans ses contours et problématisé. Les peurs et les questionnements du moment sont mis sur l'espace public. Il y a une reconnaissance des différents mal-être possibles. Des réponses sont parfois apportées. L'utopie se met en marche.

Le personnage mêle mouvement concret et mouvement abstrait. Il crée des passerelles entre les différents espaces : celui du spectateur, du quotidien, celui de l'imaginaire, de la figure et de l'abstraction, celui de la croyance, de la légende, celui du politique, de la résistance.

L'épuisement du corps dans lequel le personnage incarne la figure participe à ce magma de la signification carnavalesque. Il est un espace utopique dans lequel toutes les interprétations de la figure sont possibles.

## **2) Le lundi gras : les mariages burlesques**

Aujourd'hui, le lundi gras est surtout l'affaire de la jeunesse cayennaise. En a-t-il toujours été ainsi ? Nul ne le sait. Nombre de groupes structurés actuels profitent de ce jour pour faire une pause à l'intérieur de l'éprouvante « dernière ligne droite » du carnaval.

Le terme « burlesque » renvoie à un comique extravagant, ridicule, absurde, bouffon. Étymologiquement, il tire son origine du latin « *burla* » qui signifie « farce ». Le burlesque diffère du grotesque en ce que, à mon sens, l'effet principal

---

Pierre Delarge, 1976.

recherché est le rire. Le grotesque, nous le verrons, peut-être tragique voir moralisateur. Le burlesque quant à lui est une farce. Il doit être comique. Les mariages burlesques utilisent, cependant, bien souvent, des principes esthétiques du grotesque comme le mélange de deux corps en un seul, l'ouverture du corps au monde. Les hommes sont travestis en jeune mariée, tout de blanc vêtue. Souvent une certaine sexualité est mise en avant. L'homme en femme se plaît à exprimer la sexualité dite féminine : désir, jouissance, accouplement, grossesse, accouchement, maternité. Il y a dans ces jeunes mariées une certaine bizarrerie. L'homme en femme suscite le rire. Les robes sont trop serrées. Les seins sont inexistantes ou difformes. Les muscles sont trop présents. Le maquillage est trop voyant. Mais l'homme en femme peut aussi provoquer le trouble, l'ambiguïté. Il a parfois un caractère androgyne. Il exprime parfois une féminité non plus grotesque mais séduisante. Entre ces deux extrêmes, le grotesque et l'ambiguïté, existe le costume dite la *Rivière salée*. Ce costume, aujourd'hui utilisé par les *touloulou* dans les bals *paré-masqué*, permet un anonymat complet. Pas une seule parcelle de peau n'est visible. L'anonymat peut être aussi sexuel. Le doute est toujours existant dans les dancings : le *touloulou* est-elle vraiment une femme ?

La femme en homme, quant à elle, a, la plupart du temps, un air de dandy. Le grotesque y est peu présent. Elle porte un costume : veste, chemise, cravate, chapeau d'homme. Elle dessine une moustache fine au dessus de sa lèvre supérieure, parfois un petit bouc au menton. Il est très rare que la femme ridiculise l'homme en rajoutant des poils, des muscles, en portant un faux phallus ou encore en adoptant une démarche et un comportement qui accentuent toutes les caractéristiques de la virilité burlesque.



*Illustration 78 : Procession, suite de couples à marier; lundi gras, Cayenne, 2002, photo : Gérard Tougait*

*Illustration 79 : Bande de touloulou, lundi gras, mariages burlesques, femme en dandy et homme touloulou du samedi soir, Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait*



*Illustration 80 : Groupe « Osband », lundi gras, mariages burlesques, Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait*

Les couples ont ainsi souvent un air mal assorti. La mariée est trop grande, trop virile, grotesque. Le marié est freluquet, féminin, dans un costume trop large. A Cayenne, malgré tout le grotesque des situations, les carnavaliers chantent « *nou marié kan meme !* » (Nous nous marions quand même !). C'est le charivari premier. Au Moyen-Âge, un vacarme était fait autour des seconds mariages ou des couples mal assortis (différence d'âge, de caractère, de physiologie). Les mariés étaient ridiculisés. On retrouve une pratique carnavalesque de ce type dans le sud de la France. Au carnaval de Laderm existe encore la pratique du *Tour de l'Âne*. La tradition consistait à faire faire le tour du village sur un âne au dernier marié ou à la dernière mariée ou encore au dernier couple marié de l'année. Ils devaient par la suite embrasser les cornes d'un taureau. C'est une sorte de facétie qui préparait les jeunes mariés aux différentes embûches qui se lient au mariage, telle que l'infidélité. Ils entraient ainsi dans une sorte de confrérie des nouveaux mariés.

A Cayenne le charivari va plus loin. Il ne se contente pas de se moquer des couples mal assemblés. Il s'attaque à l'institution même du mariage. La présence traditionnellement du maire ainsi que du prêtre et des enfants de chœurs témoigne d'une volonté de mise en dérision du mariage en général. Le mariage fut pendant longtemps refusé par la population des esclaves. De nombreux témoignages de missionnaires dans les archives coloniales attestent de ce phénomène. Pour beaucoup d'hommes du clergé, ce refus était le résultat du « libertinage », de « la luxure » et des « bas instincts » du Noir.

*« Le clergé de la colonie, épaulé par l'administration, tenta de couler la vie familiale des esclaves dans le moule chrétien. Les efforts faits dans ce sens remontent à l'époque des jésuites. Les résultats avaient été décevants, car peu d'esclaves acceptaient de se marier. L'échec avait tenu à deux causes essentielles : l'existence de la traite des Noirs et l'attitude des esclaves à l'égard du mariage. »<sup>1</sup>*

D'une part, tant que durait la traite des Noirs, les maîtres voyaient peu l'intérêt de favoriser des mariages entre esclaves. Le mariage apportait des contraintes d'ordre juridique, l'article 47 du Code Noir interdisait la séparation des couples mariés, et d'ordre économique, le maître se devait de permettre au couple d'élever les enfants issus du mariage. A partir du XIXe siècle, les Blancs tentèrent de favoriser les mariages en proposant des primes en nature tels que des ustensiles ménagers. Le

---

<sup>1</sup> Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage, de l'or et de la francisation (1802-1946)*, Ibis Rouge, 1999, p. 82.

mariage, favorisé par l'appât du gain, n'augurait pas une union stable. Beaucoup de couple se mariaient ainsi avec des différences d'âge importantes ou en ayant déjà une vie familiale ailleurs. Nous sommes déjà dans l'expression de mariages burlesques.

D'autre part, face à l'acculturation imposée par le Blanc, les esclaves tentèrent par le refus du mariage de résister.

*« Toutes choses qui confirment une tendance séculaire et assez générale dans les colonies esclavagistes d'Amérique : le rejet du mariage officiel comme mode de construction de la famille. »<sup>1</sup>*

Les mariages burlesques semblent bien eux aussi contenir à la fois le refus du mariage chrétien imposé et l'organisation d'une vie affective, de fait, non reconnue et incomprise par les autorités. De même, les mariages burlesques non seulement ridiculisent le mariage mais ils favorisent aussi les rencontres amoureuses. Si ce jour appartient essentiellement à la jeunesse cayennaise, c'est qu'il y a, semble-t-il, comme un rituel d'initiation qui se met en place : celui de la rencontre amoureuse et du couple affranchi des valeurs prédominantes comme le mariage et les genres masculin/féminin. Il existe deux possibilités de pratiquer les mariages burlesques. Premièrement, il est possible de se déguiser au sein d'une bande ou d'un groupe où les couples burlesques se forment au préalable selon les désirs, les affinités ou la volonté burlesque de chacun. Traditionnellement, les couples ainsi constitués défilent les uns derrière les autres entourés du maire, du curé, accompagné d'enfants joués le plus souvent par des adultes. Deuxièmement, on peut se déguiser au sein d'une bande d'amis mixte voire non mixte, sans couple encore formé, ou se déformant dans le courant de la journée pour se reformer avec d'autres partenaires. Beaucoup de garçons en femmes courent les rues de Cayenne à la recherche de leurs époux. Les couples se forment au sein même du défilé par le jeu du hasard ou de la réelle quête amoureuse. Les corps se frôlent, se collent, miment l'amour, le sexe. Les gestes et les paroles s'érotisent.

---

1 Idem, p.83.



*Illustration 81 : Jeunes hommes en femmes, mariages burlesques, lundi gras, Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.*

*Illustration 82 : La foule dansante des mariages burlesques accompagnant l'orchestre du groupe « Kalajirou », les filles en hommes, les garçons en femmes, transgenre et rencontre amoureuse, carnaval de Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.*



Nous sommes dans un espace-temps où la rencontre amoureuse sort du cadre ordinaire. Les genres féminin / masculin sont à la fois confus, ambigus et réaffirmés par le sexe opposé dans certains de leurs stéréotypes. Les couples se forment, se déforment et se reforment au fil de la journée, de manière à la fois collective et individuelle. Cette vie affective au temps du carnaval semble évoquer, par le biais de la pratique du Détour, la vie affective des esclaves : hors-normes, non reconnue par l'ordre établi, parallèle au mariage institutionnel et désignée par les Blancs comme relevant du « *libertinage éhonté* », de la « *vie licencieuse* », et des « *penchants vicieux* »<sup>1</sup>. La rencontre amoureuse dite « *libertine* », hors-normes est, par le biais des mariages burlesques, inscrite au sein même de l'institution du mariage, c'est-à-dire au

<sup>1</sup> Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage, de l'or et de la francisation*, op.cit., p. 83. ANSOM Guyane carton 141 R5 (14), lettre de l'abbé Puech au Ministre de la Marine et des Colonies, du 21 janvier 1846 et Jules Itier, *Notes statistiques sur la Guyane française*, Paris, imprimerie royale, 1844, pp. 529, 531, 533.

sein de la norme voire de la sur-norme. L'ordre de la répression est bouleversé, renversé. Il y a une réelle dynamique subversive. Le mariage n'est plus un mode économique, une valeur marchande, un devoir-être imposé mais l'union et la dérision joyeuse d'êtres poussés par le désir, le plaisir et le vouloir-vivre.

### **3) Mardi gras : la sortie des *Djabrouj***

Le mardi gras est le jour spécifique des *Djabrouj*. Ces figures sortent de l'enfer et viennent chercher *Vaval*, accusé d'avoir trop péché.

#### **a) Le diable noir et rouge et la suite de ses diabolotins.**

*Djabrouj* est la figure de Satan : une longue queue de dragon, des cornes pointues, une fourche ou trident à la main. *Djabrouj*, le diable rouge de Cayenne porte une combinaison de satin bicolore : un côté rouge, un côté noir. Des petits bouts de miroir, de grelots et de clochettes sont cousus sur son costume. Il porte une cape. Son visage est peint en rouge ou porte un masque de diable. Selon Isabelle Hidair, *Djabrouj*, « *arbore une tête énorme ou plusieurs petites.* »<sup>1</sup> Mais s'agit-il dans ce cas de la description du personnage traditionnel ou de son esthétique actuel ?

Il est accompagné de diabolotins joués par des enfants ou/et des femmes. Ces sujets qui le suivent sont habillés d'une simple combinaison. Les spectateurs tentent de se moquer de lui en chantant des refrains tels que « *Djab-la ka pissé* (le diable pisse) ! » et de continuer sur une suite d'onomatopées significatives<sup>2</sup> ou encore « *Kay manman mi djab la déro* (attention le diable est dehors) »<sup>3</sup>

---

1 Isabelle Hidair, op.cit., p.87.

2 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, op.cit., p.45.

3 Isabelle Hidair, op.cit., p. 88.



*Illustration 83 : diabolos cayennais, carnaval 2011, photo labelencouleur.blogspot.com*



*Illustration 84 : Djabrouj, dessin Florence Poirier-Nkpa, édition 2006.*

### **b) Djabrouj du carnaval martiniquais**

Le diable est omniprésent dans de nombreux carnivals issus du fait colonial. *Diablos dansants* du Venezuela, *Lucifer* en Haïti, *Jabjab* à Trinidad-Tobago et *Djabrouj* en Martinique.



*Illustration 86 : Diable dansant de San Francisco de Yare, topFoto Kent/ Maier/TIW, édition 2005.*



*Illustration 85 : Jab Jab solitaire, carnaval de Notting Hill, Londres, 2008, photo Blodwenn Mauffret*

Celui qui nous intéresse particulièrement, pour notre étude sur le carnaval de Cayenne, est bien évidemment la figure carnavalesque du diable en Martinique. Il porte le même nom qu'à Cayenne et est aussi la figure représentative du mardi gras. Cependant, les deux costumes semblent différer. Je dis « semble » car, d'une part, selon Isabelle Hidair, *Djabrouj* portait autrefois un masque à plusieurs têtes, et non pas un simple visage peint de rouge ou portant une représentation assez simple de Lucifer, comme l'ont décrit Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, et d'autre part, on constate dans certains groupes cayennais actuels qui se veulent garants d'une certaine traditionnalité du carnaval de Cayenne, comme le groupe de Mr Egalgi, la présence de masques géants et hideux faits de papier mâché ou carton bouilli pour le costume du *Djabrouj*.

*Illustration 87 : Tête du Djabrouj sculpté par Mr Egalgi pour son groupe Malani, Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.*



Le masque martiniquais est quant à lui un véritable ouvrage d'artisan selon le fondateur du Musée du Carnaval en Martinique (musée aujourd'hui disparu) :

*« Si vous voulez retrouver aujourd'hui les vrais diables rouges avec des mâchoires de requin, avec des crinières de chevaux, il faut avoir la volonté d'en trouver et de savoir travailler le produit. (...) Il y a aussi les Calebasses, c'est aussi un métier, il faut avoir la technique pour que ça ne s'abîme pas à la moindre pluie. Il y a les cornes qu'il faut savoir sortir. »<sup>1</sup>*

La forme traditionnelle du diable rouge en Martinique semble difficile, selon les témoignages relevés par V. Rochais et P. Bruneteaux, aussi bien dans sa fabrication que dans sa manipulation. Sa fonction principale est de terrifier les spectateurs. Le masque doit être le plus hideux possible avec d'innombrables cornes.



*Illustration 88 : Le Djabrouj du carnaval de Martinique, photo Daniel de bellemartinique.com*

Les deux costumes de Cayenne et de Martinique ont des similitudes dans la bipolarité des couleurs noir et rouge, dans le port de miroirs, grelots, clochettes et

<sup>1</sup> V. Rochais et P. Bruneteaux, op.cit., p.49.

trident, dans l'accompagnement d'une troupe de diabolins joués par des enfants et des femmes.

*« Dans les premiers carnivals des esclaves libres, jusqu'à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, le diable rouge, est un personnage unique qui descend d'un quartier vers l'en-ville. Il est suivi d'une cohorte de diabolins qui s'en prend à lui à travers des chants et des reparties. »<sup>1</sup>*

Les deux carnalogues du carnaval de Martinique, V. Rochais et P. Bruneteaux, rapportent deux héritages culturels du diable rouge : l'Afrique et l'Europe. Pour une partie de la population martiniquaise, le diable rouge viendrait de l'Afrique.

*« Les diables rouges alimentent le mythe des esprits malicieux qui hantent le quotidien des populations caraïbes. Il est dit que ces esprits profitent du carnaval pour prendre apparence humaine et profitent de la fête en compagnie des simples mortels. Réminiscence de l'Afrique noire animiste, Aimé Césaire en a retrouvé les racines au Sénégal lors des Cérémonies d'initiation. Les cornes de bovidés représentent la richesse matérielle, les petits miroirs du costume symbolisent la richesse spirituelle et la connaissance. Ce qui était un dieu en Afrique est devenu un diable aux Caraïbes. »<sup>2</sup>*

Pour certains anthropologues, l'influence de la mythologie chrétienne est aussi nettement présente. Le diable rouge est le fruit du syncrétisme culturel et religieux. Selon Marie-Thérèse Julien-Lung Fou, le diable chrétien est vu comme un miroir de sa propre image par l'africain dévalorisé, déchu en état d'esclavage :

*« Le costume du diable du carnaval martiniquais est le résultat de l'agglutination de coutumes diverses. Quelle signification, quel sens donner à ce déguisement ? Parodie, bravade ou démystification, car le Noir venu d'Afrique est christianisé, il apprend que le diable est son ennemi et que tout ce qu'il fera de répréhensible aux yeux du maître sera inspiré de celui-ci. On lui fait le portrait du diable, il a la couleur de sa peau et ressemble aux masques africains qu'il portait autrefois. »<sup>3</sup>*

### **c) Le diable dans la mythologie chrétienne**

Le diable se retrouve de façon éparse dans de nombreux passages de l'Ancien Testament. Il prend parfois le masque du Serpent.

---

1 Idem, p.52.

2 V. Rochais et P. Bruneteaux, op.cit., p. 51.

3 Idem, p.51 citant Marie-Thérèse Julien-Lung Fou, *Le carnaval aux Antilles*, éditions Désormaux, 1979, p.67-68.

*« Le Serpent sert ici (la Genèse) de masque à un être hostile à Dieu et ennemi de l'homme, dans lequel la Sagesse, puis le Nouveau Testament et toute la tradition chrétienne ont reconnu l'Adversaire, le Diable. »<sup>1</sup>*

Mais c'est véritablement le Livre de Job qui mettra le diable en scène. Satan ou le Diable tente Job afin de prouver à Dieu, Yahvé, que Job n'est pas aussi droit et intègre que Dieu le prétend.

*« Il n'a point son pareil sur la terre : un homme intègre et droit, qui craint Dieu et se garde du mal ! » Et Satan de riposter : « Est-ce pour rien que Job craint Dieu ? N'as-tu pas dressé une haie devant sa maison et son domaine alentour ? Tu as béni toutes ses entreprises, ses troupeaux pullulent dans le pays. Mais étends la main et touche à ses biens ; je te jure qu'il te maudira en face ! ». »<sup>2</sup>*

Les représentations du Diable ont été multiples. Le Diable pour tromper l'homme porte un masque. Ces masques favoris sont toujours liés à l'animal qui signifie, dans la pensée chrétienne, la chute de l'esprit. Dans l'Apocalypse et dans de nombreuses représentations chrétiennes (peintures, vitraux, gargouilles, etc.), il apparaît en dragon.

*« Puis un second signe apparut au ciel : un énorme dragon rouge-feu, à sept têtes et dix cornes, chaque tête surmontée d'un diadème. Sa queue balaie le tiers des étoiles du ciel et les précipite sur la terre. (...) Alors une bataille s'engagea dans le ciel ; Michel et ses Anges combattaient le Dragon. Et le Dragon riposta, appuyé par ses Anges, mais ils eurent le dessous et furent chassés du ciel. On le jeta donc, l'énorme Dragon, antique Serpent, le Diable ou le Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier, on le jeta sur la terre et ses Anges furent jetés avec lui. »<sup>3</sup>*

Dans le chapitre 13 de l'Apocalypse, le Diable transmet ses pouvoirs à la Bête :

*« Cette Bête ressemblait à une panthère, avec les pattes comme celles d'un ours et la gueule comme une gueule de lion ; et le Dragon lui transmitt sa puissance et son trône avec un empire immense. L'une de ses têtes paraissait blessée à mort, mais sa plaie mortelle avait été guérie : alors émerveillée, la terre entière suivit la Bête. »<sup>4</sup>*

---

1 *La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, édition du Cerf, 1961, note sur le mot « serpent » dans la Genèse, p.11.

2 Idem, p.601, Livre de Job, prologue, 1.

3 *La Sainte Bible*, op.cit., Apocalypse, chapitre 12, pp.1629-1630.

4 Idem, Apocalypse, chapitre 13, p.1630.



*Illustration 89 : "Saint Michel terrassant le Dragon" France, Moulin, 1493-1494, BNF, département des manuscrits, Français 14363 fol.6.*

*Illustration 90 :  
Gargouille, tête de  
diable sculptée à  
l'Abbaye de Sénanque  
XIIe-XIIIe siècle, photo  
Greudin, 2002.*



Au chapitre 20 de l'Apocalypse, le Diable est jeté dans un abîme scellé, dans un étang de soufre embrasé, où il endure des supplices jour et nuit pour des siècles et des siècles.

Pour certains Européens qui se situent volontairement en-dehors de la religion catholique et chrétienne, le Diable correspond à une toute autre symbolique. Il est la version positive de l'Adversaire. C'est la figure du rebelle et de la parole divergente. Il est le signe de l'insoumission au Dieu unique et craint. Il est celui qui apporta la connaissance aux hommes, le porteur de lumière, Lucifer. Il est le signe de la raison et de la liberté.

#### **d) Le Diable et le Carnaval :**

Le Diable est lié étroitement au Carnaval et à la naissance du théâtre en France.

L'Église chrétienne au Moyen-Âge en France, pour enseigner au peuple les grands Livres de la Bible et les préceptes de la religion chrétienne, mit en scène les passages de la vie du Christ, des Saints et de la Vierge à l'intérieur même du culte.

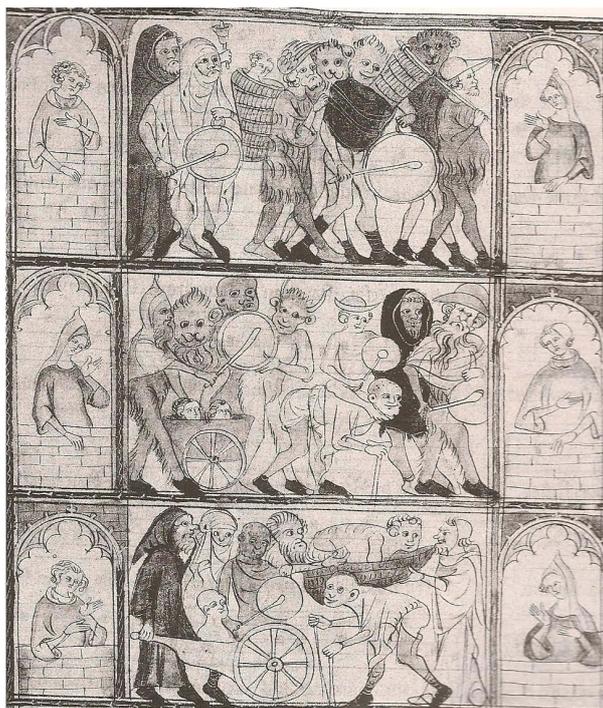
*« Mais c'est seulement lorsque la langue vulgaire est substituée au latin dans le langage des personnages, et lorsque la représentation, détachée de l'office, est transportée sur la place publique, que le théâtre français prend véritablement naissance et se trouve dans les conditions voulues pour se développer. »<sup>1</sup>*

On joue alors sur la place publique les Mystères et les Miracles. Leurs représentations pouvaient durer plusieurs jours. Les Mystères représentaient les épisodes de la vie des Saints ou la Passion du Christ. Les Miracles mettaient en scène, comme leur nom l'indique, les interventions miraculeuses des Saints et/ou de la Vierge. Des poètes s'attachaient à écrire les textes comme Jean Bodel, Adam de la Halle et Rutebœuf. Le Diable est donc présent dès la naissance du théâtre en France. Il y est présent en tant que figure de l'Adversaire et du Séducteur. C'est un personnage déjà lié aux masques et à la tromperie dans la mythologie chrétienne. Il est un dieu du masque. Il continuera d'être présent dans le théâtre français bien après la disparition des Mystères et des Miracles. Il prendra parfois la figure d'un démon terrifiant à combattre et souvent celle d'un démon à qui l'on joue des tours et participera ainsi au comique et à l'humour des représentations.

Il a aussi sa place au sein du carnaval. Le carnaval, en tant que symbole de l'orgie et de la sexualité débridée mais aussi libérateur du pulsionnel, du vouloir-vivre, bafouant et dépassant les carcans des normes en vigueur, œuvrant pour un autre monde possible, est le signe d'une empreinte du diabolique. L'illustration pour le *Roman de Fauvel* de Gervais Du Bus, publié au XIV<sup>e</sup> siècle, représente le charivari, le carnaval, la fête. Au centre de l'image est représentée une figure du diable, mi-bouc mi-homme, jouant du tambourin et à la mine joyeuse. Le Diable comme le culte de Dionysos, à travers son caractère libérateur, est au cœur même du carnaval.

---

<sup>1</sup> Léon Clédat, *Le théâtre en France au Moyen-Âge*, Paris, Lecène, Odin et Cie éditeurs, 1896, BNF/Gallica, p.8.



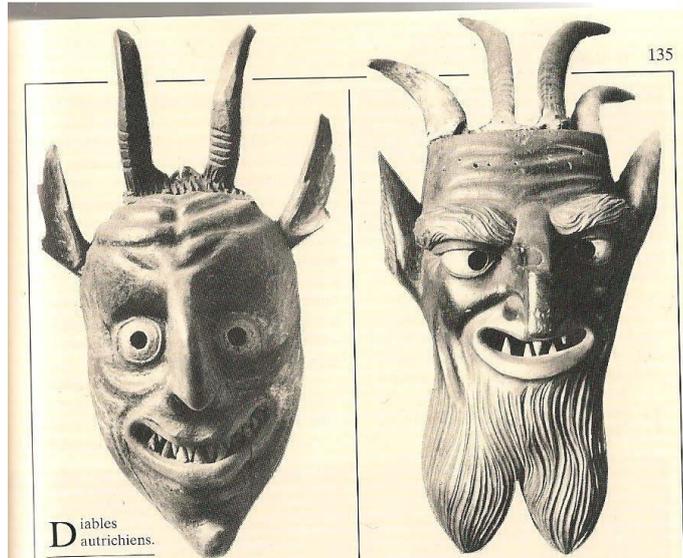
*Illustration 91 : Illustration du "Roman de Fauvel", XIV e siècle, Archives bibliothèque nationale*

Le fou lui-même considéré comme un ancêtre du carnaval a une figure diabolique. Il a un air malicieux, ironique, joyeux et contestataire. Son bonnet en tissu a deux oreilles pourrait bien faire penser à des cornes du diable.

*Illustration 92 : "Trois fous de Carnaval jouant avec leurs marottes", gravure de Pieter Bruegel l'Ancien, XVIe siècle, Bibliothèque Royale de Bruxelles.*



Le Diable est un masque que l'on retrouve dans de nombreux carnivals et sous des formes diverses : démons joyeux ou angoissant.



*Illustration 93 : Diablautschiens, masques de Lucerne, Daniel Fabre, p.134.*

### **e) Le Diable dans le carnaval de Cayenne : interprétation.**

Une particularité du *Djabrouj* de Cayenne, qui n'apparaît pas dans l'analyse de V. Rochais et P. Bruneteaux concernant le masque martiniquais, est que ce personnage en Guyane française apparaît le mardi gras pour attirer *Vaval* en Enfer. Ce dernier est accusé d'avoir trop péché pendant le carnaval. Le mardi gras est appelé la sortie des diable rouges. Il ne s'agit pas seulement de la sortie du masque, que l'on sort de l'armoire et que l'on porte sur soi dans la rue, mais surtout de la sortie des diables de l'Enfer, sortant de l'abîme où l'on subit milles supplices pendant des siècles et des siècles afin d'emporter avec eux le roi du carnaval. Tous les carnavaliers et spectateurs s'habillent de rouge et de noir ce jour-là, sans doute pour se faire passer pour des diabolotins et éviter de se faire emporter par de vrais diables. Nous nous interrogeons dès lors sur la signification du diable rouge dans le carnaval de Cayenne. S'agit-il d'une véritable peur du péché et de la punition ? S'agit-il d'un appel à l'insurrection ? Ou encore le masque habile exprime-t-il un culte africain ?

*Djabrouj* est évidemment lié à la christianisation de la population des esclaves, affranchis et Amérindiens en Guyane française. Cette christianisation participe à l'acculturation de la population africaine, elle légitime en quelque sorte, si ce n'est l'esclavage du moins la colonisation. Il s'agit de « sauver » une population. Elle

permet d'asseoir le pouvoir du colon blanc, de faire régner un semblant d'ordre dans la colonie en mettant en scène l'Enfer, le Diable, le péché. Elle utilise des peurs inhérentes à la condition humaine comme celles de la souffrance, de l'abandon et de la mort, procédé utilisé par de nombreux systèmes marqués par une relation dominant/dominé. Victor Schoelcher, abolitionniste, mais aussi anticlérical, écrivait ceci en 1842 à propos du clergé colonial dans la Caraïbe :

*« Nous avons le regret de le dire, mais nous jugeons qu'il n'y a pas de bons prêtres aux colonies. Ils acceptent tous le fait esclave [sic]. Ils n'y ont rien changé, rien modifié, ils ont tous peur de se faire embarquer, ils ne veulent point s'exposer à souffrir pour la vérité. Ils vivent tous chez les maîtres au lieu de vivre avec les esclaves, et quand on connaît les colonies, c'est une plainte qui paraît étrange de leur entendre dire qu'ils ne peuvent rien faire, parce qu'ils compromettraient la sécurité des maîtres. »<sup>1</sup>*

Selon Philippe Delisle, la presse républicaine antilloguyanaise de l'époque de V. Schoelcher reprenait couramment cette image négative de la religion catholique et de ses ministres. Cette vision perdura dans le courant du XXe siècle notamment chez les intellectuels et partisans de gauche. Cependant, l'ensemble de la population, et encore aujourd'hui, semblait très marquée et empreinte d'une grande ferveur religieuse. Le *Djabrouj* ne paraît donc pas être une subversion directe à l'ordre des croyances religieuses en place. Le diable rouge d'ailleurs vient emporter *Vaval* en raison de ses innombrables péchés. Il s'agit donc d'une pratique du Détour ou du Retour-de-ce-qui-a-été-refoulé.

La théorie du masque carnavalesque pour exprimer un culte africain ainsi caché aux yeux des maîtres est séduisante. *Djabrouj* dès lors participe à la résistance de l'esclave face à l'acculturation. Le Diable ne serait pas un démon malfaisant mais un Dieu à honorer. *Vaval* ne serait pas puni pour avoir quitté le droit chemin, mais « béni » par *Djabrouj* et ses diabolins. Mais la créolisation d'un phénomène comme la figure chrétienne du Diable n'est pas seulement l'utilisation d'un masque pour exprimer une culture autre et différente, c'est surtout la création d'une nouvelle culture. Nous ne sommes pas uniquement en présence d'une juxtaposition mais d'une fusion. *Djabrouj* peut ainsi évoquer plusieurs choses au sein d'une société issue du fait colonial comme la société cayennaise. Il peut être un enjeu politique, le miroir de

---

<sup>1</sup> Victor Schoelcher, *Des colonies françaises, abolition immédiate de l'esclavage*, Paris, 1842, réédition CTHS, 1998, pp.324-329, cité par Philippe Delisle, *Catholicisme, esclavage et acculturation dans la Caraïbe francophone et en Guyane au XIXe siècle*, Ibis Rouge, 2006, p.17.

la société ou encore l'expression de la parole divergente.

- *Djabrouj* : un enjeu politique ?

Si la population reste très religieuse malgré l'anticiérisme républicain de la seconde moitié du XIXe siècle, c'est sans doute que l'accès aux rituels catholiques peut être perçu comme un enjeu politique. L'idéologie d'assimilation du XIXe siècle fait de la religion catholique un élément central dans l'acquisition des pouvoirs du Blanc.

*« Notons d'abord qu'au XIXe siècle, la population de couleur des Antilles francophones et de la frange exploitée de la Guyane ne semble pas subir passivement le mouvement de christianisation, pas plus qu'elle ne paraît se réfugier dans une tradition africaine immuable. Les esclaves et leurs descendants adoptent manifestement avec entrain certains usages catholiques. Rappelons que les maîtres dans leur ensemble ne sont guère favorables à une christianisation approfondie de la masse servile. Longtemps presque entièrement réservés aux colons blancs, les niveaux supérieurs de pratique chrétienne ont été assimilés à des marqueurs de liberté et de respectabilité.(...) Mais l'attrait exercé par le culte catholique n'est pas seulement d'ordre symbolique. Il s'agit aussi pour les Noirs de bénéficier des instruments bien réels d'une possible promotion sociale. L'apprentissage du catéchisme forme un premier moyen d'accès à la lecture. »<sup>1</sup>*

Le Diable rouge peut-il être la manifestation de cette conquête politique, de cette volonté d'assimilation et d'accès à la citoyenneté ? Dans ce cas ce personnage prend bien son rôle d'Adversaire. Il défile et s'empare de la ville. Il prend le pouvoir géographique et symbolique. Tous accèdent à la mythologie chrétienne, au pouvoir dominant.

- *Djabrouj* : miroir de la société ?

Les nombreux miroirs que portent *Djabrouj* sur son costume ne sont pas un hasard. Non seulement ils sont là pour faire briller le Diable de mille feux étincelants, pour emporter les âmes de ceux qui se reflètent dedans et se reconnaissent en le diable, mais aussi pour manifester une ressemblance entre lui et l'être créole. Le Diable est non seulement un démon chrétien utilisé pour terroriser et asseoir le

---

<sup>1</sup> Philippe Delisle, op.cit., pp.57-58

pouvoir dominant, mais c'est aussi une image posée comme miroir par les missionnaires devant la population des esclaves. Le Noir et le Diable sont tous deux désignés dans l'idéologie coloniale comme des êtres de péchés, obscurs, noirs, bannis, chassés, expulsés. Ils sont tous deux définis comme des monstres, des bêtes, n'ayant aucune âme. Le Diable, dieu du masque, ressemble fort à certains dieux et cultes africains. La part africaine de l'esclave fait donc partie du Mal. Le Diable et l'esclave sont tous deux des anges déchus, scellés dans un abîme, où ils subissent mille supplices pour l'éternité. *Djabrouj*, est une figure du tragique, une figure issue de la pratique du Détour, de la mise au paroxysme de la genèse de l'être créole. Elle est une Trace qui rend compte de l'histoire guyanaise. Elle exprime l'inexprimable, expulse les vieux démons de l'esclavage. Les fonctions de repoussoir et de miroir se mêlent. L'expulsion des démons est le reflet de l'histoire tragique.

- *Djabrouj* : expression de la parole divergente ?

*Djabrouj* pendant le carnaval permet, comme toutes les figures carnavalesques démoniaques, d'exprimer le Retour de ce qui a été refoulé : peur de l'Enfer, trauma de l'esclavage, peur de soi, trauma de la christianisation, peur du masque, trauma de l'acculturation. Mais cette figure du tragique est rabaissée, moquée : « *Diab la ka pissé !* » Le rire sauve la société créole du caractère tragique de sa genèse. Le rire réactualise les traumatismes en les mettant à distance, en les dédramatisant, en les posant comme masque burlesque. « *Diab la ka pissé !* », le Diable est rabaissé à son bas corporel : il pisse. Le Diable n'est alors plus un démon mais un mortel parmi les communs des mortels. Il soulage sa vessie. L'Adversaire est un homme. *Djabrouj*, figure du tragique, objet de terreur, n'est plus à craindre mais à rire. La renaissance carnavalesque s'effectue. Le Diable, homme qui pisse, exprime alors le droit à la folie, à la pulsion de vie, au vouloir-vivre. Il évoque une réaccessibilité à son humanité terrestre. Il marque un territoire. Il symbolise la re-territorialisation de l'être exilé. Ce Diable qui donne ses pouvoirs à la Bête dans l'Apocalypse et règne sur terre est le symbole du carnaval joyeux. Il est la parole divergente et l'esthétique de la subversion. Le Diable est celui qui a la langue fourchue. En lui se placent l'aspect négatif et l'aspect positif du monde. Ce renversement de la figure démoniaque en héros symbolisant la liberté, la résistance et la subversion se retrouve dans un autre

personnage des contes et veillées créoles de la fin du XIXe siècle - début XXe siècle : *D'Chimbo*. D'après Émile Merwart, président du Comité de patronage du Musée local, *D'Chimbo* est un immigrant gabonais débarqué en Guyane française en 1858 et employé comme travailleur dans les mines d'or de l'Approuague. Condamné à trois mois de prison pour coups, blessures, vols et vagabondages, il s'échappa de sa cellule en janvier 1860 et sema la terreur sur l'île de Cayenne pendant près d'un an et demi. Il devint une légende : fort, insaisissable, démoniaque, à la libido débordante. Sa tête fut mise à prix. Il fut capturé en juin 1861 et exécuté en janvier 1862. Dans ce personnage à la fois historique et légendaire se mélangent l'image du meurtrier sanguinaire aux pulsions sexuelles débordantes, de l'amour impossible, de la résistance face à l'oppression, de l'homme libre doté de pouvoirs surnaturels. Le premier récit écrit de ce personnage fut fait par Frédéric Bouyer en 1866, *L'amour d'un monstre, scène de la vie créole*. Cette écriture était empreinte de l'image du « Nègre » véhiculée par le Code Noir ainsi que par l'idéologie raciste naissante. Les écritures suivantes s'attacheront à s'opposer à ce premier récit de *D'Chimbo* et à restaurer la noblesse de son marronnage. Mais à chaque fois, ce personnage, étrangement, apparaît dans les récits sur fond de carnaval. Comme si le contexte carnavalesque était le plus à même de rendre compte de la complexité de ce personnage mêlant magie, terreur, sexualité, résistance et liberté.

### « Domestique 2

*C'est vrai ce qu'a dit la Bible. Le Nègre, c'est l'enfant de Cham. Tu sais, Cham s'était moqué de son père qui était saoul. Son père l'a tellement maudit qu'il en est devenu noir comme le lot-cho<sup>1</sup>. C'est à cause de ça que nous sommes maudits. Tu as vu comme D'Chimbo est noir ! Plus un Nègre est noir, plus il est maudit (...). D'Chimbo est de mèche avec le diable, je te dis. Il peut-être à deux, trois endroits en même temps. Il peut aussi disparaître comme il le désire. Selon moi, c'est lui qui a commis tous les crimes qu'on connaît à Cayenne actuellement. »<sup>2</sup>*

Il fut mis en scène au sein même du carnaval dans le courant des années 1980 et se retrouve dans le théâtre guyanais avec la pièce de Elie Stephenson, *La nouvelle légende de D'chimbo*, (1996, Ibis Rouge).

*« La lecture de La Nouvelle Légende nous ouvre donc une partie de l'univers de l'inconscient créole : les rapports ou tout simplement la perception négative du Noir par le Noir. D'Chimbo est accusé de vol, il est*

1 Sucre à base de coco et de sirop de canne. Le Bossale pouvait aussi s'appeler en Guyane *Neg'gwo sirop*.

2 Elie Stephenson, *La nouvelle légende de D'Chimbo*, traduction du créole en français par Monique Blérald, Ibis Rouge, 1996, pp. 97-98.

*traqué pour des crimes dont il n'est pas responsable. Il mourra, victime de jalousie, des préjugés et du profond mépris des ses frères-ennemis. L'engagement de Stephenson n'est donc pas que politique et social, il est aussi culturel. »<sup>1</sup>*

#### **4) Le mercredi des cendres : enterrement de *Vaval* et jours des *Djablès***

De même que pour le mardi gras, toute la population cayennaise adopte une couleur spécifique. Ce n'est plus le rouge, couleur des flammes de l'enfer, mais le noir et blanc, couleurs dissociées de la cendre.

##### **a) Le sacrifice de *Vaval* ou *Bwabwa* :**

Ce jour-là, dernier jour du carnaval on brûle *Vaval*, roi du carnaval, ou encore, plus anciennement appelé *Bwabwa*, pantin de bois, ou encore, selon Auxence Contout<sup>2</sup> on l'appelait *Brabra*, un mannequin ayant les bras grand ouverts. Chaque quartier de la ville avait son *Bwabwa*, représentant souvent un personnage public ou encore une personne du quartier qui, dans le courant de l'année, avait fait parler d'elle de façon dérisoire. Chaque bande défile avec son pantin en chantant des refrains spécifiques à ce jour. Une chanson venant de Martinique est scandée aujourd'hui par les carnavaliers :

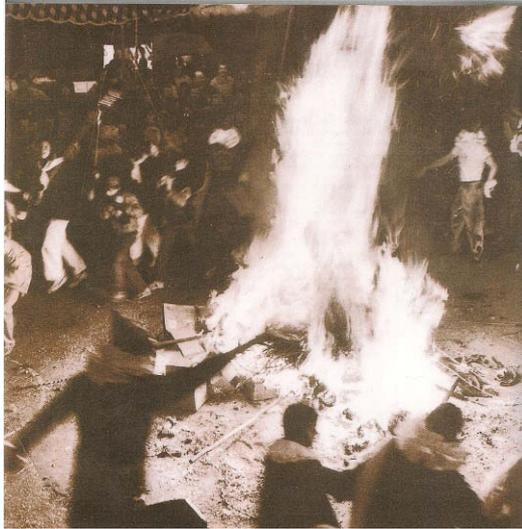
*« Vaval ka kité nou  
malgré tou sa nou fè  
malgré tou sa nou di  
malgré lavi-a bèl  
Vaval ka kité nou Piè pou li !  
Adyé ché Vaval  
Jik lanné pwochenn  
Si Bondyé gadé nou  
Nou ké amizé nou  
Adyé ché Vaval »<sup>3</sup>*

1 Présentation de Biringanine Ndagano, Elie Stephenson, *La nouvelle légende de D'Chimbo*, traduction du créole en français par Monique Blérald, Ibis Rouge, 1996, p.18.

2 Auxence Contout, *Vaval, l'histoire du carnaval de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2000, p. 58.

3 Philippe Chanson, missiologue et anthropologue suisse, spécialiste des mondes créoles, université de Genève, « *Vaval, dieu endiable* » *Anthropologie et missiologie du carnaval des Antilles et de la Guyane*,

En France on connaît aussi la crémation de carnaval. A Limoux notamment, le deuil est porté par la ville. On juge carnaval et on le brûle.



*Illustration 94 : crémation de Carnaval, Limoux, photo de Georges Chaluleau extraite de "Le carnaval de Limoux", atelier du Gué, 1997, p. 92.*

*« Autre pilier de la tradition, la lecture du jugement, qui fait porter sur les épaules du pauvre Carnaval tous les méfaits, petits ou grands, et tous les péchés de l'année écoulée, est l'acte qui justifie et explique tout le cérémonial et la fête qui s'est déroulée depuis le jours des Meuniers. »<sup>1</sup>*

On connaît aussi en Espagne, le jour du mercredi des cendres, l'Enterrement de la Sardine rendu célèbre par le peintre Francisco Goya. A la suite d'un défilé des plus burlesques où de faux hommes d'église portent des étendards insolites, précédés de musique et de chants funèbres lugubres, un pantin portant une sardine à la bouche, ou encore une énorme sardine fabriquée en carton pâte, est brûlé sur la place publique. Les sonnailles et grelots sonnent. Le vin est bu à flot. L'assistance est souillée et aspergée. Le lendemain, le mannequin représentant dame Carême restera sept semaines dans une maison. Chaque semaine un membre de son corps lui sera coupé.

---

In, *Anthropologie et missiologie : XIXe-XXe siècles – entre connivence et réalité*, sous la direction de Olivier Servais, Gérard Van't Spijker, Karthala, 2004, pp. 409-410.

<sup>1</sup> Georges Chaluleau et Jean-Luc Eluard, *Le carnaval de Limoux*, Atelier du Gué, 1997, pp. 91-93.

*Illustration 95 :  
L'enterrement de la sardine,  
Francisco Goya, 1812-1814.*



*« Les commentateurs se sont interrogés sur le paradoxe d'une coutume qui symbolisait par l'enterrement de la Sardine celui du carnaval. Or c'est la viande que l'on aurait dû enterrer et non le poisson qui représente les jours où, selon la prescription chrétienne, on doit faire maigre. (...). Appeler une chose par son contraire, afin de faire surgir ce qu'on aime sous le masque de ce qu'on déteste est, certes, le propre du burlesque populaire toujours à double tranchant. »<sup>1</sup>*

Plusieurs hypothèses peuvent être faites quant à la signification du sacrifice.

Le sacrifice est dans la pensée judéo-chrétienne un mal nécessaire. Il permet d'expier un péché originel. Il y a à la base une culpabilité première.

*« Mais les dieux sont justes et nous sommes coupables : il faut les apaiser, il faut expier nos crimes ; et pour y parvenir, le moyen le plus puissant est le sacrifice. »<sup>2</sup>*

La vision théologique du sacrifice nous amène à élaborer deux hypothèses. Premièrement, le sacrifice de *Vaval* s'est effectué à Cayenne dans une vision chrétienne du sacrifice. Il y a une volonté d'expier le « mal » de la société créole cayennaise, c'est-à-dire tout l'« affreux », le « laid » posé comme miroir devant l'esclave et la société créole par l'idéologie coloniale et esclavagiste. Le péché originel est alors celui d'être né noir et d'avoir les innombrables défauts que l'homme blanc attribue au Noir et qui justifient son état d'esclave.

Deuxièmement, *Vaval* que l'on brûle évoque la résurrection d'un Dieu africain ou

1 P. G. d'Ayala et M. Boiteux, *En Espagne*, in *Carnavals et mascarades*, sous la direction de Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux, Bordas, 1988, p.151.

2 Joseph de Maistre, *Éclaircissement sur les sacrifices*, écrit en 1810, L'Herne, 2009, p.12.

la création d'un nouveau dieu, celui-ci créole. Ce serait non plus un acte d'aliénation et d'adhésion à l'idéologie coloniale et esclavagiste mais une résistance culturelle. Le sacrifice tiendrait alors lieu d'échange, si l'on en croit les théories de Marcel Mauss<sup>1</sup> applicable à nos sociétés actuelles, entre les hommes et le Dieu. Si *Vaval* est l'objet de sacrifice alors de quel Dieu s'agit-il ? *Vaval* est emporté par le Diable. C'est un échange entre les hommes et l'enfer. Le Diable serait alors la figure cachée d'un nouveau dieu ou d'un dieu africain, celui qui s'oppose à la Loi divine, à la loi du Blanc. Le sacrifice est une frontière entre le Dieu et les hommes qui est aussi un lieu d'échange, de communion. Le sacrifice de *Vaval* semble aussi fonctionner comme lieu d'échange et de séparation entre l'acculturation et la résistance, entre la couleur noire et la couleur blanche.

*Vaval* peut prendre aussi la figure du Bouc émissaire. René Girard, dans son ouvrage *La violence et le sacré*<sup>2</sup>, voit dans toute festivité la répétition inconsciente d'une originelle et inévitable crise sacrificielle, résultant d'une crise mimétique à laquelle tous les membres de la société n'ont pu échapper. Les individus, en contact les uns avec les autres au sein d'un groupe, s'imitent continuellement afin d'accéder au même objet de désir depuis longtemps indéfini, rendu à l'état de stimuli virtuel. L'autre qui m'imité trop devient un ennemi puisqu'il risque d'accéder avant moi à l'objet virtuel tant aimé. Dans ce jeu de mimétisme, l'objet haïssable autant que l'objet aimé est un objet à avoir en commun. Jusqu'à ce que le groupe entier se tourne contre un même bouc émissaire, qu'il devient nécessaire de sacrifier, afin que les individus ne s'entretuent pas et retrouvent la paix née des différences qui séparent les uns des autres. Le sacrifice fondateur est essentiel à la survie du groupe. Dès lors, le bouc émissaire devient un dieu à respecter et à honorer régulièrement pour ne pas retourner au dérèglement originel de la crise mimétique et sacrificielle. Le culte, dans cette perspective, devient une remémoration consciente ou inconsciente de ces deux crises.

Deux sortes de questionnements se posent à nous à la suite de la réflexion de René Girard. Premièrement, de quel mimétisme s'agit-il à Cayenne ? Il est difficile de répondre à cette question. Le noir et blanc porté ce jour là semble évoquer à la fois le

---

1 Marcel Mauss, *Essai sur le don – forme et raison d'échange dans les sociétés archaïques*, extrait de L'Année Sociologique, seconde série, 1923-1924, T. I.

2 René Girard, *La violence et le sacré*, Le livre de poche, collection Pluriel, 1980.

besoin d'un cloisonnement entre Blanc et Noir ou son contraire, le besoin que tous portent la même couleur, que tous les êtres soient faits de noir et de blanc. Ce mimétisme peut être perçu à la fois comme un mimétisme forcé, dénommé acculturation, un trauma originel à toute forme de crise, et comme un mimétisme du quotidien, inhérent à toute forme de vie en groupe. Deuxièmement, y a-t-il eu un bouc émissaire premier ? En effet, le pantin *bwabwa* peut prendre la figure d'une personne qui, dans le quartier ou dans la société, s'est fait remarquer. Il s'agit dès lors d'un bouc émissaire sans cesse renouvelé, qui manifeste le besoin d'« expier » une crise sous-jacente au quotidien.

« *Le sacrifice virtuel protège la société de sa propre violence accumulée au fil de l'année en la détournant vers une victime extérieure et artificielle, en l'occurrence un pantin.* »<sup>1</sup>

Le sacrifice de *Vaval* peut être non pas un besoin d'« expier », de faire sortir une crise, ou un mal-être, un « péché », mais de reconnaître les sacrifices antérieurs qui ont été faits ou subis. Toute société sacrifie le principe de plaisir au profit du principe de répression, le vouloir-vivre au profit du devoir-être. Mais la société créole cayennaise plus encore s'est vu sacrifier dans son histoire coloniale sa propre humanité au profit du rendement économique occidental. Le sacrifice de *Vaval* peut être vu comme la reconnaissance joyeuse d'une souffrance endurée. Le sacrifice étymologiquement désigne le « fait de rendre sacré » (Latin *sacrificium*, de *sacere facere*). Il ne s'agit plus de définir, au sein de cette dernière hypothèse, l'espace sacré des Dieux par le biais du sacrifice mais de rendre sacré une part de l'histoire de la société par la représentation annuelle d'un sacrifice, celui de *Vaval*, celui d'un homme libre. Le sacrifice carnavalesque tient lieu de miroir et participe à la reconstruction d'une humanité perdue.

---

<sup>1</sup> Carole Peaud, *Le carnaval guyanais, derrière les masques*, in *Équinoxe*, Cayenne, n°23, janvier 1987, p.95.



*Illustration 96 : le Bwabwa du groupe Osband allant au bûcher; mercredi des cendres, 2002, Cayenne, photo : Gérard Tougait.*

*Illustration 97 : Bwabwa, petite tête et gros phallus, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Gérard Tougait.*



*Illustration 98 : Bwabwa dans un chariot aux attributs encore avantageux. Carnaval de Cayenne, 2002, photo Gérard Tougait.*



*Illustration 99 : Vaval brûlant sur son bûcher, Cayenne, photo : Henri Griffit, in "Touloulou magazine", n° 12, 2006, p.31.*

### **b) La Djablès de Cayenne :**

Voyons de plus près un personnage qui n'apparaît que le mercredi des cendres et qui entoure l'enterrement de *Vaval* : la *Djablès*.

La *Djablès* que l'on peut traduire par la diablesse est un personnage qui n'apparaît que le mercredi des cendres pour l'enterrement du roi du carnaval. C'est l'un des rares personnages traditionnels joués par des femmes. Elle est toute vêtue de noir et de blanc, couleurs officielles de cet enterrement carnavalesque.

*« Elle choisit une robe toute noire assez ample pour pouvoir la remonter deux fois. Une première fois sous la poitrine et une deuxième fois à mi cuisses et ceci doit permettre de faire blouser le tissu et montrer le jupon blanc qui constitue la dernière partie de la robe. Elle attache un linge blanc en dessous de son bras jusqu'à l'épaule. La Djablès porte un chapeau en forme de cornet en damassé blanc bien amidonné. Le loup est noir alors que la cagoule est la bavette comme les chaussures et les chaussettes peuvent être inversées à volonté. »<sup>1</sup>*

Elle est aussi munie de gants blancs et d'un mouchoir blanc qui lui sert à sécher ses larmes de pleureuse. En effet, son jeu consiste à pleurer la mort de *Vaval* en chantant « *Vaval pa lésé nou !* » (*Vaval* ne nous quitte pas !). Elle traîne derrière elle des pots de chambre et des casseroles, ce qui produit un certain vacarme. Ce tintamarre a pour effet d'attirer l'attention des spectateurs sur ce personnage lors du défilé du mercredi des cendres.

---

<sup>1</sup> Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, op.cit., p.47.

*Illustration 100 : Deux Djablès,  
dessin de Florence Poirier-  
Nkpa, édition 2006.*



*Illustration 101 : Djablès, "Touloulou magazine", n° 12,  
2006, p.29.*

- La *Djablès* personnage du carnaval de la Martinique.

Ce personnage emblématique du mercredi des cendres se retrouve dans le carnaval de la Martinique. Il est nommé *Djablès* ou encore *Guiablesse*. Le costume est le même que celui des *Djablès* de Cayenne décrites par Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig à quelques détails près.

D'une part, l'alternance du blanc et du noir est semble-t-il plus précis. Ce personnage porte un bas noir et un bas blanc, une chaussure noire et une chaussure

blanche. D'autre part, elle ne porte pas de loup à bavette comme à Cayenne. Pour certains auteurs<sup>1</sup>, elle a le visage poudré de blanc en utilisant notamment de la farine de froment. Il y aurait dans le jeu du mercredi des cendres martiniquais et dans celui de la *Djablès* un jeu d'enfarinement. Selon Michel Boursat<sup>2</sup>, les enfants se barbouillent de farine blanche et courent parmi les danseurs pour les enfariner. Pour Joyau, l'enfarinement était réservé particulièrement aux bourgeois ou aux « *gens trop bien mis* ».

*« Il y a 40 ans, courir la guiablesse n'était réservé qu'au peuple. Les bourgeois ne participaient pas à ces manifestations jugées trop débraillées. Ils s'en écartaient pour ne pas recevoir le « coup de farine » généralement réservé aux gens trop bien mis. Pour donner une idée du mépris dans lequel la bourgeoisie tenait les manifestations du mercredi des cendres (il faut lire) l'article paru dans le journal « les colonies » à l'occasion du carnaval de St-Pierre. Le journaliste parle de « haillons sordides des guiablesses ». »<sup>3</sup>*

Pour d'autres la *Djablès* porte traditionnellement un masque noir.

*« Le carnaval de St-Pierre – Voici quelques diablesse, peu nombreuses car il faut être grande, avec leur tenue noire couverte de turbans et de foulards blancs, leur masque noir. Elles portent des « boms », ces grands blocs d'étain qu'elles laissent tomber de temps en temps au sol. Toutes marchent pieds nus et crient : « jou ouvé ? » et le chœur de reprendre « Jou pa' enco' ouvé ». »<sup>4</sup>*

Le refrain « *jou ouvé* » des diablesse du carnaval de Martinique est intéressant en ce qu'il rappelle les *J'Ouvert* du carnaval de Trinidad-Tobago. C'est une pratique carnavalesque qui consiste en attrape, souillure et barbouillages de toute sorte : chocolat, peinture, boue ou encore huile. Y a-t-il bien, même avec un masque noire plutôt qu'enfariné, un lien entre ce personnage traditionnel de Martinique et l'acte de souillure ? Le mercredi des cendres, dans la pratique carnavalesque européenne et médiévale, incluait des jets de farine et de cendre, symbolisant la poussière que l'on fut et la poussière que l'on restera. Cependant, il s'agit dans le cas de la Martinique d'un enfarinement et barbouillage lié à la diablesse. C'est la femme en tant que

---

1 *Carnaval Foyal*, livre d'or des 20 ans de Carnaval en Martinique, 1988, bibliothèque Schoelcher, cité par V. Rochais et P. Bruneteaux, op.cit., p.88.

2 Michel Boursat, *Vaval, Carnaval des Antilles et ses spécificités*, dossier Carnaval, Bibliothèque Schoelcher, sans date.

3 Joyau, *La Martinique*, bibliothèque Schoelcher, C5D2, malheureusement sans date, cité par V. Rochais et P. Bruneteaux, op.cit., p.84.

4 *La Martinique en ce temps là*, archives départementales de Martinique, ADM US4/2/5, sans date et cité par V. Rochais et P. Bruneteaux, op.cit., p.87.

démon sortie de l'enfer qui, ici, souille.

- Le mythe de la *Djablès* : en Martinique et en Guyane

La mythologie qui entoure ce personnage carnavalesque est sensiblement la même en Martinique qu'à Cayenne. Elle est dans les contes et légendes une créature de Satan. Elle se pavane en très belle femme pour ensorceler les hommes. Elle est tellement séduisante que les hommes oublient de voir le pied de bouc qu'elle a. Les hommes alors la suivent ensorcelés et trouvent la mort dans un accident quelconque. Avant qu'ils ne meurent, la *Djablès* leur montre son vrai visage : hideux et repoussant. Les hommes se rendent compte alors qu'ils ont été trompés.

*« Lafcadio Hearn raconte à son sujet (la diablesse) une légende très répandue aux Antilles.<sup>1</sup> A l'heure du repos, deux travailleurs de la canne voient passer une magnifique griffonne enjôleuse. Malgré les mises en garde de son camarade, Fafa, séduit, la suit. Mais bientôt le doute s'immisce dans son esprit : la Belle file sans que pour autant la sueur ne perle à son front, sans que le moindre halètement ne soulève sa poitrine ; elle chante elle rit mais ne prononce pas un mot. Cependant ses formes sensuelles, ses regard enflammés, ses câlineries agaçantes ont raison de son angoisse et l'homme la poursuit jusqu'à la falaise. Là, elle se retourne vers lui et présente sa face hideuse, spectrale. Dans un éclat de rire terrifiant, elle s'écrie : « Ato bo ! (Embrasse-moi) ». Le jeune homme perd l'équilibre et va se fracasser en bas de la falaise sur les rochers. »<sup>2</sup>*

Véronique Corinus explique, concernant la légende antillaise de la diablesse, que cette dernière adopte des visages divers. Cependant, elle est souvent décrite comme une femme à la peau claire : griffonne, mulâtresse ou encore blanche. Elle peut ainsi symboliser, selon Véronique Corinus, la femme blanche, l'épouse du béké. Elle est une femme désirée, sublimée, interdite. Mais elle a aussi un double visage. Elle peut être aussi, cette épouse du béké, du maître, capricieuse, castratrice, cruelle.

*« Elle (la femme blanche) prend les traits de la Diablesse, ce « Zombie de la femme du maître blanc, cet être sans cœur et sans âme qui exultait de plaisir quand elle faisait fouetter à mort les esclaves surtout les mâles ! ». »<sup>3</sup>*

1 L. Hearn, *Esquisses martiniquaises*, Paris, Mercure de France, 1924, (traduit de l'anglais par Marc Logé), pp. 99-114.

2 Véronique Corinus, *Les femmes dans les contes et légendes antillais*, in Marie-Rose Lafleur, *Lang a fanm- Ou ce que le créole dit des femmes !*, Ibis Rouge, 2005, pp. 91-92.

3 Véronique Corinus, op.cit., pp. 93-94 citant Sylviane Telchid, *Grand-père Chabri raconte – Légendes et mystères du pays-Guadeloupe*, Bonchamp-Lès-Laval, Jasor édition, 1999, p.46.

– Le mythe de la diablesse en Europe :

Dans la tradition chrétienne européenne, la femme est souvent reliée à Satan. Elle est celle qui, séduite par le Serpent, conduit Adam à croquer la pomme. Elle est la cause du péché originel. Elle est tentatrice. Le mal est en elle.

*« Les textes médiévaux qui traitent particulièrement de la femme sont l'œuvre de clercs ou de littérateurs, c'est-à-dire d'hommes lettrés appartenant à la société tant ecclésiastique que laïque. Leur lecture donne généralement l'impression que la femme est un être inférieur dont il faut se méfier car, descendante d'Ève, elle incite au péché. »<sup>1</sup>*

A la fin du Moyen-Âge, apparaît même une diabolisation de la femme. Ainsi en 1330, le franciscain Alvaro Pelayo écrit *De la plainte de l'Eglise* à la demande du Pape Jean XXII. Il y répertorie 102 vices et méfaits de la femme. « *Outre les vices de l'homme qu'elle partage, elle en possède qui lui sont propres. Elle constitue un gouffre de sexualité, un monstre d'idolâtrie, un ensemble de défauts.* »<sup>2</sup> Puis la femme deviendra un réel disciple de Satan : une sorcière. L'ouvrage le *Marteau des Sorcières* écrit en 1486 par deux dominicains allemands, Henri Institoris et Jacques Spenger, sera un succès. La chasse aux sorcières est lancée par l'Église catholique tout au long du Moyen-Âge, un moyen de trouver des boucs émissaires face à la famine qui régnait alors. On reprochait aux « sorcières » de contester l'ordre établi (le pouvoir religieux et le pouvoir médical), de promouvoir une émancipation des femmes par rapport à la société (la femme qui travaille, la femme qui est indépendante au niveau économique, morale et intellectuel), d'avoir une sexualité épanouie et ainsi de voler le phallus symbolique de l'homme et de prendre le pouvoir, le contrôle de son propre corps et de sa sexualité. Si on les place du côté du Diable, c'est sans nul doute qu'elles symbolisent la parole divergente. Les inquisiteurs de cette « hérésie » cherchent la marque du Diable sur le corps des femmes séquestrées. Elles sont torturées jusqu'à ce qu'elles avouent les crimes dont elles sont accusées, puis brûlées sur la place publique.

---

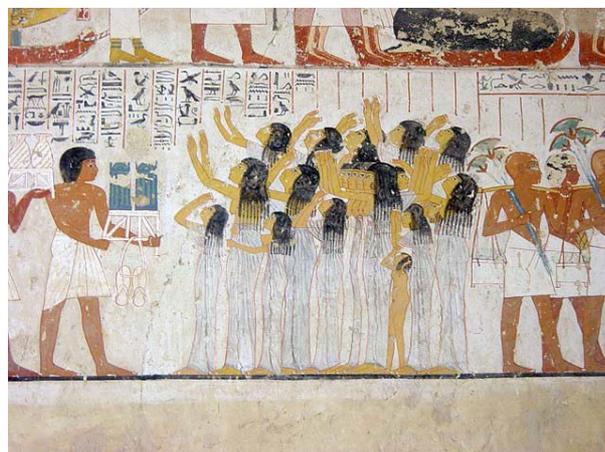
1 Jean Verdon, *La femme au Moyen-Âge*, édition J.-P. Gisserot, 1999, p.5.

2 Jean Verdon, op.cit., p.6.

– La pleureuse : une tradition africaine et européenne

Les *Djablès* ont pour rôle carnavalesque de pleurer la mort du roi *Vaval*. La pleureuse est une pratique présente dans certaines cultures d'Europe. La pleureuse désigne une femme dont on loue les services pour pleurer les morts, dans certaines régions de l'Europe du sud. Elles existaient déjà en Europe dans la Rome Antique. Cette pratique est aussi présente dans de nombreux autres régions du monde. En Afrique, elle est attestée dès l'antiquité égyptienne. Pendant la période du deuil, les femmes se couvraient de poussière et les pleureuses exprimaient bruyamment la douleur des proches pendant le cortège funéraire.

*Illustration 102 : Dans le cortège de la momie des pleureuses professionnelles, tombe de Ramosé, Vallée des Nobles. Photo Montoumès 2008-2009.*



Ce qui est intéressant dans le cas de la pleureuse professionnelle, payée pour pleurer un mort lors d'une veillée mortuaire, est la distance affective entre la pleureuse et le mort qu'elle pleure. De ce fait les larmes et le chagrin qu'elle manifeste sont factices. Il y a dans la pratique de la pleureuse déjà quelque chose de théâtral et de carnavalesque.



*Illustration 103 : Pleureuses professionnelles au Burundi, Novembre 2010. Photo de Burunditransparence.org*

– Concordance entre la *Djablès* et l'enterrement de *Vaval* selon les carnavalesques du carnaval de Martinique.

Pour les carnavalesques du carnaval de Martinique, il s'agit là d'un paradoxe qu'ils tentent de résoudre de différentes manières. D'une part, Joyau voit dans le cas de la *Djablès* pleureuse la marque d'un sentiment de révolte face à la fin du règne de *Vaval*, c'est-à-dire du règne du péché, de la tentation, de la possibilité de tromper et de faire mourir les hommes.

*« L'apparition de la guiablesse le mercredi des cendres peut s'expliquer par le fait que furieuse de voir cesser le carnaval où elle pouvait plus facilement inciter les hommes au péché, elle tenait à manifester publiquement sa colère et sa révolte contre Dieu qui avait créé le Carême pour diminuer ou anéantir sa puissance. Ce mythe concrétisait l'éternelle lutte contre Dieu et Satan. Le mythe s'est transformé. De divinité unique, la guiablesse est devenue une divinité protéiforme. S'étant multipliée, les guiablesses se sont muées en un chœur de pleureuses et, ce faisant, elles ont détrôné le diable pour se consacrer au culte d'un nouveau Dieu : Vaval. (...) Les guiablesses si elles pleurent la mort de Vaval et le supplient de rester parmi elles, ne manifestent aucun sentiment de révolte. Elles font preuve, au contraire d'une grande résignation. »<sup>1</sup>*

D'autre part, selon V. Rochais et P. Bruneteaux, ce personnage est ambigu car il venge à la fois les femmes de ce qu'elles ont pu subir tout au long de l'année avec les hommes infidèles et volages et il est adorateur de *Vaval*, super mâle en puissance. *Vaval* est réputé pour aller danser toutes les nuits, *collé-serré* aux femmes, et

<sup>1</sup> Joyau, *La Martinique*, Dossier de presse carnaval, bibliothèque Schoelcher, C5D2, p.157/161, cité par V. Rochais et P. Bruneteaux, op.cit., p.85.

*Bwabwa*, son pantin, est le plus souvent représenté avant d'aller sur le bûcher avec un phallus énorme. Selon ces auteurs, ce paradoxe viendrait du fait qu'à l'époque de l'esclavage rien ne pouvait se dire ouvertement. Il sert à dire sans dire ou à sur-dire le dire impossible. Mais, ces carnalogues oublient dans cet apparent paradoxe que les pleurs de la *Djablès* peuvent être factices et qu'en rien elles ne pleurent *Vaval*, au contraire.

– La spécificité de la *Djablès* de Cayenne : la vengeance de la femme sur l'homme.

La particularité de la *Djablès* de Cayenne est qu'il n'existe pas de lien avec la pratique d'enfarinement et de rabaissement du bourgeois. Tout semble se concentrer essentiellement sur la relation qu'entretiennent les femmes et les hommes entre eux dans la société créole.

Premièrement, *Djablès* met en dérision l'attirance des hommes pour les femmes. Les pots de chambre et les casseroles qu'elle traîne derrière elle semblent être un acte de rabaissement. Il s'agit, d'une part, d'un vacarme qui relie ce personnage au charivari français : mettre en dérision les seconds mariages ou les mariés mal assortis. La relation homme/femme est déjà par cette pratique mise à mal : l'homme et la femme sont désignés comme étant deux individus ne se convenant pas l'un pour l'autre. Et, d'autre part, ces pots de chambre renvoient à la pratique carnavalesque portugaise et brésilienne de l'*Entrudo*. Les femmes renversaient au Portugal et au Brésil du haut de leur balcon des pots de chambre sur les hommes de leur classe d'âge. Cette souillure permettaient le rapprochement des deux sexes. Le sexe qui pisse et qui chie appelle l'autre sexe placé en bas du balcon. L'attirance des hommes pour un bruit de pot de chambre est le signe que l'homme n'est attiré que par le bas corporel de l'Autre, par le sexe producteur d'excréments (selles, urine). Les casseroles quant à elles montrent que l'homme, outre le sexe, est attiré par la nourriture, la chair, la matière qui remplit son vide angoissant.

Deuxièmement, *Djablès* met en évidence les parties féminines qui attirent les hommes. Son costume doublé une fois à la poitrine et une fois à mi-cuisse met en relief les seins et le postérieur. Le jupon est montré, signe de débauche scandaleuse

au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle. Soulever sa robe pour montrer le début du jupon est la pratique aguichante des « femmes de mauvaises vies ». *Djablès* est le corps du péché, de la sexualité débridée.

Ensuite, ce corps féminin posé comme endiablé ne l'est que pour accomplir une vengeance dans la mythologie créole. Cette sorcière de la nuit et du jour, du noir et du blanc, conteste l'ordre établi, le pouvoir du mal coureur. Elle participe à l'émancipation de la femme. La *Djablès* attire les hommes par des pots de chambre et des casseroles pour qu'ils meurent et qu'il s'aperçoivent juste avant leur fin qu'ils ont été trompés par un visage hideux, moqueur, diabolique. Son rôle carnavalesque de pleureuse peut être interprété, non pas comme un paradoxe, mais une logique au sein de cette vengeance. Si l'on prend les larmes de *Djablès* comme factices alors on peut comprendre *Djablès* comme une moqueuse de la mort de *Vaval*. Elle met en dérision la tristesse des hommes qui voient le carnaval prendre fin et avec lui la débauche, l'orgie, mais aussi la douleur et la tristesse qu'ils peuvent imposer à leurs femmes par leur caractère volage. Cette moquerie/vengeance de la femme sur l'homme en temps de carnaval se retrouve dans la pratique des bals *paré-masqué* qui naîtront dans leur spécificité féminine, à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Le loup à bavette que *Djablès* porte à Cayenne, au lieu du masque noir ou du visage enfariné de la Martinique, ne me semble ainsi pas anodin. Le loup à bavette est le masque de l'anonymat féminin dans le carnaval de Cayenne. On le retrouve dans les bals masqués et il permet aux femmes de se venger des hommes en les trompant : elles ne sont pas celles qu'ils croient, elles leur font croire des histoires invraisemblables ou encore se permettent, elles, d'« aimer » d'autres hommes que leurs maris, fiancés ou conjoints.

Enfin, par cet acte vengeur, *Djablès* semble vouloir redonner la dignité aux femmes. Le chapeau à cornet peut-être vu comme une réappropriation du Phallus symbolique c'est-à-dire le signifiant même du désir. La *Djablès* milite en quelque sorte pour le droit des femmes : droit de disposer de son propre corps, de sa propre sexualité, droit à la dignité, de ne pas être objet, d'être respectée en tant qu'épouse, amante ou même mère, droit de prendre en main son devenir, ses désirs. Le noir et le blanc du costume ne sont pas seulement le signe de la nuit, du jour, du passage de la pleine lune à la nouvelle lune, des clairs-obscur, des esprits malins et démoniaques errant dans la nuit mais c'est aussi le symbole du métissage. La « Mulâtresse, »

femme libre à la peau claire, est la souche de la société créole cayennaise. Utilisant toute sa séduction, en particulier en temps de carnaval et de bal, elle tente de grimper dans l'échelle sociale ségrégationniste et coloriste de la société coloniale par le blanchiment du sang ou le « mariage heureux ». *Djablès* évoque alors la société matrifocale cayennaise.

Mais la *Djablès* n'est pas seulement le symbole de la prise de pouvoir de la femme au sein de la société créole. Elle est aussi un fantasme de l'homme qui mêle à la fois désir de domination, de libération des pulsions et peur de son propre désir. La femme diabolique est la femme qui fait peur : femme attirante et hideuse, femme du maître interdite et cruelle, femme masquée anonyme qui assume son désir et sa « féminité ». Le loup à bavette est dans le carnaval de Cayenne signe du mystère de l'identité de celui qui le porte : est-ce une femme ou un homme ? Jeune ou vieux ? Belle ou laide ? Inconnue ou parente ? L'homme est ainsi face à ses peurs et ses doutes.

Le scénario même du carnaval dans lequel s'inscrivent les figures traditionnelles est imprégné de la figure du Diable. Le Diable est non seulement présent au travers de *Djabrouj* mais influence le symbolisme et l'incarnation du carnaval. Les figures sont des discours divergents, en opposition à l'idéologie dominante. Elles sont des masques, pratiquent le Détour pour mieux se jouer de la domination, de l'acculturation et de la déshumanisation. Elles sont le reflet d'une société issue du fait colonial. Elles reconstruisent une histoire, une culture, une utopie. Les personnages quant à eux expriment l'endiablement du corps. Ils créent par le biais de la danse, du mouvement abstrait et de la transe, un espace de liberté, une humanité retrouvée, une utopie en marche.

### III) Difficultés de classification des figures traditionnelles du carnaval de Cayenne

Il est difficile de classer les personnages carnavalesques. Tous ont leurs spécificités, leurs différences. Ils témoignent tous des mécanismes de résistance pratiqués par la société créole : Détour, pensée de la Trace, marronnage. Ils manifestent tous l'esthétique carnavalesque de subversion incluse dans le grotesque : rabaissement, contestation, affranchissement des normes prédominantes, utopisation du monde. Ils évoquent tous la réappropriation de l'humanité bafouée par une libération des passions, un retour de ce qui a été refoulé, une chasse aux démons. Dès lors, nous faisons le choix de les présenter non pas en fonction des particularités qui se jouent entre l'esthétique et la subversion, c'est-à-dire le mécanisme interne aux personnages carnavalesques, mais par rapport à l'image première qu'ils donnent à voir, à leur surface apparente, à la figure. Car c'est bien à partir de cette surface, à partir du masque, que va se jouer la subversion, que va se pratiquer leur incarnation carnavalesque.

Ainsi nous avons tenté de répartir les figures traditionnelles en trois groupes. Le premier est celui qui inclut les figures dont le masque semble de prime abord être une réplique du carnaval européen, de son esthétique et de ses pratiques festives. Mais ce masque a été créolisé et exprime un certain rapport de force entre Noirs et Blancs, une relation de Dominant/Dominé, une dualité entre le devenir-bête de somme imposé et la reconquête de son humanité par l'expression carnavalesque. Le sens des esthétiques européennes se déplace, se métamorphose, et exprime alors une pratique subversive. Nous y incluons *Bèf volo bèf* (Bœuf voleur de bœuf), *Bobi et son maître* (le montreur d'ours/éléphant), *Gro tèt* (grosse tête) et *Jé farin* (Jet de farine). La problématique que soulèvent ses masques est le choix entre l'accession à la citoyenneté par l'aliénation du blanchiment de soi ou rester noir et animal tel que le colon le souhaite. Ensuite il y a des figures qui sont en rapport avec une mythologie, une croyance ou légende créole. Il y a une littérature qui tourne autour

du personnage, un imaginaire hors-champ de la scène carnavalesque. Ces masques sont liés au démoniaque. Ils font peur, attrapent les spectateurs, les encerclent, les étouffent, les piquent avec des épingles. Ce sont : *Djabrouj* (diable rouge) et *Djablesse* (la diablesse) que nous venons de voir, *Djab dan bwèt* (le Diable dans sa boîte), *Lanmo* (la mort), *Zonbibaréyo* (les zombies barrent), *Soussouri* (chauve-souris). Ils sont des démons qui errent dans les rues pendant le carnaval. Ils expriment par leur effrayant mystère l'inexprimable, l'innommable, le non-dit qui se lie à la barbarie de l'esclavage. Dans le troisième et dernier groupe, on retrouve les masques qui font directement référence au passé colonial et/ou esclavagiste de la Guyane. Ils ont un caractère historique. Ils tiennent lieu de mémoire. Ils commémorent. Le carnaval devient miroir de la société. Mais ce miroir est souvent trouble, déformant, grotesque. Les figures expriment une ambiguïté dans la Relation. Il est parfois tentant de dire que ces masques sont pour la plupart ancrés dans l'idéologie dominante assimilationniste et n'engendrent en aucun cas un processus de subversion. Mais, c'est cette ambiguïté qui semble être mise en dérision pour une tentative de libération de l'être, l'expiation d'un péché originel. Les figures de ce groupes sont le *Neg' marron*, les *Coupeuses de cannes*, les *Vidangeurs*, les *Balayeuses*, l'*Anglébannann* et la *Karolin*.



## **Chapitre II :**

**Réappropriation des pratiques et masques  
européens : déplacements du sens et subversion.**



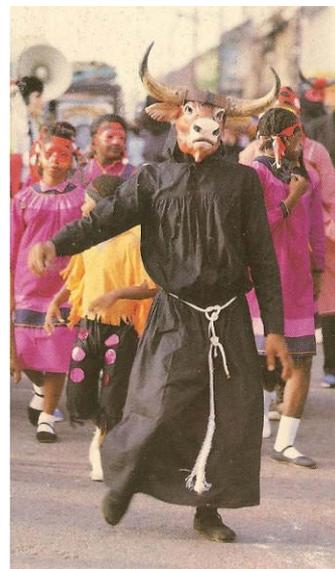
Si les figures de l'humain comblent une incomplétude ontologique, celles que nous allons voir, dans ce chapitre, expriment le droit à la révolte, à la résistance face à l'esclavage et à la domination du Blanc. Un droit dont l'esclave fut privé. Un droit qu'il ne pouvait revendiquer que par la violence (marronnage) ou par le Détour (masque et dérision). *Bèf volo bèf* et *Bobi* expriment tous deux des figures du tragique qui se dérobent et glissent vers une utopie positive. Ces deux figures mettent en scène l'image d'un être mi-homme mi-animal qui est enchaîné, ridiculisé, maintenu en servitude, roué de coup. C'est l'image tragique de l'esclave. Mais ces deux bêtes peuvent être soit dangereuses et sauvages, non maîtrisables comme *Bèf volo bèf*, soit désobéissantes, mettant en péril l'ordre et l'autorité, comme *Bobi*. Le bestiaire carnavalesque européen est réapproprié pour jouer la bête-esclave.

*Gro tèt* et *Jé farin*, quant à eux, remettent en question l'idéologie de l'assimilation et du blanchissement, idéologie mise en place dès la colonisation, portée par le jeu des affranchissements, par la « classe tampon » et prônée par la bourgeoisie créole noire après l'abolition de l'esclavage. *Gro tèt* ridiculise la capacité de la bourgeoisie créole à porter un masque blanc et à se prendre « la grosse tête ». *Jé farin* est quant à lui complexe, confus, constitué de multiples facettes. Mais c'est là aussi son rôle. En jetant de la farine sur la population de Cayenne, il rend confuses les couleurs de peau et de fait les relations sociales qui découlent de l'idéologie coloriste et ségrégationniste. Les masques européens sont réappropriés pour jouer l'être Blanc et questionner l'identité créole naissante.

I) *Bèf volo bèf* : de la promenade du bœuf gras parisien à l'impossibilité de maîtriser la bête dans le carnaval de Cayenne.

**1) Description**

*Illustration 104 : Bèf volo bèf sans son maître, photo de Pierre Buirette, édition 1988.*



*Bèf volo bèf* est un bœuf traditionnellement accompagné par son maître. Le carnavalier qui représente le bœuf porte « une robe noire qu'il cintre à la taille avec de la corde »<sup>1</sup> Son maître le tient par cette corde. Il a pour masque une tête de bœuf fabriquée traditionnellement avec du carton bouilli. Il a un serre tête muni de cornes qu'il ajuste « pour mieux se ruer sur les imprudents encore convaincus de pouvoir échapper à sa vélocité. »<sup>2</sup> Le jeu du bœuf accompagné de son maître est celui de la plupart des personnages traditionnels. Il consiste à faire peur aux enfants et à leur courir après. Les enfants provoquent ce bœuf en lui criant « *Bèf, volo ! Bèf, volo bèf ! Vini kouri !!!* » qui signifie en créole guyanais « Bœuf, voleur ! Bœuf, voleur de bœuf ! Viens courir !!! »<sup>3</sup>

1 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, *Touloulou... devine qui je suis ?*, CRDP de la Guyane, 2006, p.37.

2 Idem.

3 Idem.

## 2) Le bœuf dans la tradition et le carnaval européen.

Le bœuf est une figure importante dans le carnaval français. Le carnaval de Paris était réputé pour sa promenade du bœuf gras. Ce défilé est à l'initiative de la coopérative des bouchers. La date exacte de l'apparition de cette festivité est incertaine. En 1552, un vitrail est offert par la coopérative des bouchers à la ville de Bar-sur-Seine. Il est la plus vieille représentation que nous ayons aujourd'hui de cette promenade carnavalesque. En 1739, on sait que le bœuf est décoré de laurier-cerise. Sur son dos se tient un enfant : le roi des bouchers. Des musiciens les accompagnent (fifre, tambour, violon) ainsi que des garçons « *vêtus de corsets rouges avec des trouses blanches, coiffés de turbans et de toques rouges* »<sup>1</sup> En 1790, cette fête est supprimée mais revoit le jour en 1805, et n'a pas disparu depuis. Le bœuf gras se trouvera au XIXe siècle toujours entouré de personnages portant des massues.

*Illustration 105 : "La promenade du bœuf gras et le carnaval de Paris", estampe/Chaste lith. - Pellerin, 1857.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Illustration 106 : Promenade du bœuf gras, Paris, photographie de presse, Agence Rol, 1913.*

<sup>1</sup> J.-D. Lajoux, *Le bœuf gras*, in *Carnaval et mascarade*, op.cit., p. 77.

Au XIXe siècle, le bœuf gras a un fort succès et se retrouve dans de nombreux articles, gravures et vaudevilles. Pourtant, certains chroniqueurs déplorent l'engouement des Parisiens pour les salles de bal au détriment de la promenade du bœuf gras. Les costumes des carnavaliers de rue qui entourent cette manifestation sont sensiblement les mêmes que l'on retrouve dans les bals masqués.

Mais le bœuf n'est pas seulement le signe d'une manifestation publicitaire de la coopérative des bouchers lors du carnaval.

– Il a d'abord sa place au sein de l'Église et l'imaginaire chrétien. De nombreuses représentations bovines sont présentes dans les édifices religieux. Le bœuf est présent lors de la nativité. Il est à côté de l'âne lorsque Jésus apparaît parmi les hommes. C'est un animal qui rassure, bienveillant. Il symbolise la tranquillité, la sagesse, la force, la chaleur. Dans de nombreuses civilisations d'ailleurs (Chine, Égypte), le bœuf a aussi ce caractère positif. Il est à chaque fois signe d'endurance et de travail bien fait. Mais le bœuf c'est aussi le symbole du sacrifice. Il est l'animal qui symbolise St-Luc, car l'évangile selon St-Luc commence par le sacrifice.



*Illustration 107 : "L'Adoration des mages", Gentile da Fabriano, 1423. Le bœuf placé au centre de l'œuvre semble bénir la venue du Christ.*

– C'est sans doute pour son caractère d'animal sacrifié que le bœuf est vénéré. Lors de la promenade du bœuf gras, l'animal est entouré de sacrificateur portant des massues. Une fête particulière à St-Ambroix, dans le Gard, en pays occitan, rend compte du rôle de bouc émissaire du bœuf. Cette fête est appelée le *Volo Bioù*. Selon

la légende, à l'époque médiévale, entre le XIe et XIIe siècle, la récolte de vin à St-Ambroix avait été trop abondante. En conséquence de quoi le vin moisissait faute de récipient.

*« C'est alors que le consul eut une idée : il fallait trouver une attraction insolite afin de distraire les gens, et, assoiffés, ceux-ci boiraient le breuvage. Il fut annoncé dans les environs, qu'à une heure déterminée, un bœuf serait jeté dans les airs et qu'il volerait. »<sup>1</sup>*

Le bœuf évidemment ne survécut pas à une telle maltraitance. Mais le vin fut consommé, et la crise de surproduction résolue. Depuis ce jour, le village fête au mois de juillet la fête du *Volo biou* en l'honneur de cet animal sacrifié.



*Illustration 108 : fête du "Volo biou" à St-Ambroix. Le bœuf est là adoré en tant que bouc émissaire résolvant une crise économique de surproduction.*

– Le bœuf c'est aussi le signe d'une nutrition abondante. S'il a sa place au sein du carnaval de Paris, c'est bien parce qu'il est une viande grasse. Il est le plus à même d'exprimer l'orgie avant le carême, de manifester l'adieu à la chair qu'est le carnaval. La viande du bœuf est orgiaque, rouge et « sanguinaire ».

– Derrière le bœuf bienveillant, gras, débonnaire, travailleur et vénéré, pacificateur, se cache le taureau, le bœuf fou, le bœuf non castré. Le taureau a alors une toute autre symbolique. Il est signe de folie, de force brutale, d'agressivité et de sexualité à outrance.

– On pense ainsi à la mythologie grecque et au Minotaure, fruit de l'amour d'une déesse, Pasiphae, et d'un taureau blanc envoyé par Poséidon, afin de rendre

---

1 [www.volo-biou.com](http://www.volo-biou.com)

cocu son mari volage Minos. Mi-homme, mi-taureau, le monstre fut enfermé dans un labyrinthe par le roi Minos, époux de Pasiphae. Il fut finalement tué par Thésée avec l'aide d'Ariane. Cette figure fut et est encore constitutive de notre société contemporaine. Elle se retrouve dans la peinture, la sculpture, la littérature, le cinéma, la bande dessinée, et actuellement les jeux vidéo. C'est un personnage tragique. Sont contenues en lui, non seulement la force de la sexualité dont il est le fruit, bestiale, telle que l'on peut la retrouver notamment dans les œuvres de Picasso, mais aussi la notion de labyrinthe, de dédale dont il est prisonnier. Le Minotaure évoque la force de l'inconscient et des pulsions de vie. A la différence du centaure, mi-homme mi-animal, ce n'est pas une tête d'homme qui gouverne un corps animal, mais une animalité qui gouverne un corps d'homme. Il s'agit dans cette figure de la redoutable force du pulsionnel. Le caractère tragique, à mon sens, s'exprime aussi par le fait que le Minotaure n'est ni responsable ni coupable de sa monstruosité. Né d'un amour interdit, il est caché puis tué en raison de son caractère hybride, menaçant et de honte, corne de cocu, qui depuis lors brille symboliquement sur la tête du roi Minos.



*Illustration 109 : "Minotaure caressant du mufle la main d'une dormeuse", Picasso, 1933.*

### **3) Le bœuf dans les carnivals caribéens**

On observe la présence de figures bovines dans les traditions carnavalesques de Trinidad-Tobago, Guadeloupe et Martinique.

A Trinidad-Tobago, ce n'est pas le bœuf qui est présent mais la vache au travers du costume des *Cow Band*. Il s'agit d'un déguisement mis en place par les employés

de l'abattoir de la ville. Les carnavaliers portaient des robes, faites de toile de jute recouverte de feuilles de plantain séchées, et portaient une tête de vache construite en papier mâché et munie de vraies cornes bovines. Le jeu carnavalesque consistait en la représentation de combat de vaches.<sup>1</sup>

En Guadeloupe et en Martinique, le costume est semblable en ce qu'il consiste en une robe recouverte de feuilles de bananier séchées et de cornes de bovins posées sur la tête du carnavalier. Ce costume se nomme *Mass a kon'n* (Masque à cornes) en Guadeloupe, et *Bèf a kon* (bœuf à cornes) ou *Bèf chapé* (bœuf échappé) en Martinique.



*Illustration 110 : Mass a kon'n revisité par la groupe Voukoum, Guadeloupe, photo C. Geber*

*Illustration 111 : Mass a Kon'n interprété par la groupe guadeloupéen de Cayenne, Ijiakata, 2004/ photo : Gérard Tougait*



<sup>1</sup> Information prise sur le site anglophone [tntisland.com](http://tntisland.com) qui fait une description détaillée des différents personnages traditionnels du carnaval de Trinidad-Tobago. Article sans date ni auteur.

La différence avec le costume de Trinidad-Tobago se tient d'une part dans le jeu et d'autre part dans l'origine qui lui est donnée. Le jeu guadeloupéen et martiniquais ne consiste pas en une joute entre bovins mais une attaque directe, comme à Cayenne, envers les spectateurs. En Guadeloupe, de même qu'à Cayenne, *Mass a kon'n* est tenu par une corde par un maître qui ne semble pas maîtriser convenablement la bête. Les origines, quant à elles, varient. Selon Louis Colomb, en Guadeloupe, jusque dans les années 1950, se pratiquait la manifestation du « *Bêf chapé* », qui consistait en un lâcher de bœufs dans les rues de la ville. On retrouve cette pratique en Espagne, appelée aussi l'*Encierro*, mais cette fois-ci avec un taureau, faisant beaucoup de blessés et de morts. En Guadeloupe, le *Bêf chapé* semblait moins spectaculaire.

« *Un bœuf était promené dans les rues, tenu par des cordes, celles-ci de temps en temps relâchées permettaient à l'animal d'esquisser quelques ruades et escornades menaçantes.* »<sup>1</sup>

En Martinique, l'origine est similaire à celle que l'on retrouve à Cayenne. A une époque, les troupeaux de bœufs erraient dans la ville et effrayaient quelquefois la population. A cela s'ajoutait une autre pratique disparue aujourd'hui : la promenade du bœuf gras, semblable à celle de Paris.

Dans le catalogue de l'exposition *Mascarades et Carnavals*<sup>2</sup> du Musée Dapper (Paris), consacrée aux mascarades d'Afrique et de la Caraïbe, on constate la présence de la figure du buffle, du bœuf ou/et du taureau dans de nombreuses mascarade africaines comme au Congo, en Guinée et au Cameroun. La présence des cornes animaux sont fortement présente dans de nombreux masques : chèvre, bouc, bœuf, taureau, buffle, gazelle, antilope, etc. Souvent très stylisé par le sculpteur, la référence exacte à telle ou telle espèce n'est pas toujours décelable. C'est le symbolique qui prime sur l'anecdotique. Dans l'archipel de Bijago, au Guinée-Bissau, existe une danse masquée où l'homme porte une tête de taureau/bœuf de type réaliste. Ces danses sont initiatiques et marque un passage de l'enfance à l'âge adulte en même temps qu'un moyen d'honorer les « anciens ». L'homme imite le

---

1 Louis Colomb, *Carnaval en Guadeloupe : transmission et réappropriation*, article paru en 1991 dans *Vie et mort de Vaval*, édition association Chico-rey, ici visible sur le site [www.lameca.org](http://www.lameca.org), médiathèque de la Caraïbe.

2 *Mascarades et Carnavals*, sous la direction de Christiane Falgayrettes-Leveau, Éditions Dapper, 2011.

taureau sauvage et tente de perturber les danses des femmes.

*Illustration 112: Région:  
archipel des Bijago, île  
d'Uno, village d'Angonho.  
Danseur arborant un  
masque représentant une  
tête de boeuf, des bracelets  
de feuilles, ainsi qu'un  
pagne rehaussé de perles en  
verre et de porcelaines.  
Photo d'Hugo Adolf  
Bernatzik, 1930-1931,  
Archives Bernatzik.  
Mascarades et Carnavals,  
op.cit., p.98.*



#### **4) Le bœuf dans la société cayennaise**

En Guyane française, le bœuf a une symbolique multiple. Il est utilisé dans de nombreux proverbes guyanais, que l'on nomme en Guyane des *dolos*, afin d'exprimer une certaine sagesse populaire :

Il est le signe du labeur, de l'endurance, du travail bien fait, de la juste mesure des choses :

- « *Bon bèf, bon savan* » : si le bœuf est beau, c'est que le pré est gras ;
- « *Chak bèf konet so pikèt* » : chaque bœuf connaît son piquet ;
- « *Bèf douvan, bwè ban dlô* » : les premiers bœufs boivent de la bonne eau.

Il évoque aussi, à mon sens, l'animal qui n'est pas d'une grande vitesse, faiblement rusé, lent :

- « *A pa bèf ki rélé « mououou » ki pis swèf* » : ce n'est pas le bœuf qui crie « mououou » qui a le plus soif ;
- « *Lè bayé ba, bèf ka janbé-li* » ou encore « *a koté baryé fèb, bèf ka pasé* » : c'est là où la clôture est faible que le bœuf passe.

C'est aussi le cocu qui se contente de sa situation sans mot dire :

– « *Korn pa lou pou bèf* » ou encore « *bèf pa janmin las poté kone-li* » : le bœuf n'est jamais fatigué de porter ses cornes.

Dans l'histoire de Cayenne, le bœuf est aussi, d'une part, le signe d'une nourriture abondante, grasse et riche. C'est-à-dire une denrée rare dans une colonie où la majeure partie de la population, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, souffre de mal-nutrition et de sous-nutrition. Sa mort est donc signe de fête, de régal. L'animal se sacrifie pour l'homme. D'autre part, il est aussi une crainte, une peur urbaine. En effet, dans les années 1920, « *il arrivait souvent qu'un bœuf s'échappe d'un des troupeaux qui évoluaient dans la ville. Il semait alors la panique parmi les habitants.* »<sup>1</sup>

Qu'elle est la signification du « *Bèf ! volo ! Bèf volo bèf !* » ?

– Dans un premier temps, nous aurions pu faire un parallèle intéressant entre la fête occitane du *Volo bioù* et le *Bèf volo bèf* cayennais. Mais bien que le terme employé soit le même, « volo », la signification est différente. En créole guyanais, voler dans les airs se traduit par « volé », tandis que dérober quelque chose se traduit par « volo ». Dans la fête occitane, il s'agit bien d'un bœuf qui vole dans les airs et non pas d'un bœuf qui dérobe le bien d'autrui. Mais dans ces deux figures se tient à chaque fois une absurdité. Un bœuf, animal lourd, peu agile, sans plumage ni aile, ne peut voler dans les airs. Un bœuf, animal domestique de labeur, broutant l'herbe ou le foin qu'on lui donne, ne dérobe jamais ce qui n'est pas mis et offert à sa portée. Cette absurdité nourrit le caractère grotesque du personnage de carnaval *Bèf volo bèf*.

– De sorte que, dans un deuxième temps, on peut se poser la question de la signification exacte du refrain provocateur scandé par les enfants et qui a donné son nom à ce personnage de carnaval : « *Bèf ! Volo ! Bèf volo bèf !* ». Ce cri peut être perçu comme une simple provocation. Il s'agit de vexer le bœuf pour que celui-ci se mette à courir. Selon certains carnavologues, tel que Isabelle Hidair, d'autres personnages sont aussi traités de voleurs par les enfants comme *Lanmo*, le masque de la mort. De sorte que, traiter quelqu'un de voleur semble être à Cayenne une des pires injures. Et quoi de plus blasphématoire que d'accuser de vol un animal portant

---

<sup>1</sup> Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, *Touloulou...*, op.cit., p.37.

le symbole du travail acharné, du labeur, de l'endurance ? Et quoi de plus criminel que de voler un bœuf, denrée rare, dans une société vivant au compte-goutte ?

– Dans un troisième temps, l'absurdité et la provocation se mélangent : un bœuf vole un bœuf. L'animal végétarien vole des bœufs. Que pourrait-il en faire ? Est-il tant affamé ou d'une grande stupidité pour commettre un tel délit ? Le discours de l'esthétique grotesque est ambigu, ouvert à la multiplication des sens et des significations.

## 5) *Bèf volo bèf* et le retour de la bête : sexualité et sauvagerie

L'image du bœuf portant bravement ses cornes de cocu nous renvoie à la castration de cet animal. Il y a un sacrifice dans la chair. Le bœuf n'est pas tué pour être mangé mais castré pour être docile et laborieux ou encore castré pour grossir et être mangé. On le coupe d'une part de son animalité, de son devenir-taureau, de sa sexualité débridée. Il est un bœuf bête à voler des bœufs, cocu, castré, ridiculisé, moqué par les enfants. Il est bête, en somme. Il est une bête de somme. Mais derrière cette image du bœuf lent, endurant, bête travailleur, se cache le « bœuf fou », le taureau menaçant, aux cornes pointues. Un animal quasi indomptable, difficile à maîtriser, brutal, violent. Le taureau est le symbole de la force sauvage et de la virilité. Ces cornes brandies sont des phallus qui cherchent à piquer la chair. Le taureau fait peur, fait fuir. *Bèf volo bèf* n'est pas si bœuf qu'on le croit. Les enfants courent effrayés. Son maître a du mal à le tenir.

Cette dualité, constitutive de l'esthétique grotesque, part « négative » et part « positive », sert, sans doute, à la pratique du Détour. La sexualité est double : cocu castré enchaîné et virilité déchaînée. *Bèf volo bèf* est le Minotaure, corps d'homme et tête de bovin, symbole d'un roi volage cocu, détrôné de sa virilité et d'une relation à la sexualité animale, d'une femme se cachant dans une sculpture de vache pour s'accoupler avec un taureau blanc. Peut-on, dès lors, dans le contexte d'une culture issue du fait colonial, y voir la métaphore de la castration de l'esclave ? Les sens alors se multiplient. Le maître dépositaire de tout pouvoir vole la femme de l'Autre, esclave noir masculin. Il viole et il vole. « *Bèf volo bèf !* ». Un double vol et un double crime. Le maître est ce bœuf dont l'esclave ne peut maîtriser la sexualité

agressive et brutale. L'homme-esclave est volé et castré. La femme-esclave est sacrifiée. On lui vole sa dignité et son humanité.

Mais derrière le bœuf se cache le taureau, la révolte. *Bèf volo bèf* c'est aussi l'esclave castré qui retrouve sa virilité. « *Bèf volo bèf !* » est un jeu de miroir à plusieurs sens. Le carnaval fait resurgir les pulsions enfouies, cachées par Dédale. Les rues de Cayenne, labyrinthe en damier, cachent le Minotaure. Fruit d'une liaison contre nature, il est un être hybride, tels les enfants métisses définis par l'idéologie raciste en construction au XIXe siècle. Le « chabin », le « mulâtre », nom donné aux enfants nés d'un « couple » noir et blanc et faisant référence à un mélange de races : mi-chèvre mi-mouton, mi-cheval mi-mulet. Le Minotaure est un enfant posé dans le labyrinthe, coupable d'une faute qu'il n'a pas commise. *Bèf volo bèf* est une figure du tragique qui tente, tant bien que mal, de se déchaîner, de se révolter. Le taureau sauvage danse et reprend contact avec sa sexualité, ses ancêtres, sa culture africaine. Les cornes, les défenses de l'esclave repoussent.

## **6) *Bèf volo bèf* et son maître : révolte et utopie**

Le maître est, dans ce duo carnavalesque, gringalet, faible, impuissant à maîtriser la bête. Le bœuf, castré pour être domestiqué et laborieux, c'est l'esclave privé de son humanité pour le profit et le rendement du maître. Le carnaval permet la subversion. Le maître est castré dans son pouvoir, sa figure est rabaissée. La promenade du bœuf gras parisien est transformée en une folle cavalcade où le bœuf décide de son chemin sans pouvoir être maîtrisé. Les sacrificateurs ont disparu avec leur massue. La liberté est réapparue.

Le carnaval ne fonctionne pas seulement comme un retour de ce qui a été refoulé, où le sacrifice de l'humanité et des pulsions est mis en avant, mais aussi comme une utopie en marche. Le Minotaure ne sera pas tué par Thésée.

## **II) Le *Bobi* et le symbole de la désobéissance.**

Un autre personnage carnavalesque cayennais convoque l'animal pour exprimer un état de servitude grotesque, dérisoire. C'est l'animal désobéissant, c'est le *Bobi*.

### **1) Description du *Bobi* et de son maître**

Le *Bobi* est joué par un homme. Il est vêtu d'un costume fait en toile de jute. Il s'agit d'une récupération de *Sak douri* (sac de riz) ou *Saksik* (Sac de sucre).<sup>1</sup> Son costume est ample et lui donne un air pataud. En Guyane, une expression lui est liée. On dit de quelqu'un qu'« il est un vrai *bobi* » pour signifier qu'il est vraiment mal habillé<sup>2</sup>. Il représente à la fois un éléphant par sa trompe, sa longue queue et ses grandes oreilles et, par sa couleur marron, un ours accompagné de son dompteur. Son dresseur est vêtu simplement : chemise, pantalon et chaussures assorties. Cependant, il se différencie nettement du maître de *Bèf volo bèf* en ce qu'il porte un chapeau melon ou un *bisbonm* (chapeau haut de forme). « *Il porte une bourse pour garder l'argent qu'il reçoit des spectateurs, un fouet et une flûte pour dompter Bobi.* »<sup>3</sup> La flûte peut être remplacée par un *tibwa* ou un harmonica.

Le jeu carnavalesque consiste en l'image grotesque d'un dompteur et de l'animal. Il s'agit de la représentation de la désobéissance. Le maître joue d'un instrument et *Bobi* doit danser. Il lui donne des ordres « *Bobi kouché ! Bobi dibout ! Bobi djokoti (accroupi) ! Bobi roulé a té !* »<sup>4</sup> Parfois le dompteur demande au public quel ordre il souhaiterait qu'il donne à *Bobi*.<sup>5</sup> Mais *Bobi* n'obéit pas toujours, refuse souvent, exécute les ordres à l'envers. Le dompteur alors le roue de coup, le fouette. Il se crée un jeu burlesque entre les deux personnages. A la fin de la représentation urbaine, le dompteur fait la quête auprès des spectateurs.

---

1 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, *Touloulou...*, op.cit., p.25.

2 Auxence Contout, conférence, 2007.

3 Idem.

4 Idem.

5 Isabelle Hidair, op.cit., p.41.



*Illustration 113 : Bobi et son maître, "Bobi dibout !", ordre et désobéissance, dessin de Blodwenn Mauffret, 2011*

*Illustration 114 : Bobi solitaire, sans son maître. L'air pataud et innocent Bobi refuse la servitude et l'exploitation. Carnaval de Cayenne, 2003, photo : Gérard Tougait.*



## **2) Le dompteur et l'ours dans la fête urbaine en Europe et en France métropolitaine : marge de la société et humanisation de l'animal**

L'ours est présent dans de nombreuses fêtes en Europe. Son importance dépasse les limites de l'hexagone. Il est notamment présent en Europe centrale lors de la sortie des masques d'hiver « *entre la Saint Nicolas et la fin janvier* », nous informe Yvonne de Sike.<sup>1</sup> De nombreux mythes, différents suivant les régions, entourent cette figure. En France, l'ours a mis son empreinte en Ile-de-France, dans le Nord, le Berry, en Champagne, en Corse, dans le Dauphiné, dans les Alpes, au Pays Basque, etc.

*« L'ours est l'animal qui annonce le début du carnaval et le printemps. Lorsqu'il se réveille de son sommeil hivernal, le 2 février, il va vérifier le temps qu'il fait et, s'il lui convient, lâche un pet tonitrueux qui annonce le début du printemps. »<sup>2</sup>*

Dans les Pyrénées, à Prats-de-Mollo, le carnaval débute par la journée de l'ours<sup>3</sup>. Celui-ci est un homme sauvage. Il est né de l'union forcée d'un ours et d'une femme. C'est un ancêtre du village. Il hante la forêt des Pyrénées et ne descend à Prats-de-

1 Archéologue et ethnologue, elle est maître de conférence au Muséum d'histoire naturelle, chargée des collections du département Europe au Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'homme. Yvonne de Sike, *Fêtes et croyances populaires en Europe au fil des saisons*, Bordas, 1994, p.83.

2 Marie-Pascale Malle, *Carnavals d'Europe et d'ailleurs entre tradition et globalisation – Une enquête-collecte du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, sous la direction de Biringanine Ndagano, Karthala, 2010, p. 304.

3 « La diadda de l'os » en catalan.

Mollo que le deux février, jour de la Chandeleur. Il a le visage et les mains couverts d'un enduit noir. Il est habillé d'une tunique en toile de jute ou de peau d'agneau. Il parcourt les rues pour attraper les filles. Il en profite pour salir spectateurs et badauds de la matière qui le recouvre. Il est poursuivi par des chasseurs qui tirent à blanc et des barbiers tout de blanc vêtus. Après de longues luttes, vers la fin de la journée, ils réussissent à le capturer. « *Amené sur la place, enchaîné, il est mis dans les mains du barbier qui, par un rasage musclé, le rend à la civilisation* », nous explique J.-D. Lajoux<sup>1</sup>. Le Barbier a une hache en guise de rasoir et un boudin noir trempé dans du vin rouge qui lui sert de blaieau.

*Illustration 115 : Capture de l'ours à Prats-de-mollo, photo de J.-D. Lajoux, édition 1988.*



L'ours, de par son intelligence et sa grande taille, fut souvent condamné au rôle de bête de cirque et aux démonstrations ambulantes. Les montreurs d'ours le dressaient pour qu'il imite un comportement humain de façon grossière et burlesque.

*« Dans le monde du mythe et de traditions populaires, l'ours a souvent servi de miroir. Excessif (excessivement humain), sauvage (sauvagement humain), lié aux forces souterraines (inconscientes), divinisé ou haï ; il a toujours été l'autre de l'homme. »<sup>2</sup>*

Marianne Mesnil, qui pense aussi que l'ours et le dompteur sont des figures qui servent de médiateurs entre la Culture et la Nature, entre les spectateurs et l'ours, retranscrit un jeu de l'ours en Roumanie qui est intéressant pour notre propos en ce qu'il se rapproche étrangement du jeu de *Bobi* et son maître :

1 J.-D. Lajoux, *En France : carnivals contemporains*, in *Les patries du Carnaval*, in *Carnivals et Mascarades* sous la direction de Pier Giovanni d' Ayola et Martine Boiteux, édition Bordas, Paris, 1988, p. 79.

2 Yvonne de Sike, *Fêtes et croyances populaires en Europe au fil des saisons*, Bordas, 1994, p.83.

*« Le montreur d'ours fait son entrée en tirant à lui par une chaîne l'animal qui marche à quatre pattes : il le fait alors danser au son du tambourin et lui crie des paroles plus ou moins obscènes, en vers scandés (stigaturi). L'ours danse en cadence, au son du tambourin sur deux pattes. Soudain le rythme se ralentit et la bête tombe par terre, inanimée. Le montreur d'ours se lamente et dit que son ours est devenu malade, est mort. Il se penche sur lui, l'examine, sort un couteau de sa ceinture et effectue une « opération » à l'oreille et à la poitrine ; le sang gicle : il s'agit de vin, placé dans une vessie de porc. » L'ours est guéri.<sup>1</sup>*

Les montreurs furent pendant des siècles majoritairement tziganes. L'ours et le dompteur étaient et sont alors encore le symbole d'une marginalité. Certains tziganes furent déportés aux bagnes. A la fin du XIXe siècle, les autorités de la France républicaine appliquaient une politique sécuritaire. Une loi créée le 27 mai 1885, appelée aussi loi sur la relégation des récidivistes, condamnait aux bagnes de Guyane ou de Nouvelle Calédonie les délinquants, criminels et vagabonds récidivistes. Il s'agissait de « débarrasser » le sol français des petits délinquants, de réduire le crime en pratiquant l'exclusion des plus faibles (vagabonds, voleurs, prostituées) en se délestant ainsi de la responsabilité d'assister les plus démunis.



*Illustration 116 : Montreur d'ours dans la rue, Toulouse, photo d'Eugène Trutat, publication 1859-1910.*

<sup>1</sup> Marianne Mesnil, *Mascarade et jeux de signe*, in *Carnavals et mascarades*, op.cit., p.23.

*Illustration 117 : "A dancing bear performing in the United States", 1900, photo de Hugh Mangum*



Quant au fouet utilisé dans le cas du *Bobi* et de son maître, Isabelle Hidair<sup>1</sup> explique qu'il est utilisé dans de nombreux rituels et carnivals européens. En s'appuyant sur B. Coussé, elle explique que le fouet aurait, dans l'imaginaire collectif, le pouvoir d'expulser les démons, « *responsable de la disette et de la stérilité.* »<sup>2</sup>

### **3) L'ours dans les carnivals de Guadeloupe et de Martinique**

Graziella Bontemps rapporte, dans la revue *Parallèle* N°4 de 1964<sup>3</sup>, la description d'une figure traditionnelle disparue aujourd'hui en Guadeloupe : *Mass à l'ours* ou encore appelée *Dansé Marianne*. Un carnavalier déguisé en ours dansait au son de la flûte jouée par le dompteur. Le nom de *Marianne* rappelle le personnage traditionnel du carnaval de Martinique : *Marianne Lapo Fig*. Un carnavalier avec une tête d'ours et surtout recouvert de feuilles de bananier séchées, accompagné d'un dompteur et d'un musicien, danse en tournant sur lui-même au son de la musique et

1 Isabelle Hidair, op.cit., p.41.

2 B. Coussé, *Sacré carnaval*, Lille, collection rites et traditions, 1989, p.38.

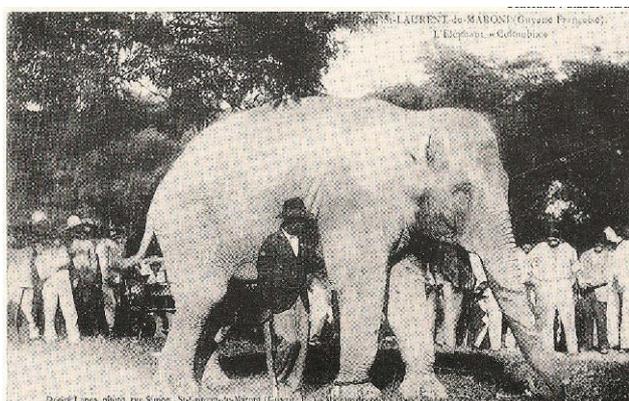
3 Propos rapportés par Louis Colomb, op.cit..

du refrain scandé par les spectateurs : « *Mariyan dansé ! Dansé mariyan !* ». Dans la mémoire collective des Martiniquais, *Marianne lapo fig* tiendrait son origine d'un fait historique qui a marqué la population de St-Pierre vers les années 1900. Un cirque venu s'installer dans la ville avait comme attraction une ourse appelée Marianne qui dansait en tournant sur elle-même. Or, un jour, elle s'échappa du cirque et erra dans la ville semant ainsi la panique chez les habitants de St-Pierre. Dès lors, la population en fit un personnage de carnaval.

Cependant, le nom de Marianne, figure allégorique de la République française, associé à « *Lapo fig* », que l'on peut traduire par « *la pauvre banane* », ne me semble pas anodin. Peut-être peut-on y voir, d'une part, la dénonciation des « républiques bananières » de l'Amérique latine et de la Caraïbe, reposant sur une mono-culture de la banane et sur une hiérarchie et un pouvoir en place fixe et figé, tournant sur elle-même comme un cercle vicieux, et, d'autre part, la dénonciation de l'État français colonisateur, exploitant la Martinique uniquement pour la production de ses bananes, n'œuvrant en aucun cas pour l'émancipation et l'épanouissement de la population martiniquaise.

#### **4) Le dompteur d'ours et le Bobi à Cayenne : processus de créolisation et hymne à la désobéissance**

Pour certains, le *Bobi* tient son origine des premiers montreurs d'ours qui auraient débarqué en Guyane. Pour d'autres, comme Bernard Lavergne, le Bobi, notamment en raison de sa forme d'éléphant, viendrait d'un pachyderme venu au tout début du XXe siècle sur le sol Guyanais.



*Illustration 118 : L'éléphant "Colombia" à St Laurent du Maroni, Carte Postale, source B. Lavergne*

Le terme *Bobi*, quant à lui, peut avoir plusieurs significations. Premièrement, en français, c'est un nom féminin populaire qui désigne une vieille décrépite. On parle aussi de bobiche. Malheureusement, il est probable que ce terme n'était plus d'usage déjà au début du XXe siècle. Deuxièmement, selon Bernard Lavergne, le terme *Bobi* viendrait de l'abréviation anglaise de Robert en Bob et servait à désigner les policiers de façon péjorative. En effet, « flic » dans l'argot anglophone se dit « *bobby* ». Cette explication a cet intérêt qu'elle donne sens à la fois au costume du maître, qui, à y bien regarder, peut fortement ressembler à un policier anglais, et à l'hymne à la désobéissance que met en place le jeu entre le *Bobi* et son maître.



*Illustration 119 : Police anglaise, deux camarades [une femme et un homme en uniforme parlant dans la rue], 1914, Agence Rol. Source : bnf/gallica*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

### **a) Créolisation du montreur d'ours**

Il y a deux phénomènes de créolisation contenus dans cette figure du *Bobi*.

– De l'ours à l'éléphant

Premièrement, l'ours est transformé en éléphant. Certes, en Guyane française, il n'y a ni ours ni éléphant. Mais cette métamorphose de l'animal en éléphant, métamorphose encore inachevée (couleur marron, trompe moyenne et pointue),

dévoilant son hybridation, provoque le sentiment, d'une part, d'une volonté, consciente ou non, de mettre en avant l'africanité de la communauté et de la culture créole. D'autre part, à une époque, fin XIXe, début XXe, où les expositions coloniales montraient comme des bêtes de foire, hommes, femmes, enfants au même rang que les objets, les plantes, les animaux, l'éléphant est le symbole de ce processus de zooification de l'individu. C'est un animal de cirque, de foire, de zoo. Il évoque une altérité autre, pataude, au même titre que l'ours. On le fait monter sur ses deux pattes, monter sur des tabourets, lever la trompe, faire la révérence, etc. Mais à la différence de l'ours, l'éléphant apporte à cette étrange altérité une dimension coloniale. Il est encore plus « étranger », encore plus lointain, encore plus une bête curieuse. N'a-t-on pas donné cette appellation d' « éléphant » à Joseph Carey Merrick (1862-1890) en raison de son caractère anormal, étranger à toute connaissance entendue auparavant ?

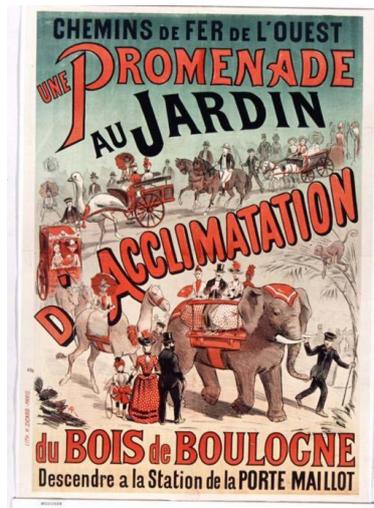


*Illustration 120 :  
Joseph Carey  
Merrick, 1888.*

Ou bien encore parce que, comme il le colportait lui-même, sa mère enceinte de lui, trébucha et manqua de se faire piétiner par un éléphant lors d'une parade de cirque ? <sup>1</sup> Ne parle-t-on pas aussi d'éléphantiasis pour cette maladie qui se traduit par des œdèmes impressionnants ? L'homme éléphant, c'est cet autre en marge, bête de foire, venue d'un ailleurs colonisé, exilé et exposé. A la fois désigné comme repoussant et grotesque, il est déjà posé comme personnage carnavalesque. *Bobi* évoque ainsi la déshumanisation de l'être noir. Exposé dans la rue, offert au regard des spectateurs, tenu en laisse, il doit donner un spectacle : celui d'obéir au maître, d'être esclave, vaincu et celui d'être étranger, exotique, différent à faire peur, différent

<sup>1</sup> Cf la biographie de F. Treves *L'homme éléphant et autres souvenirs* écrit en 1923. L'homme éléphant inspira la littérature, le théâtre et le cinéma.

à faire rire. *Bobi* évoque la chosification de l'individu au profit de l'idéologie raciste occidentale. L'être humain est au sein des zoos humains exhibé et réduit à une image de « sauvagerie », de « primitivisme », d'« infériorité ». Il y a bien dans la figure du *Bobi*, dans la simple métamorphose de l'ours en éléphant, déjà, une mise au paroxysme du caractère dérisoire de la genèse de l'être créole.

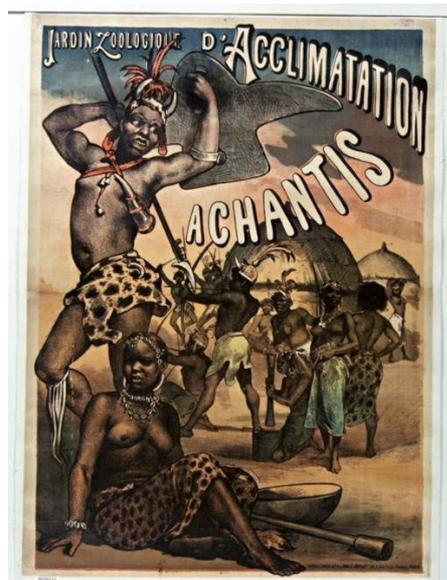


*Illustration 121 : L'éléphant, bête de foire, exotique et servile, au Jardin -d'acclimatation, Paris, affiche 1885.*

*Illustration 122 : Jardin zoologique d'acclimatation : Indiens Galibis. Affiche de Chéret Jules de 1882. La Guyane française : une curiosité exotique. Hommes, femmes, enfants mis en rang de bêtes de foire.*



*Illustration 123 : Jardin zoologique d'Acclimatation, Achantis, affiche de 1887. Les esclaves de Guyane française sont majoritairement issus du groupe ethnoculturel dit Achanti ou Ashanti. La zooification de l'être humain : l'homme mis en cage et posé comme bête curieuse.*



– Du tzigane au *bobby*

La deuxième métamorphose, le deuxième point du processus de créolisation, se trouve dans le montreur. Celui-ci n'est plus un tzigane des foires européennes, c'est un policier britannique, un « *bobby* ». Il est costumé à la mode européenne. Il se veut blanc. Il n'est plus désigné comme montreur mais comme maître. Le montreur du phénomène de foire, celui qui donne des ordres, celui qui tente de dresser l'animal venu d'Afrique, de le « civiliser » est la métaphore du maître blanc et de l'idéologie d'assimilation que va incarner la bourgeoisie créole noire. Cette idéologie, née de la logique esclavagiste et coloniale du jeu des affranchissements et de l'acculturation, participe après l'abolition de l'esclavage à la parade des « bêtes de foire », des zoos humains, de l'altérité ratée. Le dompteur n'est plus celui qui est en marge de la société mais au contraire le pouvoir dominant en place.

La question qui se pose est le fait que le terme « *bobby* » qui aurait pu continuer à désigner le maître s'est transformé en « *Bobi* » pour désigner au contraire l'animal enchaîné. C'est un glissement métonymique que l'on retrouve aussi dans le personnage de Frankenstein : le nom du maître finit par désigner le monstre. Plusieurs hypothèses peuvent répondre à ce déplacement nominal. Il peut s'agir, d'une part, d'une « erreur » du temps. Le terme aurait pu au départ désigner le personnage du maître accompagné de l'éléphant-ours. Il aurait ensuite servi à désigner le duo. Le personnage de l'insurgé prenant le rôle de « clown » et portant l'essentiel du discours sur la désobéissance, le terme « *Bobi* » a fini par ne plus désigner que cet élément essentiel du duo, l'ours-éléphant. D'autre part, il peut s'agir d'une pratique de l'ambiguïté. Le déplacement du nom de « *bobby* » sur l'animal provoque un sens confus, un discours ambigu. Il s'agit de brouiller les pistes, les Traces, de dissimuler la réelle esthétique de la subversion. Enfin, il peut s'agir d'un appel direct à l'insurrection de tous les *bobbies* du monde, de tout ceux qui sont au service du pouvoir.

**b) Le *Bobi* et l'hymne à la désobéissance.**

Le *Bobi*, cet animal raté, colonisé, exilé, exposé, n'obéit pas malgré les chaînes, le fouet, les coups. Il accomplit de travers les tâches demandées ou ne bouge plus,

fait la grève. Comme dans la majorité des personnages grotesques de carnaval, il contient en sa forme un caractère « négatif » et un caractère « positif » qui participe à la pratique du Détour. Le caractère, que nous désignerons ici de « négatif », est l'aspect burlesque donné à l'acte de la désobéissance. Le caractère comique rabaisse le *Bobi*. L'insurgé est drôle, pataud. Il est même possible de se demander si sa désobéissance provient vraiment d'un acte volontaire ou de sa stupidité animale. Nous sommes alors en plein dans l'idéologie des zoos humains qui pose l'autre comme un être inférieur, rempli d'incapacités. Mais le *Bobi* est un masque. Derrière se cache un homme qui joue la désobéissance comique. Le caractère « positif » est ce qui nous semble rester dans la mémoire collective de la société cayennaise : *Bobi* prône la désobéissance civile.

Selon M. Bakounine, la première des désobéissances remonte à Adam et Ève dans la mythologie chrétienne. Adam et Ève poussés par Satan, mangent le fruit défendu et accèdent à la connaissance. Ce « péché originel » est une première désobéissance qui permet d'accéder à la liberté et à l'humanité.

*« Il leur avait expressément défendu de toucher aux fruits de l'arbre de la science. Il voulait donc que l'homme, privé de toute conscience de lui-même, restât une bête, toujours à quatre pattes devant le Dieu éternel, son créateur et son Maître. Mais voici que vient Satan, l'éternel révolté, le premier libre penseur et l'émancipateur des mondes. Il fait honte à l'homme de son ignorance et son obéissance bestiales : il émancipe et imprime sur son front le sceau de la liberté et de l'humanité en le poussant à désobéir et à manger du fruit de la science. »<sup>1</sup>*

Dès la Révolution française, avant les penseurs de la désobéissance et de l'anarchie, la déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1793 prônait l'insurrection du peuple non seulement comme droit mais aussi comme devoir.

*« Quand le gouvernement viole les droits du peuple, l'insurrection est pour le peuple, et pour chaque portion du peuple le plus sacré des droits et le plus indispensable des devoirs. »<sup>2</sup>*

Beaucoup de révolutionnaires tels que Billaud-Varenne et Collot d'Herbois furent déportés en Guyane à la fin du XVIIIe siècle. L'histoire même de la colonie est marquée par l'apport de « marginaux » : engagés fuyant la métropole, galériens, pirates, prostituées, etc. Du côté des esclaves, beaucoup marronnent en forêt ou/et

---

1 Mikhail Bakounine, *Dieu et l'État*, 1882, chapitre *L'idée déiste et la constitution de la religion*, Fayard / Mille et une nuit, 1997.

2 Article n°35 de la Constitution des droits de l'homme et du citoyen de 1793.

sur les fleuves. La résistance se pratique aussi à l'intérieur même de l'Habitation (empoisonnement, suicide, avortement, sabotage, fuites de toutes sortes).

Mais la désobéissance face au « bobby » anglais, au flic, est la marque des penseurs libertaires de la seconde moitié du XIXe siècle. Cette époque est marquée par la lutte des classes. La classe prolétarienne, réduite à l'état d'esclavage ne peut réaccéder à son humanité qu'en pratiquant la désobéissance voire la révolution.

« Être gouverné, c'est être gardé à vue, inspecté, espionné, dirigé, légiféré, réglementé, parqué, endoctriné, prêché, contrôlé, estimé, apprécié, censuré, commandé, par des êtres qui n'ont ni le titre, ni la science, ni la vertu... Être gouverné, c'est être, à chaque opération, à chaque transaction, à chaque mouvement, noté, enregistré, recensé, tarifé, timbré, toisé, coté, patenté, licencié, autorisé, apostillé, admonesté, empêché, réformé, redressé, corrigé. C'est sous prétexte d'utilité publique, et au nom de l'intérêt général, être mis à contribution, exercé, rançonné, exploité, monopolisé, concussionné, pressuré, mystifié, volé; puis, à la moindre résistance, au premier mot de plainte, réprimé, amendé, vilipendé, vexé, traqué, houspillé, assommé, désarmé, garrotté, emprisonné, fusillé, mitraillé, jugé, condamné, déporté, sacrifié, vendu, trahi, et pour comble, joué, berné, outragé, déshonoré. Voilà le gouvernement, voilà sa justice, voilà sa morale. »<sup>1</sup>

La plupart des penseurs libertaires et des partisans engagés ont été déportés au bagne de Cayenne notamment à l'époque de la Commune de Paris, aux alentours de 1870. Bien que certains historiens, comme Serge Mam Lam Fouck<sup>2</sup>, pensent que l'impact de la population pénitentiaire de Cayenne et la population cayennaise ait été faible, on ne peut s'empêcher d'émettre l'hypothèse d'une influence nette des bagnards sur la figure du *Bobi* par le biais notamment de la circulation des idées libertaires. Dès lors, on ne peut s'empêcher de penser à cette chanson populaire, à l'auteur inconnu, datant de l'époque de la Commune (1870) et dont le refrain exprime ceci en français contemporain : « *Mort aux vaches<sup>3</sup>! Mort aux condés ! Vive les enfants de Cayenne ! A bas ceux de la sûreté !* »<sup>4</sup> Ce sont bien les bagnards, des révoltés, des insoumis, qui, sans doute, de par leurs idées et leurs attitudes, évoquaient pour la population créole une certaine pratique du marronnage. Paul

---

1 Pierre-Joseph Proudhon, *Idée générale de la Révolution au 19e siècle*, 1851, ré-édité par le groupe Fresnes-Antony, Paris, édition Monde libertaire, 1979, p.42, cité par Jean Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, édition Tallandier, 2002, p.65.

2 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, Matoury, Ibis Rouge, 2000.

3 Le terme de « vaches » viendrait de l'allemand « wache » qui signifie « garde », « sentinelle » et qui était inscrit sur les postes de garde des Allemands à cette époque. Au fil du temps « vache » s'appliqua à tout ce qui porte un uniforme. A partir de 1890 « mort aux vaches ! » deviendra le slogan des anarchistes.

4 Chanson encore chantée aujourd'hui notamment par des groupes rock/punk tel que Parabellum ou encore Les amis de ta femme.

Roussenq, matricule 37664, pour exemple, était célèbre pour sa rébellion continuelle. Condamné en 1908 à 20 ans de travaux forcés pour avoir volontairement détérioré le matériel de l'armée, il refuse en permanence de se soumettre à la discipline du bagne. Il passera la majeure partie de son séjour au cachot en criant « Une autre punition S'il vous plaît ». « *Les enfants de Cayenne* » sont ceux qui ne se soumettent pas à l'ordre et à la morale bourgeoise et répressive.

Le *Bobi*, cet anarchiste qui n'obéit pas aux « condés », tente de réaccéder à son humanité perdue et bafouée par le biais de la désobéissance. Il n'est pas seulement, comme l'ours et son dompteur, un lien entre la Nature et la Culture mais un lien entre la Déshumanisation et la Réhumanisation. Le carnaval, par son esthétique, n'est pas seulement un lieu possible qui se prête à la pratique du Détour, c'est aussi l'espace même de la désobéissance et de la subversion. Il est un temps, selon M. Bakhtine, où s'accomplit pour l'homme « *l'affranchissement des points de vue prédominants sur le monde* ». Il est espace d'anti-droit.

*« Le grotesque affranchit de toutes les formes de nécessité inhumaine qui imprègnent les idées dominantes sur le monde. »<sup>1</sup>*

Il est un temps où l'aliénation disparaît provisoirement, où l'homme revient à lui et se sent être humain parmi des humains. Le carnaval est un temps où une utopisation du monde se met en marche, celle, ici, d'une humanité retrouvée.

---

<sup>1</sup> Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p.58.

### **III) *Gro tèt* : Détour du carnaval de Nice et de l'esthétique bourgeoise.**

#### **1) Description : polémique quant à sa « traditionnalité »**

Dans l'ouvrage de Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, consacré essentiellement à la description détaillée des figures traditionnelles du carnaval de Cayenne, et dans celui de Bernard Lavergne, *Gro tèt* ne figure pas. Cependant, d'autres carnavalesques guyanistes, tels que Isabelle Hidair, Auxence Contout et Biringanine Ndagano, le mentionnent comme appartenant à la tradition des personnages de rue du carnaval de

Guyane et de Cayenne en particulier. Isabelle Hidair en parle en ces termes :

*« Le Gro tèt, comme son nom l'indique, a une grosse tête. Elle est énorme, circulaire et en carton le plus souvent. Elle descend jusqu'aux hanches et un visage y est peint. Dans le front de Gro tèt un trou est aménagé et permet au porteur de se guider. A la taille est boutonnée une veste, ce qui accentue l'impression de disproportion entre la tête et les jambes ; les manches de la veste sont rembourrées et le personnage porte un pantalon. »<sup>1</sup>*

*Illustration 124 : Gro tèt, carnaval 2007, Cayenne, photo Gérard Tougait.*



## **2) L'influence du carnaval niçois**

Par le seul terme employé, *Gro tèt* qui signifie Grosse tête, on perçoit l'influence directe du carnaval de Nice. En effet, ce carnaval est fort réputé pour ses Grosses têtes, qu'elles soient des sculptures gigantesques articulées sur des chars ou des têtes portées par un carnavalier. La tête du personnage se trouve toujours démesurée par rapport au corps.

---

<sup>1</sup> Isabelle Hidair, op.cit., p.45.



*Illustration 125 : Grosses têtes, carnaval de Nice 1914, Agence Rol, source : BNF Gallica.*

*Illustration 126 : Char de J.-P. Pivigna pour le carnaval de Nice, 1988, évoquant le festival de jazz de Nice, image du noir stéréotypé. Photo de la ville de Nice- Service photographique.*



Nous l'avons déjà exprimé, le carnaval de Nice manifeste dans ses sculptures grandioses le pouvoir de la classe dominante comme ses richesses, son érudition mais aussi, comme nous pouvons le constater dans l'illustration ci-dessus, ses clichés, ses stéréotypes, ses points de vue prédominants sur le monde. Mais selon A. Sidro, « *le carnaval de Nice est loin d'être aussi démythifié que certains voudraient le croire* »<sup>1</sup> Et Isabelle Hidair à propos de *Gro Tèt* cite S. Glotz en ces termes :

*« Le gigantisme de certains personnages légendaires est « le fruit de l'imagination populaire dont la tendance naturelle est de porter aux individus qu'elle vénère ou craint, une importance et une forme excessive, elle fait des surhommes, des animaux colossaux. »<sup>2</sup>*

1 A. Sidro, *Le carnaval de Nice*, in *Carnavals et mascarades*, op.cit., p. 88.

2 Isabelle Hidair, op. cit., p. 42 citant S. Glotz, *Le masque dans la tradition européenne*, Binche, Musée

### 3) *Gro tèt* à Cayenne : dérision du pouvoir en place

De prime abord, nous pouvons voir en *Gro tèt* une volonté d'embourgeoisement du carnaval de Cayenne. En empruntant une esthétique du carnaval de Nice, le carnaval de Cayenne tente, d'une part, de policer son carnaval. *Gro tèt* n'utilise aucun jeu carnavalesque de type médiéval (attrape, souillure, charivari, chants grivois ou contestataires). D'autre part, la confection d'un tel masque nécessite des matériaux, du temps, de l'ingéniosité. C'est-à-dire un capital culturel et un temps pour le loisir, deux aspects de la vie qui n'appartiennent, fin XIXe siècle – début XXe siècle, et encore aujourd'hui, qu'à une frange favorisée de la société. Il va à l'encontre d'un carnaval spontané, fait avec les moyens du bord. Ensuite, le personnage représenté par *Gro tèt* semble être un homme distingué, costumé, propre sur lui. Il met en avant les valeurs de la bourgeoisie. De plus, *Gro tèt* est un homme blanc. Non seulement, par ce personnage le carnaval s'embourgeoise mais aussi, il participe à une idéologie de blanchiment de la société créole. Enfin, l'esthétique même de la grosse tête, démesurée, évoque une volonté de domination sur la rue, sur l'autre.

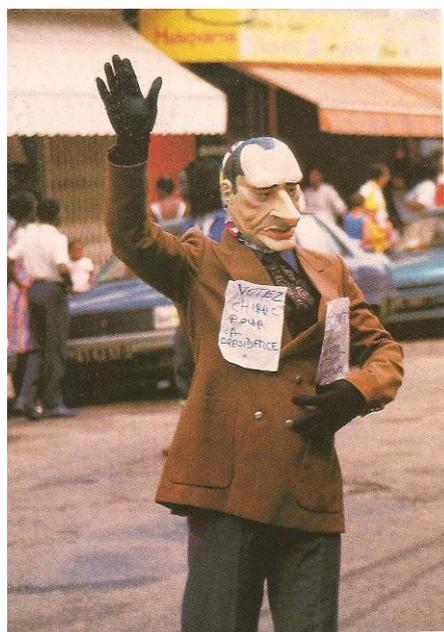
Cependant, *Gro tèt* peut avoir une toute autre symbolique et au contraire mettre en dérision le pouvoir et l'idéologie qu'il représente. D'une part, la disproportion de la tête par rapport au corps provoque le rire. C'est une image grotesque. Le bourgeois est alors ainsi ridiculisé. Il n'y a pas un rabaissement de son image par l'ajout d'excrément ou de signes annonçant la présence du bas corporel. Mais il y a une mise au paroxysme du haut corporel, de la tête. Et l'on ne peut s'empêcher dès lors de penser à ces maximes populaires « avoir la tête qui enfle » ou « avoir la grosse tête ». Le caractère du bourgeois qui se croit supérieur aux autres, dominant, qui a des prétentions ridicules, qui se pavane, est ainsi mis en avant.

Le carnaval est utilisé dans son esthétique de parade. *Gro tèt* ne chante pas, ne fait pas de bruit, il se pavane. La bourgeoisie et le pouvoir ne sont que des mascarades. Un dérivé de *Gro tèt* semble encore exister à l'heure actuelle dans le carnaval de Cayenne. Ce sont les masques de politiciens fort utilisés par les *touloulou solitaires*. Le carnavalier, bien habillé, portant un masque de plastique, acheté dans le

---

international du carnaval et du masque, 1975, p.37.

commerce, représentant une caricature d'un homme politique, se pavane seul ou accompagné d'autres politiciens. Il ne fait rien d'autre que saluer la foule. La politique n'est qu'une mascarade. La mise au paroxysme des caractéristiques du pouvoir participe à l'esthétique de la subversion. Le masque grotesque subvertit le sérieux social et culturel.



*Illustration 127 : Caricatures politiques, « Votez Chirac pour la présidence », dérivé de Gro tèt ?, Cayenne, Photo B. Lavergne, édition 1988.*

#### **4) *Gro tèt*, un masque blanc.**

*Gro tèt* ne représente pas une figure particulière du pouvoir local comme les caricatures politiques qui ne peuvent s'inclure dans une traditionnalité tant elles sont liées au temps et aux changements politiques et sociaux. Cependant, d'une part, sur la photo de couverture de l'ouvrage d'Auxence Contout, un groupe de *Gro tèt* portent à leur costume soit des drapeaux français, soit une banderole tricolore d'un certain pouvoir local (le maire) ou d'un dévouement à la France. D'autre part, *Gro tèt*, tel qu'il est décrit dans la tradition, a cette particularité d'être d'une extrême blancheur. On ne peut s'empêcher, dès lors, de ramener cette figure posée comme traditionnelle au sein de la Relation Noir/Blanc constitutive de la société et de l'être créole. La première hypothèse que nous avons déjà évoquée est que ce masque fait référence à l'idéologie d'assimilation, de blanchiment dans laquelle la bourgeoisie créole est inscrite jusqu'aux années 1970. Peau noire et masque blanc, *Gro tèt* se moque de la

volonté bourgeoise créole à se vouloir toujours plus blanc et plus français. La deuxième hypothèse serait de ramener *Gro tèt* à une peur ou une crainte de la blancheur. Ce masque naît dans les années 1960 et annonce qu'un nouveau paradigme dans la société créole est en train de naître. La bourgeoisie créole ne voudra plus de cette idéologie de l'assimilation. Elle entre dans un nouveau paradigme : l'idéologie de la créolité. L'idéologie du blanchiment devient ainsi un démon à expulser. Ce masque évoque aussi des peurs encore plus lointaines comme celle du maître blanc. *Gro tèt* domine la rue. Il est un monstre inquiétant, imposant, silencieux. Un œil de Caïn tyran. Le carnaval fonctionne comme un libérateur des fantômes et des démons, entendons des peurs, des craintes et des traumatismes, constitutifs de la société créole. Le carnaval se fait langage pour nommer l'innommable. Tel le rêve, il fait remonter le Refoulé et anticipe sur la réalité.

#### **IV) *Jé farin* : de la souille au blanchiment, représentation carnavalesque de l'idéologie de couleur.**

##### **1) Description : blancheur, costume de fée et jet de farine.**

Le *Jé farin* est tout de blanc vêtu. On ne peut apercevoir une parcelle de la peau

du cavalier. Il porte un pantalon blanc, une chemise à manches longues blanche, des chaussures blanches. Il attache par dessus cela un tablier blanc dans lequel est stockée de la farine. La tête de *Jé farin* est composée d'une cagoule blanche, d'un masque blanc inexpressif et d'un chapeau blanc en forme de cornet. « *On parachève la décoration de la corniche et du tablier par de petites étoiles et de petites lunes confectionnées à partir de papier coloré brillant.* »<sup>1</sup>

*Illustration 128 : Jé farin, groupe Piray, dernière préparation avant le défilé, Cayenne, carnaval 2002, photo B. Mauffret*



*Illustration 129 : Jé Farin interprété par le groupe Piray, dessin Blodwenn Mauffret, carnaval de Cayenne, 2002.*

Son jeu consiste à attraper les enfants et à les enfariner. « *Jé farin* » se traduit en français par « jet de farine » ou encore « jeu de farine », « jouet de farine ».

## **2) La farine, la blancheur et la fée dans le carnaval européen.**

Ce costume est difficile à comprendre de prime abord. En lui sont contenues

<sup>1</sup> Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, *Touloulou...*, op.cit., p.19.

plusieurs traditions européennes : le barbouillage de farine, le « tout de blanc vêtu » et la fée.

Premièrement, le barbouillage ou la souille, nous l'avons déjà exprimé plusieurs fois, est inhérent à l'histoire du carnaval européen. Il a pour fonction de rabaisser l'autre à la matière, de désacraliser la réalité quotidienne, le sérieux des normes sociales et culturelles. Il permet aussi une renaissance. C'est de la matière que renaissent les plantes nourricières, que rejaillit le printemps. C'est de la farine que se crée le pain. Il prend son origine aussi dans la symbolique chrétienne du mercredi des Cendres : « poussière tu fus, poussière tu retourneras. ». Au carnaval de Ladern, la danse appelée la *Buffatière* pratique l'aspersion par farine. Historiquement, cette pratique était le fait des meuniers. Tous étaient de blanc vêtus : la tenue de travail des meuniers. Le visage est aujourd'hui barbouillé de noir, de blanc ou de couleur. A la queue-leu-leu ils dansaient en se soufflant au cul avec un soufflet rempli de farine, aujourd'hui remplacé par des confettis.<sup>1</sup>

Deuxièmement, les costumes blancs sont nombreux dans les carnivals européens. Isabelle Hidair rapproche *Jé farin* des *Blancs-Moussis* du carnaval de Stavelot en Belgique. Tous sont de blanc vêtus. A l'origine, le *Blanc-Moussi* s'habillait d'un drap blanc et d'une taie d'oreiller blanche. Son masque avait la particularité de porter un nez en forme de carotte. Il semblerait que le *Blanc-moussi* soit né d'une protestation de la population face à un édit de 1499 du prince Abbé G. de Manderscheidt qui interdisait aux moines de participer, comme ils avaient coutume de le faire, au carnaval. Le déguisement du *Blanc-Moussi* serait alors un habit sacerdotal discret.

---

<sup>1</sup> Voir le reportage *Le bufoli de Ladern*, de François Verlet produit par La Frontière Production, Alzonne.



*Illustration 52 : Les Blancs-moussis de Bruxelles, "cette coutume de s'habiller de blanc dans des vêtements lâches et lisses se retrouve partout en temps de carnaval" (Shaïtane "Carnaval") photo A. Saucez, (Agence Explorer) édition 1979.*

On peut aussi faire référence aux *Gilles* du carnaval de Binche qui portent un haut chapeau blanc et jettent des oranges sur la population.

*« Il impressionne par sa tenue, son allure aristocratique, mais aussi par ses largesses, ses dépenses ostentatoires, sa prodigalité en oranges, ces fruits d'or dont il couvre la foule. (...) Il rejoint, dans l'imaginaire collectif, ce prince protecteur de la communauté, dispensateur de richesse. »<sup>1</sup>*



*Illustration 130 : Carnaval de Binche, les Gilles prêts à lancer des oranges sur la foule, photo J.-M. Steinlein, édition 1988.*

Selon Shaïtane, dans l'ouvrage *Carnaval*, l'habit blanc, que l'on retrouve dans de nombreux carnivals, semble évoquer « le retour des âmes mortes sur la terre »<sup>2</sup> mais aussi semble lié « aux rites du chanvre et du lin »<sup>3</sup>, le carnaval étant pris alors comme un rituel saisonnier marquant le cycle du textile. En France, la tenue blanche et immaculée est portée par les *Barbiers* à Prats-deMollo qui cherchent à humaniser

1 Michel Revelard, *Le carnaval de Binche – Une ville, des hommes et des traditions*, édition la Renaissance du livre, Tournai, 2002, pp.114-115.

2 Shaïtane, *Carnaval*, Nathan, 1979, p.98.

3 Idem.

l'ours recouvert de suie et par les *Blancs* à Cournonterral qui narguent les *Pailhasses* enduits de lie de vin. C'est un combat qui se déroule dans les deux cas français entre le blanc, signe de pureté et le noir signe de souillure voire d'animalité. Pour certains carnavologues comme Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, cette lutte entre le tout-blanc et le tout-noir serait la métaphore du passage du temps, de la pleine lune à la lune noire. La pleine lune se noircit pour devenir la nouvelle lune, jour du mercredi des Cendres. Au carnaval de Limoux, la légende raconte qu'au X<sup>IV</sup>e siècle, les meuniers fêtaient la remise de leur redevance le jour du mardi gras. Ils aspergeaient la ville de dragées et de farine. Dès lors, le carnaval de Limoux s'est fondé sur la projection de farine puis de confettis.

Troisièmement, *Jé farin* ressemble fortement à un personnage issu de la Commedia dell'arte. Un autre personnage présent dans le carnaval de Limoux et que l'on retrouve dans de nombreux carnivals est le Pierrot. Ce personnage semble s'accorder aussi avec le *Jé farin* en ce qu'il porte notamment le chapeau à cornet.



*Illustration 131 : Enfants en Pierrot, carnaval de Binche, "il figure le lien étroit du rite carnavalesque avec le cycle lunaire" (Shaïante « Carnaval ») photo C. Errath (agence explorer), édition 1979.*

C'est le cas aussi d'un autre personnage de la Commedia dell'arte, *Pucinella* ou *Polichinelle* : grand farceur, paysan ou domestique, grossier et surtout très gourmand.



*Illustration 132 : "Le bal de Pulcinella, broderie sur soie du 18<sup>e</sup> siècle. Comme aujourd'hui à Montemaraco, le groupe de Pulcinella entraîne la population dans une tarentelle endiablée (musée de San Martino, Naples, Photo Dagli Orti.) » Martine Boiteux « carnivals et mascarades en Italie » p.72.*

Ce chapeau se retrouve aussi dans les costumes médiévaux de femme et dans les déguisements de fée. Il peut être à la fois le symbole d'un pouvoir phallique, pouvoir en place dans les sociétés patriarcales, la métaphore de la corne d'abondance et rend ainsi fertile en richesse et fécondité celui qui le porte, et perçu comme un couvre chef qui relie l'être au ciel, une transcendance du corps.

### 3) Être enfariné dans le carnaval de Cayenne.

Le jet de farine dans le carnaval de Cayenne peut avoir plusieurs significations. Tout d'abord, le fait de jeter de la farine, un produit à la fois déjà fini, un blé ou manioc<sup>1</sup> déjà moulu, et rare au sein d'une colonie souffrant de sous-nutrition est le signe d'un désir d'opulence. A la manière des *Gilles* de Binche, *Jé farin* fonctionne comme un bienfaiteur, un nourrisseur. Son chapeau en cornet rappelle dès lors la corne d'abondance. Il distribue la farine. Il nourrit la population. Il leur promet la fertilité et la fécondité. La farine est à la fois ce qui nourrit le peuple et un symbole chrétien. C'est avec la farine que l'on fait le pain, symbole du corps du Christ. Ce caractère très positif du *Jé farin* est accentué par l'impression féerique que donne ce personnage. *Jé farin* avec son chapeau de fée, ces étoiles et lunes multicolores, semble lancer sur la population une poudre d'étoiles, un enchantement bienfaiteur. *Jé farin* semble alors parfois prendre la figure d'un ange venu bénir la population. Il n'y a pas de légende, conte ou mythe qui entoure ce personnage. Il est difficile de le classer dans les travestissements mythologiques ou de lui conférer un caractère magico-religieux. Cependant, dans la mémoire et l'imaginaire collectif des Cayennais, *Jé farin* est un personnage très positif :

« C'est donc le symbole de la bonne humeur et de la joie de vivre qui caractérise ce touloulou. »<sup>2</sup>

« Les « *Jé farin* » symbolisent donc la vie, (...), la gaieté et la joie de vivre »<sup>3</sup>

---

1 Les récits faits sur les personnages de *Jé farin* ne stipulent pas malheureusement s'il s'agit du *couac*, farine de manioc, ou de la farine de blé, produit le plus souvent importé et cher en Guyane française.

2 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, op.cit., p.19.

3 Bernard Lavergne, *Carnaval en Guyane*, La réalité, 1988, p.12.

Ensuite, *Jé farin*, c'est aussi le signe d'une volonté de blanchir l'autre. Le visage des enfants est enfariné, devient blanc. On retrouve la pratique brésilienne de l'Entrudo, tel que J.-B. Debret la représente dans son *Voyage pittoresque au Brésil* en 1825. Une femme se fait enfariner le visage par surprise. Le *Jé farin* peut signifier plusieurs choses. D'une part, il peut ainsi manifester la volonté de blanchiment de la société créole et en particulier de la bourgeoisie. *Jé farin*, prince opulent, gaspillant la farine et s'empressant de blanchir tous ceux qui s'approchent de lui, est l'image de l'idéologie bourgeoise du XIXe siècle. D'autre part, il peut de ce fait exprimer aussi le métissage et la Relation forcée. Le Blanc attrape qui il peut et le blanchit. Il souille une partie de l'humanité. Il disperse la blancheur au sein de la ville. Ensuite, et quelque part, à contrario des deux premières hypothèses, *Jé farin* par son jet de farine, par sa souille, crée une indifférenciation des couleurs et dénonce la couleur blanche comme étant un masque, comme appartenant à la matière, à la poussière de l'être qu'il fut et qu'il deviendra. La société sur-hiérarchisée par la couleur de peau est alors déstabilisée. Les identités sont confuses. Les relations entre les individus sont à redéfinir. La subversion se place dans l'ambiguïté et dans la nécessité de construire un monde nouveau.

Ces figures, miroir de la société cayennaise issue du fait colonial, racontent l'être créole complexe. Liées au Diable, elles instaurent un discours divergent. Ancrées dans une société qui occulte l'esclavage et promeut le blanchiment de la culture et du sang, elles manifestent la parole divergente non pas de manière directe mais par la pratique du Détour. Pour combler l'incomplétude ontologique, elles fabriquent un espace-temps autre qui promeut la liberté, l'utopie, la reconstruction de l'humanité.

### **Chapitre III :**

**Les masques du démoniaque hérités des contes et croyances créoles ou l'expression de l'inexprimable.**



V. Rochais et P. Bruneteaux emploient l'expression de « travestis mythologiques » concernant l'analyse du carnaval de Martinique, c'est-à-dire des travestissements qui renvoient à la mythologie créole. Pour notre part, nous emploierons la notion de « masque du démoniaque », c'est-à-dire un masque qui est à la fois propre au démon, qui les représente, qui fait référence à des croyances et un imaginaire et, en même temps, qui est lui-même diabolique et qui met en place un processus cathartique des traumatismes vécus ou des passions latentes. Les « masques du démoniaque » mettent en place des jeux carnavalesques d'attrape, de semblant d'agressivité (pique d'épingle, étouffement) et de terreur. Ils sont aussi des masques derrière lesquels, parfois, les spectateurs doutent du caractère humain du carnavalier. Ils peuvent être un esprit malicieux qui profite du carnaval pour venir hanter et peut-être emporter les hommes, vers un au-delà, un exil forcé.

*Lanmo, Zonbibaréyo, Djab dan bwèt, Djablès, Djabrouj, et Sousouri* sont des figures carnavalesques qui ont pour principale fonction d'expulser les peurs. C'est la fonction de repoussoir dont parle F. Affergan. Ce type de masque se retrouve dans de nombreux carnivals à travers le monde. Le démon, la mort et la peur sont secrètement liés au masque. D'une part, le masque est trompeur. Il cache, rend anonyme l'individu, le déresponsabilise et permet mille ruses et fourberies. D'autre part, le masque est figé. Il est un visage sans vie, mort. Ensuite, il est une expression artistique qui permet de mettre en image des terreurs enfouies. Il est fortement lié au carnaval libérateur des pulsions. Il met à jour les traumatismes et les appréhensions.

Dans le cadre d'une culture issue du fait colonial comme à Cayenne, le masque du démoniaque se lie étroitement avec le passé colonial et esclavagiste. Il est à la fois la possibilité d'exprimer l'inexprimable au travers du jeu, du masque et de la métaphore,

d'être une pratique du Détour et du Retour de ce qui a été refoulé, et aussi une question existentielle et métaphysique, c'est-à-dire une possibilité de réaccéder à son humanité dans ce qu'elle a de douleur et de souffrance.

*Lanmo, Zonbibaréyo* et *Sousouri* évoquent la mort omniprésente dans l'histoire de la colonie : guerre, exil, meurtre, torture, amputation, maladie, esclavage, misère, malnutrition, révolte armée, avortement, infanticide, suicide, etc. Mais cette mort traumatisante est au sein du carnaval défiée ou/et ridiculisée. Il s'agit de ressusciter, de résister, de vivre libre ou mourir. Le carnaval met là en avant, d'une part, la résistance culturelle en ressuscitant des esprits anciens et des cultes africains et, d'autre part, la résistance de l'homme qui affronte ses peurs.

*Djabrouj, Djab dan bwèt* et *Djables* évoquent la relation au Diable. Ce dieu du masque prend des formes différentes. Il peut être un diable rouge et noir, joyeux et danseur, que l'on ridiculise en lui chantant « *Djab la ka pissé* (Le diable pisse) » et qui vient chercher le roi du carnaval accusé d'avoir trop péché pour l'amener en Enfer : *Djabrouj*. Il peut être un homme déguisé en vieille femme laide, moche, « cancanière » qui dévoile des secrets : *Djab dan bwèt*. Il peut être une femme ensorceleuse qui attire les hommes vers l'Enfer et venge les femmes créoles de leurs maris volages : *Djablès*. Le Diable est à chaque fois à mettre en relation avec la christianisation des esclaves, avec le processus d'acculturation, et avec l'image du Noir que l'homme blanc renvoie à la population servile. Le Diable est alors à la fois instrument de terreur et de domination, et image du Noir à « civiliser », posé comme côté obscur de l'humanité, un masque possible à la fois pour réactiver des rites africains, et pour exprimer la parole divergente, la parole de l'Adversaire.

## 1) Lanmo : La mort et le carnaval

### 1) Description :

*Lanmo* qui signifie la mort en créole guyanais est aussi appelé traditionnellement, selon Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, *Mask Lanmo*, *Lanmo Zépenng* (rappelant les épingles que *Lanmo* porte sur lui) ou encore *Lanmo volo lanmo* (rappelant la provocation lancée par les enfants à la plupart des figures traditionnelles : voleur !). *Lanmo* est tout de blanc vêtu. Pas une parcelle du corps n'est visible. Le carnavalier est principalement recouvert d'un drap. Il a des épingles cachées dans son costume avec lesquelles il pique ses victimes qu'il a réussi à attraper.

*Illustration 133 : costume traditionnel de Lanmo, dessin de Florence Poirier-Nkpa, édition 2006.*



Aujourd'hui, *Lanmo* est encore présent dans le carnaval de Cayenne. Les épingles ont disparu. L'industrialisation des costumes a fait évoluer le masque. Certains ajoutent une tête de mort pour le visage, d'autres enfilent le costume de squelette que l'on retrouve notamment à l'heure actuelle dans certains pays occidentaux pour la fête de Halloween.



*Illustration 134 : Lanmo en squelette, carnaval de Cayenne 2002, photo : Gérard Tougait*

*Illustration 135 : Masque de Lanmo, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret*



*Illustration 136 : Touloulou sales interprétant Lanmo, carnaval 2002, Cayenne, photo Blodwenn Mauffret*

## 2) Le personnage de la Mort en Europe.

La Mort est un personnage très présent dans la culture européenne. Dans la religion chrétienne, l'âme quitte l'enveloppe terrestre pour aller vers un au-delà. Certains élus iront au paradis près de Dieu, d'autres, les pécheurs, sont voués aux flammes de l'Enfer. En tant que personnage, la Mort annonce la fin de vie sur terre. On la retrouve dans de nombreuses œuvres artistiques, qu'elles soient littéraires ou picturales, et surtout au sein des contes et légendes propres à chaque région. Elle est souvent représentée par un squelette, une faux et un linceul blanc. Elle fauche ainsi les âmes des êtres et met fin à leur vie terrestre. Elle est un personnage lugubre qui évoque l'angoisse du néant, du chaos et de la mort.

Le carnaval et ce personnage sont étroitement liés. Tout d'abord, ils se lient par le masque. Selon Augusti Redondo, « *masque, étymologiquement, signifie « esprit des morts* ». »<sup>1</sup> Le carnaval, période de transition saisonnière mais aussi de renouvellement lunaire, est un temps où les âmes des défunts rôdent et viennent visiter les vivants. Le carnaval médiéval en tant que fête des vents (rots, pets, souffla-culs) symbolise la libération des âmes. Le souffle de la mort traverse la ville et les corps.

*« Concernant le carnaval de Romans, E. Le Roy Ladurie explique que ces masques macabres peuvent influencer en bien ou en mal l'année à venir. Il est primordial de bien les recevoir pour qu'ils « garantissent aux humains une bonne année et une bonne santé »<sup>2</sup>. »<sup>3</sup>*

Augusti Redondo perçoit la mort dans tous les masques et notamment les masques d'animaux psychopompes, animaux qui accompagnent et conduisent les âmes des morts. Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin ajoutent aux masques d'animaux tous ceux qui représentent les démons.

*« Cette bande d'âmes errantes venues de l'Autre Monde, c'est-à-dire de l'Enfer – avec ou sans connotation chrétienne – est menée par Hellequin ou*

---

1 Augusti Redondo, *Le carnaval des rites sociaux aux jeux théâtraux*, in *Il carnevale : dalla tradizione arcaica alla tradizione colta del rinascimento*, op.cit., p. 26.

2 E. Le Roy Ladurie, *Le carnaval de Romans : de la chandeleur au mercredi des cendres*, Paris, Gallimard, 1979, p.342.

3 Isabelle Hidair, op.cit., p.36.

*Herlequin, homme sauvage, véritable diable à la parure touffue de chiffons bariolés et la face noirâtre. »<sup>1</sup>*

En effet, le carnaval est un libérateur des pulsions mortifères. Il ne s'agit pas seulement des morts, nos ancêtres, mais aussi de ce qui constitue en nous des troubles liés à la mort : agressivité, peur, désir ou/et de destruction, traumatismes, angoisses, rage, frustration, etc.. La fête, symbole de joie et d'allégresse, dévoile ainsi son envers.

Enfin, les principes du carnaval médiéval grotesque évoquent la mort non seulement par le masque et la libération des pulsions mortifères mais aussi par le jeu de rabaissement. Selon M. Bakhtine, le bas corporel dans la cosmogonie médiévale symbolise non seulement la Terre mais aussi la Tombe. Le carnaval s'inclurait ainsi dans une dynamique entre la Mort et la Résurrection. Rabaisser l'autre, c'est creuser sa tombe corporelle pour une nouvelle naissance.

*« L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. »<sup>2</sup>*

### **3) Le personnage de la Mort dans les carnivals caribéens :**

On retrouve ce personnage en Martinique, *Mas Lanmo*, et en Guadeloupe, *Mas a la mo*. Ils ressemblent tous deux fortement à *Lanmo* de Cayenne. Louis Colomb parle en ces termes du personnage de la Mort dans le carnaval de Guadeloupe :

*« Enveloppés dans de grands draps blancs, coiffés de cagoules, ils peuvent être aussi vêtus d'un collant noir sur lequel est peint un squelette blanc, sur les épaules une cape blanche. Ils portaient autrefois, au bout d'un bâton, unealebasse éclairée de l'intérieur et percée de trous pour le nez, les yeux, la bouche. En poussant des cris lugubres, ils poursuivaient les personnes rencontrées, surtout les femmes, pour les piquer à l'aide d'une aiguille. Ce jeu est lié à l'évidence à un rite de fécondité. »<sup>3</sup>*

Le masque de la Mort est aussi présent dans les carnivals d'Haïti et de Trinidad-Tobago. Il est dans ces régions fortement lié au culte du Vaudou. La mort

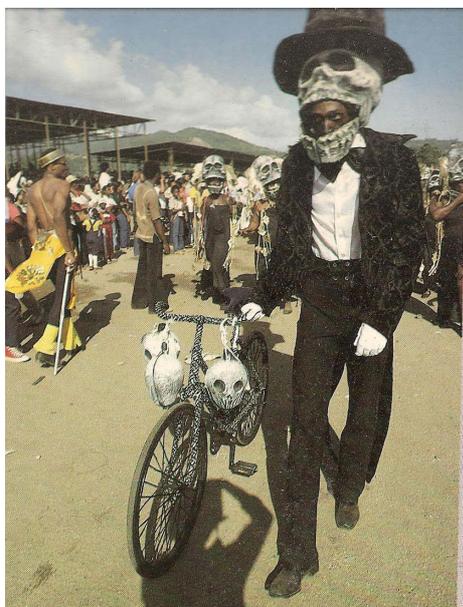
---

1 Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le carnaval – essai de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1979, p.11.

2 Mikhail Bakhtine, op.cit., p.33.

3 Louis Colomb, op.cit., sans numérotation de page.

est personnifiée notamment par le *Baron Samedi*. Ce personnage clef de la mythologie vaudou, esprit de la mort et maître des cimetières, peut se retrouver au sein de la cavalcade carnavalesque. Il illustre ainsi la résistance culturelle de l'esclave face à l'acculturation.



*Illustration 137 : Le Baron Samedi  
au carnaval de Trinidad-Tobago,  
photo Moisnard Explorer,  
(Carnavals et Mascarades, op.cit.,  
p.153.)*

#### **4) Lanmo dans le Carnaval de Cayenne :**

*Lanmo*, personnage silencieux et piquant, évoque plusieurs points, à la lumière des personnages de la mort dans les carnivals européens et caribéens. D'une part, la mort carnavalisée rappelle la précarité de la vie. La mort est omniprésente dans l'histoire de la colonie : hommes et femmes tués par les guerres coloniales en Afrique, hommes et femmes tués dans leur humanité et réduit à l'état d'esclaves, hommes et femmes morts dans les cales de négriers par maladie, malnutrition, suicide, hommes et femmes morts sur la plantation à cause du labeur, du fouet, de la torture, hommes et femmes morts de s'être révoltés, hommes et femmes frôlant la mort sur la colonie après l'abolition de l'esclavage en raison de la misère. La mort en linceul blanc, blancheur errante, c'est le maître blanc ayant pouvoir de vie et de mort sur l'esclave. Dans le carnaval, les pulsions mortifères liées aux traumatismes de l'exil et de l'esclavage s'expriment dans le carnaval au travers de *Lanmo*.

D'autre part, la mort, en tant que personnage appartenant à l'imaginaire catholique est, avec *Lanmo*, mise en dérision. Les enfants taquinent ce personnage. Ils jouent avec la mort. *Lanmo volo lanmo !* Voleur d'âmes, *Lanmo* est traité comme un bandit, un moins que rien. L'imaginaire chrétien est mis à mal. La peur, pour asservir le peuple, pour le tenir en état d'aliénation, est ici anéantie. Ne pas avoir peur de la mort, c'est résister à l'aliénation d'une société : « vivre libre ou mourir ! »

Ensuite, la mort représentée dans le carnaval, c'est aussi la possibilité d'une pratique de résistance culturelle. Le culte du vaudou est malheureusement très peu présent en Guyane française. Cependant, il est possible, comme les personnages de *Zonbibaréyo*, *Sousouri*, *Djablesse*, que *Lanmo* évoque, au sein de la population cayennaise, de façon consciente ou inconsciente, un culte africain. *Lanmo* pourrait être le signe d'un syncrétisme culturel et la marque de la résistance de l'esclave face à l'acculturation. Le masque en créole guyanais est appelé *mas* ou encore *mask*. Ce dernier terme rappelle alors un personnage appartenant à la mythologie créole guyanaise : le *maskilli*. C'est un mauvais génie des bois et des forêts, de petite taille et ayant une force surhumaine. Le terme *mas* se retrouve quant à lui dans le nom *masak* qui signifie « devinette ». Le masque, personnification de l'esprit, est le signe d'un jeu de devinette, d'un langage à double sens, d'une esthétique de l'ambivalence. Beaucoup de créoles, aussi bien aux Antilles françaises qu'à Cayenne, pensent que les esprits profitent du carnaval pour prendre un masque et venir errer dans les rues. *Lanmo* est un esprit qui rôde. La mort prend son masque pour venir visiter les vivants.

Puis, le carnaval est aussi une résurrection. *Lanmo* enveloppe ces victimes dans son drap blanc comme pour les étouffer mais aussi pour les piquer de ses épingles cachées. Il s'agit de réveiller la chair, de la revigorer. Lorsque les peurs sont expulsées, l'être acquiert, alors, une nouvelle naissance.

## II) Zonbibaréyo ou le retour des âmes mortes

### 1) Un zombie en robe et avec une tête de chat

Le *Zonbibaréyo* se déplace en groupe. Il porte un pantalon blanc, des chaussures blanches et une chemise de nuit blanche, brodée selon F. Poirier-Nkpa et G. Grig. Un ruban rouge lui serre la taille, un autre lui serre le cou. La tête est masquée par une taie d'oreiller rigidifiée au fond par une baguette pour donner l'allure d'une tête de chat. Cette taie d'oreiller est percée au niveau des yeux et de la bouche.



*Illustration 138 : Zonbibaréyo, photo Bernard Lavergne, édition La Réalité 1988.*

Le jeu des *Zonbibaréyo* consiste à se relier les uns des autres par une corde et à courir après les spectateurs pour tenter de les encercler. Ils emprisonnent leur victime et chantent au rythme du sifflet : *A zombi baréyo ! Baréyo !* Qui signifie en créole antillais : « les zombis attrapent<sup>1</sup> ! Ils attrapent ! »

---

<sup>1</sup> Isabelle Hidair, quant à elle, traduit le verbe créole *baré* par « interpellier ».

## 2) Une origine antillaise : le Moko Zombi

Isabelle Hidair renvoie ce masque à une origine antillaise :

« Les Cayennais lui accordent une origine antillaise vu son appellation : en créole antillais le pronom personnel « ils » se dit « yo », alors que dans le créole guyanais de Cayenne, « ils » se dit « yé ». »<sup>1</sup>

Il est vrai que le terme « Zombi » désigne aux Antilles un personnage carnavalesque. Il s'agit du *Moko zombie* qui est connu dans toute la Caraïbe. A Trinidad-Tobago ce personnage est appelé *Moko jumbie*. C'est un danseur sur échasses. Le mot « Moko » est selon les Trinidadais eux-mêmes dérivé d'un nom de dieu de l'Afrique de l'Ouest. Il est un dieu protecteur de village. Le *Moko jumbie* porte une longue jupe ou pantalon, un chapeau à plumes et une veste. Il est parfois accompagné d'un nain. Il peut danser toute la journée dans les rues de la ville. Il fait la quête chez les spectateurs perchés à leurs balcons ou à leurs fenêtres du premier et deuxième étage. Il se trémousse au son d'un tambour, d'un triangle, d'une flûte ou encore au son d'un orchestre qui défile dans la rue. En Guadeloupe, le *Moko zombie* est le même qu'à Trinidad-Tobago. Il se fait aussi appeler *Anglé su béki* (Anglais sur béquilles). Louis Colomb, dans son article consacré au carnaval de Guadeloupe, y voit un parfait syncrétisme Afro-européen entre les danseurs sur échasses d'Afrique de l'Ouest et le travestissement en femme, thème cher à l'inversion carnavalesque européenne. Cependant, à cette hypothèse, nous rappelons que les échasses étaient très présentes aussi en Europe. Elles étaient non seulement utilisées par les bergers qui gardaient des troupeaux dans des zones humides et permettaient ainsi de voir la totalité des bêtes et de garder les pieds au sec, mais aussi, par les carnavaliers lors des cavalcades. Louis Colomb renvoie ce personnage à une double origine. Il aurait été introduit aux Antilles française après la Première guerre mondiale. Selon Paul Labrousse<sup>2</sup>, il viendrait des îles anglaises. Hypothèse plausible, nous l'avons vu, avec le cas du *Moko jumbie* à Trinidad-Tobago. Selon Graziella Bontemps<sup>3</sup>, il viendrait du Brésil. La pratique de l'échasse au sein de l'esthétique carnavalesque est aussi attestée au Brésil.

---

1 Isabelle Hidair, op.cit., pp.35-36.

2 Paul Labrousse, *Deux Vieilles Terres Françaises (Guadeloupe, Martinique)*, édition à compte d'auteur, 1935.

3 *Souvenirs de Graziella Bontemps*, in *Revue Parallèle*, n°4, 1965.

Mais *Zonbibaréyo* de Cayenne bien qu'il porte une robe n'est ni solitaire, ni sur échasse, ni accompagné de musiciens. Il ne fait pas la quête, ne porte pas un chapeau à fleur mais une cagoule en forme de tête de chat. S'agit-il d'une transformation du *Moko zombi* qui renverrait ce personnage à une problématique et une esthétique propre à Cayenne ? S'agit-il d'un syncrétisme avec d'autres personnages rappelant le Zombi ? Existait-il aux Antilles françaises un *Zonbibaréyo* qui a disparu depuis lors ?

*Illustration 139 : Isidore Guimba, dernier Moko Zombie, Carnaval de Guadeloupe, photo Collection Fortune.*



### **3) Une résistance de la part africaine au sein de la culture créole : du bienveillant au malveillant**

On constate dans les différentes interprétations du Zombi, qu'il soit guadeloupéen, haïtien, trinitadais ou cayennais, la même volonté de ramener le personnage carnavalesque à une résistance de l'esclave face à l'acculturation.

Selon Bernard Lavergne le mot « zombi » viendrait du mot africain « *nzumbi* » ou « *nzanbi* » qui « dans la langue bantou en Angola est synonyme de « force suprême » et de « toute puissance ». »<sup>1</sup>. Selon F. Poirier-Nkpa et G. Grig le mot « zombi » viendrait du mot congolais « *nsambi* » qui désigne un dieu bienfaisant. On constate

---

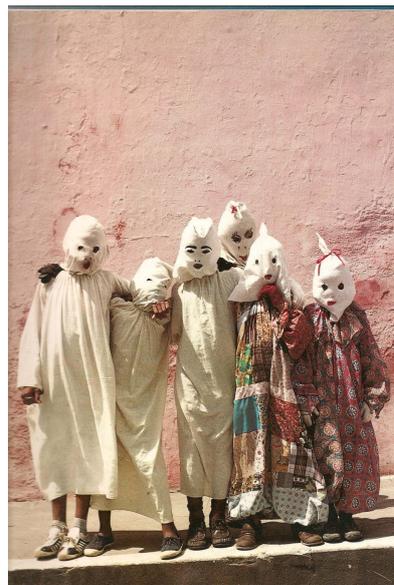
<sup>1</sup> Bernard Lavergne, op.cit., p.12.

une similitude interprétative entre les carnavologues qui étudient le *Moko jumbie* et *Moko zombi* et ceux qui analysent le personnage de *zombibaréyo*. Bien que le mot pris comme originaire d'Afrique ne soit pas le même, il y a à chaque fois une volonté de ramener le personnage carnavalesque à un dieu bienfaisant d'Afrique.

Les croyances créoles racontent que ces *Zonbi*, en dehors du carnaval, dansent autour des fromagers la nuit. Si une personne se promène et par malheur les rencontre et les dérange, les *Zonbi* le « barrent » ou l'attrapent et on ne retrouvera plus jamais cette personne. Une croyance qui n'est pas sans rappeler à la chercheuse bretonne que je suis les *Korrigans* qui dansent en cercle la nuit dans les landiers et vous emportent avec eux dans leur fête infernale. Pour sortir de cette danse infinie, il faut être plus malin qu'eux et ce n'est pas à la portée de tout le monde. La danse et la fête sont à chaque fois ici des caractéristiques de l'enfer.

À Olinda au Brésil existe aussi un personnage carnavalesque qui ressemble fort au *Zombibaréyo* de Cayenne.

*Illustration 140 : Carnaval d'Olinda, Les âmes mortes, photo C. Errath, Agence Explorer, édition 1979.*



*« Des fantômes en linceul blanc passent en gloussant comme des cuicas dans des voitures cabossées, peinturlurées de confettis. « Vem ! Estrangeiro ! Vem brincar carnaval ! » viens, l'étranger, lancent les voix d'outre-monde, racoleuses, Viens jouer carnaval avec nous ! »<sup>1</sup>*

Danse diabolique, danse endiablée, danse macabre, la danse a souvent été reliée au démoniaque dans l'imaginaire occidental. Le terme en français ancien pour

<sup>1</sup> Shaïtane, *Carnaval*, Nathan, 1979, p.131.

désigner la danse est le mot « bal » et « baller » pour l'acte de danser. « Bal » tire son origine du grec « *ballein* » qui signifie « jeter ». « *Ballein* » a été emprunté au IV<sup>e</sup> siècle par le latin et s'est transformé en « *ballare* ». Au verbe grec « *ballein* » peuvent se rajouter des substantifs et donner d'autres verbes comme « *diaballein* » qui signifie « jeter à travers », « désunir », « calomnier ». De ce verbe « *diaballein* » est venu alors le mot « *diabolos* », c'est-à-dire « celui qui désunit, dénigre, calomnie ». Le Diable est donc bien étymologiquement lié au bal, à la danse.

Tout d'abord, la danse tient en elle des caractéristiques de la démence, de la folie. Les mouvements sont parfois répétitifs, frénétiques. L'individu « jette » ses membres de part et d'autre de l'espace codifié et organisé par la société. Les mouvements sont toujours en-dehors du quotidien, hors-rendement, inutiles. Ils ne donnent pas un discours clair, net. Ils sont généralement incompréhensibles, insaisissables. La danse échappe à la raison normative. Ensuite, la danse évoque une libération du monde souterrain et pulsionnel des corps et des êtres. D'une part, le vouloir-vivre émerge et s'instaure contre le devoir-être. Les pulsions de vie s'affirment. Le corps est en recherche de joie et d'allégresse. Le corps convoque la chair et l'érotisme s'impose inmanquablement. La sexualité se représente avec douceur ou rage. D'autre part, les pulsions de mort s'expulsent. C'est le Retour de ce qui a été refoulé : frustrations, rancœur, indignation, outrage, mélancolie, souffrance, douleur, destruction de soi, de son humanité, de sa dignité, de son être. La danse est une faille d'où jaillit, d'où est « jeté », l'innomé, l'innommable, l'inexprimable, le bafoué.

Le *Zonbi*, inversion d'un dieu bienfaisant, peut être une pratique du Détour de la danse. Danser peut être aussi compris comme une souffrance, une douleur : danse imposée sur les négriers pour ne pas « gâcher » la « cargaison », danse imposée par le colon blanc à ses esclaves domestiques, emploi du verbe « danser » dans des cas de torture et de domination (« c'est sur un autre pied que tu vas danser ! »), danse obligatoire pour survivre au sein d'un système esclavagiste, danse jusqu'à l'épuisement, presque la mort, à l'abolition de l'esclavage. La danse des *Zonbi* qui enchaîne l'autre dans la danse jusqu'à sa disparition, sa mort, c'est la mise en esclavage du corps, la mort de l'humanité, de la liberté.

Il est à la fois un dieu bienveillant et protecteur (*Moko, Nsambi, Nzumbi*) originaire de l'Afrique de l'Ouest et un esprit occulte, malveillant, errant autour des

fromagers. L'aspect positif et l'aspect négatif se retrouvent au sein d'un même masque. Le dieu bienveillant s'inverse en esprit malveillant. Ce double aspect exprime à la fois la pratique du Détour, l'ambivalence du discours et une certaine angoisse existentielle. D'une part, les dieux africains méprisés par la religion chrétienne et par les colons blancs sont posés comme malfaisants, morbides, hideux et démoniaques. L'esclave puis l'affranchi pratiquent alors le paroxysme du caractère dérisoire de leur genèse. Le « moi » africain est présenté comme malveillant. D'autre part, cette inversion peut aussi être la représentation d'un traumatisme. Le dieu bienfaisant et protecteur n'a-t-il pas échoué et permis l'esclavage ? L'Afrique natale et lointaine de l'exilé ne provoque-t-elle pas un sentiment de chagrin, de douleur, d'arrachement plus que de réconfort ? Enfin, l'impossibilité de définir l'exacte bienveillance d'un esprit manifeste un être au monde trouble : rien n'est stable, défini, sûr. Tout est opaque, ambigu, non déterminé. Cette impossibilité évoque à la fois la non-rassurance du monde mais aussi annonce l'espace carnavalesque comme un lieu où la liberté peut s'établir, où un nouveau monde doit être construit. Le droit à l'opacité comme principe de la non-barbarie se manifeste pleinement au sein de l'ambiguïté carnavalesque.

Dans le catalogue de l'exposition *Mascarades et Carnavals* du Musée Dapper, Jean-Paul Colleyn, docteur en anthropologie, explique, dans un article intitulé *Les masques : jeu et réalité (Afrique occidentale)*, la particularité du simple sac sur la tête percé de deux trous. Loin de renvoyer à un Dieu, il ne représente rien, si ce n'est l'incognito, le secret, l'instabilité des formes, l'obscurité du monde.

*« Reproduit ci-dessus, le masque-cagoule jula de Kong (Côte d'Ivoire) s'inscrit dans cette logique de la non-représentation. Appelé Kondali (mot dont le sens demeure obscure), il passe pour le « père de tous les masques », mais il est également le symbole même de l'incognito : un simple sac de toile percée de deux trous pour les yeux. Il ressemble beaucoup au masque fila des Senufo, de la même région. Le danseur porte également un costume de grosse toile de couleur ocre. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Colleyn, *Les masques : jeu et réalité (Afrique occidentale)*, in *Mascarades et Carnavals*, Musée Dapper, op.cit., p. 73

*Illustration 141: Jula, Côte d'Ivoire, Bouffon à cagoule bicornne brandissant des branches sèches, in B. Holas, « Masques ivoirien », Abidjan, C.S.H., 1969, p. 59, droits réservés, in « Mascarades et Carnavals », op.cit., p. 73.*



#### **4) Le récit conté, masqué, du passé colonial et esclavagiste.**

Le pronom « ils » se traduit aussi par « yo » en créole d'Haïti. *Zombie* est aussi une figure du carnaval haïtien. Ce personnage a « *le visage et le corps recouvert d'un drap blanc, et de lourdes chaînes enroulées autour des épaules, la poitrine et la taille.* »<sup>1</sup> C'est une figure issue de la religion Vaudou. Le sorcier vaudou fabrique un breuvage qui a le pouvoir de rendre apparemment mort un être vivant. Ses proches le croyant mort l'enterrent. Il suffit au sorcier ou à celui qui le souhaite de déterrer la personne, de lui administrer un antidote, puis de le droguer afin qu'il devienne son esclave.

---

<sup>1</sup> Edwige Danticat, *Après la danse – Au cœur du carnaval de Jacmel, Haïti*, traduit de l'anglais par Jacques Chabert, édition Grasset, Paris, 2004, p.86.

*Illustration 142 : Zombies du carnaval d'Haïti, photo Leah Gordon 2010*



Sur l'illustration ci-dessus on constate l'utilisation de la taie d'oreiller et de la ressemblance avec une tête de chat.



*Illustration 143 : Spirit of Zombie, carnaval d'Haïti, photo Leah Gordon 2010. Le zombie est mené à travers la ville par un maître zombie qui porte un fouet dans une main et le fait claquer à chaque croisement de rue tandis que le zombie marmonne une plainte. Cette pratique du sévère corporel exécuté au sein de la ville et à chaque carrefour fut attesté dans les colonies, et sur l'île de Cayenne aussi, comme punition infligée aux esclaves.*

Le zombi de la religion vaudou est l'esclave d'un prêtre ou d'une autre personne ayant demandé ses services au prêtre vaudou. Drogué, il exécute les mille et une volontés de son maître sans que personne ne puisse faire quoi que ce soit pour lui, car il a été déclaré par ses proches comme mort et enterré. L'esclavage, ici, est bien représenté comme une mort de son humanité au profit de la servitude. Le devenir-humain disparaît au profit du devenir-objet. A Cayenne la tradition vaudou n'est pas attestée dans le passé colonial et est présente aujourd'hui en raison de l'immigration

haïtienne sur le territoire. Cependant, une tradition de « sorciers » existe. Ils étaient nommé les *piayers*. Selon l'historien Serge Mam Lam Fouck, ils étaient autant redoutés des maîtres que des esclaves.

*Leur mission « consistait à rechercher la destruction d'un ennemi. (...) Il est fort probable que le recours aux guérisseurs-magiciens et aux piayers entraient dans les stratégies d'adaptation et de défense de l'esclave. »<sup>1</sup>*

Les maîtres étaient terrorisés par la menace du l'empoisonnement. Toute personne pratiquant une quelconque médecine dans la caste des esclaves était immédiatement persécutée si elle venait à être découverte. En témoigne un arrêt rendu le 8 janvier 1750 par la cour de Cayenne qui déclare :

*Paul, « Nègre congo », esclave des Sieurs Archats, « atteint et convaincu de crime de divination, pour réparation de quoi l'a condamné à être battu de dix coups de verges dans chaque carrefour de cette ville, à être flétri d'un fer chaud sur les épaules (...) en outre, l'a condamné à une prison perpétuelle, à défaut de laquelle ordonne qu'il portera le reste de ses jours une chaîne de fer, laquelle sera rivée à un anneau de fer sur une de ses jambes, pour être ensuite employé aux travaux publics comme forçat tout le temps de sa vie, lui fait très expresses défenses de récidiver, et même de se mêler dorénavant de panser ou de médicamenter qui que ce soit, et sous quelque prétexte que ce puisse être, sous peine de mort (...) défend aux esclaves sous de grièves peines de se mêler de donner des simples remèdes et de faire des pansements autrement que sous les yeux, par l'autorité, et seulement dans l'habitation de leurs maîtres, lesquels ne pourront permettre que sur la demande par écrit des propriétaires des Nègres malades, laquelle ils seront tenus de représenter toutefois et quand ils en seront requis, à l'exception seulement du pansement des morsures du serpent et faits d'accouchement pour lesquels il sera permis aux Nègres de se transporter sur les habitations, néanmoins avec la permission expresse de leurs maîtres. »<sup>2</sup>*

La tête de chat de *Zonbibaréyo* peut, dès lors, évoquer les pouvoirs de transformation du magicien aussi bien que l'étouffement par un oreiller maintenu sur le visage, c'est-à-dire une mort survenue pendant le sommeil.

## **5) La peur et le retour de ce qui a été refoulé**

*Zonbibaréyo*, par son discours fort complexe et ambigu, évoque la peur, la crainte de choses innommables, d'un je-ne-sais-quoi de terrifiant. *Zonbibaréyo* est un esprit

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, op.cit., p.136.

2 Archives Nationales des Colonies, F° 267, cité par Pierre Pluchon, *Vaudou, sorciers, empoisonneurs : de Saint-Domingue à Haïti*, Karthala, 1987, pp.17-18.

malfaisant, une âme morte errant dans la ville. Le retour de ce qui a été refoulé se manifeste au sein de ce masque du démoniaque. Les démons mortifères constitutifs de la société créole cayennaise s'échappent de ce personnage, se représentent sur l'espace public : souffrance de l'esclavage, mort des proches, mort symbolique de son être, peur du *piayeur* empoisonneur et destructeur. *Zonbibaréyo* fonctionne comme le signe d'un abandon : le dieu bienveillant et protecteur de l'Afrique de l'Ouest a permis la guerre, l'exil forcé, l'esclavage, la torture, la mort. Il s'est transformé en esprit malveillant et mortifère. Cette figure carnavalesque évoque aussi la résistance face à l'esclavage mais une résistance poussée à l'extrême, qui va chercher sa liberté dans la mort. Selon Bernard Lavergne, *Zonbibaréyo* pourrait être la résurgence d'un noir marron brésilien appelé *Zumbi*.

*« Au Brésil, au XVIIe siècle, selon la légende, Zumbi chef des nègres marrons ou « quilombolas » en portugais se suicide avec sa troupe en se jetant en haut d'une falaise. Il symbolise traditionnellement une liberté retrouvée, « complète et sans restrictions. Cette corde que les « Zonbi baré yo » guyanais tiennent à la main est peut-être la représentation du lien qui uni Zumbi est ses « quilombolas » dans la mort. »<sup>1</sup>*

L'esclave marronne par le suicide collectif pour retourner à la terre natale, retrouver la liberté et paradoxalement son humanité. Mais il s'agit aussi d'avortement ou d'infanticide à la naissance. Serge Mam Lam Fouck observe que très peu d'enfants d'esclaves sont chiffrés dans les recensements en comparaison de ceux des Blancs. S'agit-il d'une position du recenseur blanc qui considère une naissance au sein de la population des esclaves comme moins importante que celle au sein de la population des colons ? Maria Sybilla Merian, botaniste en voyage dans la Guyane hollandaise du XVIIe siècle, rapporte l'utilisation du pavot comme moyen d'avortement ou de suicide.

*« Ses graines sont utilisées par les femmes avant l'accouchement afin de hâter le travail. Les esclaves indiennes maltraitées par leur maîtres hollandais les utilisent pour avorter, afin de ne pas avoir d'enfants qui seraient esclaves comme elles. Les esclaves noires de Guinée et d'Angola doivent être traitées avec douceur, sinon elles n'auront pas un seul enfant en esclavage. Et en fait, elles n'en ont pas. Mieux, elles vont jusqu'à se donner la mort pour ne pas endurer les cruels traitements dont elles sont ordinairement l'objet ; Car elles pensent qu'elles renaîtront libres avec leurs amis dans leur pays natal. »<sup>2</sup>*

---

1 Bernard Lavergne, op.cit., p.12.

2 Maria Sybilla Merian, *La métamorphose des insectes au Surinam*, Amsterdam, 1705 cité par Marie

*Zonbibaréyo*, dès lors, avec sa robe blanche à dentelle et la ceinture rouge serrée au ventre, semble évoquer aussi la mort du ventre féminin, marque d'une résistance face à l'esclavage.

---

Polderman, op.cit., p.413.

### **III) Sousouri : la chauve-souris vampire d'Amazonie**

#### **1) La chauve-souris dans les carnivals de Guyane et de la Caraïbe**

*Sousouri* désigne une chauve-souris vampire. Traditionnellement le costume de ce personnage était complètement noir. Puis il fut rapidement fait de satin et bicolore, un côté noir et un côté rouge. C'est dans cette dernière forme qu'il est inscrit dans la tradition des personnages du carnaval de Cayenne. La cagoule est de la même fabrication que celle portée par *Zonbibaréyo* : une taie d'oreiller rigidifiée par le fond avec un bâton. Elle est toute noire, de même que les chaussures. Aux manches, qui imitent les ailes de chauve-souris, sont accrochées des clochettes sur les bordures. Les spectateurs, en voyant *Sousouri*, lui chantent « *Sousouri volo sapoti !* (Sousouri voleur de sapotille !)<sup>1</sup> »<sup>2</sup> Alors *Sousouri* leur court après, les attrape, les chatouille ou les pique avec des épingles cachées dans son costume<sup>3</sup>. C'est un jeu semblable à celui de *Lanmo*. Cette figure de chauve-souris se déplace en bande en courant dans les rues et en imitant le vol des chauves-souris.

*« On peut voir aussi ce personnage au milieu d'un groupe nommé « Carré de l'Enfer ». Ce dernier est constitué de deux anges noires des ténèbres, appelé « Lucifer », et de deux revenants vêtus de blanc incarnant des esprits. »<sup>4</sup>*

- 
- 1 Le sapotille est un fruit comestible en Guyane française. Il est fort apprécié des chauve-souris. Un proverbe Aluku en Guyane dit « La sapotille est tellement douce que la chauve-souris passe son temps à la déguster » qui signifie « certaines personnes passent leurs temps à raconter la vie des autres ».
  - 2 F. Poirier-Nkpa et G. Grig, op.cit., p. 33.
  - 3 Isabelle Hidair, op.cit., p. 35.
  - 4 F. Poirier-Nkpa et G. Grig, op.cit., p.33.

*Illustration 144 : Sousouri interprété par le groupe Safari, Carnaval 2006, Cayenne, photo Gérard Tougait.*



La représentation carnavalesque de la chauve-souris se retrouve aussi dans les carnivals de Trinidad-Tobago et d'Haïti. Dans l'un on nomme ce personnage *Bat*, dans l'autre *Mathurin*. Mais les deux costumes sont quasiment identiques. A Trinidad-Tobago, il est noir ou marron et recouvre entièrement le corps. La tête est construite en papier-mâché. Les yeux du carnavalier sont à la hauteur de la bouche du masque. Les chaussures ont des griffes de métal. Les ailes sont de grande envergure et construites sur une structure en bambou et fil de fer. Le carnavalier danse en imitant le vol de la chauve-souris. A Jacmel en Haïti, *Mathurin* est un monstre à cornes. Il a de grandes ailes de bois qu'il fait battre pour effrayer les spectateurs. Sa tête est hideuse et effrayante. On peut se poser la question de la forte présence de la représentation de cet animal dans les carnivals de la Caraïbe. S'agit-il d'une possibilité de résistance de l'esclave sous couvert du masque et d'une réactivation des mythes et croyances africaines ? La chauve-souris est aussi présente sur le continent africain. Certaines chauve-souris, comme la roussette, sont notamment chassées pour leur chair. Plusieurs créatures vampiriques existent en Afrique. Le peuple Ewe a une créature vampirique appelé *Adze*. En Afrique du Sud existe l'*Impudulu*. A Madagascar existe le *Ramanga*. Mais c'est surtout dans la culture ashanti du Ghana, Togo et même de Côte d'Ivoire, culture prédominante notamment aux Antilles et en Guyane française, que les démons vampiriques nous intéressent. Il existe *Obayifo*, appelé *Asiman* par le peuple du Dahomey. C'est un sorcier ou une sorcière qui, le jour, prend une apparence humaine. On peut, cependant, reconnaître cette créature à ses yeux fuyants et son obsession pour la nourriture. La nuit on la reconnaît à la lumière qui

jaillit de ses aisselles et de son anus. *Obayifo* peut quitter son corps pour aller dans celui de ses victimes pour leur sucer le sang. Son aliment préféré est le sang des enfants. Un autre vampire de la culture Ashanti est appelé *Asanbosam* ou *Asasabonsam*. Il est mi-homme mi-vampire. Il a de dents de métal féroces. Il vit dans les arbres et attaque ses victimes d'en haut.

*« Several other vampire-like witches are found in Africa. The similarities among them make it seem likely that one of two things occurred : either the beliefs spread across the continent, or there really were people practicing psychic vampirism.*

*One non-human vampire creature is also found in Africa. That is the asasabonsam, a monster described as having ferocious iron teeth. Like the yara-ma-yha-who<sup>1</sup>, the asasabonsam lived in trees and attacked from above. »<sup>2</sup>*

Ces deux figures du carnaval caribéen sont aussi toutes deux proches de la représentation du dragon, figure du Diable, dans la mythologie chrétienne. Ils sont des démons, effrayants et sanguinaires.



*Illustration 145 : Mathurin, carnaval de Jacmel, couverture de l'ouvrage d'Edwige Danticat, "Après la danse- Au coeur du carnaval de Jacmel, Haïti", Grasset, 2004.*

## **2) *Sousouri* : une figure du démoniaque**

La chauve-souris dans l'imaginaire européen est aussi présente en tant que démon.

1 Le yara-ma-yha-who est une créature démoniaque aborigène (Australie) similaire à un vampire.

2 Konstantinos, *Vampires : the occult truth*, Llewellyn publication, 2004, p.27.

Elle est suceuse de sang et provoque la mort. On la retrouve dans de nombreux contes et légendes. C'est surtout avec le mythe du vampire et du comte Dracula, dans le roman de l'irlandais Bram Stoker écrit en 1897, qu'elle reste en nos mémoires comme un être terrifiant. Un mort sort de son cercueil la nuit pour se nourrir du sang des vivants. Ce personnage, mi-homme mi-chauve-souris, fut popularisé en Europe orientale dès le XVIIIe siècle. Il inspira de nombreux ouvrages et films cinématographiques. On le retrouve dans les fêtes carnavalesques comme Halloween.

*Illustration 146 : image extrait du film "Nosferatu, une symphonie de la terreur" de Murnau, 1922.*



Pour Bernard Lavergne, *Sousouri* se lie à un rituel spécifique aux Indiens d'Amazonie, notamment les Yaguas qui lors des fêtes en l'honneur de la nature abondante, mettaient en spectacle des attaques de chauve-souris et provoquaient directement leurs hôtes.

*« Il imite les petits cris du chiroptère... Un défi est lancé. L'homme provoqué se lève après avoir répondu par le même appel. Les adversaires se font face. Ils s'empoignent par la taille, se secouent, cherchent à soulever de terre l'adversaire, à le faire tomber. Celui qui parvient à faire toucher le sol du dos de l'autre est vainqueur. Il tend la main au vaincu, ensemble ils se dirigent vers les urnes à boisson. Chacun vide une grandealebasse et satisfaits, ils vont se rasseoir. »<sup>1</sup>*

Malheureusement, les Yaguas sont un peuple qui n'a jamais été recensé en Guyane française. Ils sont originaires de la Haute Amazonie, sur les rives des fleuves Putumayo et Amazone, qui se situent dans les actuels Colombie et Pérou. Cependant,

<sup>1</sup> Wavrin (Marquis de), *Rites, magie et sorcellerie des Indiens de l'Amazonie*, Paris, édition Rocher, 1979, cité par Bernard Lavergne, op.cit., p.9.

Bernard Lavergne, par cette relation entre les Yaguas et *Sousouri*, met en évidence le caractère écologique de ce personnage. La chauve-souris est un animal fort présent en Guyane française. Il y a entre 102 et 110 espèces, selon les recensements sur le département. En Europe, il en existe seulement 32. Certaines espèces sont fructivores, d'autres insectivores, et 2 espèces, sur le département de Guyane, sont vampires. Il y a le vampire des oiseaux, *Desmodus youngi*, et le vampire commun, *Desmodus rotundus*.



*Illustration 147 : Desmodus Rotundus, Vampire commun, photo association Kinkajou, centre de soins et de réhabilitation des mammifères sauvages de Guyane.*

Les vampires communs se nourrissent de toutes sortes de vertébrés et peuvent être très présents dans les zones d'élevage de bovins. Elles sont porteuses de nombreuses maladies comme la rage dite *Desmodine*. De ce fait la chauve-souris est fort présente dans l'imaginaire et les contes créoles. C'est un « *suceur de sang, envoyé par le diable pour voler la vie pendant le sommeil.* »<sup>1</sup> Cette figure du carnaval symbolise alors la mort. Un symbolisme de la chauve-souris que l'on retrouve en Europe. Elle exorcise les peurs. Mais de quelle peur s'agit-il ? Quelle est exactement la capacité subversive de *Sousouri* ?

Premièrement, *Sousouri* renvoie à l'image de l'exploitation de l'énergie de l'autre. C'est un démon qui « pompe la vie » de sa victime, aspire son sang, son flux énergétique. *Sousouri* évoque ainsi l'esclavage qui vide l'Afrique de son peuple et qui épuise l'être humain à la tâche, au labeur servile.

Deuxièmement, *Sousouri* renvoie à une peur du territoire. En étant la représentation d'un animal d'Amazonie dangereux et menaçant, *Sousouri* exprime à la fois une assise de la culture créole sur le territoire guyanais et les souffrances et les peurs liées à ce territoire. *Sousouri* tente d'exprimer l'inexprimable. En effet, ce

---

<sup>1</sup> Isabelle Hidair, op.cit., p.35.

territoire qu'est la Guyane française est en premier lieu une colonie où de nombreuses vies humaines sont venues d'Afrique par la traite négrière et ont vécu et sont mortes en état d'esclavage. *Sousouri* évoque d'une part une souffrance de la dé-territorialisation. Il y a une perte des repères, des cadres et des structures géographiques et sociétaux. Cette perte peut être productrice d'angoisse : abandon, chaos, néant, mort. D'autre part, *Sousouri* renvoie à une re-territorialisation opérée dans la douleur. L'exil forcé, la déportation, amènent l'individu à être obligé de se réadapter à un nouveau territoire qui, lié à l'esclavage, est synonyme de souffrance, de privation des libertés, de perte de son humanité, de mort. La chauve-souris semble appartenir aux deux mythologies : européenne et africaine. Elle est un masque qui exprime l'inexprimable : la résistance de l'esclave face à l'acculturation et la tentative de dire que la souffrance, la peur et la mort ont pour principale cause l'homme blanc, celui qui apprend et donne à voir la figure chrétienne du Diable.

#### **IV) *Djab dan bwèt* : une vieille femme moche et « cancanneuse »**

Ce personnage porte une robe de chambre à fleurs, appelée « Hollywood » selon F. Poirier-Nkpa et Gérard Grig. Le masque peut être de carton bouilli. Il semble blanc et inexpressif comme celui de *Jéfarin*. Cependant, Bernard Lavergne, quant à lui, décrit *Djab dan bwèt* comme étant une vieille femme laide. S'agit-il de deux traditions du masque possibles ou bien s'agit-il d'une croyance qui se lie au masque blanc inexpressif ? Cette figure du carnaval porte une perruque, un chapeau noir, une bourse pour y entreposer sa quête et une boîte dans laquelle un « trésor » ou « secret » est caché. Le jeu de *Djab dan bwèt* consiste à accoster les spectateurs et à leur proposer de divulguer son « trésor » moyennant quelques pièces. Furtivement ce masque montre l'intérieur de sa boîte une fraction de seconde. Ce « secret » peut être un animal, un fruit, des photos (souvent érotiques) ou un quelconque objet insolite, nous expliquent F. Poirier-Nkpa et Gérard Grig. Selon Bernard Lavergne, ce masque peut aussi proposer aux spectateurs le récit d'une cachoterie les concernant ou un cancan de la vie cayennaise du moment.



*Illustration 148 : Djab dan bwèt, dessin de Florence Poirier-Nkpa, édition 2006.*

Il existe une figure traditionnelle semblable appelée le *Lamayot* à Port au Prince (Haïti). A la différence de *Djab dan bwèt*, *Lamayot* frappe aux portes des maisons. Il ne sévit pas uniquement dans la rue du défilé.

*« Chaque dimanche après-midi à l'époque du carnaval, nous dit E. Danticat, on recevait la visite de quelqu'un que j'imagine, on pourrait appeler un « lamayoteur », généralement un homme allant de maison en maison avec une boîte ou un sac qui contenait une chose que les enfants payaient un sou pour voir. »<sup>1</sup>*

### 1) Le diable dans sa boîte : un jouet traditionnel européen.

*Djab dan bwèt* peut être traduit par « le diable en boîte » qui est un jouet traditionnel européen. Un diable, ou fou, ou clown en tissu ou carton est monté sur un ressort et compressé dans une jolie boîte. La farce consiste à offrir la jolie boîte en guise de cadeau. La personne victime de la farce ouvre le cadeau et est surprise voire terrorisée par le pantin qui sort vivement de la boîte. En Angleterre ce jouet se nomme « Jack in the box ». Il est généralement représenté par un clown. Le pantin surgit à la fin d'une jolie musique actionnée par une manivelle.



*Illustration 149 : " a Jack in the box scared a nanny", 1889, source : "Harper's young people", New York, vol. XI.*

Le principe de ce jouet est évidemment l'effet d'une surprise terrorisante. La

---

1 Idem, p. 127.

langue française utilise aussi une expression semblable, « sortir comme un diable de sa boîte », pour signifier encore cet effet de surprise qui se mêle à la peur. On peut retrouver cette expression dans la littérature créole : « *Dowko soti diyè sè pyè foujè a kon a Djab dan bwèt (Dowko bondit hors des fougères)* »<sup>1</sup>.

On peut s'interroger aussi sur ce fait : le diable est dans une boîte. S'agit-il d'une façon d'annihiler les peurs par la peur ? Le diable est mis en boîte. Il est réduit à un pantin inanimé. On se joue de lui.

## **2) *Djab dan bwèt* : pratique carnavalesque du travestissement d'homme en vieille femme laide**

L'homme se déguisant en vieille femme laide se retrouve dans de nombreux carnivals dans le monde. Il s'agit d'évoquer ainsi à la fois l'Autre, en tant que sexuellement autre, et la décrépitude du corps, l'Autre en tant que non-désirable. La femme est rabaissée à sa déchéance corporelle. La beauté et la jeunesse de la femme qui attire et effraye l'homme disparaissent. *Djab dan bwèt* est un androgyne, mi-homme mi-femme, vieux et moche, mi-humain mi-démon.

Cette vieille femme moche est souvent assimilée à une sorcière. Elle est vilaine dans les deux sens du terme : laide et méchante. *Djab dan bwèt* se lie au diable par ses cancaneries, ses médisances, ses surprises horribles ou mesquines. Elle soutire de l'argent aux spectateurs pour leur divulguer des secrets souvent anodins, ridicules, laids ou que tout le monde connaît déjà.

## **3) Révéler un secret et le temps du carnaval**

Le masque qui dissimule l'identité permet à la parole de se libérer. Le porteur du masque dit, exprime des choses qu'il n'a pas coutume de dire dans le temps quotidien. Il peut libérer certains désirs refoulés ou interdits par les codes sociaux. On retrouve ce phénomène dans d'autres figures du carnaval de Cayenne comme chez les *Gorilles* et *Loups-garou*, masque appartenant aux *touloulou sales*, ou au sein des bals *paré-*

---

<sup>1</sup> Isabelle Cadoré et Henri Cadoré, *Soleil, diables et merveilles : contes antillais bilingues créoles-français*, L'Harmattan, 1996, pp. 68-69.

*masqué* actuels et bals des *Tololo*. En Europe, dans le carnaval de Binche, les *Trouilles de Nouilles*, sont des masques dont le jeu consiste essentiellement à taquiner les badauds en leur révélant des secrets sur leur vie ou sur celle de la cité. « Trouille » signifie une personne malpropre, une truie. « Nouille » peut provenir de « guenouille » qui signifie guenille. De même qu'avec *Djab dan bwèt*, il faut que ce soit le vieux et le moche qui divulgue des vieux secrets, des cancans, c'est-à-dire de la parole vieille et laide. A Binche, les *Trouilles de Nouille* sortent la nuit du lundi gras. Déguisées en vieille femme, singe ou autre, elles vont dans les rues, les cafés et se jouent de la population sans que l'on puisse les reconnaître.

La vieille et ses secrets, selon Bernard Lavergne, c'est aussi « *l'année qui va bientôt disparaître pour laisser place à la nouvelle* »<sup>1</sup> Les vieilles histoires, les vieux secrets sont divulgués sur la place publique pour mieux les balayer, faire table rase. C'est le *Deus ex machina* qui surgit pour mettre fin à la représentation. Les tensions du spectateur liées au suspens de la narration s'apaisent enfin. C'est la fin. *Djab dan bwèt* est un diable en boîte qui effraye pour mieux apaiser. *Djab dan bwèt*, dans une société cayennaise, où tout le monde se connaît, où les médisances peuvent aller bon train, expulse ces démons ravageurs que sont les « ragots » et les « cancans ». Il les expulse, d'une part, en satisfaisant la curiosité malsaine de la population et, d'autre part, en rabaisant ce désir de voyeurisme par l'image d'une vieille femme décrépie.

Qu'en est-il du véritable caractère subversif de ce personnage ? S'agit-il de la transformation de l'homme en vieille femme ? S'agit-il du fait de faire « table rase » de toutes les vieilles histoires pour mieux recommencer l'année ? Il me semble que la part subversive de ce personnage se lie au secret caché dans une boîte et à la fonction du *Deus ex machina* qui dénoue l'histoire. En théâtrologie on emploie l'expression latine « *Deus ex machina* (le dieu issu de la machine) », expression qui existait déjà dans le théâtre grec antique. Cette expression désigne un personnage, ou une machinerie dans le théâtre grec, qui surgit à la fin de la représentation et par qui le dénouement s'effectue. Le secret caché dans la boîte lié au démoniaque évoque le « non-dit ». *Djab dan bwèt* peut ainsi ne plus être la représentation du « trop-dit » (le cancan), mais de ce qui se cache, ce qui est enfermé, qui ne peut se révéler que dans l'intimité duelle d'un *Djab dan bwèt* et d'un spectateur, qui ne peut se mettre à jour sur la place publique que dans le cadre d'un carnaval, c'est-à-dire d'une transgression

---

1 Bernard Lavergne, op.cit., p. 8.

autorisée mais surveillée. Ce « non-dit » qui se manifeste dans tout le carnaval comme étant un innommable enfin représenté, un inexprimable enfin exprimé, est en temps de quotidienneté enfouie dans une « boîte noire », dans l'inconscient des individus et de la société. Le « non-dit » lorsqu'il ne peut être dit est facteur de souffrance, de mal-être. Mais ce « non-dit » bien qu'il ne puisse être dit peut être pris en charge par la création artistique dont le carnaval fait partie. Les figures carnavalesques ouvrent chaque année la « boîte noire » où se loge la mémoire des souffrances, où l'histoire se bloque dans des traumatismes. Le *Deus ex machina* dénoue alors non seulement les histoires mais l'Histoire. Il ne s'agit non pas d'un dénouement qui annonce la fin de la narration mais le commencement. Enfin un monde nouveau devient possible.

## **Chapitre IV :**

**Les figures traditionnelles : réminiscences  
historiques du passé colonial.**



## I) Coupeuses de Cannes et Neg'Marron : commémoration et pratique du Détour

### *1) Coupeuses de cannes :*



*Illustration 150 : carte postale du début du XXe siècle, Coupeuses de cannes, Carnaval de Cayenne. Collection Claude Martin. Extrait de Bernard Lavergne, op.cit., p. 10.*

*Illustration 151 : Coupeuses de cannes, interprétées par le groupe Ijiakata, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret*



Les *Coupeuses de cannes*, comme leur nom l'indique, représentent le travail sur la plantation. Elles commémorent le labeur de l'esclave. Elles font récit de l'histoire de la Guyane. Leurs vêtements et leurs ustensiles sont précis et ne varient pas. Le

costume fait référence à la tenue de travail, la *Gol d'abati*.<sup>1</sup>

Selon Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, « *c'est une robe simple cousue de morceaux de tissus divers appelés : retayon. A cette robe on doit ajouter un Kanmza konvwé, pièce d'étoffe en patchwork ou unie, qui servait à remonter la robe à cause de la chaleur. La tête de la coupeuse de cannes est protégée par une coiffe Payaca<sup>2</sup> nouée à la patabole<sup>3</sup> à laquelle on n'oubliera pas d'ajouter le loup avec sa bavette.* »<sup>4</sup>

Selon Isabelle Hidair, l'habit carnavalesque premier de la coupeuse de canne était la *Rivière salée*. Cette robe est utilisée exclusivement dans le cadre carnavalesque. Elle n'a jamais été un habit d'usage en Guyane française. Les coupeuses de cannes auraient endossé la *gol d'abati* à partir du moment où elle fut abandonnée dans la vie courante.

Elles sont munies d'un chapeau pour les protéger du soleil appelé *katouri*<sup>5</sup> qu'elles accrochent à leur ceinture. Pour étancher leur soif, elles utilisent un gobelet, le *kar*.<sup>6</sup> Elles tiennent généralement une machette, le *sab*, dans une main et une tige de canne à sucre dans l'autre. Selon Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, il existe une variante masculine, les coupeurs de cannes, « *torse nu, pieds nus et vêtus d'un pantalon de toile.* »<sup>7</sup>

Les *Coupeuses de cannes* sont accompagnées par un commandeur. Il est armé d'un fouet et porte l'habit du colon. Selon Guy Le Rumeur cité par Bernard Lavergne, le commandeur porte un sifflet pour accompagner ses ordres ainsi qu'un carnet et un crayon « *comme s'il notait les quantités de faisceaux de cannes coupées.* »<sup>8</sup> Dans le carnaval d'Haïti existent deux figures de carnaval dont le jeu fait écho à celui des *Coupeuses de Cannes*. Il s'agit des *Colons blancs* et des *Paysans*.

Les *Colons blancs* sont des hommes armés portant un masque d'homme blanc, un chapeau cloche sur lequel est inscrit COLON BLANC, une chemise blanche et des longs bas blancs remontés sur leur pantalon noir. Ils commandent les *Esclaves*, nus, en loques, portant un sac sombre sur la tête et le visage. Deux trous sont percés pour

---

1 Gol d'abati : Variante rurale de la robe Gol dite « classique ». Abati : parcelle de terrain défrichée et brûlée pour la fertilisation.

2 Payaca : pièce d'étoffe aux couleurs vives de moins bonne qualité que le madras.

3 Patabole : c'est à dire nouée négligemment à la manière d'un foulard de pirate. La coiffe est alors appelée *têt patabole*.

4 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, *Touloulou...devine qui je suis ?*, op.cit., p.27.

5 Chapeau tressé en *arouman*, plante locale utilisée en vannerie.

6 Sorte de gobelet en aluminium.

7 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, op.cit., p. 27.

8 Guy Le Rumeur, *Enchantement des Antilles*, Paris, Société continentale d'éditions modernes illustrées, 1963, cité par Bernard Lavergne, op.cit., p9.

les yeux et un pour la bouche. Ils tirent de lourdes billes de bois. Le jeu pendant le défilé est simple : l'*Esclave* peine et le *Colon blanc*, en tyran, le bat.

Les Paysans défilent en groupe.

*« Le chef en est un jeune homme avec des palmiers peints en vert sur son torse et son dos nus. Il est accompagné par un homme plus âgé portant une chemise en jean, un chapeau de paille et une écharpe rouge autour du cou. Le vieil homme représentant Aza Ka, le dieu protecteur de l'agriculture, et le jeune homme son joyeux domestique. (sic) »<sup>1</sup>*

Ils effectuent, pendant le défilé, des chants et danses paysannes, celles notamment qui accompagnent et soutiennent le labeur. Edwige Danticat, par cette figure, renvoie, ainsi, le carnaval à la symbolique qu'il a en Europe : une fête agraire marquant le passage des saisons.

*« Comme les fluctuations saisonnières spectaculaires sont inconnues en Haïti, le carnaval peut également servir de repère, une période transitoire entre Noël et Pâques. »<sup>2</sup>*

Mais ne s'agit-il pas plutôt d'un déplacement du symbolique ? Le carnaval, fête européenne, en s'exilant au sein de la Caraïbe et de l'Amérique Latine, voit, me semble-t-il, ses fonctions et ses symboliques se métamorphoser, en particulier lorsqu'il est réapproprié par une population différente de celle d'origine. S'agit-il encore d'un rite saisonnier ou bien d'un rite qui rappelle la souffrance du peuple : le travail au champ, le labeur et si l'on veut aller plus loin, l'esclavage ?

Les *Coupeuses de cannes* sont accompagnées par des tambours. C'est la seule figure traditionnelle qui nécessite un orchestre traditionnel. Selon Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, elles chantent et dansent au rythme du *kaséko*. Il est intéressant de noter que, de la même manière que l'habit fut avant tout non pas le réel habit de travail mais un habit de carnaval, la musique n'est pas non plus celle qui accompagnait le travail aux champs, comme le *béliya*, qui mime la semence, mais une musique dite de défoulement, qui se lie aux fêtes des esclaves et « gens de couleurs libres » : le *kaséko*.

C'est comme si le rythme et la danse du *kaséko* avaient un pouvoir particulier et nécessaire. Le *kaséko* préconise l'excès du geste et de la sueur. C'est une danse du

---

1 Edwige Danticat, *Après la danse - Au cœur du carnaval de Jacmel, Haïti*, traduit de l'anglais par Jacques Chabert, édité chez Grasset, Paris, 2004, p. 169-170.

2 Idem, p. 168.

défolement. Il démantèle le corps. Il est littéralement un casser-le-corps. Intégré au sein des personnages de *Coupeuses de cannes*, il devient une déconstruction du labeur et du fouet menaçant. Il défie l'esclavage au profit d'une certaine purification du corps et des émotions, une catharsis de la souffrance. Il défie l'esclavage au profit d'une remontée de la joie et de l'enthousiasme.

Les *Coupeuses de cannes* ne commémorent pas seulement l'esclavage mais pratiquent le Détour. Le labeur est à l'excès, l'utilité du geste est dérisoire, le commandeur grotesque. La Trace, mémoire du corps et mémoire de l'imaginaire, s'exprime dans cette pratique du Détour. La commémoration devient carnavalesque.

## 2) *Neg'Marron* : entre le sentir humain et l'animalité

Traditionnellement en groupe et formé uniquement d'hommes, le *Neg'Marron*, quasiment nu, est le déguisement qui, parmi tous les costumes traditionnels répertoriés aujourd'hui, demande le moins d'investissement.

*« Un mélange d'huile et de suie permet d'obtenir la teinture<sup>1</sup> noire qui recouvre entièrement le corps du personnage. Il porte un bandeau rouge autour du crâne et un Kalenbé rouge en guise de slip [pagne « bushinengué »]<sup>2</sup> Pour augmenter le contraste, il tient dans la bouche un Wara<sup>3</sup> dont la couleur rouge-orangée peut aussi être retrouvée par l'association d'huile et de poudre de roucou<sup>4</sup>. »<sup>5</sup>*

Le *Neg'Marron* court en criant la plupart du temps et cherche à frôler les badauds, spectateur et enfants. Et ceux-là de courir à leur tour pour éviter d'être salis.

- 
- 1 En Guadeloupe et en Martinique, le personnage carnavalesque *Neg Gro siwo* ou *Neg Gwo siro* faisant lui aussi référence au marronnage nécessite non pas de l'huile et de la suie mais du « sirop de batterie », c'est-à-dire du sirop de jus de canne cuit et concentré. Je fais ici cette remarque car rien ne permet encore d'affirmer ou d'infirmer une possible influence du carnaval notamment martiniquais sur le carnaval guyanais.
  - 2 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig emploie le terme de « bushinengué », autre terme désignant la population Noir marron, désignant l'homme de la forêt, mais, semble-t-il, apparue uniquement dans le courant du 20<sup>ième</sup> siècle en Guyane française.
  - 3 Wara ou Awara, mot créole désignant le fruit du palmier Awara (*Astrocarym vulgare*)
  - 4 Roucou : graine rouge ayant pour vertu de repousser les insectes
  - 5 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, op.cit., p.43.



*Illustration 152 : Neg'Marron, Carnaval de Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait.*

### **a) Le Neg'Marron : la représentation du « sentir humain »**

Le personnage de *Neg'Marron*, c'est la représentation de la résistance de l'esclave, de sa révolte. C'est l'accession vers la liberté qui est représentée par lui au cœur de la ville. En ce sens il est le symbole de l'homme retrouvant son humanité.

#### **a-1) Le corps du neg'marron : un corps qui va vers sa liberté**

Le *Neg'Marron* est un corps dans la course. « *La façon de se déplacer dans l'espace révèle une façon de penser, c'est un mouvement de la pensée mise à nu.* » affirme Eugenio Barba<sup>1</sup>. Que révèle, dès lors, la course des *Neg'Marrons* ?

- La fuite et la poursuite

En tant que figure qui se réfère à une réalité historique, la course du *Neg'Marron*, évoque d'abord la fuite de l'esclave. Il tente d'échapper aux maîtres et autres Blancs colons qui le pourchassent. Il fuit son état d'esclave mais aussi les représailles qui l'attendent pour avoir osé se révolter, pour avoir osé dire qu'il était un homme et qu'il méritait sa dignité d'homme.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Eugenio Barba, *Le corps dilaté*, in *L'énergie de l'acteur- anthropologie théâtrale (2)*, revue trimestrielle, n°15/16, Bouffonneries, ISTA, 1986, p.160.

<sup>2</sup> « *Les colons n'ont jamais réussi à dissuader les candidats au marronnage. Leur pédagogie de la cruauté*

Mais la fuite des Noirs Marrons va souvent de pair avec la révolte. L'acte de briser ses chaînes ne se fait pas sans heurt, sans obligation de passer par la violence, par les armes, par le meurtre, pour pouvoir accéder enfin à un espace de liberté. Le *Neg'Marron* non seulement fuit mais poursuit aussi : il est en état de guerre.

*« La tradition orale Boni définit le « marronnage » comme étant la fuite des esclaves des plantations vers la forêt, mais donne aussi une autre dimension. Pour Amaïkon Dakan, « le marronnage collectif était le temps de la course en forêt, le temps de la destruction des plantations, le temps de libérer les esclaves qui pouvaient et qui voulaient, le temps où les nègres ont tué des Blancs, le temps de l'entraide et du vivre ensemble dans les bois. Mais il était aussi celui du sort malheureux des enfants, des femmes enceintes. Ensuite, il semble être le temps du silence (faire le moins de bruit possible afin d'éviter que l'ennemi ne nous découvre), celui du chant, enfin le temps des surnoms (les marrons ne s'appelaient jamais par leur noms) ». »<sup>1</sup>*

Danse et chant d'esclave du Surinam :

*Mi na kaka foolo knon dia miedé  
Mi na kaka foolo knon dia miedé kaba wansi nefi dia meki  
Mi knon dia miedé Bushinengué sabi sartu paandachi a mu broko  
Ya sabi lon, yu mu sabi fu kirbri*

*Ils (les esclaves) sont les chefs  
Ils ont leur couronne sur la tête et n'ont pas peur d'eux  
Les Bushinengué savent quelles plantations ils doivent piller, détruire.  
Si tu sais courir, tu dois pouvoir te cacher.<sup>2</sup>*

- L'extra-quotidien

Ce personnage n'est pas seulement une commémoration de l'histoire de la Guyane et de la période esclavagiste, c'est aussi un masque de carnaval qui, chaque

---

*eut même parfois des effets inverses à ceux recherchés : " En 1730, on fit une exécution barbare sur onze malheureux nègres captifs, afin d'épouvanter leurs compagnons, et les porter à se soumettre. Un homme fut suspendu vivant à un gibet par un croc de fer, qui lui traversait les côtes ; deux autres furent enchaînés à des pieux, et brûlés à petit feu ; six femmes furent rompues vives, et deux filles décapitées. (...) Cette atrocité produisit un effet contraire à celui qu'on avait attendu. Les rebelles Saramacas (Marrons du Surinam) en furent si furieux que, pendant plusieurs années, ils devinrent les plus redoutables aux colons " »* extrait de *Retour du Maroni* par Dénètem Touam Bona sur <http://www.africultures.com/>, citant G. Stedman, *Narrative of Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam*, J. Hopkins University Press (Capitaine au Suriname : " Récit d'une campagne de cinq ans contre les Nègres Rebelles "), Baltimore, 1992.

- 1 Jean Moomou, *Le monde des marrons du Maroni en Guyane (1772-1860). La naissance d'un peuple : les Boni*. Ibis Rouge, 2004, pp. 97-98, citant Amaïkon Dakan, entretien du 27/02/02, St Laurent-du-Maroni.
- 2 Idem, p.98, document tiré de l'ouvrage de M. H. Caprino et M.S. Hassankhan, *Wijie ans werleden (Nous et notre passé)*, Drukkerij minow, 1985, p.119.

année, court dans les rues de Cayenne. En cela, il dit aussi quelque chose de notre présent, de l'état de notre humanité actuelle. Courir, c'est ne plus marcher mais utiliser un déplacement qui n'est plus celui du quotidien : économe, fonctionnel, basé sur l'équilibre des forces. La course du *Neg'Marron* fait signe de gaspillage et d'excès.

#### - Le gaspillage

D'une part, dans la mise en scène du *Neg'Marron*, il n'y a pas de maîtres Blancs derrière lui. Il est seul et semble fuir un imaginaire terrifiant plutôt qu'une réalité. Le gaspillage est une caractéristique immanquable de la festivité. Il ne peut y avoir de fête sans gaspillage. Si l'on en croit les théories de Georges Bataille<sup>1</sup>, toute société accumule de l'énergie. Pour le maintien de sa santé économique, la société accumulatrice se doit d'éliminer ses excédents quels qu'ils soient. D'où le phénomène de l'orgie qui va comporter les trois luxes du manger, de la mort et du sexe. Georges Bataille nomme cette énergie excédante *La part maudite*. Non seulement elle est explosive, dans le sens où l'homme ne peut échapper à la nécessité de la brûler, de purger cette accumulation inutile, mais de surcroît, et c'est là tout particulièrement le caractère maudit de cette énergie, malgré l'impossibilité d'y échapper, l'homme résiste, refuse, ne veut se soumettre et rendre la richesse à sa fonction de don, de gaspillage et d'actes gratuits. Mais, ici, s'agit-il d'une société accumulatrice d'excédents ? Sommes-nous en présence d'une part maudite ? Le gaspillage des forces vitales, exprimé dans la course du *Neg'Marron*, prouve à l'individu qu'il est capable de prendre possession de son corps pour le simple plaisir d'un corps en mouvement et non plus pour une utilité, un rendement. Le gaspillage est ici une conception de la liberté corporelle de l'individu. C'est pourquoi, sans être lié dans la mise en scène carnavalesque du *Neg'Marron* à l'acquisition, pourrait-on dire historique, de la liberté, le gaspillage de la course rend pourtant compte de cette acquisition. Car la culture créole qui a fait naître ce personnage est une culture issue du fait colonial. En ce sens toute la conception du corps et de la liberté d'en jouir est étroitement liée à l'histoire de cette culture c'est-à-dire à l'esclavage. Échapper à l'utilité et au rendement du travail quotidien, c'est échapper à la condition d'esclave,

---

<sup>1</sup> Voir G. Bataille, *La part maudite*, publiée en 1949 et rééditée en 1976, chez Gallimard, dans les *Œuvres complètes*, tome 7.

à l'état de servitude<sup>1</sup>. C'est s'appropriier son corps à soi pour soi et le placer dans un autre système de références, dans une autre sphère du symbolique, qui dit autre chose que le « labeur ».

- L'excès :

Cette conception de la liberté du corps, de l'individu qui reprend son humanité, va, dans le carnaval cayennais, encore plus loin. Nous l'avons vu concernant l'analyse de l'archive de 1905 et les coureurs cyclistes carnavalesques : non seulement, le carnavalier gaspille son énergie, mais il le fait avec excès. *Neg'Marron*, lui aussi, va au bout de ses limites. Le *Neg'Marron* court des heures durant le long de l'artère principale du défilé. Il vide toutes ses énergies.

Dans un chapitre consacré à la culture de l'endurance, David Le Breton explique ceci :

*« A défaut de limites de sens que la société ne lui donne plus, l'individu cherche physiquement autour de lui les limites de fait. (...) Le réel tend à remplacer le symbolique. »*<sup>2</sup>

Ces propos concernent la société française moderne où les activités physiques à risque, tel que les sports de glisse, se sont développées avec « passion ». Cependant ils peuvent s'adapter à notre réflexion sur le carnaval de Cayenne car ils mettent en évidence le besoin de convoquer le présent physique et matériel pour trouver sens à l'existence.

*Le corps est, selon David Le Breton le « Pivot de l'insertion humaine dans le tissu du monde, le plus souvent son existence est « oubliée », soustraite à l'attention jusqu'au moment où il offre une résistance, où il provoque le sentiment d'une limite. Ce sont ces moments provisoires de dualité qui éclairent le corps avec le plus d'intensité. C'est l'excès seul qui paraît devoir le faire émerger à la conscience. »*<sup>3</sup>

L'individu développe dans cet excès de la "physicalité" un sentir humain nouveau

---

1 La rentabilisation, presque en totalité, appartient à l'ordre du maître. Presque, car l'esclave en Guyane française avait la possibilité dans certaines plantations de cultiver le samedi son propre potager et de vendre ses excédents le dimanche au marché. Cette fin de semaine lui appartenait. Et c'est dans cette fin de semaine qu'avaient lieu les bals des esclaves, le samedi soir et le dimanche soir.

2 David Le Breton, *La sociologie du corps*, Que-sais-je ?, p.112.

3 David Le Breton, *Corps et société. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, éditions Méridiens Klincksieck, 1988, p. 20.

et qui le renouvelle. Qu'il soit esclavagiste, post-esclavagiste, ou encore « néo-esclavagiste » le réel, duquel est née la culture créole et dans lequel elle se développe, nécessite des repères, des limites de fait et symboliques, à l'intérieur desquels l'individu et le collectif peuvent se construire, ou du moins survivre, en évacuant quelque peu l'angoisse première de la condition humaine : le néant, le chaos, la mort.

La mort n'est pas seulement dans cet excès réel du carnavalier. Elle fait aussi partie intégrante de la figure. Le *Neg' Marron* est un guerrier Boni. Sanglant et sanguinaire, il est en révolte. Poursuivant et poursuivi, il frôle la mort à chaque pas dans la forêt guyanaise.

#### a-2) Le masque de *Neg' Marron* : le corps et la puissance du guerrier.

Le sentir humain n'est pas seulement instauré par la convocation du présent physique et matériel, par l'excès et le gaspillage des forces physiques, mais aussi par le masque, révélateur de la puissance du guerrier Boni. D'un point de vue anthropologique, le masque est non seulement lié au rituel, à la cérémonie mais de surcroît assumait ou assume encore la prise en charge spirituelle de la communauté.

Odette Aslan explique que « *Se masquer, dans un rituel, c'est prêter vie à un être supérieur, un Dieu. (...) Le masque, une deuxième peau sur le visage, ridée, boursouflée ou étirée, une tête autre, plus grande, mais aussi un corps qui semble transformé extérieurement et qui, en réalité, est transformé de l'intérieur. Le porteur qui prête son souffle pour animer la carcasse du masque est lui-même animé par l'esprit afférent à ce masque et doté provisoirement d'une énergie supérieure à la sienne.* »<sup>1</sup>

L'appropriation d'une autre personnalité dans le cadre du carnaval et notamment du *Neg' Marron* ne s'inscrit pas dans la pensée créole dans le domaine magico-religieux. En effet, les spectateurs savent bien qu'ils n'ont pas affaire à un vrai guerrier Boni, incarné dans le corps et le masque du carnavalier. Mais l'idée de transformation intérieure du porteur de masque, de la présence d'une énergie autre, semble établir un lien particulier entre le porteur du masque et le masque et, de ce fait, entre le spectateur et le masque, et inversement. Nous ne sommes pas dans le domaine magico-religieux mais dans celui de la représentation théâtrale et de ses

---

<sup>1</sup> Odette Aslan, *Introduction in Le masque. Du rite au théâtre*. Ouvrage collectif présenté par Odette Aslan, Edition du CNRS, 1991, p. 13

conventions.

Premièrement, le *Neg'Marron* est une incarnation physique. D'une part, l'enduit charbonneux qui recouvre le corps du carnavalier donne le sentiment d'un être glissant, impossible à attraper. Il est le masque d'un homme libre. D'autre part, la quasi-nudité du *Neg'Marron* renforce l'idée d'un être libéré du conditionnement de la vie ordinaire. Bien que la Guyane française se situe dans une zone tropicale, le « torse nu » n'est acceptable que dans la sphère privée des individus (jardin, maison, carbet) ou légitimé par le contexte (piscine, plage, ethnie vivant en forêt ou sur le fleuve) ou signe d'un statut social des plus inférieurs (vagabond, mendiant) voire d'une déchéance physique et mentale (toxico, aliéné).

*« La marge de variation de l'étiquette corporelle, selon David Le Breton, peut être importante, mais le sujet adopte spontanément l'attitude convenue en fonction des normes implicites qui le guident dans les rapports avec les autres. »<sup>1</sup>*

Les Amérindiens et les Bushinengué à Cayenne sont habillés comme n'importe quel Cayennais. Malgré son enduit charbonneux, le corps se dévoile, se met à jour dans la sphère publique du monde créole, au cœur de la ville. Il enlève son bâillon et dit ses muscles, sa chair, sa beauté et sa laideur.

Deuxièmement, le masque du *Neg'Marron* implique une figure mythique. Il contient de ce fait en son sein une « énergie » particulière : la force libératrice du guerrier Boni. Dans *La structure du masque agit sur le corps et le masque du comédien*, Philippe Hotier nous dévoile son travail de praticien des masques de la *Commedia dell'arte*.

*« Prenons un masque de Pantalon : c'est un morceau de cuir, avec des formes que je sais représenter un être humain. Il recouvre les trois quarts du visage. Une fois posé sur le visage, une fois le corps habillé, c'est le corps entier qu'il représente. (...). Ce masque représente le corps et l'esprit entier du personnage. Dans ses formes sont inscrites son énergie mentale et physique. Pour moi, ces formes qu'on voit se transforment en dynamique, ce sont ces énergies. »<sup>2</sup>*

Ainsi, avec la bouche exagérément rouge et les yeux paraissant exorbités à cause du contraste de la suie noire qui les entoure, le masque du *Neg'Marron* est un

---

1 David Le Breton, *Corps et société*, op.cit., p.90.

2 Philippe Hotier, *la structure du masque agit sur le corps et le masque du comédien*, in *Le masque. Du rite au théâtre*, op.cit., p. 235.

masque terrifiant et terrifié. Le carnavalier qui endosse le rôle de *Neg'Marron* met en place une dynamique corporelle particulière. Le masque est « *inséparable de son geste et de sa geste* »<sup>1</sup>. Le *Neg'Marron* non seulement court mais de plus crie pour créer l'effroi chez le spectateur. *Neg'Marron* a peur, car dans la mémoire collective qui entoure ce personnage, des négriers le poursuivent. Le masque du guerrier Boni déchaîne ainsi des passions chez le carnavalier et chez le spectateur. En hurlant dans la cité, le masque a en lui un pouvoir d'exorciste : il chasse les démons du porteur et ceux des spectateurs.

### a-3) Le corps purifié : la souillure

Ce pouvoir exorciste, sorte de purgation des passions, catharsis carnavalesque, est renforcé par le phénomène de la souillure. En effet, le *Neg'Marron* a non seulement le pouvoir de faire peur mais aussi celui de salir. Or, la souillure, nous l'avons vu, existe dans la festività européenne depuis déjà le carnaval médiéval et sûrement encore bien avant. Déjà dans la *Fête des sots* (ou *Fête des fous*)<sup>2</sup> l'excrément était très utilisé.

*Illustration 153 : Les Paillases, carnaval de Cournonterral, 1976, photo : Charles Cambroques. Le personnage de la Paillasse, un jeune homme enveloppé de paille autour du buste maintenue par de la toile de jute, court après les spectateurs et surtout les filles afin de les barbouiller de lie de vin*



1 Marcel Griaule, *Le masque Dogon*, Paris, Institut Ethnologie, 1938, cité par Odette Aslan dans *Introduction*, op.cit., p.14.

2 Cette fête, disparue aux alentours du XVème siècle, consistait en l'inversement de la hiérarchie cléricale et de la cérémonie religieuse.

*« Durant l'office solennel célébré par l'évêque pour rire, nous explique M. Bakhtine, on se servait dans l'église même d'excréments en lieu et place de l'encens. Après l'office religieux, le clergé prenait place sur des charrettes chargées d'excréments, les prêtres parcouraient les rues et les projetaient sur le peuple qui leur faisait escorte. »<sup>1</sup>*

Cette pratique peut renvoyer à son contraire : la purification. Se couvrir d'ordure renvoie, selon A. Van Gennep<sup>2</sup>, à la croyance française du pouvoir magico-fertile de l'excrément et de sa puissance apotropaïque (qui éloigne les maux et défend du mauvais œil). Salir soi et l'autre, c'est non seulement tâcher d'éloigner les maladies diverses et le mauvais œil, mais c'est aussi, selon M. Bakhtine<sup>3</sup>, ramener la souffrance et la peur qui font signe dans l'excrément à la part comique du monde. En quoi l'excrément fait-il signe de la souffrance et de la peur ? D'une part, l'excrément, c'est un déchet organique, une part inerte de soi. C'est la pourriture du corps, un soi mort. D'autre part, être touché par l'excrément, c'est être mis en marge de la communauté. Il y a dans le jeu de souillure la peur et la souffrance de se sentir exclu du groupe. La couleur noire excessive du *Neg'Marron* à Cayenne renvoie à la phobie de la couleur et du rejet, du racisme et de l'humiliation, de la négation de l'être.

La souillure joue ainsi le rôle de purgation des peurs qui habitent et constituent l'individu tout au long de sa vie : peur de pourrir, peur de mourir, peur d'être rejeté par les autres. Le carnavalier, comme Robinson Crusoé, s'enfonce dans la matrice pour annihiler sa propre existence en souffrance et se fondre dans la matière. Le trou dans la terre devient le ventre de la mère.

*« Il faisait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de ses propres déjections. Il se déplaçait de moins en moins, et ses brèves évolutions le ramenaient toujours à la souille. Là il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit (...) Libéré de toutes ses attaches terrestres, il suivait dans une rêverie hébété des bribes de souvenirs qui, remontant de son passé, dansaient au ciel dans l'entrelacs des feuilles immobiles. (...) La souille, en lui révélant ses propres facultés de repliement sur lui-même et de démission en face du monde extérieur, lui apprit qu'il était, davantage qu'il*

---

1 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, p. 150.

2 Arnold Van Gennep, *Le folklore français, tome I, Du berceau à la tombe : cycles de Carnaval-Carême et Pâques*, Robert-Laffont, 1998.

3 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et à la Renaissance*, Gallimard, 1970.

*n'aurait su, le fils du petit drapier d'York. »<sup>1</sup>*

Le *Neg'Marron* s'enfonce dans la nature hostile, dans l'affirmation de la couleur noire et de l'être noir. Le passé resurgit : passé volé, passé traumatique. Le Retour de ce qui a été refoulé réapparaît. L'être se libère de ses peurs enfouies. Cette libération des peurs renforce le pouvoir du « sentir humain » contenu dans le personnage du *Neg'Marron*.

Cette souillure, c'est aussi, peut-être, le rappel d'une pratique de suicide chez les esclaves des Guyanes hollandaise et espagnole, rapportée par Denis Ferdinand en 1823 dans un ouvrage intitulé *La Guyane ou histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de cette partie de l'Amérique*. A propos du marronnage, l'auteur exprime ceci :

*« De semblables traitements ont dû nécessairement amener ces nombreuses désertions qui pensèrent devenir la ruine de la colonie, et l'on est seulement étonné qu'elles n'aient pas été plus fréquentes, puisque l'on a vu des malheureux qui, dans le désespoir que leur causait les mauvais traitements, se jetaient dans les chaudières où bouillait le jus de canne à sucre, et se délivraient par d'horribles tourments d'un esclavage plus affreux que la mort. »<sup>2</sup>*

*Neg'Marron*, *Neg Gwo Siwo* enduit de jus de batterie, c'est la mort le l'esclave. Le Nègre se négriefie. Il y a un jeu de dénégation. C'est la représentation de la mort symbolique de soi.

#### a-4) Le corps érotique

*« D'autres moments créent également une insistance sur le corps à travers la tendresse, la sexualité, la séduction par exemple, qui introduisent une rupture, une dualité, le sentiment aigu d'être et d'avoir un corps. »<sup>3</sup>*

Le sentir humain se dévoile non seulement dans la libération du corps, dans l'extra-quotidien qui trouble les équilibres ordinaires, dans le gaspillage et l'excès, dans la transformation de son intériorité par les forces imaginaires d'une âme guerrière, par la purification de ses terreurs et l'exorcisation de ses miasmes démoniaques historiques mais aussi par l'Éros dans sa jouissance et son désir.

---

1 Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, 1964 (4ième édition), p.34.

2 Denis Ferdinand, *La Guyane ou histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de cette partie de l'Amérique*, tome 2, Paris, Nepvreu, Libraire, passage des Panoramas, 1823, p.22.

3 David Le Breton, *Corps et société*, op.cit., p.126.

1. Le corps est quasi nu dans la ville. Toutes ses parties, excepté le sexe, sont offertes au regard de l'autre. Le corps ainsi dévoilé se réapproprie toutes les zones oubliées et pourtant porteuses d'une énergie sexuelle.<sup>1</sup>
2. Le corps est couvert d'un enduit glissant, brillant, que le cavalier n'a de cesse de réajuster. Grâce à un stock qu'il conserve dans une bouteille en plastique, le *Neg'Marron* se badigeonne régulièrement. Il se masse aux yeux de tous des pieds à la tête avec cet enduit noir.
3. Le corps court et crie. Il remue ainsi la totalité de sa chair. La polyformité des zones érogènes se développe non plus en surface mais jusqu'à l'intérieur des entrailles.
4. Le corps va vers l'autre. Cherche les limites de la proximité permise par le jeu carnavalesque : du l'effleurement au corps à corps.
5. Le corps qui court quasi nu en criant est animé par la joie du jeu carnavalesque : faire peur joyeusement à l'autre, faire rire par le grotesque de sa terreur.

#### a-5) L'expression de la culture créole

Se sentir humain c'est non seulement mettre en branle toutes les possibilités de son corps, de son intériorité à sa surface érogène, mais c'est aussi bousculer ou réaffirmer son univers symbolique. C'est faire marcher un autre « muscle », celui de l'imaginaire. La société créole, en affirmant sa puissance créatrice, ses capacités à imaginer et mettre en place des figures carnavalesques, et en mettant ainsi en évidence la complexité de sa pensée, établit, en quelque sorte, un acte de marronnage créateur. La culture créole, en naissant et en se développant, prouve qu'une autre culture que celle du Maître Blanc puis celle de la métropole est possible, que l'imaginaire de l'être humain échappe toujours à l'opresseur et à l'oppression, que la création ici carnavalesque est un espace possible de liberté et de libération. Selon Jean-Georges Chali, le marronnage esthétique offre une nouvelle vision du monde à l'intérieur d'un système colonial/esclavagiste.<sup>2</sup>

- 
- 1 La *Négresse Marron* semble encore plus prendre en charge cet érotisme du personnage. La construction des genres masculin/féminin produit, dans la plupart des sociétés, une perception de la femme comme objet érotique par excellence. Le corps de la femme est désigné comme un ensemble uni de zones érogènes. Son corps est dans une affirmation du plaisir tandis que celui de l'homme est reconnu dans l'affirmation de la conquête et du pouvoir de faire jouir.
  - 2 Jean- Georges Chali, maître de conférence en littérature comparée à l'université Antilles-Guyane, conférence inaugurale sur *Le marronnage créateur*, donnée au Musée Dapper, Paris, lors du Colloque *Le*

« Car oser montrer l'être nègre c'est se montrer réticent à la « culture », la culture française de l'état dominant ou la culture du cultivé, du civilisé ; ou pire, montrer l'être nègre, c'est se révéler un « indépendantiste ». »<sup>1</sup>

## **b) Le Neg'Marron : la représentation d'une certaine animalité**

Le terme *marron* vient de l'espagnol *cimarron* qui désigne l'animal domestique qui retourne à l'état sauvage.

### **b-1) Le Neg'Marron : une figure issue de l'idéologie raciste**

La pensée créole, construite sur la base d'une idéologie du blanchissement, intègre en elle-même toutes les idéologies racistes établies à l'intérieur de la culture française. Être nègre : c'est une faute, c'est une honte. Et le *Neg'Marron* de ce fait est d'abord un personnage comique, une représentation caricaturale du Noir.

1. Pleutre : le terme de *marron* en créole guyanais signifie *fuir*. Lâche, devant la tâche ardue du travail, de la nécessité du rendement, le *Neg'Marron* s'enfuit. Sa fuite sous-entend sa paresse innée, son indolence. Son cri de terreur met l'accent sur son caractère peureux.
2. Noir : sa couleur n'est pas celle d'un homme. Elle est brillante, visqueuse, exagérément noire, à la différence de la riche palette colorée des peaux créoles mais aussi du canon de beauté créole instauré depuis longtemps : le « Chabin » et la « Chabine », des presque blancs.
3. Grossier : ses traits sont exagérés. Il n'y a ni finesse ni beauté dans son visage. Des yeux exorbités, une bouche trop grosse et trop rouge. La caricature parfaitement raciste de l'africain. Le Noir fabriqué par la société coloniale et post coloniale. Caricature que l'on retrouve dans le carnaval de Cayenne avec le masque du tirailleur sénégalais.
4. Sauvage : il ne marche pas, il court. Il ne parle pas, il crie. Il n'est pas vêtu convenablement, à peine est-il habillé d'un cache-sexe rouge. Il se déplace en

---

*théâtre de Kossi Efovi : une poétique du marronnage au pouvoir*, le vendredi 12 février 2010.

<sup>1</sup> Odile Pedro-Leal, op.cit., p. 197.

hordes, loin du sujet pensant, civilisé, individualiste, romantique et bourgeois qui s'épanouit au XIX<sup>ème</sup> siècle.

5. En marge : il n'est pas comme nous, il est différent, il est autre, il est l'Autre. Pour Arnold Van Gennep, la pratique de la souillure peut être vue aussi comme une survivance de rites funéraires. Ainsi, se couvrir d'ordure serait l'expression du stade de marge qu'est le deuil. Être sali, couvert de liquide noir, c'est ne plus être touchable. Le Noir Marron est sorti de la société coloniale pour se réfugier en forêt. Le *Neg'Marron* est en-dehors de la communauté créole, en-dehors du monde des humains, peut-être même de celui des vivants.
6. Rabaissé : il est sale, il est sali et salissant. C'est une autre fonction de la souillure carnavalesque définie par M. Bakhtine : rabaisser soi et l'autre. Ramener l'être au « bas corporel ». Loin de la tête, de la vie spirituelle, le *Neg'Marron* est un être proche de la matière, de ses excréments, ses ordures.
7. Un faire-valoir : en tant que représentation du Noir issue de l'idéologie raciste, en tant que représentation de l'être nègre, rejeté par la société créole, en tant que mémoire de l'esclavage longtemps banni, occulté par la pensée créole, le *Neg'Marron* est un personnage laid, salissant, en marge, devant lequel il faut fuir. De la même manière que *Neg Gwo Siro*, il tient le rôle de police de carnaval. Le symbole du désordre, si on le fuit, fait régner l'ordre. Le symbole de la laideur, si on le fuit, fait apparaître les masques beaux.
8. Bouc-émissaire : il pourrait-être un dieu fondateur et sacrifié auquel le carnaval rendrait hommage chaque année. Cependant, bien qu'il ne soit pas représenté comme un dieu, bien qu'il n'ait pas un culte approprié, il prend le rôle d'un objet rejeté, à fuir impérativement qui, de ce fait, et par la mise en commun de ces mêmes sentiments de répulsion, renforce les liens sociaux, réaffirme l'existence de la communauté créole. Il semblerait que chaque année, par le biais du personnage de *Neg'Marron*, la population guyanaise sacrifie sa négritude.

### b-2) Le *Neg' Marron* : une sauvagerie fascinante.

La figure du *Neg' Marron* dans le carnaval de Cayenne, par sa haute charge érotique, nous renvoie à la dualité fascination/répulsion qui s'inscrit à l'intérieur du racisme. L'Autre dans l'idéologie raciste est repoussant et clairement dit comme tel.

Ex : « sale Nègre ». Cependant, inconsciemment, derrière ce rejet proclamé, se cache souvent une réelle attirance.

- Violence et érotisme

Cette dualité fascination/ répulsion se manifeste à travers la violence et l'érotisme qui sous-tendent les relations maître/esclave. Selon Georges Bataille, l'érotisme est « *l'approbation de la vie jusque dans la mort* »<sup>1</sup>. Nous sommes des êtres discontinus, isolés, et nous avons la nostalgie de la continuité, la fusion. Cette nostalgie, ce désir de la continuité commande l'érotisme. Cependant la continuité ne peut exister que dans la mort. De sorte que l'érotisme qui est une recherche de dépossession de soi, de fusion avec l'autre, d'ouverture de la chair mêlant le dedans et le dehors, de dissolution du monde social réglé et ordonné au profit d'un chaos de sensations multiples, cet érotisme, explique Georges Bataille, est violent. Et moins cette violence est contenue, plus l'érotisme se rapproche de la mort.

La figure du *Neg' Marron* dans le carnaval de Cayenne est à la fois un corps qui dévoile de multiples zones érogènes par la représentation de son corps huileux et brillant, un corps qui s'ouvre au monde par le biais de l'image d'une bouche exagérément rouge et béante, et un corps proche de la mort, fuyant la violence du maître, la torture voire la mise à mort, pourchassant ses propres chasseurs, pillant et détruisant les plantations. « *A la base de l'érotisme nous avons l'expérience d'un éclatement, d'une violence au moment de l'explosion.* »<sup>2</sup> La chair s'ouvre, la chair éclate. Les spectateurs cayennais, ces êtres discontinus, qui s'efforcent tant bien que mal de persévérer dans la discontinuité, c'est-à-dire dans la vie, font l'expérience de la continuité par le biais non seulement de la représentation érotique des corps mais aussi par la contemplation de la mort. Le *Neg' Marron* est un corps qui va tuer ou va être tué. Mais aussi peut-être est-il déjà mort. Par son caractère historique la figure du *Neg' Marron* semble surgir du passé et errer dans la ville comme un fantôme, un mort vivant. Il semble de plus être une « mise à mort » du véritable Noir Marron. Car le personnage carnavalesque est un rabaissement de l'autre et ici encore plus par l'expression des préjugés racistes dont il émane. Enfin le *Neg' Marron* a pris naissance sur la base d'un sacrifice, celui de la négritude de la société créole au profit

---

1 Georges Bataille, *L'Érotisme*, 10/18, 1965, p. 15

2 Idem, p. 102.

d'une idéologie de l'assimilation.

- Animalité et érotisme

L'homme, selon Georges Bataille, « vit dans l'animal ce qui échappe à la règle de l'interdit, ce qui demeure ouvert à la violence (à l'excès), qui commande le monde de la mort et de la reproduction »<sup>1</sup>

Ainsi, faire de l'autre un animal implique de renvoyer celui-ci dans un univers symbolique dépourvu de la Loi, un monde transgressif, un lieu où tous les interdits qui régissent le monde social sont franchissables. De sorte que d'une part, il y a auto-acquisition de pouvoir de vie et de mort sur l'autre de la part de la société qui fait de l'autre un animal. L'autre devient une chair à ouvrir. Torture, flagellation et mort deviennent les seuls moyens reconnus voire admis pour maintenir l'ordre dans la société esclavagiste, la seule possibilité pour se faire respecter par l'autre, cet animal bête de somme qu'est l'esclave.

D'autre part, l'autre devenu animal est le signe d'une sexualité débridée. Il est un sexe béant ou dressé. Une chair ouverte. Un étalon, un être « vicieux », aux danses « scandaleusement lascives ». Si l'autre est un animal alors l'accouplement Blanc-Noir est un acte contre nature, un interdit, un péché. Et le résultat de cet accouplement ne peut être qu'une bâtardise : un « mulâtre », un « chabin ». Selon Georges Bataille, c'est le franchissement d'un interdit qui crée la jouissance, la satisfaction et la valeur d'un acte érotique. L'autre par sa haute valeur d'interdit et son animalité devient un objet désirable.

L'état sauvage s'inscrivait déjà dans la séparation de la colonie d'avec la métropole. Les marginaux, nous l'avons vu, fuient la misère, les poursuites judiciaires, l'oppression sociale ou purgent leur peine. La colonie est alors possiblement perçue comme un espace possible de libération et/ou d'accomplissement de soi, où les codes sociaux de la métropole peuvent être ou renforcés ou transgressés.

La figure du *Neg Marron* dans le carnaval de Cayenne rappelle la transgression première qui fut la base de la culture métisse, de la culture créole. A la fois sacrifice de l'« animal », de l'esclave bouc émissaire, et franchissement des barrières, annulation des normes sociales au profit d'un interdit sexuel, d'un retour à un état

---

1 Idem, p.92.

perçu comme sauvage. Et si cette figure est représentée au sein du carnaval, c'est que la fête assure la possibilité de l'infraction. Elle contient anthropologiquement en elle-même l'érotisme, le sacrifice et le franchissement des limites de l'ordre social. Rappelons que le rite premier de l'orgie, c'est-à-dire de la fête dionysiaque, ancêtre du carnaval, « *voulait que les Ménades, dans une crise de férocité, dévorassent vivant leurs enfants en bas-âge.* »<sup>1</sup>

### **c) Le Neg'Marron : une ambivalence**

#### **c-1) Le grotesque**

Il y a donc deux sentiments contradictoires qui naissent à la vue du personnage de *Neg'Marron*. Mais cette ambivalence entre un caractère positif, constructif, qui rend son humanité à l'homme, et un caractère négatif, destructeur, qui rabaisse l'homme à un certain « devenir animal », est constitutive de l'esthétique grotesque et de la pratique du Détour. En effet, l'image grotesque identifiée et définie par M. Bakhtine tient en son sein les deux pôles d'une métamorphose : le début et la fin. Elle s'oppose « *aux images classiques du corps humain tout prêt, achevé, en pleine maturité, épuré en quelque sorte de toutes les scories de la naissance et du développement.* »<sup>2</sup>

Selon L. Pinski cité par M. Bakhtine, « *Dans le grotesque, la vie passe par tous les degrés inférieurs inertes et primitifs aux degrés supérieurs les plus mobiles et spiritualisés, dans cette guirlande des formes les plus diverses qui témoigne de son unité. En rapprochant ce qui est éloigné, en alliant ce qui s'exclut mutuellement, en violant les notions habituelles, le grotesque dans l'art s'apparente au paradoxe dans la logique.* »<sup>3</sup>

De quelles métamorphoses s'agit-il dans l'image grotesque du *Neg'Marron* ?

-c'est le passage d'un état d'esclave à celui d'un homme libre

-c'est le passage d'un état d'homme à celui d'un animal sauvage

De ces deux métamorphoses naît un paradoxe. Il s'agit donc de tenter de résoudre ce paradoxe apparent que suscite le grotesque de *Neg'Marron*.

---

1 G. Bataille, op. cit., p. 124.

2 M. Bakhtine, op. cit., p.34.

3 L. Pinski, *Le réalisme de l'époque de la Renaissance*, édition littéraire d'État, Moscou, 1961, pp. 119-120. Extrait cité par M. Bakhtine, op. cit., p. 42, note 1 de bas de page.

## c-2) Le Retour de ce qui est refoulé

Pour aller au-delà de la proposition de réponse au paradoxe généré par le grotesque carnavalesque guyanais que l'on doit à Odile Pédro Léal avec le système esthétique du « caché-montré », expression carnavalesque du système « D » de l'esclave, je m'appuierai sur l'ouvrage de Herbert Marcuse : *Éros et Civilisation – contribution à Freud*, que nous avons déjà évoqué. Marcuse prend comme point de départ de sa réflexion la théorie freudienne.

*« La civilisation est fondée sur l'assujettissement permanent des instincts humains. (...) Le sacrifice systématique de la libido, son détournement rigoureusement imposé vers des activités et des manifestations socialement utiles est la civilisation. »<sup>1</sup> Ainsi, « l'animal humain ne devient un être humain que par une transformation fondamentale de sa nature, affectant non seulement les buts instinctuels, mais aussi les valeurs instinctuelles, c'est-à-dire les principes qui gouvernent l'ascension à ces buts. (...) Freud a décrit ce changement comme la transformation du principe de plaisir en principe de réalité. »<sup>2</sup>*

Le carnaval peut être vu comme le processus inverse.

*« Les groupes et les idéaux collectifs, les philosophies, les œuvres artistiques (dans lesquelles s'incluent les formes festives carnavalesques) et littéraires qui expriment encore sans compromis les craintes et les espoirs de l'humanité, se dressent absolument contre le principe de réalité de la société en place : ils sont sa dénonciation totale. »<sup>3</sup>*

Nous l'avons vu, la fête carnavalesque permet de faire émerger le sentir humain par le biais de l'abolition de l'utilité, du rendement, au profit du plaisir et de la liberté. Cette dénonciation du principe de réalité freudien est plus qu'un affranchissement des points de vue prédominants sur le monde. Affranchissement qui est une des fonctions de l'image grotesque définies par M. Bakhtine. Le carnaval est une mémoire de ce qui a été refoulé.

*« Le retour de ce qui a été refoulé constitue l'histoire souterraine et taboue de la civilisation et l'exploration de cette histoire ne révèle pas seulement le secret de l'individu, mais aussi celui de la civilisation. »<sup>4</sup>*

---

1 Herbert Marcuse, *Éros et civilisation – contribution à Freud*, traduit par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, éditions de Minuit, collection Arguments, 1982 (1<sup>ière</sup> édition : 1955), p. 13.

2 Idem, p.24.

3 Idem, p.97.

4 Idem, p.27.

La société guyanaise s'est fondée sur un sacrifice. Comme toute civilisation elle a sacrifié sa liberté. Le *Neg'Marron* est l'archétype de cette liberté sacrifiée : humaine et sauvage. Il est à la fois miroir et repoussoir, deuil et renaissance de soi.

## **II) *Anglébannann* et la *Karolin* : xénophobie et sexisme au profit d'une pratique du Détour ?**

*L'Anglébannann* et la *Karolin* semblent tous deux mettre en évidence l'une des caractéristiques du carnaval : mettre en dérision des protagonistes de la société. A la manière de Molière qui caricature des particularités de la société qui l'entoure, la société cayennaise par le biais du carnaval met en avant certaines « tares » risibles qui la constituent. Dans le cas d' *Anglébannann* et de la *Karolin*, il est intéressant de s'interroger sur les limites d'une telle mise en dérision. S'agit-il d'une pratique du Détour comme pour *Gro tèt* et *Neg'Marron* ou d'une affirmation des valeurs et des stéréotypes de la société créole naissante de la fin du XIXe et du début XXe siècle ? Sommes-nous réellement au sein d'une esthétique de la subversion ?

### **1) L' *Anglébannann* : entre rejet des Ste-Luciens et mise en dérision de la culture blanche**

L' *Anglébannann* est joué par un homme. Cette figure se lie à l'utilisation traditionnelle du *Bisbonm* et du *Paspété*. A cela s'ajoute un masque noir aux lèvres rouges, une ceinture de satin ou de velours rouge, une fleur rouge accrochée au revers du costume, des guêtres sur souliers vernis, une paire de gants et une badine. Sous la veste en queue-de-pie, l' *Anglébannann* porte une chemise blanche et un gilet noir qui sont maintenus par une lavallière.

« Il se promène seul à l'heure du vidé avec une deuxième redingote ou paletot sur l'épaule, il défie les passant moqueurs en jetant son vêtement à quelques mètres de lui. Le premier arrivé au niveau de la veste l'emporte, mais gare au passant arrivé après L'Anglébannann, coursé et attrapé il peut être copieusement fouetté à l'aide du paletot. »<sup>1</sup>

---

1 Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, *Touloulou... devine qui je suis ?*, CRDP Guyane, 2006, p. 35.



*Illustration 154 :  
L'Anglèbannann dessiné par  
Florence Poirier-Nkpa, in  
Touloulou ... devine qui je  
suis ?, op.cit., p. 34*

*Illustration 155 : L'Anglèbannann  
interprété par le groupe carnavalesque  
Kalbass, entre bagnards (tissu blanc et  
rouge) et Ste-Luciens ?, Cayenne, 2003,  
photo : Gérard Tougait.*



**a) Mise en dérision des Ste-Luciens de la fin du XIXe – début XXe siècle :**

Il est le symbole de la prétention selon Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig. Il caricature les « *Nèg Anglé* » arrivés en Guyane à la fin du XIXe siècle pour le premier cycle de l'or. Les Ste-Luciens s'habillaient à la mode des colons de leur île : redingote ou veste en queue de pie, chapeau haut de forme (parfois chapeau melon), gants, canne, guêtres, souliers vernis. Les Cayennais ont pris cette mode vestimentaire pour se moquer des Ste-Luciens et mettre en avant leur caractère prétentieux.

*« Les Ste-Luciens du temps de l'orpaillage, puis ceux qui immigrent à partir*

*de 1951 ne sont guère mieux accueillis que les immigrants précédents. Comme les autres, les Guyanais ont d'eux une vision stéréotypée. Pendant une bonne dizaine d'années (1950-1960) les chansons de carnaval brocardent les « Neg anglé » (les Nègres anglais) dont les mœurs vestimentaires et la frugalité sont tournées en dérision. »<sup>1</sup>*

La xénophobie existe en Guyane française. Nous l'avons vu lors de l'analyse du personnage du *Neg'Marron*. Le racisme est présent au sein de la relation à l'autre dans la société créole guyanaise. Nous le verrons dans la quatrième partie avec les incidents qui ont surgi pendant le carnaval de 1946 et l'élaboration du personnage du *Tirailleur sénégalais*.

Le carnaval n'est-il pas le miroir de la société ? Une figure de carnaval ne peut-elle pas être la confirmation des stéréotypes et préjugés que la société tient en elle ? *L'Anglébannann* fonctionne-t-il réellement comme Trace de la résistance de l'esclave ?

### **b) Blackface ?**

*L'Anglébannann* peut-il être rapproché des *Blackface* américains ? Le *Blackface* est un ménestrel noir, *blackface minstrel*, dont on situe la création vers 1830-1840 aux États-Unis d'Amérique. Des acteurs et musiciens blancs se noircissaient le visage et jouaient de manière burlesque, de façon stéréotypée et raciste, le Noir. Mais à l'origine, ces acteurs blancs mimaient les esclaves jouant et imitant les Blancs. Le Blanc imite le Noir imitant le Blanc.

*« Selon Geneviève Fabre, « ces spectacles s'efforçaient parfois d'imiter les représentations données par les esclaves pour le bénéfice des maîtres. Peu à peu, en effet, les scénarios et les sketches créés par les esclaves sur la vie des plantations acquièrent une certaine notoriété ». Ces sketches étaient en fait des critiques codées, cryptées du système esclavagiste et des mœurs des maîtres dans un double langage compris par les esclaves seuls. »<sup>2</sup>*

Le *Blackface* est donc une imitation d'une imitation. A partir de 1865, un nouveau phénomène apparaît. En décembre 1865, la fin de la guerre de Sécession marque l'abolition de l'esclavage dans tous les États-Unis. Les Noirs commencent alors à

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire de la Guyane contemporaine 1940-1982 : Les mutations économiques, sociales et politiques*, Edition Caribéenne, 1992, p. 373.

2 Valérie Bada, université de Liège, *Joséphine Baker : articulation et Altérité Transatlantiques*, in *Altérité-Identité-Interculturalité : Tome 2 : Perceptions et représentations de l'étranger en Europe et dans l'Arc Atlantique*, Textes réunis par Bénédicte de Buron-Brun, L'Harmattan, 2010, p. 134 citant Geneviève Fabre, *Le théâtre noir aux États-Unis*, Paris, éditions du CNRS, 1982, p.33.

monter sur scène. Ils se voient alors dans l'obligation de jouer le personnage caricatural construit par les ménestrels blancs. Le *Blackface* est ainsi joué par des Noirs et devient une imitation d'imitation d'imitation. Le Noir imite le Blanc imitant le Noir imitant le Blanc.

« Une imitation d'imitation d'imitation, une mise en abîme ou matriochka d'imitation, chacune d'entre elles avec ses propres implications idéologiques. La mascarade les obligeait même à noircir encore leur visage afin de correspondre à l'image du ménestrel. »<sup>1</sup>

*Illustration 156 : Bret Williams, Africains-Américains, interprétant un Blackface dans les années 20 du XXe siècle, Yale collection of American Littérature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.*



On remarquera alors des similitudes entre le *Blackface* et l'*Anglébannann*. Tout d'abord, les costumes sont proches. Ils portent un ensemble chic de la fin du XIXe-début XXe siècle. Cet ensemble, faisant partie intégrante du carnaval de Cayenne de la fin du XIXe-début XXe siècle, est présent aussi dans le carnaval de Trinidad-Tobago avec la figure du *Minstrel*. Celui-ci est inspiré des ménestrels américains et de leurs spectacles qui furent à une époque très populaires. Ils sont habillés d'une veste taillée aux ciseaux, d'un pantalon rayé et de gants. Ils s'accompagnent eux-mêmes à la guitare. *Anglébannann* et *Blackface* ont tous d'eux une face noircie qui grossit les traits stéréotypés du « Nègre » : un noir très noir et une bouche imposante. Ensuite, tous d'eux mettent en place une mise en abîme de l'imitation. *Blackface* est un Noir imitant les Blancs imitant les Noirs imitant les Blancs. *Anglébannann* est un Noir imitant un Noir imitant un Blanc. On retrouve cette mise en abîme aussi dans le

<sup>1</sup> Valérie Bada, op.cit., p.135.

carnaval de Trinidad-Tobago avec la figure du *Negue Jadin*. Ce costume a véritablement disparu aujourd'hui. Il était une résurgence de la période pré-abolitionniste. A cette époque proche de l'abolition, les esclaves et « gens de couleurs libres » étaient autorisés à célébrer le carnaval. Cependant, les deux grandes strates de la société coloniale, les Noirs d'un côté et les Blancs de l'autre, ne se mélangeaient pas. La classe des planteurs pendant cette période de festivité aimait à imiter souvent les vêtements et les costumes de leurs esclaves. L'un de leurs déguisements favoris était celui du *Negue Jadin* ou esclave des champs. Après l'abolition de l'esclavage, les esclaves adoptèrent le costume de *Negue Jadin* au sein de leur propre carnaval mais avec cette double dérision de se moquer des planteurs qui essayaient de les imiter. L'Autre est un miroir de nous-même. Il est une image avec laquelle le carnaval joue. *Anglébannann* semble être un miroir « sans fond », une mise en abîme.

**c) Mise en dérision de l'idéologie de l'assimilation et de la culture du Blanc :**

*L'Anglébannann* imite un Noir imitant un Blanc. Cette figure utilise le mépris stéréotypé du Noir par son masque aux traits outranciers pour se moquer de l'idéologie de l'assimilation et par là de la culture du Blanc. La mise en abîme et le paradoxe apparent d'un masque noir sur une peau noire, du point de vue de l'Européen, rendent le discours ambigu. Il s'agit de brouiller les pistes. *L'Anglébannann* se moque-t-il uniquement des Antillais anglophones comme les Ste-Luciens, les désignant comme « nègre » par l'ajout d'un masque noir grotesque, ou de tous ceux qui, comme *Gro tèt* se blanchissent et se prennent la grosse tête ? Le *Bisbonn* et le *Paspété* en vogue dans le carnaval de Cayenne à la fin du XIXe - début XXe siècle prouvent bien que *L'Anglébannann* va au-delà d'une simple xénophobie. C'est aussi le prétentieux, l'assimilationniste, la bourgeoisie créole noire qui sont mis en dérision.

**Solde**  
*Pour Aimé Césaire*

J'ai l'impression d'être ridicule  
dans leurs souliers  
dans leur smoking

dans leur plastron  
dans leur faux-col  
dans leur monocle  
dans leur melon  
J'ai l'impression d'être ridicule  
avec mes orteils qui ne sont pas faits  
pour transpirer du matin jusqu'au soir qui déshabille  
avec l'emmaillotage qui m'affaiblit les membres  
et enlève à mon corps sa beauté de cache-sexe  
J'ai l'impression d'être ridicule  
avec mon cou en cheminée d'usine  
avec ces maux de tête qui cessent  
chaque fois que je salue quelqu'un  
J'ai l'impression d'être ridicule  
dans leurs salons  
dans leurs manières  
dans leurs courbettes  
dans leurs multiples besoins de singeries  
J'ai l'impression d'être ridicule  
avec tout ce qu'ils racontent  
jusqu'à ce qu'ils vous servent l'après-midi  
un peu d'eau chaude  
et des gâteaux enrhumés  
J'ai l'impression d'être ridicule  
avec les théories qu'ils assaisonnent  
au goût de leurs besoins  
de leurs passions  
de leurs instincts ouverts la nuit  
en forme de pallaïsson  
J'ai l'impression d'être ridicule  
parmi eux complice  
parmi eux souteneur  
parmi eux égorgueur  
les mains effroyablement rouges  
du sang de leur ci-vi-li-sa-tion

**Léon Gontran Damas** (Guyane)

*Pigments*, Guy Levis Mano, 1937, *Présence Africaine*, 1962.

## **2) La *Karolin* : entre mépris et crainte de la femme**

La *Karolin* porte son mari sur le dos. C'est un déguisement qui utilise la technique du cheval-jupon, la femme faisant office de cheval. Cette technique est reprise parfois au sein du carnaval de Cayenne afin de mettre en scène d'autres personnages. Le roi Vaval en 2007 était représenté par un vieil homme à barbe blanche et chapeau haut de forme sur le dos de *Karolin*.



*Illustration 157 : Le Roi Vaval, 2007, Cayenne, photo Gérard Tougait.*

Le groupe carnavalesque *Siliko* fit de même cette année là. Il utilisa la technique du cheval-jupon. Le thème était intitulé « Sur l'idée de la *Karolin* ».

*Illustration 158 : thème 2007 du groupe Siliko, Cayenne. Ce groupe réutilise souvent des figures du carnaval de Cayenne en les ré-exploitant : un Jéfarin jardinier, un Bobi déguisé, une Karolin Mme de Fontenay, etc.*

GROUPE SILIKO	
Thème : sur l'idée de la Karolin'	
1-	Miss France et Mme de Fontenay
2-	Ma dalton et ses fils
3-	Astérix et Obélix
4-	Simplet et Blanche - Neige
5-	Un couple de danseurs classiques
6-	L'abolition des privilèges
7-	Une princesse et son cheval
8-	Belphegor et Fantomas
9-	Une fourmi manioc et sa feuille
10-	Chabal et un joueur des All Black

On retrouve cette technique de costume dans de nombreux carnivals.

« La Caroline qui porte son jeune mari sur le dos a des parentes dans les Alpes et les Balkans. A Naples, où on la nomme la veille du carnaval et où elle représenterait la veille année portant en elle l'année nouvelle, elle porte sur son dos Polichinelle. En Slovénie ou au Tyrol, c'est dans une hotte qu'elle transporte son mari. »<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Marie-Pascale Malled, *Carnavals d'Europe et d'ailleurs entre tradition et globalisation. Une enquête-collecte du musée de l'Europe et de la Méditerranée*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et*

Elle est attestée en France dès le Moyen-Âge. L'assemblage de deux corps dans un même déguisement est un des principes même de l'esthétique grotesque de la culture populaire au Moyen-Âge analysée par M. Bakhtine. La *Karolin* est une femme riche. Elle porte une robe souvent du style anglais du XVIIIe siècle avec traîne et « faux-cul ». Pour certains c'est une Antillaise anglaise. C'est une femme élégante : chapeau à plume et bijoux d'or. C'est l'épouse d'un orpailleur qui a fait fortune. Ce dernier est sur son dos et porte un costume noir avec chapeau haut de forme.

On dit d'elle que c'est une femme jalouse. Elle porte son mari riche sur le dos pour qu'aucune autre femme ne le lui vole. A Cayenne, un proverbe lui est associé, celui de la femelle crapaud :

*« Les bons maris sont rares, je porte le mien sur mon dos pour qu'on ne me le prenne pas. »*

Ce personnage existe aussi en Martinique sous le nom de *Karolin zyé loli*. Le principe est le même : une femme porte son mari sur le dos. Mais la différence esthétique et symbolique est nette : en Martinique Caroline n'est pas riche, louche et ramène son mari alcoolique chez elle. Elle symbolise en cela la femme « *poto mitan* », pilier central de la famille antillaise, qui a les reins solides.



*Illustration 159 :  
interprétation de la  
Karolin, carnaval de  
Cayenne, 2003, photo  
Gérard Tougait*

### **a) La Karolin : stéréotypes de la femme**

Premièrement, la femme est ici montrée comme une femme avide d'argent pour ne pas dire vénale. C'est un des stéréotypes sur la femme que l'on retrouve dans de nombreux pays. En France, la célèbre publicité pour une Audi de 1993 qui fit scandale lançait comme slogan : « *Il a l'argent, il a le pouvoir, il a une Audi, il aura la femme.* ». La femme est perçue comme un individu dépensier, insatisfaite, qui veut que son mari gagne toujours plus. Aux Antilles françaises, un proverbe dit ceci :

*« « A pa an kiraj ou ka maré fanm-aw » On n'attache pas sa femme dans les champs. Sous-entendu, les femmes ne se nourrissent pas d'herbe. Si tu veux garder ta femme, débrouille-toi pour avoir de l'argent. »<sup>1</sup>*

Mais, ce stéréotype de la femme, avide d'argent, n'est-il pas construit pour satisfaire l'homme dans sa position : c'est lui qui a l'argent ? L'indépendance économique de la femme est tardive. Elle est liée au mouvement d'émancipation de la femme. Mais encore aujourd'hui soit l'embauche se pratique de manière sexiste, soit les salaires ne sont pas toujours équitables, soit la femme, par manque de confiance en elle ou par domination du mari, reste cantonnée malgré elle à des emplois précaires, ou à temps partiel ou sans emploi pour pouvoir s'occuper des enfants et de l'intérieur gratuitement. Fin XIXe - début XXe siècle, nous sommes encore loin de l'émancipation de la femme. Elle reste en France, comme en Guyane française, malgré son statut de mère dominante, une femme soumise et exploitée.

Deuxièmement, la femme est montrée ici comme une manipulatrice, qui fait de l'homme son jouet, son pantin, qui le rend invalide et geignard. La femme est représentée comme un être qui enchaîne l'homme, qui le prive de sa liberté, un tyran. Elle semble alors dominatrice et castratrice. La *Karolin* est plus forte et grande que son mari. Un autre proverbe antillais rapporté par Marie-Rose Lafleur exprime ce phénomène de la femme manipulatrice :

*« « Fanm ka magoté nonm an bélanjé » Les femmes marcotent les hommes pour en faire des aubergines. Les femmes transforment leur mari en pantin. »<sup>2</sup>*

---

1 Marie-Rose Lafleur, *Lang a fanm, Ou ce que le créole dit des femmes !*, Ibis Rouge, 2005, p. 43.

2 Idem, p.46.

Cependant, dans ce cheval-jupon, c'est l'homme qui interprète le costume. Sa tête prend celle du mari, et Caroline n'est qu'un pantin qui remplace le cheval. Son mari est au-dessus d'elle. L'homme qui interprète le personnage se joue d'elle, enclenche des instants dramatiques burlesques. Les spectateurs rient de Caroline qui garde jalousement son mari sur le dos. La femme est ici objet, pantin, à faire rire, soumise à la loi de l'homme-carnavalier qui l'interprète, décide de ses mouvements, de sa parole, de ses actions. Elle est en vérité soumise et exploitée.

Troisièmement, la femme est ici une mégère. C'est l'image de l'épouse, de la femme que l'on a mariée, qui est bavarde, envieuse, querelleuse, coquette, etc. Selon Véronique Corinus, la femme, au travers du conte antillais et de l'image de la mégère, est méprisée.

*« Le conte traduit ici l'immense malaise et le terrible malentendu qui s'instaurent dans la relation homme-femme dès l'époque de l'esclavage. Sur la plantation, l'acte sexuel supplante les rapports amoureux. Le maître assouvit ses désirs dans le rang de ses esclaves, soit par la force, soit en laissant miroiter quelque avantage. Le nègre, considéré comme un simple géniteur, multiplie les concubines. Il n'a d'ailleurs aucune prérogative sur la femme ou sur l'enfant qui peuvent lui être enlevés pour être vendus. Il porte sur sa compagne un regard méprisant, car elle se donne au Blanc, enfante de lui et privilégie parfois ce contact, pensant que sa progéniture, si elle a la peau claire, pourra s'en sortir plus aisément. »<sup>1</sup>*

### **b) La Karolin : crainte du pouvoir hypothétique de la femme.**

Nous l'avons vu avec la *Djablès*, la femme est en Guyane française un objet de crainte. Sans doute de par son statut de mère dominante dans une société matrifocale, la femme est en retour pris comme objet de dérision au sein du carnaval. L'homme profite de ce temps masqué pour exulter ses peurs, ses frustrations, ses traumatismes. En l'absence du père, le petit garçon peut devenir l'objet, le pantin de la mère. Mais pourquoi le père démissionnaire n'est-il jamais pris comme ligne de mire de l'esthétique grotesque cayennaise ? Le mari de la Caroline, geignard, enfantin, « castré », n'est-ce pas la représentation symbolique du père absent ?

---

<sup>1</sup> Véronique Corinus, *Les femmes dans les contes et légendes antillais*, in Marie-Rose Lafleur, *Lang a fanm, Ou ce que le créole dit des femmes !*, Ibis Rouge, 2005, pp. 89-90.

La figure tente de résoudre la complexité ontologique. L'humanité n'est pas seulement à construire dans ses lacunes mais aussi à résoudre dans ses obscurités, ses nœuds, ses contradictions.

## **IV) Les *Balayeuses* et *Vidangeurs* : la saleté et la marge**

Les *Balayeuses* et les *Vidangeurs* sont eux aussi une mis en dérision d'une partie de la société : les femmes et les bagnards. Mais il est intéressant de noter que ces deux personnages ont un rapport direct avec la saleté : les unes balayaient les rues de Cayenne, les autres vident les toilettes, les unes jouent avec la poussière, les autres transportent des excréments. Que signifient alors ces deux figures au sein du carnaval ? Sommes-nous en présence d'une esthétique de la subversion ?

### **1) Les *Balayeuses* : la femme, cet autre terrifiant et nécessaire.**

Ce personnage peut être solitaire mais se déplace souvent à plusieurs. Selon Isabelle Hidair, il était joué généralement par un homme assez grand. Aujourd'hui, certaines femmes se réapproprient cette figure.

« *La balayeuse porte une robe sobre, unie à fleurs ou à carreaux, assortie d'une coiffe nouée à la Patabole<sup>1</sup> (...). Son visage est couvert d'un loup auréolé d'une bavette. Elle noue à sa taille un Kanmza konvwé<sup>2</sup> (en patchwork, uni ou à rayures).* »<sup>3</sup>

Selon Bernard Lavergne, le costume traditionnel de la balayeuse se composait d'un foulard madras et d'une robe généralement bleue. Pour Isabelle Hidair, elle porte une robe *Rivière salée* et un masque de vieille femme. La robe *Rivière salée* est un costume féminin que l'on retrouve uniquement dans le carnaval. On observe aujourd'hui qu'outre l'utilisation du masque de sorcière ou même encore de monstre, souvent la balayeuse est rembourrée : elle a des seins et des fesses énormes.

Elle est munie d'un *balai créole* ou *balai coco*. Il est composé de paille de coco ou de liane franche, *yann franch*. A la taille de la balayeuse sont attachés un petit *katouri* et un *kar*.

Selon certains, la *Balayeuse* balaie les rues mais aussi les pieds des spectateurs.

« *La balayeuse qui danse, la balayeuse qui virevolte autour de son balai,*

---

1 Noué à la manière d'un foulard de pirate.

2 Pièce d'étoffe en patchwork ou unie, qui servait à remonter la robe à cause de la chaleur.

3 Florence, Poirie-Nkpa et Gérard Grig, op.cit., p.31.

*la balayeuse qui remue son popotin, la balayeuse qui s'agite à chaque recoin, la balayeuse qui balaye les rues très tôt le matin ou très tard le soir. La balayeuse bien décidée à faire le ménage. Spécialiste de la propreté. Un coup de balai et plus de poussière. (...) La balayeuse qui se cabre, la balayeuse qui souffle un moment, la balayeuse et son foutu mal de reins. La balayeuse qui nous fait rire pendant le carnaval. »<sup>1</sup>*

Selon Isabelle Hidair, la *Balayeuse* ne cherche pas à balayer les pieds des spectateurs mais à les salir. L'objet balai est alors pris pour son rôle inverse. La *Balayeuse* a un jeu burlesque. Elle est là pour faire rire.



*Illustration 160 : Balayeuse, rembourrée et modernisée par le port de talons aiguilles et de masque vénitien généralement attribuée au fem'touloulou des dancings. Cayenne, 2002, photo : Gérard Tougait.*

*Illustration 161 : Balayeuse à tête de monstre, carnaval de Cayenne, 2005, photo Gérard Tougait*

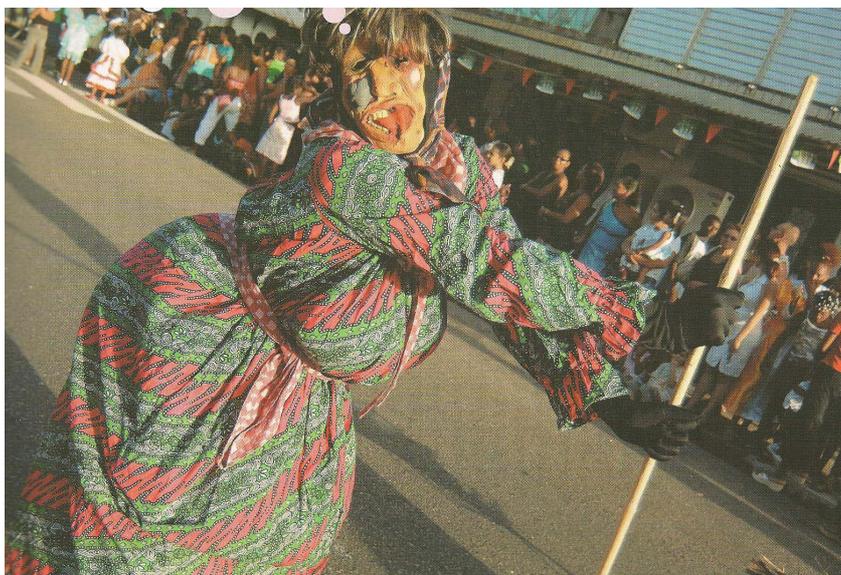


<sup>1</sup> Touloulou Magazine, 2008, n°14, p.7.



*Illustration 162 : Balayeuses avec loup à bavette, carnaval de Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait*

*Illustration 163 : Balayeuse, Touloulou Magazine, 2008, n°14, p.7.*



### **a) La balayeuse : pratique de rabaissement.**

La *Balayeuse* fait directement référence aux balayeuses de rue qui nettoyaient au petit matin les rues de Cayenne, au XIXe siècle et au début du XXe siècle. Il y a là une mise en dérision d'une frange de la société qui s'occupe de la saleté de la ville. C'est généralement une population située au bas de l'échelle sociale. Le carnaval transforme ces personnes en personnages grotesques, hideux, difformes, salissants. La société créole renforce ainsi les valeurs et normes sociales en vigueur telles que la

hiérarchie et les préjugés sociaux-économiques. La balayeuse est rabaissée. Elle est vieille, moche, et joue avec les détritrus. Mais ce rabaissement n'est-il pas, par effet de « carnalogisme », reporté sur l'ensemble de la société elle-même ? Traditionnellement jouées par des hommes, les *Balayeuses* salissent les spectateurs. C'est l'ensemble de la communauté qui est alors définie dans la figure de la *Balayeuse*. C'est une grande et joyeuse souillure communautaire. On se salit une dernière fois avant l'année nouvelle.

### **b) Le balai : phallus et sorcellerie**

Le balai peut-être vu comme un phallus symbolique dont se joue la balayeuse. C'est un outil qui devient grotesque entre ses mains. Il lui sert à balayer les pieds des spectateurs, à les pousser, les taquiner. Elle s'en sert comme canne, comme manche sur lequel s'appuyer pour se reposer. Le balai, souvent reconnu comme outil ménager, est souvent perçu comme un objet féminin. La femme toujours reléguée aux tâches d'intérieur et de nettoyage est socialement reconnue comme « une balayeuse ». Ce balai devient alors, par effet de contagion lié aux attributs mystifiés de la femme, à la fois hautement sexuel et maléfique. Non seulement reconnu comme étant un phallus symbolique, il est aussi le moyen de transport favori des sorcières.

*« A ce propos, Y. Geffroy explique que la figure de la sorcière met en scène un conflit œdipien. Elle symbolise le « rapport hostile mère/fille ; image de la mère dévorante mais aussi prête à châtier la haine que lui voue sa fille ; mais aussi les conflits sexuels ultérieurs : frigidité, problèmes de séduction ». »<sup>1</sup>*

L'homme qui joue la balayeuse n'est-il pas en contact avec sa propre sexualité ? S'agit-il d'un discours porté sur la relation entre la femme et le phallus ou entre l'homme et lui-même ?

### **c) Le balai de la mégère**

La vieille femme difforme qui balaie la ville de ses saletés, c'est la mégère.

---

<sup>1</sup> Isabelle Hidair, *Anthropologie du carnaval cayennais*, op.cit., p.38 citant Y. Geffroy, *Le masque et la libération des pulsions*, in *Carnavals et mascarades*, op.cit, p. 182.

Comme *Djab dan bwèt*, elle nettoie la cité des cancans, des histoires, des débris et détritrus de l'année passée, en même temps qu'elle endosse de vieux chiffons et qu'elle prend figure de vieille dame. Le vieux, l'ancien sont mis sur la place publique pour être mieux balayés. La mégère prend alors un rôle social important. A la différence de *Karolin*, la *Balayeuse* est une mégère hideuse et sale. Dans l'étymologie grecque, Mégère signifiant « la haine » est l'une des trois Erinyes. Ces déesses avaient pour fonction de punir les criminels tout au long de leur vie jusqu'à les rendre fous. Elles sont laides, repoussantes, portant sur la tête des serpents en guise de cheveux. Elles sont munies d'ailes et de fouet. Du sang coule à leurs yeux. La mégère aujourd'hui désigne une femme violente et agressive. En cela elle se rapproche de la sorcière. Elle est terrifiante et hideuse. La balayeuse-mégère replace les spectateurs à leur « place ». Elle remet à leurs pieds leurs propres excréments : poussière, papier gras, etc. Elle les rabaisse. Elle les fait descendre de leur piédestal. Elle souille le trottoir, l'espace du quotidien et de la norme.

## **2) Le *Vidangeur* : marginalisation et carnaval**

### **a) le *Vidangeur* : le bagnard de Cayenne.**

Le *Vidangeur* porte la tenue du bagnard notamment des « transportés », c'est-à-dire ceux qui étaient condamnés aux travaux forcés.

*« Les contingents de condamnés débarqués chaque année relevaient des trois grandes catégories que formaient la déportation, la transportation et la relégation. La déportation – inaugurée sous la révolution de 1789 - instituée par la loi du 8 juin 1850 était une peine afflictive et infamante qui frappait les condamnés politiques. La transportation était une peine criminelle (loi du 30 mai 1854) subie dans la colonie. La relégation établie par la loi du 27 mai 1885 était une peine complémentaire commune aux matières correctionnelle et criminelle. Elle frappait, dans les conditions prévues par la loi, les récidivistes qui, après avoir purgé leur peine en France, étaient relégués en Guyane à perpétuité. »<sup>1</sup>*

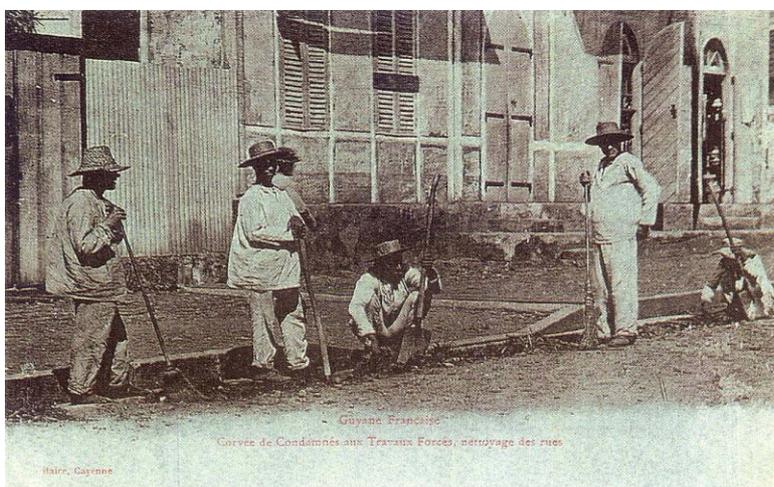
Son habit ressemble à un pyjama rayé rouge et blanc. Il porte sur la tête un sac en toile de jute. L'un des bords du sac fait office de capuche pointue. Il est muni d'une

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, op.cit., p.57.

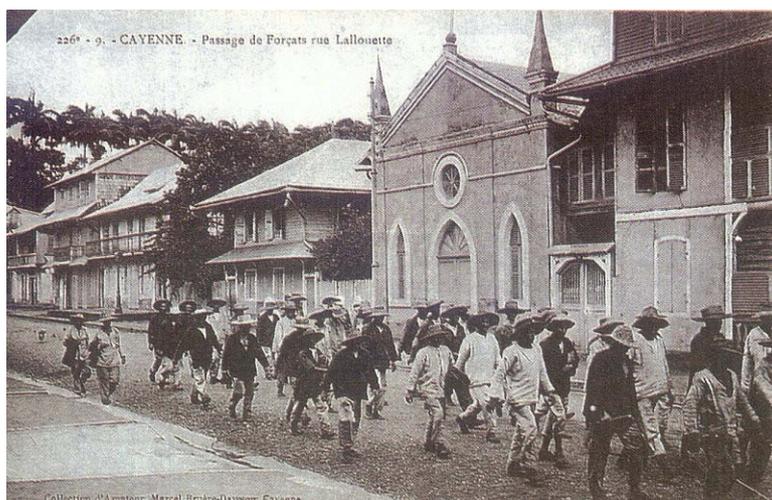
lampe à pétrole et d'un bidon de fer-blanc. Il porte aux pieds des *borga*<sup>1</sup> ou des espadrilles. Selon Florence Poirier-Nkpa et Gérard Grig, le groupe de *Vidangeurs* défile en se répartissant de chaque côté de la chaussée, bordant ainsi de très près les spectateurs.

Le *Vidangeur* fait directement référence à l'époque des bagnards qui avaient pour tâche notamment de vidanger les toilettes de chaque maison cayennaise. Ils échangeaient un seau propre contre un seau plein. Les seaux remplis étaient déposés dans une charrette tirée par un buffle. De nombreuses cartes postales de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle montrent la présence de groupes de bagnards rentrant de corvée dans les rues de Cayenne.



*Illustration 164 : Corvée de condamnés aux Travaux Forcés : nettoyage des rues, Cayenne, début XXe siècle, collection Mr Jean Antolini*

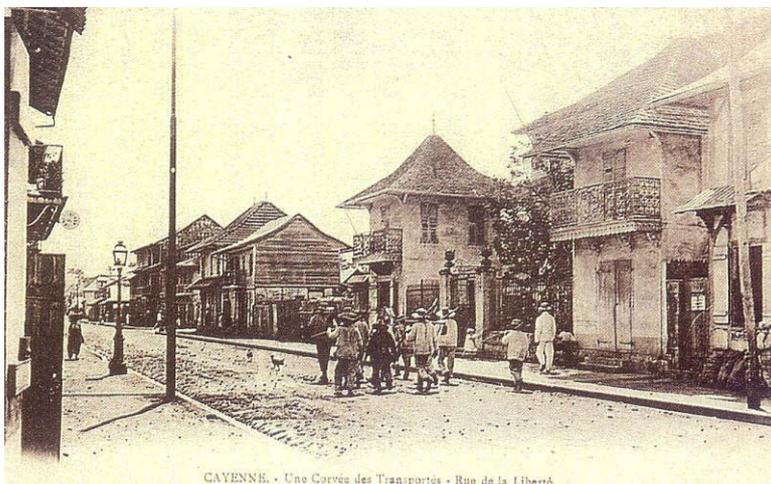
*Illustration 165 : Passage de forçats, rue Lallouette, Cayenne, début XXe siècle, Carte postale Dawson, collection Mr Jean Antolini*



« A la fin de 1852, 2200 transportés vivaient en Guyane ; en 1878 on en comptait 3653. A partir de 1886, les convois de relégués augmentèrent dans d'importantes proportions les effectifs de la population pénale. Au début du XXe siècle, elle comprenait plus de 6000 personnes, ce qui représentait

1 Sandale faite d'une semelle de bois et d'une simple sangle.

*un peu moins du quart de la population coloniale (en 1911, celle-ci s'élevait à 33 477 habitants). »<sup>1</sup>*



*Illustration 166 : Cayenne, une corvée de Transportés, rue de la Liberté, Collection Mr Jean Antolini.*

Les bagnards furent donc fortement présents à l'intérieur de l'espace urbain. Mais leur insertion dans la société n'était pas celle espérée par les gouvernements successifs français. Au contraire loin d'être une possibilité de peuplement de la colonie, le bagnard était en marge de la société. Sa condition d'ancien bagnard, une fois sa peine purgée, faisait de lui un exclu voué à une vie misérable. La plupart devenaient mendiants dans les rues de Cayenne.



*Illustration 167 : Vidangeurs, interprété par le groupe Kouman, carnaval de Cayenne 2003, photo : Gérard Tougait.*

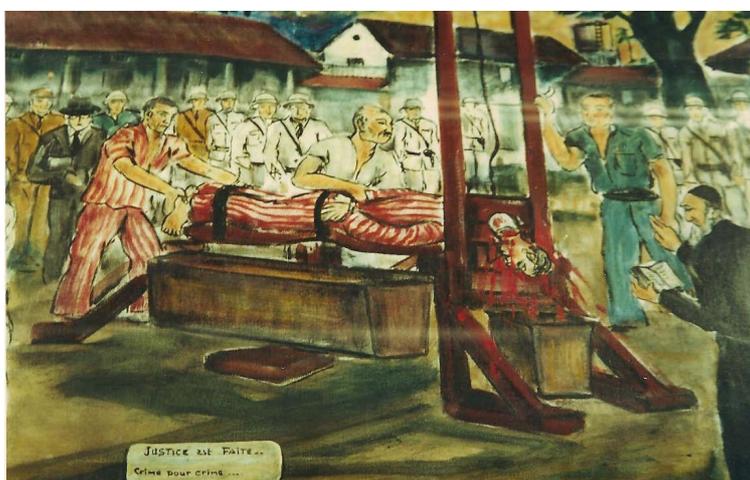
<sup>1</sup> Serge Mam Lam Fouck, *Histoire Générale de la Guyane française*, op.cit., p. 58.

## **b) La marge et le carnaval**

L'individu en marge de la société est souvent un personnage potentiel pour le carnaval.

Le grotesque du personnage renforce la marginalisation. Le forçat ici a une corvée bien particulière. Il n'est pas inscrit dans une tâche noble comme la construction du jardin botanique de Cayenne mais au contraire rabaissé aux vidanges des toilettes. Le carnaval accentue la marge. Cependant il est important de préciser qu'aucun récit à ce jour n'évoque une pratique de souillure liée à la figure du *Vidangeur*. Il n'y a semble-t-il aucun contenu mal odorant et débordant dans les seaux des *Vidangeurs* en temps de carnaval.

De même la tenue du transporté, comme on peut le constater sur les cartes postales, n'a pas toujours été celle adoptée par la figure carnavalesque du *Vidangeur*, à rayures rouges et blanches, bien qu'elle ait aussi existé, comme on peut le constater sur les dessins du bagnards Francis Lagrange exposés aujourd'hui au musée départemental Franconie à Cayenne.



*Illustration 168 : tableau de Francis Lagrange, faussaire condamné au bagne de Guyane dans les années 1930, Musée Départementale Franconie, Cayenne, photo Blodwenn Mauffret 2002.*

Le costume à rayures est marqueur d'une différence. Il accentue la marge bien plus que la simple vareuse unicolore du début du XXe siècle.



de la Guyane et remémore, par effet d'identification, à l'être créole, son passé esclavagiste.

## **Conclusion :**

Les figures traditionnelles du carnaval de Cayenne, qu'elles soient démoniaques, pratique du Détour ou commémoration de l'histoire de la Guyane française, sont toutes des Traces qui évoquent la construction de la société créole et sa complexité. Elles manifestent toutes le sacrifice premier sur lequel s'est fondé la société créole cayennaise. Elles évoquent toutes une humanité bafouée. Elles reconstruisent toutes cette humanité soit en comblant les vides ontologiques (histoire volée, acculturation forcée), soit en chassant les vieux démons et en exprimant l'inexprimable (violence de l'exil et de l'esclavage), soit en tentant de résoudre les contradictions de la société nouvelle émergente (idéologie d'assimilation et volonté de valorisation de soi).

Le carnaval insère ces figures au sein d'un système symbolique qui permet l'expression de la parole divergente et l'affranchissement des normes sociales en vigueur mais aussi la violence et la folie des corps, de la chair, de l'humanité incarnée et retrouvée. C'est le règne du Diable et du *kaséco*.



**Quatrième partie :**

***Le carnaval contemporain : déplacements des enjeux subversifs.***



## **Chapitre I :**

**Transformation du carnaval en parade identitaire par l'idéologie nationaliste : évacuation de l'esthétique grotesque, perte du sens des figures traditionnelles et utopie de la « brillante » existence.**



Dans ce chapitre, nous allons tenter de rendre compte de la transformation du carnaval de rue de Cayenne. Il s'agit d'une métamorphose d'un carnaval traditionnel vers un carnaval-parade qui s'établit à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Cette transformation va complètement bouleverser les pouvoirs subversifs du carnaval. L'attrape, le charivari, la souille, le grotesque, le grivois, le contestataire et le provocant n'auront plus leur place au sein de cette nouvelle esthétique. Les figures traditionnelles n'auront plus de sens. Le carnaval se voudra spectacle consommable, produit d'attraction touristique. Il va rendre compte d'un projet politique nationaliste et d'un hédonisme général lié à la post-modernité. Cette nouvelle esthétique, qui se manifeste par de l'hyper-visibilité et de la brillance, évacue la pratique ancienne du Détour, du *caché-montré*, pour mettre en place une nouvelle forme de subversion et d'utopie. Le carnavalier se libère du masque pour crier son existence à la face du monde, une existence qu'il revendique comme « belle », brillante, ultra-présente. Il ne s'agit plus d'une mise au paroxysme du caractère dérisoire de la genèse de l'être mais d'une sur-revalorisation de l'être présent et à venir.

## **I) Apparition des idéologies nouvelles : négritude, créolité et guyanéité.**

Il est important de rendre compte de l'évolution de la société créole afin de mieux comprendre les évolutions esthétiques du carnaval de Cayenne. En effet, le carnaval se fait toujours miroir de la société qui le produit. Il participe, à Cayenne, dans la seconde moitié du XXe siècle, au nouveau projet politique qui se met en place. Il devient outil au profit du mouvement nationaliste créole. Il donne l'illusion d'une créolisation des êtres mais ne rassemble que pour marquer les différences culturelles et asseoir le pouvoir créole en place.

### **1) Le mouvement de la Négritude dans les années 1930 et la première vague nationaliste dans les années 1950 : un faible impact sur la population de Guyane**

A l'heure de la départementalisation de 1946, c'est-à-dire à l'apogée de l'idéologie d'assimilation, le nationalisme guyanais émergea, poussé en cela par les vagues d'indépendances et les luttes anticolonialistes internationales. Au nationalisme guyanais existent des précurseurs tels que Auguste de St-Quentin qui publia en 1872 une *Notice grammaticale et philologique sur le créole de Cayenne* et Alfred Papérou qui écrivit un roman entièrement en créole guyanais, *Atipa*, en 1885, mais aussi Auguste Horth (*Le patois guyanais, essai de systématisation*, 1949) et Michel Lohier (*Légendes et contes guyanais*, 1960). Tous militent « en faveur de l'affirmation d'une identité guyanaise qui fonde l'existence d'une communauté ayant ses propres valeurs. »<sup>1</sup> Mais, c'est surtout sur le poète Léon Gontran Damas (né en 1912, mort en 1978), chantre de la Négritude, que les mouvements nationaliste et littéraire s'appuieront. En compagnonnage avec Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor, il fonde le mouvement de la Négritude à Paris dans les années 1930. Aimé Césaire

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage*, op.cit., p.184.

emploie le terme de « Négritude » la première fois en 1935 dans le n°3 de la revue littéraire de ces trois jeunes étudiants, *L'Étudiant Noir*. Il en reparle ensuite dans *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939 :

« *La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, l'acceptation de ce fait, de notre destin de Noir, de notre histoire et de notre culture.* »<sup>1</sup>

Léopold Sédar Senghor reprend le concept dans *Chants d'ombres* en 1945. Léon Gontran Damas publie quant à lui un recueil de poèmes, *Pigments*, en 1937. A la lecture de *La complainte du Nègre* on s'aperçoit de la révolte du poète contre l'occultation de l'esclavage propre à l'idéologie d'assimilation.

### **-LA COMPLAINTE DU NÈGRE**

*Pour Robert Goffin*

Ils me l'ont rendue  
la vie  
plus lourde et lasse

Mes aujourd'hui ont chacun sur mon jadis  
de gros yeux qui roulent de rancœur  
de honte

Les jours inexorablement  
tristes  
jamais n'ont cessé d'être  
à la mémoire  
de ce que fut  
ma vie tronquée

Va encore  
mon hébétude  
du temps jadis  
de coups de corde nouveaux  
de corps calcinés  
de l'orteil au dos calcinés  
de chair morte  
de tisons  
de fer rouge  
de bras brisés  
sous le fouet qui se déchaîne  
sous le fouet qui fait marcher la plantation  
et s'abreuver de sang de mon sang de sang la sucrerie  
et la bouffarde du commandeur crâner au ciel.  
(PIGMENTS)

---

<sup>1</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Revue Volontés N° 20, 1939, Pierre Bordas, 1947, Présence Africaine, 1956.

La Négritude de ces années 1930 eut peu d'impact à cette époque sur la population guyanaise. De même, la première vague nationaliste post-départementalisation des années 1950 se heurta à un mur d'incompréhension. Il s'agissait pourtant dans ce premier mouvement nationaliste de redéfinir l'identité guyanaise. En effet, d'une part, l'idéologie d'assimilation ne s'était véritablement effectuée qu'au sein de la bourgeoisie créole. En vérité les couches sociales moins aisées, qu'elles soient dans les villes, dans les campagnes, sur le Littoral ou dans l'Intérieur, étaient peu francisées. D'autre part, les Amériendiens et les Bushinengués faisaient aussi partie de la composition de la population, de son histoire et, de ce fait, de l'identité guyanaise en construction. La société guyanaise restait spécifique et cette originalité correspondait « *mal à l'idéal des défenseurs de l'assimilation* »<sup>1</sup>

## **2) La deuxième vague nationaliste 1970-1980 et la pensée de la créolité : une flambée politique et intellectuelle.**

Il faut donc attendre les années 1970-1980 pour voir apparaître une véritable flambée nationaliste en Guyane française. Il y eut la création de nombreuses structures politiques.

*« Les formations indépendantistes firent toutes le même diagnostic quant à l'état de la société guyanaise : l'assimilation s'était traduite par l'émergence d'une société malade, souffrant de complexe d'infériorité, d'aliénation culturelle et de dépendance économique génératrice d'une mentalité collective « d'assistés ». »*<sup>2</sup>

La pensée sur l'identité guyanaise évolua de la Négritude à la Créolité. Cette dernière est un mouvement de pensée antillo-guyanais qui émergea en Martinique dans les années 1980. Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé publient en 1989 *L'éloge de la créolité*. Les auteurs cherchent à définir l'être créole dans ce qu'il a de spécifique. En cela la créolité est un concept séparateur. L'être, ici, se définit par rapport aux autres. Il cherche à rentrer dans une définition, dans une

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale*, op.cit., p.155.

2 Idem, p.187.

catégorisation. Mais, paradoxalement, la Créolité se veut un concept qui rassemble. L'être créole est ouvert au monde et aux choses qui l'entourent.

*« La Culture vivante, et la Créolité encore plus, est une excitation permanente du monde, hors du Même et de l'Un, et qu'elle oppose à l'Universalité, (...) la Diversité. »<sup>1</sup>*

Édouard Glissant, quant à lui, parle de Créolisation plus que de Créolité et élargit le concept à l'ensemble de la population mondiale comme un devenir possible pour tous. C'est, selon lui, la possibilité « *d'être soi sans se fermer à l'autre* » et de « *s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même.* »<sup>2</sup> Il n'est plus question dans le cadre d'Édouard Glissant et du concept de Créolisation d'une question identitaire de groupe mais d'une philosophie.

*« Les phénomènes de créolisation sont des phénomènes importants, parce qu'ils permettent de pratiquer une nouvelle approche de la dimension spirituelle des humanités. (...) Car la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être « équivalents en valeur » pour que cette créolisation s'effectue réellement. »<sup>3</sup>*

A partir des années 1990, les intellectuels guyanais, quant à eux, se penchent sur la question non plus de la Créolité mais de la Guyanéité. L'espace territorial guyanais est marqué par une population extrêmement hétérogène. A l'inverse des Antilles, ce département n'est pas une île et s'insère dans le paysage latino-américain. Sont présents sur le vaste territoire guyanais des cultures tribales (Amérindiens, Bushinengués), des immigrants d'Amérique du Sud en particulier les Brésiliens et les Surinamiens, des immigrants des Antilles françaises et anglaises, des Asiatiques tels que les Chinois ou les réfugiés politiques hmongs<sup>4</sup>, des Africains et des Européens. A l'intérieur de cette population hétérogène, où la population créole est en grande diminution, l'intellectuel créole se pose la question de sa place et de son identité. En témoigne le colloque du 21 avril 1995 consacré à *L'identité guyanaise en question, les dynamiques interculturelles*<sup>5</sup>. Serge Mam Lam Fouck

---

1 Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant et Jean Bernabé, *L'éloge de la créolité*, Gallimard, 1989, pp. 54-55.

2 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Gallimard, 1996, p.23.

3 Idem, p.17.

4 Les Hmongs ou H'mongs ou Mongs sont un peuple nomade et montagnard originaire du sud de la Chine, du nord Vietnam et du Laos. Les Hmongs de Guyane sont des villageois du Laos qui ont fui le communisme en 1975. Certains se retrouvèrent en Guyane en 1977. Ils y furent installés par le gouvernement français dans l'objectif de peupler la Guyane et surtout de développer l'agriculture dans cette région.

5 Publié chez Ibis Rouge, 1995.

voit, dans la composition hétérogène de la Guyane française, « *une des conséquences de l'échec des stratégies de développement.* »<sup>1</sup> Dans cet article, l'auteur fait un historique de la Guyane française mais surtout de la population créole face à l'immigration massive qui s'établit à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Il établit un questionnement de soi par rapport aux autres. Dans ce même colloque, J.-J. Chalifoux parle de la société guyanaise comme d'un modèle de transaction culturelle. Il oppose les représentations hiérarchisées verticales aux représentations horizontales ou d'inclusion interculturelle. Dans le premier cas, les différences culturelles ne sont plus des freins au développement économique mais utilisées au contraire en faveur de l'économie. C'est le cas par exemple de la division du travail. Ces représentations hiérarchisées horizontales sont des stéréotypes utilisés par les décideurs locaux à des fins économiques sans se soucier réellement du bien être des individus. Dans le second cas, et selon l'auteur, la Guyane utilise ce genre de représentations ; la créolisation ou le métissage culturel en sont des exemples frappants. Les représentations horizontales jouent « *un rôle intégrateur permettant de construire des liens entre plusieurs groupes ethnoculturels.* »<sup>2</sup> L'auteur rejoint, en cela, Édouard Glissant et le concept de Créolisation. Cependant, n'y a-t-il pas dans cette idéologie de la créolisation une volonté masquée de maintenir le pouvoir culturel créole en place en nommant tout ce qui se passe à l'intérieur de la société comme appartenant à la créolité ?

Selon Manga Bekombo, chercheur camerounais, les quêtes identitaires quelles qu'elles soient sont toujours le symptôme d'une crise.

*« L'affirmation de l'identité est, en soi, la manifestation d'une crise au niveau du sujet individuel comme au niveau d'une collectivité. L'affirmation de l'identité suppose, soit l'auto-perception déchirante de la dépersonnalisation, soit la détermination par le sujet d'un objet extérieur estimé menaçant et capable de porter atteinte au soi individuel ou collectif. »*<sup>3</sup>

L'identité culturelle est avant tout une formule qui suscite une émotion et qui

- 
- 1 Serge Mam Lam Fouck, *La composition de la population de la Guyane française : une des conséquences de l'échec des stratégies de développement*, in *L'identité guyanaise en question, les dynamiques interculturelles en Guyane française*, coordination Serge Mam Lam Fouck, acte du colloque du 21 avril 1995, Ibis Rouge, 1995.
  - 2 J.-J. Chalifoux, *Projet interculturel et complexité culturelle en Guyane française – Modèles théoriques et études de cas*, in *L'identité guyanaise en question*, op.cit., p.101.
  - 3 Manga Bekombo, *Identité, culture et Nation*, in *dialogue pour l'identité culturelle – Première conférence internationale pour l'identité culturelle*, sous la direction de Dominique Gallet, édition Anthropos, 1982.

différencie arbitrairement le « nous » des « autres ». J.-J. Chalifoux reconnaît lui-même qu'une « *idéologie de distinction coexiste également de façon paradoxale avec cette idéologie de l'interculturalité.* »<sup>1</sup> Il semble y avoir à l'intérieur même de l'idéologie de Créolisation autant que celle de Guyanéité une volonté de séparation et d'exclusion. Ces concepts, de prime abord philosophiques, se transforment en idéologie à partir du moment où ils s'insèrent au sein d'un projet politique. Or, c'est bien à partir de la flambée du mouvement indépendantiste qu'apparaissent ces concepts. Ces idéologies naissent à partir du moment où les mouvements politiques cherchent à fédérer une Nation.

Selon J.-J. Chalifoux, « *de multiples événements culturels en Guyane contribuent à construire cette idéologie interculturelle. Notamment l'anniversaire de l'abolition de l'esclavage, le carnaval, l'inauguration de la statue du rond-point de la Madeleine.* »<sup>2</sup>

Les événements culturels qui se veulent des catalyseurs du projet interculturel sont, semble-t-il, des événements appartenant à la culture créole. Le carnaval va, lui aussi, être pris dans le projet nationaliste. Bien loin de métisser les cultures entre elles, le carnaval de rue de Cayenne de la seconde moitié du XXe siècle propose soit de mettre en évidence les différences culturelles (les Chinois défilent en Chinois avec leur dragon) en proposant des représentations hiérarchisées verticales (les Brésiliennes sont la part « sexy » du défilé), soit d'obliger à adhérer à l'esthétique créole (le groupe de métropolitain Osband tente de s'intégrer dans la société cayennaise par la voie de l'assimilation).

---

1 J.-J. Chalifoux, op.cit., p.102.

2 Idem, p.101.

## **II) L'évolution du carnaval cayennais en carnaval-parade : une volonté d'identification culturelle et nationale.**

Le développement du carnaval à partir de la seconde moitié du XXe siècle peut être vu dans le sens d'une affirmation identitaire nationale et culturelle. Les costumes et les modes de représentations carnavalesques urbaines évoluent. La rue n'est plus l'espace du rire, de la dérision, du grotesque et de l'effroi. La rue devient l'espace de la parade. Elle sert à mettre en avant l'identité individuelle et collective. Il s'agit de faire valoir ses droits à une existence publique. Il s'agit de mettre en place une revalorisation de son être et de sa communauté. Le carnaval participe au projet politique nationaliste et à l'idéologie de la créolité, de la créolisation et de la guyanéité.

### **1) L'élaboration du masque « beau » : les prémisses de 1950 à 1975.**

Nous mettons entre guillemets le terme de « beau » en ce que nous ne voulons porter aucun jugement sur les qualités esthétiques des costumes dits modernes par rapport à ceux dits traditionnels ou encore par rapport à ceux dit spontanés des *touloulou sales*, *sauvages* ou *solitaires*. Nous utilisons cependant ce terme de « beau », d'une part, en ce qu'il est le plus à même d'exprimer le rapport des carnavaliers, des spectateurs, de l'ensemble de la communauté cayennaise créole avec ces masques. Ils suscitent chez beaucoup de l'admiration et du plaisir. D'autre part, ce rapport admiratif et plaisant aux masques est le signe non plus d'une participation totale de la population avec le masque mais bien d'une mise à distance entre carnavalier et spectateur, une séparation qui est bien l'une des caractéristiques du carnaval-parade. Ensuite, ce « beau » tient en lui quelque chose de sacré qui naît de cette mise à distance. Le masque « beau » est intouchable.

A partir de quand, dans quel contexte et pourquoi apparaissent les masques

« beaux » ?

### **a) Les années 1950 : les prémisses d'un changement d'esthétique**

Dans les années 1950, le journal *Parallèle 5* commence à prendre le parti de décrire la culture guyanaise et notamment créole. Ce journal publiait entre autres les travaux de Michel Lohier sur les contes et légendes de Guyane. Le carnaval alors prend sa place dans ce journal. C'est donc à partir des années 1950 que le carnaval de rue prend pleinement sa présence dans les archives de la Guyane française. On y parle non pas encore de parade mais de cavalcade. Cette dernière se définit comme la course agitée, bruyante, et pour certains « désordonnée », d'un groupe de personnes. Le terme « cavalcade » vient de l'italien « *cavalcata* » qui vient du verbe « *cavalcare* » signifiant « chevaucher ». A son origine la cavalcade désigne le défilé d'une troupe de cavaliers, généralement des soldats. Il est intéressant de noter le glissement du terme « cavalcade » qui de son sens militaire ou chevaleresque passe à un sens carnavalesque de désordre et de défoulement. C'est comme si la cavalcade carnavalesque ne désignait plus l'homme comme un cavalier mais l'homme comme un cheval faisant claquer ses sabots sur le pavé et courant à perdre haleine vers un but qu'il ignore. La cavalcade à la différence de la parade garde encore, bien que pouvant être « *très bien préparée et très bien organisée* »<sup>1</sup>, une fonction carnavalesque de défoulement, de dislocation de la réalité par le bruit, l'agitation, le désordre et le sens ambigu de cette course effrénée. Au sein de cette cavalcade cayennaise se pratiquait la farandole<sup>2</sup>. Cette danse se pratiquait aussi dans le carnaval de rue de Paris. Les carnavaliers se tiennent par la main. Ils forment une chaîne et courent ainsi ensemble soit en sautillant soit en allant très vite. Cette chaîne évolue dans l'espace de façon sinusoïdale. Dans le film de Marcel Carné de 1945, *Les enfants du paradis*, le personnage de François se perd dans la foule carnavalesque du boulevard du Crime à Paris. On y voit les carnavaliers danser joyeusement la farandole au son de fanfares carnavalesques. Cette danse symbolise le flux de la vie, la perte face au temps.

---

1 *Parallèle 5*, mars 1952, pp.10-11.

2 *Parallèle 5*, 1954.

*Illustration 170 : "Les enfants du paradis", le personnage François perdu au milieu de la foule carnavalesque dansante, film de Marcel Carné : carnaval, cavalcade et farandole.*



Les costumes de cette époque, outre les figures dites « traditionnelles » et les *touloulou sales*, semblaient être, selon la description de Michel Lohier dans le *Parallèle 5* de 1952, les mêmes que ceux que l'on trouve dans beaucoup d'autres carnivals d'Europe et d'Amérique Latine, qu'ils soient de rue ou de salon : des cow-boys, des gitans, des danseuses du ventre, des clowns, etc. C'est l'imaginaire cinématographique et littéraire de cette époque qui transparaît au travers du carnaval. Sans doute ces costumes renvoyaient-ils à des archétypes, telles que l'image de la virilité (le cow-boy) ou de la féminité (la danseuse du ventre), nécessaires à la société créole en construction.

Les carnavaliers défilaient généralement en bande sans organisation préalable. Une « bande » peut être assimilée à un « groupe d'amis ». La musique carnavalesque provenait le plus souvent des orchestres de salon qui, le dimanche, en fin d'après-midi défilaient pour former un grand *vidé* avec toute la foule de carnavaliers. Cependant, des sortes de groupes se constituent déjà à cette époque. On les appelait les « cliques ». La plus célèbre fut la *Clique St-Victor*. Ces cliques n'avaient à cette époque qu'une fonction musicale. Elles étaient des sortes de fanfares, et ne se cantonnaient pas uniquement au carnaval.

*« Le but de l'association St Victor est de procurer une formation artistique solide à ses membres actifs afin de pouvoir rehausser l'éclat de toutes les grandes fêtes en prêtant son concours partout où il serait sollicité. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> *Parallèle 5*, février 1953.



Illustration 171 : "Les joueurs de trombone sur la place des Amandiers dans les années 1950."  
Photo tirée de Bernard Montabo, "Le grand livre de l'histoire de la Guyane volume 2" p.607.

Selon Auxence Contout<sup>1</sup>, beaucoup d'associations organisaient les fêtes dans la première moitié du XXe siècle : *L'Harmonie Cayennaise*, la *Jeunesse cayennaise*, la *Société Sainte-Cécile*, la troupe *Aubry*, l'orchestre des *Amis du livre*. Le carnaval de Cayenne semblait déjà vouloir s'organiser. Les fanfares faisaient danser les bandes de carnavaliers. Certaines figures commençaient à se patrimonialiser dans les années 1950. Les orchestres n'étaient plus à pied mais sur des chars. Mr Egalgi, célèbre clarinettiste, endiablait les *vidé*. La cavalcade des cyclistes, que nous avons analysée avec l'archive de 1905, était encore de mise. Iqui interprétait de sa grande stature le *Bèf volo bèf*. Monsieur Sully composait des chansons satiriques et grotesques. La rue était, dans cette Cayenne d'après guerre, signe de joie. Les pétards éclataient dans tous les coins.<sup>2</sup> La société cayennaise fêtait-elle la fin de la seconde Guerre Mondiale ou la Départementalisation et l'aboutissement de l'idéologie d'assimilation ?

Il semble, de prime abord, que les années 1950 ne marquaient pas un tournant dans l'histoire du carnaval de Cayenne et dans l'élaboration du masque « beau » de l'esthétique de parade. Cependant, il y eut dans ces années les signes avant-coureurs d'un changement d'esthétique. Malgré la forte présence des masques traditionnels comme *Jéfarin*, *Lanmo*, *coupeuses de cannes*, *Zonbibaréyo*, *Anglébannann*, *mariage burlesque*, des ours (*Bobi ?*), des « *chauves souris qui poursuivent les enfants pour les piquer*, le diable *Lucifer terrifiant avec ces lanternes de couleurs accrochées à ses cornes* »<sup>3</sup>, Michel Lohier déplore une certaine « décadence » dans le carnaval. Selon cet auteur, « *la dernière guerre a tout bouleversé et a jeté le désarroi dans l'esprit*

1 Auxence Contout, *Vaval- L'histoire du carnaval de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2000.

2 *Parallèle 5*, février 1953.

3 *Parallèle 5*, février 1952, Michel Lohier.

*même des adeptes du carnaval.* »<sup>1</sup> De quelle décadence s'agit-il ? Le terme de « décadence » renvoie au commencement de la ruine, au déclin, à la perte du prestige. S'agit-il d'une volonté de propagande pour obliger la population de Cayenne à s'investir dans le carnaval ou d'une incompréhension des changements en cours ? Chaque année ce discours revient. Le carnaval d'avant était mieux, celui d'aujourd'hui perd en qualité. La tradition se perd. Le savoir-faire se dégrade. Les changements au sein du carnaval, les formes nouvelles ont toujours du mal à se faire accepter. Dans le *Parallèle 5* de 1954, on regrette les costumes traditionnels et chansons du passé. Ce regret n'est-il pas le signe déjà d'un bouleversement esthétique en cours ? La « modernité » n'est-elle pas en train de se produire au sein du carnaval dans les années 1950 ? Nous entendons ici par « modernité » une opposition esthétique aux formes traditionnelles du carnaval<sup>2</sup>. Les formes traditionnelles avaient recours essentiellement au récit du passé ou à l'évocation de croyances créoles. La « modernité » carnavalesque se projette vers l'avenir, vers un idéal de société. Il y a en quelque sorte une émancipation esthétique. Le carnavalier passe d'une tradition figée à une création ouverte à toutes les possibilités. Bien loin de se dégrader, il nous semble que le carnaval de Cayenne s'empare de la rue afin d'exprimer les nouvelles idéologies naissantes.

## **b) Les années 1960 : un carnaval encore « modeste »**

– Élaboration d'un carnaval « en-salle »

La première grande transformation du carnaval organisé fut l'élection de la Reine du carnaval. Ce mode festif semble venir du carnaval de Rio. La première élection en Guyane fut organisée à Cayenne en 1968. La gagnante fut Colette Ho Yeng Wa avec le costume de l'Indienne. Différents prix étaient alors décernés ce jour là. Il y avait entre autre le prix masculin, le prix de la souplesse, le prix du comique.

*« Ces soirées se tenaient au Guyana Palace, au Baldéo, au Karfour et*

---

1 Idem.

2 Nous mettons cependant le terme de « moderne » entre guillemets afin de rappeler que nous désignons une esthétique qui se veut en rupture avec une tradition, qui se veut contemporaine et novatrice, mais qui cependant ne correspond pas historiquement avec l'époque de la modernité, appelée encore les Temps Modernes, telle qu'elle est décrite par les historiens, partant de 1453 et finissant soit à la Révolution française pour l'école française soit à 1920 pour l'école anglo-saxonne.

*étaient organisées à l'époque par MM Fabien Roubard et Alexandre Baulane. »<sup>1</sup>*

Aujourd'hui, des femmes défilent sur scène parées d'un riche costume composé avec soin par un passionné de carnaval, un costumier, souvent déjà impliqué dans un groupe à thème. L'élection de la reine est bien plus l'élection du costume et la valorisation du créateur. Le costume est souvent d'une grande envergure, imposant, proche des costumes du carnaval de Trinidad-Tobago. Il n'est pas un costume pour le corps mais une sculpture, un objet dont le corps n'est que le support et le socle. Le corps disparaît parfois complètement sous la sculpture.

Le costume se veut souvent une image forte et emblématique de la Guyane française. Il se veut identitaire et nationaliste. Il est non seulement la manifestation d'un savoir faire technique et artistique mais aussi l'évocation de la créolité et de la guyanéité.

*« Aujourd'hui, les reines sont élues dans toutes les communes et une reine des reines est élue le dernier jour afin de défendre les couleurs de la Guyane dans les manifestations de la Caraïbe et de la Métropole. »<sup>2</sup>*

Les concurrents travaillent leurs costumes essentiellement sur la base de la faune et la flore de la Guyane. L'Amazonie, notamment, recouvrant la majeure partie du territoire, semble être prise comme emblème national. Le *France-Guyane* du 13 mars 1976 donne une idée des thèmes abordés déjà dans les années 1970 : l'hibiscus, la chenille du frangipanier, le flamant rose, la reine du soleil, l'oiseau de paradis (sorti gagnant du concours), le croissant de lune, etc. Au XXI<sup>e</sup> siècle les thèmes abordés sont sensiblement les mêmes.

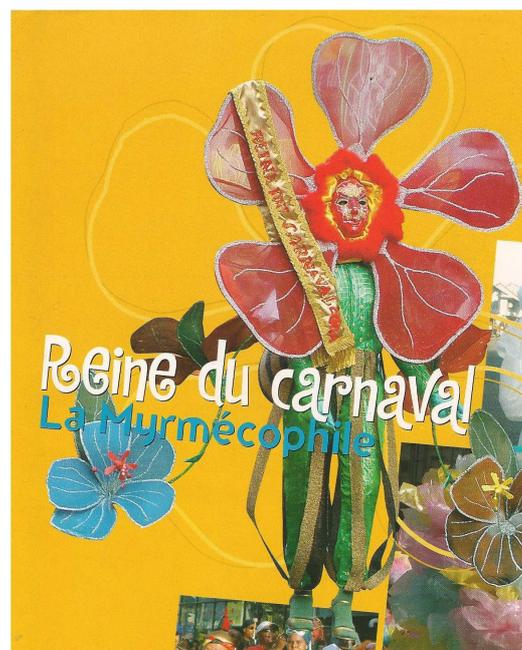
Les thèmes choisis ne remettent pas en cause l'ordre établi. La dérision, le grotesque, le bas-corporel sont évacués de cette nouvelle esthétique qui tente de revaloriser l'identité créole et guyanaise.

---

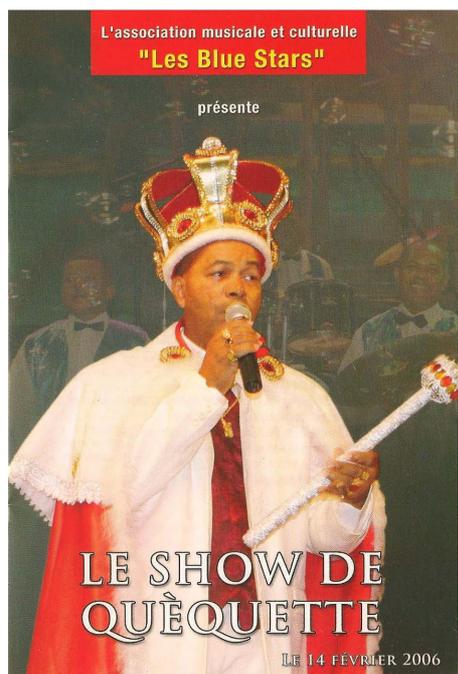
1 *Touloulou magazine*, n°1, 1995.

2 Armand Hidair, *Carnaval en Guyane*, Guy de la Bergerie, 1990, p.57.

*Illustration 172 : La reine du Carnaval  
2004, la Myrmécophile, photo  
Touloulou Magazine n° 11, 2005,  
reine : Marie-France Delin, créateur :  
Christian Gonzil.*



Le carnaval en salle permet aussi l'organisation d'autres manifestations en-dehors de l'élection de la Reine. Il permet de faire valoir certains acteurs du carnaval ou de mettre l'accent sur certaines particularités de l'esthétique carnavalesque. Il permet d'en tirer un bénéfice à la fois économique et idéologique. Pour exemple, Victor Clet, dit Quéquette, chanteur-animateur des Blue Stars et des bals *paré-masqué* Chez Nana, s'institue Roi du Carnaval dans un show donné dans la salle Zéphir de Cayenne, salle principale des fêtes de la ville. A la suite de quoi un coffret DVD fut mis en vente. Le carnaval en salle permet de promouvoir des artistes du carnaval, notamment les musiciens.



*Illustration 173 : le show de Quèquette, DVD, Carnaval 2006. Victor Clet s'autoproclame roi du carnaval.*

Dans cette même salle, le groupe à thème *Manaré* fit cette même année, en 2006, un spectacle en l'honneur des 25 ans du groupe. Robert Sébas, le président et le costumier du groupe, fit défiler sur scène nombre de ces créations. On constate aisément que l'esthétique des costumes des groupes à thème de rue ressemble fort à l'esthétique des élections de la Reine du carnaval.

*Illustration 174 : Samedi 1<sup>er</sup> janvier 2006, Spectacle Manaré, Cayenne, salle Zéphyr, de gauche à droite : la reine des astres, la reine des océans et la reine de l'énergie. TV Magazine Guyane, semaine du 28 janvier au 3 février 2006, p.12.*



Le carnaval en salle semble utiliser très peu les modes carnavalesques subversifs. Les costumes traditionnels, s'ils sont exploités dans ce cadre, le sont au profit du costume comme garant de la créolité ou comme support à une interprétation artistique. La relation au public se lie au carnaval-parade. Le costume est montré. Il est là pour être admiré. Il n'y a pas de jeu avec le spectateur. Les discours qu'évoquent les formes artistiques se lient très peu avec la subversion. Le carnaval exposé en salle perd de sa valeur « d'authenticité » au profit de sa valeur « d'exposition » pour reprendre le vocabulaire de Walter Benjamin<sup>1</sup>.

Mais l'« en-salle » exprime aussi un huis-clos du carnaval. La société urbaine semble vouloir se protéger de l'incertitude du dehors, le hors-ville : l'Amazonie. La Nature, tant exprimée dans le carnaval de Cayenne contemporain et qui se rend d'autant plus visible lors des élections de reines, est ce qui permet de faire vivre la cité mais aussi ce dont les remparts de la ville nous séparent. La Nature est lointaine, incompréhensible, chargée de mythe (marronnage, danger, esprits). Les relations sociales n'y sont plus les mêmes (vies tribales, vies clandestines). La Nature est loin et pourtant envahit Cayenne (chaleur, humidité, mer, sentier, animaux). La cité urbaine avec son pouvoir d'abstraction exprime la Nature à la fois inconnue, lointaine et envahissante par le biais des zoos, musées, iconographies en tout genre et mascarade. Ce processus, selon Jean Duvignaud, existe en Europe depuis le Moyen-Âge, depuis que le carnaval et la ville existent.

*« De toutes les manifestations carnavalesques ou grotesques, burlesques ou festives du Moyen-Âge et de la Renaissance, en est-il une qui ne s'inspire d'une vision fantasmagorique du « cosmos » des forêts, des plaines, des villages, des fleuves ou de la mer ? On en a fait le catalogue et donné des illustrations. On en retrouve la puissante évocation jusque dans les comédies de Shakespeare – Le Conte d'hiver, la Tempête, etc. Au point que l'on peut se demander si l'art de la métaphore, depuis Montemayor jusqu'à l'Arioste en passant par Cervantès, ne ressortit pas à cette chimie intellectuelle d'hommes et de femmes rêvant d'un monde perdu et que le masque ou le déguisement reconstitue pour un moment. »<sup>2</sup>*

---

1 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, rédigé en 1935, publié en 1955, lisible sur le site internet de l'université de Paris 8.

2 Jean Duvignaud, *Ordre ou désordre : la dérision*, in *carnavals et mascarades*, op.cit., p.29.

– Élaboration d'un carnaval de rue : les années 1960, un carnaval encore « modeste »

Il y a peu d'archives concernant le carnaval des années 1960. Le journal *Radio Press* de 1960 et de 1962 existe dans les archives de la Bibliothèque Nationale de France. Cependant, ce journal nous informe quasi exclusivement sur le carnaval de salon. Une publicité pour une boutique cayennaise paraissant le vendredi 12 février 1960 nous permet cependant de saisir des bribes de l'esthétique du carnaval de rue. S'y vendent des masques des politiques, leaders, vedettes d'écrans et humoristes. L'image médiatique s'est installée dans la vie politique et l'imaginaire collectif par le biais de la photographie, du cinéma, des journaux d'informations Pathé. Il faut attendre 1967 pour voir la télévision O.R.T.F. s'installer en Guyane française. L'I.N.A, institut national audiovisuel, a malheureusement peu d'archives concernant les débuts de la télévision en Guyane. Aux Archives de l'I.N.A on peut cependant visionner un reportage de 1969 sur les carnivals du monde. Entre deux entretiens entre André Voisin et Philippe Lavastine, des images de différents carnivals sont proposées avec un commentaire en voix off. Une séquence est consacrée au carnaval de Cayenne. André Voisin, le commentateur, parle du carnaval de Cayenne en ces termes :

*« Les carnivals les plus modestes sont souvent les plus touchants. Comme si les humbles, les petits, les brimés, sentaient encore confusément ce besoin à un retour à l'innocence première. Cayenne, offre ce jour-là, l'image inattendue pour nous de ces noirs peint en noirs [les Neg Marrons], des marquis, des pierrots, des fantômes [les Lanmo], des conquistadors. Il n'y a plus de temps. Il n'y a plus d'espace, d'Histoire. On veut instinctivement désordonner, abolir, réunir les contraires. Il faut renouveler ce que le temps a usé selon la parole prononcée jadis par des rois d'Iran. »<sup>1</sup>*

---

1 André Voisin, reportage *Carnaval*, réalisation Jacques Delrieu, 1969, RTF, série Civilisation.



*Illustration 175 : image tirée du reportage "Carnaval", entretien entre Philippe Lavastine et André Voisin, 1969. Enfants de Cayenne pendant le carnaval : costumes brillants et revalorisation de l'être.*

*Illustration 176 : Image tirée du reportage "carnaval", entretien entre Philippe Lavastine et André Voisin, 1969. Bande de carnavaliers cayennais : absence d'orchestre, présence encore du Bisbonm et du Paspété, apparition du masque en plastique figuratif.*



Dans ce reportage sur les carnivals du monde, le carnaval de Cayenne est ainsi classé parmi les « plus modestes ». Il faut savoir, dans un premier temps, que la population de Cayenne et de Guyane en règle générale est encore peu élevée en 1969. La reprise du peuplement commença en 1965 avec l'installation du Centre Spatial Guyanais à Kourou. Mais le plus fort du flux migratoire vers la Guyane s'effectua entre 1975 et 1985. La première vague migratoire de 1965 concerna principalement la zone de Kourou. Cayenne fut peu touchée. Dans un second temps, il faut prendre en considération que les moyens financiers de la population cayennaise étaient sans doute faibles ou du moins encore peu recherchés pour financer le carnaval. Faire le carnaval n'était pas encore une affaire de parade de richesse et de « beauté ». Il s'agissait sans doute encore de sortir les vieux habits, les vieux chiffons et de se déguiser grotesquement avec. Selon Philippe Lavastine et André Voisin, le carnaval démolit l'ordre ancien, les vieux habits autant que les vieilles habitudes. Il y a une re-création du monde par l'image d'une ré-création

joyeuse et grotesque. Les images que donne à voir le reportage sont marquées par les bandes de *touloulou sales* comme ils sont communément appelés aujourd'hui, déjà visibles sur l'archives de 1905, semblent bien être l'esthétique première du carnaval de rue de Cayenne. Il est possible d'observer dans le reportage la présence des éléments dits traditionnels du carnaval de Cayenne tels que les *Neg Marron*, *Lanmo*, *Caroline*, *Djabrouj*, *Djablès*, le *vidé*. Des éléments propres au carnaval de la première moitié du XXème siècle et qui ont disparu depuis, n'ayant pas été patrimonialisés, font aussi leur apparition comme le *bisbonm* et le *paspété*, ainsi que la forte présence du vélo parmi ou entre les bandes de carnavaliers.

*Illustration 177 : Image tirée du reportage "Carnaval", entretien entre Philippe Lavastine et André Voisin , 1969. Le Djabrouj danse parmi une bande de touloulou sales accompagné d'un cycliste non costumé.*



Mais ce classement parmi les carnivals les « plus modestes » ne prend sans doute pas en compte l'évolution du carnaval de Cayenne. Sans doute le carnaval de Cayenne avait-il déjà, en 1969, commencé à prendre un essor, à constituer les prémisses d'une nouvelle esthétique, d'une organisation carnavalesque vers une esthétique de parade. Il faut nécessairement prendre en compte que les images du reportage servent à illustrer des propos sur le carnaval en général. Le montage choisit ces images illustratives et ne cherche pas à mettre en évidence toutes les caractéristiques du carnaval de Cayenne. S'agit-il même d'images de 1969 ou d'avant ? Le reportage nous montre des chars fleuris paradant devant une foule de spectateurs restant sagement sur les trottoirs. Mais s'agit-il de chars paradant pendant le carnaval ou s'agit-il des chars fleuris de la mi-carême ?



*Illustration 178 : Image tirée du reportage "Carnaval", entretien entre Philippe Lavastine et André Voisin, 1969. Chars fleuri à Cayenne. On peut voir l'inscription sur le bateau : "Nouvelle Année 59" Sont-ce des images de 1959 ?*

*Illustration 179 : Image tirée du reportage "Carnaval, entretien entre Philippe Lavastine et André Voisin, 1969. Voitures chargées de personnes costumées paradant devant une foule amassée sur les trottoirs. Spectacle de la mi-carême, organisation paradesque du carnaval ou corsod e la bourgeoisie créole ?*



Le commentateur, André Voisin, parle de Conquistadors, de Pierrot, de Marquis. S'agit-il de *touloulou sales* qui évoque ce genre de costumes ou d'une véritable recherche esthétique vers un masque « beau » ?

### **c) 1975 : le début des groupes à thème**

Six ans après ce reportage de 1969, les images sont tout autres. Le carnaval de Cayenne ressemble fort au carnaval actuel. Le masque « beau » s'est affirmé. Un reportage de 1975 pour FR3-Guyane donne à voir un carnaval-parade qui se forme. Cette esthétique existait, sans doute, six ans auparavant mais avait peu d'intérêt pour l'illustration des carnivals les « plus modestes ». Est-ce véritablement avec la

deuxième vague indépendantiste adjointe au flux massif d'immigrants qu'apparaissent les premières grandes modifications du carnaval de Cayenne ?

D'une part, les groupes à thème se forment. Le reportage de 1975 pousse à penser que les modifications esthétiques semblent essentiellement dues à l'influence des Brésiliens de Guyane. La migration des Brésiliens en Guyane française débute de façon importante à partir de 1965. Dans ce petit reportage, les premières images sont celles des danseuses de *Samba* dansant devant un orchestre à pied jouant de différentes percussions. Le commentateur sur ces images exprime ceci :

*« La Guyane ne saurait oublier qu'elle fait partie du continent latino-américain. Des osmose naturelles s'y réalisent dont la plus spectaculaire est sans doute le culte voué à Vaval. Vaval, le carnaval, qui dure, comme cette année, trois mois. »<sup>1</sup>*

Les bandes carnavalesques créoles se transforment en groupes structurés. Devant un orchestre à pied frappant des percussions dansent des carnavalières costumées selon un thème unique : figures traditionnelles ou créations « originales ». S'agit-il d'une véritable influence de l'esthétique brésilienne ou d'une volonté du journaliste de mettre en avant les « osmose » latino-américaines ? Quoi qu'il en soit le groupe à thème naît. Il y a semble-t-il comme une volonté d'organisation et de développement du carnaval à l'image des carnivals du Brésil et de la Caraïbe et une volonté de clarification des discours nés de l'esthétique. Le groupe à thème exprime un thème. L'ambiguïté du grotesque, des chiffons assemblés ensemble, disparaît au profit d'un discours collectif clair. Nous rentrons dans l'ère de la communication, du carnaval-parade.

D'autre part, les tissus utilisés même pour les *touloulou sales* insistent sur la brillance et la couleur chatoyante. Ces tissus semblaient exister dans le reportage de 1969 mais utilisés seulement pour les enfants. La vieillesse, le chiffon, les vieux tissus semblent être délaissés au profit d'un costume « beau ». On ne fait plus table rase du passé, on ne démolit plus l'ordre ancien, mais l'on construit quelque chose de nouveau, clair et précis dans le sens. On se projette dans la brillance du satin.

Le carnaval-parade est ainsi formé. Les photos que donneront par la suite la presse comme *France-Guyane* ou encore la télévision rendent compte de cette nouvelle esthétique. Un tournant a été effectué. Dorénavant, c'est le groupe à thème et la « beauté » du costume qui sont primés, mis en avant, recherchés.

---

1



*Illustration 181 : Groupe à thème, carnaval de Cayenne, 2000, photo : Gérard Tougait.*

*Illustration 182 : Groupe à thème, carnaval de Cayenne, 2007, photo : Gérard Tougait.*



Le carnaval s'organisa à partir de la fin des années 1960, nous l'avons vu, avec la création du carnaval en salle et de l'élection de la reine du carnaval, mais c'est véritablement dans les années 1970, sous l'impulsion du syndicat d'initiative et du comité du tourisme de la ville de Cayenne, que la structuration du carnaval en bien consommable et touristique prit forme. « *De grands projets sont déjà élaborés pour 1978 par le syndicat d'initiative* » peut-on alors lire dans la presse guyanaise.<sup>1</sup> La notion de « comité » semble importante au sein d'un carnaval qui se veut en « progrès », structuré, organisé. Le comité du tourisme après avoir donné de l'impulsion à l'Élection de la Reine du carnaval, à l'Arrivée de *Vaval* et à la Grande Parade de Cayenne, donna le flambeau au Comité des Carnavals de la ville de Cayenne. Puis, plus tard, chaque commune disposa de son propre comité. Ces

<sup>1</sup> *France-Guyane*, 26 février 1977.



Illustration 184 : exemple de programme distribué dans *Touloulou Magazine*, recto. Thème, week-end organisé en parade, bal et spectacle sur podium



Une partie de la population carnavalesque de Cayenne semble vouloir élire ses rois, ses reines, ses dirigeants.

## 2) Le renforcement de l'esthétique paradesque à partir des années 1990 : carnaval-spectacle, carnaval-produit d'appel touristique

### a) L'arrivée de Vaval : expression du carnaval-spectacle

L'Arrivée de *Vaval* et les spectacles offerts à la population sur la place des Palmistes sont organisés par la ville de Cayenne et le comité carnavalesque. De même que le carnaval en salle, ces spectacles amoindrissent l'« authenticité » du carnaval et propagent l'idéologie dominante, les convenances et les normes sociales en place.

L'Arrivée de *Vaval* est un spectacle dont on peut situer historiquement l'apparition dans les années 1990 du XXe siècle. Cette manifestation annonce l'ouverture du Carnaval. Elle a lieu le premier dimanche de la saison carnavalesque, aux alentours de

l'Épiphanie. Auparavant, le carnaval débutait de façon privée avec le découpage de la galette des rois le vendredi soir et les premiers bals. Les défilés dominicaux commençaient timidement. L'Arrivée de *Vaval* se veut spectaculaire et semble encourager la population à commencer les festivités dès l'Épiphanie sans attendre la liesse des jours gras. Cette manifestation fut d'abord l'œuvre du groupe carnavalesque *La bande des quatre* qui rassemblait, comme son nom ne l'indique pas, plus d'une centaine de personnes. L'idée fut attribuée à Marc Pindard. Ce groupe était en partie dirigé par Armand Hidair alors président du Syndicat d'Initiative.

*« Après le grand show final du concours de chanson carnavalesque de rue l'année dernière, cette année La bande des quatre innove avec un festival dénommé « la grande parade du carnaval guyanais ». »<sup>1</sup>*

Il ne s'agissait pas d'un défilé mais d'un spectacle fixe sur scène. Ce spectacle fut, sous sa première forme, payant et se déroula dans l'enceinte du stade Baduel. C'était, selon l'auteur de cette manifestation, *« l'occasion idéale pour les participants de se faire connaître et au public de découvrir toute la richesse du carnaval guyanais. »<sup>2</sup>* *Vaval* est un personnage qui arrive : *Vaval ka rivé, nou ka dansé*. Il n'est plus un simple pantin de bois que l'on mène au bûcher le mercredi des cendres. Il ne s'appelle plus *Boiboi* ou *Bwabwa*, comme anciennement au carnaval de Martinique, mais *Vaval*, le roi du carnaval. Il n'est plus la personnification d'un sacrifice, de la fin d'une cérémonie, mais évoque l'Épiphanie, le commencement de tout. Tout un rituel s'organise autour de son arrivée notamment la remise des clefs de la ville par le maire en personne. A partir de 1997 ce n'est plus *La bande des quatre* mais le Comité des festivals et carnaval de l'île de Cayenne qui prend en charge l'organisation de cet événement. La ville de Cayenne fut la plupart du temps la ville principale de l'Arrivée de *Vaval*. Mais la ville de Kourou tente depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle de prendre de plus en plus de pouvoir culturel. C'est notamment avec l'organisation d'une parade hautement financée et la demande parfois permise d'organiser l'Arrivée de *Vaval*, que Kourou s'attaque au pouvoir culturel de la ville de Cayenne.

Si *Vaval* n'est plus un pantin de bois, c'est qu'il est un personnage joué par un comédien et costumé généralement selon l'esthétique dite moderne du carnaval de Cayenne. Chaque année son costume diffère et renvoie toujours à la guyanité

---

1 *France-Guyane*, le 16 février 1991.

2 *Idem*, le 4 janvier 1994.

qu'elle soit carnavalesque ou non. En 2002 il fut *Posséïdon*, en 2005, un *Cosmonaute*, en 2006, un *Gorille*, en 2007, *Caroline* version *Vaval*, en 2008 une *Salamandre*. Il arrive soit par la mer, soit par les airs, soit par la terre, en bateau, en plongée, en parachute, en char, etc. Le spectacle qui entoure son arrivée met en scène des caractéristiques de la guyanéité : qu'elles soient en lien avec l'histoire de la Guyane (danses de Bushinengués, d'esclaves, d'Amérindiens, folklore créole) ou de la société contemporaine (vie associative). Aucune partie obscure (conflits, problèmes sociaux-économiques, etc.) n'est présente. Le sens du discours est clair.

*Illustration 185 : Vaval  
2005, Le cosmonaute,  
réalisation Antoine Lama,  
arrivée en montgolfière.  
La Guyane française,  
territoire français  
consacré au Centre  
Spatial Guyanais et au  
lancement de la fusée  
Ariane. Ici Vaval incarne  
le système « domien » par  
excellence : perfusion avec  
la métropole, économie  
restreinte à un domaine.  
Photo : Touloulou  
magazine 2005.*



Les spectacles et animations offerts à la communauté cayennaise sur la place des palmistes en période de carnaval fonctionnent de la même manière : musiciens et musique en vogue, sketch en créole, discours consensuel, etc.

## **b) Le carnaval et les médias**

Les journaux, les revues, la radio et la télévision ont été, depuis les années 1970, de plus en plus présents au sein de la scène carnavalesque. Ils ont participé au développement du carnaval en esthétique de parade. Le carnaval devient un « reality-show ». Il s'agit non pas de voyeurisme au sein de la sphère privée des individus mais d'une occasion offerte à la population de Cayenne d'être vue dans les

médias, de voir son existence légitimée par la caméra.

Le jeu des « têtes cerclées », établi par *France-Guyane* dans les années 1970-1980, semble montrer la volonté des médias d'encourager la participation au carnaval de la part des spectateurs et des carnavaliers. Sur les photos du carnaval, éditées dans le journal *France-Guyane*, des cercles parfois entourent des têtes de personnes. Ces personnes ainsi désignées gagnent un petit présent de la part du journal.

*« Bravo ! Les personnes entourées d'un cercle ont gagné deux bouteilles de rhum Dillon. Présentez-vous au ciné Eldorado muni de cette photo. »<sup>1</sup>*

Nombre de journaux et de revues publient des photos de carnaval chaque année. Beaucoup espèrent s'y voir et achètent ainsi les médias en question. Le carnaval est un produit qui se vend. Depuis 1995, une revue a vu le jour sous l'impulsion de Philippe Alcide dit Clauzel : *Touloulou Magazine*. Y sont publiés de nombreuses photos ainsi que le programme du carnaval, des reportages (l'Arrivée de *Vaval*, des acteurs du carnaval, les particularités du carnaval), des articles sur l'histoire du carnaval ( « *Si Vaval m'était conté* »).

La télévision a, encore plus que les photographies de journaux, transformé le carnaval en « reality-show ». La création de l'émission *Télé-Vaval* à la fin des années 1990 marque un tournant dans l'histoire télévisuelle du carnaval. Dans un entretien réalisé en 2007 et 2008, Jean-Pierre Beaunès explique sa démarche de journaliste (voir Annexe). Les émissions se jouaient alors en studio lorsque Jean-Pierre Beaunès (journaliste à RFO) à la demande de Jean-Pierre Karam (directeur artistique à RFO) créa l'émission. Jean-Pierre Beaunès prit le parti de faire les émissions entièrement en extérieur. Les carnavaliers étaient interviewés sur place. Il s'agissait d'aller à la rencontre du carnaval.

*« Et à ce moment là je me suis mis à sillonner toute la Guyane afin de retranscrire l'essence même de ce carnaval de Guyane (...) de retranscrire devant la caméra l'esprit dans lequel les carnavaliers vivent cette folie du carnaval. »<sup>2</sup>*

Jean-Pierre Beaunès est néanmoins conscient du pouvoir de la caméra au sein de la rue. Cette caméra participe à l'engouement général pour le carnaval et à l'augmentation de la valeur d'exposition et économique de cette festivité.

1 *France-Guyane*, 12 février 1977.

2 Jean-Pierre Beaunès, entretien personnel 2007-2008, CF Annexe.

« La retransmission des défilés et des magazines carnavalesques ont toutes les attentions des acteurs du carnaval. Leur souci est de se voir et de s'entendre à la télévision, avant toutes choses. (...) La question économique est au cœur de polémiques annuelles. En effet ces soirées drainent des centaines de milliers d'euros. La télévision est (dans l'esprit de certains dirigeants) responsable du taux de remplissage des salles. »<sup>1</sup>

Chaque année des groupes de rue se plaignent que la télévision privilégie certains groupes, certaines esthétiques plutôt que d'autres. C'est le cas notamment du groupe *Kassialata* qui, loin de privilégier l'esthétique du carnaval-parade de Cayenne, met en avant au contraire la rythmique de l'orchestre, ses possibilités de mettre en transe les spectateurs et accepte avec enthousiasme la formation d'un *vidé* spontané derrière eux formé essentiellement par la jeunesse cayennaise. *Kassialata* est souvent désigné comme un groupe faisant peu d'effort au niveau du costume et participant à l'esthétique « concours de décibels ». Certains spectateurs ont peur du *vidé* qui se forme derrière eux et de la violence qui peut parfois y naître. *Kassialata* défila, lors de la grande parade de Cayenne en 2007, en tenue de camouflage encore appelée para-militaire. Ils défilèrent en rangée en scandant des propos dépréciateurs sur RFO tel que « *Jean-Pierre Beaunès ! Macoumé ! Macoumé !* »<sup>2</sup>



*Illustration 186 : Le groupe Kassialata, préparation avant la Grande Parade, Carnaval de Cayenne 2007, photo : Blodwenn Mauffret*

Jean-Pierre Beaunès se défend en affirmant appliquer ce qu'il nomme une « démocratie médiatique ». Cependant, d'une part, il ne nie aucunement appliquer

1 Jean-Pierre Beaunès, entretien personnel 2007-2008, CF Annexe

2 *Macoumé* désigne en créole guyanais le travesti en femme dans le carnaval ou encore plus généralement l'homosexuel masculin. Il peut être aussi utilisé dans d'autres contextes aux Antilles françaises et peut se définir aussi par « ma commère ».

une auto-censure en ce qui concerne notamment ce qu'il nomme la « décence ». Cette autocensure de la décence télévisuelle aseptise le carnaval et participe à l'élaboration de l'esthétique de parade épurée de tout caractère subversif. D'autre part, Jean-Pierre Beaunès affirme lui-même qu'il « *n'est pas de groupe aussi agréable à filmer que lorsqu'il est bien ordonné, coloré, discipliné, pertinent dans sa création.* »<sup>1</sup>

---

1 Jean-Pierre Beaunès, entretien personnel 2007-2008, CF Annexe

### **III) Le masque « beau » : miroir de la société créole et du mouvement indépendantiste des années 1970 et 1980**

#### **1) La traduction d'une quête identitaire**

Le mouvement indépendantiste guyanais est poussé par plusieurs événements. Il y a d'abord le mouvement général d'émancipation des sociétés antillo-guyanaises avec les idéologies de la Négritude et de la Créolité. Il s'agit d'une volonté d'indépendance politique, administrative, culturelle et philosophique face à la métropole. Ensuite, plus largement, ce courant suit de près les mouvements d'indépendance africaine et de lutte pour la cause noire initiée par les africains-américains tel que le parti politique des Black Panthers. Enfin, ce phénomène politique nationaliste et identitaire semble être aussi une réponse au flux d'immigrés que connaît la Guyane à la même époque. Il s'agit donc en cela d'affirmer les contours de l'être créole et de sa culture face à la multiplicité des groupes culturels et à la diminution du groupe créole par rapport à l'ensemble de la population guyanaise.

Le carnaval va traduire la société qui le produit et la complexité de ses problématiques. Le carnaval est en Amérique Latine, selon Miguel Rojas-Mix, la traduction d'une quête identitaire.

*Le carnaval est « la recherche des racines ethniques, recherche de l'identité historique, affirmation d'une identité nationale et continentale, dénonciation de la répression, de la misère, de l'impérialisme, et finalement, naissance d'une image de la révolution. »<sup>1</sup>*

Dans un premier temps le carnaval va permettre de faire voir le groupe culturel auquel on appartient : créole/non-créole, guyanais/non-guyanais. Le carnaval se fait bien l'affirmation d'une identité nationale et continentale. Les groupes à thèmes qui se constituent traduisent le retour aux masses, au « nous ». L'identité et l'indépendance culturelle ne peut que passer par l'affirmation du collectif. Les

---

<sup>1</sup> Miguel Rojas-Mix, *Art et identité culturelle en Amérique Latine*, in *Dialogue pour l'identité culturelle*, op.cit., p.57.

carnavaliers endossent le même costume, exécutent le même pas de danse. La musique n'est plus charivaresque, cacophonique, désordonnée, simplifiée à la frappe d'ustensiles ménagers et à des chants satiriques et grivois. Elle se veut harmonieuse, envoûtante, entraînante. Elle est unifiante. Mais cette unification ne se fait qu'au sein de l'identité. Le hors-identité est exclu. Le carnaval-parade identitaire et national rassemble et exclut à la fois. Le *France-Guyane* du 29 janvier 1977 propose un carnaval commun rassemblant les différents groupes qui constituent maintenant la population guyanaise. La presse se fait porte parole d'un projet politique :

*« Quel beau spectacle en tout cas à contempler que tous ces guyanais, sans distinction de couleur ou de confession, qui s'amuse sans arrière pensée, mêlés les uns aux autres, rassemblés sous la bannière de papa vaval. »<sup>1</sup>*

Ou encore peut-on lire dans le *France-Guyane* du 14 février 1978 toujours dans un projet politique d'unification ou encore de Créolisation :

*« Nous avons été brusquement ensorcelés par les vidés. Ces derniers comme des serpents tachés d'un enchevêtrement de couleur, rassemblaient en quelques minutes des centaines de gens, amis ou ennemis, blancs, noirs, jaunes ou rouges ; plus aucune distinction n'était faite. »<sup>2</sup>*

Cette volonté de rassembler la communauté guyanaise est un projet politique sans doute réalisé parfois sous l'anonymat du masque. Mais le carnaval de rue dans son esthétique de parade propose une autre réalité. D'une part, les groupes à thème montrent leur appartenance culturelle. Le reportage télévisuel de 1975 nous fait observer, non pas un carnaval qui annihile les catégorisations, mais, au contraire, qui les souligne. Les Brésiliens défilent en Brésiliens et en *samba*. Les Asiatiques montrent leur dragon articulé du nouvel an. A la lecture des *France-Guyane* des années 1970, 1980, et au-delà et à l'observation des carnivals de Cayenne de 2002, 2007 et 2008, il a été possible d'observer que les groupes culturels profitent du carnaval de rue pour montrer leurs différences.

---

1 *France-Guyane*, 29 janvier 1977, p.3.

2 *France-Guyane*, 14 février 1978.

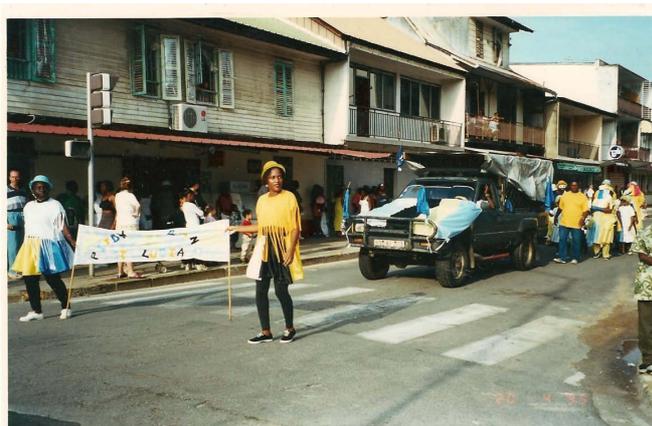
*Illustration 187 : Des  
Chinoises en Chinoises,  
carnaval de Cayenne 2003,  
photo : Gérard Tougait.*



*Illustration 188 : L'Amérique Latine en force,  
carnaval de Cayenne, 2003, photo : Gérard  
Tougait.*

*Illustration 189 :  
Brésilienne en danseuse  
de Samba, carnaval de  
Cayenne, 2002, photo :  
Blodwenn Mauffret.*





*Illustration 190 : Sainte-Luciens en carnaval de Ste-Lucie, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.*

*Illustration 191 : Hindou de Guyane, grande parade de Kourou, carnaval 2007, photo : Blodwenn Mauffret*



D'autre part, les groupes à thème utilisent le stéréotype comme esthétique. La vision que l'on a de l'autre se fait masque sur soi : la Chinoise, le Marocain, l'Indien, etc. L'autre est catégorisé et exclu du « nous » par sa différence imagée. Cette aliénation est-elle nécessaire au sein d'une communauté cayennaise qui connaît une forte immigration et dont les composantes culturelles sont multiples ?

Dans un deuxième temps, cette dynamique vers une esthétique de masse, d'une part, est une volonté de rupture avec l'idéologie bourgeoise porteuse d'individualisme et dont le projet assimilationniste ne répond plus aux aspirations des Guyanais. D'autre part, cet élan vers le collectif est une recherche de la guyanéité. En effet, « les masses, malgré l'aliénation et la « dépersonnalisation » qu'elles subissent, restent perçues comme les vraies détentrices »<sup>1</sup> de la créolité et de l'identité guyanaise.

<sup>1</sup> Marie-José Jolivet, *La question créole, essai de sociologie sur la Guyane française*, l'Office de la Recherche Scientifique et Technique d'Outre-Mer, (O.R.S.T.O.M.), coll. Mémoires, n° 96, Paris, 1982, p.429.

Dans un troisième temps, cette esthétique se fait le miroir d'une société hiérarchisée ou qui aspire à la hiérarchie. Cette esthétique de masse d'un carnaval qui se veut unitaire, unifié et unifiant va se développer considérablement jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle. Les groupes à thème vont être de plus en plus nombreux. Ils vont s'organiser en association loi 1901. Ce sont des structures hiérarchisées. Les rôles y sont parfaitement bien définis : le président, le trésorier, le secrétaire. Le président est généralement le « chef » du groupe et a en lui une influence et un pouvoir décisionnel. Existente aussi, au sein du groupe, des rôles carnavalesques fixés en dehors de la dichotomie généralement visible hommes/musiciens – femmes/danseuses : le costumier qui décide de la tournure du masque « beau », les « ouvriers » qui s'appliquent à construire les costumes, le chef d'orchestre qui fait répéter les musiciens et dirige l'orchestre pendant les défilés. Ces groupes se fédèrent et le nombre d'adhérents est parfois considérable. Ils ne sont cependant pas ouverts à tous : l'adhésion est souvent payante, le costume coûteux. Il y a instauration d'une échelle de valeur dans l'identité et dans les identités.

Quatrièmement, il s'agit de montrer une identité « belle ». L'affirmation culturelle du groupe passe par l'affirmation de ces composants. Il ne s'agit pas seulement de montrer soi et le groupe auquel on appartient mais de montrer un soi et un groupe auquel on appartient « beau », valorisés. Le « beau » se met nécessairement en place. Le *France-Guyane* de 1977 invite les carnavaliers à cette nouvelle esthétique : « *Sortez des armoires vos plus beaux costumes* ». Les chiffons, les vieilleries ne sont plus de mise. « *Et continuez à nous offrir aussi les fantaisies de votre imagination créatrice de déguisement d'un modernisme inattendu.* »<sup>1</sup> C'est la « modernité » qui est souhaitée. La culture créole se veut une culture en rupture avec la tradition. Elle promeut une certaine idéologie du progrès. Le mouvement indépendantiste et nationaliste se veut en marche, en avant, en rupture avec le passé. La communauté créole tente de prouver qu'elle est à même de prendre en main sa propre destinée. C'est le carnaval en tant qu'utopisation du monde qui est mis en valeur dans l'élaboration du masque « beau » au profit de l'idéologie de la créolité et du mouvement d'indépendance.

Cinquièmement, l'élaboration du masque « beau » participe plus largement au mouvement d'émancipation des peuples noirs. Il y a dans les masques des carnivals

---

1 *France-Guyane*, samedi 29 janvier 1977, p.3.

des années 1970-1980 la manifestation d'un nationalisme noir. Cette dynamique se retrouve d'une part dans le communautarisme avec les différentes cultures issues du fait colonial : la Caraïbe et l'Amérique latine notamment. Le carnaval de Cayenne se laisse alors influencer par les autres carnivals : percussions brésiliennes, *steel band*, costumes trinidadiens, etc. D'autre part, les thèmes choisis par les groupes ne s'inspirent pas seulement de la guyanéité et de la créolité (faune, flore, traditions, etc.) mais aussi de l'Afrique (maquillages, tissus, le Massäï, etc.). Cette Afrique est bien souvent une Afrique rêvée, idéalisée, stéréotypée.

*Illustration 192 : Danses et percussions africaines, carnaval de Cayenne, 2003, photo : Gérard Tougait*



## **2) Mouvement indépendantiste, « masque beau » et exclusion de l'Autre : pratique subversive du carnaval ?**

Ce développement du carnaval en carnaval-parade s'inscrit-il dans une dynamique subversive ? Il semble évident que la question est fort complexe et ne peut se résoudre par une réponse catégorique, simplifiée et réductrice. Il paraît évident, à première vue, que la Créolisation comme philosophie et utopie glissantiennes n'a pas acte dans le carnaval-parade de Cayenne. La parade comme esthétique carnavalesque est par principe séparatrice et exclusive. Elle appartient à ceux qui ont les moyens. Elle divise d'un côté les spectateurs, de l'autre les acteurs. Elle montre un discours clair et visible. Elle empêche l'ambiguïté. Le spectateur n'a plus que le choix

d'accepter ou de rejeter le discours proposé. Le carnaval-parade de Cayenne montre les différences culturelles. Ceux qui sont intégrés à la société, ceux qui ne le sont pas. Elle désigne les non-créoles et les non-noirs. Elle met en avant les hiérarchies. Les masques « beaux » sont « beaux » par rapport surtout aux « laids », aux vieux chiffons, à ceux dont les moyens financiers ne permettent pas la construction d'un costume fait de matériaux riches.

Mais, premièrement, ce principe d'exclusion n'est-il pas nécessaire à l'émancipation du peuple cayennais, car qui mieux que lui-même peut prendre en main son propre devenir ? Lorsqu'on a été asservi, privé de liberté de mouvement, de décision et même de penser, lorsque le Blanc a décidé pour vous comme on tient les fils d'une marionnette, lorsque le métissage n'a pas été un choix, une volonté de s'ouvrir à l'autre, mais, au contraire, forcé, lorsque le métissage était la seule possibilité d'affranchissement et d'ascension sociale, puis une aliénation issue de l'idéologie coloriste et assimilationniste, alors l'exclusion au sein du mouvement indépendantiste, au sein de l'identité et au sein du carnaval semble nécessaire afin de resserrer les contours de l'identité, de soi, de sa culture, et surtout de son émancipation.

Deuxièmement, le masque « beau » qui désigne, par exclusion, le masque « laid », qui nargue le costume fait avec peu de frais, ne participe-t-il pas à la revalorisation d'une société qui fut toujours dévalorisée ? L'être noir dans l'idéologie raciste est un être vil, laid, disgracieux, grossier. Il ne produit chez le Blanc que répugnance, rejet, mêlés de fascination et d'attirance. Le masque « beau » tente d'annihiler cette image du Noir encore ancrée dans la culture créole coloriste. Il y a une revalorisation de l'être. Le Cayennais est beau, brillant, grand, de couleur chatoyante. Il parade. Il mérite attention. Il s'empare de l'espace public pour affirmer sa valeur. Il y a déification de l'être et de la communauté.

#### **IV) L'esthétique de parade : le corps en exposition et la déification de l'être**

Quelle est véritablement cette esthétique que nous désignons par esthétique de parade et dont nous avons souligné l'importance idéologique et identitaire ? Nous avons vu sa formation historique, son inscription au sein d'une société issue du fait colonial post-départementalisation. Mais quelle est l'expérience esthétique qui découle du carnaval-parade ?

##### **1) La valeur d'exposition du carnaval-parade : un « hyper-montré » de soi**

Nous l'avons vu, et nous le répétons, le carnaval-parade met en avant la visibilité des individus, des groupes, des créations. Les costumes sont brillants et aux couleurs vives. Ils peuvent être le plus souvent imposants et privilégient parfois la nudité (en particulier à partir des années 1980). Les orchestres s'inscrivent dans une sorte de « concours de décibels ». Les carnavaliers prennent la pose devant les caméras et les photographes. La rue unique du défilé est une sorte de couloir au sein duquel le carnavalier ne peut en aucun cas échapper aux regards. Il est vu et est là pour être vu. L'esthétique cayennaise bascule du « caché-montré » à l' « hyper-montré ». Les masques ne sont plus là pour jouer en corps à corps avec l'autre, jeu d'attrape et de souille, charivari burlesque. Il ne s'agit plus d'une pratique du Détour, ni du Retour de ce qui a été refoulé, mais de la survalorisation de l'être. Le corps du carnavalier est séparé de l'autre, le badaud ou le spectateur, et est posé comme sacré.

## 2) Que se passe-t-il quand l'objet esthétique est soi ?

Faire de soi un objet esthétique, inséré dans une parade carnavalesque, c'est poser, d'abord, soi comme objet. Il s'agit de faire l'expérience esthétique de son propre corps. Le corps, souvent oublié au sein de l'existence quotidienne, est alors, de nouveau existant.

### **a) Le corps, un produit de la société.**

Le corps est déjà un objet. Il est l'objet façonné par le groupe humain qui l'entoure (*gestus* et *héxis* sociale). Il n'est pas un fait. Il est une projection sociale et culturelle. L'individu surajoute à cela sa propre histoire, son être-au-monde, qui le fait s'insérer, à sa manière, dans le symbolisme général du groupe. Le corps, lorsqu'il est en parade, lorsqu'il est encore plus objet, sert de langage à l'individu.

*« Puisque les relations servent en partie à déchiffrer le caractère et la valeur de ceux qui les entretiennent, on peut faire parade de relations avantageuses dans des lieux convenables et peuplés, dans le but d'affirmer sa valeur. »<sup>1</sup>*

Parader au sein d'un groupe à thème, c'est montrer soit son appartenance à un quartier de Cayenne (exemple : le groupe *Réno Bann* est un groupe du quartier Rénovation Urbaine), soit à un groupe culturel (exemple : le groupe *Ijiakata* promeut la culture guadeloupéenne), soit son assimilation et son intégration au sein de la société cayennaise créole (groupe ancien comme *Porc Epic*, groupe de valeur esthétique comme *Manaré*), soit son appartenance à une « jeunesse » cayennaise (certains groupes sont dits « de jeunes » comme ceux des quartiers, ou ceux qui ont une esthétique plus subversive comme *Kassialata*, *Kalbass*, *Kalajirou*, *Cocoy band* ou encore *Disco Mobil Show*).

*« L'acteur étreint physiquement le monde et le fait sien, en l'humanisant et surtout en faisant un univers familier et compréhensible, chargé de sens et de valeurs, partageable en tant qu'expérience par tout acteur inséré comme*

---

<sup>1</sup> Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome II. Les relations en public.* (1973), éditions de Minuit, 2000, p. 202.

*lui dans le même système de références culturelles. »<sup>1</sup>*

Le corps paradant, le corps objet esthétique, participe au sein du carnaval-parade à l'affirmation des contours culturels du groupe dans lequel il s'insère et à l'affirmation de son appartenance à ce groupe. C'est pourquoi, il est tentant de voir dans le carnaval de rue les possibilités réelles de créolisation ou guyanésisation de l'être. Le corps, pris comme objet, peut être modelé esthétiquement par les références carnavalesques créoles. C'est l'expérience tentée par le groupe *Osband*. Ce groupe, composé en grande majorité de métropolitains de toutes sortes, essaye de favoriser l'intégration des nouveaux arrivants dans la société cayennaise créole par le biais du carnaval. La fête devient un moyen d'accès à la culture cayennaise créole. Le corps se laisse transformer par la danse, la musique, les chansons et tente d'accéder à l'autre.



*Illustration 193 : Musiciens du groupe Osband en répétition, carbet de l'IRD, route de Montabo, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.*

*Illustration 194 : Osband, thème : les figures traditionnelles du carnaval de Cayenne, 2007, photo : Gérard Tougait.*



1 David Le Breton, *La sociologie du corps*, Que sais-je ?, PUF, 1992, p.4.

Selon David Le Breton, « *de même qu'il existe une langue maternelle, il existe un corps maternel.* »<sup>1</sup> Apprendre la corporéité carnavalesque créole par les danses, les costumes, les chants, c'est apprendre un autre système symbolique qui exprime un être-au-monde, des sensations, des sentiments, un être-ensemble, mais aussi une mémoire. Le corps émet, selon David Le Breton, des signes qui manifestent « *une polysémie bien plus accentuée que celle du langage articulé.* »<sup>2</sup> La mémoire de la collectivité cayennaise s'inscrit aussi dans le corps et plus encore dans les techniques du corps telle que la danse.

Au sein des défilés dominicains, les chorégraphies varient selon les groupes culturels et les envies des créateurs des groupes. Mais une constante cayennaise et créole parcourt le défilé : c'est le *marché-vidé* ou parfois appelé *marché-biguine*. Ce mouvement du corps semble être celui déjà exécuté au début du XXe siècle lors des *vidé* et des défilés dominicains. On le voit présent lors du reportage de 1969, précédemment évoqué. Ce mouvement est avec les rythmiques des orchestres une mémoire physique du carnaval. Dans cette danse, le bassin exécute un mouvement de balancier. Le corps chaloupe. C'est le bassin qui fait avancer les pieds. Le corps avance lentement mais bouge beaucoup. Les pieds semblent traîner, cloués au sol. S'agit-il là d'une mémoire de l'esclavage ? Le *vidé* symbolise-t-il la marche laborieuse de l'esclave enchaîné ? Quant au mouvement répétitif du bassin, est-il la mémoire des danses anciennement exécutées par la population des esclaves et décriées comme scandaleuses, lascives ? S'agit-il d'une mémoire du *calenda* ?

« *La mémoire d'une collectivité ne réside pas seulement dans ses mythes et ses légendes, dans ses rites ou ses archives écrites, elle est aussi inscrite dans l'éphémère du geste, dans les fibres des techniques du corps que développent ses hommes et ses femmes.* »<sup>3</sup>

---

1 David Le Breton, *Corps et sociétés – Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Meridiens-Klincksieck, 1988, 2ième édition, p. 29.

2 Idem, p.73.

3 David Le Breton, *Corps et sociétés – Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Meridiens-Klincksieck, 1988, 2ième édition, p. 86.

## **b) Le corps, un objet esthétique : hédonisme général ou rapport de pouvoir ?**

– Le corps offre dans cette expérience esthétique des résistances, des sentiments de limites, qui le font exister à l'esprit du sujet. Dans un premier temps, la danse, qui se lie à l'expérience esthétique de soi comme objet au sein de la parade, revisite le corps. La danse provoque de la fatigue et rend le corps présent. Elle exécute aussi des mouvements qui sortent de l'ordinaire. Les muscles utilisés sont ceux oubliés dans le temps de la quotidienneté. Elle s'accapare l'espace d'une manière nouvelle. Le corps existe différemment.

Dans un second temps, et c'est ce qui semble le plus important, l'érotisme crée une sensation du monde et de soi particulière. Le corps est offert au regard des autres désirant. La danse, le mouvement du bassin, la brillance des costumes, la douceur du satin, la vivacité des couleurs éveillent les sens. Le corps parle à un autre corps.

*« La perception érotique n'est pas une cogitatio qui vise un cogitatum ; à travers un corps elle vise un autre corps, elle se fait dans le monde et non dans une conscience. (...) Il y a une « compréhension » érotique qui n'est pas de l'ordre de l'entendement puisque l'entendement comprend en apercevant une expérience sous une idée, tandis que le désir comprend aveuglement en reliant un corps à corps. »<sup>1</sup>*

L'immanence, la matérialité de l'être s'exprime dans le corps posé comme objet au sein du carnaval-parade. Ce n'est plus une matérialité grotesque (chier, bouffer, baiser) mais une attractivité consumériste (brillance, sensualité).

*« Karl Marx avait bien vu comment le capitalisme faisait disparaître les valeurs d'usage vivantes en valeurs d'échange abstraites. Ni lui ni Max Weber n'avaient envisagé à quel point l'éthique puritaine universalisée nous transformerait tous en objet de consommation et que le règne de l'individu est partout proclamé ; l'autophagie s'impose dans l'univers démocratique consumériste. »<sup>2</sup>*

La vie cayennaise, en-dehors du carnaval, est aussi inscrite dans la transformation des corps en objets esthétiques. Les modes vestimentaires glorifient le corps, la sensualité, la visibilité. L'espace public cayennais est un espace urbain où le jeu de soi à l'autre se base sur la parade, l'exposition de

1 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Collection Tell, 2002, p. 183.

2 Gilles Raveneau, *Une nouvelle économie du corps : bien-être, narcissisme et consommation*, in *Revue Sociétés* n° 69, 2000/3, DeBoeck Université, p. 29.

soi. Le corps ordinaire se pavane. Selon Michel Maffesoli dans son ouvrage *Aux creux des apparences – Pour une éthique de l'esthétique*, il y a un hédonisme du quotidien « *irrépressible et puissant qui sous-tend et soutient toute vie en société.* »<sup>1</sup> De l'être-ensemble au soi en relation narcissique, tout l'être-au-monde se retrouve défini par l'esthétique. L'esthétique dans son sens plénier semble être pour Michel Maffesoli le terme le plus approprié « *pour décrire l'ambiance générale d'une époque où plus rien n'est véritablement important, ce qui fait que tout a de l'importance.* »<sup>2</sup> Nous sommes dans l'ère de l'Homo Esthéticus. Il ne s'agit plus d'une quête identitaire mais d'une quête d'identification. L'esthétique de parade du carnaval de Cayenne rend-t-elle compte de ce basculement ? S'agit-il encore d'un carnaval nationaliste et identitaire ou de l'expression d'un hédonisme général ?

*« A la thématique de la libération qui, sous diverses modulations, a animé la modernité depuis la fin du XVIIIe siècle [en France métropolitaine], succéderait ainsi la thématique de l'attraction avec sa connotation quelque peu animale, ou avec son ambiance pour le moins non rationnelle. »*<sup>3</sup>

Est-ce à dire que le projet identitaire de la créolité et de la guyanéité aurait échoué et qu'un vide existentiel aurait pris place poussant les individus à l'agrégation indifférenciée, à la tactilité et l'hédonisme contemporain ? Selon Michel Maffesoli, l'humanité s'offre en spectacle. La publicité et la télévision créent une sensibilité collective. Le spectacle de sa propre destruction devient même jouissance esthétique. L'être-ensemble se transforme. Il ne se base plus sur un projet (abolitionniste, assimilationniste, nationaliste) mais est centré sur le quotidien. L'être-ensemble aime le corps et l'exalte. L'esthétique n'est plus optique, *je vois une œuvre*, mais tactile, *je sens, je ressens et je suis l'œuvre*. Dans la logique de Michel Maffesoli, la faune et la flore omniprésentes dans le carnaval-parade ne seraient plus inscrites dans une logique identitaire mais évoqueraient une écologie romantique liée à la postmodernité. La modernité s'inscrivait dans une maîtrise de la nature. La postmodernité dans une communion avec la nature. Le caractère festif des sociétés contemporaines relie la culture à la nature : l'esthétique tactile, l'animalité de l'homme. Il ne s'agit plus, dans nos sociétés contemporaines, d'individualisme bourgeois mais de narcissisme collectif. Il ne s'agit plus d'identité racine mais

---

1 Michel Maffesoli, *Aux creux des apparences -Pour une éthique de l'esthétique*, Plon, 1990, p. 11.

2 Idem, pp. 12-13.

3 Idem, p. 28.

d'identification ou comme l'exprime Édouard Glissant d'identité rhizome.

*« Le passage de l'identité à l'identification peut en effet prendre la forme paroxystique de la transe (religieuse, musicale...) ou celle plus adoucie du masque, sans oublier celle tout aussi répandue de l'indétermination sexuelle (...) de l'éclectisme idéologique, de la versalité politique, ou du métissage des modes de vies. »<sup>1</sup>*

– Mais l'érotisme qui surgit dans le corps objet esthétique n'exprime pas seulement un consumérisme général ambiant. Selon Merleau-Ponty, montrer son corps au sein d'une société où ordinairement on ne le montre pas, c'est soit le faire avec crainte, et faire de l'autre son maître, soit le faire avec l'intention de fasciner, et faire de l'autre son esclave. Il est vrai que l'être qui s'expose dans un défilé ne s'expose pas de la même manière que dans la vie ordinaire. Il est placé dans un couloir où les regards se portent obligatoirement sur lui. Il marche-vidé, chante et porte un costume qui sort des vêtements ordinaires. Il est vrai que le corps s'insère dans une dialectique entre objet pour autrui et sujet pour moi mais s'agit-il réellement d'une question, définie comme métaphysique par Merleau-Ponty, d'être esclave ou maître ? Le *marché vidé* au sein du carnaval-parade manifeste-t-il le corps de l'esclave, objet aux yeux des autres, à la fois objet de curiosité, différent, étranger, et objet de désir, de fascination ? La confrontation des deux visions du corps objet esthétique, merleau-pontyenne et maffesolienne, semble faire surgir des paradoxes. Le corps objet esthétique est-il dans un rapport de pouvoir avec l'autre ou dans une agrégation festive indifférenciée ? Le corps objet esthétique s'inscrit-il dans un projet collectif identitaire ou dans une identification générale ? Il y a bien dans le corps qui s'expose non seulement un joyeux hédonisme, une éthique de l'esthétique, un vouloir vivre protéiforme mais aussi une volonté d'acquisition de pouvoir (appartenance à un groupe, une culture, une nation) et en cela une intention de fascination. L'individu autant que le groupe cherche par la charge érotique d'un corps qui parle à un autre corps, exempt de tout entendement rationnel, d'adhérer l'autre à soi, à sa propre culture. L'Homo Esthéticus cayennais cherche à fasciner l'autre. Il sort du Détour pour l'hyper-visibilité attractive.

---

<sup>1</sup> Michel Maffesoli, *Aux creux des apparences - Pour une éthique de l'esthétique*, Plon, 1990, p.247.

### 3) L'esthétique de parade et la scénographie en couloir

L'esthétique de parade bouleverse la scénographie carnavalesque. Il ne s'agit plus d'errance dans toute la ville mais de spectacle fixe. Les trottoirs sont réservés aux spectateurs. La rue appartient au groupe qui défile. Le parcours fait généralement une boucle dans un Cayenne en damier. Le départ se fait en haut d'une avenue, au croisement du boulevard Jubelin. Cette avenue est le plus souvent l'avenue Général de Gaulle. Cet espace est déjà au temps de la quotidienneté le lieu privilégié de la représentation sociale. C'est une des avenues principales, large, contenant beaucoup de commerces et de services.

*Illustration 195 : l'avenue  
Général de Gaulle, Cayenne,  
2002, photo : Thycia  
Andriantsinjavina*



En temps de carnaval cet axe est la scène principale du carnaval. Caméras, photographes, spectateurs, membres du jury, commerçant ambulants, tous s'y entassent pour admirer le défilé. Au plus fort du parcours, des cordes et des barricades ont été placées entre le trottoir et la rue. La séparation est nette. L'échange est interdit. Le parcours ensuite tourne autour de la place des Palmistes. La place est festive. Il y a des scènes avec spectacle, le bûcher de Vaval le mercredi des cendres, des stands et des caravanes qui assurent la restauration. Les spectateurs vont et viennent.



*Illustration 196 : restauration place des palmistes, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.*

Puis les groupes remontent une autre rue ou avenue pour retourner au point de départ pour un deuxième « passage » s'il le souhaitent. Ce deuxième axe est peu fréquenté par les spectateurs. Les groupes y passent soit en se reposant, soit en jouant pour eux, soit en faisant parfois des petites représentations pour les personnes installées sur les balcons. La circulation des voitures est interdite sur de nombreuses voies. Des barricades et des personnes assurant la sécurité veillent à ce que le défilé se déroule sans accros.



*Illustration 197 : La sécurité du carnaval, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.*

Les corps, de ce fait, exécutent une représentation carnavalesque dans une scénographie de couloir. Les carnavaliers sont cernés de chaque côté par les regards des spectateurs. Au sein d'un groupe il y a deux possibilités d'évolution de la parade : soit les côtés restent fixes et s'occupent d'offrir leur spectacle au trottoir qui leur incombe, soit des farandoles ou mouvement aléatoires s'exécutent au sein de la

chorégraphie générale pour aller et venir, de droite à gauche, d'un trottoir à un autre. Mais le contact avec les spectateurs reste faible. Aucun débordement n'est permis. Le spectateur est un consommateur qui doit rester satisfait. Les groupes effectuent tous une marche en avant vers une même direction. La masse, le collectif prend le pouvoir. Il s'agit d'une même quête, d'une même résolution.

*Illustration 198 : barricade, corde, spectateur devant la parade du groupe Manaré costumé en épis de maïs, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.*



*Illustration 199 : Jeu de regard au sein de la scénographie de couloir, le carnavalier à la recherche du photographe, groupe Manaré, épi de maïs, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.*

Cette esthétique de parade fait perdre aux figures traditionnelles tout leur sens. Ces figures ne sont présentes que pour exprimer une histoire, une identité culturelle. Elle aussi parade. Le jeu subversif disparaît.

## **V) Perte du caractère subversif des figures traditionnelles**

L'esthétique de parade a fait perdre aux figures traditionnelles tout leur sens subversif : la spontanéité créatrice, l'attrape, la souille, le charivari, la participation des spectateurs, les instances dramaturgiques contestataires, l'affranchissement des points de vue prédominants sur le monde, etc.

### **1) Perte du caractère spontanéité**

Le caractère dit « spontané » du carnaval se trouve amoindri avec l'organisation des groupes à thème.

En effet, dans un premier temps, l'accès au carnaval-parade d'un point de vue économique n'est plus ouvert à tous. La « beauté » du costume nécessite l'achat de matériaux neufs. L'adhésion à un groupe est payante.

Dans un deuxième temps, le savoir-faire, la technique et la création artistique demandent un certain capital culturel qui selon la sociologie bourdieusienne n'appartient généralement pas aux classes sociales les plus démunies. Les chiffons, les vieilles nippes trouvées dans les greniers, dans les placards, ajustées de façon absurde, ambiguë, provocatrice ne sont plus de mise dans cette esthétique de parade. Les figures traditionnelles se trouvent alors du côté des masques « laids », sans envergure.

Dans un troisième temps, le groupe à thème et l'esthétique de parade nécessitent le plus souvent la formation d'un orchestre et parfois d'une chorégraphie ordonnée. Le groupe devient en quelque sorte une compagnie de spectacle. Les musiciens répètent et forment les nouveaux adhérents. Ils tentent de trouver un style propre au groupe soit en privilégiant la rythmique des *touk* soit en cherchant des mélodies entraînantes assurées par les cuivres. Les danseuses s'entraînent et établissent des chorégraphies. Les casseroles, les détritrus, les boîtes de conserves accompagnant des chants grivois faits à la hâte n'existent plus au sein des groupes à thème. Le tapage charivaresque et la chanson contestataire n'ont plus leur place au sein de l'esthétique

de parade.

## 2) Perte de l'adresse-agresse aux spectateurs

L'adresse aux spectateurs dans l'esthétique de parade ne permet plus le jeu des figures traditionnelles. L'attrape ne se fait plus. La souille est interdite. Le spectateur est un consommateur à respecter.

*Neg'Marron* ne peut plus salir les spectateurs. Dans un reportage de 1988 produit par la chaîne française La Cinq et réalisé par les journalistes Pascal Richard et Bernard Charlon, les *Neg'Marron* deviennent « la police du carnaval ». Leur existence trouve sens encore dans la peur d'être souillé.

*« Ces Neg'Marrons font la police du carnaval. C'est-à-dire qu'il y a des milliers de gens qui descendent dans les rues de Cayenne et les Neg'Marrons on n'aime pas trop se froter à eux parce que c'est pas d'un aspect très accueillant, on n'a pas du tout envie de salir les costumes que l'on a préparés la veille pour les défilés du carnaval. Alors c'est la police, c'est mieux qu'une matraque. On forme le cercle, on se masse autour des gens qui font des défilés pour éviter que ça déborde, que ça aille dans les rues où ça doit pas aller, que ça suive bien le parcours prévu. »<sup>1</sup>*

Mais en 2002, il a pu être observé que cette « police du carnaval » n'a plus droit de souillure. Le *Neg'Marron* n'a plus le droit d'aller sur les trottoirs, n'a le droit de salir personne. Il ne lui reste plus que l'espoir de faire peur aux enfants ou de chanter des chansons subversives.

*Jé farin* de même ne jette plus que des confettis. La farine a disparu. Elle n'a plus sa fonction de barbouillage. Elle ne rend plus les êtres joyeusement indifférenciés. Au contraire le confetti de papier est un assemblage de couleurs distinctes et séparées. Les identités au sein de la quête identitaire créole s'excluent les unes des autres.

*Lanmo, Sossouri, Zombi baré yo* ne piquent plus, n'étouffent plus, ne barrent plus le chemins des badauds. La monstruosité ne touche plus le spectateur. Elle est au loin, telle les guerres lointaines vendues aux consommateurs derrière des écrans. La monstruosité devient virtuelle. Elle ne nous parle plus. Ne serait-ce pas là la manifestation des nouveaux tabous de l'occident contemporain ? La mort ne frappe plus aux portes. Elle reste dans des lieux « appropriés » : l'hôpital, la morgue.

---

<sup>1</sup> *Neg'Marron* interviewer dans le reportage, *Le carnaval de Cayenne*, de Pascal Richard et Bernard Charlon, 1988, produit et diffusé par La Cinq.

Le charivari n'a plus le droit d'exister. La musique ne doit plus être une cacophonie tonitruante et tintaramesque mais une rythmique entraînante. Elle ne doit plus déranger mais entraîner, envoûter, mettre en transe. La masse doit adhérer, être captivée. Les cuivres jouent la mélodie, harmonisent la folie des *touks*.



*Illustration 200 : Cuivres de Kassialata, répétition parking conseil régional Guyane, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.*

### **3) Perte des instances dramaturgiques**

*Bobi, Bef Volo bef et Djab dan bwèt* n'ont plus le temps d'offrir leur spectacle. Les groupes à thème doivent passer. Le défilé doit tenir son rythme. Les figures traditionnelles apparaissent le plus souvent en tant qu'emblème historique et identitaire. Les groupes à thème s'en servent comme thème. La figure alors parade mais ne joue plus.

*« Concevoir le carnaval comme un beau spectacle, c'est s'offrir en représentation à l'Autre et attendre en retour confirmation de sa propre identité ; inversement, mettre l'accent sur l'importance d'une forte participation collective au carnaval (spontané), c'est prôner l'auto-affirmation de cette même identité. Or, sous ces deux formes de construction identitaire et leur opposition affleurent toutes les contradictions de cette société. »<sup>1</sup>*

Il n'y a plus de personnage. Seule la figure est présente. Il y a une sorte de dynamique de désincarnation de l'être au sein de l'esthétique de parade. Le carnaval ne parle plus de l'être fait de chair et de sang qui sent, chante, rote, pète, éjacule, mouille, rit à gorge déployée, mais de l'idée de l'être, l'idée que l'être se fait de lui-même, l'idéal de l'être. Le corps n'est pas convoqué sur la scène carnavalesque, il est

<sup>1</sup> Marie-José Jolivet, *Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane*, Cahier Sciences Humaines 30 (3), 1994, p. 545.

révoqué. L'hédonisme ambiant, la brillante existence représentée est une corporéité lisse, en surface, quasi-virtuelle.

#### **4) Perte du discours subversif : Détour, Trace et affranchissement des points de vue prédominants sur le monde**

Les groupes à thème qui sont sponsorisés ou veulent gagner le concours de la grande parade ou s'intégrer dans la société cayennaise ne bousculent pas l'ordre établi. L'affranchissement des points de vue prédominants sur le monde propre à l'esthétique grotesque a disparu. Le carnaval-parade est un carnaval policé. Le laid, l'incohérence, l'ambiguïté, la pauvreté, la violence des mots, des gestes, la mort, le sexe agressif et grivois en sont exclus. Le carnaval ne fait plus acte de subversion. Il n'est plus le retour de ce qui a été refoulé.

Les figures traditionnelles semblent appartenir au passé. Elles évoquaient les traumatismes de la société créole en rapport avec la colonisation et l'esclavage. Elles permettaient par le biais du Détour et de la Trace de garder en mémoire et d'exprimer sur la place publique une histoire à la fois douloureuse et tue. Elles permettaient la reconnaissance des maux et des souffrances sous couvert du masque. La parade expose ces figures mais ne joue plus avec. Est-ce à dire que le temps de l'expression du retour de ce qui a été refoulé est révolu ? Quelle utopie sociale la parade propose-t-elle en échange ?

## VI) Quelle est l'utopisation du monde mis en place par l'esthétique de parade ?

### **1) Revalorisation de son être :**

Outre le projet identitaire et nationaliste, le carnaval-parade offre la possibilité d'une utopie métaphysique. Le corps posé comme objet esthétique permet une valorisation de soi et une réduction de l'angoisse de l'être face à la mort, le néant, le chaos. L'esthétique de parade n'est pas un retour de ce qui a été refoulé. Le carnaval n'y joue pas un rôle de libération des passions et des pulsions. Au contraire, il tente d'apaiser les « âmes » par la « beauté ». L'utopie n'est plus un projet mais une consommation-jouissance du présent. Le passé n'est plus évoqué, dénoncé. Le présent n'est plus démantelé. Le futur n'est pas espéré. L'hédonisme contemporain consomme le présent pour lui-même. C'est une thérapie du « beau », du brillant, de la couleur vive. Le carnaval-parade ressemble à un rêve, un cocon duquel personne n'a envie de se réveiller. La créativité et l'imaginaire suscités revalorisent l'être en ce qu'il a de plus plaisant.

Le dérisoire malgré tout résiste. L'utopie « bling bling » cohabite dans l'esthétique de la parade avec des discours plus subversifs comme la contestation ou l'affranchissement des points de vue prédominants sur le monde. Les groupes à thème dits de « jeunes » tentent d'exprimer un renouveau des codes sociaux. Certains utilisent l'absurde et le grotesque tel que *Cocoy Band*. D'autres mettent en avant des conflits sociaux propres à la société cayennaise comme la grève des urgentistes de l'hôpital de Cayenne. D'autres encore résistent à l'esthétique même de parade en permettant la formation d'un *vidé* duquel surgissent violence, bousculade, règlement de compte tel que *Kassialata*. Beaucoup revendiquent leur côté populaire, de quartier, offrant la possibilité d'une action sociale et culturelle à la jeunesse défavorisée de Cayenne tels que *Kalbass*, *Kalajirou*, *Kassialata*.

*Illustration 201 : Quartier Rénovation Urbaine, immeubles vétustes, point de départ du groupe Kassialata avant le défilé dominical. Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.*



*« « Regardez, ils sont aux fenêtres. Et tout à l'heure quand nous nous mettrons en route, ils descendront pour nous suivre ». Il est 16h45, la semaine passée, deuxième dimanche de carnaval sur la grande place de la Rénovation urbaine à Cayenne. Rémi tout souriant, tout pimpant dans son costume « Rivière Salée », vérifie sa grosse caisse. C'est cela Kassialata. Une formation qui plonge résolument ses racines en plein cœur de la Réno. »<sup>1</sup>*

Les groupes à thème moins « jeunes » restent eux aussi proches du dérisoire. L'humour est présent, persiste souvent à être présent, comme un rappel de la pratique du Détour. Le sérieux est mis à mal.

*Illustration 202 : Groupe Kouman en Gaulois, carnaval de Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.*



<sup>1</sup> France-Guyane, Samedi 21 et Dimanche 22 janvier 2006, reportage sur Kassialata par Magali Filou.

## 2) Le « concours de décibels » : un cri existentiel

Le « concours de décibels » comme se plaît à décrire l'esthétique musicale actuelle la population cayennaise elle-même, évoque à la fois un besoin de transe et un cri existentiel.

L'évolution de la musique de rue est marquée, d'une part, par l'organisation d'orchestre appartenant à chaque groupe. Nous l'avons vu dans le reportage produit par France 3 de 1975, les orchestres semblaient de prime abord influencés par les orchestres carnavalesques brésiliens. D'autre part, une nouveauté va apparaître ensuite à partir des années 1980 : le bidon en plastique pris comme percussion. Cette initiative semble être l'œuvre du groupe *Plastik Band*. Ce bidon alors encore un simple petit *touk* de pirogue ou kayak va se transformer. Seront utilisés par la suite les touques des navires marchands. D'une vingtaine de centimètres, il passe rapidement à de très grands formats, allant jusqu'à un mètre de hauteur. Une sorte de massue est utilisée pour frapper le plastique et donner une sonorité particulière propre au carnaval de Cayenne. La frappe est musclée et le port du bidon imposant et lourd. Cet instrument est ainsi généralement dédié aux hommes. Une répartition des rôles sexuée est observable dans les groupes à thème cayennais. Les femmes dansent et les hommes jouent. Les femmes sont rarement des frappeuses de touques et il arrive que la moquerie s'empare des spectateurs lorsqu'ils en voient une.



*Illustration 203 : Touk, répétition de l'orchestre de Kassialata, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.*

*Illustration 204 : orchestre accompagnant le groupe Malanie, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.*



La formation des touques est accompagnée de grosses caisses, de caisses claires, de cymbales, de cuivres, des instruments que l'on retrouve dans les formations de fanfare de rue en France métropolitaine. A cela s'ajoutent des instruments plus traditionnels et propres à la Guyane française tel que le *ti-bwa* ou encore des percussions à peau qui rappellent aux spectateurs le *kaséco* originel. L'esthétique « concours de décibels » engendre aussi parfois l'utilisation d'instruments sonores exploités généralement par les supporters de football. La présence sonore du groupe est ainsi revendiquée.



*Illustration 205 : esthétique "concours de décibels", Kassialata, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.*

Les groupes qui revendiquent une appartenance culturelle différente ont des orchestres qui manifestent cette différence. Les instruments et les musiques ne sont plus les mêmes. Par exemple, on peut ainsi aisément reconnaître un groupe de

Cayenne guadeloupéen comme *Ijiakata* par leur esthétique dite « tribale », leurs percussions à peau accompagnées de *Cha-cha* et de conques de Lambi. Leur rythmique tire ses sources du *Gwoka* traditionnel guadeloupéen. De ce fait, ils défilent à une vitesse beaucoup plus élevée que les Cayennais. Il ne s'agit plus d'un *marché-vidé* mais d'un pas rapide, presque une course. Certains Guyanais le nomme avec beaucoup d'humour : « le groupe T.G.V ».

*Illustration 206 : Ijiakata, percussions à peau, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.*



*Illustration 207 : Répétition du groupe Ijiakata, joueuse de conques de Lambi au repos, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.*

Les groupes de Cayenne jouent des *biguines*, *mazurka*, *vidé*, *boléro* ou encore *zouk*. Beaucoup de groupes à thème cherchent une sonorité envoûtante, qui résonne dans la ville, entraînant la foule dans une frénésie carnavalesque. La transe semble

recherchée, espérée bien que le terme ne soit jamais employé en Guyane française. Dans la première partie consacrée aux danses des esclaves nous avons déjà évoqué la transe comme moyen de résistance. La transe permet d'accéder à l'enthousiasme par l'exaltation du moi. Il s'agit de réaccéder notamment à une humanité perdue. La transe libère les émotions et le retour de ce qui a été refoulé. Ce retour peut être violent, destructeur, comme une automutilation du moi. Mais la transe via la musique et la danse refusionne le corps avec lui-même. Le corps n'est plus morcelé, déchiré. Il est réuni par le rythme et le balancement du corps. C'est le bercement de la mère qui apaise. L'esthétique « concours de décibels » est un envoûtement du corps par la musique. Ce n'est plus la danse, l'ère du *kaséco*, qui renoue les différentes strates de l'être mais la musique seule. C'est le son en tant que vibration qui envahit les parcelles du corps. Le rythme fort, grave, vibrant, envahit la ville comme un rythme cardiaque rapide.

Selon Gilbert Rouget, ce n'est pas la musique elle-même qui produit la transe. Elle n'est qu'un stimulus, un code social, un système de signes qui déclenche un sentiment ou un état de transe.

*« Nous considérons que dans l'état actuel des connaissances, contrairement à ce qui a pu être dit, aucune théorie valable ne permet de penser que le déclenchement de la transe puisse être dû aux effets psychophysiologiques des sons du tambour. »<sup>1</sup>*

Bien que Gilbert Rouget observe quelques constantes dans la musique de transe comme l'accélération du tempo ou encore l'intensification du son, c'est surtout, semble-t-il, d'un point de vue culturel que la musique se ressent et provoque certains types d'émois.

La musique en tant qu'architecture du temps modifie la conscience de l'être. Le son définit l'espace où je me situe. La sursonorité est le signe d'un espace plein, rempli, à l'intérieur duquel je suis intégré. Le « concours de décibels » réintègre les êtres dans une société qui a vu sa démographie augmentée considérablement à partir de 1975 et dont les composantes proviennent de cultures différentes. Il s'agit de faire face aux *bateria* de samba, ou encore appelé *batucada*, aux percussions nombreuses et puissantes.

La sursonorité du carnaval indique aussi qu'un événement est en train de se produire. Nous ne sommes plus dans l'ordre du quotidien mais dans celui du carnaval.

---

<sup>1</sup> Gilbert Rouget, *La transe et la musique*, op.cit., p.324.

Est-ce à dire que le quotidien et le carnaval semblent de moins en moins se différencier et qu'il est nécessaire d'augmenter le volume du carnaval ainsi que la brillance de ses costumes, leurs couleurs et leurs envergures ? Dans cette sursonorité, l'être-au-monde est modifié. Il s'intègre dans une fête qui se veut encore communautaire, publique et défoulant. Une fête qui veut rester un moment de haute charge affective.

*« Rien n'est plus chargé d'associations émotionnelles que la musique, rien n'est mieux qu'elle susceptible de recréer des situations engageant toute la sensibilité de l'être. Elle instaure à la fois un état intérieur et des rapports avec le monde où l'affectivité prédomine. (...) En tant qu'art enfin, lorsqu'elle est réussie, la musique crée le sentiment d'une adhésion totale d'un moi à ce qui est en cours. »<sup>1</sup>*

Le « concours de décibels » évoque non seulement un désir de transe et une volonté d'intégration de l'être à ce qui l'entoure mais aussi la nécessité d'un cri déchirant. La société cayennaise tente de prouver son existence dans un monde de plus en plus bruyant, sonore. Elle crie sa présence, son enthousiasme, ainsi que sa violence, sa rage. Les démons ainsi s'expriment au travers de la frappe du touque. Les pulsions se manifestent dans la ferveur rythmique.

*« Dans l'antiquité grecque, crier fait partie des manifestations caractéristiques de la transe dionysiaque. « Bruyant », « grand crieur » sont les titres dont Pindare salue Dionysos dans une dithyrambe écrit pour les grandes dionysies d'Athènes. »<sup>2</sup>*

Le « concours de décibels » évoque le cri primal. Le premier cri constitutif de la névrose : le traumatisme originel. Est-ce le cri du fond de la cale, le cri de l'esclave cloîtré dans un négrier, le cri de l'exil qui resurgit dans la frappe d'un touque de la marine marchande ?

L'utopie qu'évoque l'esthétique de parade ne serait donc pas seulement la mise en avant d'un hédonisme général rassurant ni seulement le projet politique d'un nationalisme identitaire mais aussi la volonté persistante, la résistance active, de crier son existence au monde, une existence qui a été historiquement bafouée dans son humanité, sa « beauté » et ses possibilités de joie et d'enthousiasme.

---

1 Idem, p. 236.

2 Idem, p. 216.



## **Chapitre II :**

**Les *touloulou sales* : le pouvoir subversif du peuple**



Le terme *touloulou* désigne à Cayenne toute personne portant un masque. Certains carnavaliers se costumant à moindre frais et ne portant pas une attention particulière à la « beauté » de leur esthétique. Les Cayennais les nomment les *touloulou sales* ou encore les *touloulou spontanés*, ou *touloulou sauvages*. Beaucoup les déprécient, certains les mal-jugent. Les médias s'y intéressent peu. Pourtant ils sont nombreux et semblent contenir en eux la puissance subversive du carnaval de Cayenne. Pour notre part, nous privilégions l'appellation *touloulou sale*, en ce qu'elle renvoie à la pratique carnavalesque première de l'esthétique grotesque qu'est la souillure et en ce qu'elle marque une rupture avec l'esthétique des groupes à thème qui se veulent des masques « beaux ». Les *touloulou sales* sont l'envers du carnaval parade et des groupes à thème. Ils tentent de reconstruire une humanité non pas en mettant en place une esthétique de la brillante existence mais au contraire en bousculant l'ordre imposé et en faisant resurgir l'obscurité du monde. Ils manifestent une pratique subversive dans la continuité des figures traditionnelles. Parfois ils pratiquent le Détour, parfois ils affirment la visibilité voire l'hyper-visibilité pour avancer dans la construction de l'être et résoudre certaines contradictions. Les *touloulou sales* sont l'expression du carnaval du peuple qui résiste à l'idéologie consumériste, qui revendique sa pauvreté, qui manifeste son droit à l'opacité, à l'ambivalence, qui échappe à toute catégorisation figée et imposée, qui se moque de toute forme d'autorité, de soumission, d'obéissance et qui fait resurgir à la face du monde la part obscure de son être. Le réalisme grotesque est l'esthétique de ses carnavaliers. Il est tel que le définit Mikhaïl Bakhtine : un rabaissement de l'être au bas corporel, à la

matière (manger, boire, chier, baiser, roter, péter mais aussi souiller, attraper, tintamarriser), l'expression d'une hybridation, d'une métamorphose du corps. Le corps carnavalesque contient en son sein des oppositions (homme/femme, jeune/vieux, vie/mort, humain/animal, etc.), un affranchissement des points de vue prédominants sur le monde. C'est l'apparent « désordre » carnavalesque. Il s'agit de contester, de mettre en dérision. Le grotesque en règle générale produit un discours ambigu. Il ne s'agit pas de produire un discours fixe, figé, moralisateur mais au contraire de s'échapper de toute forme de loi, d'échapper à la catégorisation et à la définition. Mikhaïl Bakhtine<sup>1</sup> voit dans le grotesque une utopisation du monde en marche. L'affranchissement des points de vue prédominants sur le monde crée un espace de liberté où tout devient possible, où un renouveau peut se construire. Les hommes peuvent devenir des femmes, les femmes des ours, les vieilles des bébés, les enfants des supers adultes héroïques, etc. Le carnaval participe à un devancement des mœurs, à une culture populaire alternative. Il y a toujours, dit-on, une carnavalisation de la pensée avant chaque révolution.

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

## **I) Les dispositifs scénographiques : le matériel à disposition**

Les dispositifs scénographiques employés par les *touloulou sales* mettent en évidence la récupération des matériaux déjà existants. Il s'agit pour le *touloulou sale* de faire avec ce qu'il a ou ce qu'il peut avoir. Le carnaval n'est plus l'affaire d'un groupe structuré organisant en amont un apport financier fait de cotisations, de sponsors, parfois de subventions et surtout de capital économique individuel. Le carnaval n'est plus la démonstration de la richesse culturelle et économique d'un groupe sociétal qui s'admire et parade. Le carnaval redevient avec les *touloulou sales* le pouvoir expressif du peuple qui par la récupération tente d'échapper au pouvoir aliénant de l'idéologie consumériste. Le désir et l'affirmation de l'être ne réside plus dans la « beauté » et la brillance de l'existence. Il ne s'agit plus de l'affirmation de l'avoir mais de l'être. Le *touloulou sale* prouve que l'expressivité carnavalesque peut se faire avec du presque rien, avec la récupération d'objets et d'habits du quotidien. Le carnaval n'est pas un monde où une communauté culturelle se déifie mais, à l'image des *Balayeuses*, le nettoyage des vieilles affaires, de l'année passée, des vieux soucis, des désirs anciens, enfouis et cachés.

### **1) Seul ou avec la bande**

Le premier des matériaux à disposition est le matériel humain. Le *touloulou sale* peut être solitaire ou en bande. Il met ainsi en évidence, soit son caractère individualiste, soit sa sociabilité. La bande est souvent une bande d'amis déjà existante dans le temps de la quotidienneté. Elle peut être composée à partir de deux personnes et dépasse rarement plus d'une vingtaine.



*Illustration 208 : Bande de Touloulou sales d'une vingtaine d'individus, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait*

La bande se déplace le plus souvent en formation serrée. C'est un groupe uni. Tous sont chanteurs, danseurs, musiciens. Il n'y a pas de rôles départagés. C'est une masse d'individus qui se déplace sans chorégraphie préétablie, sans placement dans l'espace définie fixe et figée. Les corps agglutinés marchant au même rythme du *marché-vidé*, isolé du reste du monde, semblent ne faire plus qu'un seul et même organisme : un monstre aux multiples bras et jambes. C'est la horde unie face à l'absurdité du monde et en particulier face à sa propre absurdité.

## **2) La fabrication du costume : les vieux chiffons et les masques du commerce**

Le deuxième des matériaux disponibles est celui qui va permettre l'élaboration du costume. Il s'agit de construire du sens avec du presque-rien. Le costume peut aller d'une absence totale de costume à une élaboration un peu plus complexe qui nécessite l'achat de quelques accessoires comme une perruque ou un masque. Mais pour beaucoup il s'agit de récupérer une matérialité déjà existante.

Premièrement, l'absence de matériaux et de fait de costume est facilement observable et pose la question du sens. Que signifie un carnavalier sans masque ni costume ? Le corps lui-même permet de mettre en place les prémices du masque. L'Héxis corporelle et la Gestus sociale sont déjà des masques. Le carnavalier en

défilant construit un être qui devient non plus social mais esthétique. Le corps de ce fait change d'attitude, de sensibilité, de devenir et d'apparence. Le masque est d'abord une construction imaginaire qui est établie par la société, le spectateur et l'acteur. Le sens du masque naît de la perception du spectateur et de l'interaction entre le carnavalier et le spectateur.

Deuxièmement, cette matérialité peut être issue d'un domaine qui n'a pas pour fonction première d'être un habillement comme on peut le voir sur l'illustration ci-dessous. Le carton habituellement utilisé pour le transport d'objets est ici réapproprié pour fabriquer des hommes-cartons semblant vouloir exprimer des hommes-robots. L'« avoir », le carton, se détourne de sa fonction pour exprimer l'« être », l'homme-robot, machinalisé par l'idéologie consumériste.



*Illustration 209 : récupération du carton, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.*

Troisièmement, cette matérialité appartient le plus souvent à l'« autre ». Le carnavalier emprunte des vêtements et accessoires à quelqu'un d'autre. Il peut les assembler avec ses propres vêtements pour créer un être en apparence différent de lui-même. Il s'agit d'exprimer une part de soi-même qui se manifeste peu dans l'ordre de la quotidienneté avec presque rien : une paire de lunettes, un bandana, un tee-shirt voyant, etc. Cet « autre » que le *touloulou sale* choisit est le plus souvent une femme.

*Illustration 210 : robes empruntées aux connaissances féminines et perruques du commerce, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.*



Quatrièmement, ce sont les habits qui au temps de la quotidienneté semblent déjà des costumes, qui vont être réappropriés pour le carnaval. Le *touloulou sale* apprécie particulièrement certains uniformes comme la blouse blanche, le bleu de travail, la tenue de camouflage, l'habit du jardinier. Le sens et l'esthétique de l'uniforme sont alors mis en dérision. L'être catégorisé par ses habits et par son travail au sein de la société devient dans le carnaval un être joyeux qui échappe à la définition et à la catégorisation. Le masque du carnaval tente d'échapper au pouvoir aliénant et dévalorisant des masques sociaux.

### **3) Les pancartes de carton et banderoles de tissu**

Le troisième des matériaux utilisés par les *touloulou sales* est l'écriture. Le carnavalier surajoute un texte à son costume pour renforcer un sens qui jusque là était peu perceptible par le spectateur, ou pour multiplier le sens d'interprétation du costume, ou encore pour déjouer le sens.

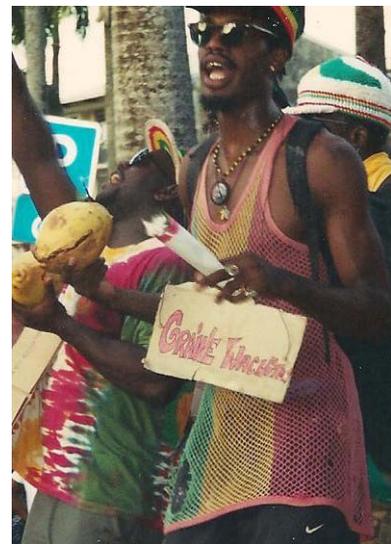
Premièrement, il lui permet de contester comme on peut le constater sur l'illustration ci-dessous : « *Si tu n'aimes pas les Negros, vote Sarko* » Le *touloulou sale* exprime son désarroi face à la politique de Nicolas Sarkozy qui exclut, divise, met en place des lois déshumanisantes sur l'immigration.



*Illustration 211 : Pancarte-carton accrochée au cou, « Si tu n'aimes pas les Négros, vote Sarko » lundi gras, carnaval Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.*

Deuxièmement, la pancarte peut participer à l'esthétique grotesque du costume et de la mise en scène. Sur l'illustration ci-dessous des rastamans chantant à tue-tête ont confondu graines de cannabis et noix de coco. La pancarte insiste sur ce fait. L'humour se crée. Le décalage et le caractère absurde provoquent le rire.

*Illustration 212 : Touloulou sales, pancarte à la main, Rastaman fumant de la noix de coco, carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret*



Troisièmement l'écriture peut perturber le sens. L'incompréhension surgit. Le *touloulou sale* semble employer l'absurdité.



*Illustration 213 : banderole sur chariot de supermarché, carnaval Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret*

L'on peut distinguer l'absurdité de l'ambiguïté. Selon Simone de Beauvoir, il ne faut pas confondre ces deux notions.

*« Déclarer l'existence absurde, c'est nier qu'elle puisse se donner un sens ; dire qu'elle est ambiguë, c'est poser que le sens n'est jamais fixé, qu'il doit sans cesse se conquérir. »<sup>1</sup>*

En effet, le *touloulou sale* peut, à la différence du théâtre de l'absurde, ne pas exprimer une existence et un devenir qui se construit dans le tragique. Le rire et la joie sont très présents chez les *touloulou sales*. Le grotesque a cette capacité de pouvoir être tragique et/ou joyeux. La morale de l'ambiguïté se tient dans la quête absolue d'une existence ressentie dans la joie et dans la liberté.

*« Le bien d'un individu ou d'un groupe d'individus mérite d'être pris comme un but absolu de notre action ; mais nous ne sommes pas autorisés à décider à priori de ce bien. A vrai dire, nous ne sommes jamais autorisés d'abord à aucune conduite, et une des conséquences concrètes de la morale existentialiste, c'est le refus de toutes les justifications préalables qu'on pourrait tirer de la civilisation, de l'âge, de la culture, c'est le refus de tout principe d'autorité. »<sup>2</sup>*

Le *touloulou sale* n'est alors poussé par aucune morale si ce n'est celle de l'ambiguïté. Mais parfois il met en place un grotesque presque tragique. Le rire disparaît de la représentation. L'absurdité apparaît alors. Il n'y a plus de sens préétabli, de finalité donnée. L'existence apparaît dans sa pleine brutalité, justifiée

1 Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Gallimard, 1947, p. 186.

2 Idem, p. 205.

par rien.

#### **4) Les instruments de musique : frappe des mains, ustensiles ménagers et détrit**

Le troisième des matériaux disponibles est ce qui va permettre la mise en place d'une musicalité.

Il y a d'abord, l'absence d'objet-instrument. Seul le corps va produire le son. C'est la frappe des mains. Elle suit le chant et le rythme des pas. Le corps dans sa pleine nudité, absence de costume, absence d'instrument, revendique son droit à une existence carnavalesque. Il est, à partir du moment où il y a un regard posé sur lui et à partir du moment où il est dans l'espace de la représentation carnavalesque, un personnage en devenir. C'est finalement le cadre qui semble produire le personnage bien plus que la représentation elle-même. Le sens ou le non-sens va jaillir des infimes différences que le spectateur va tenter de percevoir entre une représentation de soi quotidienne supposée et une mise en scène carnavalesque en action.

Ensuite, il y a la récupération des détrit du quotidien : boites de conserve, canette, bidon métallique ou de plastique, roue de vélo, ustensiles ménagers, etc. Le *touloulou sale* cherche à produire du son avec tout ce qu'il peut trouver à sa portée. La musicalité qui en découle ne se veut ni envoûtante ni entraînante ni mélodique. Au contraire elle est le produit du charivari. Elle est un bruit tumultueux, cacophonique, discordant, désagréable, qui dérange, perturbe. L'être-au-monde exprimé par le *touloulou sale* manifeste non seulement sa présence mais aussi son désarroi. Face à l'existence faite d'une multitude de signes et de sens préétablis qui ne sont en finalité que des constructions imaginaires imposées par le groupe sociétal qui les produit, le *touloulou sale* met le monde « en dessus-dessous », chamboule l'ordre du monde, pour exprimer sa détresse, son angoisse et son désir de liberté absolue.

*Illustration 214 :  
Touloulou sales en  
musique : vieux bidon en  
ferraille, et vieille roue de  
vélo, carnaval Cayenne,  
2003, photo Gérard  
Tougait*



## **5) Le char carnavalesque des *touloulou sales* : le chariot de supermarché, la mini moto, la voiture**

En Guyane française, le char trônesque, le char comme support du pouvoir politique et économique en place, a longtemps existé lors de la mi-carême. Il était fleuri et savamment décoré. C'était le seul moment dans la première moitié du XXe siècle où les bonnes familles participaient aux festivités carnavalesques de rue. Ce qui importait c'était l'expression d'une fête dépourvue d'esthétique grotesque.

Or le char carnavalesque contient aussi en lui un pouvoir subversif. Il peut devenir ce que nous avons appelé « le char renversant » :

- Le char peut servir à mettre en dérision le trône, la royauté, mettre en scène l'esthétique grotesque et devenir l'éloge du bas corporel et notamment « du manger » et « du boire », une réappropriation d'une esthétique bourgeoise par le peuple comme au Brésil, l'affirmation du vivant comme dans les *vidé* où l'objet esthétique n'est plus le char mais la transe qui se met en place à l'intérieur des corps.

- Le char peut aussi exprimer la métamorphose du corps. Dans une illustration du *Roman de Fauvel* de Gervais de Bus, début du XIVe siècle évoquant le charivari,

le carnaval et la fête, le char exprime un monde en-dessus/dessous. La charrette, la brouette, le plateau porteur, portent des corps qui ne marchent plus, devenus morts ou enfants, la tête en bas ou de travers. Le monde se renverse. L'ordre de la quotidienneté est basculé. Ce principe peut s'observer encore dans le carnaval de Cayenne notamment avec l'utilisation des chariots de supermarché par les *touloulou sales*. Le chariot transporte à boire, à manger, des ustensiles ménagers en guise d'instruments de musique. Il est souvent le support de slogans écrits sur carton, slogans grotesques qui mettent en dérision les *touloulou sales* eux-mêmes ou plus généralement la société cayennaise. Le chariot permet aussi au cours des instances dramaturgiques provoquées par les *touloulou sales* de transporter les corps (collégienne, alcoolique, malade, momie, homme en femme enceinte, etc.) durant le défilé et d'accentuer ainsi le carnaval en tant que bouleversement de l'ordre du monde.



*Illustration 215 : Touloulou sales avec chariot de supermarché, « Laissez rouler ! BMW! » carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.*

- Le char peut, enfin, utiliser les propriétés du « char trônesque » pour devenir contestataire. Il ne s'agit plus d'une affirmation du pouvoir économique et politique en place mais de l'expression d'une idéologie politique subversive. Les possibilités d'une mise en place d'un discours fort et dominant sont alors utilisées pour provoquer, contester, revendiquer.



*Illustration 216 : char grotesque et contestataire : l'absurdité de l'exotisme, carnaval Cayenne, photo Gérard Tougait*

Le cas des *Bwadjak* de Martinique, voitures décorées, se retrouve parfois à Cayenne. Cette esthétique met en place ces différentes possibilités subversives : réappropriation du *corso* bourgeois, corps en-dessus/dessous entassés dedans et sur la voiture, hommes travestis en femme (*macoumé*), femme sexy en collégienne, mise en dérision des autorités, sexualité revendiquée (le bas corporel), etc.

## **II) Les possibilités d'instances dramaturgiques : la théâtralité contre l'esthétique paradesque**

Les *touloulou sales* exploitent les différentes possibilités qui s'offrent à eux à l'intérieur de la scénographie de couloir qui s'est mise en place à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Ils tentent de résister tant bien que mal à la parade en circulant de manière aléatoire. Ils vont et viennent d'un trottoir à un autre, descendent en partie la rue principale puis la remontent, croisent les groupes à thème en sens contraire, les suivent puis repartent. Dans cette dynamique aléatoire, ils offrent des instances dramaturgiques aux spectateurs. La rue devient leur scène. Il ne s'agit plus de parader mais de jouer, non pas de jouer le personnage suggéré par le costume, par la figure, mais de se jouer de cette figure. Ces moments dramaturgiques ne sont pas écrits. Ils naissent dans la rue et se créent à partir des matériaux qui sont à leur disposition.

### **1) Mise en jeu du costume**

Le premier élément utilisé par les *touloulou sales* pour créer des instances dramaturgiques est l'utilisation du corps comme continuité du costume. Le costume va mettre en place une démarche, une attitude, une voix, un comportement, un discours. Il s'agit de mettre en valeur le choix du costume. Mais la pratique théâtrale se veut le plus souvent grotesque. Les traits du personnage sont grossiers, forcés, caricaturaux. Le personnage qui interprète le costume se joue de ce costume. La « femme » est outrancièrement féminine. Cette représentation de la femme est mêlée à la masculinité du corps qui l'interprète. Le travailleur est un animal de labour en masque de *Gorille*. L'homme d'affaires est un bébé en grosse couche qui déborde de billets. La vieille et laide se croit belle et cherche à séduire les hommes. La mère devient une mauvaise mère. Elle fait tomber la poussette régulièrement à tel point que la poupée qui interprète l'enfant semble mort. Le costume est renversé par le corps qui l'interprète. Il y a une insurrection de la représentativité. La figure est prise à l'envers par le personnage. Elle est placée dans un champ du symbolique là où on ne l'attend pas.



*Illustration 217 : Touloulou sales, homme travesti en femme, mise en scène de la mauvaise mère, le grotesque tragique, carnaval de Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.*

*Illustration 218 : touloulou sales, hommes travestis en femmes, mime de la danse du ventre, carnaval Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait.*



## **2) La voix : entre chant grivois et slogan contestataire**

La voix est le deuxième élément utilisé pour mettre en place des instances dramaturgiques.

Le *touloulou sale* lorsqu'il est solitaire est souvent silencieux. Il garde à la fois son anonymat ou son étrangeté. Il déambule ainsi, semblant errer à travers le monde, doté de son absurdité ou de son ambiguïté. Ce silence souligne une certaine absence de sens ou encore une non-fixation du sens. Il questionne, interpelle sans fournir de réponse.

Mais le *touloulou sale* en particulier lorsqu'il est en bande chante et cri à tue-tête. Les chants à l'instar de la musique qui l'accompagne ne se veulent pas mélodieux. Ils sont charivaresques. Ils bousculent l'ordre des bruits du monde. Ils peuvent être grivois et mettre en avant le bas corporel. Ils rabaissent soi et les autres. Ils ramènent le monde à la matière, au fécal, au sexe, à l'orgie : les femmes sont malpropres, les sexes béants ou tendus, les hommes sont des sodomites, etc. Ils peuvent aussi mettre en dérision des faits sociaux locaux ou internationaux. Ils revendiquent, protestent, contestent. L'ordre social est mis à mal. Les chants se transforment en slogan.

*« Les chansons sont improvisées et reflètent l'air du temps. Elles s'adressent aux politiciens, dénoncent les méfaits, les paroles sont relatives aux relations sexuelles, au sexe de l'homme et à celui de la femme (...). »<sup>1</sup>*

L'ambiguïté du grotesque se manifeste. Comme les pancartes sur carton, la voix et le chant mettent le monde sens-dessus-dessous. Tout devient alors possible. Le sens n'est pas imposé mais reste à construire. La voix peut aussi être utilisée comme au théâtre pour dire un texte improvisé. Il ne s'agit plus de chants cacophoniques rythmés par la frappe de détritrus métalliques mais bien de parole. Le texte est souvent court et lié à l'improvisation du carnavalier. Il surgit en fonction de l'instant, de la rencontre avec d'autres carnavaliers ou avec les spectateurs.

### **3) Par terre : tombe et berceau de la théâtralité et du devenir**

Les *touloulou sales* aiment à se rouler par terre. Nombre de leurs représentations théâtrales s'effectuent ou se terminent au sol. Les corps sont ramenés au bas, à la terre, à la matière. Ils se mêlent les uns aux autres. Ils forment une masse gesticulante faite de chair, d'organes, de membres. Ils annoncent ainsi le renouveau qui naîtra du carnaval, l'utopie en marche. Mais cette tombée vers le sol exprime aussi une représentation théâtrale qui en raison de la prolifération des sens qu'elle effectue, du renversement des ordres préétablis qu'elle met en place, ne peut plus tenir debout. Elle s'écroule sous le poids de la folie. La finalité de l'être ne peut plus qu'être allongé, étendu sur le sol comme presque mort, détruit par l'absurdité ou l'ambiguïté de l'existence.

---

<sup>1</sup> Isabelle Hidair, *Anthropologies du carnaval cayennais – Une représentation en réduction de la société créole cayennaise*, Publibook, 2005, p. 49.



*Illustration 219 : Touloulou sales travestis en filles, carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait*

A la fin de la représentation le *touloulou sale* se repose avant de repartir. Il boit, mange, rit, discute. Le sol n'est plus tombe de la représentation mais berceau du renouveau. Il annonce un nouveau départ.



*Illustration 220 : touloulou sales au repos, lundi gras, carnaval Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.*

Le sol, à la fois tombe et berceau, est souvent le lieu privilégié des hommes travestis en femme enceinte qui mettent en scène un accouchement. Elle crie, elle hurle, injurie le monde. Les autres essayent d'extirper l'enfant du gros ventre. Nombre

de scènes grotesques s'ensuivent et l'enfant né n'a pas souvent visage humain.

#### 4) Avec les spectateurs : transgression des règles du carnaval-parade

Le *touloulou sale* peut créer des instances dramaturgiques avec les spectateurs. Il va ainsi à l'encontre du carnaval-spectacle, carnaval-produit consommable où le consommateur est intouchable, en sécurité sur le trottoir, derrière corde ou barricade. Le *touloulou sale* franchit les lignes séparatrices de la scénographie en couloir. Il transgresse les lois du carnaval-parade.

*Illustration 221 : Touloulou sales en Gorille emportant un badaud pour lui enlever sa chaussure au milieu du défilé, carnaval Cayenne, 2002, photos Blodwenn Mauffret*



Le *touloulou sale* est une esthétique qui va à l'encontre du pouvoir dominant. Selon Isabelle Hidair, ces groupes sont l'expression d'une opposition à la culture dominante. Ils manifestent une culture autre, celle des pauvres, dépourvus de moyens financiers, qui protestent contre l'ordre en place et revendiquent leur droit à l'existence.

*« Ces groupes ne sont jamais mentionnés dans la presse locale et les ouvrages spécialisés, ils n'apparaissent jamais dans les films touristiques produits par le Comité des festivals et carnivals de Guyane. Certains Cayennais affirment qu'il faudrait leur interdire de porter des vêtements aussi laids et de prononcer des paroles qui pourraient choquer les enfants. Pour la majorité des spectateurs, ces Touloulous sont laids, ils sont d'ailleurs qualifiés de sales, d'ailleurs certains Touloulou sales accentuent leur saleté. Ils sont opposés aux groupes structurés jugés plus beaux et plus corrects. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Isabelle Hidair, *anthropologie du carnaval cayennais – Une représentation en réduction de la société cayennaise*, Publibook, 2005, p. 50.

### III) Le travestissement d'homme en femme.

Il est facilement observable, et ce dans de nombreux carnivals, que la présence masculine l'emporte largement sur la présence féminine. Les figures traditionnelles étaient essentiellement interprétées par des hommes. Les femmes étaient peu présentes dans le carnaval de rue. Marie-Pascale Malled, conservatrice au MuCEM<sup>1</sup>, explique que les fêtes carnavalesques d'hiver ont toujours été des rituels appartenant à la population masculine jeune et célibataire.

*« Les mascarades hivernales ont souvent été décrites comme des rituels propres aux jeunes garçons pubères mais célibataires, classe d'âge intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte. Ce sont eux qui jouent le rôle de passeurs entre l'hiver et le printemps, le monde des esprits et celui des vivants, les jeunes filles étant réduites au rôle d'hôtesse ou de proie. »<sup>2</sup>*

On retrouve cette particularité masculine de la mascarade dans beaucoup de pays d'Afrique de l'ouest. La mascarade sert d'initiation aux jeunes hommes qui passent de l'enfance à l'âge adulte. Cette omniprésence masculine existe aussi dans la tradition théâtrale européenne. Les femmes étaient jouées par des hommes et n'avaient pas le droit d'être présentes sur scène. D'où vient cette relation ambiguë qui se lie entre le masque et la femme ? La femme était-elle « impure » pour utiliser l'objet sacré qu'est le masque ? Ou au contraire, la femme était trop « pure » pour prendre part à la libération libidinale qui se lie au masque ? La femme a toujours été écartée de tout accès à la liberté et au pouvoir. Le masque qui donne la possibilité d'être autre, différent, d'échapper aux normes sociales en vigueur, de libérer les pulsions, de ré-accéder à son humanité et à l'expression de son désir est traditionnellement interdit aux femmes car ces dernières doivent rester et demeurer dans l'ordre sociétal. Au contraire de libérer la femme, le carnaval, dans sa tradition, à travers les travestissement d'homme en femme, réaffirme les contours d'une féminité imposée. Aujourd'hui encore, dans le carnaval de Cayenne, elles prennent peu le pouvoir du masque libérateur c'est-à-dire celui du *touloulou sale*. On les retrouve au sein des groupes à thème, comme danseuses, porteuses du masque

---

<sup>1</sup> Musée des Civilisations d'Europe et de la Méditerranée.

<sup>2</sup> Marie-Pascale Malled, *Carnivals d'Europe et d'ailleurs entre tradition et globalisation – Une enquête-collecte du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, in *Penser le Carnaval*, op.cit., p. 305.

« beau », expressivité de la brillante existence, garante d'un ordre idéologique, politique et économique.

## 1) Le travestissement grotesque

Le travestissement d'homme en femme est peu coûteux, facilement provoquant, suscitant généralement le rire chez soi et chez l'autre. Le jeu du *touloulou sale* en femme consiste principalement à déformer une certaine féminité par le biais de la masculinité du corps et par un accoutrement difforme et grotesque. Ainsi musculature, gros ventre, pilosité, trait anguleux sont mis en avant à l'intérieur d'une robe trop serrée, accompagnés d'un maquillage exagéré, de seins difformes, d'une voix fluette et d'une démarche ou trop masculine ou trop féminine. Le contraste du féminin et du masculin à l'intérieur d'un même corps est la principale caractéristique du travesti grotesque.

Plusieurs jeux carnavalesques sont possibles :

+défiler simplement en marchant *biguine* sans se soucier ni des spectateurs ni des autres carnavaliers

+défiler en provoquant des petites scènes généralement humoristiques pour faire rire le spectateur ex : un accouchement, danse du ventre

+défiler en chantant des chansons grivoises, misogynes, contestataires ou absurdes pour provoquer une réaction chez le spectateur

+ défiler sans danser ni chanter mais avec une pancarte ou un déguisement/situation qui provoque une réaction chez le spectateur, généralement le rire : ex : en miss avec une inscription « princesse sexy »

+défiler en jouant avec le spectateur ex : draguer des filles ou des garçons spectateurs

+défiler en jouant avec d'autres carnavaliers ex : danser avec eux.

Ces différents types de jeux peuvent être combinés dans un même acte carnavalesque ou dans un même défilé chez un même carnavalier.

## a) Rabaisser

Les hommes en femme boivent pendant qu'ils défilent, sont parfois enceintes, miment l'accouchement, l'accouplement, chantent des chansons où le sexe de l'homme est en érection, où la femme est malpropre, où elle est sexuellement en ébullition, etc.

Cependant, le rabaissement n'est pas uniquement lié au bas corporel. D'une part, La femme est vieillie, enlaidie, parfois affublée d'un masque de guenon. On la rapproche de l'animalité et du périssable. D'autre part, le comique des travestis grotesques guyanais semble surtout lié à la jonction d'un corps masculin et d'un « corps » fictif féminin. Il y a dans ce rapprochement d'éléments habituellement hétérogènes comme une volonté de déformer la féminité. Mais la question se pose : s'agit-il d'un rabaissement de la femme guyanaise, une volonté de la ridiculiser, de la désacraliser, d'en faire un bouc émissaire joyeux et festif ? Ou s'agit-il de la propre féminité de l'homme, du fait qu'ils sont des femmes ratées ? Ou encore de rappeler sur la scène carnavalesque les lois de la sexualité et de s'en moquer ?

Pour Marie-Pascale Mallaé, les garçons travestis tentent de s'emparer des pouvoirs féminins : maternité et séduction.

*« Ces déguisements rituels qui s'accompagnent de chansons grivoises et de propos obscènes ou misogynes témoignent sans doute du désir des hommes de s'emparer des pouvoirs féminins : pouvoir de maternité (avec dans certaines régions des Balkans des scènes d'accouchement burlesques), mais aussi pouvoir sur les hommes en s'appropriant les armes de la séduction féminine (lingerie, maquillage, sacs à main, etc.) S'agit-il de flirter, le temps du carnaval, avec l'ambiguïté sexuelle pour mieux s'affirmer homme ensuite ? »<sup>1</sup>*

---

1 Marie-Pascale Mallaé, op.cit., p. 306.

*Illustration 222 : Travestis, mardi gras, carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret*



### **b) Contester :**

Les chants et les pancartes dont les travestis grotesques s'accompagnent parfois non seulement contestent une certaine avidité de la femme non seulement pour le sexe mais aussi pour l'argent de l'homme. Ainsi les *vidé* des Blue Stars commencent-ils toujours par ce refrain « *Adrienne mets-toi au travail pour apporter de l'argent et payer le loyer* » Car dans la pensée créole guyanaise, mais aussi antillaise, la femme n'a pas d'amour : elle est intéressée. Ainsi, aujourd'hui, le personnage carnavalesque guyanais traditionnel qu'est la *Karolin* est-il interprété dans ce sens. Une femme porte sur son dos son mari pour qu'on ne le lui vole pas. Elle a peur, parce qu'il est riche, que toutes les femmes le lui prennent.

### **c) Moraliser :**

Dans l'acte de contester un état de fait il y a souvent, en sous-entendu, une morale, un autre état de fait qui devrait être, une autre attitude à avoir. Si l'on prend un travesti grotesque qui donne à fumer à son bébé gorille, qui traîne derrière lui un chien en peluche, qui n'a de cesse de faire des accidents avec sa poussette, qui secoue son poupon pour essayer d'écouter son cœur, il semble que le rire qu'il

suscite est plus un rire imprégné de peur, un rire qui désigne l'objet dont il rit comme ne devant pas exister, un rire qui moralise.

Il semble que dans le carnaval guyanais deux formes de grotesques coexistent : un grotesque qui crée de l'ambivalence et un grotesque qui engendre une morale. Cette dernière forme du grotesque est selon M. Bakhtine apparue à l'époque du romantisme. C'est un grotesque qui n'est pas joyeux ni régénérateur mais fortement fasciné par la mort, le lugubre, le tragique. Le rire n'est plus régénérateur mais sarcastique. Le bas corporel n'est plus le lieu d'une nouvelle naissance mais signe d'une vie inférieure. La folie y est sombre. Le masque est là non plus pour marquer une métamorphose mais pour dissimuler, cacher. Le grotesque romantique est terrible et étranger.

*« Tout ce qui est coutumier, banal, habituel, reconnu de tous, devient de but en blanc insensé, douteux, étranger et hostile à l'homme. »<sup>1</sup>*

Le grotesque romantique vise à faire peur, à exprimer la peur qu'inspire le monde. A propos de Schneegans, *L'histoire de la satire grotesque* écrit en 1894, donc à l'époque du romantisme, Bakhtine écrit ceci :

*« Pour lui, le grotesque est toujours et exclusivement une satire purement négative, c'est « l'exagération de ce qui ne doit pas être », exagération qui dépasse le vraisemblable, devenant ainsi fantastique ; C'est en outrant à l'extrême ce qui ne doit pas être qu'on lui inflige un coup moral et social, affirme-t-il. »<sup>2</sup>*

Le travesti grotesque semble donc parfois désigner ce qu'une mère ne doit pas être, ce qu'une femme ne devrait pas faire, etc. S'il est moralisateur, alors on peut se poser la question de l'existence même du grotesque : s'agit-il encore du grotesque ou plutôt d'un autre genre d'humour, d'une autre forme esthétique dont le terme « satire » conviendrait mieux ?

---

1 Mikhaïl Bakhtine, op.cit., p. 48

2 Idem, p. 54.

*Illustration 223 : Touloulou sale, homme travesti en femme promenant un "chien mort", grotesque moralisateur; carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.*



#### **d) L'ambivalence :**

Le grotesque ambivalent quant à lui ne désigne pas ce qui doit être. Il n'est pas purement négatif. L'ambivalence, c'est à la fois le caractère de ce qui a deux aspects radicalement opposés et la disposition d'un sujet qui éprouve simultanément deux sentiments contradictoires vis-à-vis d'un même objet.

Exemple : un *touloulou sale* chantant « *nou pa bèzwen fanm la Gwiyane* (nous n'avons pas besoin de la femme en Guyane) »<sup>1</sup> A la fois il se désigne comme pouvant être le substitut de la femme, il crée une ambivalence quant à sa véritable sexualité, il met en place l'androgynéité du corps, c'est-à-dire quelque chose de fantastique, il crée un court-circuit dans la pensée puisque l'auto-reproduction dans le monde de l'humain est impossible, il y a nécessité d'un gamète mâle et femelle, nous ne sommes pas des immaculés, et en même temps, étant lui-même en femme, il s'auto-rejette, applique une sorte d'auto-dérision.

Natale Spineto, dans un article intitulé *Pour conclure : théorie de la fête dans l'histoire des religions*<sup>2</sup>, explique les théories de M. Bakhtine en ces termes :

<sup>1</sup> Exemple relaté par Isabelle Hidair, op.cit, p. 49.

<sup>2</sup> Natale Spineto, *Pour conclure : théorie de la fête dans l'histoire des religions* paru dans un ouvrage collectif *Homo religiosus série tome 2 « Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antiques »* paru en 2003 aux éditions Brepols Publisher

*« L'inversion se produit en deux moments, distincts non pas sur le plan chronologique mais sur le plan dialectique : le premier consiste à soustraire quelque chose de son mode d'existence et à le projeter dans un univers fondé sur ses lois propres ; le second suppose la description de ces lois comme étant grotesque et dérisoire. En sortant de la normalité, le carnaval permet à une société de prendre contact avec tout ce qui ne rentre pas dans ses limites, avec ce qui n'est pas dicible et pensable au travers de ses catégories. »<sup>1</sup>*

L'ambivalence à la fois ne donne aucune directive obligatoire à suivre, elle multiplie les choix possibles, mais en même temps elle oblige l'individu à sortir des schémas de pensée et des catégories habituelles qui construisent la société, il y a en quelque sorte une sortie de l'ordre.

## **2) Le drag queen : un travestissement artistique**

J'emploie le terme de « drag queen » ici pour distinguer les hommes qui véritablement prennent soin de leur habillement et de la représentation au « féminin », qu'ils mettent en place au sein des défilés dominicaux, entretenant ainsi une certaine ambiguïté quant à leur véritable sexualité par rapport aux travestis, que j'appelle « grotesques » et qui ont pour principal effet de provoquer le rire chez le spectateur autant que la sensation d'être face à un être fantastique, démoniaque, venu d'ailleurs, étrange.

Il y a deux types de drag queen à Cayenne : le drag queen créole et le drag queen brésilien.

### **a) Le drag queen brésilien :**

Il ne porte pas de masque. Il est maquillé. Parfois ce sont ces véritables cheveux qu'il porte longs.

Deux sortes de jeux carnavalesques lui sont possibles :

+ défiler comme le drag queen créole : à deux ou trois dans un habillement

---

<sup>1</sup> Ibid., p.285.

féminin en marchant le long de l'artère principale du défilé dominical, en posant pour les photographes. On observe cependant que le jeu est beaucoup moins outrancier que celui du drag queen créole. Pas de pose avec fesses en arrière ou jambes écartées. Pas de démarche onduleuse exacerbée.

+ défiler au sein d'un groupe carnavalesque brésilien en tant que danseuse de samba. Port de costume avec plumes, paillettes, body, chaussures à talons de samba. Le jeu est celui d'une danseuse de samba normal.

On note que le drag queen brésilien étant plus accepté au sein de sa communauté que le drag queen créole (le travesti brésilien existe aussi en dehors du carnaval), sa représentation carnavalesque est moins spectaculaire, moins visible.

### **b) Le drag queen créole :**

Il est rarement seul. Il porte un masque vénitien et une perruque de sorte qu'il est difficile pour le spectateur de reconnaître sa véritable identité.

Son habillement est celui qui est généralement défini comme appartenant au monde féminin dit « sexy » utilisé par certaines stars féminines, mais aussi par les femmes de cabarets et les prostituées, c'est-à-dire une certaine féminité qui se voit, une féminité clinquante : jupe courte, robe moulante, corset, bas résille, body, chaussures à haut talons, string, gants longs, froufrou, voile mousseline, matière brillante. Il y a, à chaque fois, une mise en valeur de la longueur des jambes, d'une taille fine, d'une courbe douce. Aucun faux sein n'est grotesquement utilisé.

Le jeu « théâtral » que ce drag queen emploie met en avant cette conception « sexy » de la féminité : flexion des jambes, jeu de bras vers le haut avec tête penchée, fesses en arrière, démarche onduleuses, jeu avec les cheveux, pose statique avec déhanchement, main à la taille ou sur les cuisses ou genoux, baiser envolé, salut de la main telle une princesse, une miss sur son char. Là encore les jambes et la courbure des hanches sont les lieux principaux de la théâtralité carnavalesque du drag queen créole.

Il défile sans danser, sans musiciens, avec des collègues drag queen. Il pose pour les spectateurs et surtout pour les appareils photos et caméras.

*Illustration 224 : Drag queen,  
féminité du déhanchement,  
carnaval Cayenne, 2007, photo  
Blodwenn Mauffret*



En observant un drag queen créole nous pouvons nous apercevoir de ce qui en terme de féminité apparente est interdit d'accès à l'homme dans la société guyanaise : porter les cheveux longs, mettre du maquillage (ici posés parfois sur les masques), s'habiller avec jupe, robe, string, bas résille, talon, dentelle, froufrou, soutien gorge, rouler des fesses, mettre les fesses en arrière, montrer ses cuisses, se caresser les bras, pencher la tête tout en regardant l'autre, ou encore avoir un jeu d'épaule vers le haut comme pour porter des seins.

Le carnavalier tente d'exprimer la possession fictive d'un vagin, d'exprimer son « devenir vagin » :

-ouverture des cuisses

-fesses en arrière, ce qui est aussi une mise en arrière de l'anus, seul vagin possible pour l'homme.

-l'ouverture de la bouche semble aussi non seulement signifier un orifice possible mais faire signe d'une expressivité de la jouissance féminine

Nous sommes donc en présence au premier abord d'une transgression organisée, mise en scène à l'intérieur d'une parade carnavalesque. Les interdits sociaux respectés au temps de la quotidienneté sont violés pendant les défilés carnavalesques dominicaux et mis en avant comme formes esthétiques possibles.

### **c) Erotisation du corps :**

Le « devenir vagin » du corps semble être le seul érotisme possible du corps en Guyane française. Qu'en est-il de l'érotisme au masculin ? Quelle est son existence ? D'un point de vue carnavalesque, le travestissement de femme en homme est beaucoup moins présent et surtout beaucoup moins visible. Une femme en homme semble toujours rester une femme et par là séduisante.

Plusieurs facteurs sont possibles à cette non parité du travestissement carnavalesque :

-L'homosexualité féminine pourrait être encore moins acceptée que celle masculine.

-Impossibilité pour une femme d'être non séduisante en Guyane française. Ainsi, la femme qui peut jouer de certaines de ces difformités en vue d'une représentation grotesque de l'individu masculin, s'auto-interdit de rentrer sur la scène carnavalesque malgré la présence possible du masque.

-La femme s'est appropriée depuis longtemps les attributs du monde masculin comme le port du pantalon sans que sa féminité ne soit remise en cause, et ce dans la plupart du monde contemporain. Dès lors le travestissement devient difficile, peu visible, et peu grotesque.

-L'érotisme au masculin, le jeu du corps masculin est pauvre en visibilité. Quelle caricature de l'homme est possible : se gratter les testicules, roter, se sentir sous les bras, rouler des mécaniques, mettre une main aux fesses des filles, se gratter les poils, etc. ; mais ce jeu est-il un jeu érotique ?

-L'érotisme au féminin peut s'exprimer seul. Elle est dans la disponibilité et dans une affirmation du plaisir mené à son terme. Tandis que l'homme est dans l'affirmation de la conquête du corps. L'expression de son érotisme oblige à être deux.

Un corps érotique est un corps qui fait signe d'une certaine sexualité, d'une excitation du corps en vue d'un acte sexuel. Le corps érotique est un corps qui est un ensemble uni de zones érogènes. Dès lors, il semble que le corps féminin en Guyane française puisse être le seul corps qui jouisse de multiples façons, qui soit

multiorgasmique.

Ainsi, outre une transgression organisée, le travestissement d'homme en femme permet à l'individu d'exprimer la totalité de son être et de transformer son corps en un ensemble vaste de zones érogènes par acquisition du vagin.

#### **d) Violence du corps :**

Dans un ouvrage consacré à l'érotisme, Georges Bataille définit cette recherche variée de l'excitation sexuelle comme étant :

*« l'approbation de la vie jusque dans la mort ». « A proprement parler, ce n'est pas une définition, mais je pense que cette formule donne le sens de l'érotisme mieux qu'une autre. »<sup>1</sup>*

Pourquoi cette formule donne le sens de l'érotisme mieux qu'une autre ?

Georges Bataille prend comme point de départ à son analyse de l'érotisme un état de notre condition humaine.

*« Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure intelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. »<sup>2</sup>*

Georges Bataille entend par continuité la fusion d'une gamète mâle avec une gamète femelle, mais aussi et surtout la fusion avec la mère, « le Nirvana de la matrice »<sup>3</sup> un état où l'individu n°2 n'existerait pas encore. Comment aurions nous pu avoir conscience de la continuité ? Il semble que la nostalgie fonctionne comme un rêve, un mythe, un fantasme, plus qu'une réalité perdue.

*« Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, l'individualité périssable que nous sommes (...) cette nostalgie commande chez tous les hommes les trois formes de l'érotisme. »<sup>4</sup>*

G. Bataille distingue ainsi trois formes d'érotisme : l'érotisme des corps, des cœurs et l'érotisme sacré. Nous voulons réaccéder à la continuité, nous dit l'auteur, et l'érotisme nous y aide. Comment ?

- Soit par la dépossession de soi dans la mise à nu, dans la mise en avant du

---

1 Georges Bataille, *L'érotisme*, 10/18, 1965, p.15.

2 Idem.

3 H. Marcuse, *Éros et civilisation*, éditions de Minuit, 1982, p.58

4 Georges Bataille, op.cit., p.20.

corps en tant qu'objet

- soit par la dissolution du monde social, réglé et ordonné, au profit d'un monde intérieur et en surface du corps

S'il y a dépossession de son individualité au profit d'une continuité s'exprimant au travers d'un érotisme du corps, que devient l'expression d'une part de soi ? Ce qui se dépossède, c'est le soi social réglé en tant que sujet ordonné et ce qui s'exprime ou se révèle, c'est un soi transgressif, violent, interne.

Violent parce que la sexualité selon l'auteur est violente :

-L'individu est hors de lui : il est en recherche frénétique du plaisir et de l'orgasme. Le physiologique prend le dessus : les organes s'exposent. Ils expriment ainsi des corps ouverts au monde et à l'Autre. Les limites quotidiennes du corps s'explorent en des zones érogènes dédoublées, agrandies.

-La recherche de la continuité est violente puisque cette continuité ne peut exister que dans la mort.

On comprend dès lors la définition première de l'érotisme selon G. Bataille : l'approbation de la vie jusque dans la mort.

Mais l'érotisme n'est pas la sexualité en elle-même. Les corps des drag queens créoles en *devenir vagin* ne sont pas en acte sexuel, en accouplement. Dès lors où se situe la violence ? A mon sens, l'érotisme est le fait de contenir cette violence, de tenter d'aller jusqu'à la limite de la violence sans y parvenir véritablement. Ainsi, d'une part, les fesses en arrière du travesti expriment une ouverture prête à un acte sexuel sans que cet acte puisse exister. D'autre part, la représentation dans un lieu public d'un accouplement non plus fictif mais réel serait un acte désapprouvé par la société cayennaise. Dès lors, l'érotisme lui-même à aussi à voir avec le transgressif.

Le soi qui se révèle au travers du corps érotique est un soi transgressif parce que le monde social ordonné, le monde du travail productif comme le définit G. Bataille, a établi des interdits qui rejettent la violence (comme s'accoupler avec n'importe qui n'importe où et n'importe comment). Mais le rejet, l'interdit crée automatiquement la

fascination, le désir d'enfreindre, et ce désir peut lui aussi être violent.

Il s'ensuit deux possibilités :

-ou bien la transgression est acceptée et ordonnée. C'est le cas de la guerre, du mariage, mais aussi et surtout de la fête, de l'orgie et du carnaval. L'érotisme des corps, lorsqu'il est inclu dans une transgression organisée, est dès lors perçu originellement comme un érotisme sacré. Le drag queen serait en quelque sorte la surface sur laquelle la violence de l'érotisme s'exprime permettant ainsi à l'ordre de la normalité et au pouvoir de l'interdit d'exister.

-ou bien la transgression est bannie, rejetée, définie comme impure, appartenant au domaine du diable et de l'enfer. C'est ainsi que le monde chrétien pense la plupart des transgressions. L'érotisme ne pouvait plus être qu'un acte sublimé au sein de l'Église. L'érotisme des corps, l'érotisme non sublimé mais qui se tient dans les sens de la proximité (odorat, toucher, goût) et dans l'expression directe du désir sexuel devient avec le christianisme un acte subversif.

*« Dans une société répressive qui impose qu'on mette sur un même plan ce qui est normal, ce qui est socialement utile et ce qui est bien, les manifestations du plaisir pour son propre compte apparaissent nécessairement comme « les fleurs du mal » »<sup>1</sup> explique Herbert Marcuse.*

Selon Georges Bataille, c'est le franchissement d'un interdit qui crée la jouissance, la satisfaction et la valeur d'un acte érotique.

*« Pour le fidèle, la licence condamnait le licencieux, elle démontrait la corruption. Mais la corruption, mais le Mal, mais Satan, furent pour le pécheur objet d'adoration, (...). La volupté s'enfonça dans le Mal. Elle était en essence transgression, dépassement de l'horreur, et plus grande était l'horreur, plus profonde était la joie. »<sup>2</sup>*

On comprend mieux la raison d'une représentativité érotique supérieure chez les drag queens créoles par rapport aux drag queens brésiliens en ce que l'acceptation de l'homme au féminin est moindre, prend valeur d'interdit dans la société créole. Dès lors, c'est la force de l'interdit qui engendre la puissance esthétique de la forme carnavalesque.

---

1 Herbert Marcuse, op.cit p.54

2 G. Bataille, op. Cit., p.139.

A mon sens le carnaval joue ici des deux possibilités : à la fois transgression permise mais aussi, en même temps, acte subversif. Car, d'une part, la présence du masque montre le risque encouru par l'exhibition d'un érotisme féminin, au travers d'un corps et d'un individu masculin. Et, d'autre part, le carnaval né à Cayenne en tant que festivité chrétienne est défini comme appartenant au diable. Il est la sortie des diables, la montée de l'enfer dans le monde des vivants. Les *biguines* sont définies comme « endiablées », les *fem'touloulou* « ensorcellent » les cavaliers, le mardi gras est consacré au port de vêtement rouge et raconte la sortie des diables qui vont chercher *Vaval* pour l'emmener en enfer d'avoir trop festoyé. Et c'est là toute l'ambiguïté, car cette festivité permise est en même temps définie comme diabolique donc rejetée du cercle des amis de dieux, bannie, chassée du paradis. Satan, c'est Lucifer, celui qui porte les lumières, c'est la parole divergente, c'est la subversion.

La subversion carnavalesque, comme la violence sous-jacente à l'érotisme, n'est pas totale. Il n'y a pas destruction définitive des institutions sociales, renversement de la société sans possibilité de retour. De même, la totalité du soi interne violent et transgressif ne peut être mise à jour au risque d'une destruction totale de ce soi interne. L'excitation carnavalesque naît du jeu qu'entretient le carnavalier avec à la fois la transgression des interdits et les limites du carnavalesquement acceptable. C'est donc bien seulement une part de soi qui s'exprime et non sa totalité. Cette « part de soi » est la part qui est contenue dans la vie de tous les jours, celle dont on fait l'économie au quotidien. Le carnaval révèle cette partie mise sous pression. Il l'a fait jaillir en un temps et un espace donné et restreint.

### **3) La Rivière salée : entre grotesque et ambiguïté sexuelle.**

Est dit *touloulou squatteur* parmi les *touloulou sales* celui ou celle qui défile sans musicien, sans bande véritable et qui se place derrière l'orchestre d'un groupe à thème afin de défiler en musique. Beaucoup de ces *touloulou squatteurs* représentent des *touloulou* des dancings. Pour des soucis de clarté, ici, j'emprunterai le terme, employé par Odile Pédro-Léal dans sa thèse consacrée au *Théâtre et écriture ethnique de Guyane*, de *fem'touloulou* afin de distinguer les *touloulou* des dancings

sexuées des *touloulou* de rue « a-sexués ».

Le *touloulou* de rue se travestissant en *fem'touloulou* peut être une femme ou un homme. Nul ne le sait. Mais chacun sait que les deux sont possibles. Dans le cadre de cette analyse sur le travestissement d'homme en femme nous prendrons une seule hypothèse : celle de l'homme se travestissant en *fem'touloulou*.

Deux possibilités s'offrent à lui :

- s'appliquer à ressembler exactement à une *fem'touloulou* belle et séduisante
- rendre ce costume grotesque par le biais d'un masque se voulant hideux, de coussins déformant le corps (gros ventre, fesses tombantes, seins difformes). Il s'applique généralement à ressembler à une *touloulou dachine* (gros bulbe consommé dans la cuisine guyanaise), c'est-à-dire grosse. Il porte une robe vieille et laide, accompagnée de baskets plutôt que de belles chaussures à talons, et marche *biguine* de façon exagérée.

*Illustration 225 : touloulou sales en fem'touloulou, grotesque et féminité, qui se cache derrière le masque : homme ou femme ? carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.*



Mais le discours de ces *fem'touloulou* squatteurs est souvent difficile à cerner. Car cet aspect grotesque était à l'origine le jeu des *fem'touloulou*. C'est au fur et à mesure vers les années 1990 que la *fem'touloulou*, en plus d'être taquineuse et moqueuse, s'est voulue séduisante et que le costume s'est transformé. Les coussins et les masques de clown ont disparu, les matières sont devenues brillantes, les couleurs chatoyantes, la robe s'est serrée à la taille. Dès lors, le travestissement en

*fem'touloulou* grotesque dans la rue contient dans son expression différents niveaux de discours possibles :

- une mise en dérision de la *fem'touloulou* actuelle qui ne sait pas se déguiser convenablement
- une mise en dérision de l'homme se travestissant en *fem'touloulou*
- une volonté de restauration du jeu traditionnel de la *fem'touloulou*
- une possibilité de mise en dérision des danseuses appartenant au groupe à thème derrière lequel la *fem'touloulou* grotesque défile ex : un groupe de brésiliennes défilent et derrière ce groupe la *fem'touloulou* grotesque s'essaye à la samba avec tous ses coussins et faux seins qui bougent dans tous les sens

Souvent la *fem'touloulou* grotesque et squatteuse est un moyen pour l'homme de se travestir en femme et de défiler dans le plus complet anonymat. Le costume de la *Rivière salée* semble appartenir à la fois au travesti grotesque et au drag queen mettant en place une véritable ambiguïté.



*Illustration 226 :  
Rivière salée derrière  
Piray en Jé farin,  
carnaval Cayenne,  
2002, photo Blodwenn  
Mauffret*

## IV) Enfance et adolescence

Le carnaval est une fête qui exprime les métamorphoses de l'être et du temps. Non seulement dans sa symbolique il annonce un passage temporel, celui de l'hiver au printemps, celui d'une année à une autre, celui d'un temps pécheur à un temps de carême mais aussi un passage de l'être, une initiation. Les jeunes garçons et jeunes filles découvrent des rapports de proximité et de séduction pour passer à l'âge adulte. Les couples s'initient à la tentation des bals *touloulou* et *tololo*. Les non-créoles découvrent la créolisation et leur devenir créole. L'être opprimé apprend la liberté. Le carnavalier en bousculant l'ordre établi acquiert une nouvelle sociabilité. Mikhaïl Bakhtine voit dans le carnaval une trilogie symbolique : naissance-mort-résurrection. Rémi Astruc voit dans le grotesque l'expression esthétique d'un sentiment, celui d'une société et/ou d'un individu face au changement. L'esthétique grotesque qui met en avant les métamorphoses de l'être met souvent des temps opposés dans un même corps : le jeune et le vieux. Dans le carnaval de Cayenne, la représentation de l'enfance et de l'adolescence est autant présente que la représentation du vieux et notamment de la vieille (*Balayeuses, Djab dan Bwèt*). Nous avons pu observer notamment les *Bébé*, déjà présents dans le carnaval de 1905, et les collégiennes/ lycéennes.

### 1) *Le Bébé*

Nous en avons déjà fait une analyse dans la deuxième partie en rapprochant notamment cette figure à la fois à celle de Pierrot évoquant la drôlerie et l'innocence et à celle de Gargantua, enfant tapageur et tonitruant. Nous avons aussi souligné sa symbolique dans une société matrifocale où le fils est coincé dans une relation mère-fils sans père séparateur. Dans le cadre d'une analyse sur les *touloulou sales* nous nous questionnons sur la subversion qu'ils mettent en place par rapport à l'ordre

établi. Le *Bébé* actuel, contrairement à celui de 1905, est représenté principalement par le port de la couche. Il exprime un temps de l'être où l'on fait sur soi, où l'individu n'est pas propre. Le *Bébé* est alors parfois juxtaposé à un autre déguisement comme le port de la cravate et la veste. Le *Bébé* devient une pratique de rabaissement au bas corporel. Il suggère la présence au sein de la représentation du chier et du pisser. Des carnavaliers en veste et cravate portant des couches remplies de faux billets d'euros et chantant « l'euro est arrivéééé » annoncent le passage à l'euro, le renouveau économique en même temps qu'il le ridiculise. Le financier est rabaissé, mis en dérision. L'euro sortant de la couche est assimilé à de l'excrément. La peur du changement, du passage du Franc à l'euro, est évoquée et évacuée.



*Illustration 227 : Bébé en hommes d'affaires chantant l'arrivée de l'euro, carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.*

Le *Bébé*, c'est aussi l'état de notre enfance où les pulsions et le vouloir-vivre ne sont pas encore restreints, n'ont pas encore subi la répression de l'ordre social. Cette figure permet de mettre en place des personnages dépourvus de toutes contraintes qui expriment un désir restreint aux simples affects tels que la soif, la faim, la souillure et la recherche insatiable des bras d'une mère. Il peut dès lors s'ensuivre une multitude d'instances dramaturgiques entre ces personnages et les spectateurs ou les autres carnavaliers.



*Illustration 228 : Trois Bébé, l'un portant un écriteau "bébé rumeur", carnaval de Cayenne, 2005, photo Gérard Tougait.*

## 2) Les collégiennes/ lycéennes

*Illustration 229 : Touloulou sale en collégienne, carnaval de Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.*



Une autre figure qui illustre un état de notre enfance/jeunesse est celle de la collégienne/lycéenne. Le costume est simple : des couettes, une chemise blanche, une jupe plissée assez courte accompagnée le plus souvent de mi-bas. Cette figure évoque là encore les premiers âges de la vie : ceux qui annoncent le passage de l'enfance à l'état adulte. C'est l'adolescence. Cette période manifeste un certain désordre émotionnel en même temps qu'elle met en place les bases de l'indépendance et de l'autonomie. L'adolescent se rebelle généralement contre toute forme d'autorité. Il n'écoute que son désir et entend se le réapproprier. Cette figure est donc tout a fait

adaptée au carnaval des *touloulou sales*.

Mais cette figure n'évoque pas seulement l'affranchissement des points de vue prédominants sur le monde. Elle est interprétée uniquement par les filles et renvoie aussi à la sexualité et à la séduction. C'est un déguisement d'une part que l'on retrouve un peu partout dans le monde destiné aux adultes. Il évoque une certaine virginité féminine, une naïveté et candeur sexuelle, les premiers émois et actes sexuels de la jeune femme. D'autre part, cette panoplie est un fantasme particulièrement masculin. C'est au Japon que la tenue d'écolière ou étudiante fait le plus rêver la gent masculine. Cette figure se retrouve dans de nombreux mangas.

*Illustration 230 : bande de touloulou sales en collégiennes/lycéennes entourées de Gorilles et d'un Drag queen, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.*



S'agit-il d'une affirmation d'une sexualité féminine par les femmes à travers le déguisement carnavalesque ou d'une aliénation aux codes de la féminité imposés par l'ordre social ? Une esthétique similaire se retrouve dans tous les carnivals de la Caraïbe. Beaucoup de jeune filles s'habillent avec un mini short, des bas résilles et des grandes chaussettes.



*Illustration 231 : Carnaval et sexualité féminine, Martinique.*

Le carnaval permet l'expression d'une part de soi, sexualité et désir, qui cherche à se manifester dans le temps du quotidien. Le cadre carnavalesque permet cette expression sans que le jugement de l'autre, la répression sociale, ne puisse freiner l'émanation du désir.

## V) L'homme et la bête : sexualité masculine retrouvée

Le carnavalier masculin utilise le masque de l'animal comme le *Gorille* ou le *Loup-garou* pour rechercher l'anonymat et pour exprimer son moi érotique. Il porte avec le masque un habit qui couvre entièrement son corps, un bleu de travail ou encore une tenue de camouflage utilisée par les chasseurs autant que par les militaires. Il tente par le biais de l'anonymat de se rapprocher du public féminin. Les garçons, ainsi déguisés, taquent les filles. Ils se collent à elles, les reniflent, dansent avec elles, leur disent des secrets, leur font croire certaines choses... Des jeux se créent avec les spectatrices. Ce ne sont pas des représentations faites à un public élargit mais une esthétique carnavalesque de l'intime. Comme le phénomène carnavalesque cayennais des *tololo* des bals du vendredi soir, les *Gorilles* cherchent le contact féminin sous couvert de l'anonymat, c'est-à-dire dépourvu de certaines contraintes sociales.



*Illustration 232 : Bande de Gorilles, carnaval Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.*

L'anonymat est un principe festif important dans le carnaval de Cayenne. Il crée un espace de marronnage poétique à l'intérieur duquel la danse, les corps et l'érotisme peuvent s'exprimer autrement. Les êtres réaccèdent ainsi à une part d'eux-mêmes enfouie dans l'ordre de la sociabilité contrainte.

*Illustration 233 : Gorille dans la foule dansante, proximité et anonymat, carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.*



Comme l'exprime Mikhaïl Bakhtine concernant le carnaval au Moyen-Âge et sous la Renaissance :

*« L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait être humain parmi les humains. (...) On assistait à l'élaboration de formes particulières du vocabulaire et du geste de la place publique, franches et sans contrainte, abolissant toute distance entre les individus en communication, libérées des règles courantes de l'étiquette et de la décence. »<sup>1</sup>*

L'animalité est ici alors utilisée essentiellement pour sa haute charge érotique. Dans le cas du *Gorille*, c'est le *King Kong* de la RKO enlevant une belle femme pour la faire grimper en haut d'un gratte ciel, symbole phallique. Par une pratique du Détour, le carnavalier s'empare d'une figure issue de l'idéologie raciste qui fait de l'homme noir un être proche du singe, de l'animal et obnubilé par des obsessions sexuels.



*Illustration 234 : King Kong, film de la RKO de 1933.*

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, op.cit., p. 19.

C'est aussi *La planète des singes* où le singe est supérieur à l'homme et le renifle autant par dégoût que par attirance. L'anonymat et le masque de l'animal s'unissent pour créer un espace de liberté, de marronnage et d'imaginaire qui va permettre à l'individu d'exprimer son moi érotique, une sexualité proche de l'animal, sauvage. Le *Gorille* semble rejoindre ainsi la figure traditionnelle du *Bèf volo bèf* qui s'ébat entre l'image érotique du Noir véhiculée par l'occident et son propre désir sexuel.

Cependant, le masque de *Gorille*, masque contemporain, semble être, quant à lui, une avancée dans la réappropriation de la sexualité masculine créole bafouée par l'histoire coloniale et esclavagiste. A la différence de *Bèf volo bèf*, le *Gorille* n'est retenu par aucun maître, par aucune corde. Il est libre, ne dépend d'aucun maître, n'évoque aucune castration. En même temps qu'il effraie et qu'il fait rire, il crée des instants de proximité, des *collé-sérré* avec la gent féminine dont seul le masque et sa victime connaissent le contenant. Ces instants peuvent être, de la même manière que dans les bals de *tololo*, carnavalesquement obscènes ou d'une douceur animale. Le monstre, mi-homme-mi-animal, n'est plus le signe d'une humanité bafouée dans sa sexualité mais d'une accession à la part érotique du moi proche de l'animal. La jeunesse masculine cayennaise exprime ainsi par le biais du monstre la force de son désir et l'avancée dans son histoire.

C'est pourquoi depuis quelques années le *Loup-garou* a fait son entrée dans la scène carnavalesque. Lui aussi masque de monstre, évoquant un corps grotesque entre l'homme et l'animal, renvoie beaucoup plus à un imaginaire littéraire et cinématographique qu'à une histoire coloniale traumatique. Le *Loup-garou* renvoie à une légende présente dans de nombreux pays et notamment en Europe. Il s'agit d'un homme ayant la capacité de se transformer partiellement en loup. Cette capacité est due soit à une morsure de loup, une malédiction, une hérédité, une maladie ou encore c'est un rituel volontaire magico-religieux qui se déclenche généralement à la pleine lune. Dans la mythologie moderne telle qu'on la retrouve dans les films, séries télévisées et jeux vidéo, le loup-garou est proche du vampire. La sauvagerie s'empare d'un être assoiffé de sang autant que de désir. Le carnavalier en s'appropriant cette figure de l'animal fantastique, mi-homme, mi-animal, réaccède à la sauvagerie de son désir, au pouvoir symbolique de son Phallus.

*Illustration 235 : Loup-garou, gravure du XVIIIe, de Ian Woodward.*



*Illustration 236 : The Wolf Man, film américain de 1941 de Georges Wagner,*

*Illustration 237 : Loup-garou, carnaval Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait.*



## VI) L'uniforme et l'autorité

Le *touloulou sale* se révolte contre toute forme d'autorité imposée dont notamment la politique, la guerre et le travail.

### 1) Les figures politiques

*Gro tèt* a disparu mais les masques des hommes politiques semblent prendre le relais. Il ne s'agit plus d'une mise en dérision de la bourgeoisie créole noire, prise dans une idéologie de l'assimilation et du blanchissement, mais de prendre pour cible le pouvoir politique français. Les masques grotesques sont des objets caricaturaux issus du commerce et fortement inspirés de certaines marionnettes télévisuelles comme *Les Guignols de l'info* de la chaîne Canal +.



*Illustration 238 : Touloulou sales en Ségolène Royal et Nicolas Sarkozy, carnaval Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.*

Les *touloulous sales* défilent ainsi, masqués et soigneusement costumés, en saluant la foule silencieusement. Parfois un écriteau accroché à leur cou rajoute une dimension comique à la représentation. Ils tentent ainsi de signifier, en prenant le terme de mascarade au sens élargi, que la politique n'est autre qu'une mise en scène trompeuse, une hypocrisie en marche. L'homme et la femme politiques sont des

individus en perpétuelle représentation ne cherchant que l'approbation des spectateurs.

*« Les représentants du peuple n'ont pas plutôt conquis le pouvoir, qu'ils se mettent à consolider et à renforcer leur puissance. Ils entourent sans cesse leurs positions de nouvelles tranchées défensives, jusqu'à ce qu'ils réussissent à s'affranchir complètement du contrôle populaire. C'est un cycle naturel et que parcourt tout pouvoir : issu du peuple, il finit par s'élever au-dessus du peuple. »<sup>1</sup>*

Les politiciens sont ici repris par le peuple. Ils sont représentés ne disant rien, ne bousculant rien. Ils sont destitués de tout discours, de tout pouvoir sophiste. Leur aspect comique ne tient qu'à cette mascarade dérisoire. Le carnaval abolit ainsi le sérieux politique, c'est-à-dire le pouvoir. Les politiciens sont réduits à des masques en plastique.

*« Il faut dire d'ailleurs que l'autorité des chefs ne découle pas seulement d'un égoïsme dominateur, mais de la conscience de leur propre valeur et des services que, grâce à leur travail et à leur compétence, ils rendent à la collectivité, qui leur en est reconnaissante. La passivité de la masse repose en grande partie sur la confiance qu'elle éprouve envers le dévouement et les connaissances de ceux qui la dirigent. »<sup>2</sup>*

## **2) La tenue de camouflage : entre représentation de la guerre et métaphore du marronnage**

La tenue de camouflage peut avoir deux significations. Isabelle Hidair y voit la représentation de l'armée et de la guerre. Elle mentionne le cas de *touloulou sales* brandissant de fausses armes de guerre et y voit une infraction symbolique à l'arrêté municipal de 1885. L'armée est mise en dérision, ridiculisée par des attitudes burlesques en même temps que la loi réelle, carnavalesque et municipale, c'est-à-dire l'autorité, est symboliquement renversée. Le peuple prend le pouvoir par le jeu de l'esthétique grotesque qui détourne, métamorphose et transgresse l'autorité, la loi, l'ordre établi. En même temps qu'il rabaisse le militaire, le carnavalier se métamorphose en guerrier. Il part à la conquête de sa liberté bafouée par les contraintes de la vie sociale ordonnée. Il reprend possession de son humanité en

---

1 Robert Michels, *Les partis politiques. Essai sur les tendances oligarchiques des démocraties*, Paris, Flammarion, 1971, p.36.

2 Jean Préposiet, *Histoire de l'anarchisme*, édition Tallandier, 2002, p. 76.

contestant le pouvoir déshumanisant de la guerre, de la discipline militaire, de l'ordre imposé.



*Illustration 239 : tenue de militaire, groupe de touloulou sales à la recherche de Ben Laden, carnaval de Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret*

La tenue de camouflage est aussi la métaphore du marronnage. Cette tenue n'est pas seulement utilisée par le corps militaire mais aussi par les chasseurs et les pêcheurs. Elle manifeste le pouvoir de l'individu à se fondre dans la nature, la forêt amazonienne. Il s'agit de passer inaperçu, anonyme, un feuillage parmi les feuillages. C'est l'esclave qui marronne, silencieux parmi les arbres, contraint à vivre dans une nature hostile, fuyant l'oppression, la répression. La reconstruction de l'humanité se fait sous couvert, caché. On peut y voir une résurgence du personnage de *Neg'Marron*, homme des bois et guerrier sanguinaire, dépourvue de l'image raciste et coloniale du Noir. Le *touloulou sale* transforme la tenue de camouflage en déguisement carnavalesque. Le camouflage passe de l'invisibilité à l'hyper-visibilité. Le « passer inaperçu » se transforme en un « passer aperçu ». Le carnavalier chante, crie, danse, court et s'expose dans un espace urbain qui met en avant le vert de la tenue. Le rire jaillit : ces bandes de carnavaliers traversent le défilé en se croyant invisibles alors que le carnaval ne fait que les exposer aux yeux de tous. Tandis que le *Neg'Marron* exprimait par la pratique du Détour un retour de ce qui a été refoulé, c'est-à-dire le sacrifice sur lequel la société créole s'est construite, le *touloulou sale*, quant à lui, semble revendiquer une reconstruction de l'humanité qui s'exprime

essentiellement dans sa valeur d'exposition. Le paraître et le disparaître, le montrer et le cacher, le visible et l'invisible, la parade et le camouflage se mêlent.



*Illustration 240 : Tenue camouflage, de l'invisibilité à la hyper-visibilité, touloulou sales, carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.*

### **3) Le labueur : infirmier, jardinier, mécanicien, employé des travaux publics**

Le *touloulou sale* privilégie aussi les uniformes qui renvoient au monde du travail. L'habit du travailleur est détourné de sa fonction, l'utilité, pour devenir l'inverse, un habit de fête, symbolisant l'inutilité. Il y a en quelque sorte une désacralisation du travail, un détronement de la valeur sacrée du travail et du labueur. Les bandes de *touloulou sales* privilégient essentiellement le bleu de travail autant que la tenue de camouflage ou l'habit vert du jardinier. Certains utilisent cet habit simplement comme une possibilité de visibilité au sein de la scène carnavalesque et ne jouent pas avec leur fonction symbolique. Ils défilent en groupe, en chantant, riant, revendiquant des situations qui n'ont rien à voir avec l'habit devenu costume. Selon Rémi Astruc<sup>1</sup>, le grotesque n'a pas de sens précis. L'ambivalence inhérente à cette forme esthétique contribue à empêcher le sens clair d'apparaître. Chaque spectateur est en possession de sa propre interprétation.

---

1 Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*, op.cit.

*Illustration 241 : Le bleu de travail, un déguisement favori des touloulou sales, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.*

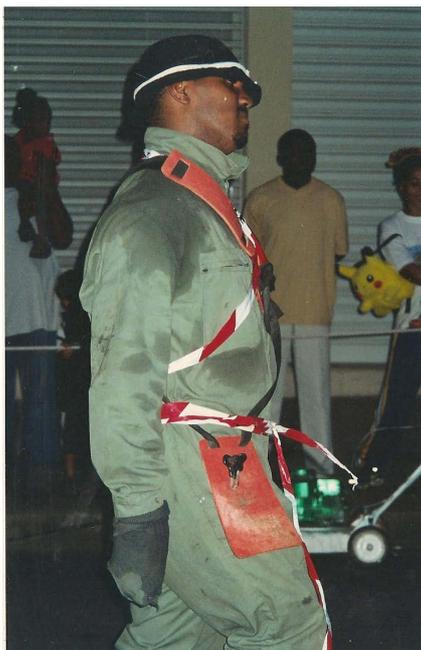


Ce qui semble important dans le grotesque, pour Rémi Astruc, est moins le sens que la fonction :

- suggérer un autre monde social possible,
- redéfinir le soi en exorcisant les démons et en réaffirmant le désir,
- redéfinir les frontières de l'humanité, de soi à l'animal et de soi à l'autre
- et resserrer les contours de la communauté, c'est-à-dire garantir l'ordre en place.

Dans ces quatre fonctions citées, il y a une dualité existante entre un pouvoir réactionnaire et un pouvoir subversif.

D'autres utilisent l'habit pour véritablement mettre en dérision le travail. Ils appliquent le travail à l'envers, de façon absurde et désordonnée. Ils jouent avec les spectateurs comme les *Balayuses* : tondent leur pied, leur demandent de les aider, etc.



*Illustration 242 : Carnavalier du groupe Cocoy Band en Jardinier, carnaval Cayenne 2002, photo Blodwenn Mauffret.*

- Le cas du Gorille.

Le *touloulou sale* associe généralement l'habit du travailleur avec le masque de *Gorille*. L'animalité se joint à l'humain pour créer un monstre, une forme grotesque du carnaval. C'est de là aussi que jaillit la monstruosité : dans l'entre-deux, dans l'hybridation, entre l'animal et l'humain. La monstruosité porte alors, d'une part, un discours politique propre aux masques traditionnels cayennais. Elle est l'expression d'une pratique du Détour. Le *Gorille*, que l'idéologie raciste occidentale a posé comme étant un animal plus proche de l'homme noir que de l'homme blanc dans la conception darwinienne de l'évolution, est pris comme masque grotesque. Le *Gorille* peut être, dans le carnaval de Cayenne, un animal laborieux, une bête de somme, à la fois obéissant et résistant. Le jeu théâtral de ce masque provoque le rire : le *Gorille* est pataud, produit le travail à l'envers, il est presque désobéissant. En cela, le masque de *Gorille* semble être une résurgence de la figure traditionnelle carnavalesque du *Bobi*, l'hymne à la désobéissance.

Le *Gorille* est de même un être hybride, mi-homme mi-animal, posé comme miroir dérisoire de l'être créole et revendiquant le droit à la désobéissance, la reconstruction d'une humanité bafouée par l'esclavage (dans le cadre du *Bobi*) et par le travail salarié précaire (dans le cadre de *Gorille*). Le *Gorille* exprime au sein de

l'intime les capacités du moi à percevoir comme dérisoire le labeur et la soumission.



*Illustration 243 : gorilles et monstres en employés des travaux publics, carnaval Cayenne 2006, photo Gérard Tougait.*

*Illustration 244 : Gorilles et monstres, accompagnés d'un char-voiture type Bawdjak, symbolisant la DDE, carnaval 2006, photo Gérard Tougait.*



*Illustration 245 : Gorille et Loup Garou en employés des travaux publics, carnaval Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret.*

La question est de savoir si le masque est un phénomène cathartique et en cela un système coercitif qui rendrait le carnavalier post-carnaval plus soumis et obéissant. Quelle est l'exacte fonction du rire que suscite le monstre ? Le rire selon Bergson,<sup>1</sup> naît de l'observation d'un phénomène en décalage avec la réalité. Le rire naît de la vision d'une anomalie. Il se lie avec la monstruosité sociale. Lorsque le spectateur rit d'un objet comique qu'il pose comme extérieur à soi, il tente par le rire de remettre cet objet perçu comme anormal dans l'ordre des choses qui régit son monde. Le rire soulage des peurs de l'obscurité et de la profondeur qui jaillissent de l'anormalité et de la monstruosité en même temps qu'il instaure une autorité, un système coercitif, qui oblige à l'ordre normal dominant.

*« Toute raideur du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. Et pourtant la société ne peut intervenir ici par une répression matérielle, puisqu'elle n'est pas atteinte matériellement. Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète, mais à titre de symptôme seulement, - à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de geste social. »<sup>2</sup>*

Mais le rire carnavalesque selon Mikhaïl Bakhtine est autant braqué sur les rieurs que sur l'objet mis en dérision. Il est un bien de l'ensemble du peuple, universel, pour qui tout paraît comique. Il est ambivalent, à la fois railleur et joyeux. Il n'oblige à aucun ordre moral, à aucune normalité imposée. Je cite Mikhaïl Bakhtine à ce propos :

*« L'auteur satirique qui ne connaît que le rire négatif se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie, il s'oppose à celui-ci ; ce qui a pour effet de détruire l'intégrité de l'aspect comique du monde, alors le risible (négatif) devient un phénomène particulier. Tandis que le rire populaire ambivalent exprime l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur. »<sup>3</sup>*

Le rire carnavalesque annonce un changement, une évolution. Ici, celui d'un refus de l'obéissance et de la soumission aveugle au travail précaire. La monstruosité esthétique est le reflet de cette monstruosité sociale qu'est le devancement des

---

<sup>1</sup>Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, (1900), Presses Universitaires de France, 1ère édition 1940, 401e édition 1985.

<sup>2</sup>Henri Bergson, op.cit., p.15.

<sup>3</sup>Mikhaïl Bakhtine, op.cit., pp. 20-21.

mœurs, l'évolution en marche et les possibles changements révolutionnaires.

## VII) Les monstres, la vieillesse et la mort

La monstrosité semble inhérente au carnaval de Cayenne.

Dans un premier temps, le carnaval contient en lui même un principe esthétique qui se lie à la monstrosité : le grotesque. Selon Mikhaïl Bakhtine<sup>1</sup>, l'esthétique grotesque se définit en partie par l'expression d'un corps qui se dépasse lui-même, qui franchit ses propres limites. Il y a souvent deux corps en un seul (femme/homme, vieux/jeune, humain/animal). C'est un corps ouvert et mêlé au monde, aux animaux, aux choses. Outre l'esthétique grotesque productrice de monstre, le carnaval est en son origine occidentale issu d'une négativité. Il s'agissait dans sa conception agraire de chasser l'hiver et ses rigueurs. Cette fête agraire à fonction propitiatoire s'associait à des croyances « *touchant au retour temporaire des morts parmi les vivants.* »<sup>2</sup> Cayenne devient l'espace où les morts et les vivants se croisent et s'unissent en personnages de morts-vivants. L'humanité semble se tenir dans le temps du carnaval entre deux mondes : celui des morts et des vivants, celui de l'enfer et celui de la vie terrestre.

*Illustration 246 : Morts-vivants, touloulou sales, carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret*



La mort est omniprésente. Elle s'exprime dans le tragique de certaines instances dramaturgiques et costumes (bébé mort, chien mort, accouchement raté, guerre,

---

<sup>1</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970

<sup>2</sup> Rémi Astruc, *La face sombre du carnaval – Présence et forme du grotesque dans le carnaval guyanais*, in *Penser le carnaval*, op.cit., p. 156.

maladie), dans le démoniaque et le monstrueux de certains masques, mais aussi dans la vieillesse et la décrépitude. Le masque de la vieille, souvent image d'une sorcière, parcourt les rues du défilé. Il est silencieux, fait peur aux enfants, marche lentement, sans chant, ni danse. Il semble venir d'un autre monde, un au-delà à côté du monde du quotidien. Moitié grimaçant, moitié rieur, il semble se moquer des spectateurs, eux aussi bientôt vieux, eux aussi bientôt morts.



*Illustration 247 : masque de vieille, touloulou solitaire, carnaval Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret*

Dans un second temps, le monstre désigne l'humain pas assez humain rejeté par la société. C'est le *freak* des foires : mal formé, a-normal, trop grand, trop petit, trop gros, trop velu, dédoublé, hideux, laid, affreux, repoussant. Le *freaks* est mis en cage, désigné du doigt, offert au regard des spectateurs moqueurs ou horrifiés. Le masque cayennais joue avec cette définition. Il joue avec la catégorisation de l'être noir et de l'être créole créés par la ségrégation de l'époque coloniale, l'idéologie raciste du XIXe siècle et les préjugés d'aujourd'hui. L'être noir fut longtemps considéré pour légitimer la colonisation et l'esclavage comme un être non-humain, une bête de somme, sans âme, appartenant à l'animalité. L'être créole, hybride, est alors vu comme une monstruosité : mi-homme, mi-animal. Il est désigné sous le terme de « mulâtre », mi-cheval, mi-âne, ou encore sous le terme de « chabin », mi-mouton, mi-chèvre. A la fin du XIXe siècle et jusqu'en 1931, l'être créole autant que l'être noir

sont pris comme objets d'exposition dans ce qu'on appelle au XXI<sup>e</sup> siècle les zoos humains. L'esthétique grotesque du carnaval se lie à l'expression de cette hybridation monstrueuse. Les masques cayennais évoquent l'hybridation, la monstruosité, mais aussi les préjugés raciaux, les masques sociaux, les mécanismes d'ajustements de l'esclave. Par ce qu'Édouard Glissant appelle une pratique du Détour, l'être créole pousse au paroxysme le caractère dérisoire de sa propre genèse. Le *Gorille* rend compte de cette monstruosité posée comme miroir de la genèse de l'être créole. Il crée des résurgences, des liens avec des figures traditionnelles qui disparaissent aujourd'hui du défilé carnavalesque, comme le *Bobi* ou encore *Bèf volo bèf*, en même temps qu'il annonce un changement dans la construction de l'être créole. Le masque de *Gorille* est laid, grimaçant, ridé, parfois aux dents blanches crochues. Il se glisse silencieusement parmi la foule ou le long des trottoirs et bondit sur les spectateurs en criant tel un singe hurleur, appelé aussi Alouate, singe spécifique de l'Amérique tropicale qui pousse un cri perçant audible jusqu'à un kilomètre à la ronde. Les hommes et les femmes sursautent. Les enfants hurlent d'effroi. Certains tentent de se montrer braves et défient l'aspect terrifiant du *Gorille*. Il s'agit de défier la part traumatique qui est en nous, nos monstres isolés dans l'inconscient.

Dans un troisième temps, le monstre désigne un être fantastique. C'est un être hors-humanité. Il appartient à la mythologie, aux légendes, à l'imaginaire d'un groupe ou d'un individu. Il évoque des profondeurs invisibles de l'humain. Il permet d'exprimer l'inexprimable, de nommer l'innommable. Il met à jour par le biais de la poésie les traumatismes vécus. Le masque cayennais pratique cette fonction. Il évoque à la fois les obscurités de l'histoire de la créolité et la résistance culturelle de l'esclave face à l'acculturation. Le conte créole se crée et survit. Le monstre est à la fois un être effrayant et un héros fantastique qui lutte et survit à la terreur qu'il contient.

Le monstre parle à notre être de la même manière que l'animal. Je citerai à ce propos Georges Bataille dans *Théorie de la religion* :

« L'animal ouvre devant moi une profondeur qui m'attire et qui m'est familière. Cette profondeur, en un sens, je la connais : c'est la mienne. Elle est aussi ce qui m'est le plus lointainement dérobé, ce qui mérite ce nom de

*profondeur qui veut dire avec précision ce qui m'échappe. »<sup>1</sup>*

Le monstre contient en lui une obscurité qui effraye. Cette obscurité semble fonctionner comme un tableau noir sur lequel le spectateur peut projeter ses terreurs inconscientes. Les masques traditionnels du démoniaque tels que *Sossouri*, *Diabrouj*, *Djables*, *Zonbibaréyo* évoquent eux-aussi des traumatismes historiques et écologiques autant sociaux qu'individuels : peur de l'obscur forêt amazonienne, peur de la mort, du chaos, du néant. Les masques de monstres comme la poésie et le rêve mettent à jour l'être torturé, l'inconscient enfoui, les traumatismes latents. En même temps qu'ils font ressortir à la surface l'obscurité de l'inconscient sous forme d'êtres fantastiques, d'esthétiques torturées, ils permettent le dépassement de ces traumatismes vécus. Le carnaval ne fonctionne pas comme un système coercitif mais comme une thérapie qui permet d'aller au-delà de ses terreurs et d'entrer dans une nouvelle dynamique. Il permet le changement et est en cela subversif. Le grotesque témoigne à la fois d'un bouleversement au sein de la société, d'un désir de maîtriser le changement en cours, autant qu'un désir de changer volontairement soi et la société.



*Illustration 248 : Loup Garou en Rivière Salée, carnaval de Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.*

---

1G. Bataille, *Théorie de la religion*, Gallimard, 1974, p. 30-31

*Illustration 249 : Gorille-Monstre, carnaval Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret.*



## **Conclusion :**

L'esthétique et la subversion se lient, à travers la pratique des *touloulou sales*, principalement dans l'affranchissement des points de vue prédominants sur le monde. Il ne s'agit pas d'un désordre, d'un chaos, ni d'une inversion du monde. Mais au contraire, par la mise en valeur des parts enfouies des êtres, par l'abolition de la sur-répression sociale, le monde n'est pas inversé mais s'exprime enfin. Cet apparent désordre n'est en fait que la manifestation de la culture du peuple qui se libère du joug de la catégorisation, de la définition et de l'idéologie consumériste. Le peuple met ainsi en place une possible utopisation du monde où les traumatismes ne seront ni cachés, ni tus, mais posés en plein jour, où l'autorité et le pouvoir seront détrônés, où l'érotisme et la sexualité s'épanouiront, où la renaissance sera recherchée. Le *touloulou sale* semble vouloir ainsi échapper au pouvoir dévalorisant de la norme. Il s'oppose à la « brillante existence » des masques « beaux », empreinte d'idéologie nationaliste. Il affirme sa pauvreté, sa laideur, sa monstruosité. Il ne revendique pas un projet politique mais une liberté d'être, un vouloir-vivre violent et érotique. Il rit du monde et de son absurdité. Il propose une éthique de l'ambivalence, une décatégorisation du monde.

## **Chapitre II :**

### **Disparition et résistance du *Vidé* : une approche de la violence carnavalesque**



Le *vidé* est une forme festive carnavalesque complexe en ce qu'il est l'expression d'une foule dansante voire d'une gigantesque transe collective. Le *vidé* de Cayenne fut interdit au début des années 1990 pour cause de violence excessive. Dans le cadre d'une analyse entre l'esthétique et la subversion, nous tenterons, dans ce présent chapitre, d'aborder les différents aspects de cette violence. D'où provient-elle historiquement, socialement et esthétiquement ? Qu'a-t-elle à voir avec le carnaval et avec la subversion ?

La violence vidéesque est d'abord le résultat d'une violence politique et sociale qui se propage à l'intérieur de la fête en s'exprimant de manière différente. Elle est ensuite le résultat d'une dynamique esthétique. Le carnaval en lui-même est un espace d'anti-droit en ce qu'il permet l'affranchissement des points de vue prédominants sur le monde.

« *Le carnaval inciterait chacun à s'écarter de la conduite raisonnable requise par le droit dans sa définition des règles de vie en société.* »<sup>1</sup>

Le carnaval, de surcroît, est une libération des passions. Il déchaîne les corps et les esprits. Nous verrons dans une étude de cas, l'enregistrement de *vidé* des années 1992-1993, la mise en place d'une stimulation au déchaînement.

Enfin, nous verrons que *vidé* loin d'avoir disparu malgré l'interdiction par les autorités locales, reste présent à Cayenne, de manière « spontanée » derrière des groupes carnavalesques comme *Kassialata*. La violence y est présente et pose toujours problème à l'idéologie sécuritaire actuelle. Le *vidé* rend compte d'un mal-être et propose, par le biais de la violence, une nouvelle sociabilité.

---

<sup>1</sup> Frédéric Bondil, *Le carnaval de Guyane, lieu de non-droit, d'anti-droit ou de droit ?*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, Karthala, 2010, p. 99.

## **I) Une approche historique de la violence carnavalesque à Cayenne : le carnaval comme miroir de la violence politique et sociale de la société**

La violence est inhérente au carnaval. Tout au long de l'histoire du carnaval de Cayenne on s'aperçoit que la violence fut toujours présente. L'arrêté municipal de 1885 évoque sans cesse cette violence qui surgit lors des festivités carnavalesques et en particulier lors du carnaval de rue. Les armes et les bâtons sont interdits (article 1). Il est défendu de provoquer qui que ce soit (article 2). (Voir annexe)

### **1) Le carnaval de 1914 à 1946 : un espace de non-droit ?**

Le carnaval de rue de la première moitié du XXe siècle, dont nous n'avons que très peu d'archives, était sans doute tout aussi violent que le *vidé* avant qu'il ne soit interdit à Cayenne. Le carnaval fut toujours le miroir de la société. La société cayennaise de la première moitié du XXe siècle était régie par la violence politique. De 1914 à 1946, la Guyane française subit comme le reste de la population mondiale les deux grandes guerres et la crise économique de 1929. Les Guyanais étaient, comme beaucoup, utilisés comme « chair à canon » lors de la première guerre mondiale. La Guyane subissait le rationnement et la pénurie alimentaire sous le régime de Vichy. La période de 1914 à 1946 était sans doute une période peu faste au développement du carnaval. Aucun document ne relate les festivités carnavalesques de cette époque. Le carnaval disparaissait-il en raison du peu d'hommes et de moyens ? Lors des deux guerres la population était-elle découragée par la mort des proches, la douleur et le désespoir de ne jamais retrouver la paix ? Perdait-elle goût à fêter la mort de *Bwabwa* et sa débauche symbolique ?

La vie politique en cette période et en particulier entre les deux guerres est désignée par les historiens, tel que Serge Mam Lam Fouck, comme un espace de non-droit. Chantage, menace, élection contrôlée, fraude électorale, sont monnaie

courante pendant cette période. Les élections de 1924 et 1928 furent cause de grandes émeutes à Cayenne.

En 1924, « *le maire de Cayenne, Eugène Gober, rejoint l'équipe à la solde du ministère. Celle-ci se lance, en faveur de Lautier, dans une campagne électorale où l'intimidation, les menaces et les violences sont de règles ; les fonctionnaires sont expressément invités à voter Lautier, ceux qui osent protester sont déplacés ; Le 10 mai, la veille des élections, des coups de feu tirés sur un cortège de partisans de Galmot tuent un ouvrier et blessent grièvement une femme ; le 11 mai Cayenne est pratiquement en état de siège.* »<sup>1</sup>

Cette violence politique était-elle présente au sein du carnaval ? Le carnaval est proche du politique. Il offre la possibilité de défaire l'ordre ancien, de s'affranchir des points de vue prédominants sur le monde, d'être l'expression d'un anti-droit pour revendiquer un autre droit, de mettre en place une utopie. Deux hypothèses sont possibles. Premièrement, les Cayennais utilisent le carnaval et la pratique du Détour afin d'exprimer l'inexprimable sans pour autant troubler le bon déroulement des festivités. Sous couvert du masque et de la dérision, certains enjeux politiques peuvent être questionnés sans que le discours ne soit net, ni d'une provocation violente. Les figures traditionnelles, pour celles qui existaient à cette période, ont pu exprimer le caractère tragique qui régnait à cette époque : boucherie de la première guerre mondiale, élections truquées guyanaises, crise de 1929, occupation allemande, pénurie alimentaire, etc. Deuxièmement, les Cayennais prennent le carnaval comme un outil possible à la révolte, à la manifestation nette du mécontentement général, aux règlements de compte entre partis politiques. Si la société de l'entre-deux-guerres était un espace de non-droit, il est fort possible que le carnaval, plus encore, permettait des troubles à l'ordre public et des violences corporelles exercées sur autrui.

Le *vidé*, plus encore que les bandes de quelques *touloulou* éparses taquinant les badauds, rend possible l'émergence de la violence. La foule est agglutinée et danse avec frénésie derrière un orchestre. Les corps sont proches les uns des autres. Le contact est facile. La foule permet à un individu non seulement de se rapprocher des autres mais aussi, a contrario, de passer incognito, de s'éloigner des autres par l'anonymat, de se perdre dans la masse. Dans la mémoire des Cayennais, les *vidé* du

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2002, p.171.

matin, comme ceux du dimanche après-midi, étaient parfois source de conflit. Les groupes musicaux qui se croisaient dans les rues, le *vidé* mené par l'orchestre du Ti-Balcon et le *vidé* mené par l'orchestre du Casino, rivalisaient musicalement à coup de trombone, de clarinette et de banjo. Cette joute musicale pouvait aboutir à de véritables luttes physiques entre les deux foules déchaînées.<sup>1</sup> Le carnaval déchaîne les passions, exprime l'inexprimable, fait remonter à la surface ce qui a été refoulé, disloque le monde quotidien, déconstruit la société, permet l'anonymat et la déresponsabilité qui en découle. L'individu se retrouve dans un espace d'anti-droit qu'est le carnaval et de non-droit qu'est la société cayennaise de l'entre-deux-guerres.

*« Le carnaval inciterait chacun à s'écarter de la conduite raisonnable requise par le droit dans sa définition des règles de vie en société. »<sup>2</sup>*

Il peut enfreindre les règles et passer de l'humanité à la barbarie pour ainsi, peut-être, paradoxalement, réaccéder à sa propre humanité bafouée.

## **2) L'exemple du carnaval de 1946 ou quand le carnaval devient sanglant. Le bal carnavalesque : des codes sacrés intouchables.**

Dans le périodique *La semaine guyanaise* n° 424 du 6 février 1992, Auxence Contout relate les événements qui ont perturbé le carnaval de 1946. Après les émeutes que Cayenne connut en 1928, des tirailleurs « sénégalais », qui en réalité venaient de différents pays d'Afrique, furent envoyés en Guyane pour « maintenir l'ordre ».

*« Ce n'était pas de gaieté de cœur que ces 150 tirailleurs, prélevés sur la garnison de Fréjus, se retrouvaient à Cayenne, car ils avaient cru, bien au contraire, qu'on avait pris des dispositions pour leur permettre de rentrer dans leur pays. »<sup>3</sup>*

Malgré les promesses de leur capitaine Serre de rentrer chez eux en même temps que ce dernier, ils restèrent à Cayenne sans avoir besoin de « maintenir l'ordre » en

---

1 Aline Belfort-Chanol, *Le bal paré-masqué- Un aspect du carnaval de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2000, p. 51.

2 Frédéric Bondil, *Le carnaval de Guyane, lieu de non-droit, d'anti-droit ou de droit ?*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentation*, op.cit., p.99.

3 Auxence Contout, *La semaine Guyanaise*, n° 424, 6 février 1992, p. 12.

raison notamment de la seconde guerre mondiale. En 1946, ils étaient toujours là. Les tirailleurs, excédés par ces promesses de départ jamais tenues, cherchaient, selon Auxence Contout, la bagarre. Le dimanche 24 février 1946 le carnaval se déroulait comme à son habitude : à 16h de l'après-midi les *touloulou* étaient de sortie, chantaient et défilaient dans les rues de Cayenne. Selon Auxence Contout, les bandes étaient constituées de figures traditionnelles. Il y avaient aussi les cyclistes, les travestis et les *matado*<sup>1</sup>. Le *vidé* de l'après-midi se terminait vers 18h30 par un bal *titane*<sup>2</sup> gratuit jusqu'à 20h au Casino et au Petit Balcon.

Mais, un tirailleur rentre dans le Casino et arrache le masque d'une danseuse. Le cavalier riposte et s'ensuit une bagarre entre les deux hommes. Cette bagarre contamina toute la ville.

*« Les nombreuses personnes qui étaient dans la rue furent poursuivies, matraquées à coup de ceintures, piétinées, durement frappées toute la nuit du dimanche. De nombreux blessés gisaient sur les trottoirs dans des mares de sang. Musiciens, passants, jeunes, vieillards, nul de fut épargné. »*<sup>3</sup>

Le lendemain, lundi 25 février, dès 7h du matin, la tuerie recommença. Une trentaine de tirailleurs prirent possession de la ville en tirant sur les passants, les persiennes des maisons. Il y eut 8 morts et 61 blessés. Le mardi, à 9h, les tirailleurs quittèrent le sol guyanais à bord du navire *St Domingue*.

Il est vrai que les raisons évoquées par l'histoire et l'auteur lui-même de l'article, Auxence Contout, semblent essentiellement se situer dans le contexte que subissent les tirailleurs sénégalais : une mobilisation longue que l'on peut situer à partir de la première guerre mondiale en 1914 et s'étalant jusqu'en 1946 sans jamais revoir leur pays natal. A cela s'ajoute le mépris constant de la France envers l'armée coloniale, utilisés comme « chair à canon » au sein de guerres et de conflits qui ne les concernaient nullement.

---

1 Élegante provocante.

2 *Titane* : jeune fille. Bal bien sous tout rapport, surveillé, où les jeunes hommes et les jeunes femmes ont le droit de s'inviter à danser.

3 Auxence Contout, *La semaine Guyanaise*, n° 424, op.cit., p. 13.



*Illustration 250 : Camps de Fréjus, entraînement de tirailleurs « sénégalais », le 9 décembre 1915, photo de presse, Agence Rol, source : BNF/ Gallica.*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

### **Et caetera**

Aux Anciens Combattants Sénégalais  
 aux Futurs Combattants Sénégalais  
 à tout ce que le Sénégal peut accoucher  
 de combattants sénégalais futurs anciens  
 de quoi-je-me-mêle futurs anciens  
 de mercenaires futurs anciens  
 de pensionnés  
 de galonnés  
 de décorés  
 de décavés  
 de grands blessés  
 de mutilés  
 de calcinés  
 de gangrenés  
 de gueules cassées  
 de bras coupés  
 d'intoxiqués  
 et patati et patata  
 et caetera futurs anciens

Moi  
 je leur dis merde  
 et d'autres choses encore  
 Moi je leur demande  
 de remiser les  
 coupe-coupe  
 les accès de sadisme  
 le sentiment  
 la sensation  
 de saletés  
 de malpropretés à faire

Moi je leur demande  
 de taire le besoin qu'ils ressentent  
 de piller

de voler  
de violer  
de souiller à nouveau les bords antiques  
du Rhin

Moi je leur demande  
de commencer par envahir le Sénégal

Moi je leur demande de foutre aux « Boches » la paix

Léon Gontran Damas  
*Pigments*, Guy Lévis Mano, 1937, *Présence Africaine*, 1962.

### **Ode aux martyrs sénégalais**

Vous Tirailleurs sénégalais, mes frères noirs à la main chaude  
sous la glace et la mort  
Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes, votre frère de sang  
?  
Je ne laisserai pas la parole aux ministres et pas aux généraux  
Je ne laisserai pas - non ! - les louanges de mépris  
vous enterrer furtivement.  
Vous n'êtes pas des pauvres aux poches vides sans honneur  
Mais je déchirerai les rires « banania » sur tous les murs de France.  
Car les poètes chantaient les fleurs artificielles  
des nuits de Montparnasse  
Ils chantaient la nonchalance des chalands  
sur les canaux de moire et de simarre  
Ils chantaient le désespoir distingué des poètes tuberculeux  
Car les poètes chantaient les rêves des clochards  
sous l'élégance des ponts blancs  
Car les poètes chantaient les héros, et votre rire  
n'était pas sérieux, votre peau noire pas classique.

Ah ! ne dites pas que je n'aime pas la France  
- je ne suis pas la France, je le sais -  
Je sais que ce peuple de feu,  
chaque fois qu'il a libéré ses mains,  
A écrit la fraternité sur la première page de ses monuments  
Qu'il a distribué la faim de l'esprit comme de la liberté  
A tous les peuples de la terre conviés solennellement  
au festin catholique  
Pardonne-moi, Sira Badral, pardonne étoile du Sud de mon sang  
Pardonne à ton petit-neveu s'il a lancé sa lance  
pour les seize sons du sorong.  
Notre noblesse nouvelle est non de dominer notre peuple,  
mais d'être son rythme et son cœur  
Non de paître les terres, mais comme le grain de millet  
de pourrir dans la terre  
Non d'être la tête du peuple, mais bien sa bouche et sa trompette.

Qui pourra vous chanter si ce n'est votre frère d'armes,  
votre frère de sang  
Vous Tirailleurs sénégalais, mes frères noirs à la main chaude,  
couchés sous la glace et la mort ?

**Léopold Sédar Senghor** (Sénégal)  
« Poème liminaire à L.-G. Damas »,  
*Hosties noires*, (1948), © Éditions du Seuil.

Cependant, il est important de noter que cette sanglante nuit émergea dans un contexte carnavalesque et après un acte bien particulier : arracher le masque d'une cavalière de bal *titane*. Il y a là, non seulement un rejet des codes festifs de la société créole, mais aussi un outrage aux principes même des bals carnavalesques de Cayenne. A la différence du carnaval de rue qui prône l'anti-droit voire le non-droit, le carnaval de salon est le règne de la réglementation, du devoir-être, du code et du rituel fixe et figé, c'est-à-dire du droit, afin de pouvoir faire émerger un certain type de vouloir-vivre, une certaine subversion : danser avec qui l'on veut et de la manière voluptueuse que l'on souhaite. L'anonymat est le pilier de ce jeu carnavalesque. Sans le masque les codes sociaux reprennent le dessus. Une femme mariée, ou une jeune fille, ne peut danser avec n'importe qui. Le masque permet la liberté des choix de partenaires et la liberté des corps en mouvement. Les danses peuvent se faire plus lascives, plus érotiques. Arracher le masque d'une danseuse est le pire des scandales. C'est l'interdiction absolue. C'est la trahison complète. C'est priver les corps et les individus d'une liberté éphémère mais essentielle.

Le tirailleur « sénégalais », à l'origine de ce carnaval sanglant, a-t-il arraché le masque pour aboutir volontairement à une bagarre, comme le suggère Auxence Contout, ou a-t-il agi par jalousie ? La violence du geste et de la lutte sanglante qui s'ensuit ne manifeste-t-elle pas aussi la tension qui pèse sur la femme ? Il s'agit d'être masquée pour être libre de son désir. Il s'agit d'être masquée pour ne plus appartenir à un homme unique et dominateur. La place de la femme dans la société cayennaise et celle de la femme dans les sociétés africaines en 1946 étaient-elles les mêmes ? Le tirailleur arrachant le masque de la danseuse manifeste-t-il un choc des cultures ou

un malaise social ?

Il est vrai que la société cayennaise de 1946 était encore imprégnée de l'idéologie d'assimilation. Elle véhiculait notamment, au travers de son regard sur elle-même et sur le monde, l'idéologie raciste et le mépris du Noir. La société cayennaise tient en son sein une xénophobie forte. Nous l'avons vu avec l'analyse du personnage d'*Anglébannann*. Mais les Haïtiens auront aussi dans la seconde moitié du XXe siècle à payer les frais de cette xénophobie.

*« Pendant le carnaval de 1979 des incidents sérieux opposèrent des Haïtiens et des Guyanais. Des Haïtiens, qui chantaient et dansaient comme les autres participants aux défilés du carnaval furent insultés et battus. « Des individus sont passés à l'action, rapporte un journal. Mais, après tout, bon nombre de Guyanais pensent plus ou moins comme eux. » »<sup>1</sup>*

Les tirailleurs « sénégalais » dans un tel contexte devaient sans aucun doute supporter ce mépris.

*« La relève du bataillon avait été rendue impossible depuis 1940 à cause de la guerre mais elle tardait à s'effectuer depuis la fin des hostilités, et le mécontentement des militaires africains était d'autant plus grand qu'ils avaient le sentiment de ne pas être aimés de la population guyanaise qui les percevait en effet comme des êtres frustrés et peu civilisés. »<sup>2</sup>*

La société cayennaise a dans ses costumes carnavalesques une figure qui revient souvent, autant au sein des groupes à thème que sur le dos des *touloulou sales*, mais qui n'a pas été inscrite comme figure traditionnelle : c'est le *Tirailleur sénégalais*.

---

1 Serge Mam Lam Fouck, *Histoire de la Guyane contemporaine, 1940-1982 – Les mutations économiques, sociales et politiques*, Édition Caribéenne, 1992, p.375-376, citant le journal *L'unité Guyanaise*, 30 mars 1979, p.1.

2 André Calmont, *Les africains en Guyane – aspects multiformes d'une immigration invisible*, Revue EchoGéo n° 6, Septembre/ Novembre 2008, paragraphe 4.

*Illustration 251 : Tirailleur sénégalais, touloulou sale, carnaval de Cayenne 2003, photo : Gérard Tougait.*



*Illustration 252 : tirailleur sénégalais, groupe à thème, carnaval de Cayenne 2004, photo : Gérard Tougait.*

Le masque du tirailleur est très stéréotypé et d'idéologie raciste. Le visage est noir foncé. Les lèvres sont épaisses et rouges. Les yeux sont blancs et exorbités. On retrouve clairement l'image raciste du Noir représentée aussi par la figure traditionnelle du *Neg' Marron*. C'est la manifestation du mépris créole pour la couleur noire, pour le Bossale fraîchement débarqué, pour le *Boni* et le *Saramaca*, pour l'immigré africain, pour le tirailleur « sénégalais ». C'est l'image célèbre et publicitaire de « Y'a bon Banania », slogan lancé en 1915 par la marque de chocolat Banania.



*Illustration 253 : Stéréotype et racisme dans la publicité : parler "petit nègre", visage noir, lèvres rouges et yeux exorbités.*

Ce costume n'est jamais critiqué comme étant le produit de l'idéologie de l'assimilation et de l'idéologie raciste de la société cayennaise ni par les médias, ni par les carnavologues qui n'en font jamais mention, ni par la population elle-même. Nous pouvons émettre deux hypothèses. Il peut s'agir, là encore, de la même manière que pour le personnage de *Neg'marron*, d'une pratique du Détour. Les Cayennais, conscients d'avoir une part de leur origine issue de l'île de Gorée, lieu de départ des navires négriers, poussent au paroxysme le dérisoire de l'image raciste du « Sénégalais » fabriquée par le Blanc. Ils posent sur leurs visages le masque du « nègre » stéréotypé. Acte de négritude ou de négriification, ils revendiquent ainsi leur appartenance à la communauté des Noirs bafoués par l'idéologie coloniale. Mais il peut s'agir aussi, en deuxième hypothèse, de la résultante du carnaval sanglant de 1946. Ce costume se lie à la peur et à la violence carnavalesque. Le *Tirailleur sénégalais* errant dans les rues de Cayenne en période de carnaval, fusil chargé, évoque la possibilité de l'émeute. Il est le symbole du fil du rasoir sur lequel *Vaval* danse. Le retour de ce qui a été refoulé, le déchaînement des passions que le carnaval invoque peut se transformer en véritable révolte, insurrection. D'un espace d'anti-droit permis, le carnaval peut devenir un lieu de non-droit. Ce sont les codes carnavalesques tels que le port du masque qui, en même temps qu'ils autorisent la liberté carnavalesque, empêchent le débordement vers la violence, la folie des masses. Le *Tirailleur sénégalais* en même temps qu'il rappelle les émeutes

carnavalesques propres à l'histoire de Cayenne, garantit aussi, par son pouvoir d'exorcisme, l'ordre carnavalesque lui-même.

### **3) La violence : manifestation de la mort et expression de la vie**

La violence, dans le carnaval de Cayenne, se lie à la fois aux problèmes sociaux et politiques de la société cayennaise et aux caractéristiques propre à la fête carnavalesque. La violence exprime d'abord les frustrations de la population. L'être est conçu comme négativité et contradiction. Tout en lui est signe d'une violence qui peut émerger à tout moment. L'être ne se réalise que dans son développement qui ne peut se faire sans rupture, déchirement, deuil. La société cayennaise créole contient en elle, de par son histoire, une violence latente : exil, esclavage, colonisation, mépris du Noir, etc. Elle a subi, tout au long de son développement, une violence contre la vie : privation de liberté, torture, amputation, négation de son être. La violence, que la société créole exprime au sein du carnaval, est à la fois la manifestation de la mort qu'elle a vécue et qu'elle répercute sur autrui comme sur les biens matériels, et l'expression de la vie. Il y a dans la manifestation de la colère, de la rage, de la lutte un caractère sacré de la dignité. L'opprimé retrouve son humanité dans la révolte.

Le carnaval, nous l'avons dit, est proche du politique. Comme toute fête, le carnaval reflète l'existence et le statut d'un groupe. Il est un projet social à lui seul. Il exprime les révoltes, les désaccords et les utopies nouvelles de la population. Le défilé, proche de la manifestation politique, traduit la masse prenant le pouvoir de la rue. La violence qui s'exprime peut être destructrice : abolir les normes anciennes, changer les rapports de force, détruire les idéologies et les valeurs en place. Mais en libérant les pulsions, les passions, ce qui a été refoulé et opprimé, le carnaval considère l'être de manière positive. L'individu au sein du carnaval peut exprimer sa créativité. Il peut prendre en main son devenir. Le vouloir-vivre s'exprime enfin. Contre le principe de répression, le principe de plaisir se manifeste. La violence avec laquelle le principe de plaisir s'exprime est fonction de la violence du principe de répression et de la sur-répression.

## **II) Disparition du Vidé à Cayenne dans le courant des années 1980-1990 en raison de son caractère violent.**

### **1) Le vidé : l'affaire du diable**

Dès que les archives se mettent à parler du *vidé*, qu'il soit du matin ou de la fin de l'après-midi, la notion d'« endiablement » revient sans cesse. Les orchestres des années 1950 étaient réputés pour « endiabler » et déchaîner les danseurs des dancings.

*« Notre dynamique Egalgi, son saxo enchanteur fit craquer le plancher du vieux Casino, sous le poids et les entrechats des danseurs emportés par la cadence endiablée des quadrilles. Partout les mambos accélèrent leur rythme, les danseurs infatigables maltrahaient les pistes cirées, les orchestres se déchaînaient. »<sup>1</sup>*

Ces orchestres étaient les mêmes qui animaient les *vidé*. Le corps est ensorcelé par la musique. Il est envahi par une force supérieure : le Diable. Le corps est agité. Il ne peut plus arrêter les mouvements frénétiques qui le submergent. La vivacité est extrême, proche de l'insupportable et de la folie. Le corps entre dans la violence de la danse et de la transe. L'être est « possédé ». Il diverge de la normalité. Le Diable, figure dionysiaque, déchaîne les passions. Il est l'antithèse de la mesure, de la retenue et de la bienséance. Il s'oppose à l'ordre chrétien et à l'ordre moral en place. La danse « endiablée » est le règne du *kaséco*. Le corps se brise pour libérer toutes les souffrances, frustrations, refoulements du quotidien. La violence de l'« endiablement » est celle de la libération.

Dans les archives des années 1970, le Diable est encore là.

*« Mais le ciel compatissant ferma ses vannes pour permettre le déroulement du « vidé ». Bien fourni, bien soufflé, bien dense et bien dansé, un de ces « vidé » où l'on croit reconnaître une clôture et qui ne sont que l'antépénultième manifestation d'un rite endiablé. »<sup>2</sup>*

---

1 *Parallèle 5*, 1 mars 1953, p. 10.

2 *France-Guyane*, 6 mars 1979, p. 10.

## 2) Le *vidé* : une musique particulière

Les orchestres sont souvent pointés du doigt comme étant les responsables de l'augmentation de la violence au sein des *vidé*. Ils « endiablent », déchaînent, dynamitent. Dans le *France-Guyane* du 15 février 1980 « *Les Mécènes ont dynamité le vidé* ». Il a souvent été reproché à Victor Clet, chanteur animateur des *Blue stars*, d'avoir participé à la dégradation du *vidé*. L'animateur des années 1980-1990 n'« endiable » plus seulement par la folie rythmique et musicale du saxophone ou de la clarinette mais par des invitations au défoulement. Qu'est-ce qui dans la musique *vidé* engendre une augmentation de la violence ?

Tout d'abord, le *vidé* se métamorphose. Il y a une évolution technique qui va permettre l'augmentation de la transe. Il ne s'agit plus d'orchestre à pied mais juché sur un camion. Le véhicule arrive en Guyane française en 1947. Le camion va permettre notamment au son de se diffuser plus facilement dans l'espace urbain. La vibration n'est plus arrêtée par les premiers vidéens agglutinés à l'orchestre mais se propage sur la foule entière. L'automobile permet aussi le transport d'instruments encombrants tels que la batterie. La rythmique peut se faire alors sur une base de percussions complexes. Mais c'est surtout l'ampli qui va transformer considérablement le pouvoir d'« endiablement » de l'orchestre. Aucune archive ne mentionne la date exacte de l'utilisation de l'ampli au sein des *vidé*. L'amplificateur acoustique électrique se crée en 1927. Il y avait cependant des problèmes de saturation du son qui furent résolus en 1935. L'ampli a en lui le pouvoir de faire entrer en transe les auditeurs. Avec lui la vibration sonore est plus forte et le corps ne peut y échapper.

Ensuite, la musique *vidé* va elle aussi se transformer. A son origine elle était l'affaire essentiellement de la *biguine*. Les orchestres étaient ceux des bals. Ils étaient composés d'une clarinette, un trombone, un violon et un violoncelle. Les percussions pouvaient être une batterie de *jazz* ou encore un *chacha* ou un *ti-bois*. La *biguine* et le *jazz* ont beaucoup de similitudes. Ces musiques laissent une large place à l'improvisation. Les instruments mélodiques s'entrecroisent et créent une polyphonie. Elles utilisent efficacement la syncope pour donner une sensation de

« balancement », de *swing*. La permanence rythmique des percussions régulières joue avec la section mélodique, la clarinette notamment, qui contraste et crée un sentiment d'instabilité. Le corps suit le rythme « endiablé » de la clarinette. Le corps se « syncope ». C'est encore la marque du règne du *kaséko*. Il se brise, se défoule, se libère. La musique *vidé* va évoluer. Elle va suivre son temps et se laisser marquer par les influences musicales extérieures. La pulsation va devenir de plus en plus importante. De sorte que le corps ne va plus être pris d'assaut par une mélodie qui improvise et qui « endiable » mais par le saut, le *jump*. Ce corps sautillant, bras levé, se retrouve dans les concerts de *hard rock*, *punk musique*, *hip hop*, *reaggae*, *ragga*, *jump up*, musique *électro-techno*. Le *jump* semble témoigner d'une volonté de sortir de la terre, d'aller au-delà du sol. Le corps manifeste une volonté d'aller vers quelque chose de nouveau, d'opérer un changement, d'être dans un mouvement de projet. Le *jump* semble évoquer une renaissance. C'est aussi un cri du corps. Le corps tente d'échapper à quelque chose et d'exprimer à la fois son adhésion à la musique et la rage qu'il contient. Il manifeste sa présence et tente de se libérer de ses frustrations et de ses refoulements. Il se déchaîne. Il réactualise ses pulsions, sa corporalité, son devenir corps. Le *kaséko* n'est pas loin.

Les *vidé* ne sont plus « endiablés » par la clarinette mais par un animateur. Ce dernier chante et invite les corps à sauter, se casser, baiser, s'accoupler. Il a pour rôle d'accentuer le défoulement, de mettre la foule en transe. Un enregistrement de 1992-1993, (voir étude de cas sous partie III de ce chapitre), nous permet de voir les différentes fonctions de l'animateur.

### **3) Le *vidé* : une affaire de foule en délire**

La population cayennaise, nous l'avons déjà évoqué, augmenta considérablement à partir de 1975. Le *vidé* des années 1980-1990 n'était plus l'affaire d'une petite population cayennaise, addition d'individualités portées par la frénésie d'une clarinette mais d'une foule grandissante envahie par un délire collectif. Il s'agit, au sein de cette festivité des années 1980-1990, d'une esthétique d'agglomération délirante. Les corps s'agglutinent les uns aux autres derrière un camion sonorisé. Les individus sont en rapport de proximité permanent. Les corps se frôlent, se touchent, se collent les uns aux autres. La musique, la danse et la transe envahissent la chair. Il

Il y a une hyperstimulation des corps et des nerfs en continu : chaleur, humidité, bruit, décibels, musique, animateur qui cherche à « endiabler », proximité, *collé-serré*. L'animateur parle à la foule et à la chair. Il parle de sexe et de désir.

Cette hyperstimulation, associée à la recherche d'une satisfaction des pulsions érotiques, scandée par l'animateur de *vidé* et un quotidien marqué par la privation, l'interdit, la frustration et les traumatismes sociaux provoque une « hystérie » de la foule et une base évidente à toute émergence possible de la violence.

Mais cette hyperstimulation, liée au phénomène de « foule en délire », semble être à la fois la caractéristique première de l'esthétique vidéésque et la recherche, la motivation des participants. La foule cherche à être « endiablée », possédée, prise en flagrant délit d'énervement, d'agressivité, de délirium. C'est le règne du *kaséco* pris, non pas comme danse de couple ou individuelle, mais comme délire collectif. Les corps *jump*, sautent, se bousculent, se brisent les uns aux autres pour mieux libérer les pulsions, les passions, pour mieux prouver leur existence au monde. Le retour de ce qui a été refoulé est érotique, violent et subversif. Il va au-delà de ce qui est permis. La foule en délire va jusqu'aux agressions sexuelles et mortelles. La foule accentue la dynamique de son propre délire. C'est un effet « boule de neige » du délire collectif. Les médias, eux aussi, participent au renforcement de cette dynamique. En donnant à voir un *vidé* violent, in-sécuritaire autant qu'identitaire, ils créent une émulsion de la folie collective. Il y a une émulation de groupe à se projeter comme corps social dans une image collective reconnaissable.

#### **4) Le *vidé* : des agressions à répétitions**

En 1962, la presse guyanaise rappelle les arrêtés municipaux. Il y a eu du « laisser-aller » pendant le carnaval. L'arrêté de 1885 a été de nombreuses fois enrichi, notamment en 1911 et 1950. La violence est toujours présente au sein du carnaval. Mais la question de la suppression du *vidé* débute à partir des années 1980. En 1983, il y eut des violences très graves au sein du *vidé* : agressions sexuelles, bagarres avec chaussures à crampon. Il y eut de nombreux blessés pendant le carnaval de 1983. « *Après un mois de carnaval, on pourrait s'arrêter de compter les blessés!* » s'exclame le journal *France-Guyane* le 4 février 1983. Dans une interview

dans le *France-Guyane* du 20 mars 1987, le président du Syndicat d'initiative, Armand Hidair, tire un bilan peu positif du *vidé* de Cayenne.

*« Je crois que cette année nous avons eu une expérience supplémentaire de manifestations de violence dans le vidé. (...) Nous pensions que le vidé était l'apothéose de la manifestation carnavalesque, ainsi nous syndicat d'initiative nous avons pris la charge d'organiser tous les dimanches un vidé.(...) Malheureusement nous assistions chaque dimanche à des comportements de plus en plus violents. (...) Maintenant nous nous demandons comment maintenir le vidé sans assister à ses actions violentes, et après analyse il semblerait que ce n'est plus une question d'assurance puisque ce ne sont pas les camions, mais les hommes mêmes qui causent les ennuis. Il nous semble important de revoir les manifestations et de surseoir à la sortie du vidé pendant une année. »<sup>1</sup>*



*Illustration 254 : Mr Armand Hidair, photo de presse, France-Guyane, 20 mars 1987.*

Un reportage de 1986-1987, *Carnaval et sa tradition*, réalisé par Jacqueline Jadfar et rediffusé en 2006 dans l'émission *Z'imaj tan lontan* de Henry Néron montre des images d'un *vidé* dense.

*« Le vidé représente l'apothéose carnavalesque du dimanche après-midi. Pour certains, c'est le moment extrême du défoulement. Une ivresse d'une rare intensité semble parcourir cette masse en délire. Ne dirait-on pas une forêt en transe ? Ne dirait-on pas des vagues folles se brisant les unes contre les autres ? »<sup>2</sup>*

Le reportage télévisuel de 1988 pour la Cinq, de Pascal Richard et Bernard Charlon, donne à voir des images d'un *vidé* violent. Des hommes se bousculent. La

1 *France-Guyane*, Vendredi 20 mars 1987, *Carnaval 1987: bilan et perspective*.

2 *Carnaval et sa tradition*, reportage de Jacqueline Jadfar, 1986-1987.

danse du *vidé* ressemble à un *pogo*. Le *pogo* aurait été inventé par le mouvement *Punk* en réponse au *Disco* dans le milieu des années 1970. Les individus dansent en sautant et en se bousculant. Mais le *pogo* traditionnel ne fait aucun blessé. On peut même y voir une forme de convivialité. Dans ce reportage de 1988, non seulement, il y a danse désordonnée, *jump* et bousculades, mais certains portent des casques de moto pour se protéger en cas de bagarres.

*Illustration 255 : Instantané du reportage "le carnaval de Cayenne" de Pascal Richard et Bernard Charlon. Un homme coiffé d'un casque au milieu de la bousculade. 1988.*



*Illustration 256 : Jump en fourrure sous la chaleur guyanaise, instantané du reportage "Le carnaval de Cayenne", P. Bertrand et B. Charlon, 1988.*

Le reportage parle alors « *d'immense transe collective* » et de « *gigantesque bousculade* ». La folie s'empare de la foule. L'hystérie envahit le corps social. La « *transe* » est ici un état second, incontrôlable, généré par la foule elle-même. La transe vient du mot latin « *transir* » qui signifie « *partir, passer, s'écouler* ». La foule

part dans un autre monde, celui de la folie, de la violence, de la mort.

Dans les années 1990, le *vidé* se fera plus rare mais sera toujours présent. Cette rareté est pour certains le fait de la violence qui y surgit, pour d'autres du manque d'argent (coût du camion, du matériel, de l'orchestre, de l'encadrement, des assurances). Le *vidé* ne serait pas assez rentable. Le journal *France-Guyane* du 6 février 1993 évoque ce problème de rentabilité : « *Ayin pa ka maché san la jan.* »

*« Surnommé l'homme du peuple, Quéquette a décidé tout naturellement d'offrir un « big » vidé demain après-midi. Le premier sur Cayenne. »<sup>1</sup>*

La municipalité ne prend plus le risque d'organiser des *vidé*. La disparition du *vidé* semble être le fait d'une agressivité accrue et d'une absence de rentabilité financière. En 1996 une tentative a été encore faite de réinstaurer le *vidé* à Cayenne. Il y eut à peu près 4000 personnes. Mais le bilan tiré par la presse est négatif. *France-Guyane* parle alors « *d'anarchie du défoulement* ».

*« Le carnaval de notre région est devenu un produit touristique. Il doit se vendre et le vidé est un support. Les images du vidé ne sont en aucun cas le meilleur dépliant. Le vidé ne correspond plus à la fonction première pour lequel il est organisé. Les groupes structurés ne viennent plus s'y disloquer. Et au lendemain des vidés, les cabinets médicaux connaissent souvent une forte influence. »<sup>2</sup>*

Si le *vidé* a été interdit, c'est aussi, à mon sens, parce que la Guyane, département d'outre-mer, est entrée dans une logique sécuritaire et que l'esthétique de son carnaval en a été, de ce fait, transformée. Le spectateur, le participant, le touriste deviennent des consommateurs à protéger et de potentiels futurs électeurs à amadouer. Le carnaval dès lors ne peut plus souiller, piquer, étouffer, encercler, attraper. Le *vidé* ne peut plus être « endiablé », « dynamité ». Les élus locaux et certains acteurs du carnaval veulent un carnaval exempt de toute violence, de toute agressivité. Ils veulent un carnaval vendable, médiatisable, « beau », paradesque. La violence a-t-elle réellement augmenté ou s'est-elle de plus en plus vue ? A-t-elle été de plus en plus pointée du doigt par les médias, la presse, les acteurs du carnaval ? S'agit-il d'une insécurité grandissante ou d'une tolérance en baisse ?

---

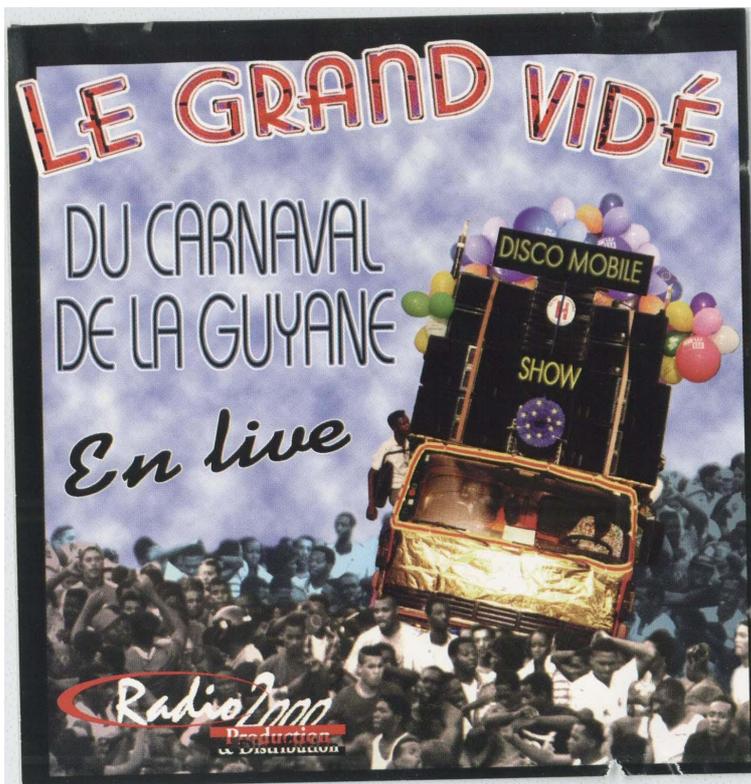
1 *France-Guyane*, 6 février 1993.

2 *France-Guyane*, 13 février 1996.

### III) Étude de cas - Le Vidé de 1992-1993 : principes esthétiques de mise en transe.

Ce chapitre se veut l'étude d'un chant vidéesque enregistré dans les années 1992 – 1993 à but commercial. Nous allons voir que ce chant met en place une dynamique du défi contre la répression sociale et notamment sexuelle. Ce défi se veut agressif, masculin et macho. Il est l'expression d'un désir qui jaillit dans la folie collective et dans la transe.

#### 1) L'enregistrement



*Illustration 257 : pochette du compact disque, support de l'enregistrement du vidé de 1992-1993*

Un enregistrement fut fait du *vidé* de Cayenne et mis sur un album intitulé *Le grand vidé du carnaval de la Guyane en live*. Il est produit et distribué par Radio 2000. Ce disque est constitué de trois morceaux :

1. *Medley vidé*. Durée : 16'47
2. *Medley Biguine Remix*. Durée: 14'11
3. *Petit Balcon*. Durée : 4'5 (biguine)

Le terme « Medley » anglais signifie mélange, méli-mélo, bariolage ou encore pot-pourri. Le Remix Montage MBLStudio a fait un collage des « Grands Vidés » (*vidé* de Cayenne) de 1992 et 1993. Aucune description des orchestres présents lors des enregistrements n'est faite. Sans nul doute *Les Mécènes*, qui animaient à l'époque les bals *paré-masqué* du Soleil Levant ou Chez Nana, étaient l'un des groupes enregistrés. Cette formation comporte quinze musiciens<sup>1</sup> :

Fortuné Mécène : Saxo Soprano

Philippe Louisor : Saxo Alto Ténor

Jean Clair Anni : Trombone

Alexandre Cajour : Trompette

Mirtho Mith et Robert Dédé : Guitare solo et rythmique

Jean-Claude Fidèle : Guitare Basse

Jack F. Sainte-Rose : Piano

Olivier Chocho et Gaétan Jean-Elie : Batterie Percussion

Denis Auguste, Clara Nugent et Bernard Inglis : Chant

Patrick Ballustre : Harmonica

Ce groupe était très célèbre à l'époque, et encore aujourd'hui, pour avoir inventé le *piké djouk*, danse carnavalesque qui a la particularité d'obliger les danseurs, dans un temps donné et rapide, à établir une frappe du bassin contre le bassin du partenaire. Il est autrement célèbre pour l'invention d'étranges onomatopées ou expressions servant à stimuler les *touloulou* et les cavaliers : *sé wap !* Ou à *100% ! 200% !* Le mouvement du corps doit être saccadé, cassé par des syncopes et des interjections.

Un orchestre de bal est fort nombreux en raison de la durée des soirées carnavalesques : huit heures. Les musiciens doivent nécessairement se relayer. Un

---

<sup>1</sup> Inventaire fait en 2000 par Aline Belfort-Chanol, *op.cit.*, p.87.

« Grand Vidé » quant à lui dure en moyenne 30 à 60 minutes. La présence de tous les musiciens sur le camion du *vidé* n'est donc pas une nécessité. Cependant, on peut constater que lors du *vidé* de Matoury de février 2006, près de la totalité des *Blue Stars* (16) sont présents. L'orchestre de Victor Clet est fort probablement aussi un des groupes enregistrés. Ce groupe est composé de :

André Dol : Guitare Solo

Dany Vaval : Percussions

Orlane Jadfard, Victor Clet, Michel Alexandre et Mirto Zabo: Chant

René Charles-Nicolas : Trompette et Guitare

Jean-Marie Darsoulan : Trompette

Jean-Claude Valminos et Frédéric Marcelline : Guitare

Richard Raisin : Clavier

José Chong-Wa et Yves Nugent : Batterie

Sylvain Egalgi : Trombone<sup>1</sup>



*Illustration 258 : Le transport des musiciens, vidé de Matoury, 2006, photo Gérard Tougait*

En 1992 et 1993, les *Blue Stars* n'étaient pas encore le groupe officiel du Soleil Levant ( ou Chez Nana ). Il faudra attendre 1995, date à laquelle *Les Mécènes* quittent ce dancing pour aller Chez Polina. Avant 1995, les *Blue Stars* animent

---

<sup>1</sup> *Idem*, p. 87.

différentes soirées carnavalesques sans avoir de salle attirée. En 1993 ils tentaient de réanimer l'ambiance du Montjoly-Bar. Cependant, ils étaient fréquemment présents pour animer les *vidé*. Victor Clet était réputé pour être un excellent ambianceur.

D'autres orchestres sont encore possiblement présents lors des enregistrements : *Les V-80*, animant les soirées à *La Moïna* qui ferma en 1994. Mais aussi *Les Blue-Bird*, *GC-9*, *Maripa*, etc. Les animateurs du *vidé* pouvant être parfois des groupes carnavalesques de rue.

A l'écoute, le pot-pourri des groupes et des *vidé* ne se ressent pas. D'une part, le *vidé* est lui-même un genre musical qui se définit par la notion de pot-pourri. Sur la base d'une rythmique à tempo toujours égal, un « ostentatio rythmique » si l'on peut dire, la partie mélodique se permet de moduler de façon à passer d'un refrain à un autre. Ce sont les instruments, autres que percussions et batterie, qui mettent en place une sorte d'appel permettant ainsi aux chanteurs de s'engager dans un air différent. Cela permet, aussi, aux participants de mémoriser l'air qui va venir. Ils peuvent ainsi chanter les refrains avec les chanteurs. Ainsi, un chant vidéesque est un support facilement « mixable » puisque le mixage est déjà constitutif de sa forme et de sa structure.

D'autre part, le style *vidé* est sensiblement le même d'un orchestre à un autre. La foule s'attend à ce même style, à une forme esthétique fixe. L'objectif étant de fatiguer la foule par la voie du défoulement, du saut, du *marché-vidé* et du corps qui casse. Les onomatopées, les directives corporelles, les phrases courtes scandées d'innombrables fois participent à la formation et l'intangibilité du style *vidé*. Le défi d'une liberté du désir sexuel masculin rend aussi uniforme les chants quant à leurs contenus narratifs.

Les autres morceaux de musique inscrits sur le CD sont d'abord caractérisés par un même style, la *biguine*, et ensuite renvoyés, pour le dernier, au carnaval d'antan, le dancing Petit Balcon, où jouait le célèbre clarinettiste Egalgi, autre grand animateur de *vidé* de fin d'après-midi. Il y a donc constamment un rappel au bal *paré-masqué* et aux *touloulou*. La foule que l'on voit entourer le camion vidéesque sur la pochette, appelé ici le Disco Mobile Show, est toujours mise en rapport aux femmes masquées perçues par la société guyanaise comme provocantes, aux yeux rieurs, « *Pikeuses ! Nikeuses ! Baratineuses !* », taquinant sans cesse le mari, le voisin, l'amant, le frère, le père et le fils. Sur le verso de la pochette de l'album, on

peut voir en premier plan deux *touloulou* « jumelles » en costume dit « moderne » (masque vénitien, perruque, tissu satiné, couleurs chatoyantes.) Le *vidé* est inscrit dans une tradition carnavalesque au temps mythique de l'« antan ». Le défi, défoulement organique et d'expression du désir, dynamique de la transe vidéesque, est légitimé par ce renvoi au bal *paré-masqué*.

Illustration 259 : verso de la pochette du CD, support à l'enregistrement du vidé de 1992-1993 : la transe et le renvoi imaginaire au bal *paré-masqué*



## 2) Les paroles

Une difficulté majeure est venue perturber le travail de transcription : l'enregistrement lui-même. En effet, comme tout chant gravé en audio et non écrit par les chanteurs eux-mêmes, certaines parties sont difficilement audibles et plusieurs interprétations, dès lors, peuvent s'affronter. C'est pourquoi, à quelques endroits, il a été obligé d'écrire entre parenthèses « inaudible ». Le chant vidéesque se construisant par la forte utilisation de la répétition, l'inaudibilité peut, dès lors, paraître, dans ces quelques endroits, très importante.

La séparation entre les refrains marque l'espace réservé à la partie instrumentale qui reprend l'air ou construit l'appel du refrain suivant. A l'intérieur de ces espaces, cependant, sont présentes quelques interventions des ambianceurs comme « Appuyez ! », « Arrêtez de pousser ! », « Roulez ! » ou encore « Yep ! ».

**Le grand vidé du carnaval de la Guyane en live**

Etes-vous prêt ? (3 fois)

Démarrons, démarrons le vidé. (2 fois)

Un, deux, trois, quatre ! (3 fois)

Ooop ! ooop !

Appuyez !

Yep !!

Démarrons, démarrons ! Démarrons, le vidé ! (10 fois)

Yep !

Démarrons, démarrons ! Démarrons, le vidé ! (5 fois)

Yep !

Ceux qui se sentent capables de relever le défi, levez la main ! Oah ! (5 fois)

Dans ce lieu, la victoire n'a pas d'importance ! Oah !

L'importance est d'ouvrir toutes les soupapes ! Oah !

Ceux qui se sentent capables de relever le défi, levez la main ! Oah !

Il est ou Mao ? Oah ! (4 fois)

Nous avons vaincu Mao ! Oah ! (2 fois)

Ceux qui se sentent capables de relever le défi, levez la main ! Oah ! (5 fois)

Il est où Mao ? Oah ! (2 fois)

Mao ne nous asservira pas, non jamais ! Oah !

Ceux qui se sentent capables de relever le défi, levez la main ! Oah ! (5 fois)

Où est Mao ? Oah ! (2 fois)

Mao ne nous asservira pas, non jamais ! Oah !

Yep !

Appuyez !

Arrêtez de pousser !

Et à terre deux hommes sur ta mère ! (2 fois)

Et en l'air deux femmes sur ton père ! (2 fois)

J'ai du m'arrêter pour voir de plus près ce spectacle !

Et à terre deux hommes sur ta mère !

Je suis resté bouche bée à cette vue !

Et en l'air deux femmes sur ton père !

Ohhhhhhhhhhhhhhhhh !

Et à terre deux hommes sur ta mère !

Je suis resté bouche bée à cette vue !

Et en l'air deux femmes sur ton père !

Ohhhhhhhhhhhhhhhhh !

Adrienne mets-toi au travail, pour ramener de l'argent et payer le loyer ! (7 fois)

Adrienne mets-toi au travail, pour ramener de l'argent et payer le loyer ! (4 fois)

Ooppp !

Appuyez, appuyez messieurs !

Roulez ! Roulez ! Roulez ! Roulez !!!

C'est là que je retrouve ma bande ! Houbahou ! C'est là que l'on roule !  
Houbahou ! è la Gusto Mobile ! Houbahou ! C'est là qu'on s'arrose le gosier !  
Houbahou ! C'est là qu'on danse ! Houbahou ! C'est là qu'on se chauffe !  
Houbahou ! C'est là qu'on danse ! Houbahou ! è la Gusto Mobile ! Houbahou !  
è la Gusto mobile ! Houbahou ! C'est là que l'on danse ! Houbahou ! C'est là  
que l'on danse ! Houbahou ! C'est là que l'on se chauffe ! Houbahou ! C'est  
que je retrouve ma bande ! Houbahou ! C'est là que l'on s'arrose le gosier !  
Houbahou ! C'est là que l'on danse ! Houbahou ! C'est là que l'on se  
chauffe les bras ! Houbahou ! C'est que l'on s'arrose le gosier ! Houbahou !  
C'est là que je retrouve ma bande ! Houbahou ! C'est là que l'on roule !  
Houbahou ! C'est là que l'on danse ! Houbahou !

Roulez ! Roulez ! Roulez !

C'est là que je retrouve ma bande ! Houbahou ! C'est là que l'on roule !  
Houbahou ! C'est là que l'on danse ! Houbahou ! è la Gusto Mobile !  
Houbahou ! C'est là que l'on se chauffe la voix ! Houbahou ! (Mesdames ?)et  
messieurs ! Houbahou ! Levez-vous de vos bancs pour danser ! Venez  
(inaudible) ! Houbahou !

Yep !

Yep !

Yep !

Le papillon vole, c'est nous qui volons ! (2 fois)

Attention messieurs, on va chauffer ça encore une fois !

Vous êtes prêts ?

Baisez à gauche !

Baisez à droite !

Baisez au milieu !

(inaudible)

Baisez ! Baisez ! Baisez !

Vous êtes fatigués ? (2 fois)

On arrête ?

Vous êtes fatigués ?

On va chauffer !

Est-ce que ça va ?

Ouais !

Allez messieurs !  
Levez la main ! (3 fois)  
Messieurs !  
Levez la main ! (3 fois)  
(inaudible)  
On va tous danser comme ça !  
Levez la main ! (3 fois)

(Où est Samy ?)

Ok ! Messieurs !  
Je dis « assez » !  
Je dis « silence total » !

(Inaudible)  
Ah je l'aime ! Ah je l'aime ! Ah je l'aime !  
Levez la main ! (3 fois)  
Messieurs ! Levez la main !  
(Inaudible)  
Ah je l'aime ! Ah je l'aime ! Ah je l'aime !  
(inaudible)  
Ah je l'aime ! Ah je l'aime ! Ah je l'aime !  
(inaudible)  
Allez ! Allez ! Allez !  
(Inaudible)  
Ah je l'aime ! Ah je l'aime ! Ah je l'aime !

Levez la main ! (3 fois)  
Levez la main messieurs !  
Levez la main ! (3 fois)

Tout le monde ensemble ! (2 fois)  
Messieurs !  
Ne poussez pas ! (2 fois)  
Messieurs !  
Dansez !  
Tout le monde ensemble !  
Tout le monde ensemble messieurs !  
E la Gusto Mobile !

Eh ! Eh ! Eh ! (8 fois)

Attention (inaudible) !  
Tout le monde ensemble !  
Levez la main ! (3 fois)

Eh ! eh ! eh ! (2 fois)  
Coup bas ! Eh ! eh ! eh ! Des coups bas ! Eh ! eh ! eh ! Coups bas ! Eh ! Eh !  
Eh ! Ce sont des coups bas ! Eh ! eh ! eh ! Coups bas ! Eh ! eh ! eh ! Coups  
bas ! Eh ! eh ! eh ! Coups bas ! Eh ! eh ! eh ! Ce sont des coups bas ! Eh ! eh !  
eh !

Te plains pas ! (2 fois)  
T'approches pas on va se métisser !  
Te plains pas ! (2 fois)  
Ne mélanger pas les Chinoises aux Chinois !  
Te plains pas ! (2 fois)  
(inaudible)  
Te plains pas ! (2 fois)  
N'emmenez pas les Guyanais en Guyane !  
Te plains pas ! (2 fois)  
Bonne après-midi ! Dansez ! Dansez !  
Te plains pas ! (2 fois)  
T'approches pas on va se métisser !  
Te plains pas ! (2 fois)  
(Inaudible)  
Te plains pas ! (2 fois)  
Ne mélangez pas les Chinoises aux Chinois !  
Te plains pas ! (2 fois)  
Yop ! Tout le monde ensemble !  
Te plains pas ! (2 fois)

Te plains pas ! (2 fois)  
T'approches pas on va se métisser !  
Te plains pas ! (2 fois)  
Ne mélangez pas les Chinoises aux Chinois !  
Te plains pas ! (2 fois)  
(inaudible)  
Te plains pas ! (2 fois)  
T'approches pas on va se métisser !  
Te plains pas ! (2 fois)  
Ne mélanger pas les Chinoises aux Chinois !  
Bonne après-midi ! Dansez !  
Te plains pas ! (2 fois)  
Te plains pas ! (2 fois)  
T'approches pas on va se métisser !  
Te plains pas ! (2 fois)  
Roulez ! Roulez ! Roulez ! Messieurs !

### **3) La loi vidéesque : « Ouvrir toutes les soupapes »**

#### **a) Contester la loi non-vidéesque**

Le *vidé* ici présent est annoncé comme un « défi ». Ce terme peut être conceptualisé de différentes manières :

1. Il peut être placé dans le champ du jeu de sorte que l'individu qui « relève le défi » est dans une position de compétition non seulement avec soi-même (se poser des défis) mais surtout avec le regard de la collectivité qui le juge ou/et qui lui lance des défis. Dans le défi, le jeu, dans la conception commune<sup>1</sup>, est à la lisière entre l'amusement et la véritable lutte.
2. Car le défi peut être compris dans sa définition ancienne et désigner l'action de provoquer l'autre au combat, à la lutte. Cette fois-ci, l'enjeu semble plus sérieux que dans la simple compétition. Or, dans la première conception la mort est, elle aussi, inévitable. Seulement, elle est de l'ordre du symbolique et non plus de l'empirique. Ce qui se joue dans le défi-jeu, en quelque sorte, c'est l'honneur, le statut social, l'image que l'individu a de lui-même.
3. Le défi peut être compris dans un troisième domaine : celui de la relation dominé/dominant. Il devient un refus catégorique de se soumettre. Il exprime une attitude insolente. Il est synonyme de bravade voire de subversion.

Dans le cadre ici présent du *vidé* carnavalesque, le défi n'est pas uniquement à comprendre dans sa définition ludique. Ainsi, le terme de « Mao », présent en début de chant, peut être compris de deux manières différentes et rendre compte de l'importance du défi.

Premièrement, ce terme peut renvoyer à Mao Tsé-Toug. Il y a un refus de l'autorité de la loi quotidienne qui régit le comportement des individus en collectivité. Au travers de la figure de Mao, l'ambianceur tente de créer une cible incarnant cette autorité qui va à l'encontre du *vidé*. Mao Tsé-Toug semble être dans l'imaginaire guyanais le symbole d'une répression sexuelle en ce qu'il renvoie à

---

1 Nous avons vu dans le travail précédent, *Le carnaval de Cayenne*, que le jeu n'est pas à comprendre dans un monde scindé en deux entre le sérieux et le non-sérieux, le fictif et la vie courante, mais au contraire comme ce qu'il y a de plus humain et de réel dans le vécu. Le jeu est ce qui constitue la socialisation et la sociabilité. « *Chaque relation est un type particulier de jeu. Chaque relation est une mise en jeu de cette relation et du jeu qui la constitue. Et lorsque je joue un autre jeu que celui du social je me mets dans un autre mode de relation à l'autre. Je réinvente la relation. Le ludique, le « comme si », est un lieu possible de remise en cause du grand jeu social. S'il est désigné comme non sérieux c'est afin de ne pas le rendre valable au même titre que le jeu social.* », Ibis Rouge, 2005, p. 32.

l'autorité dictatoriale et à la Loi chinoise d'un enfant par famille. La présence importante d'une communauté chinoise à Cayenne qui a pour réputation d'être « fermée » sur elle-même semble être aussi la cause d'une fixation du symbole de répression sexuelle, de contre-réforme à la loi carnavalesque du libertinage, sur la figure de Mao. Cette volonté de non soumission, « *Mao ne nous asservira pas ! Non jamais !* », se traduit aussi par la lutte, « *Nous avons vaincu Mao !* » L'acte même de participer au *vidé* annonce qu'un combat a eu lieu. Il symbolise déjà la victoire. L'engagement de l'individu dans le *vidé* est le lieu de la bataille. C'est l'action de démarrer le *vidé* qui est l'espace du combat. Lorsque le *vidé* est commencé, c'est qu'il y a eu victoire de la part des participants face à cette répression sexuelle.

Deuxièmement, l'ambianceur ne fait aucunement référence à Mao Tse-Toung mais à la chanson carnavalesque antillo-guyanaise: « *Simaho maho maho balata bel bwa ; Simaho maho maho zozo chofé* ». Cette chanson se retrouve dans le carnaval contemporain écourtée, réduite au chant « *Maooooooooo ! Maooooooooooooooooo !* » Aucune traduction, ni interprétation, de ce chant antillo-guyanais n'ont été encore trouvées. Le balata est une espèce de bois rouge. C'est un arbre de la famille des sapotacées. Ces fruits sont comestibles et étaient autrefois, en Guadeloupe, utilisés par les gamins comme munition pour les lances-pierres. Balata est aussi le nom d'un quartier de Fort-de-France. L'expression « balata bel bwa » se retrouve dans la chanson des années 1980 du groupe *Kassav* qui raconte l'histoire d'un Noir Marron : « *Balata bel bwa, neg mawon, mawon, mawon, mawon.* » Ainsi la lutte contre « Mao » pourrait être vue comme la lutte de l'esclave qui fuit l'esclavage et qui se confronte à la forêt amazonienne. L'esclave réfugié, révolutionnaire, dignement enragé, s'approprie l'espace intérieur, le « bwa », et le maîtrise. On peut supposer aussi que ce chant carnavalesque est de nature grivoise. L'expression « *zozo chofé* » renvoie sans doute à un pouvoir aphrodisiaque décerné au bois balata. Le chant contemporain « *Maooooooooo!* » renverrait ainsi à la mise en chaleur des sexes dansant. Mais dans ce cas la signification de « *Mao ne nous asservira pas non jamais !* » devient trouble. Y a-t-il un jeu de mot entre Mao, synonyme de répression sexuelle, et Simaho, synonyme d'exaltation sexuelle ?

Comme dans toute révolution qui s'engage, il y a une contradiction entre la contestation de l'autorité et l'établissement d'une autre autorité. La révolution, c'est

déjà la mise en place d'une autre domination, d'une autre injustice. Contradiction qui se perçoit déjà dans le texte par la succession des deux phrases suivantes :

1. « *Dans ce lieu, la victoire n'a pas d'importance !* »
2. « *Nous avons vaincu Mao !* »

Cependant, la deuxième phrase parle de la victoire collective. Le *vidé* comme célébration d'un triomphe va s'imposer d'abord par la forme. Nous l'avons vu, la musicalité en puissance et en tempo rapide ajouté à l'effet de masse produit une obligatoire adhésion du participant. Pour échapper au rythme, aux mélodies et à la danse qui s'engage à l'intérieur du groupe, il faut obligatoirement sortir du *vidé*. Il n'y a pas d'espace possible à l'intérieur du *vidé* pour qui se refuserait de fêter la victoire. Tandis que lorsque l'animateur proclame qu'il n'y a pas de recherche de victoire dans ce lieu, il désigne le défi dans sa notion de compétition. Dans l'espace du *vidé*, le moi social doit se libérer des contraintes de bienséance et de prestige. La victoire individuelle n'a pas d'importance. Seule la victoire collective est recherchée.

## **b) Établir la loi vidéesque**

Cette non-victoire de l'individu envers ou/et pour d'autres individus fait partie intégrante de la nouvelle Loi vidéesque qui s'établit : « *L'importance est d'ouvrir toutes les soupapes* ». La recherche de prestige social implique une retenue qui ne peut pas aller de pair avec la volonté d'ouvrir les vannes de son intériorité. Dans le temps du *vidé* tous sont d'accord qu'en ce lieu la collectivité se « lâche ». Un air qui n'est pas chanté par les ambienceurs mais suggéré par la mélodie des instruments, se situant avant le chant : « *le papillon vole, c'est nous qui volons* », indique que dans un *vidé*, c'est toute l'intimité qui se cache au temps de la quotidienneté qui peut enfin se mettre à jour dans l'espace public : « *Qui s'est levé en pyjama ? Qui s'est levé en pyjama ? Deux pédés ! Deux pédés !* »<sup>1</sup> Cependant, cette nouvelle attitude de soi à l'autre est déjà une Loi, une nouvelle recherche de victoire, puisqu'elle indique la forme du « lâchage ». Ainsi, après les revendications contre Mao, l'ambienceur indique ce qui se passe dans un *vidé*, non pas réellement mais fictivement : « *Et à*

---

<sup>1</sup> La référence à cet air renforce de surcroît le renvoi au *vidé* du matin, à la tradition autant qu'à l'homophobie ambiante.

*terre deux hommes sur ta mère ! Et en l'air deux femmes sur ton père !* » L'intériorité qui doit s'exprimer au sein du *vidé* doit être dans une certaine optique de liberté sexuelle et d'excès du corps : « *à la Gusto Mobile !* » Non seulement, on doit boire, danser, chanter, se chauffer mais surtout « *baiser à gauche, baiser à droite, baiser au milieu, baiser, baiser, baiser.* » Comme le papillon qui butine de fleur en fleur, le Guyanais se doit d'être « volage ». C'est ce que suggère, sans doute, le chant antillais carnavalesque très célèbre « *papillon volé, sé volé nou ka volé !* » Le métissage est revendiqué comme le symbole le plus expressif de cette volonté de libertinage : « *Ne mélange pas les Chinoises aux Chinois !* » Il y a du devoir-être dans ce vouloir-vivre qu'exprime l'être-ensemble.

### c) La masculinité du désir

Ce devoir-être semble être caractérisé par une certaine attitude virile. Alors que le *vidé* se veut l'espace du désir féminin, de la *touloulou*, en ce qu'il est défini comme étant la sortie des bals *paré-masqué*, le chant indique au contraire l'expression du désir masculin. D'une part, l'animateur interpelle sans cesse la gent masculine : « *Messieurs !* » C'est à ces « *Messieurs* » que le chant semble le plus s'adresser. D'autre part, la misogynie est affichée : « *Adrienne mets-toi au travail pour ramener de l'argent et payer le loyer !* » Ensuite, la *Gusto Mobile* est un lieu où l'« *on se chauffe les bras* », c'est-à-dire où on s'apprête à la bagarre, attitude qui dans la conception commune est uniquement dédiée au genre masculin faisant preuve d'une certaine virilité. De plus, ce qui semble être le plus intime de l'intime, tellement intime qu'on ne le chante pas, relégué au « placard », c'est l'homosexualité masculine.

Mais encore, la gestualité du corps en *collé-serré* exprimant le désir est une gestualité généralement renvoyée au corps masculin en acte de copulation. Car, la femme est la plupart du temps perçue comme passive, comme objet de plaisir et non pas comme actrice de son propre corps. Ainsi, « *Appuyez ! Messieurs !* » ou « *Coups bas ! Ce sont des coups bas !* » annonce une corporalité masculine. Enfin, cette attitude dite de virilité s'exprime le plus en dernière instance dans le « *Te plains pas !* » et le « *T'approches pas on va se métisser !* » La femme, dans le *vidé*, ne

dispose pas librement de son corps et de son désir. Elle est objet de convoitise, corps-réceptacle de la dynamique masculine.

*Illustration 260 : "Coup bas", vidé spontané derrière le groupe Kassialata, croisement des regards masculin sur le corps féminin, Cayenne 2006, photo Gérard Tougait*



Cette masculinité du désir peut être perçue de deux manières. Premièrement, elle ne rentre pas en contradiction avec les bals *paré-masqué*. En effet, la société cayennaise dit et fait croire que la *touloulou* est la résultante du féminisme des Cayennaises à partir de la fin des années 50, début des années 60. Or, nous l'avons vu dans le travail précédent sur le Carnaval de Cayenne, les bals *paré-masqué* peuvent être perçus comme le contraire d'une prise de pouvoir de la femme cayennaise. Cette conception serait un masque qui cache la véritable masculinité du désir qui se met en scène dans ces dancings.

*« En effet, le mouvement féministe une fois qu'il eut mis en avant la libération sexuelle au sens de la libre disposition du corps féminin par la femme elle-même, a cherché à comprendre ce que pouvait bien être l'identité universelle de la femme sans l'unicité du sexe : « Je ne suis pas mon père. » Si la masse des touloulous peut être vue comme une pensée de l'universelle et de la quête de l'identité féminine, l'obligation de reprendre des codes de séduction masculins (invitation, drague, direction de la danse, etc.) tout en comprenant son manque de pouvoir économique (le cavalier paie à boire et le prix d'entrée est moins cher pour les touloulous) et d'existence individuelle véritable (le masque se perd parmi les masques (de plus la femme ne doit en aucun cas révéler son identité et dire en dehors qu'elle fait ou non « touloulou » le samedi soir)), ne peut faire du jeu des bals touloulous un acte féministe. Est-ce que la femme est ici véritablement en dehors de la domesticité ? Prouve-t-elle réellement qu'elle existe ? Y a-t-il un questionnement sur le comment être femme ? »<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Mauffret Blodwenn, *Le carnaval de Cayenne – Le jeu carnavalesque : une esthétique de proximité*, Ibis Rouge, 2005, p.134-135.

Le bal *paré-masqué* semble avoir été conçu pour une meilleure visibilité du pouvoir attractif des hommes sur les femmes. Il n'est donc pas étonnant que le *vidé*, en tant que « sortie de bal » dans l'imaginaire collectif guyanais, exprime un désir masculin. En effet, la femme, si elle veut désirer, se doit de cacher son soi social. Si le désir est visible sur la voie publique, il est, dès lors, encore plus dangereux pour la femme d'en faire l'expression. Si le *vidé* est un moyen pour la *touloulou* de rentrer chez elle, il est un passage où le désir va tenter au plus de se cacher pour revenir à la normalité du vécu. Dans le *vidé* de l'après-midi, dans un temps actuel où le port du masque a disparu, l'expression d'un désir féminin s'avère de plus en plus impossible. Particulièrement du fait du renouveau du *vidé* par la jeunesse agglomérée derrière les groupes carnavalesques, qui met en avant une culture « black » véhiculée par les médias, qui sans cesse rejoue des fantasmes masculins et n'est en rien une émanation possible d'un véritable désir féminin.

Deuxièmement, cette masculinité du désir peut être le résultat d'une vengeance. L'espace du bal *paré-masqué* peut être perçu comme un espace d'humiliation pour l'homme cayennais : il n'a pas le droit de choisir et d'inviter des danseuses ; il est parfois laissé sans aucune invitation ; il ne peut savoir avec qui il danse ; on le taquine, on se moque de lui, il ne maîtrise plus rien ; il est une machine à danser, un objet pour le plaisir des *touloulou*. Le *vidé*, dès lors, s'il est pris comme sortie des bals *paré-masqué*, peut être un retournement des valeurs et des codes qui régissent à l'intérieur de la salle de bal. Le *vidé* devient la vengeance des hommes sur les femmes.

De la même façon, le machisme du texte vidéesque, « *Adrienne mets-toi au travail pour ramener de l'argent et payer le loyer !* », peut être compris différemment. Ou bien il révèle un véritable mépris de la femme au temps de la quotidienneté ou bien il rend manifeste une peur du pouvoir matrifocal de la femme guyanaise. Les deux me semblent indissociables. D'une part, d'après l'ouvrage de Lafleur Marie-Rose, la société antillaise entretient aux travers de ses contes, légendes, proverbes, langue et comportement sociaux une vision de la femme restreinte :

elle ne pourrait « *jouer que deux rôles, celui de « maman », c'est-à-dire*

*femme au foyer s'occupant de ses enfants, fanm potomitan<sup>1</sup>, et celui de femme aux comportements douteux (de piten, femme aux mœurs légères). »<sup>2</sup>*

D'autre part, la famille créole n'est pas stabilisée sur le couple père-mère comme on peut le penser traditionnellement en métropole. Les couples se font et se défont au fil des ans. Dès lors, le centre de la famille devient la mère et les pères sont des êtres de passage qui viennent de temps à autre. Le pouvoir de la mère sur l'enfant est renforcé par une pratique éducative autoritaire tentant de pallier l'absence du père. La femme en Guyane française peut être véritablement méprisée. Mais ce mépris est-il la revanche du petit garçon sur sa mère ou bien est-ce une jalousie de l'homme devant le pouvoir de la femme sur le clan familial, ou encore est-ce le résultat du système colonial : la mulâtresse, objet de convoitise pour l'homme blanc, devenant souche de la société créole qui se forme ?

*« Selon le sociologue Francis Affergan, la femme « détient le pouvoir imaginaire et peuple les fantasmes masculins ». (...) Les hommes les craignent (les femmes) car fanm sé bèt a dyab, « les femmes sont les bêtes du diable ». Elles sont fourbes, trompeuses, maléfiques. « Mais dans une situation coloniale à dominance assimilatrice, l'homme en ne détenant rien socialement, doit compenser en s'affirmant auprès de sa femme, unique objet restant sur lequel il peut encore exercer une emprise reconnue. (...) La colonisation, même sous sa forme assimilatrice (...) a été et continue à être un phénomène de violence. »<sup>3</sup>*

A mon sens, ce machisme vidéésque n'est pas sans lien avec le fait que le costume tant apprécié des *touloulous* sales soit le travestissement en femme. Il y a sans cesse une volonté de rabaissement de la femme et de la féminité dans le carnaval cayennais. N'est-ce pas, dès lors, parce que la femme en Guyane est perçue comme un élément de domination par la gent masculine guyanaise ? Dans le « *Te plains pas !* », scandé 36 fois, il y a une volonté de faire taire la femme dans son possible refus face au désir de l'homme. Cette domination ne se situe pas uniquement au sein de la famille mais aussi sur le plan de la séduction. En se travestissant en femme, en caricaturant un déhanchement et accoutrement dit « sexy », mais aussi en cachant la femme sous la robe de *touloulou* dans les bals *paré-masqué*, l'homme démontre un manque vécu au quotidien : celui d'une mise en scène du corps dans le jeu de la

---

1 Le pilier central

2 Lafleur Marie-Rose, *Lang a fanm – Ou ce que le créole dit des femmes !*, Ibis Rouge, 2005, p.19. « La maman et la putain » est une dichotomie proposée à la femme aussi en France métropolitaine aussi.

3 *Idem*, pp.21-22, citant F.Affergan, *Anthropologie à la Martinique*, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1983, pp. 179-180.

séduction. Il y a un désir de féminité chez l'homme qui s'exprime dans le carnaval. Les genres Homme/Femme sont des carcans dans lesquels l'homme et la femme sont bridés. Chacun joue son rôle sans se permettre d'accéder à la totalité de l'être humain.

### **3) Le corps « *è la gusto mobile* »**

#### **a) Les louanges faites à la chair :**

Le camion du *vidé* est défini comme une « *gusto mobile* ». Le terme italien « *gusto* » signifie le goût : le sens qui définit les saveurs, en cela il renvoie à la bouche, au plaisir ou à la préférence, « j'ai pris goût à », et le sens dit « esthétique », « il a du goût ». Ces trois définitions du goût ne me semblent pas disjointes. Indubitablement, c'est par la bouche que l'humain perçoit en premier le monde. La psychanalyse appelle ce premier temps le stade oral. Mais ce temps premier au fil de notre maturation ne disparaît pas. Il reste ancré en nous comme une base qui maintient notre structure ou la fait défailir. Dans le sens génésique, n'est-ce pas la bouche qui nous indique la valeur appétissante de l'autre ? Bien que notre souhait le plus platonicien soit de nous séparer des tentations du corps pour accéder la perfection des idées, la bouche reste toujours présente même dans l'analyse la plus objective, même dans la pensée la plus abstraite. Car la langue qui construit nos concepts passe par cette langue matérielle, empirique faite de chair et de muscle. La pensée provient de la bouche et à un goût.

Dans le cadre du *vidé* ici présent, ce qui est renvoyé au goût, c'est d'abord l'amitié : « *C'est là que je retrouve ma bande !* » Il n'a pas été possible encore à l'état des recherches actuelles de déterminer si par le mot « bande » suggère le verbe « bander » conjugué à l'indicatif présent. C'est pourquoi je me contenterai de la conception du mot « bande » comme groupement de personnes réunies par affinité ou en vue de faire quelque chose ensemble. C'est bien par l'être-ensemble que le goût de soi, de l'autre et le sens esthétique s'effectue. Notre stade oral se construit en fonction de la faim et la soif que rassasie ou non l'autre. C'est par ce premier orifice que l'on goûte le monde mais aussi l'autre. Et c'est par cette ouverture que

l'on va vers l'autre par les cris émis en vue d'une expressivité de la faim, de la soif ou d'autre mal être. Dans le *vidé* je retrouve les personnes qui me procurent du plaisir, qui comblent mes manques, et avec qui j'élabore un même goût pour les choses. La bande, c'est la tribu qui établit les lois esthétiques de l'être-ensemble : mêmes goûts musicaux, mêmes goûts vestimentaires, mêmes canons de beautés, mêmes comportements amoureux.

Ensuite, tout ce qui suit va s'inscrire dans ce vécu commun : danser, rouler, se chauffer, chanter, boire. Il y a un sensualisme revendiqué au sein du *vidé* : l'être-ensemble est fait de chair et le carnaval est là pour assouvir ses appétits. Le carnaval convoque la prégnance des corps. Le *vidé* exprime l'adieu à la chair de Carême Prenant en dilatant le corps par tous les pores : c'est le *kaséco* premier qui casse et dilate l'être. Mais surtout il dit l'inévitable matérialité de l'être humain. La spiritualité ne peut naître qu'à partir de cette prise de conscience de la sur-présence du corps.

## **b) Les injonctions :**

L'ambianceur appelle les corps des participants et les oblige à entrer dans la dynamique du *vidé* :

### 1. La fusion des corps :

D'une part, tous les carnavaliers doivent avoir la même gestuelle, « *Tout le monde ensemble !* ». D'autre part, ils doivent tous se coller les uns contre les autres, « *Appuyez !* », sans pour autant écraser les premiers contre le camion, « *Arrêtez de pousser !* ». Ensuite, le libertinage carnavalesque vidéesque oblige, dans l'imaginaire, à s'accoupler les uns aux autres, « *Baisez à droite ! Baisez à gauche ! Baisez au milieu !* » Cette dynamique de la pensée propulse le corps dans une dilatation qui englobe l'autre. Le corps s'ouvre et se déploie à l'ensemble des participants.

Ce phénomène est renforcé, avec la dilatation corporelle de l'expérience esthétique elle-même. Lorsque l'objet esthétique se révèle à moi dans l'expérience esthétique, c'est non seulement mon entendement et ma capacité à établir de nouvelles hypothèses qui sont mis en jeu, mais, de surcroît, mon propre corps qui

s'en trouve métamorphosé. Pour accéder à toutes les qualités sensorielles qui peuvent émaner de l'objet, mon corps se doit de se distendre virtuellement afin de s'approprier toute l'étendue organique de l'objet. Il y a une dilatation du corps qui va envelopper l'objet. Dans l'expérience esthétique, je ne perçois plus cognitivement un objet esthétique mais je le sens. Tous les sens sont mis en branle. L'« extaticité » de l'objet se mêle à celle du corps qui perçoit.

*« Je sens l'œuvre, certes, mais je me sens dans ou devant elle aussi, dans la mesure où elle vise non seulement à l'appréhension que j'ai de ses propres formes mais encore celle des formes de ma perception et de ma mémoire, sinon des forces propres aux affects et à l'anamnèse qu'elle déclenche, qui sont la condition de sa reconnaissance comme « fait esthétique » et non seulement comme « chose visible ». »<sup>1</sup>*

Dans le cadre du *vidé* l'objet esthétique étant en partie son propre corps, cette expansion n'est pas dans un seul mouvement vers l'extérieur, vers un objet esthétique défini, mais se produit essentiellement soit à l'intérieur du corps même, en cas de transe individuelle, soit vers la totalité de la foule en délire, en cas de transe collective.

## 2. La densité des corps :

Premièrement, les directives renvoyant à l'accouplement sont parfois des jeux de mots qui rappellent les directives données lors des bals carnavalesques. Ainsi, le terme « baisez » en créole se traduit par « coké ». Or, les animateurs de bal, lors d'une danse spécifique, invitent les danseurs à « *Cassé à droite ! Cassé à gauche ! Cassé en mi tem !* », c'est-à-dire à donner un coup de bassin sur les côtés et au milieu avant de repartir dans le mouvement circulaire de la *biguine* ou de la *mazurka*. Il y a donc un jeu de mot entre « coké », qui signifie « baiser » et « cassé ». De sorte que l'on peut supposer que les carnavaliers ne pouvant empiriquement dans le temps du *vidé* baiser à droite, etc., cassent le bassin dans une sorte de métaphore corporelle de la directive d'accouplement.

De même, « *Coups bas ! Ce sont des coups bas !* » fait signe d'une sexualité en acte mais qui au moment du *vidé* est symbolisée par soit une frappe du bassin des participants en *collé-serré* fusionnelle, soit une autre forme qui implique une relation gestuelle des uns aux autres par le bas. Ainsi, nombre des personnes interrogées,

---

<sup>1</sup> Pierre Ouellet, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, édition Liber, Montréal, 2003, p.168.

antillaises de sexe féminin, déplorent l'excès de pincement aux fesses qu'elles reçoivent de la part des individus de sexe masculin lors des *vidé*. Le « *Coups bas !* » suggère une gestuelle du corps qui est improvisée par les participants. Il y a un espace de liberté pour l'expression du désir masculin dans la danse vidéesque.

Deuxièmement, l'ambianceur cherche à dynamiser le *marché-vidé* des carnavaliers. L'invitation à « rouler » émise de nombreuses fois entre les différents airs ne s'adresse pas au camion qui transporte les musiciens mais aux bassins des participants. L'animateur tente d'accentuer le balancement des corps en marche. La tension, le rythme de la danse et l'énergie du *vidé* ne doivent en aucun cas redescendre : « *Dancez !* » Ainsi, le saut, le *jump*, est ce qui semble le plus engager le corps dans une dansité extrême. Les corps doivent aller jusqu'à l'épuisement. Le « *Levez la main !* » répété trente-six fois au cours du chant propulse le corps dans le *jump*.

### **c) Les onomatopées :**

Le saut n'est pas uniquement encouragé par l'impératif « *Levez !* » mais, de surcroît, par les interjections ou/et onomatopées qui ponctuent le chant vidéesque. Celles-ci sont utilisées comme matériel musical servant à ponctuer ou interrompre la mélodie. Elles enrichissent la syncope. Elles favorisent ainsi le balancement du *marché-vidé* et renforcent la possibilité de « casser le corps », d'improviser dans la saccade du mouvement dansant. Elles participent à la polyrythmique des percussions.

Les onomatopées peuvent être aussi utilisées pour accentuer une émotion. Celle-ci peut être suggérée par la narration et renvoie à l'état intérieur du chanteur. Ainsi le « *oohhhhhhhhh !* » qui suit la vision de deux hommes sur la mère et deux femmes sur le père renforce la phrase « *Je suis resté bouche bée à cette vue !* » Mais cette émotion peut aussi être une émotion qui se propage à l'intérieur de la foule. En même temps qu'elles engagent le corps dans une danse aux mouvements conflictuels, les onomatopées actionnent la part affective du corps. Prenons par exemple le « *Eh ! Eh ! Eh !* » qui suit le « *Coups bas !* ». A la fois il engage le corps dans une secousse à trois temps et renvoie à la malice ou la grivoiserie que suggère l'expression « *Coup*

*bas !* » dans le cadre d'un chant vidéesque. Le « *Ah* » inscrit dans le triple « *Ah je l'aime !* » invite les individus dansants à participer à l'émotion vécue ou feinte du chanteur. Il y a une adhésion totale au *vidé*. Car les participants ne se contentent pas d'écouter l'ambianceur mais de surcroît ils répètent à haute voix les refrains, les slogans carnavalesques. Ainsi, les émotions sont complètement intégrées par les corps en ce que la prononciation des onomatopées produit une énergie particulière dans le corps même et son affect.

Le *vidé* semble être une revanche de la chair, de la prégnance du corps, sur le temps de la loi générale c'est-à-dire de la quotidienneté. Le carnaval invite les participants à libérer la violence des pulsions sexuelles. Le corps saute, vibre, roule, se casse. Il se défie. Le *kaséco* est là. Il libère les fantômes de la société cayennaise en brisant les corps les uns contre les autres.

#### **4) Tenir la tension jusqu'au bout**

Il est indubitable qu'une tension des corps se maintient tout au long du *vidé* dans une optique de fatigue, de plaisir et d'« ouverture des soupapes ». L'enjeu est tellement fort qu'il y aurait aussi une étude à faire sur le plan musical. Pour notre part nous nous attacherons à l'étude littéraire du chant qui se construit en vue d'un défoulement carnavalesque.

##### **a) Le « démarré vidé a »**

La langue créole est dite « très imagée ». Elle est née en période d'esclavage. Elle permettait de dire des choses sans les dire véritablement. Elle porte des masques et joue avec. Les images qu'elle évoque trompent. Elles sont montrées pour mieux cacher la juste pensée du locuteur ou l'exacte conversation qui s'établit en présence d'un individu non désirable. Ainsi même en période de carnaval où l'individu peut officiellement dire ce qu'il pense, exprimer les désirs freinés en temps de quotidienneté, la parole joue encore le jeu du non-dit qui se dit par les détours de l'image ou des sous-entendus.

Prenons pour exemple « *N'emmenez pas les Guyanais en Guyane !* » : qu'est-ce que cette phrase signifie ? Au sein du *vidé*, encerclé par ces autres paroles, « *Te plains pas !* » et « *T'approches pas on va se métisser !* », cette phrase indique que les Guyanais sont capables de tout libertinage. Si on emmène les Guyanais en Guyane, alors tous les différents groupes culturels ne pourront échapper à leurs avances. Les Guyanais en Guyane, c'est l'élaboration d'un grand métissage. Même les Chinois, reconnus pour être un groupe relativement clos sur lui-même, ne pourront fuir face à cette pulsion. Les Guyanais, ce sont « les conquistadors de la génétique ». Il y a donc tout un univers régi par le désir sexuel qui se cache plus ou moins derrière cette simple phrase de prime à bord incompréhensible. « *Papillon volé sé volé nou ka volé !* », célèbre chant carnavalesque antillais, est utilisé de la même manière au sein de ce *vidé*. Les Guyanais sont des papillons qui butinent à toutes les fleurs. Ils boivent le nectar de tous les êtres humains qu'ils rencontrent et qui leur plaisent.

De sorte que, le premier chant qui annonce le départ du *vidé*, « *démarrons le vidé !* » (*Démarré vidé a*), que l'on pourrait définir comme un appel ou un chant introductif, est déjà producteur de toutes ces pulsions sexuelles, de toutes les contestations qui seront exprimées envers toute forme d'autorité non carnavalesque. Le *démarré vidé a* contient déjà toutes les énergies corporelles en état de transe. C'est comme si cet appel détenait en son sein la totalité de tout ce qui va suivre. Rien qu'à chanter ce refrain, les Guyanais sont déjà dans le *vidé*. Lors d'un spectacle donné au Zéphir le deuxième vendredi de carnaval 2006 sur le thème de la mode et le carnaval, un sketch fut présenté par la troupe de Mirza. Un instant il était question du *vidé*. La mère demande à son fils comment il écrit le mot « *vidé* ». « *Mais, maman de quel « vidé » s'agit-il ? Il y a "vider les poubelles", "vider son sac", "vider les lieux", et puis il y a ... vidé Ooooh !* » et il déambule sur scène en sautant et chantant à tue-tête des refrains vidéesques. Le public éclate de rire. Le mot « *vidé* » peut contenir en lui une charge émotionnelle forte.

Cyrille : « tu chantes « *démarré vidé a* », tout le monde devient fou ! »<sup>1</sup>

Le « *Démarré vidé a* » du *vidé* enregistré en 1992-1993 est construit de telle sorte que cette énergie potentielle incluse dans ce refrain va en s'amplifiant.

---

1 Carnavalier interrogé en 2005.

1. « *Zot paré ? Zot paré ? Zot paré ?* » (Vous êtes prêts ?) est scandé trois fois accompagné d'un simple martèlement de batterie qui annonce le tempo du *vidé*. Cette répétition du « *Zot paré ?* » n'est pas uniquement établie en raison d'une inattention des participants mais en vue d'une volonté d'excitation de la part de l'ambianceur. Le chiffre trois ou impair semble produire un déséquilibre qui entraîne le mouvement. Il est l'inverse de l'ordre, de la forme posée. Il est producteur d'énergie. Il semble que, corporellement, il donne un effet similaire à la syncope : la rupture engendrant la danse.
2. Après que la batterie ait entamé la rythmique complexe qu'elle tiendra tout au long du *vidé*, les chanteurs lancent un premier « *Démarré vidé a* », au ralenti, accompagné des cuivres qui étirent eux aussi le son à son maximum. Il y a une sorte de construction du suspense, d'étirement du temps. Ce n'est pas encore le véritable « *Démarré vidé a* ». Les participants peuvent encore attendre le vrai départ, celui qui annonce le début du délire carnavalesque auquel ils sont habitués ou qu'ils attendent impatiemment.
3. « *One, two, tree, four ! One, two, tree, four ! One two, tree, four ! Ooop ! Ooop ! Appuyez !* », suivi d'un « *Démarré vidé a* » chanté au tempo « normal », semble annoncer enfin le commencement du *vidé*. Cette triple interjection anglophone renvoie sans aucun doute aux chanteurs de *rock n' roll* qui proclamaient ainsi le début de la musique. Le rythme soutenu de cette succession de chiffres fait savoir aux musiciens mais surtout aux auditeurs le tempo du morceau qui va suivre.

### **c) La répétition et la transe :**

La répétition de phrases courtes permet, non seulement, dans une logique de communication, que les participants comprennent la phrase qui est scandée et ainsi qu'ils puissent à leur tour la répéter en même temps que le chanteur, mais de surcroît, de mettre en branle la transe qui va les submerger, aidée par l'aspect répétitif des rythmes et des mélodies. L'individu comprend la phrase mélodique et narrative, l'intègre, se l'approprie, et par le biais de la rythmique répétitive, la corporalise. C'est dans le corps que va se déployer le chant carnavalesque. La répétition

rythmique dont le chant fait partie a un pouvoir hypnotique. La périodicité du rythme crée un état second. Le temps semble ne plus être linéaire mais se déployer dans toutes les dimensions de l'espace et accéder en quelque sorte à l'éternité. Cette perception du temps se répercute dans le corps. Ce dernier lui aussi se dilate virtuellement. Il essaye d'exploser la matière qui le contient. La répétition opère comme une force insurmontable qui pousse à accomplir des mouvements musculaires, à sauter, à danser.

Le chant vidéesque ici présent peut être divisé en trois parties : l'appel au *vidé* (le *Démarré vidé a*), la mise au défi, l'établissement de la Loi, et l'accélération de l'état de transe. En effet, le chant entier tient dans cette logique que le corps est là pour « s'exploser ». Bien que le tempo reste le même tout le long du morceau musical, il y a une impression d'accélération qui est liée à la réduction en longueur des phrases qui se répètent. A partir du moment où l'ambianceur demande si les participants sont fatigués, s'ils vont bien, s'ils veulent arrêter, le chant semble atteindre son paroxysme en tant que producteur de folie psychique et corporelle : « *On va chauffer !* ». Vingt-trois « *Levez la main !* » vont ponctuer cette fin de chant. Tous devront danser de la sorte : les bras en l'air, rythmant la danse par le saut. Dix-huit « *Eh ! Eh ! Eh !* » vont former le milieu de cette dernière partie. Favorisant ainsi l'expression de ce saut. Et, en dernière instance, trente-six « *Te plains pas !* » vont clôturer le chant. Il y a là une véritable volonté de pousser le participant à aller au-delà de ses propres limites.

A mon sens, danser à l'extrême, c'est tenter de combattre l'aliénation du corps, l'autorité extérieure et intérieure de la corporalité, en ouvrant une brèche par le biais de la danse où l'humanité s'exprime et s'utopise. C'est au sein de cette extrémité de la danse que l'individu atteint la totalité de son être, comme s'il devenait une infinité de choses, des parts de lui-même bridées au temps de la quotidienneté. Malgré une Loi du comportement imposée par le *vidé* et le monde extérieur qui est le fond, le monde de référent, il y a une possibilité d'explosion de soi-même vers une utopique liberté. On voit que là est la véritable logique de cette festivité carnavalesque : une transe comme révélatrice du caractère magmatique de l'individu, un mouvement de contestation, de lutte pour la reconnaissance qui ne peut se faire sans violence.

#### **IV) La violence du *vidé* : un moyen de socialisation**

##### **1) Augmentation et diversification de la population dans les années 1975-1985 : rapport à l'autre et violence**

La population cayennaise augmenta considérablement dans les années 1975-1985. La composition ne fut plus la même. La société n'était plus une société créole mais multiculturelle. La Guyane se caractérise depuis par sa pluriethnicité et son multiculturalisme : Créoles guyanais, Métropolitains, Amérindiens, Bushinenges, Hmong, Chinois, Antillais (Martinique, Guadeloupe), Caribéens (Ste Lucie, St Domingue, la Dominique, Haïti, etc.), Brésiliens, Surinamiens, Guyaniens (habitants de la Guyana, ancienne colonie anglaise située entre le Surinam et le Vénézuéla), autres Sud-américains, Libanais, Marocains, Africains, Européens. Les données du vécu, dès lors, changent : rapport à l'autre, à la collectivité et à soi. Dans cette pluriethnicité et ce multiculturalisme, il y a des enjeux et des tensions sociales qui se créent. Les identités et les cultures s'affrontent.

Selon Cornélius Castoriadis, dans *Réflexions sur le racisme* (1987), un trait empiriquement presque universel des sociétés humaines serait à la base de notre relation à l'autre :

*« Il s'agit de l'apparente incapacité de se constituer comme soi sans exclure l'autre – et de l'apparente incapacité d'exclure l'autre sans le dévaloriser et, finalement, le haïr. »<sup>1</sup>*

Dans le temps mythique, il n'y a jamais d'autres. Puis vient la rencontre. Trois possibilités s'offrent à « nous » ou à « je » : l'autre est supérieur, inférieur ou équivalent. La première hypothèse équivaldrait à du suicide. Si l'autre est supérieur, dès lors, le « je » dans ces institutions, dans ce qui constitue sa personnalité, n'a plus raison d'être.

---

<sup>1</sup> Cornélius Castoriadis, *Réflexion sur le racisme*, in *Le monde morcelé – Les carrefours du labyrinthe III*, Seuil, 1990, p. 29.

*« La rencontre ne laisse donc que deux possibilités : les autres sont inférieurs, les autres sont égaux à nous ; l'expérience prouve, comme on dit, que la première voie est suivie presque toujours, la seconde presque jamais. »<sup>1</sup>*

Dans la constitution de soi, il y aurait, ainsi, toujours une violence faite à l'autre. Elle deviendrait encore plus primaire et archaïque lorsque le soi a du mal à se constituer et, surtout, lorsqu'il y a au départ une haine de soi intolérable sous sa forme ouverte.

*« De ce point de vue, l'on peut dire que les expressions extrêmes de la haine de l'autre – (...) – constituent de monstrueux déplacements psychiques moyennant lesquels le sujet peut garder l'affect en changeant d'objet. »<sup>2</sup>*

## **2) Les années 1980-1990 : augmentation de la violence des rapports sociaux**

La Guyane française subit dans ces années 1980-1990 une violence sociale que l'on retrouve d'une manière générale dans les sociétés occidentales. Les années 1980-1990 en Occident sont marquées par la violence des rapports sociaux. Après la fin de la guerre froide et l'effondrement du bloc socialiste, une nouvelle ère commence qui n'est plus celle des idéologies et de leur affrontement mais de l'économie du marché, du libre échange, du capitalisme et des conséquences de la mondialisation sur la standardisation de la culture. Les cultes de la performance, de la compétitivité, de la vitesse ont pris place à l'intérieur des rapports sociaux.

Face à ce phénomène de mondialisation, deux thèses s'affrontent : l'une pour, l'autre contre. La première verrait dans la globalisation l'émergence d'un village à l'échelle planétaire qui prendrait en compte les diversités culturelles. Certains parlent de métissage, hybridation ou créolisation.

L'autre y voit une uniformisation de la culture, l'établissement d'une monoculture. Ce ne sont pas les nouvelles technologies de télécommunication qui

---

1 *Idem*, p. 30.

2 *Idem*, p. 36.

sont à mettre en cause mais l'utilisation de ces outils par ce processus existant de « tout temps » qui est l'aliénation de l'homme par l'homme. La pensée unique n'est pas un phénomène qui s'est créé au XXe siècle. Depuis, elle se confronte avec l'image ou les images des individus normatifs que véhiculent les médias. D'une part, la possibilité d'accéder à tout type d'information et de culture « différente » par la voie d'Internet, de la télévision ou des voyages organisés ou non est à double tranchant. A la fois je me rapproche de l'Autre et je me leurre sur une véritable rencontre. Puisque la plupart du temps ce qui s'opère, c'est une confirmation d'une image, d'une pensée sur l'autre préexistante, de par ma culture et la mondialisation, que j'opère lors de cette « rencontre » avec l'autre. D'autre part, ces images de l'Autre influencent considérablement non seulement mon rapport à l'Autre mais aussi le rapport de soi à soi. L'image d'un Autre « différent » sous l'optique du mépris m'empêche d'accéder à sa culture et à la véritable possibilité de me comprendre moi-même ou de me penser différemment ou autre. Cette image que je renvoie à l'Autre le façonne et le nie dans sa véritable différence. En Guyane française, la population créole se confronte avec diverses images du Noir et de la Black culture qui sont visibles dans l'espace médiatique : *Le hip-hop*, *l'Rn'B*, *le ragga*, *reaggae*, *dance-hall*, *roots*, *zouk*, *zouk love*, etc. De par sa situation sud-américaine, les influences musicales du Brésil et du Surinam participent à l'établissement d'une identité guyanaise : *méringue*, *compas*, *salsa*, etc. L'intégration dans une créolité qui s'élargit sur toute la Caraïbe tente aussi de donner des définitions à l'identité créole guyanaise : musique haïtienne, cubaine, etc. De sorte qu'il y a diverses possibilités d'être Créole ou d'être Noir et/ou parfois même d'être Guyanais en Guyane française. Car à ces images s'ajoutent le pouvoir culturel de la bourgeoisie créole et les différents comportements qui se montrent et se jugent au travers de la télévision métropolitaine à laquelle la population guyanaise a accès. Nous sommes bien dans une ère des tribus dont parle Michel Maffesoli<sup>1</sup> et le problème se pose, dès lors, sur le choix individuel aux différentes possibilités de branchement, d'identification à un modèle<sup>2</sup>. Il n'y a pas une perte des valeurs qui

---

1 Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Plon, livre de poche/ essais, 1990, L'être-ensemble et la solidarité sociale s'élaborent « à partir d'un processus complexe fait d'attractions, de répulsions, d'émotions et de passions. Toutes choses qui ont une forte charge esthétique. » p. 15.

2 Les tribus et la pratique des réseaux rejoignent-elles le concept de branchement développé par Jean-Loup Amselle dans *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, 2001 ? « Ils existe donc des logiciens à prétention universelle, des religions conquérantes qu'elles soient du livre ou

engendrerait une perte de la jeunesse depuis les années 1980 mais au contraire une multiplication du sens qui rendrait les choix de vie de plus en plus difficiles à prendre, qui emporterait l'individu dans un tourbillon vertigineux. La consommation de style de vie s'établit au détriment d'une éthique.

A la multiplication des images de soi et de l'Autre toujours mises sous l'angle de la pensée commune, s'ajoute une idéologie du « bonheur privé » et du « souci soi ». La privatisation du bonheur se fait au détriment de la collectivité et de l'intersubjectivité. La place publique en tant qu'Agora dans laquelle les individualités se disent et s'expriment sur le vivre ensemble est désertée. Pour C. Castoriadis, auteur de *L'institution imaginaire de la société* (Seuil, 1975) et *Les carrefours du labyrinthe* (Seuil, 1978) nous ne sommes pas dans une société individualiste. Au contraire, les individualités sont niées au profit de la pensée unique. Et dans le « souci de soi » ce n'est pas un « je peux » qui s'établit mais une identification aux modèles médiatisés, un élément structurel de la consommation. Les capacités de l'individu sont à la fois éclatées parce que perdues dans une consommation de loisir et amoindries parce que privées de leur puissance de répercussion sur le réel et sur le politique.

Les questions qui se posent, dès lors, sont les suivantes : le *vidé* dans cette nouvelle ère qui débute dans les années 1980 permet-il une contrepartie à cette désertification de l'espace public ? Révèle-t-il un trouble dans l'acquisition du sens ? Une certaine perte de l'intersubjectivité ?

### **3) Augmentation de la violence urbaine en Guyane française**

Un rapport de l'INSEE constate une hausse de la criminalité dans les années 1980. Il y eut notamment une explosion des cambriolages. En 1990, en Guyane, un ménage sur 28 risque d'être cambriolé dans l'année.

*« La poussée de criminalité, guidée par le profit, traduit aussi la*

---

*des multinationales. Mais elles n'écrasent pas nécessairement les acteurs sociaux de la planète car il y a permanence des possibilités de réinterprétation, de réélaboration, de « vernacularisation » d'idiomes véhiculaires. Une société clique sur un fichier pour l'ouvrir et s'approprie son contenu. »* Entretien d'Ayoko Mensah avec Jean-Loup Amselle in revue *Africultures* n°62, p.83.

*multiplication des situations marginales ou de non insertion. »<sup>1</sup>*

La Guyane française, appelée aussi la « vitrine de la France en Amérique Latine », se situe dans un espace géographique de forte pauvreté. Ce département d'outre-mer est une zone frontalière au Nord-Est du Brésil, synonyme de misère et de famine, et au Surinam, pays lui aussi marqué par la pauvreté.

### **Évolution du PIB par tête comparée au PNB des pays environnants en francs<sup>2</sup>**

<b><u>PAYS</u></b>	<b><u>1981</u></b>	<b><u>1990</u></b>
Guyane	19439	57807
Brésil	12143	14606
Surinam	16574	16623
Guyana	3938	2017
Venezuela	23083	13952

Les immigrés clandestins traversent chaque jour les fleuves, l'Oyapock ou le Maroni, pour arriver sur le territoire français dans l'espoir d'un avenir meilleur. Ils sont souvent condamnés à vivre dans des bidonvilles, en zone urbaine, ou dans des sites d'orpaillage clandestins, en zone d'Intérieur. Les familles immigrées sont souvent les plus touchées par la pauvreté en Guyane française. Mais ce ne sont pas les seules. Les familles monoparentales et les familles nombreuses sont elles aussi concernées. La principale cause de pauvreté est la précarité de l'emploi. La criminalité guyanaise, de ce fait, naît de cette situation sociale où cohabitent sur un même territoire de riches Guyanais et des personnes en situation de misère extrême. Le crime est guidé par le « profit » comme l'exprime Jacques Cazenave mais, l'on pourrait aussi dire, par la « survie ».

Cette violence présente sur le territoire crée des tensions sociales. La population se tient sur le « qui-vive ». Beaucoup de foyers ont chez eux des armes à feu en cas de cambriolage. Les préjugés et les stéréotypes sont renforcés par ce sentiment d'insécurité. Le racisme interculturel et inter-ethnique est favorisé.

---

1 Jacques Cazenave, *Montée de la criminalité: sous la coupe du profit*, Antiane-eco, N°20, mars 1993, INSEE.

2 *Idem*, p.148. Chiffres trouvés à l'INSEE, les comptes économiques de la Guyane de 1975 à 1990.

#### 4) La violence une forme de socialisation

La violence des rapports sociaux guyanais se propage au sein du *vidé* en prenant une expression différente. La violence au sein du *vidé* peut être perçue comme une forme de socialisation.

Premièrement, elle peut, à travers la danse-bousculade, être une forme d'intégration au sein de la jeunesse masculine cayennaise. Faire partie d'un gang nécessite des rites initiatiques. Elle devient un rituel de passage du jeune homme à l'âge adulte. L'individu par la violence festive prouve ainsi à ses comparses sa validité en tant qu'homme. La violence est une forme d'affirmation de l'individu. Une conscience a toujours besoin d'une autre conscience qui la reconnaisse. Autrui, c'est celui qui me donne une nature en me percevant comme un objet dans le monde. C'est celui qui transcende ma transcendance. Mais, c'est celui, aussi, qui appréhende le monde selon sa propre perspective. Il est celui par qui la situation m'échappe, celui qui me vole le monde. De ce fait, entre le « je » et le « tu », il y a nécessairement conflit. Ce conflit se transforme en violence à partir du moment où il y a recherche de captation de la liberté d'autrui afin que le « tu » n'ait plus sa propre perspective mais serve uniquement le « je » dans l'établissement de sa propre conscience.

Deuxièmement, la violence peut servir à la résolution de tensions et la création de nouveaux équilibres. La relation à autrui dans le temps de la quotidienneté est la plupart du temps soumise à des codes, des règles, mais aussi à de la répression voire de la sur-répression. La festivité en tant que libération des passions, des pulsions de vie et de mort, mais aussi en tant qu'affranchissement des points de vue prédominants sur le monde, apporte la possibilité d'enfreindre les règles et les interdits sociaux en vigueur. La violence qui se dégage au sein de la fête est alors le signe d'une répression forte. Mais il est possible, dans certains cas, que, suite à cette violence, de nouveaux équilibres s'instaurent dans la relation à l'autre. Ces équilibres peuvent être investis par une nouvelle donnée dans les relations de pouvoir ou par un sentiment d'égalité et de solidarité.

La violence au sein des *vidé* peut donc être perçue comme participant au

processus carnavalesque d'utopisation du monde. Les relations sociales sont redéfinies. De nouvelles valeurs sont élaborées. Il s'agit au travers de l'expression de sa digne rage d'affirmer son individualité, son appartenance à un groupe, son adhésion à la collectivité et de redéfinir les rapports sociaux de telle sorte que la sur-répression de la quotidienneté laisse enfin exprimer le vouloir-vivre.

Mais cette violence festive est aussi le signal d'un danger. C'est le signe d'un malaise social, d'une société qui n'a pas encore réussi à résoudre ses contradictions, ses paradoxes, ses traumatismes et ses rêves inachevés.

## **V) Persistance du *vidé* : les jours gras et les groupes à thème hors-norme**

### **1) Les jours gras :**

Le *vidé*, malgré tout, persiste à exister à Cayenne. Il prend la forme notamment des jours gras en particulier le Mardi gras et le Mercredi des Cendres. Ces derniers jours du carnaval sont des défilés qui permettent la participation d'une grande partie de la population. Les costumes rudimentaires (la présence du rouge pour le mardi gras suffit), la présence de nombreux groupes structurés ayant une formation musicale, l'approche de la fin des festivités, l'engouement des proches pour cette parade favorisent la participation de l'entière population. Ainsi, lors des jours gras, de nombreux spectateurs entrent dans la rue pour accompagner les groupes qu'ils préfèrent. Ce ne sont donc pas des *vidé* avec un parcours long et prédéfini sur toute la ville mais l'esthétique d'une foule carnavalesque dansante. Il n'y a ni camion, ni orchestre de bal, ni ambianceur. Lors des jours gras, il n'y a plus véritablement de distinction entre le trottoir et la rue. La visibilité des groupes structurés devient réduite. Ce n'est plus le spectacle qui prime mais la déambulation festive de la population dans l'artère principale de la ville aux rythmes des *touks* et autres instruments carnavalesques.

Il y a au sein de ces jours gras un sentiment communautaire fort. Toutes les classes d'âges et les sexes sont confondues. Certains groupes craignent les débordements. Mais, en règle générale, les violences ne sont pas excessivement nombreuses. Elles sont plus l'affaire d'individus et de règlements de compte plutôt qu'émanant de l'esthétique même du *vidé*. Les personnes se déplacent en groupe le plus souvent. Elles descendent et remontent l'artère principale du carnaval et suivent les groupes et les orchestres qui leur conviennent.



*Illustration 261 : Mercredi des cendres, Cayenne, photo extraite de l'ouvrage d'Aline Belfort-Chanol, "Le bal paré-masqué" Ibis Rouge, 2000.*

Certains groupes suscitent des sortes de mini-vidé comme la *disco mobil show*. D'autres ont été, pour ainsi dire, adoptés par la jeunesse cayennaise et attirent derrière leur orchestre une foule débordante chaque dimanche. C'est le cas du groupe *Kassialata*.

## **2) Les groupes à thème et l'apparition du *vidé* spontané : le cas de *Kassialata***

Il existe une autre forme de *vidé* de l'après-midi : le *vidé* « spontané ». Ce terme est mis entre parenthèse car la spontanéité est toujours évidemment relative. Les *vidé* organisés à Cayenne ont été interdits à partir des années 1980-1990. Certaines années dans la décennie des années 90 ont vu apparaître quelques tentatives mais toutes se sont soldées par un « échec » ou plutôt une même constatation : la violence ressurgit toujours parmi les participants. Cependant, le *vidé* n'a pas disparu à Cayenne. Non seulement il apparaît encore sous la forme des jours gras mais de surcroît il se crée de manière plus ou moins spontanée tous les dimanches après-midi derrière le groupe *Kassialata*. D'après des témoignages, le *vidé* « spontané » est apparu à partir des années 1990. Sans doute du fait de la disparition du *vidé* organisé. La violence revient sans cesse y jouer sa « tragédie » : coups, blessures, morts.

*Illustration 262 : Formation des danseuses en trois colonnes, thème : manifestation revendicatrice du personnel hospitalier de l'hôpital de Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait*



*Illustration 263 : L'orchestre de Kassialata et l'indispensable Touque, Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait*



*Illustration 264 : La sécurité du groupe, protection de l'orchestre et des danseuses, Cayenne 2006, photo : Gérard Tougait.*



*Illustration 265 : Les "voltigeurs", la jeunesse cayennaise en vidé spontané formé derrière le groupe Kassialata, Cayenne, 2006, photo: Gérard Tougait.*



La violence qui surgit au sein du *vidé* dans les années 1980 et qui persiste encore dans une autre forme de *vidé* aujourd'hui, le *vidé* « spontané » qui se crée derrière de groupe *Kassialata*, ne peut pas être la simple manifestation d'une jeunesse en gang qui s'ennuie ou qui exprime de façon primaire un certain désarroi devant le chômage et les perspectives de vie que la société ne résout pas. La violence est à la fois le signal d'une certaine déshumanisation qui s'est opérée chez l'individu ou chez la collectivité (frustration, traumatisme historique, indifférence, etc.) et la manifestation d'une tentative de réaccéder à son humanité.

Ce n'est donc pas la violence du *vidé* qui est la cause de son interdiction mais la projection sur autrui : un problème d'intersubjectivité dans un département d'outre-mer où la reconnaissance de soi et du groupe est mise à mal (quête identitaire, perte de sens, mondialisation). Une société qui s'interdit des moments de violence, n'est-elle pas dans un devoir-être moralisateur qui domestique l'individu au profit de l'idéologie dominante ? Au journal télévisé de RFO-Guyane du mercredi 29 février 2006, un reportage fut fait sur la violence urbaine qui sévit derrière le groupe carnavalesque *Kassialata* lors des défilés dominicaux. Selon le directeur du groupe, Marie-Joseph Pinville, cette volonté de violence (pic à glace, coutelas, machette) est en partie due à l'absence de *vidé* organisé sur Cayenne. Ce à quoi rétorque le journaliste : l'organisation de *vidé* ferait-elle taire cette violence carnavalesque ?



*Illustration 266: MR Pinville, président du groupe Kassialata, préparation à la grande parade, quartier Rénovation, 2007, Cayenne, photo : Blodwenn Mauffret*

Le problème est que cette agressivité ne peut pas se faire « taire ». Et plus il y a une volonté de « taire » la violence par l'absence de *vidé*, plus cette violence resurgira par un moyen ou un autre, à un moment ou à un autre de façon encore plus spectaculaire à l'intérieur du carnaval. Les carnavaliers fabriqueront une autre festivité qui permette l'émergence de la violence. Car cette violence est déjà là au temps de la quotidienneté et se traduit par des actes épars et diversifiés : violence familiale, sexuelle, racisme, bagarre, meurtre, etc. Elle n'est pas seulement urbaine : elle a lieu aussi aux frontières et sur les sites d'orpaillage clandestin. Elle peut ne pas être empirique mais symbolique : mépris, indifférence, négation de l'autre, inégalité des chances, etc. D'une part, les solutions à prendre sont d'ordre politique plutôt que de gestion du carnaval. Il faut mettre en évidence le « je peux » des individualités qui constituent la population guyanaise, plutôt qu'une recherche de reconnaissance de soi au travers d'une visibilité carnavalesque, d'une quête identitaire en échec. D'autre part, un carnaval réussi est un carnaval qui a su mettre en évidence une humanité bridée, bafouée, outragée au temps de la quotidienneté. Victor Clet fut dit « l'un des meilleurs ambianceurs » de *vidé* organisé parce qu'il savait « dynamiter » cette festivité. *Kassialata* se retrouve avec un substitut de *vidé* derrière lui parce qu'il met en place une musicalité qui engage le corps dans une transe, une frénésie, un saut, une vocifération, une folie, une violence. Ce groupe convoque la prégnance des corps. La chair est en branle. La violence jaillit. Le *kaséco* premier règne.

Le *vidé* est-il une festività subversive ? Pour répondre à cette question nous allons nous appuyer sur C. Castoriadis qui distingue deux types de sociétés : la société hétéronome et la société autonome. La première occulte le fait que ce soit la société elle-même qui a donné la Loi et non pas l'autre (exemple : Dieu, la morale, etc.) La seconde est consciente d'avoir créé ses lois et s'institue de façon à rendre les individus autonomes. Le *vidé* est à deux tranchants : à la fois il renverse certains éléments de la quotidienneté (l'indifférence, la déshumanisation, la distinction sociale, le corps dans son utilité), il promeut la liberté de l'individu et en cela il s'oppose à la Loi du général, et en même temps il crée ses propres lois auxquelles on ne peut qu'adhérer si l'on participe au *vidé* et recrée des types de comportements déjà existants (musique, danse, collé-serré, saut, crie.) Est-ce à dire qu'il y a déjà établissement de loi dans l'attitude contestataire ? Bilan pessimiste mais cependant véridique : il y a une permanence du comportement vidéesque qui n'est pas remis en question.

*« [D]errière l'imaginaire institué, c'est-à-dire la source de cohésion et de stabilité, - ce qui révèle de la reproduction du « même » - se tient l'« imaginaire instituant » entendu comme un productif insaisissable, un toujours plus et toujours aussi autre créateur de ce qui n'est pas, - ou pas encore - et suscitant l'émergence de figures autres. »<sup>1</sup>*

Comment se manifeste l'« imaginaire instituant » au sein du *vidé* carnavalesque guyanais ? Cet imaginaire, d'une part, n'est jamais repérable autrement que dans ses formes extrêmes : la transgression et la pathologie. Or, il n'est pas certain que véritablement le *vidé* transgresse encore à l'heure actuelle les lois qui régissent la société guyanaise. Sans doute le *vidé* était-il « diaboliquement » divergent dans un temps où la société, en Guyane française, était extrêmement codifiée par une idéologie de l'assimilation, bourgeoise, bien pensante et bienséante. Mais la société est-elle la même aujourd'hui ? La festività en *collé-serré* et en démonstration du désir sexuel n'est pas l'unique apanage du *vidé* carnavalesque. Le *zouk love* est la marque d'une danséité tout au long de l'année qui formule ce même désir. Les corps expriment dans un érotisme et une sensualité extrême une représentation dansante de l'acte sexuel. Les bassins jouent des mouvements au ralenti de va-et-vient et de circularité. Tout le reste du corps tente d'être immobile. La narration se déroule dans

---

1 Fred Poché, *op.cit.*, p.113, à propos des deux types d'imaginaires distingués par C. Castoriadis.

la « conversation » qu'opèrent les hanches des partenaires entre elles.

*« La « matérialité », la « concrétude » de telle ou telle institution peut apparaître comme identique ou fortement similaire entre deux sociétés, mais l'immersion, chaque fois, de cette apparente identité matérielle dans un magma autre de significations autres, suffit pour l'altérer dans son effectivité social-historique. »<sup>1</sup>*

Il semble que dans la société guyanaise d'aujourd'hui la parole vidéesque ne soit plus ou pas divergente, si elle ne l'a jamais été, mais révélatrice d'un comportement déjà présent en-dehors du carnaval. L'« imaginaire instituant », d'autre part, travaille toujours à partir de l'« institué ».

*« La société est œuvre de l'imaginaire instituant. Les individus sont faits par, en même temps qu'ils font et refont, la société chaque fois instituée : en un sens, ils la sont. »<sup>2</sup>*

L'« imaginaire instituant » est toujours un produit de l'histoire. Il est toujours déjà de l'institué. La spontanéité, la création et le débridement sont hélas bien souvent des illusions, en particulier dans une institution organisée telle que le carnaval. Peut-on dire que la seule transgression possible aujourd'hui dans le comportement vidéesque cayebnnais soit la violence exercée sur l'autre ? Il se pourrait que la véritable subversion soit l'expérience esthétique vidéesque poussée à son extrême et se traduisant ou par une violence portée sur soi (démence du corps, transe, dilatation des perceptions sensorielles) ou par une violence portée sur l'autre (bousculade, bagarre, blessure, meurtre, agressions sexuelles, viols).

---

1 C. Castoriadis, *Pouvoir, politique et autonomie*, 1988, in *Le monde morcelé, Les carrefours du labyrinthe*, édition Seuil, 1990, p. 116.

2 Cornélius Castoriadis, *op. cit.*, p.115.

## **Conclusion :**

La violence est la manifestation de la mort et l'expression de la vie. La foule vidéesque dans sa folie collective terrorise la population en même temps qu'elle l'attire. La violence du défoulement carnavalesque manifeste un caractère sacré de la dignité. L'opprimé retrouve son humanité dans la révolte, dans la libération des passions réprimées. Le *vidé* est bien une fête diabolique où la parole divergente s'exprime à travers les corps possédés par la transe. L'esthétique du *vidé* met en place une construction de la transe collective et de la violence. Il y a une hyperstimulation sensorielle continue. A la musique, la chaleur, la masse d'individus compacte, s'ajoute l'élaboration d'une nouvelle loi, celle du désir sexuel libéré. La violence vidéesque au sein d'une société multiculturelle déjà violente exprime le besoin d'une nouvelle sociabilité.

## **Chapitre IV :**

**Les bals *paré-masqué* contemporains, *touloulou* et *tololo* : une utopisation du monde.**



Le phénomène du bal *paré-masqué* est celui qui fut le plus étudié concernant le carnaval guyanais. Il est une festivité spécifique au département que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans son rituel, sa codification et son esthétique. Les écrits (ouvrages, articles, chapitres) abondent sur ce sujet.

Beaucoup y voient un aspect de l'émancipation de la femme en Guyane française. La femme prend le pouvoir du masque et de la danse à partir des années 1950 : c'est elle qui décide avec qui elle danse et comment elle danse. L'homme, non-masqué, n'a pas le droit de refuser. Hélène Migerel<sup>1</sup> consacre un article entier datant de 1985<sup>2</sup> sur ce sujet. De ce fait, certains auteurs, comme Marie-José Jolivet<sup>3</sup> en 1995, questionnent le réel danger de ces bals pour la stabilité des couples en Guyane française. La femme prenant le pouvoir, les rapports sociaux étant changés à l'intérieur de la salle de bal, le danger est-il réel ou mythique ?

Aline Belfort-Chanol<sup>4</sup> est la première à consacrer un ouvrage<sup>5</sup> entier, publié en 2000, sur le bal *paré-masqué*. Elle propose une approche historique et détaillée. De ce fait, c'est un ouvrage majeur pour tout chercheur qui se penche sur ce sujet. L'article de Biringanine Ndagano<sup>6</sup> de 2010 est lui aussi une description détaillée et intéressante de l'entier rituel des bals *paré-masqué*, qu'il soit bal des *touloulou* ou bal des *tololo*. Il nous fait apparaître le bal sous l'angle de la codification et du devoir-être. Aline Belfort-Chanol, dans un article<sup>7</sup> publié dans le même ouvrage collectif que celui de Biringanine Ndagano, s'intéresse à la fabrication du mythe du *touloulou* : de

- 
- 1 Hélène Migerel est docteur en sciences humaines, anthropologue, psychanalyste et a écrit de nombreux ouvrages sur la culture antillaise.
  - 2 Hélène Migerel, « Chez Nana » - *Un aspect de l'émancipation féminine*, in *Les temps modernes*, septembre 1985, n° 470, pp. 476-485.
  - 3 Marie-José Jolivet, socio-anthropologue, *Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane*, in *Cahier des Sciences Humaines*, n° 30 (3), 1995, pp. 531-549.
  - 4 Directrice d'établissement spécialisé et intervenante en langue et culture créole.
  - 5 Aline Belfort-Chanol, *Le bal paré-masqué- Un aspect du carnaval de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2000.
  - 6 Biringanine Ndagano est maître de conférence à l'université Antilles-Guyane. *Rituel d'un bal paré-masqué carnavalesque. Bal-touloulou et bal-tololo*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, Karthala, 2010, pp. 59-92.
  - 7 Aline Belfort-Chanol, *Le mythe du Touloulou dans le carnaval guyanais*, in *Penser le carnaval- Variations, discours et représentations*, Karthala, 2010, pp. 165-176.

quelle manière la population guyanaise fait de la femme *touloulou*, une figure et un personnage particulier qui se place entre le virtuel et le réel, entre l'ordre et le désordre, entre la haine et l'amour.

On retrouve le sujet des bals *paré-masqué* dans des chapitres de thèses. Le phénomène festif est abordé à chaque fois de manière différente. Odile Pedro-Leal<sup>1</sup>, dans un mémoire de doctorat<sup>2</sup> en études théâtrales soutenu en 2001, décrit les bals *paré-masqué* comme étant une écriture gestuelle et théâtrale qui se lie fortement au « *caché-montré* » de l'esclave. Le *caché-montré*, nous l'avons dit, est un concept qui désigne, selon l'auteur elle-même, « *le système « D » de l'esclave* » face à la répression : montrer une chose pour en cacher une autre, cacher une chose pour en montrer une autre. Un processus que l'on retrouve dans les contes créoles et à travers les masques de carnaval. Isabelle Hidair<sup>3</sup>, dans un chapitre de sa thèse de doctorat en anthropologie sociale et d'ethnologie, consacré au carnaval de Cayenne et publié en 2005, propose une enquête sociologique<sup>4</sup>, établie auprès d'un nombre de femmes créoles guyanaises pratiquant cette festivité, en cherchant à comprendre la construction de l'identité créole. Elle s'oppose à l'hypothèse de Hélène Migerel et voit le bal de *touloulou* sous l'angle de la domination masculine. Jérôme Nicolas<sup>5</sup>, quant à lui, dans sa thèse soutenue en 2006 en sciences des sociétés et du droit, analyse le carnaval comme étant un imaginaire politique. Il apporte, tout d'abord, un récit intéressant d'observateur étranger qui fait l'expérience de spectateur assis sur les gradins dans l'ancre de Chez Nana, une salle de bal. Puis, après un résumé de l'historique du bal *paré-masqué*, il insiste sur la mixité historique tant culturelle qu'économique, sociale que politique qui a produit, et produit encore, le bal *paré-masqué*. Ensuite, dans une autre partie consacrée au corps carnavalesque, il perçoit la danse des bals *paré-masqué* comme une simulation consciente ou non de l'acte sexuel.

Pour ma part, dans le travail de maîtrise en études théâtrales soutenue en 2003 et

---

1 Odile Pedro Léal est comédienne et metteur en scène.

2 Odile Pedro Léal, *Théâtres et écritures ethniques de Guyane*, thèse de doctorat en études théâtrales, Paris 3, sous la direction de Daniel Lemahieu et Monique Banu-Borie, soutenue en 2001.

3 Isabelle Hidair est anthropologue sociale et ethnologue.

4 Isabelle Hidair, *Chapitre 5 : Les bals, la domination masculine de l'espace extérieur*; in *Anthropologie du carnaval cayennais – Une représentation en réduction de la société créole cayennaise*, Publibook, 2005, pp. 63-82.

5 Jérôme Nicolas, *Le carnaval : un imaginaire politique. - Étude anthropologique des carnivals de Cayenne, Saint-Gilles-de-la-Réunion et Chalon-sur-Saône*, mémoire de doctorat en sciences des sociétés et du droit, Université Lumière Lyon 2, sous la direction de François Laplantine, soutenue le 26 juin 2006.

publié en 2005<sup>1</sup>, d'une part, j'étudie ce phénomène à travers la notion d'expérience esthétique et analyse le processus du *collé-serré* et, d'autre part, je rejoins Isabelle Hidair sur le caractère factice de l'émancipation féminine qui se manifeste au sein des bals *paré-masqué*.

Dans le cadre d'une problématique sur la relation qu'entretiennent l'esthétique et la subversion, il paraît important de revenir sur la question de l'émancipation féminine, mais aussi sur la mixité culturelle, sociale, économique et politique évoquée par Jérôme Nicolas et de chercher à comprendre comment se construit la véritable subversion à l'intérieur de ce phénomène festif. De ce fait, plusieurs questions émergent :

- Le bal *paré-masqué* est-il une réelle mixité culturelle, sociale, économique et politique ou une réappropriation du bal populaire par la bourgeoisie créole au profit d'une affirmation de son identité, ses valeurs, ses normes et ses relations de pouvoir ?
- Le bal *paré-masqué* exprime-t-il l'émancipation de la femme en Guyane française ou cette émancipation est-elle un masque qui permet à la domination masculine de s'exercer en toute impunité ?
- D'une manière historique, le bal *paré-masqué* est-il en lien avec les mécanismes d'ajustement de l'esclave tel que le *caché-montré*, le Détour, la Trace ?
- D'une manière contemporaine, si la danse est une pratique du marronnage, quelle servitude les cavaliers et les *touloulou* fuient-ils ? Quelle part de la société cayennaise l'expérience esthétique du *collé-serré* et de l'érotisme subvertissent ?

---

<sup>1</sup> Mauffret Blodwenn, *Le carnaval de Cayenne – Le jeu carnavalesque : une esthétique de proximité*, Ibis Rouge, 2005.

## **I) Questionnement sur le syncrétisme entre bal populaire et bal bourgeois de 1914 à 1955**

### **1) Réappropriation d'une forme festive populaire au profit de l'idéologie bourgeoise**

Le bal *paré-masqué*, nous l'avons vu dans la seconde partie, naît, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la rencontre entre les bals populaires, dits *convvé*, et les bals bourgeois travestis de salon. Cette association avait fait disparaître de la salle de bal les traits forts de la résistance de l'esclave, la poétique des mécanismes d'ajustement comme le tambour et le *kaséco*. Les musiciens étaient influencés par l'esthétique européenne. Ce n'était plus la percussion qui déchaînait les corps mais la clarinette. Les danses s'inspiraient des danses de la métropole. Il ne s'agissait plus du *kaséco* mais de la *mazurka*, la *polka*, la *valse*, le *calypso*, la *rumba* et la *biguine*.

Le carnaval à travers les bals *paré-masqué* se fait miroir de la société et de l'idéologie dominante. L'intérieur des dancings reproduit les valeurs et normes en vigueur.

Premièrement, participer au bal coûte une certaine somme. Il faut payer non seulement l'entrée et les boissons mais aussi le costume. C'est un carnaval qui se veut chic et élégant. Les rares publicités pour les dancings, que l'on retrouve dans la presse de l'époque, montrent le dessin d'une femme et d'un homme dansant habillés en robe de soirée et costume trois pièces. On retrouve, encore aujourd'hui, à travers la robe de *touloulou*, le rêve d'être une princesse, d'appartenir à un monde d'aristocratie.

Deuxièmement, les dancings reproduisent une certaine hiérarchie des classes. Le Ti-Balcon accueille la bourgeoisie cayennaise tandis que le Dancing-Palace est ouvert au public plus modeste.

Troisièmement, l'entrée des salles de bal est moins chère pour les femmes. Elles sont et doivent rester inférieures économiquement en même temps qu'elles sont un

élément indispensable au bal *paré-masqué*. Comme dans toutes les boîtes de nuit, le prix pour une femme est moins cher voire inexistant car la femme est l'objet de convoitise du désir dominant, c'est-à-dire du désir masculin.

Quatrièmement, la danse et la musique participent à la distinction sociale et à l'idéologie d'assimilation. C'est la clarinette qui guide et enchante les corps. L'orchestre, symbole d'une assimilation à la culture blanche, est juché sur une estrade. Les corps ne privilégient plus la cassure mais le balancement, la chaloupe, le roulement. C'est la bourgeoisie individualiste centrée sur le couple qui tournoie sur elle-même et s'admire avec complaisance.



*Illustration 267: Stellio et son orchestre. Stellio fut un des musiciens phares des dancings cayennais. Collection Jean-Pierre Meunier.*

Nous voyons donc que les bals *paré-masqué* ne semblent pas bousculer les normes sociales en place comme la hiérarchie, les relations de pouvoir homme-femme et l'idéologie d'assimilation.

*« Aux bals donnés par les premiers seigneurs, les gouverneurs, dans les salons de leurs hôtels particuliers, succèdent les matinées, bals et soirées organisées par les associations, cercles et sociétés bourgeoises avec les mêmes conduites ségrégatives et d'évitements. »<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Bernard Chérubini, *Cayenne – Ville créole et polyethnique*, Karthala, 1988, p.89.

Le bal *paré-masqué* semble être une réappropriation du phénomène du bal *convwé* au profit de l'idéologie bourgeoise effaçant ainsi les marques les plus visibles du « bal nègre », de la résistance de l'esclave face à la déshumanisation et l'acculturation.

## 2) Entre folklore, marqueur identitaire et prémices de l'émancipation créole

Dans l'œuvre littéraire de René Jadfard, *Nuit de cachiri – Récit guyanais*, de 1946, il y a une forte présence des bals créoles de cette époque (Voir Annexe). Le héros, un Blanc, parisien en quête d'aventure, Pierre Doret, part de Cayenne afin de remonter le fleuve Approuague. Il s'arrêtera à divers « *dégrad* » (débarcadère) avant de vivre quelques temps dans un village amérindien. Son voyage s'arrêtera pour cause de crise aiguë de paludisme. Le récit est du genre autobiographique. C'est une sorte de voyage initiatique qui permet au narrateur de faire preuve de sa bravoure et de sa virilité. L'auteur guyanais va dans le sens de la littérature exotique française de l'époque. C'est un récit très proche de *La voie royale* de André Malraux. A propos de René Jadfard et Galmot, l'historien S. Mam Lam Fouck écrit ceci :

*« Ils font vivre des personnages hauts en couleur, de mystérieuses populations tribales, des chercheurs d'or, sans oublier des forçats évadés. Ils suggèrent « une atmosphère lourde, oppressante, faite de senteurs enivrantes des vanilliers, d'odeur de vase, de marigots fermentés, mais aussi et surtout de menaces mystérieuses de la forêt guyanaise hostile à tout élément étranger ».<sup>1</sup> »<sup>2</sup>*

Les bals, que le narrateur rencontre, sont ceux en *ba-bwa*, c'est-à-dire ceux en forêt, le long des fleuves, sur les *dégrad*. (Voir annexe) Ils sont marqués par un érotisme exotique. Ce bal créole, pourtant issu de l'idéologie de l'assimilation, est pour la bourgeoisie créole elle-même, exotique, folklorique.

*« Je m'enfonce de plus en plus dans l'ancre. Il semble que ce contact du rhum avec mon odorat vient de délivrer des secrets qui se réservaient. Je*

1 Jack Corzani, 1971. « Littérature Antillaise ». *Encyclopédie Antillaise*, Fort de France : Désormaux. P. 26.

2 Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage, de l'or et de la francisation (1802-1946)*, Ibis Rouge, 1999, p.340.

*communie. Une puissante odeur de musc, de respiration brûlante me monte à la gorge. Je la connais bien cette odeur ! Que de fois l'ai-je respirée à Blomet, aux Antilles, à Cayenne ! Je m'accoutume à cette atmosphère lourde de peau pigmentée. Je m'accoutume, mais je sais que, désormais, je vis dans un vertige malsain qu'accentue le rhum. Je suis en quelque sorte drogué. Ma température monte.*

*Les danses se succèdent, rythmées, remuées, déhanchées... De ma table, je considère les danseurs pressés, étreints, joints. Je suis les mouvements des corps sous les robes de madras et de cotonnade. Ma fièvre augmente. Je franchis la salle où l'orchestre fait merveille. Je plonge doucement dans un bain d'invisibles flammes où brûle tout le musc de la création. Je me confonds avec le milieu suffocant. Je m'enivre, je chavire ; je suis moi-même transformé en cassolette. Je ne peux que jouir de ma remarquable euphorie. Je ne donnerais ma place pour rien au monde.*

*Autour de moi grouillent des éléments de ténèbres. Je fais ma rentrée dans la biguine au bras d'une adorable petite mulâtresse à peau de cannelle. Dès les premières secondes, elle se révèle une des plus satanées danseuses de biguine que je connaisse. Elle a le don, sous les dehors les plus rêveurs, de vous communiquer un feu de volcan. Je danse avec elle. Elle m'enveloppe de sa robe vaste qui nous abrite. Je sens la houle de son corps contre moi. Je l'observe ; elle me regarde. Jamais regard de femme ne fut plus innocent. J'en suis ahuri. Aucune de mes sensations ne lui échappe. Soudain, elle éclate de rire. Elle rit, elle rit de toute ma stupeur. Elle est magnifique... »<sup>1</sup>*

Il semble il y avoir une contradiction entre la bourgeoisie créole et l'image qu'elle a d'elle-même : à la fois assimilatrice, exotique et émancipatrice. L'auteur relie l'ambiance des bals en *ba-bwa* aux bals parisiens de la rue Blomet appelés à cette époque « bals nègres » et le microcosme du *dégrad* à Harlem.

*« Tous les clients sont noirs ; Noirs les hommes, noires les femmes. Une réduction de Harlem. »<sup>2</sup>*

Est-ce là l'affirmation d'une idéologie qui fait des « Noirs tous les mêmes » ou l'élaboration d'un sentiment communautaire ? Est-ce que l'exotisme des bals, pris comme marqueurs identitaires ne va pas permettre de construire l'esprit indépendantiste guyanais ? Est-ce, par une pratique du Détour, une forme de résistance face à un processus de dissolution de l'être au sein de la culture française ? Le bal créole semble être un marqueur identitaire pour cette bourgeoisie créole, ici l'auteur René Jadfard, allant vers le sens non plus de l'idéologie de l'assimilation mais d'une émancipation culturelle. Les danses et musiques françaises sont créolisées. Le *cha-cha* et le *ti-bois* résistent à l'intérieur de l'orchestre.

*« C'est une immense baraque en planches recouverte de tôle ondulée.*

1 René Jadfard, *Nuit de cachiri – Récit guyanais*, Paris, édition Fasquelle, 1946, pp. 18-21.

2 Idem.

*Fermée de toutes parts, bien parquetée. Au fond, une estrade sur laquelle trône l'orchestre : clarinette, trombone à coulisse, violon, contrebasse, chacha, ti-bois. Une banquette court tout autour de la salle, au milieu de laquelle ces messieurs et ces dames évoluent. Biguines, quadrilles, mazurkas créoles... »<sup>1</sup>*

Les corps sont marqués par une frénésie dont on perçoit la marque du *kaséco* bien qu'il ait été banni de la salle de bal.

*« Les danses se succèdent, rythmées, remuées, déhanchées...  
(...)  
ces manifestations chorégraphiques délirantes  
(...)  
ces frénésies infernales »<sup>2</sup>*

L'accentuation de la part érotique des danses est-elle aussi une possible pratique du Détour ? Les danses des esclaves avaient été définies par les colons et surtout les pères de l'Église au XVIIe et XVIIIe siècle comme étant « scandaleuses » et « lascives » propres au « libertinage » dans lequel règnent la colonie et les esclaves. Elles manifestent la part tentatrice du monde, la diabolisation de l'être : volupté, désir, sexualité. Or, c'est bien dans cet axe que vont se créoliser les danses françaises. La *mazurka* devient chaloupée, balancée, *collé-serré*. Les suspensions de la danse ne s'expriment plus dans une frappe du pied mais dans une frappe du bassin. Les tournolements vertigineux de la danse de couple se concentrent eux aussi dans une conversation corporelle entre les bassins du cavalier et de la cavalière. Les corps ondulent les uns contre les autres.

Les bals *paré-masqué* qui, selon l'ouvrage de Aline Belfort-Chanol, sont similaires à la description des bals créoles en-bas-bois de René Jadfard, semblent fonctionner de la même manière que les figures traditionnelles du carnaval de rue tel qu'*Anglébannann* : une mise en abîme des masques sociaux et carnavalesques créant une ambivalence, déjouant les discours fixes et figés, affirmant un certain « droit à l'opacité ».

---

1 Idem.

2 Idem.

## **II) La féminisation des bals *paré-masqué* à partir de 1955 : entre libération et coercition.**

Alors que, durant la première moitié du XXe siècle, les hommes aussi bien que les femmes avaient le droit d'accéder à l'anonymat du masque, à partir de 1955-56, selon Aline Belfort-Chanol, le masque n'est plus que l'affaire des femmes. Se met en place alors un rituel bien défini que nous connaissons aujourd'hui et qui s'effectue chaque année en période de carnaval dans les dancings. Ce rituel s'axe essentiellement sur l'anonymat des femmes qui invitent les hommes non masqués à danser et l'impossibilité pour ces hommes de refuser la danse. Aline Belfort-Chanol émet plusieurs raisons hypothétiques quant à la féminisation du masque des bal *paré-masqué*.

Premièrement, ce phénomène serait lié à l'évolution de la société cayennaise. La départementalisation de 1946 apporte une augmentation économique du territoire. Le mouvement féministe prend de l'ampleur. Simone de Beauvoir écrit le *Deuxième sexe* en 1949. Les hommes sont partis soit sur les placers, soit en métropole lors de la Seconde Guerre Mondiale et ne sont pas revenus. La place de la femme au sein de la société guyanaise augmente alors à cette époque.

Deuxièmement, la féminisation du masque serait un interdit posé par les gérants des dancings, soit afin de « limiter l'extension de l'homosexualité qui trouvait là un terrain privilégié. »<sup>1</sup>, soit pour relancer un intérêt pour les bals *paré-masqué* et l'économie des dancings qui se trouvaient alors en déclin.

La seule archive que nous ayons trouvée qui relate ce changement de rituel des bals *paré-masqué* date du 24 février 1960. Dans le *Radio-Presse* de cette date, on peut lire l'obligation pour les femmes de se travestir :

« A l'occasion du dernier samedi de carnaval, le Baldéo organise pour vous un bal travesti. Pour que l'ambiance soit totale, le travesti est obligatoire pour les femmes. »

---

1 Aline Belfort-Chanol, op.cit., p. 90.

Sans nier la valeur des hypothèses établies par Aline Belfort-Chanol, nous porterons cependant un autre regard sur le phénomène des bals *paré-masqué*, déjà ébauché lors de la maîtrise soutenue en 2003 et qui rejoint l'analyse d'Isabelle Hidaïr. Cette archive de 1960 exprime, de la part du dancing Baldéo, l'obligation pour la femme de se masquer. Il ne s'agit non pas d'un choix possible ou d'un droit revendiqué, d'une prise de pouvoir de la femme mais d'un interdit ou d'une obligation posée par une institution. Cet interdit oblige la femme à perdre son identité, son existence sociale. Elle souffre de la chaleur, respire mal derrière le masque. Elle est contrainte de respecter un anonymat strict et sacré, soit en ne parlant pas, soit en modifiant sa voix. Elle devient objet à danser et à faire danser.

*« La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (esse) est un être-perçu (percipi), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles. »<sup>1</sup>*

Il est souvent observable que, pour mieux asservir une population, on désigne certaines réformes comme bénéfiques, émancipatrices alors qu'elles se trouvent être le contraire. C'est un jeu de masque fortement utilisé dans les systèmes coercitifs qui se disent démocratiques. Ce processus ne va pas sans rappeler par exemple les publicités de ces années 1950-1960 qui faisaient de l'électroménager une possibilité d'émancipation de la femme.



*Illustration 268 : Publicité pour Moulinex des années 1960.*

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, éditions du Seuil, 1998, p. 94.

La femme n'est pas libérée de son rôle. Au contraire, l'aliénation persiste voire se renforce. La femme reste cantonnée aux tâches qu'on lui a assignées, l'entretien matériel de la sphère domestique. Plus encore, elle n'a plus le droit de se plaindre car sa tâche est facilitée par le progrès technique.

Le costume qu'abordent les *touloulou* à l'heure actuelle prouve bien que l'aliénation féminine est bien présente. Nous avons pu constater au travers des rares archives iconographiques présentes dans les périodiques concernant le bal des *touloulou* une évolution remarquable. Il y eut une exclusion des clowns, des costumes grotesques, des pantalons au profit d'une robe de « princesse », inspirée de la *Rivière salée*, cintrée à la taille, mettant en valeur les formes dites féminines.

*« La prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'égo. »<sup>1</sup>*



*Illustration 269 : Détails cartes postales pour dancings, Cayenne, 2002 : le touloulou un être féminin*

Quel intérêt l'homme avait-il de masquer obligatoirement les femmes et de se laisser quant à lui, au fur et à mesure, le plaisir d'être à découvert, reconnu, libre en quelque sorte ?

---

1 Idem.

Dans un premier temps, la femme fut toujours au bas de l'échelle sociale. Le besoin de la maîtriser, de l'asservir, d'avoir tout pouvoir sur elle, se retrouve dans toutes les couches sociales de la société, guyanaise autant qu'europpenne.

Premièrement, la domination de l'homme sur la femme est ce que l'on désigne communément par le terme de patriarcat. Ce phénomène est lié, semble-t-il, dans l'histoire de l'humanité, à l'asservissement de la Nature par l'homme, c'est-à-dire à la mise en place de l'agriculture, et aux prémices d'un projet capitaliste, c'est-à-dire à l'exploitation de l'homme par l'homme. Le patriarcat est perçu par certains courants féministes comme la première des relations de pouvoir. L'abolition de l'esclavage n'a pas engendré en Guyane française une société libertaire mais une société régie par l'idéologie d'assimilation c'est-à-dire normée par des valeurs telles que la hiérarchie, la ségrégation, la distinction, la quête de pouvoir sur autrui. Cette nouvelle société post-esclavagiste met en place de nouvelles formes d'esclavage telles que le travail salarié régi par la hiérarchie imposée, la distinction sociale, l'idéologie dominante, produisant un objet (service, produit manufacturé) dont le travailleur salarié, sans avoir décidé du sens de l'objet en question, sans avoir prise sur ce qu'il fait, est réduit à l'état de main d'œuvre pour enrichir une minime partie de la population que l'on appelle communément encore aujourd'hui le patronat. Cette nouvelle forme d'esclavage commandée non plus par le fouet et les chaînes mais par l'aliénation, la propagande et l'illusion de promesses, engendre bien évidemment des frustrations et de la souffrance.

Deuxièmement, la domination de l'homme sur la femme semble être corrélative à la quantité de frustrations et de complexes que l'homme subit et ressent. La femme devient un souffre douleur. Éduquée pour être docile, douce, aimante, dépendante et physiquement faible, elle devient alors une proie facile, un espace de défoulement comme peuvent l'être aussi les enfants et les animaux domestiques. Les violences faites aux femmes s'exécutent le plus souvent à l'intérieur de la sphère familiale, beaucoup en meurent. Elles sont le dernier échelon d'un système aliénant et coercitif.

Dans un second temps, l'homme découvert, socialement reconnu, pouvait ainsi faire démonstration de son attrait sexuel et des nombreuses conquêtes qu'il a, ou pourrait avoir, sans que pour cela sa vie soit en péril, ni ses dames bafouées. L'ordre social restait, et reste encore, ainsi en place.

« La renommée des gens étant ainsi assise sur le succès sexuels, il est de bon ton d'en apporter la démonstration visuelle en quelques lieux publics où les ragots vont pouvoir se propager. »<sup>1</sup>

A juste titre, Biringanine Ndagano<sup>2</sup> décrit les cavaliers des bals *paré-masqué*, non pas de la même manière qu'il le fait des *touloulou*, c'est-à-dire selon leurs démarches, leurs accoutrements ou leurs façons de danser mais selon leurs succès auprès des dames. Il y aurait ainsi seulement trois types de cavaliers. Premièrement, « les cavaliers aux dames » ou « les cavaliers les plus demandés » seraient la « haute classe » des pratiquants masculins des bals. Le succès, selon Biringanine Ndagano, s'effectue non seulement selon la beauté et les qualités de danseur mais surtout selon la reconnaissance sociale du cavalier. Deuxièmement, ceux en demi-teinte, mi-demandés, mi-laissés pour compte, instaurent une sorte de classe moyenne. Troisièmement, les « *tapissiers* », ceux qui font tapis, ceux jamais invités, forment le bas de l'échelle des cavaliers.

Le bal *paré-masqué* permet ainsi, d'une part, de reproduire le besoin, ici masculin, de hiérarchie, de classement et de déclassement, de distinction, de ségrégation selon des critères sociaux de popularité où la femme est voilée, hors-jeu, et, d'autre part, d'affirmer un certain succès sexuel, c'est-à-dire un pouvoir érotique sur la femme.

Dans un troisième temps, ce besoin de domination masculine sociale et sexuelle est sans doute, nous l'avons déjà dit, une réminiscence sous forme de revanche de la position de l'esclave face à la domination du colon qui vole et viole les femmes esclaves, qui fait de l'homme noir un étalon, un géniteur pour reproduire le « bétail » et qui, dans l'idéologie raciste, établira une image du Noir à haute charge érotique.

Cependant, nous l'avons déjà observé plusieurs fois, le masque a différentes strates de lecture. Il est, comme le carnaval, polymorphe. Ces multiples facettes créent des jeux de miroir, des mises en abîmes, des perspectives nouvelles. Nous avons commencé par déconstruire la fausse subversion du bal *paré-masqué* en affirmant que cette festivité, d'une part, était la réappropriation de la bourgeoisie créole au profit de l'idéologie dominante et, d'autre part, était la représentation de la domination masculine créole. Deux phénomènes qui interagissent puisque selon Pierre Bourdieu :

---

1 Bernard Chérubini, op.cit., p. 90.

2 Biringanine Ndagano, op.cit., p.73.

« C'est dans la petite bourgeoisie, qui du fait de sa position dans l'espace social, est spécialement exposée à tous les effets de l'anxiété à l'égard du regard social, que les femmes atteignent la forme extrême de l'aliénation symbolique. »<sup>1</sup>

Mais se pourrait-il qu'une véritable subversion s'exerce au sein de la salle de bal et quelle en serait la forme et le sens ? Les femmes masquées choisissent leurs cavaliers. Elles deviennent des *touloulou*, nom commun masculin. Est-ce là le signe d'une émancipation féminine ?

---

1 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, éditions du Seuil, 1998, p.95.

### III) La relation entre libération de l'érotisme et rituel codifié

Le carnaval est le lieu du défoulement, de la libération des pulsions, mais aussi de l'affranchissement des normes, des codes, des points de vue prédominants sur le monde. Il est un espace d'anti-droit où l'humanité tente d'être libre. Or, c'est avec étonnement, à chaque fois, pour le carnavalesque, de constater, sur certaines pratiques carnavalesques comme ici le bal *paré-masqué*, une extrême rigidité des règles, une codification stricte et sacrée.

Le rituel des bals est toujours le même et chaque *touloulou* en est le garant. Biringanine Ndagano en fait une description riche et intéressante. Pour notre part nous distinguerons le rituel de la codification : l'un précise le déroulement de la cérémonie, le scénario, l'autre met en place des interdits et des obligations, marque les limites.

#### 1) Le rituel en amont, la préparation : être beau et en forme

Il y a d'abord la préparation en amont. Premièrement, il s'agit, plusieurs mois à l'avance, de faire des économies, d'acheter, de louer ou de fabriquer son costume et, surtout, d'être en forme (préparation physique, cure de vitamines).

*« Le lundi, le mardi, le mercredi et jeudi,  
Je ne pense qu'à me préparer pour le week-end  
Quelques séances de gym  
Pour garder le physique  
Et un peu de footing, ça c'est pour l'endurance  
Je vais chez mon docteur pour un bilan de santé  
Je n'ai pas du tout peur car je suis bien entraîné!  
J'irai faire mon marché pour acheter ces légumes  
Réputés pour me remonter.»<sup>1</sup>*

---

1 Refrain de la chanson des KARNIVOR, « La mise en condition ».



*Illustration 270 : enseigne pour vente et fabrication de costumes de touloulou du samedi soir, Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret*

*Illustration 271 : Gaëlle Mode, vente de robes et accessoires pour touloulou du samedi soir, Cayenne. Photo 2002, Blodwenn Mauffret.*



Deuxièmement, le soir même, traditionnellement, on boit la soupe de pied de bœuf entre 19h et 20h. Il s'agit de manger un repas énergétique assez tôt pour être à la fois en forme et léger au moment de rentrer dans la danse. Il a été possible d'observer certain *touloulou* prenant, en plus d'un repas énergétique, des compléments alimentaires comme certains minéraux (fer, magnésium, etc.) ou des plantes de Guyane dites fortifiantes comme la noix de Kola, cerises-pays dites acérola, guarana, gingembre, etc. Puis, il s'agit, chacun de leur côté, de se faire belle pour les *touloulou* et beau pour les cavaliers. Les femmes se retrouvent entre elles, chez une amie, pour s'aider à s'habiller selon un code vestimentaire très précis qui respecte l'anonymat de la danseuse.

*Illustration 272 :  
touloulou prêts à partir,  
Cayenne, 2002, photo  
Blodwenn Mauffret*



*Illustration 273 : touloulou prêts à  
"casser du bois", Cayenne, 2002,  
photo : Blodwenn Mauffret.*

*Illustration 274 :  
touloulou prêt à enchanter,  
Cayenne, 2002, photo :  
Blodwenn Mauffret.*





Illustration 275 : Groupe d'amies en touloulou prêtes avant l'embarquement pour Chez Nana, Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret.

Le *touloulou* porte des bas ou un collant, des chaussures qu'elle ne porte jamais, que personne n'a jamais vues et qui changent sa taille habituelle, un t-shirt en coton pour absorber la transpiration, un jupon, une cagoule pour cacher le cou et les cheveux, des gants allant jusqu'au coude, une robe sur une base *Rivière salée*, une coiffe traditionnelle dite *chatte* ou *lachat* dont la façon de nouer désigne soit une femme mariée, un cœur à prendre, etc., un loup à bavette ou un masque vénitien.



Illustration 276 : coiffes traditionnelles de la Martinique, principe de codification du nœud de la "chatte" que l'on retrouve en Guyane française et encore aujourd'hui dans les bals paré-masqué. Un bout : mon cœur est libre, Deux bouts : mon cœur est engagé mais vous pouvez tenter votre chance, Trois Bouts : mon cœur est pris, Quatre bouts : il y a de la place pour qui le désire. carte postale contemporaine.

Le *touloulou* peut aussi utiliser du rembourrage (coussins, coton) pour accentuer certaines formes (seins, fesses, hanches). Pour accentuer sa beauté, elle joue avec les couleurs, les textures, se pare de bijoux et se parfume d'un parfum qu'elle ne porte

jamais.

Les *touloulou* peuvent, pour se mettre dans l'ambiance, écouter de la musique de carnaval, raconter leurs dernières péripéties de *touloulou*, débattre sur les qualités de certains danseurs, s'échanger certains subterfuges et taquineries de *touloulou*, boire de l'alcool, manger.

Les hommes de leur côté se font beau, se parfument, préparent des t-shirts ou chemises de rechange, parfois endossent un même t-shirt d'équipe avec un slogan inscrit dessus qui met en valeur leur qualité de danseur ou leur virilité. Ils préparent aussi une glacière remplie de boissons alcoolisées ou non qu'ils laisseront dans une voiture « repère » où il pourront emmener des *touloulou* boire ou encore s'y retrouver pour échanger leurs expériences balesques.

Le rituel en amont met en place déjà deux caractéristiques importantes du bal *paré-masqué* : le culte du corps et le strict anonymat de la femme.

## **2) Le rituel à l'intérieur et l'extérieur de la salle**

L'espace de la salle de bal est toujours occupé de la même manière : l'orchestre est sur une estrade au fond ; le bar est sur le côté Chez Nana ou au fond derrière l'orchestre chez Polina ; les gradins sont dans un coin pour permettre aux spectateurs de venir observer sans interférer avec l'ordre balesque ; les caméras de télévisions se placent aujourd'hui généralement près des gradins en tâchant de ne pas empêcher le rituel de s'accomplir ; les hommes attendent le long des murs, toujours à la même place chaque samedi, qu'une *touloulou* veuille bien les inviter ; les couples dansants occupent le milieu.

Le rituel veut que le *touloulou* lors de sa première entrée dans la salle de bal en fasse le tour dans le sens des aiguilles d'une montre (on parle aussi de faire « le tour en loup »), comme pour marquer son territoire, pour repérer l'emplacement des « bons » danseurs, de ses cavaliers « habitués », des rendez-vous à ne pas manquer ou encore de nouveaux arrivés dans ce jeu carnavalesque.

La musique et la danse suivent un rituel spécifique décrit par Biringanine Ndagano. De 22h à 2h, c'est la première partie. On danse *biguine* et *mazurka créole*. De 2h à 4h, c'est la deuxième partie. C'est l'heure du *piké djouk*, une danse inventée par le groupe *Les Mécènes* qui consiste à insérer au sein d'une *mazurka* ou d'un *zouk* une frappe des bassins les uns contre les autres, le *piké*. Dans cette deuxième partie se situe un entracte à la suite duquel se joue un *boléro* puis de nouveau des *piké djouk* et *biguine*. De 4h à 5h ou 6h est la troisième partie. Les *biguines* s'enchaînent avec les *meringue*. Puis c'est le final. Avant les années 1990, le bal se terminait par un *vidé*. Aujourd'hui, la musique *vidé* peut être jouée par l'orchestre pour marquer la fin. Certains orchestres comme *Les Mécènes* choisissent plutôt de jouer un *Compas*. Il a été observé pour le bal *paré-masqué* du mardi gras de 2002 Chez Nana avec l'orchestre *Blue Stars* l'exécution d'une musique *kaséco* pour le final.

Le succès de ce bal est tel que la fête ne se situe pas seulement à l'intérieur mais aussi à l'extérieur. On parle alors d'« ambiance parking ». Le dancing Chez Nana offre une grande possibilité d'observation du rituel extérieur au bal *paré-masqué*. Le Soleil Levant dénommé aussi plus tard Chez Nana ouvrait ses portes en 1953. C'est en 1959 qu'il organise des bals *paré-masqué* à l'heure où les célèbres dancings Ti-Balcon et Casino sont en déclin. Aujourd'hui encore les carnavaliers n'ont pas déserté ce lieu malgré l'implantation d'un nouveau dancing Polina qui semble faire face à la concurrence. Des orchestres s'y succédèrent : le célèbre orchestre de Mr Egalgi aux *Blue Stars* actuel en passant par *Les Mécènes*.



Illustration 277 : Le Soleil Levant dit Chez Nana, quartier de la Crique, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret

Sam 26/01/08



Illustration 278 : Devant Chez Nana : bar brésilien, restauration en roulotte, badauds, gendarme et touloulou. 2008, Blodwenn Mauffret



Illustration 279 : Restauration devant Chez Nana, lieu de rencontre, d'amitié et de commérages, Cayenne, 2008, Blodwenn Mauffret.



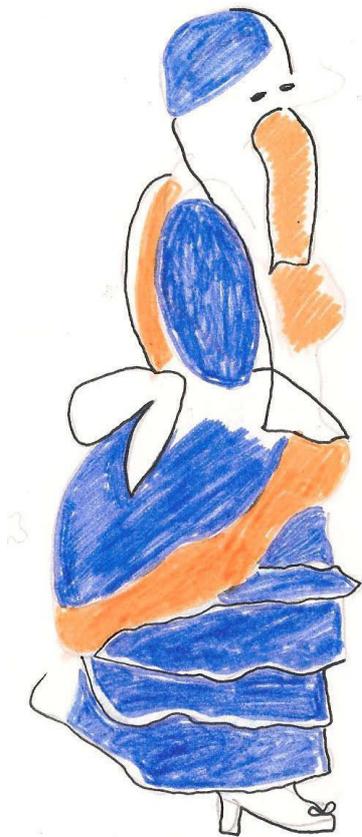
Illustration 280 : Cavalier offrant à boire à son touloulou à l'extérieur de Chez Nana, Cayenne, 2008, Blodwenn Mauffret

26/04/08

CHEZ NANA →



Illustration 281: Cavalier racontant ces exploits à des amies, extérieur de Chez Nana, Cayenne, 2008, Blodwenn Mauffret.

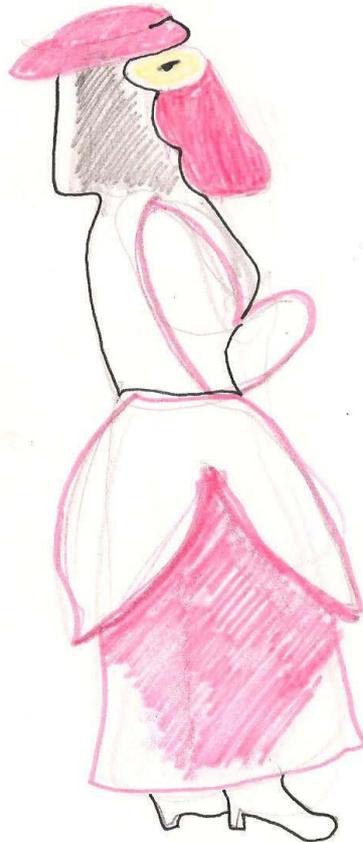


*Illustration 282 : touloulou  
allant Chez Nana, Cayenne,  
2008, dessin Blodwenn Mauffret*

*Illustration 283 : touloulou  
devant l'entrée de Chez Nana,  
Cayenne, 2008, dessin  
Blodwenn Mauffret*



*Illustration 284 : touloulou devant l'entrée de Chez Nana, Cayenne, 2008, dessin Blodwenn Mauffret.*



Des bars, des roulottes se sont installées devant l'entrée de Chez Nana. Des familles, des badauds, des groupes d'amis, des curieux en tout genre viennent voir les *touloulou* entrer et sortir. Les commérages vont bon train sur les déguisements, les cavaliers, les identités hypothétiques des *touloulou*. Les cavaliers sortent avec leur *touloulou* boire un verre, une soupe, manger un *colombo*<sup>1</sup>, ou un plat brésilien. L'« ambiance parking » devant Polina est différente. Aucune restauration n'est installée. Les pratiquants font généralement partie de la jeunesse cayennaise. Le dancing se situant en périphérie, les familles avec enfant ne viennent pas y faire un tour par curiosité.

A la fin du bal, après la dernière danse, des groupes d'amis se retrouvent pour un

---

<sup>1</sup> Préparation culinaire originaire d'Asie adoptée aux Antilles-Guyane, équivalent au Curry indien.

petit déjeuner copieux et revigorant appelé le *tchimbé tchô* ou *tchimbé cho* qui signifie littéralement « soutenir le cœur ». Il est constitué d'un *blaff*<sup>1</sup>, d'un chocolat chaud créole ou d'un café, de pain, de punch au lait et d'alcool. Certains participants iront se préparer pour le défilé du dimanche, d'autres continueront la danse de 12h à 20h, non masqués, dans une sorte d'« after » appelée *Lasco* qui se déroule généralement chez un particulier.

### 3) La codification

Le rituel que nous venons de voir est renchéri par une codification stricte. Déjà, avant la féminisation des années 1950, s'exprimait le besoin d'interdits et de codifications. Certes, au sein des bals *paré-masqué* d'avant les années 1950, hommes comme femmes avaient le droit de se déguiser ou non. Certains dansaient « à découvert », d'autres restaient en simples spectateurs. Aline Belfort-Chanol ne précise pas, dans son ouvrage, si le déguisement obligeait à l'anonymat le plus strict comme aujourd'hui, ou si des parties de la peau pouvait être visibles. Cependant le rituel semblait déjà très codifié.

*« Les touloulous se rendaient au dancing en bandes de 20 à 30 personnes au travesti identique, en petits groupes, en couples ou seuls. Les membres d'une même bande portaient un signe distinctif comme une fleur sur la poitrine, un rond au chapeau ou encore un nœud. Les touloulous de sexe masculin dansaient avec les touloulous de sexe féminin de la même bande. Par jeu, il arrivait qu'un touloulou homme, sollicite un cavalier non déguisé pour une danse. En revanche, il était exclu pour un homme non déguisé d'inviter à danser, autant que pour une femme non déguisée de danser. Les touloulous femmes pouvaient inviter les hommes non masqués à danser et changeaient leur voix pour ne pas risquer d'être reconnues. »<sup>2</sup>*

Nous voyons, dans la description que fait Aline Belfort-Chanol du jeu balesque du début du XXe siècle dans les dancing Ti-Balcon et Casino-Théâtre, l'importance d'une codification de l'invite et de l'anonymat féminin. D'une part, c'est le masque qui invite, qu'il soit homme ou femme. Le non-masqué n'a aucun droit. D'autre part, si la femme invite, elle doit faire en sorte de ne pas être reconnue jusqu'à, comme

---

1 *Blaff*, appelé aussi *blaff* de poisson ou crustacé, est l'équivalent du court bouillon métropolitain épicé différemment : piment, jus de citron, bouquet garni, oignons.

2 Aline Belfort-Chanol, op.cit., p. 44.

aujourd'hui, modifier sa voix.

### **a) Des règles tacites : miroir de la société**

La femme, en prenant le monopole du masque, semble avoir obligé à une codification encore plus rigoureuse. Il y a d'abord des règles tacites que Biringanine Ndagano énumère en sept points :

- « 1- Il est interdit de démasquer un touloulou ou de demander à un touloulou de se démasquer en public.
- 2- Le touloulou doit tout faire pour préserver son anonymat avant, pendant et après la soirée, sauf si elle doit se prolonger avec son accord.
- 3- Seul le touloulou féminin a le droit d'inviter à danser les personnes non masquées, et c'est à lui de donner la cadence.
- 4- Ne peuvent danser ensemble que des touloulou de sexe opposé.
- 5- Le touloulou féminin ne doit rien dépenser pour s'alimenter et se désaltérer. L'initiative doit toujours venir du cavalier après deux ou trois danses.
- 6- Il faut éviter d'inviter souvent le même cavalier à danser. Laissez ce dernier mesurer sa popularité, sauf en cas d'accord tacite.
- 7- Les déplacements dans la salle s'effectuent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. »<sup>1</sup>

Les règles tacites semblent fonctionner comme miroir de la société cayennaise. Les règles 4, 5 et 6 réaffirment la position masculine de domination. L'hétérosexualité est obligatoire. Le *touloulou* ne peut inviter une femme non masquée ou un autre *touloulou* féminin à danser (4). Le *touloulou* est en dépendance économique (5). L'homme est là pour affirmer son pouvoir sexuel et exposer ses innombrables conquêtes (6).

Ce à quoi s'ajoute, d'une part, les codes vestimentaires du *touloulou*. Nous avons vu que la robe et la façon de s'habiller suivent toujours un même modèle, un même processus. Un *touloulou* ne peut arriver, même s'il respecte le principe d'anonymat, avec, par exemple, un bleu de travail et un masque grotesque. Il s'est même trouvé que certains cavaliers fassent remontrance directement ou indirectement à un *touloulou* en raison de sa façon peu « distinguée » de se déguiser. Un *touloulou* doit être beau. La robe doit faire penser à celle d'une princesse : les couleurs vives et chatoyantes, les tissus riches et variés, les lous, masques et bijoux colorés, brillants, ingénieux. Le *touloulou* semble devoir être un être « féminin », un être en devenir

---

<sup>1</sup> Biringanine Ndagano, op.cit., p. 67.

« être-perçu » pour reprendre la terminologie de Pierre Bourdieu.<sup>1</sup>

*« Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres. »<sup>2</sup>*

De grands miroirs sont installés à l'entrée de la salle de bal Chez Nana, ceux-ci permettant non seulement aux *touloulou* de vérifier leur strict anonymat mais aussi leur « beauté ». Il a été possible d'observer à cet endroit des *touloulou* réajustant leur robe et avoir une attitude du corps et du regard contemplatif de leur « beauté ». Le miroir participe à l'élaboration d'un corps-pour-autrui. Il est, selon les mots de Pierre Bourdieu, un « instrument qui permet non seulement de se voir mais d'essayer de voir comment on est vu et de se donner à voir comme on entend être vu. »<sup>3</sup> Le bal *paré-masqué* prend l'allure d'une dramaturgie de Marivaux. Le jeu est un jeu d'apparence, d'artifice, de surface. C'est une dramaturgie de la séduction. La femme est mise en scène comme un être séduisant et séducteur. L'homme quant à lui a le besoin pressant d'être séduit.

*« Dans le théâtre de Marivaux, ce qui circule entre l'homme et la femme, sous les arabesques du dialogue, c'est le pathétique besoin de séduire, d'être séduit, d'apprivoiser et d'enchanter le monde qu'ils soupçonnent de ne pouvoir combler leurs désirs ou leurs rêves, dont ils redoutent la part inconnue, mais auquel ils sentent bien qu'ils ne peuvent échapper en dépit d'une peur ou d'une méfiance qui les pousse à d'éphémères tentatives de fuite. »<sup>4</sup>*

Les hommes ne sont pas exempts de ce processus. Ils tentent au sein de la salle de bal de manifester leur virilité et séduction « naturelles » aussi bien que leur qualité de danseur. Certains poussent leur image virile jusqu'à la pratique d'un sport qui entretient et force la musculation et l'emploi de t-shirt moulant mettant en avant leur corps athlétique.

*« Si les femmes, soumises à un travail de socialisation qui tend à les diminuer, à les nier, font l'apprentissage des vertus négatives d'abnégation, de résignation et de silence, les hommes sont aussi prisonniers, et sournoisement victimes, de la représentation dominante. (...) Le privilège masculin est aussi un piège et il trouve sa contrepartie dans la tension et la*

---

1 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op.cit., p.90, chapitre *L'être féminin comme être-perçu*.

2 Idem.

3 Idem, p. 96.

4 Yves Moraud, *Le discours de la séduction dans le théâtre de Marivaux*, Studia Minora Facultatis Philosophiae universitatis Brunensis, L6, 1984.

*contention permanentes, parfois poussées jusqu'à l'absurde, qu'impose à chaque homme le devoir d'affirmer en toute circonstance sa virilité. »<sup>1</sup>*

La virilité, manifestation de la domination masculine, se lie avec la violence. La règle tacite de Biringanine Ndagano, n°3, qui affirme que c'est au *touloulou* de donner la cadence de la danse est souvent peu respectée. Certains cavaliers veulent donner leur rythme, veulent diriger à tout prix. D'autres, lors du *piké*, de la frappe des bassins les uns contre les autres, peuvent être d'une grande violence. Une légende urbaine raconte que des cavaliers placent des coques dans leur pantalon pour « casser » encore plus sévèrement les *touloulou*.

La domination masculine se lie aussi avec la galanterie. L'enceinte du bal est aussi codifiée tacitement pour les hommes. Ils doivent avant tout être galants : attendre contre le mur que le *touloulou* les invite sans mot dire, s'appliquer à bien danser, ne pas refuser une invitation, offrir à boire au *touloulou* au bout de deux ou trois invitations et passer devant le *touloulou* pour lui frayer un passage dans la foule balesque.

Yves-Alexandre Chouala explique comment la galanterie est une parure dorée de la domination masculine. Elle est une négociation sexuelle, un droit de propriété, un droit de disposer du corps de la femme. Elle est la marque de la « noblesse masculine », d'une distinction sociale de l'homme par rapport à la femme.

*« La galanterie masculine est une stratégie de domination, de domestication des âmes parce qu'elle procède à une déresponsabilisation sociale de la femme. Elle est un moyen de domination durable parce que la femme ne saurait revendiquer une autonomie/émancipation dans un contexte où elle se fait prendre en charge quotidiennement, étant entendu que la prise en charge équivaut sinon à une défaillance de soi au moins à une hétéronisation de soi. »<sup>2</sup>*

Les règles tacites 1 et 2 participent à la mise en place d'un anonymat strict qui permet au corps érotique et à la danse carnavalesque de se manifester.

---

1 Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op.cit., pp. 74-75.

2 Yves Alexandre Chouala, docteur en sciences politiques, chercheur au GRAPS (groupe de recherches administratives, politiques et sociales), *Galanterie masculine et « aliénation objective » de la femme : la légitimation féminine d'un « habitus androcentrique »*, 2003, visible sur [libertaire.free.fr](http://libertaire.free.fr) ou encore sur [polis.sciencespobordeaux.fr](http://polis.sciencespobordeaux.fr)

**b) « Les dix commandements de la touloulou » : une réglementation de la « débauche » carnavalesque.**

Dans le *Touloulou Magazine* n°2 de 1996 paraît sous la plume de Mme Cesto les *Dix commandements du touloulou* qui réapparaîtront à chaque carnaval dans différents périodiques :

- « 1- Pour éviter les mauvaises interprétations : marrainez le touloulou « la crèche »<sup>1</sup>.
- 2- Que la danse et la musique restent le centre d'intérêt du bal masqué.
- 3- Que le masque protège l'anonymat obligatoire du touloulou.
- 4- Tu respecteras la liberté des autres pour être libre d'être toi.
- 5- La discrétion, la subtilité de tes gestes te rendront hommage.
- 6- Le bal masqué ne doit pas devenir par ton attitude une maison close.
- 7- Ne confondez point ces lieux mythiques avec boîtes de nuit ou chambres d'hôtels.
- 8- Soyez Charmeuses sans être sangsues, le touloulou passe partout, voit tout mais ne doit jamais s'accrocher.
- 9- Faites-vous désirer et non détester.
- 10- La sagesse nous permettra d'apprécier jusqu'à la fin des temps cette coutume. »

Il semble y avoir plusieurs raisons à l'établissement de ces dix commandements.

Premièrement, selon Biringanine Ndagano, la raison vient d'une nécessité de faire face à certains débordements.

« Il faut dire qu'avec l'ouverture d'une deuxième université, Polina, en 1998, des jeunes guyanais et surtout des métropolitains ont commencé à fréquenter le bal paré-masqué et beaucoup de dérives ont été constatées, dont une confusion entre boîtes de nuit et universités. »<sup>2</sup>

Les dancings ont été appelés « universités du samedi soir » vers la fin du XXe – début XXIe siècle. Les cavaliers autant que les *touloulou* y vont pour apprendre à danser et à respecter les règles du rituel balesque. A la fin de la saison carnavalesque des diplômes sont distribués par les orchestres au public.

---

1 Un *touloulou* dit « la crèche » est un *touloulou* qui pratique pour la première fois le bal *paré-masqué*. Viviane Emigré fit dans le magazine *Rétro Vaval* de 1999 une classification humoristique des *touloulou* qui resta depuis dans les mœurs : *touloulou kate-kate*, *touloulou haute-classe*, *touloulou sardine*, *touloulou la-colle*, *touloulou yien-yien*, *touloulou vigile*, *touloulou touriste*, *touloulou deux-chevaux*, *touloulou basilic*, *touloulou deux-heures*, *touloulou Cigale*. D'autres appellations sont apparues par la suite comme *touloulou la-crèche* et bien d'autres selon les inspirations et les observations de chacun.

2 Biringanine Ndagano, op.cit., pp. 66-67.



Illustration 285 : Diplôme 2002, université "Soleil levant", distribué par les Blues Stars.

Qu'entend la société cayennaise par différence entre « boîte de nuit » et « université » ? Cette distinction, importante puisque présente dans l'article 7 des « dix commandements », ne vient pas seulement de la présence du masque et d'un rituel précis qui constitue le bal *paré-masqué* mais d'un cadre précis qui régit la libération pulsionnelle carnavalesque. Dans l'article 7 les boîtes de nuit sont mises au même plan que les chambres d'hôtel. L'expression du désir dans les bals *paré-masqué* ne doit pas sortir de la danse et du jeu de séduction qui s'établit dans l'entre-deux de la danse de couple. La quasi totalité des « dix commandements » tourne autour de cet axe : le dancing ne doit pas être « une maison close » ; la femme *touloulou* se doit d'être discrète, subtile, charmeuse, désirable, sage et non sangsue et détestable ; la danse et la musique doivent être le seul centre d'intérêt.

Deuxièmement, la raison de l'élaboration de ces « dix commandements » peut se trouver dans la position de la femme et de la place de l'expression de son désir au sein de la société cayennaise. En première hypothèse, il peut s'agir d'attirer les femmes à pratiquer cette festivité sans qu'elles perçoivent cette pratique comme dégradante. Il est vrai que jusque dans les années 1980, la femme *touloulou* était désignée par la société bien pensante cayennaise comme étant une femme de mauvaise vie et/ou plus précisément une *matado*, une courtisane. Le désir et la sexualité exprimée ont toujours été dans les sociétés occidentales comme étant le droit des hommes. Encore aujourd'hui des mouvements féministes contre le sexisme

et les agressions sexuelles manifestent leur droit à être une « salope ».

*Illustration 286 : Sluts and whores against sexual violence : salopes et putes contre les agressions sexuelles, photo Robert Ottoviani, octobre 2011, marche des salopes, Aix-en-Provence*



Le bal *paré-masqué*, réappropriation par la bourgeoisie masculine créole des bals populaires au profit d'une démonstration de leur pouvoir d'attraction sexuelle, devait, sans nul doute, pour perdurer, s'élargir à l'ensemble de la population et par là à la gent féminine que l'on pourrait qualifier de non-*matado*. En deuxième hypothèse, il peut s'agir d'une restriction de l'expression du désir de la femme. La salle de bal ne doit pas être une « maison close ». La femme ne doit pas prendre les pleins pouvoirs : elle ne doit pas être « sangsue » ni empêcher l'homme d'être libre et d'apprécier pleinement son succès auprès des femmes. La femme *touloulou* reste cloîtrée dans une définition genrée de la féminité. Elle doit être « discrète », « subtile », « sage » et « désirable ». Elle ne doit pas être agressive, arrogante, extravertie, grossière, rustre, rebelle, allant à l'encontre des normes établies qui régissent la condition féminine et les rapports homme-femme. Bref, elle ne doit pas être haïssable. Elle doit rester dans son rôle d'être-perçu et non d'être-conquérant.

Troisièmement, l'extrême codification des bals tente de concentrer la liberté pulsionnelle carnavalesque dans le jeu de la danse. Les règles tacites autant que les « dix commandements » insistent sur l'obligation et le respect de l'anonymat. L'exemple déjà cité dans le chapitre précédent du tirailleur sénégalais arrachant le masque d'une danseuse et provoquant, ainsi, un carnaval sanglant, prouve, nous l'avons dit, la force de l'interdit. Le désir, même dans un cadre carnavalesque, ne semble pas pouvoir s'exprimer pleinement à découvert. Il faut cacher son être social pour pouvoir montrer une part de son être pulsionnel. La femme, plus encore, cloîtrée dans une société assimilationniste à domination masculine, doit, pour préserver son honneur, être le plus anonyme possible. La société cayennaise semble

être une société régie par de nombreux codes de bienséance et d'être-en-société. Comme l'explique Bernard Chérubini concernant une ville encore peu étendue que fut Cayenne avant le bouleversement démographique des années 1975-1985 :

« dans un contexte exigü d'interconnaissance, la définition sociale de l'individu passe par la production de signes et de symboles d'appartenance, par la mise en scène de l'identité étroitement associée à des conduites de ségrégation et d'évitement, à la mise en scène de la distanciation sociale. »<sup>1</sup>

Pour avoir pratiqué les bals carnavalesques non-masqués des jeudis du carnaval, tels que ceux animés par *La Bande à Jean-Claire*, par comparaison aux *bal-touloulou* et *bal-tololo*, il a été facile d'observer une société marquée par la distinction et la distanciation sociales. N'importe qui ne pouvait danser avec n'importe qui et surtout pas n'importe comment. Ces bals étaient essentiellement l'affaire de la bourgeoisie cayennaise. Dans les boîtes de nuit où règne essentiellement la jeunesse cayennaise ou encore dans les bars dansants du quartier populaire *La Crique*, l'invitation à danser, les styles d'être-en-société et la danse elle-même différaient très distinctement. Les « dragues » y pouvaient être agressives et les danses plus démonstratives de leur pouvoir érotiques. Ce qui m'a amenée à penser qu'effectivement les bals *paré-masqué* devait être en premier lieu un espace réapproprié par la bourgeoisie cayennaise bien plus qu'un bal populaire. La force des codifications qui règne au sein de l'espace balsque semble corrélative à celle des codes qui régissent la société qui produit et pratique le bal.

Mais voyons de plus près ce qui se passe dans l'entre-deux du *collé-serré*. L'anonymat du masque libère la femme des interdits sociaux en vigueur. Il se crée alors un espace de marronnage. Cet espace de liberté est recadré par les codifications tacites ou officielles et se resserre, dès lors, sur la danse et sur l'espace qui se joue entre les deux corps des danseurs, dans l'entre-deux du *collé-serré*. La libération pulsionnelle carnavalesque est dirigée, encadrée, restreinte à un jeu de danse bien particulier où la femme se doit d'être subtile et discrète. La subversion se joue alors dans cet infime espace de l'entre-deux. Cet espace de marronnage est dynamisé par l'invitation à danser où la femme décide et l'homme obéit et par l'acquisition du genre universel, le genre masculin, dans l'appellation du *touloulou* (nom commun masculin). La femme dans cet espace de l'entre-deux réaccède à son désir. Elle n'est

---

1 Bernard Chérubini, op.cit., p. 87.

plus objet, genre particulier, mais genre universel, celui qui décide, dirige, désire. De cet espace de marronnage jaillit l'éloge de la chair et de l'érotisme qui mène certains carnavologues comme Jérôme Nicolas à définir les danses de carnaval comme la reproduction consciente ou non de l'acte sexuel.

#### **4) L'érotisme des danses de carnaval**

##### **a) La danse de couple et le langage des corps**

Dans le travail de maîtrise nous avons tenté de comprendre la relation qu'entretenaient la danse et la communication.

*« La danse a certaines propriétés qui l'apparentent à la conversation, si bien que nous pourrions la considérer comme un engagement ou une rencontre non verbale. »<sup>1</sup>*

La danse de couple oblige un échange : celui des rythmes et des mouvements qui constitue la chorégraphie. Lorsque deux personnes dansent ensemble, ils partagent, selon Christian Dubar<sup>2</sup>, deux stocks sociaux de connaissances. Le premier stock correspondrait à ce que l'on pourrait nommer « transgénérationnel dansant ». Le second stock contiendrait les expériences personnelles propres à chacun. Les danseurs ne pourraient communiquer-danser entre eux qu'avec la partie commune de ces deux ensembles. Ce qui nous avait amenée à dire dans le travail précédent que les bals et danses de carnaval participent pleinement au processus de créolisation et au sentiment de communauté nécessaire à la construction et l'affirmation d'une culture nouvelle.

Dans le cadre d'une analyse sur la relation entre l'esthétique et la subversion, nous voudrions comprendre quel partage s'effectue dans la conversation érotique des danses de carnaval. Premièrement, la partie commune des deux stocks sociaux de connaissance qui s'échange entre les danseurs est, d'une part, dans le cadre du bal *paré-masqué* exempte du devoir-être social de la femme et recadrée par la

---

1 E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, tome 2, La relations publiques*, éditions de Minuit, 1983, p.38.

2 Christian Dubar, *L'incitation à la danse : la construction du couple dansant*, in *Sociopoétique de la danse*, sous la direction de A. Montandon, Anthropos, 1998.

codification carnavalesque. L'échange est empreint d'une sorte de marronnage restreint. D'autre part, l'échange se base au plus près de l'universalité. L'échange est non verbal. Les barrières de la langue et l'obligation de parler une langue non choisie s'effondrent. L'autorité du Verbe disparaît. L'échange est non seulement non verbal mais cherche à écarter de la communication tout particularisme. Ce sont les points communs qui permettent la communication, c'est-à-dire ce qui se rapproche le plus de l'universalité de la condition humaine. Le marronnage restreint de l'entre-deux tente de retrouver certaines caractéristiques de l'humanité universelle.

Deuxièmement, la danse de couple oblige aussi un autre échange : celui des matières, chaleurs, textures et odeurs du corps. Les corps échangent de l'organicité. L'humanité qui se crée dans ce marronnage restreint manifeste son universalité non pas uniquement au sein d'un système symbolique mais surtout dans la matière même de la chair. C'est le carnaval rabaissant, reliant l'humanité au bas-corporel. Il suffit d'entrer au Soleil Levant pour être frappé de plein fouet par l'organicité qui s'y déroule. L'humidité et la chaleur pénètrent les corps. Les danseurs s'exécutent en suant. Une odeur particulière vous envahit : celle des corps en transe. La foule est compacte. Pour se frayer un chemin dans la masse il faut jouer des coudes, s'agglutiner aux corps dansants. Parfois vous êtes pris entre différents couples qui remuent. La musique forte et en direct vous envahit de ses vibrations et de sa mélodie. Lorsque vous êtes pris dans une danse, le *collé-serré* vous oblige à sentir la totalité du corps de l'autre. L'autre devient une masse qui vous embarque dans le remuant de la fête. Il devient une mer houleuse rythmée par la musique sur lequel vous êtes agglutiné comme un radeau.

### **b) Le *collé-serré* : une esthétisation de la sexualité.**

En quoi le *collé-serré* est-il une esthétisation de la sexualité ?

Premièrement, l'esthétisation de la sexualité est encouragée par la littérature, les chansons de carnaval et les médias. Dans la littérature exotique, la danse créole, avant même qu'elle ne soit carnavalesque, est une affaire d'érotisme. Elle est diabolique. La salle de bal est l'ancre des ténèbres. Les danseuses envoûtent, ensorcellent. Dans le roman de René Jadfard, les femmes blanches parisiennes

succombent, elles aussi, rue Blomet, à l' « érotisme noir ». On y voit clairement la marque du regard blanc porté sur le Noir depuis des siècles : un étalon aux danses lascives porté à la luxure.

*« Je comprends de mieux en mieux ces femmes blanches qui ne pouvaient plus se passer d'aller rue Blomet. Elles y allaient comme dans un monde à l'abri du monde. Dans ce « no-man's land » exotique, se mêlaient la meilleure et la pire société. Les femmes vulgaires ou raffinées s'abandonnaient sans mesure ni frein au tourbillon. Plus que quiconque, celles qui étaient les plus réservées dans la vie bourgeoise ordinaire étaient déchaînées. Victor, que j'interrogeais un soir, m'assura qu'elles ne s'en tenaient pas à ces manifestations chorégraphiques délirantes, mais qu'elles se retrouvaient bel et bien, dans les nuits finissantes, emprisonnées dans des bras de fer, sous des poitrines ténébreuses, dans l'ombre des chambres d'hôtel du quartier. Ainsi emportaient-elles de ces frénésies infernales, la conviction qu'elles avaient enfin vécu l'aventure sensationnelle de leur vie quotidienne. Et Victor avait ce joli mot :  
Elles aussi ont trouvé la route des épices ! »<sup>1</sup>*

Le *collé-serré* de la danse semble prendre place dans la littérature comme un préliminaire avant accouplement. Le bal, qui dans la littérature française fut toujours un espace d'intrigue et de rencontre amoureuse, semble, lorsqu'il s'agit du bal créole, devenir l'espace de la domination de la chair, de la frénésie des sens, de l'exaltation des sexes. Dans les chansons de carnaval, la danse est là aussi sur-érotisée. Biringanine Ndagano nous informe sur les contenus des chansons de carnivals des bals *paré-masqué*. Il classe plusieurs thèmes : 1) L'éloge du carnaval, 2) L'hymne aux dancings, 3) Les codes de la danses, 4) Les personnages en scène et 5) La satire sociale. Dans le 3), les codes de la danse sont essentiellement centrés sur la sexualité. Dans la chanson *Les coupeuses de cannes* du groupe *La Boule Blanche*, le texte entier fait référence au sexe.

*« Sabrez de bas en haut (...)  
Verticalement ou à l'horizontal (...)  
Démembrez calmement (...)  
Au premier nœud, coupez,  
Au deuxième nœud, coupez... »<sup>2</sup>*

Selon Biringanine Ndagano, l'action de couper la canne est une métaphore de l'acte de « baiser ».

---

1 René Jadfard, op.cit., pp. 18-21. Cf Annexe.

2 Biringanine Ndagano, op.cit., p. 86.

« Prenons l'exemple du verbe « couper »: par un procédé de désémantisation-sémantisation, il signifie en langage créole « baiser », avec tout ce que le mot peut avoir comme charge de vulgarité. Les cavaliers qui respectent la cadence (et ils le doivent) font correspondre la parole (couper), le son (trombone), et le mouvement (un coup de rein tantôt devant, tantôt sur le côté gauche, droit, derrière, tantôt au milieu exactement comme l'indique le chanteur). »<sup>1</sup>

Les médias, eux aussi, participent à l'esthétisation de la sexualité des bal *paré-masqué*. Après avoir été pendant longtemps un lieu dénoncé comme étant réservé aux adultes et aux femmes entretenues, un lieu carnavalesque de débauche aux danses endiablées, il semble, qu'aujourd'hui, les médias participent à la construction d'un mythe du *touloulou* qui prend le contre-pied de l'obscénité et de la vulgarité des chansons de carnaval. Autant dans *France-Guyane*, *Touloulou magazine* qu'à la télévision, le *touloulou* est devenue un être féérique, surnaturel rempli de beauté et de distinction. Elle est joueuse, tragédienne ou comédienne. Elle se pare, se prépare, préserve son anonymat. Elle est mystérieuse et irrésistible. Cette image du *touloulou* semble participer à la fabrication d'un carnaval en tant que produit touristique. Le *touloulou* est merveilleux, attractif, irrésistible.

« Le soir des samedis de carnaval est l'instant où la ville s'enveloppe de son drapé noir pour laisser place au scintillement d'un « chariot » d'étoiles décidées à en aveugler plus d'un. Des astres qui rayonnent dans la nuit comme un Soleil de midi. Des météores nocturnes qui brillent avec l'intensité d'une pleine Lune. Tourbillon de lumière qui embrase le bal. Touloulou Soleil au charme de feu et aux couleurs dorées. Belle et douce Lune entraînant poussière d'argent. Piqué chaud sur des mazurka endiablées. Solstice de jour aux nuits ardentes. Piqué doux pour boléro songeur. Solstice de nuit propice aux confidences. Éclat et brillance. Filet d'or et filet d'argent. Soleil d'un soir. Éclipse de jour. Lune de jour. Éclipse de nuit. Divines étoiles filantes. Mystérieuses lueurs d'une nuit féérique. »<sup>2</sup>

Deuxièmement, l'esthétisation de la sexualité est encouragée par un échange dansant s'effectuant essentiellement dans l'espace du bassin. La créolisation des danses françaises s'est concrétisée dans une focalisation de la chorégraphie dans le champ du bassin. Les corps *collé-serré* roulent, balancent, chaloupent, marquent des temps, créent des suspensions et des frappes essentiellement dans la zone du bas-corporel. Les épaules restent horizontales. Elles sont fixées à la colonne vertébrale et tentent le moins possible de pivoter. Les pieds glissent sur le sol. Les genoux et les

1 Biringanine Ndagano, op.cit., p. 86.

2 *Touloulou magazine*, N° 11, 2005, article « Dis-moi touloulou... plutôt Lune ou plutôt Soleil ? », pp. 26-27.

talons se soulèvent le moins possible. Les danseurs ne sautillent pas comme dans les bals folkloriques français. L'invention de la danse *piké* par le groupe *Les Mécènes*, à la fin des années 1990, accentue la métaphore sexuelle de la danse de carnaval. Au sein d'une *mazurka créole*, le groupe a inséré une frappe du bassin rythmée. C'est le temps du *piké*. Ce terme est à double sens dans le créole guyanais. Il désigne à la fois l'action de piquer autant que celle de « baiser » du point de vue de la gent masculine. Les animateurs/chanteurs des orchestres prennent en charge cette part érotique et font en sorte que la salle de bal soit le règne d'Éros. Dans la chanson *La Corrida* du groupe *Karnivor* (voir annexe), les femmes sont des matadors et les hommes des taureaux.

*« Vous savez les taureaux n'aiment pas quand la matador fait sa crâneuse devant eux !!! Malgré tout ça la matador se moque bien de ça, elle continue d'esquiver ceux qui veulent approcher !!! (...) Messieurs les cavaliers, vous êtes les taureaux de la soirée. Vous les touloulou, vous êtes les matadors de la corrida. Vous ouvrez vos bras pour que les taureaux puissent bien froter !!! »<sup>1</sup>*

Le *piké* se joue entre la pointe des cornes et la pointe des piques des matadors. Les Mécènes soulignent les frappes du bassin par des allusions à la puissance des cavaliers et touloulou, « *A 100 % ! 200 % ! 300 % !* », par des onomatopées, « *Ziiiiip ! Zaaaaap ! Zip ! Zip ! Zip ! Zaaaaap !* ». Les métaphores vont bon train.

Mais l'érotisme va bien plus loin qu'une simple métaphore de l'accouplement. La totalité des mouvements dansants est érotique car ils convoquent le corps dans une relation à l'autre. La *valse* à son arrivée sur le sol français était, d'ailleurs à ce titre, jugée comme scandaleuse.

*« Notre corps sexué est d'abord un habit d'Arlequin. Chaque zone érogène est donc inséparable : d'un ou plusieurs points singuliers ; d'un développement sériel défini autour de la singularité ; d'une pulsion investissant ce territoire ; d'un objet partiel « projeté » sur le territoire comme objet de satisfaction (image) ; d'un observateur ou d'un moi lié au territoire et éprouvant la satisfaction ; d'un mode de raccordement avec les autres zones. »<sup>2</sup>*

La danse est un révélateur des surfaces érogènes du corps. Elle relie ces surfaces entre elles. Dans la danse de carnaval de Cayenne, l'érotisme centré sur la zone du bassin semble se diffuser dans un mouvement centripète à la totalité du corps, des

---

1 Orchestre *Karnivor*, chanson *La corrida*,

2 Gilles Deleuze, *Logique de Sens*, édition de Minuit, 1969, p.229.

glissements de pas au joue contre joue. L'érotisme s'exprime dans l'auto-érotisme et dans la relation sensuelle à l'autre. Je ressens mon corps et le corps de l'autre. L'espace entre les danseurs, l'entre-deux du *collé-serré* devient le point central de l'érotisme autour duquel une dynamique complexe se met en place entre les mouvements, les sensations et les projections mentales. L'érotisme n'est pas le seul fait du corps. L'esprit a sa part dans cette création d'un état du sensible. Il peut donner à tout objet extérieur au corps un caractère érotique. Le vêtement devient écran de projection. D'une part, le *touloulou* étend son érogénéité dans sa robe, son loup, sa coiffe, etc. D'autre part, le cavalier imagine derrière le mystère du masque une identité véritable de la femme fantasmée autant dans son corps que dans ses intentions. Il y a un jeu ambigu dans l'ordre du symbolique. Le *touloulou* vaginalise sa robe, belle et silencieuse, autant qu'elle la transforme en attribut phallique qui « pique » et qui décide du rythme ou bien affirme-t-elle ainsi le pouvoir clitoridien. Le cavalier est en quête du sein, de la matrice première autant que de la distanciation d'avec la « mère » par le biais du masque et du besoin de conquête.

Troisièmement, l'esthétisation de la sexualité participe au « marronnage poétique ». Le marronnage poétique peut être défini comme un espace au sein de l'œuvre et au sein de l'objet esthétique où l'artiste, aussi bien que le spectateur, fuit un état de servitude. C'est un espace généralement peu visible au premier regard. Il est caché, dissimulé. L'anonymat du masque crée un espace de marronnage où le corps et la chair se libèrent. Les carnavaliers dansent le plus souvent les yeux fermés, joue contre joue. Non seulement l'anonymat permet une rupture avec une partie des codes sociaux et du devoir-être en vigueur mais les yeux clos concentrent les sensations de l'être dans l'espace de l'entre-deux de la danse. Les danseurs sont ainsi coupés du monde. Ils ne se dispersent pas dans l'observation extérieure mais se cachent dans l'intérieur de la danse de couple. L'entre-deux est un espace auquel seul le couple a accès.



*Illustration 287 : Collé-serré, frotté, roulé, balancé... un cavalier enfoui dans son espace de marronnage poétique, dessin Blodwenn Mauffret, 2002.*



*Illustration 288 : Chez Nana, photo Olivier Copin 2002.*



Illustration 289 : Polina, carnaval 2007, photo Julien Nessi

#### **IV) Le bal des *tololo* et l'utopisation du monde**

##### **1) Le bal des *tololo* un nouveau rituel carnavalesque :**

Ce phénomène date d'une quinzaine d'années environ. En 1992, une bande d'amis métropolitains masculins (homosexuels dit-on<sup>1</sup>) voulurent endosser la robe de *touloulou* et faire une soirée qui serait l'inverse des bals *paré-masqué* du samedi soir. L'homme se masque et invite la femme sans qu'elle puisse refuser, sans qu'elle puisse le reconnaître.

Au fil des années, ce phénomène a été adopté par la société cayennaise. D'abord une soirée unique, le dernier vendredi du carnaval, dans un lieu unique, un restaurant à Montjoly, l'*Oasis*. Lors du carnaval 2007, plusieurs soirées, trois vendredis de suite dans des salles différentes (*Kalinana*, l'*Oasis*, *Polina*, etc.), ont été organisées.

---

<sup>1</sup> Comment se fait-il que des homosexuels masculins voulurent inviter des femmes à danser ? Une véritable soirée homo n'aurait-elle pas été acceptable ? Se travestir en *touloulou* lors des bals *paré-masqué* devenait trop dangereux ?



Illustration 290: Flyer pour soirée tololo, carnaval 2007, Cayenne.

Bien que les soirées *tololo* se veulent l'inverse des soirées *touloulou*, les jeux et les costumes diffèrent. Les hommes menant la danse, l'érotisme diffère. Certains *tololo*, encouragés par l'anonymat, poussent à l'extrême l'érotisation des danses jusqu'à faire sentir contre la cuisse des danseuses leur érection. Les femmes n'offrent pas la collation, les boissons et le repas sont généralement compris dans le prix de l'entrée. Celui-ci est donc deux à quatre fois supérieurs à celui d'une soirée *touloulou*. Les costumes étaient à l'origine les mêmes que celui des *touloulou*, mais rapidement l'originalité a pris le dessus, favorisant la virilité du déguisement.

*« Au début du phénomène, les hommes se déguisaient avec une forte affirmation de la virilité, parfois encombrante pour la danse : masque de chimpanzé, tenue de guérillos avec sabre et fusil en plastique à la ceinture, costumes de gladiateurs, voire aussi des tenues de touloulou sales... »<sup>1</sup>*

Puis, au fur et à mesure, s'est créé un costume du *tololo* qui se veut le mélange de la robe de la *touloulou* (loup, bavette, gant, matière brillante, froufrou) et d'un costume masculin de bal masqué ordinaire (pirate, corsaire, chinois, etc.)

<sup>1</sup> Biringanine Ndagano, op.cit., p. 81.

*Illustration 291 : tololo  
en robe de touloulou,  
TV Magazine Guyane  
semaine du 18 au 24  
février 2006*





*Illustration 292 : tololo chinois, tololo "Lawrence d'Arabie"... photo Blodwenn Mauffret, 2007.*

*Illustration 293 : tololo jumeaux, Polina 2007, photo : Blodwenn Mauffret*



*Illustration 294 : tololo tendance premier temps de la colonie, parking de Polina, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.*

Le *tololo* est un demi-travestissement voulu, il crée de l'ambivalence et un échange entre le jeu de la *touloulou* et le sien.

## 2) La revanche des *tololo* où la création d'un érotisme utopique

La forme du grotesque carnavalesque selon M. Bakhtine « *permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible.* »<sup>1</sup>

Le phénomène de *tololo* nous intéresse sur ce point : un ordre nouveau surgissant du grotesque. Le phénomène *tololo* était en ses premiers temps une inversion des soirées *touloulou*. Il rendait, de ce fait, la robe grotesque et le jeu carnavalesque qui en découle aussi. Mais de ce grotesque est né un nouveau mode de festivité, une nouvelle approche de la danse masquée, un nouvel érotisme au masculin et un échange de jeu entre les *touloulou* et les *tololo*.

Non seulement le *tololo* accède à une certaine féminité à travers son costume mais aussi par le biais du jeu : l'homme se pare, se prépare ; l'homme doit respecter une codification stricte, « les dix commandements du *tololo* » :

- « 1. *Ton succès n'exclut pas une attitude respectueuse.*
2. *Ton anonymat est ton succès.*
3. *Ton déguisement est ton charme.*
4. *La discrétion est ton luxe.*
5. *La galanterie est ta marque.*
6. *La courtoisie est ton sport.*
7. *La danse est ta qualité.*
8. *La sobriété est ton devoir.*
9. *Le respect est ta force.*
10. *Te conformer à ces règles est ton choix.* »<sup>2</sup> ;

L'homme parade : il montre son beau costume aux cavalières qui attendent et regardent ; l'homme doit séduire par la danse ; l'homme s'érotise : un bon *tololo* est

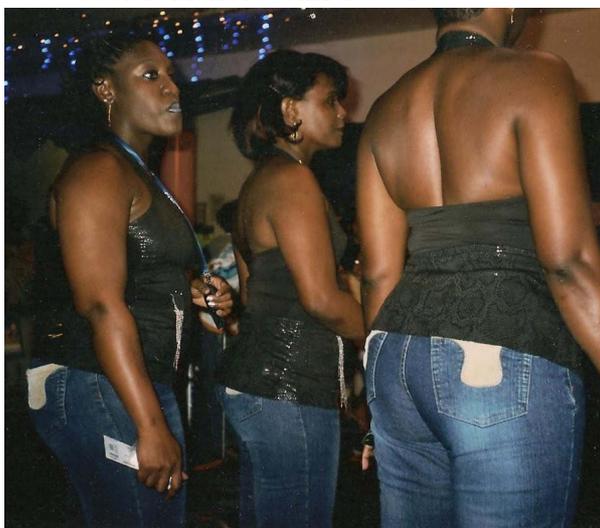
---

1 M. Bakhtine, op. Cit., p43-44.

2 *Touloulou Magazine*, 2009, N°15, p.34.

un *tololo* qui est « chaud » ; l'homme se voile, il se perd dans son anonymat, il n'est plus un individu reconnu et à reconnaître mais un objet qui désire et qui est désiré ; l'homme souffre de la chaleur, de l'étouffement.

Tandis que la femme montre qu'elle est désirable sans qu'elle ait de grands efforts à faire, sans qu'elle ait à souffrir sous le masque, sans qu'elle soit obligée de perdre son identité. La cavalière des bals *tololo* prend parfois des vêtements qui symbolisent une certaine virilité (chapeau, ceinture de cow-boy, costume traditionnel masculin de fête, etc.) Comme le font les hommes des bals de *touloulou*, elle s'équipe d'un tee-shirt sur lequel est inscrit sa force de cavalière (« lady sexy, lady pai secos, t'as vu !, à consommer sur place pas de Tupperware, pikeuse, etc.). Elle est le point de mire des yeux de *tololo* en tant qu'individu physiquement et socialement reconnaissable.



*Illustration 295 : cavalières parées pour la danse, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret*



*Illustration 296 : Lady Paysecos, que l'on peut traduire littéralement par "mesdames sexe du pays", carnaval 2007, photo : Blodwenn Mauffret*

*Illustration 297 : "Pas de tupperware", cavalières devant l'entrée de Polina en costume traditionnel créole masculin de fête, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.*



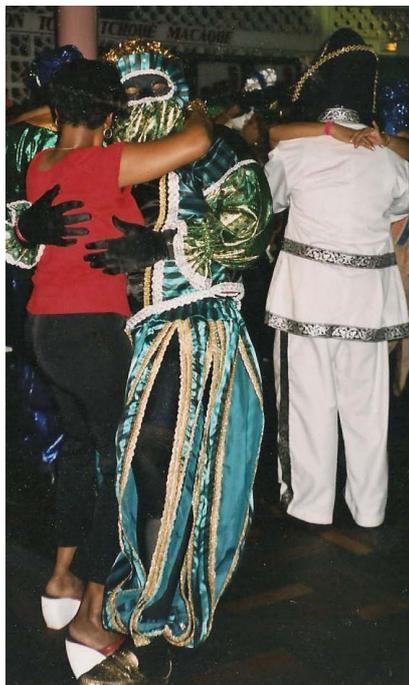
Mais les soirées *tololo* sont perçues comme une revanche des cavaliers sur les *touloulou* et non pas l'inverse, pourquoi ? Dans le terme de revanche il y a non seulement l'idée d'un inversement mais aussi celle d'avoir auparavant subi un mal, d'avoir perdu une partie, d'avoir été en quelque sorte humilié, outragé. Quel outrage subit le cavalier dans les soirées de *fem touloulou* ? L'homme a subi le fait de ne pas être invité, de danser peu, d'être séduit alors qu'il ne peut identifier la personne, d'être trompé en croyant reconnaître une personne aimée (maîtresse, femme convoitée, conjointe, etc.), d'être fatigué par les danses incessantes des *touloulou* qui quant à elles peuvent s'arrêter quant elles le désirent et d'être malmené dans une danse, notamment par le *piké* ou par une mauvaise danseuse.

*« La soirée tololo est définie comme une occasion offerte aux cavaliers des samedis de prendre leur revanche, sous diverses formes. Les cavaliers aux dames, à qui les touloulou n'accordent pas de répit le samedi, disent trouver là l'occasion de faire subir aux cavalières le même traitement (...) A leur tour de secouer les cavalières. Quant aux cavaliers tapissiers du samedi, la revanche est sérieuse (...) Cette fois, dans la soirée tololo, ils peuvent danser tant qu'ils voudront, choisir leurs cavalières parmi toutes ces belles femmes créoles, métropolitaines, dominicaines et brésiliennes. »<sup>1</sup>*

Ainsi la revanche du *tololo* va se situer essentiellement dans l'invitation, la danse et la séduction. Le *tololo* invite les belles qui n'ont peut-être jamais voulu l'inviter. Le *tololo* peut aussi faire croire qu'il invite puis passe son chemin. Il nargue, taquine le menton, s'en va, dédaigne. Le mauvais cavalier peut inviter sans cesse. La mauvaise cavalière est délaissée. Les *tololo* malmènent, fatiguent les cavalières. Ils dansent à

<sup>1</sup> Biringanine Ndagano, op.cit., p. 81.

leur rythme, de façon « lascive » ou de façon « secouée ». La cavalière ne peut savoir qui a dansé si « diaboliquement » avec elle. Certains *tololo* font croire qu'ils connaissent très bien la cavalière, qu'ils peuvent être n'importe qui dans le cercle de connaissance de la cavalière. D'autres donnent des rendez-vous au bal des *touloulou* ou encore aimeraient bien aller au-delà d'une simple danse.



*Illustration 298: Cavalière et tololo en collé-serré, Cayenne, 2007, photo: Blodwenn Mauffret.*

Dès lors, va s'installer un échange entre les *tololo* et les *touloulou*. C'est « la réplique des *touloulou* ». Le *touloulou* va répondre aux cavaliers ce qu'elle a subi lors des soirées *tololo*. La revanche et la réplique deviennent un mode d'échange des différentes possibilités de séduction et d'érotisation des corps. L'érotisme deviendrait-il, dès lors, androgyne ? L'échange de l'érotisme, des danses, des héxis corporelles dansantes, de la chair, des jeux de séduction et de taquinerie créent dans ce marronnage poétique de l'entre-deux une unification des genres. Entre le bal-*touloulou* et le bal-*tololo*, le masculin et le féminin abolissent les barrières de la catégorisation et de la définition. La danse permet d'une part, d'accéder à l'identité du sujet collectif.

*« Parvenir à s'intégrer à la danse, c'est toujours accepter une loi autre que celle de soi, l'incarner pour accéder à la culture du groupe imprimée dans les formes de la musique et la danse. Le corps collectif auquel appartient le*

*danseur l'ordonne par ses musiques et gestes eux-mêmes ordonnés. »<sup>1</sup>*

Mais, d'autre part, ici, elle permet, dans l'espace de l'entre-deux, la création d'une identité nouvelle. Cette identité transgenre ne peut s'effectuer que sous le couvert de l'anonymat. Le marronnage poétique dansant fuit la servitude, la domination des genres sociaux. Judith Butler dans un article intitulé *Faire et défaire le genre* insiste sur le pouvoir dévalorisant et aliénant de la norme.

*« L'humain est appréhendé différemment en fonction de sa race, de la lisibilité de cette race, de sa morphologie, de la possibilité de reconnaître cette morphologie, de son sexe, de la possibilité de vérifier visuellement ce sexe, de son ethnicité, du discernement conceptuel de cette ethnicité. Certains humains sont reconnus comme étant moins qu'humains, et cette forme de reconnaissance amoindrie ne permet pas de mener une vie viable. Certains humains n'étant pas reconnus en tant qu'humains, cette non-reconnaissance les engage à mener un autre type de vie invivable. Si ce que le désir veut en partie, c'est d'être reconnu, alors le genre, dans la mesure où il est animé par le désir, voudra également être reconnu. Dans la mesure où le désir est impliqué dans les normes sociales, il est intimement lié à la question du pouvoir et à celle de savoir qui a la qualité d'humain reconnu comme tel et qui ne l'a pas. »<sup>2</sup>*

L'observation du carnaval de rue et des *touloulou* travestis grotesques autant que drag queens, l'utilisation du terme créole *makoumé* ou *macoumé* (homosexuel) comme injure, l'observation du temps hors-carnaval et de la construction des genres masculin et féminin, prouvent que la construction d'une identité transgenre ne peut être acceptée dans l'espace de la normalité.

*« Quelles ruptures d'avec la norme parviennent à perturber le processus de réglementation lui-même ? Ne sous-estimons pas la violence exercée par ces normes, surtout quand elles en viennent à distinguer ce qui est une vie vivable de ce qui ne l'est pas. Parmi les sanctions sociales appliquées aux transgressions de genre je citerai, par exemple, la « correction » chirurgicale des personnes intersexuées, la pathologisation médicale et psychiatrique et la criminalisation des personnes souffrant de « dysphorie du genre » (gender dysphoric) dans plusieurs pays, dont les Etats-Unis, le harcèlement des personnes ayant des « troubles du genre » (gender trouble) dans la rue ou au travail, la discrimination à l'embauche et la violence. C'est pourquoi, si l'on croit que ces normes régulatrices n'agissent pas par la force, mais qu'elles sont une violence exercée par souci d'humanité ou même une forme atténuée de la violence elle-même,*

1 France Schott-Billman, *Le besoin de danser*, édition Odile Jacob, 1998, p.22.

2 Judith Butler, *Faire et défaire le genre*, article en ligne, publié par Les lettres françaises, octobre 2010, paragraphe 1 .

*on se trompe. »<sup>1</sup>*

Il faut impérativement, à Cayenne, un masque et un cadre carnavalesque pour pouvoir exprimer cette utopisation du monde. Mais cette nouvelle forme d'érotisme malgré l'obligation du masque façonne les corps et les individus pour survivre au-delà du carnaval. La société change.

---

1 Idem, paragraphe 16.

## **Conclusion :**

A l'observation empirique et à l'analyse des différentes festivités carnavalesques contemporaines, nous avons constaté un déplacement des enjeux subversifs. Il ne s'agit plus de résoudre un passé colonial et esclavagiste, traumatique, marqué par l'absence d'histoire, les corps en état de souffrance, la terreur et l'effroi, l'aliénation des masques sociaux issu du jeu des affranchissements, mais, de construire une société cayennaise subissant des mutations brusques ( démographie, économie, infrastructure, multiculturalisme) et prise à l'intérieure d'une société plus large, mondiale, standardisant et hédoniste. L'être cayennais s'affiche, s'expose, s'affirme par la brillance, la violence ou encore par l'androgénéité de l'érotisme.

Seuls les *touloulou sales* semblent perpétuer une certaine tradition du carnaval cayennais telle que nous l'avons pu observée dans une archive iconographique de 1905. Il s'agit encore d'une esthétique du grotesque, proche de celle définie par Mikhaïl Bakhtine, qui tente de mettre en évidence des problématiques contemporaines. Le grotesque semble être une forme esthétique qui touche à l'universel. Il permet de résoudre et/ou d'amorcer des changements d'être ou/et de société.

## **Conclusion générale :**



Le présent travail s'inscrit pleinement dans le laboratoire Sefea : Scènes francophones et écritures de l'altérité. Ce laboratoire, au sein de l'IRET (Institut de recherches d'études théâtrales), travaille sur les poétiques des dramaturgies du monde francophone traversées par l'histoire coloniale et l'histoire des migrations, en particulier les dramaturgies d'Europe, d'Afrique, d'Amérique, des Caraïbes, du Pacifique et des diasporas nouvelles et anciennes. Ce laboratoire se consacre non seulement aux dramaturgies modernes et contemporaines mais aussi aux expressions scéniques du passé dans lesquelles nous pouvons inclure le carnaval. De sorte qu'un travail sur une forme esthétique ancienne comme le carnaval de Cayenne, nous éclaire sur les esthétiques théâtrales contemporaines.

L'esthétique et la subversion se lient étroitement au sein du carnaval de Cayenne. L'histoire nous montre les multiples possibilités de résistance cachée, de contestation ouverte et de bouleversement de l'ordre en place qu'offre un carnaval issu du fait colonial. Le carnaval est non seulement protéiforme mais de surcroît ses différentes esthétiques se construisent en une sorte d'enchevêtrement de plusieurs strates discursives. Il y a une mise en abîme des sens comme un puits dans lequel on se plonge pour trouver le sens le plus enfoui, le plus caché, le plus précieux, celui qui nous révèle la véritable subversion du carnaval. L'esclave prend le masque de l'imitation, de l'acculturation, afin d'exprimer un sens diffus, invisible au premier regard qui au contraire manifeste une résistance culturelle, une véritable création sapant l'ordre en place, et se fait l'élaboration d'une utopie nouvelle. Les « gens de couleur libres » et plus tard la bourgeoisie créole noire, de même, bien qu'inscrits dans une idéologie d'assimilation, mettent en place les prémices d'une volonté d'indépendance culturelle, d'une idéologie de la créolité. Le bal n'est plus seulement la parade de soi, le jeu de distinction et d'évitement propre à toute bourgeoisie mais

la mise en place d'un marronnage créateur coincé dans un entre-deux créolisé. De même la contemporanéité du carnaval joue et déjoue les masques. La parade n'est pas une perte de la tradition et de l'authenticité du carnaval mais un combat pour la valorisation de l'être cayennais. La violence n'est pas un manque de savoir vivre de la jeunesse mais une volonté d'établir une nouvelle sociabilité. Les *touloulou sales* ne sont pas des carnavaliers en manque d'organisation ou de savoir-faire esthétique mais l'expression d'une dramaticité ancienne, le grotesque cayennais. Les bals de *touloulou* et de *tololo* ne sont pas « un rituel de fécondité » mais l'élaboration d'un nouvel érotisme androgyne.

Au terme du travail sur l'histoire du carnaval de Cayenne, nous avons pu reconnaître quatre grandes articulations qui rendent compte du caractère subversif du carnaval de Cayenne. Ces nodules sont le résultat d'un emboîtement entre une esthétique et un principe subversif. Il y a le **Détour et le grotesque** qui créent une sorte de dérision militante, le **marronnage créateur et la danse de l'excès** qui ouvrent un espace-temps différent où l'être retrouve son humanité, le **mythe du Diable et la violence des corps** qui manifestent un déchaînement des passions inexprimables, l'**hypervisibilité de soi et l'esthétique de la brillance** qui valorise de façon paroxystique le nouvel être cayennais.

### Le Détour et le grotesque :

Le Détour et le grotesque se lient à l'histoire coloniale de la société cayennaise. Le carnaval et le grotesque sont un mode festif et une esthétique importés par les colons et imposés à la population des esclaves et « gens de couleur libres » de manière directe ou indirecte. C'est la culture du Blanc. Ainsi, dans les premiers temps de la colonie, la fête et le carnaval peuvent être perçus soit comme une possibilité de renforcer l'ordre en place, un système coercitif permettant à la fois de libérer des passions pouvant nuire à la colonie (désir de révolte, de marronnage, de résistances dite « actives ») et de mettre en place l'acculturation des esclaves, les empêchant de perpétuer leurs propres cultures, leurs systèmes symboliques, leurs histoires, leurs

imaginaires, soit comme une pratique d'ajustement de l'esclave devenant une résistance cachée, une poétique forcée prise comme creuset de l'imaginaire et de la culture créole cayennaise. Il y a dans cette dualité, coercition et résistance, l'idée de masque. La société créole est historiquement une société de masque : masque choisi du Blanc, masque ambivalent des affranchis, masque imposé au Noir. La culture du Blanc est prise comme masque pour permettre dans l'ordre de l'invisible de réaccéder à une humanité perdue. Comment ce processus de résistance est-il possible à l'intérieur du carnaval ? Le carnaval, plus qu'une simple fête, propose la possibilité de jouer avec les masques et d'instaurer une esthétique grotesque. A Cayenne, cette possibilité se joint à la pratique du Détour, concept d'Édouard Glissant pour définir une des caractéristiques de la créolisation : assumer de manière paroxystique le dérisoire de sa propre genèse. Le carnaval, culture du Blanc imposée, offre donc la possibilité de manifester ce caractère dérisoire. L'homme noir porte un masque forcé, imposé par le Blanc : celui d'un être inférieur, d'une bête de somme, d'un étalon porté aux penchants inférieurs. Dès lors, les masques d'animaux, de bêtes stupides et laborieuses, de bêtes assoiffées de sexualité, vont prendre toute une signification bien différente du masque européen d'origine. Les masques européens sont légèrement modifiés, métamorphosés, créolisés, portant le masque d'une imitation ratée, d'une impossibilité à être l'égal de la culture du maître. Mais cette métamorphose est une hybridation qui, en plus de pousser au paroxysme le dérisoire de la genèse de l'être créole, permet l'élaboration complexe d'un discours différent et subversif. Dans une dynamique nouvelle, une signification inversée se met en place. C'est bien là une caractéristique du grotesque employée contre le système coercitif dont il devait être le serviteur. Selon Mikhaïl Bakhtine, l'esthétique grotesque comporte en elle une part négative autant qu'une part positive. Le négatif, dans le cadre du carnaval créole, est principalement contenu dans ce masque dérisoire imposé à l'esclave. Il s'agit là d'une sorte de premier degré d'une forme complexe d'humour tragique. Le côté positif est contenu dans le second degré et le troisième degré. Le second degré correspond à l'affranchissement du masque imposé. La mise en dérision et l'« effet d'étrangeté » du grotesque produisent une mise à distance par rapport à l'objet. Le troisième degré se place dans l'élaboration d'un masque différent propre à la culture créole, renouant parfois avec les cultures africaines, dont la signification se veut à l'opposé de celle de l'objet premier. Le carnaval devient renaissance, « résurrection ». Le carnaval créole

cayennais nous révèle ainsi que le masque est non seulement le miroir de la société qui le produit, le moyen de combler un vide ontologique mais surtout la possibilité de se libérer des masques sociaux et de mettre en place une nouvelle utopie. Le masque et le grotesque dans le carnaval créole cayennais provoquent parfois des mises en abîme du caractère dérisoire de la genèse de l'être créole à la manière des *Blackface* américains. A tel point que le discours devient brouillé, ambigu, tendancieux.

L'étude du carnaval cayennais apporte ainsi aux études théâtrales des perspectives d'analyse intéressantes, le Détour et le grotesque, qui mettent en perspective les figures, les personnages et les êtres. Le Détour et le grotesque peuvent ainsi se retrouver notamment dans les dramaturgies francophones africaines. Le masque blanc incarné par l'écriture théâtrale en langue française est utilisé afin de le jouer, le déjouer et le mettre en dérision pour exprimer une histoire volée, une narration tronquée, truquée, une violence du récit et permettre ainsi d'échapper à toute catégorisation de l'être.

Le carnaval européen imposé permet, plus que n'importe quelle fête, par le biais de l'esthétique grotesque, la mise en place du Détour, la subversion et la libération des êtres. Dans un premier temps, l'esthétique grotesque, telle qu'elle fut définie par Mikhaïl Bakhtine, et telle qu'elle fut observée à travers les archives iconographiques, les figures traditionnelles et les *touloulou sales* du carnaval de Cayenne, invitent à exprimer le rabaissement de soi et de l'autre vers le bas corporel, l'hybridation et le métissage, le caractère terrifiant des êtres, l'effroi et l'horreur. Le carnaval se fait langage de la part traumatique de l'histoire. C'est le Retour de ce qui a été refoulé. L'inexprimable s'exprime : dénégation des êtres, métissage forcé, humanité bafouée, imposition d'un devenir bête de somme, douleur, souffrance et mort. Le grotesque est pris dans sa force tragique.

Dans un second temps, le grotesque propose de s'affranchir des points de vue prédominants sur le monde, d'échapper à la catégorisation et à la définition par le biais d'un discours ambigu, une absence de sens ou une multiplication des sens. La construction d'une société nouvelle devient alors possible qui échappe à l'ordre dominant en place. Le carnaval par son esthétique grotesque est un projet politique libertaire qui offre un « droit à l'opacité », premier pas vers la non-barbarie. Dans l'esthétique grotesque tous, soi et l'autre, sont joyeusement rabaissés à la matière, la

poussière, le bas-corporel. Tous deviennent égaux. Il n'y a plus de hiérarchie. Il n'y a plus de pouvoir. Tout devenir devient alors possible.

Le grotesque est une esthétique pratiquée au sein des arts du spectacle contemporains (danse, théâtre), aussi bien dans les dramaturgies issues de la culture dite afro-caraïbienne (Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé, Caya Makhélé, etc.) que dans l'ensemble des expressions scéniques contemporaines du monde occidental (Samuel Beckett, Jan Fabre, Rodrigo Garcia, Roméo Castellucci, etc.). Le grotesque est utilisé souvent comme détournement des stéréotypes que l'Occident porte sur l'Afrique. Christine Ramat, dans une communication *Stéréotypes de la crise et détournement grotesque sur la scène africaine : quel miroir tendu à l'occident ?*<sup>1</sup>, tente, en s'appuyant sur des textes de Sony Labou Tansi, Koffi Kwahulé et Kossi Efoui, de répondre à un questionnement sur la relation entre l'utilisation de l'esthétique grotesque et une volonté de changer les clichés idéologiques. Mais aussi le grotesque convoque la prégnance des corps. La chair et le bas-corporel y ont une présence forte. Dans *Jaz* de Koffi Kwahulé une femme vit dans un immeuble où les toilettes débordent d'excréments et elle se fait violer plus loin dans des sanisettes. Dans *Les travaux d'Ariane* de Caya Makhélé, une femme asphyxie son compagnon en urinant dans son gosier et surtout elle assoit son derrière sur sa bouche. Rodrigo Garcia, Jan Fabre et Roméo Castellucci engagent les corps de leurs comédiens dans une nudité provocatrice, une dramaturgie outrancière : représentation de l'orgie, de la sodomie, de la torture, de l'animalité, etc. Le grotesque élabore une utopie nouvelle qui rend compte d'un changement du monde ou d'un besoin de changement, de renouveau. Le spectateur n'est pas divertie ou moralisé mais installé dans une dynamique de la métamorphose. Ainsi, à la différence du projet esthétique-politique de Bertolt Brecht, le grotesque n'oblige à rien. Bertolt Brecht promulguait un « effet d'étrangeté » au profit de la révolte, d'un soulèvement du peuple face à l'injustice sociale. Ce projet contenait une morale révolutionnaire. Le peuple ne devait plus être divertie mais éveillé. Le théâtre devenait un moyen de connaissance et une propagande révolutionnaire. Le grotesque, quant à lui, produit un « effet d'étrangeté » au profit d'une morale de l'ambiguïté. Le sens n'est pas donné. Il n'y a pas de connaissance imposée. Le sens est à construire et possiblement différent selon

---

<sup>1</sup> Communication écrite pour le colloque *L'Afrique en discours : lieux communs et stéréotypes de la crise*, organisé par l'EA 4249 HTCI et l'Université de Bretagne Occidentale à Brest en octobre 2010.

chaque spectateur. Il n'y a plus d'idéologie de masse. Le théâtre avec le grotesque n'est plus un outil de propagande mais un projet libertaire. Il propose la liberté pour tous. Il est un « ordre moins le pouvoir ».

### Le marronnage créateur et la danse de l'excès :

Un autre principe subversif de l'esthétique carnavalesque cayennais qui se lie avec l'histoire coloniale et esclavagiste est le marronnage créateur. Ce concept, créée par Suzanne Crosta pour l'analyse de l'œuvre d'Édouard Glissant, est ici détourné de son champ littéraire pour permettre la compréhension du carnaval cayennais et en particulier de la danse. Car c'est avec la danse que nous avons pu observer ce processus subversif bien plus qu'avec l'utilisation des masques, lieu de la pratique du Détour. Le marronnage, fuite de l'état servile vers un milieu hostile afin de reconstruire son humanité, est une métaphore fructueuse lorsqu'il s'agit d'analyser la subversion qui s'effectue au sein de la danse des esclaves, la danse des « gens de couleur libres » et la danse des bals *paré-masqué*. En effet, la danse crée un espace-temps différent. Là, le corps fuit l'état de servitude. Il échappe au rendement, à l'ordre de l'utilité. La danse, dans cet espace-temps nouveau, relie les parcelles du corps. Elle réunit les différentes strates de l'être dans le sentiment de l'enthousiasme. L'unité et la joie sont ressenties par le danseur. Le corps du principe de répression disparaît au profit du corps du principe de plaisir. Le vouloir-vivre jaillit. Au sein de ces « niches secrètes », pour emprunter la terminologie de Roger Bastide, le vouloir-vivre se joint à la résistance culturelle. Une culture natale africaine y est recherchée et recréée. En dansant parmi les autres et avec les autres, l'esclave partage ses données culturelles africaines avec celles des autres ethnies présentes. Les mémoires corporelles fusionnent. Une sorte d'universalité se crée, se touche. Mais aussi par le jeu de l'acculturation, du Détour, et du métissage, l'espace de marronnage dansant crée une culture nouvelle, originale, ouverte au monde, à la différence.

La danse créole qui a marqué son empreinte dans le carnaval de Cayenne est le *kaséco*, qui signifie littéralement « casser le corps ». Cette danse manifeste que l'on

retrouve dans beaucoup de carnivals de la Caraïbe : l'excès des corps, la violence de la dépense. La danse devient l'exutoire d'une violence corporelle enfouie qui se lie à l'histoire de l'esclavage : corps exilés, meurtris, fouettés, amputés, torturés, poussés au labeur le plus extrême, souffrant de la chaleur, de l'humidité, des maladies, du vieillissement prématuré, des abus sexuels, d'un sadisme général. La marronnage créateur ne permet pas seulement d'échapper à la force de l'acculturation et à l'état de servitude mais surtout de recréer une dignité humaine en libérant les corps des traumas enfouis.

Le marronnage créateur dans le carnaval contemporain s'est déplacé du *kaséco* et des danses au tambour vers la danse française de couple créolisée. Toujours empreint du *kaséco* premier, le corps dansant retrouve sa « niche secrète » dans l'entre-deux de la danse de couple, dans le *collé-sérré* créole. Là, loin de tout regard extérieur, le corps au féminin parle au corps au masculin, dans une chorégraphie des bassins libérée de certains codes sociaux. Une multitude de rituels et de codifications liée au respect de l'anonymat entourent cet entre-deux comme pour protéger le dernier espace de marronnage créateur. L'entre-deux du *collé-sérré* devient un espace-temps différent où un être androgyne se crée, accédant à une unité des genres originelle.

Le marronnage créateur est un outil d'analyse intéressant pour les arts du spectacle. Les œuvres de certains chorégraphes-danseurs autant que celles de certains metteurs-en-scène proposent une représentation non plus du « spectaculaire », offerte aux spectateurs à grands renforts de bruits et de fracas, mais nichée dans un coin de la scène, dans la pénombre, dans le secret des corps actants. La représentation est à chercher. Il faut trouver la porte qui permet d'accéder à un espace-temps nouveau où des murmures, des chuchotements, des cris silencieux se font entendre. Certains spectacles contemporains comme ceux de Claude Régi, François Tanguy ou Katja Fleig proposent ce mode opératoire. Certaines écritures dramaturgiques proposent aussi un espace de marronnage créateur. Dans le théâtre de Kossi Efoui ou de Jean-Luc Lagarce, la narration n'est pas toujours donnée entièrement. Les points de suspension sont là et offrent aux lecteurs la possibilité de reconstruire l'histoire dans un autre sens.

## Le mythe du Diable et la violence des corps :

Le carnaval est non seulement l'expression de l'esthétique grotesque mais aussi celle d'un archétype fondateur, le mythe de Dionysos ou, par métamorphose et pratique du Détour, le mythe du Diable à Cayenne. Dionysos est le libérateur des passions. Il libère les êtres de tout devoir-être social. Les corps et les êtres se plongent dans l'orgie, la folie carnavalesque, la transe collective. Le Diable est à Cayenne la figure bannie du Christianisme, religion imposée aux esclaves. Il est le mal, le noir, rejeté du paradis. Il ressemble à certains masques africains. L'identification peut facilement se faire entre cette figure et l'être noir lui-même considéré par le Blanc comme n'ayant pas d'âme. Le Diable devient Lucifer, porteur des lumières, symbole de la parole divergente, l'éternel révolté, l'Adversaire. Le carnaval à Cayenne est l'espace du Diable et de l'endiablement permettant une certaine résistance face à l'acculturation et à la déshumanisation.

Le corps dans le carnaval du Diable devient fou, en transe, en proie aux passions déchaînées. Le *kaséco* premier envahit les foules délirantes. La théâtralité carnavalesque elle-même parle aux corps. Elle est participative. D'une part, les carnavaliers s'emparent de la folie pour créer des instances dramaturgiques où le corps et l'esprit s'engagent en totalité et affrontent le Retour de ce qui a été refoulé. Les *Gorilles* rugissent. Les carnavaliers se roulent par terre. Les hommes enceints accouchent en hurlant. Les *Neg'marron* crient en salissant tout sur leur passage. Les adultes régressent dans un costume de *Bébé*. Etc. D'autre part, il n'y a pas de distance entre actant et regardant. Le spectateur est inclus dans l'œuvre dramaturgique en acte. Il est lui-même objet esthétique. Le carnaval est une théâtralité première où la relation entre actant et regardant se fait dans un rapport de proximité extrême, un corps à corps violent : attrape, souille, enfarinement, pique, étouffement, encerclement, charivari, sursaut, peur, course-poursuite, interpellation-provocation, etc.

Dans le carnaval contemporain, la folie du Diable se vit dans la violence de la transe collective instituée par le *vidé*. Les corps s'entrechoquent, se bousculent, violent les sphères de l'intimité. Les êtres échappent, cachés par la masse, à la

responsabilité individuelle et peuvent sombrer dans la barbarie : règlement de compte à coups de chaussures à crampon, coutelas, pique à glace, arme blanche, agressions sexuelles, meurtres. Les pulsions de vie autant que celles de mort se manifestent. Le *vidé* n'a pas disparu de Cayenne malgré les interdictions successives des années 1990. Les « voltigeurs », mouvement de la jeunesse cayennaise se déplaçant de manière spontanée derrière des formations musicales aux décibels forts, perpétuent le *vidé* traditionnel endiablé. La violence y fait signe d'un besoin de changement, de révolte et d'une nouvelle sociabilité, d'un renouveau des rapports humains.

Le théâtre aussi a toujours eu affaire avec le Diable. Dionysos, figure à laquelle le Christianisme a emprunté beaucoup de caractéristiques pour construire celle du Diable, fait partie des origines du théâtre grecque antique. Il est le culte premier qui instaure une relation entre un masque porté par un actant et une foule de pratiquants-spectateurs. Il est à l'origine d'une mise en scène des passions enfouies au plus profond. Il est à la naissance de la tragédie. Le théâtre en France métropolitaine qui réapparaît au Moyen-Âge au cœur de l'Église devient rapidement une affaire diabolique. Tout comme le carnaval qui s'émancipe de son origine cléricale, le théâtre devient profane, défile dans la rue et exprime non plus la Passion du Christ mais les passions du peuple. Le théâtre est bien depuis toujours une histoire des passions et des souffrances humaines. Mais bien plus que dans le récit, c'est au sein même des corps actant et regardant-s'identifiant que s'accomplit l'en-diablement. A la différence de B. Brecht qui insistait sur la nécessité d'une distanciation entre l'acteur et son propre jeu, entre le spectateur et la représentation, Antonin Artaud préconise l'inverse, l'émergence du côté obscur des constructions de l'inconscient aussi bien dans la narration, que dans les corps actants. La scène devient avec Artaud la possibilité de faire émerger les pulsions les plus enfouies à travers la corporalité en jeu des acteurs. Une majeure partie de la scène théâtrale et chorégraphique contemporaine est une « descendante » d'Artaud et de son ouvrage, *Le théâtre de la cruauté*. Les spectacles contemporains jouent avec la violence des pulsions. Souvent en relation étroite avec la mort, les écritures contemporaines ramènent à la surface du monde les traumatismes aussi bien de l'histoire (colonisation, Shoa, génocide, guerre, etc.) que ceux plus subjectifs, personnels à l'auteur ou imaginés, touchant à ce qu'on pourrait appeler « l'universel cauchemar du monde ». Mais cette violence rend-elle

compte, elle aussi comme à Cayenne, d'un besoin de renouveler l'être-ensemble et l'être-au-monde ?

### L'hypervisibilité de soi et l'esthétique de la brillance :

L'hypervisibilité de soi et l'esthétique de la brillance sont des caractéristiques du carnaval contemporain et ce depuis les années 1970-1980. Le carnaval contemporain tente de résoudre ainsi l'histoire traumatique et de révéler la complexité de la société créole. Le carnaval n'est plus dans la formation de « niches secrètes » ni dans le Détour caché par le biais du masque. Il devient l'inverse : l'hypervisibilité des êtres sociaux culturels.

Les groupes culturels constitutifs de la société cayennaise contemporaine profitent de la parade carnavalesque pour montrer leurs particularités. Les Hindous défilent en Hindous, les Chinois avec leur dragon, les Guadeloupéens en groupe à peau et au son du *Gwoka*, les Brésiliens en groupe de *Samba*, etc. Le masque disparaît du défilé. Il ne s'agit plus de se cacher mais de se montrer, de prouver son existence, ses particularités culturelles.

Le carnaval s'expose dans les médias, s'exporte vers d'autres contrées (carnaval de Nantes, carnaval Tropical de Paris, etc.), cherche à devenir un produit d'appel touristique. Les carnavaliers souhaitent se voir au travers de ces images médiatiques. Ils posent devant les objectifs et les caméras de RFO. Ils lissent leur représentations vers une brillance consensuelle. Les défilés ne sont plus l'expression du grotesque et la manifestation du bas-corporel mais là encore l'inverse. Ils sont l'espace du satin, du brillant, de l'éclatant, des paillettes, des confettis multicolores, des peintures dorées et argentées, des couleurs chatoyantes. Cette esthétique de la brillance se glisse même jusque dans les bals *paré-masqué*. Les femmes *touloulou* et les *tololo* ont des costumes de satin, de couleur dorée, argentée. Ils ajustent leur tenue devant les grands miroirs disposés à l'entrée des salles de bal.

Le carnaval devient dans cette hypervisibilité de soi l'expression d'un hédonisme général. Le carnaval n'est plus miroir d'un inexprimable enfoui mais miroir de la

surface du monde, de la sensualité des corps et des tissus. Il participe au jeu de séduction de soi et de l'autre. Le sens n'est plus ambigu, parce que tirillé dans plusieurs directions ou parce que absent de l'objet esthétique, mais diffus dans une sensualité générale. Le carnaval convoque le présent, libéré de toute forme d'effroi, de terreur, de Retour de ce qui a été refoulé.

Il ne s'agit donc plus de Détour mais d'une exacerbation de la valorisation de l'être cayennais. Cette transformation esthétique contemporaine annonce soit une volonté de changement soit une métamorphose déjà en cours.

L'esthétique dans les arts du spectacle navigue aussi, comme l'esthétique carnavalesque, entre le jaillissement des pulsions, les discours cachés, ambigus, les « effets d'étrangeté » et la sensualité, le sens en surface. La revalorisation des êtres dans la joie, le plaisir et la sensualité est aussi nécessaire que le Retour de ce qui a été refoulé, la manifestation de « l'universel cauchemar du monde ». L'hédonisme apaise les âmes meurtries, la douleur d'avoir subi les traumatismes historiques. Mais à partir de quel moment la brillance, la sensualité, l'hypervisibilité de la valeur des êtres est-elle subversive et ne sombre pas, dans le cadre des arts du spectacle, dans un divertissement consensuel ? Une certaine sensualité s'est toujours jointe à l'expérience esthétique quelle qu'elle soit. En effet, la perception esthétique débute toujours par le ressenti de la surface de l'objet : couleur, texture, odeur, goût, son, vibration. Les sens sont éveillés et s'approprient l'objet avant que le cerveau ne classe les informations et ne construise un discours. Si l'œuvre s'inscrit dans un projet hédonique, c'est qu'elle refuse toute forme de déplaisant aussi bien au niveau de la perception première que du discours construit. Le subversif va alors se situer, d'une part, dans la forme même du plaisir esthétique pouvant aller jusqu'à un érotisme accru. D'autre part, le subversif se situe dans la forme du discours produit allant vers une joyeuse absurdité ou vers une contestation de l'ordre déplaisant du monde (soumission, violence, barbarie, etc.). Enfin, le subversif se place dans la position de ce discours par rapport au mouvement de l'histoire (narration théâtrale, chorégraphique ou histoire sociale) ou par rapport à l'objet esthétique lui-même (rendre plaisant un objet déplaisant). Le projet hédonique, inscrit dans une esthétique de la brillance et de l'hypervisibilité des êtres, ne devient subversif qu'en fonction de l'utilisation qui est faite de ces formes esthétiques.

Le carnaval est un terrain de recherche fructueux pour les études théâtrales. Il témoigne de certaines caractéristiques premières à toute forme de théâtralité comme le grotesque, l'expression des passions, la folie des corps, le besoin de reconstruire une humanité perdue, d'établir une nouvelle utopie du monde, la nécessité de réaccéder au plaisir et à la revalorisation de soi. Il rend compte du pouvoir libérateur de l'imaginaire d'un peuple. Il participe au rêve du monde. Le carnaval au sein de la Caraïbe semble fonctionner comme un héritage théâtral très ancien, comme les farces ou les mystères en métropole. Il est à la base de l'écriture dramaturgique contemporaine et on le retrouve directement énoncé dans de nombreuses pièces non seulement de la Caraïbe mais aussi de la scène francophone africaine. Les chercheuses Odile Pedro-Leal, Lima Fabien et Stéphanie Bérard prouvent par leurs travaux respectifs l'évidence du lien entre le carnaval et le théâtre au sein de la Caraïbe. Le premier article de l'ouvrage scientifique collectif *Penser le carnaval : variations, discours et représentations* écrit non pas par un chercheur mais par le dramaturge guyanais Elie Stephenson témoigne, là encore, d'une évidence de filiation entre carnaval et théâtre. Le corpus théâtral du mémoire de Lima Fabien *Passages, passerelles et chemins carnavalesques dans l'univers des dramaturgies contemporaines des caraïbes* en est, lui aussi, un exemple marquant : *La peur du vide* de Grégory Alexander (Guyane), *La nouvelle légende de D'Chimbo* de Elie Stephenson (Guyane), *Agouloulouland*, *Les négriers* et *Ventres pleins Ventres creux* de Daniel Boukmann (Martinique), *Mémoire d'Isles Maman N et Maman F* de Ina Césaire (Martinique), *Lumina Sophie dite Surprise* de Suzanne Dracius (Martinique), *Dieu nous l'a donné*, *Pension les alizés*, et *An tan Révolisyon* de Maryse Condé (Guadeloupe), *Trames* de Gerty Dambury (Guadeloupe). On peut noter aussi *La boîte de Pandore* d'Eddie Arnell (Guadeloupe) qui exploite largement l'héritage culturel carnavalesque.

« Les femmes jouent les rôles des hommes et inversement, suivant la tradition des mariages burlesques ; les comédiennes blanches se métamorphosent en matrones antillaises ; le français se voit progressivement évincé de la scène au profit du créole, langue de la tradition orale, qu'Eddie Arnell met à l'honneur dans cette pièce où il abolit les frontières entre la scène et la salle ; les comédiens évoluent au sein du public et pénètrent dans les coulisses ouvertes qui révèlent le

*ventre de la machine théâtre. »<sup>1</sup>*

Mais ce qui frappe dans la production dramaturgique contemporaine de la Caraïbe n'est pas tant l'influence d'un imaginaire carnavalesque mais la nécessité essentielle de la subversion, de la révolte, de la résistance qui prend racine dans des principes théâtraux anciens : les carnivals de la Caraïbe.

L'analyse du carnaval de Cayenne est un appui pour tous ceux qui étudient aussi bien les écritures de la Caraïbes que celles de l'Afrique francophone. Des liens forts se tissent entre ces deux territoires littéraires. Caya Makhélé (Congo) prend aussi part à l'écriture dramaturgique carnavalesque de la Caraïbe. Avec *L'Étrangère*, l'auteur participe à la construction du mythe de la *fem'touloulou*. La culture carnavalesque guyanaise permet à l'auteur congolais de parler de l'exil. L'exil vient du latin *exsilium* qui signifie le bannissement. Il désigne la situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre ailleurs que là où il est habituellement. D'une part, outre le fait que l'auteur, d'origine congolaise, s'exile dans la langue française, langue du colon, pour exprimer les démesures de l'être, il va, dans *L'étrangère*, jusqu'à refaire le voyage de la traite négrière. L'œuvre surgit chez l'auteur après un voyage en Guyane française et une expérience carnavalesque des bals de *touloulou*. D'autre part, il décontextualise le phénomène carnavalesque créole pour le transposer dans un imaginaire littéraire qui ramènerait ces bals sur une terre natale originelle. Le personnage principal, Yémanja, que l'auteur désigne lui-même comme « fille de l'exil », revient sur sa terre natale meurtrie par la guerre et la famine. Elle se proclame déesse et, pour pacifier le pays, instaure le rituel des bals de *touloulou*, renommé dans l'œuvre par le terme de *toucanades*. Ensuite, ce ne sont pas seulement les bals de *touloulou* qui sont décontextualisés et exilés dans le champ littéraire mais c'est aussi l'œuvre d'Euripide, *Les Bacchantes*. Dionysos, dieu de l'exil, devient Yémanja, fille de l'exil. Les *bacchanales* deviennent des *toucanades*, réplique des bals de *touloulou*. Caya Makhélé et son écriture forment un lieu de métissage et d'hybridation. S'articulent autour de cette pièce l'Afrique et l'Europe, le passé

---

<sup>1</sup> Stéphanie Bérard, *Entre masko, boulagèl et gwoka, théâtres créoles en trois dimensions*, in *Émergences Caraïbe(s) : une création théâtrale archipélique*, Arfriculture [80-81], sous la direction de Sylvie Chalaye et Stéphanie Bérard, L'Harmattan, 2010, p 97.

colonial et le futur utopique et pacifié, la réalité poétique carnavalesque et la fiction théâtrale, le pouvoir spirituel et le pouvoir politique, la Grèce antique et la construction d'un mythe contemporain, celui de la *fem'touloulou*. En effet, Caya Makhélé participe à la construction d'un mythe déjà en place en Guyane française. La *fem'touloulou* est une divinité mi-déesse, mi-*djablès*. Elle évoque le pouvoir de la femme sur l'homme. Elle est le symbole d'une libération des désirs et des corps. Elle convoque à la fois le grotesque, le marronnage créateur, le mythe du Diable et une revalorisation des êtres. Le carnaval et le théâtre sont deux rituels qui s'imbriquent étroitement pour exprimer la souffrance des êtres et mettre en place une nouvelle utopie.

**Annexes :**



## Annexe n° 1 :

**Les premières installations françaises en Guyane. Marie Polderman, *La Guyane française 1676 – 1763. Mise en place et évolution de la société coloniale, tensions et métissage*, Ibis Rouge éditions, 2004, pp. 32- 33**

**1604** En avril, La Ravadière, huguenot originaire du Poitou, explore la baie d'Oyapock et s'installe en l'île de Cayenne

**1612/1613** La Ravadière explore le Para

**1615** La Ravadière capitule devant les Portugais

**1623** Josse de Forest, huguenot réfugié aux Pays-Bas, s'installe à l'embouchure de l'Oyapock pour le compte de la West Indische Cie, compagnie hollandaise. Josse meurt en 1624, ses compagnons rejoignent des coreligionnaires sur la presqu'île de Manhattan.

**1626** Premiers établissements français sur les rives de la Sinnamary (Cantail, marin catholique lyonnais, et Chambaut, protestant originaire de Caen).

**1627** Fondation par un amiral hollandais d'un poste à l'Oyapock.

**1630** Le capitaine Legrand s'installe avec 50 hommes (essentiellement Normands) sur les bords de la Sinnamary. Avec eux les premiers religieux chargés d'évangéliser les Amérindiens.

**1640** La compagnie du Cap du Nord (Jacob Bontemps et ses associés normands) édifie un fort sur un promontoire de l'île de Cayenne (Cépérou)

**1643-** A la suite des attaques des Amérindiens, une vingtaine d'hommes a survécu et s'éparpille entre Mahury, Cayenne, Maroni et Surinam.

- Expédition de Poncet de Brétigny, un normand(Normand), avec 281 « colons ». Les attaques amérindiennes et la mégalomanie de Poncet mettent à mal cette expédition.

– Évangélisation de Cayenne par les capucins.

**1644** Suite à l'échec de l'expédition de Poncet, les pères capucins partent s'installer avec quelques rescapés à Kourou, à l'invitation des Amérindiens.

**1652**- En avril, Navarre, un Dieppois, s'installe à Cayenne avec 60 hommes afin de rétablir les premières installations pour le compte de Jacob Bontamps.

– En septembre, la compagnie des seigneurs associés, avec l'abbé Marivault (théologien en Sorbonne), Le Roux de Roiville (un Normand), La Boulaye (secrétaire général de la marine), le père Biet (auteur du *Voyage en France équinoxiale* publié en 1670), débarque à Cayenne. Quelque 800 personnes (catholiques « à l'exclusion de tout juif ») font partie du voyage : des engagés, des habitants, des soldats, des marins. Des femmes aussi.

**1654** Échec de la compagnie des seigneurs associés (querelles intestines, attaques amérindiennes) : les derniers colons quittent la Guyane et la compagnie est poursuivie en justice.

## Annexe n° 2 :

### **Les 60 articles du Code Noir :**

#### **Article premier.**

Voulons que l'Édit du feu Roi de glorieuse mémoire, notre très honoré Seigneur et Père, du 23 avril 1615, soit exécuté dans nos îles ; ce faisant, enjoignons à tous nos officiers de chasser de nos dites îles tous les juifs qui y ont établi leur résidence, auxquels, comme aux ennemis déclarés du nom chrétien, nous commandons d'en sortir dans trois mois à compter du jour de la publication des présentes, à peine de confiscation de corps et de biens.

#### **Art. 2.**

Tous les esclaves qui seront dans nos îles seront baptisés et instruits dans la Religion Catholique, Apostolique et Romaine. Enjoignons aux habitants qui achètent des nègres nouvellement arrivés d'en avertir dans huitaine au plus tard les gouverneur et intendant des dites îles, à peine d'amende arbitraire, lesquels donneront les ordres nécessaires pour les faire instruire et baptiser dans le temps convenable.

#### **Art. 3.**

Interdisons tout exercice public d'autre Religion que la Catholique, Apostolique et Romaine. Voulons que les contrevenants soient punis comme rebelles et désobéissants à nos commandements. Défendons toutes assemblées pour cet effet, lesquelles nous déclarons conventicules, illicites et séditieuses, sujettes à la même peine qui aura lieu même contre les maîtres qui lui permettront et souffriront à l'égard de leurs esclaves.

#### **Art. 4.**

Ne seront préposés aucuns commandeurs à la direction des nègres, qui ne fassent profession de la Religion Catholique, Apostolique et Romaine, à peine de confiscation des dits nègres contre les maîtres qui les auront préposés et de punition arbitraire contre les commandeurs qui auront acceptés ladite direction.

#### **Art. 5.**

Défendons à nos sujets de la religion P. R. d'apporter aucun trouble ni empêchement à nos autres sujets, même à leurs esclaves, dans le libre exercice de la Religion Catholique, Apostolique et Romaine, à peine de punition exemplaire.

#### **Art. 6.**

Enjoignons à tous nos sujets, de quelque qualité et condition qu'ils soient, d'observer les jours de dimanches et de fêtes, qui sont gardés par nos sujets de la Religion Catholique, Apostolique et Romaine. Leur défendons de travailler ni de faire travailler leurs esclaves aux dits jours depuis l'heure de minuit jusqu'à l'autre minuit à la culture de la terre, à la manufacture des

sucre et à tous autres ouvrages, à peine d'amende et de punition arbitraire contre les maîtres et confiscation tant des sucres que des esclaves qui seront surpris par nos officiers dans le travail.

**Art. 7.**

Leur défendons pareillement de tenir le marché des nègres et de toute autre marchandise aux dits jours, sur pareille peine de confiscation des marchandises qui se trouveront alors au marché et d'amende arbitraire contre les marchands.

**Art. 8.**

Déclarons nos sujets qui ne sont pas de la Religion Catholique, Apostolique et Romaine incapables de contracter à l'avenir aucuns mariages valables, déclarons bâtards les enfants qui naîtront de telles conjonctions, que nous voulons être tenues et réputées, tenons et réputons pour vrais concubinages.

**Art. 9.**

Les hommes libres qui auront eu un ou plusieurs enfants de leur concubinage avec des esclaves, ensemble les maîtres qui les auront soufferts, seront chacun condamnés en une amende de 2 000 livres de sucre, et, s'ils sont les maîtres de l'esclave de laquelle ils auront eu lesdits enfants, voulons, outre l'amende, qu'ils soient privés de l'esclave et des enfants et qu'elle et eux soient adjugés à l'hôpital, sans jamais pouvoir être affranchis. N'entendons toutefois le présent article avoir lieu lorsque l'homme libre qui n'était point marié à autre personne durant son concubinage avec son esclave, épousera dans les formes observées par l'Église ladite esclave, qui sera affranchie par ce moyen et les enfants rendus libres et légitimes.

**Art. 10.**

Les solennités prescrites par l'Ordonnance de Blois et par la Déclaration de 1639 pour les mariages seront observées tant à l'égard des personnes libres que des esclaves, sans néanmoins que le consentement du père et de la mère de l'esclave y soit nécessaire, mais celui du maître seulement.

**Art. 11.**

Défendons très expressément aux curés de procéder aux mariages des esclaves, s'ils ne font apparoir du consentement de leurs maîtres. Défendons aussi aux maîtres d'user d'aucunes contraintes sur leurs esclaves pour les marier contre leur gré.

**Art. 12.**

Les enfants qui naîtront des mariages entre esclaves seront esclaves et appartiendront aux maîtres des femmes esclaves et non à ceux de leurs maris, si le mari et la femme ont des maîtres différents.

**Art. 13.**

Voulons que si le mari esclave a épousé une femme libre, les enfants, tant mâles que filles, suivent la condition de leur mère et soient libres comme elle, nonobstant la servitude de leur père, et que, si le père est libre et la mère esclave, les enfants soient esclaves pareillement.

**Art. 14.**

Les maîtres sont tenus de faire enterrer en terre sainte, dans les cimetières destinés à cet effet, leurs esclaves baptisés. Et, à l'égard de ceux qui mourront sans avoir reçu le baptême, ils seront enterrés la nuit dans quelque champ voisin du lieu où ils seront décédés.

**Art. 15.**

Défendons aux esclaves de porter aucune arme offensive ni de gros bâtons, à peine du fouet et de confiscation des armes au profit de celui qui les trouvera saisis, à l'exception seulement de

ceux qui sont envoyés à la chasse par leurs maîtres et qui seront porteurs de leurs billets ou marques connus.

**Art. 16.**

Défendons pareillement aux esclaves appartenant à différents maîtres de s'attrouper le jour ou la nuit sous prétexte de noces ou autrement, soit chez l'un de leurs maîtres ou ailleurs, et encore moins dans les grands chemins ou lieux écartés, à peine de punition corporelle qui ne pourra être moindre que du fouet et de la fleur de lys ; et, en cas de fréquentes récidives et autres circonstances aggravantes, pourront être punis de mort, ce que nous laissons à l'arbitrage des juges. Enjoignons à tous nos sujets de courir sus aux contrevenants, et de les arrêter et de les conduire en prison, bien qu'ils ne soient officiers et qu'ils n'y ait contre eux encore aucun décret.

**Art. 17.**

Les maîtres qui seront convaincus d'avoir permis ou toléré telles assemblées composées d'autres esclaves que de ceux qui leur appartiennent seront condamnés en leurs propres et privés noms de réparer tout le dommage qui aura été fait à leurs voisins à l'occasion des dites assemblées et en 10 écus d'amende pour la première fois et au double en cas de récidive.

**Art. 18.**

Défendons aux esclaves de vendre des cannes de sucre pour quelque cause et occasion que ce soit, même avec la permission de leurs maîtres, à peine du fouet contre les esclaves, de 10 livres tournois contre le maître qui l'aura permis et de pareille amende contre l'acheteur.

**Art. 19.**

Leur défendons aussi d'exposer en vente au marché ni de porter dans des maisons particulières pour vendre aucune sorte de denrée, même des fruits, légumes, bois à brûler, herbes pour la nourriture des bestiaux et leurs manufactures, sans permission expresse de leurs maîtres par un billet ou par des marques connus ; à peine de revendication des choses ainsi vendues, sans restitution de prix, pour les maîtres et de 6 livres tournois d'amende à leur profit contre les acheteurs.

**Art. 20.**

Voulons à cet effet que deux personnes soient préposées par nos officiers dans chaque marché pour examiner les denrées et marchandises qui y seront apportées par les esclaves, ensemble les billets et marques de leurs maîtres dont ils seront porteurs.

**Art. 21.**

Permettons à tous nos sujets habitants des îles de se saisir de toutes les choses dont ils trouveront les esclaves chargés, lorsqu'ils n'auront point les billets de leurs maîtres, ni de marques connues, pour être rendues incessamment à leurs maîtres, si leur habitation est voisine du lieu où leurs esclaves auront été surpris en délit : sinon elles seront incessamment envoyées à l'hôpital pour y être en dépôt jusqu'à ce que les maîtres en aient été avertis.

**Art. 22.**

Seront tenus les maîtres de faire fournir, par chaque semaine, à leurs esclaves âgés de dix ans et au-dessus, pour leur nourriture, deux pots et demi, mesure de Paris, de farine de manioc, ou trois cassaves pesant chacune 2 livres et demie au moins, ou choses équivalentes, avec 2 livres de bœuf salé, ou 3 livres de poisson, ou autres choses à proportion ; et aux enfants, depuis qu'ils sont sevrés jusqu'à l'âge de dix ans, la moitié des vivres ci-dessus.

**Art. 23.**

Leur défendons de donner aux esclaves de l'eau-de-vie de canne ou guildive, pour tenir lieu de la subsistance mentionnée en l'article précédent.

**Art. 24.**

Leur défendons pareillement de se décharger de la nourriture et subsistance de leurs esclaves en leur permettant de travailler certain jour de la semaine pour leur compte particulier.

**Art. 25.**

Seront tenus les maîtres de fournir à chaque esclave, par chacun an, deux habits de toile ou quatre aunes de toile, au gré des maîtres.

**Art. 26.**

Les esclaves qui ne seront point nourris, vêtus et entretenus par leurs maîtres, selon que nous l'avons ordonné par ces présentes, pourront en donner avis à notre procureur général et mettre leurs mémoires entre ses mains, sur lesquels et même d'office, si les avis viennent d'ailleurs, les maîtres seront poursuivis à sa requête et sans frais ; ce que nous voulons être observé pour les crimes et traitement barbares et inhumains des maîtres envers leurs esclaves.

**Art. 27.**

Les esclaves infirmes par vieillesse, maladie ou autrement, soit que la maladie soit incurable ou non, seront nourris et entretenus par leurs maîtres, et, en cas qu'ils les eussent abandonnés, lesdits esclaves seront adjugés à l'hôpital, auquel les maîtres seront condamnés de payer 6 sols par chacun jour, pour la nourriture et l'entretien de chacun esclave.

**Art. 28.**

Déclarons les esclaves ne pouvoir rien avoir qui ne soit à leurs maîtres ; et tout ce qui leur vient par industrie, ou par la libéralité d'autres personnes, ou autrement, à quelque titre que ce soit, être acquis en pleine propriété à leurs maîtres, sans que les enfants des esclaves, leurs pères et mères, leurs parents et tous autres y puissent rien prétendre par successions, dispositions entre vifs ou à cause de mort ; lesquelles dispositions nous déclarons nulles, ensemble toutes les promesses et obligations qu'ils auraient faites, comme étant faites par des gens incapables de disposer et contracter de leur chef.

**Art. 29.**

Voulons néanmoins que les maîtres soient tenus de ce que leurs esclaves auront fait par leur commandement, ensemble de ce qu'ils auront géré et négocié dans les boutiques, et pour l'espèce particulière de commerce à laquelle leurs maîtres les auront préposés, et au cas que leurs maîtres ne leur aient donné aucun ordre et ne les aient point préposés, ils seront tenus seulement jusqu'à concurrence de ce qui aura tourné à leur profit, et, si rien n'a tourné au profit des maîtres, le pécule des dits esclaves que les maîtres leur auront permis d'avoir en sera tenu, après que les maîtres en auront déduit par préférence ce qui pourra leur être dû ; sinon que le pécule consistât en tout ou partie en marchandises, dont les esclaves auraient permission de faire trafic à part, sur lesquelles leurs maîtres viendront seulement par contribution au sol la livre avec les autres créanciers.

**Art. 30.**

Ne pourront les esclaves être pourvus d'office ni de commission ayant quelque fonction publique, ni être constitués agents par autres que leurs maîtres pour gérer et administrer aucun négoce, ni être arbitres, experts ou témoins, tant en matière civile que criminelle : et en cas qu'ils soient ouïs en témoignage, leur déposition ne servira que de mémoire pour aider les juges à s'éclairer d'ailleurs, sans qu'on en puisse tirer aucune présomption, ni conjoncture, ni adminicule de preuve.

**Art. 31.**

Ne pourront aussi les esclaves être parties ni être (*sic*) en jugement en matière civile, tant en

demandant qu'en défendant, ni être parties civiles en matière criminelle, sauf à leurs maîtres d'agir et défendre en matière civile et de poursuivre en matière criminelle la réparation des outrages et excès qui auront été contre leurs esclaves.

**Art. 32.**

Pourront les esclaves être poursuivis criminellement, sans qu'il soit besoin de rendre leurs maîtres partie, (sinon) en cas de complicité : et seront les esclaves accusés, jugés en première instance par les juges ordinaires et par appel au Conseil souverain, sur la même instruction et avec les mêmes formalités que les personnes libres.

**Art. 33.**

L'esclave qui aura frappé son maître, sa maîtresse ou le mari de sa maîtresse, ou leurs enfants avec contusion ou effusion de sang, ou au visage, sera puni de mort.

**Art. 34.**

Et quant aux excès et voies de fait qui seront commis par les esclaves contre les personnes libres, voulons qu'ils soient sévèrement punis, même de mort, s'il y échet.

**Art. 35.**

Les vols qualifiés, même ceux de chevaux, cavales, mulets, boeufs ou vaches, qui auront été faits par les esclaves ou par les affranchis, seront punis de peines afflictives, même de mort, si le cas le requiert.

**Art. 36.**

Les vols de moutons, chèvres, cochons, volailles, canne à sucre, pois, mil, manioc, ou autres légumes, faits par les esclaves, seront punis selon la qualité du vol, par les juges qui pourront, s'il y échet, les condamner d'être battus de verges par l'exécuteur de la haute justice et marqués d'une fleur de lys.

**Art. 37.**

Seront tenus les maîtres, en cas de vol ou d'autre dommage causé par leurs esclaves, outre la peine corporelle des esclaves, de réparer le tort en leur nom, s'ils n'aiment mieux abandonner l'esclave à celui auquel le tort a été fait ; ce qu'ils seront tenus d'opter dans trois jours, à compter de celui de la condamnation, autrement ils en seront déchus.

**Art. 38.**

L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois, à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lis une épaule ; s'il récidive un autre mois pareillement du jour de la dénonciation, il aura le jarret coupé, et il sera marqué d'une fleur de lys sur l'autre épaule ; et, la troisième fois, il sera puni de mort.

**Art. 39.**

Les affranchis qui auront donné retraite dans leurs maisons aux esclaves fugitifs, seront condamnés par corps envers les maîtres en l'amende de 300 livres de sucre par chacun jour de rétention, et les autres personnes libres qui leur auront donné pareille retraite, en 10 livres tournois d'amende par chacun jour de rétention.

**Art. 40.**

L'esclave sera puni de mort sur la dénonciation de son maître non complice du crime dont il aura été condamné sera estimé avant l'exécution par deux des principaux habitants de l'île, qui seront nommés d'office par le juge, et le prix de l'estimation en sera payé au maître ; et, pour à quoi satisfaire, il sera imposé par l'intendant sur chacune tête de nègre payant droits la somme portée par l'estimation, laquelle sera régalié sur chacun des dits nègres et levée par le fermier du domaine royal pour éviter à frais.

**Art. 41.**

Défendons aux juges, à nos procureurs et aux greffiers de prendre aucune taxe dans les procès criminels contre les esclaves, à peine de concussion.

**Art. 42.**

Pourront seulement les maîtres, lorsqu'ils croiront que leurs esclaves l'auront mérité les faire enchaîner et les faire battre de verges ou cordes. Leur défendons de leur donner la torture, ni de leur faire aucune mutilation de membres, à peine de confiscation des esclaves et d'être procédé contre les maîtres extraordinairement.

**Art. 43.**

Enjoignons à nos officiers de poursuivre criminellement les maîtres ou les commandeurs qui auront tué un esclave étant sous leur puissance ou sous leur direction et de punir le meurtre selon l'atrocité des circonstances ; et, en cas qu'il y ait lieu à l'absolution, permettons à nos officiers de renvoyer tant les maîtres que les commandeurs absous, sans qu'ils aient besoin d'obtenir de nous Lettres de grâce.

**Art. 44.**

Déclarons les esclaves être meubles et comme tels entrer dans la communauté, n'avoir point de suite par hypothèque, se partager également entre les cohéritiers, sans préciput et droit d'aînesse, n'être sujets au douaire coutumier, au retrait féodal et lignager, aux droits féodaux et seigneuriaux, aux formalités des décrets, ni au retranchement des quatre quintes, en cas de disposition à cause de mort et testamentaire.

**Art. 45.**

N'entendons toutefois priver nos sujets de la faculté de les stipuler propres à leurs personnes et aux leurs de leur côté et ligne, ainsi qu'il se pratique pour les sommes de deniers et autres choses mobilières.

**Art. 46.**

Seront dans les saisies des esclaves observées les formes prescrites par nos ordonnances et les coutumes pour les saisies des choses mobilières. Voulons que les deniers en provenant soient distribués par ordre de saisies ; ou, en cas de déconfiture, au sol la livre, après que les dettes privilégiées auront été payées et généralement que la condition des esclaves soit réglée en toutes affaires comme celle des autres choses mobilières, aux exceptions suivantes.

**Art. 47.**

Ne pourront être saisis et vendus séparément le mari, la femme et leurs enfants impubères, s'ils sont tous sous la puissance d'un même maître ; déclarons nulles les saisies et ventes séparées qui en seront faites ; ce que nous voulons avoir lieu dans les aliénations volontaires, sous peine, contre ceux qui feront les aliénations, d'être privés de celui ou de ceux qu'ils auront gardés, qui seront adjugés aux acquéreurs, sans qu'ils soient tenus de faire aucun supplément de prix.

**Art. 48.**

Ne pourront aussi les esclaves travaillant actuellement dans les sucreries, indigoteries et habitations, âgés de quatorze ans et au-dessus jusqu'à soixante ans, être saisis pour dettes, sinon pour ce qui sera dû du prix de leur achat, ou que la sucrerie, indigoterie, habitation, dans laquelle ils travaillent soit saisie réellement ; défendons, à peine de nullité, de procéder par saisie réelle et adjudication par décret sur les sucreries, indigoteries et habitations, sans y comprendre les nègres de l'âge susdit y travaillant actuellement.

**Art. 49.**

Le fermier judiciaire des sucreries, indigoteries, ou habitations saisies réellement conjointement avec les esclaves, sera tenu de payer le prix entier de son bail, sans qu'il puisse compter parmi les fruits qu'il perçoit les enfants qui seront nés des esclaves pendant son bail.

**Art. 50.**

Voulons, nonobstant toutes conventions contraires, que nous déclarons nulles, que les dits enfants appartiennent à la partie saisie, si les créanciers sont satisfaits d'ailleurs, ou à l'adjudicataire, s'il intervient un décret ; et, à cet effet, il sera fait mention dans la dernière affiche, avant l'interposition du décret, des dits enfants nés esclaves depuis la saisie réelle. Il sera fait mention, dans la même affiche, des esclaves décédés depuis la saisie réelle dans laquelle ils étaient compris.

**Art. 51.**

Voulons, pour éviter aux frais et aux longueurs des procédures, que la distribution du prix entier de l'adjudication conjointe des fonds et des esclaves, et de ce qui proviendra du prix des baux judiciaires, soit faite entre les créanciers selon l'ordre de leurs privilèges et hypothèques, sans distinguer ce qui est pour le prix des fonds d'avec ce qui est pour le prix des esclaves.

**Art. 52.**

Et néanmoins les droits féodaux et seigneuriaux ne seront payés qu'à proportion du prix des fonds.

**Art. 53.**

Ne seront reçus les lignagers et seigneurs féodaux à retirer les fonds décrétés, s'ils ne retirent les esclaves vendus conjointement avec les fonds ni l'adjudicataire à retenir les esclaves sans les fonds.

**Art. 54.**

Enjoignons aux gardiens nobles et bourgeois usufruitiers, amodiateurs et autres jouissants des fonds auxquels sont attachés des esclaves qui y travaillent, de gouverner lesdits esclaves comme bons pères de famille, sans qu'ils soient tenus, après leur administration finie, de rendre le prix de ceux qui seront décédés ou diminués par maladie, vieillesse ou autrement, sans leur faute, et sans qu'ils puissent aussi retenir comme fruits à leur profit les enfants nés des dits esclaves durant leur administration, lesquels nous voulons être conservés et rendus à ceux qui en sont les maîtres et les propriétaires.

**Art. 55.**

Les maîtres âgés de vingt ans pourront affranchir leurs esclaves par tous actes entre vifs ou à cause de mort, sans qu'ils soient tenus de rendre raison de l'affranchissement, ni qu'ils aient besoin d'avis de parents, encore qu'ils soient mineurs de vingt-cinq ans.

**Art. 56.**

Les esclaves qui auront été fait légataire universels par leurs maîtres ou nommés exécuteurs de leurs testaments ou tuteurs de leurs enfants, seront tenus et réputés, les tenons et réputons pour affranchis.

**Art. 57.**

Déclarons leurs affranchissements faits dans nos îles, leur tenir lieu de naissance dans nos dites îles et les esclaves affranchis n'avoir besoin de nos lettres de naturalité pour jouir des avantages de nos sujets naturels de notre royaume, terres et pays de notre obéissance, encore qu'ils soient nés dans les pays étrangers.

**Art. 58.**

Commandons aux affranchis de porter un respect singulier à leurs anciens maîtres, à leurs

veuves et à leurs enfants, en sorte que l'injure qu'ils leur auront faite soit punie plus grièvement que si elle était faite à une autre personne : les déclarons toutefois francs et quittes envers eux de toutes autres charges, services et droits utiles que leurs anciens maîtres voudraient prétendre tant sur leurs personnes que sur leurs biens et successions en qualité de patrons.

**Art. 59.**

Octroyons aux affranchis les mêmes droits, privilèges et immunités dont jouissent les personnes nées libres ; voulons que le mérite d'une liberté acquise produise en eux, tant pour leurs personnes que pour leurs biens, les mêmes effets que le bonheur de la liberté naturelle cause à nos autres sujets.

**Art. 60.**

Déclarons les confiscations et les amendes qui n'ont point de destination particulière, par ces présentes nous appartenir, pour être payées à ceux qui sont préposés à la recette de nos droits et de nos revenus ; voulons néanmoins que distraction soit faite du tiers des dites confiscations et amendes au profit de l'hôpital établi dans l'île où elles auront été adjugées.

## Annexe n° 3 :

### **Arrêté de 1885 :**

Arrêté concernant les mesures d'ordre à observer pendant les divertissements du carnaval. Cayenne, le 22 janvier 1885. Nous, maire de la commune de Cayenne Vu le décret du 15 octobre 1879<sup>1</sup>

Vu les articles 259<sup>2</sup>, 471 n°11 et 15<sup>3</sup>, 475, n°8<sup>4</sup> du Code Pénal

Voulant prévenir tout accident et tout désordre pendant les divertissements du carnaval,

ARRETONS CE QUI SUIT

**Article 1er.** Pendant le temps du carnaval, il est défendu à toute personne masquée, déguisée ou travestie de se montrer sur la voie publique avec des armes ou des bâtons.

**Article 2.** Il est interdit : 1° de paraître sous le masque avant midi et après six heures du soir ; 2° de prendre un déguisement qui serait nature à troubler l'ordre public ou à blesser la décence et les mœurs ; 3° de porter aucun insigne, aucun costume appartenant à des fonctions publiques ; 4° de provoquer qui que ce soit : par des invectives, des mots grossiers et de faire entendre des chansons licencieuses.

**Article 3.** Le mercredi des cendres, aucune personne masquée, déguisée ou travestie, ne pourra se montrer sur la voie publique après 7 heures du soir.

**Article 4.** Tout individu portant un masque ou déguisement quelconque qui sera invité par un agent de la force publique à le suivre, devra déférer sur-le-champ à cette injonction et donner explications qui lui seront demandées;

**Article 5.** Les contrevenants aux dispositions énoncées ci-dessus seront conduits devant le Chef du service de la police, pour qu'il soit pris à leur égard telles mesures qu'il appartiendra, sans préjudice des poursuites à exercer devant les tribunaux.

- 
- 1 Le décret du 15 octobre 1879 organisa les municipalités de Guyane. Il créa la commune Isle-de-Cayenne et Tour-de-l'isle dont le bourg de Cayenne était le chef lieu. Ce décret crée officiellement la ville de Cayenne.
  - 2 Interdit le port de costume, uniforme, décoration qui n'ont pas été légalement conférés sur la voie publique sous peine d'emprisonnement.
  - 3 Interdit provocation et injure sous peine d'amende
  - 4 Interdit jet de pierres, corps durs et immondices contre les maisons, édifices, personnes sous peine d'amende.

**Article 6.** Le chef du service de la police est chargé de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié et affiché partout où besoin sera.

Cayenne, le 22 janvier 1885 A. Houry Vu et soumis à l'approbation de Monsieur le Gouverneur

Le directeur de l'Intérieur p.L,

G. DU LAURENS Approuvé Le Gouverneur p.i.,

## Annexe n° 4 :

### **Entretien avec Isabelle Hidair, Avril 2006 :**

#### **Blodwenn Mauffret :**

Dans votre ouvrage consacré à l'anthropologie du carnaval cayennais, vous notez p.14 que le terme *vidé* proviendrait de l'expression "vider la salle" en référence au dancing du samedi soir et de la pratique du dimanche matin des musiciens sortant de la salle et entraînant les danseurs derrière eux. C'est l'explication qui circule majoritairement. Puis p.51 vous parlez du *vidé* du dimanche après-midi : d'abord les musiciens à pied puis sur camions. Cette forme se retrouve en Martinique, en Guadeloupe, en Haïti, Trinidad-Tobago, Brésil et certainement encore dans d'autres carnivals. Aux Antilles il est aussi appelé *vidé* (*vidé lari* ?).

Est-ce que l'explication guyanaise de l'origine du *vidé* n'est pas une façon de donner à cette forme festive un caractère identitaire ? N'est-ce pas un leurre, un mythe, puisque au niveau des sources rien ne prouve que le terme *vidé* et sa pratique n'ait pas démarré d'abord en rapport aux défilés dominicains ?

#### **Isabelle Hidair :**

Le mot « *vidé* » est d'origine antillaise (peut-être martiniquaise) et l'on sait qu'une grande partie du carnaval cayennais a longtemps été influencée par les Martiniquais, il est donc logique de retrouver aussi ce mot en Guyane.

En anthropologie, on part du principe que toutes les productions humaines sont identitaires. Raconter l'histoire de l'origine d'un mot a donc cette fonction et l'histoire racontée par le peuple étudié n'est pas forcément fautive.

Aux Antilles ce mot désigne un type de danse : à l'origine, c'est un pot-pourri qui a pour but de reprendre les refrains des danses qui avaient le plus de succès. Progressivement, les musiciens n'en gardèrent qu'un et le répétèrent. Le plus célèbre est le *vidé* « Oh, Madiana ».

On peut noter le paradoxe suivant : les salles se vident pour remplir les rues. Le *vidé* des salles devient un *vidé* de rue (appelés « *vidés du matin* » en Guyane) et les danseurs rentrent chez eux tout au long du parcours.

Parallèlement, dans les rues de Cayenne, les rassemblements de groupes s'affrontant musicalement sont appelés « *vidés* ». A cette époque, il ne s'agit pas de camion et d'orchestre, mais de petits groupes comme on en voit encore aujourd'hui. La question est : a-t-on appelé ces rassemblements « *vidés* » à cause de la musique qu'ils pratiquent au moment où ils s'affrontent ou est-ce dû au fait qu'ils rassemblent des danseurs comme pour le « *vidé du matin* » ?

Ces « rassemblements anarchiques » (si on peut qualifier ainsi le *vidé* !) auraient pu exister dans les rues de Cayenne durant plusieurs années, avant le *vidé* des salles de bal, sans pour autant porter de nom.

Les sources recueillies aux archives d'outre-mer montrent que « *vidé* » est avant tout un type

musical de salle de bal. On constate donc le glissement sémantique du mot *vidé* : type musical de salle de bal, défilé du matin, défilé du dimanche soir.

## Annexe n° 5 :

### **Entretien avec Jean-Pierre Beaunès (2007-2008) :**

**Blodwenn Mauffret :** Cela fait une dizaine d'années que vous présentez une émission sur le carnaval guyanais, d'abord "Télé-Vaval" puis depuis peu "Couleur Touloulou". Qu'est-ce qui vous a amené à vous engager dans ce travail ?

**Jean-Pierre Beaunès :** En effet lorsqu'il y a plus de 10 ans maintenant que Jean-Pierre Karam (directeur artistique) m'avait demandé de faire le carnaval sur RFO Guyane, je ne pensais pas que l'aventure irait si loin. En effet, j'ai accepté la proposition, en posant une seule condition, c'était que le magazine tout comme cette fête populaire se jouent entièrement en extérieur, ce qui n'était pas le cas au milieu des années 90 (les émissions carnavalesques se déroulaient en studio). Et à ce moment là je me suis mis à sillonner toute la Guyane afin de retranscrire l'essence même de ce carnaval de Guyane. Il est unique en son genre. La particularité du samedi soir avec l'envoûtement des *touloulou* fait de ce carnaval un cas unique dans son genre. Mon engagement a été total dès le début, chaque semaine de liesse était un jour différent avec ses rencontres, ses découvertes et cette envie très forte en moi de faire voir, de faire entendre, de faire comprendre, de faire vivre ceux qui de loin ou de près (devant leur télé) veulent être intensément au cœur de l'événement. La culture carnavalesque est une institution que les Guyanais se sont appropriés très tôt et qui perdure. Je ne souhaite pas que le carnaval disparaisse comme je l'ai déjà entendu dire par un sociologue. C'est une raison supplémentaire pour moi de raviver la flamme chaque année avec des séquences nouvelles et des approches différentes pour chacun des rendez-vous avec le téléspectateur. En 2007 c'est encore le cas avec Sylvie Gengoul nouvelle directrice des programmes. Une recherche encore plus fine et subtile de la société guyanaise pendant cette période, m'a amené à explorer les tenants et les aboutissants, de retranscrire devant la caméra l'esprit dans lequel les carnavaliers vivent cette folie du carnaval.

**Blodwenn Mauffret :** Je présume que la sociologie (ou un sociologue) voit dans le carnaval une soupape de sécurité, un moyen pour l'idéologie dominante et le pouvoir en place de maintenir l'ordre. La disparition du carnaval dans cette logique amènerait enfin le peuple de Guyane à se révolter et à exprimer clairement ses désirs et surtout son existence. Vous semblez penser au contraire que le carnaval est un bien pour la société guyanaise ?

**Jean-Pierre Beaunès :** Indéniablement le carnaval reste un moment où les troubles (quelque nature ou niveau qu'ils soient) demeurent en suspens, dans la mesure où toutes les lectures que l'on peut faire de l'activité économique politique ou sociale démontrent une participation forte de ces derniers à ce mouvement.

Néanmoins les critères de vigilance restent forts, car une grande partie de la population vit l'événement de manière plus lucide. Les personnes non actrices du mouvement carnavalesque sont la garde rapprochée du laisser aller, et penser que l'on peut absoudre le peuple guyanais par le simple renforcement des activités carnavalesques serait une erreur. Disons encore (sans en

faire une généralité) que, si le carnaval n'existait plus, les espaces de frustration seraient élargis à un ou deux mois supplémentaires. Sans autre répit que les fêtes traditionnelles religieuses du calendrier, les populations auraient davantage envie de s'exprimer ou revendiquer, mais mon point de vue est que nous n'en sommes pas arrivés au point de craindre une telle situation. Le carnaval est-il oui ou non un exutoire ? C'est une question qui revient comme l'épiphanie chaque année. Oui, pour une part de notre société on peut le penser, mais on peut aussi dire qu'il s'agit de simple amusement. Sans connaître la proportion exacte de ces deux courants de pensée, les thèmes de réflexions sur les conditions qui nous amènent à vivre le carnaval sont très divers.

**Blodwenn Mauffret :** Quel regard portez-vous sur les contestations carnavalesques anti-RFO du groupe Kassialata ?

**Jean-Pierre Beaunès :** La retransmission des défilés et les magazines carnavalesques ont toutes les attentions des acteurs du carnaval. Leur souci est de se voir et de s'entendre à la télévision, avant toute chose. Au fil des années la parution des groupes dans nos magazines télé fait l'objet (à grand renfort de chronomètre) de polémiques récurrentes souvent injustifiées.

Un groupe va se plaindre de n'être passé que 30 secondes devant nos caméras par rapport à un autre qui aurait eu plus de temps d'antenne. D'autres diront qu'untel aura joué plus que ce qu'une soit disant équité doit imposer dans le cadre de notre travail. C'est aussi le cas des deux orchestres majeurs des soirées *touloulou*. La diffusion des ambiances nocturnes minutée à la seconde près, est devenue indispensable aux yeux des responsables de ces soirées.

La question économique est au cœur de polémiques annuelles. En effet ces soirées drainent des centaines de milliers d'euros. La télévision est (dans l'esprit de certains dirigeants) responsable du taux de remplissage des salles.

Dans les rues, certaines formations de quartiers estiment être les mal aimées de télé Guyane, souvent pour des raisons totalement injustes et pas très sérieuses à exposer. Nous faisons notre travail sans tenir compte des états d'âmes et des esprits chagrins. Les émissions que nous faisons sont réalisées pour la promotion du travail des plasticiens et des carnavaliers de Guyane. Nous ne tirerions aucun bénéfice personnel dans une supposée censure de quelque nature qu'elle soit.

**Blodwenn Mauffret :** Vous semblez établir une certaine démocratie dans la visibilité médiatique des groupes carnavalesques. Je vais maintenant vous poser une question d'ordre esthétique qui n'est pas sans lien avec ce rapport à la caméra. Je constate en tant qu'observatrice et photographe amateur de carnaval que les *touloulou* "sales" sont particulièrement difficiles à "mettre en boîte", à photographier, par rapport, par exemple aux drag queen qui, quant à eux, s'offrent aux objectifs. Constatez-vous, vous aussi, de votre côté une certaine impossibilité d'appliquer finalement cette démocratie médiatique ? Et, deuxième question, quels carnavaliers éprouvez-vous un certain plaisir à mettre en images à l'intérieur de votre émission ?

**Jean-Pierre Beaunès :** La démocratie médiatique répond à plusieurs critères. Le premier est la démocratie participative pour reprendre une expression très en vogue. Je m'explique : les groupes passant devant nos caméras sont systématiquement vus à la télé. Ceux qui ne font pas l'effort d'accepter la présence de la caméra ou qui la refusent s'exposent naturellement à une non représentation dans le compte rendu des activités du carnaval.

Malgré tout, la supposée sanction (celle de ne pas se faire filmer) ne touche en réalité que le téléspectateur, c'est pour cela que bien souvent les images que l'on nous refuse sont malgré tout, (pardonnez-moi) intelligemment diffusées.

Les *touloulou sales* ou *solitaires* ne sont pas les plus réticents, je dirais même au contraire qu'ils sont demandeurs. Les rares fois où il nous est difficile de ne pas les boycotter c'est quand

le gros mot, ou le geste, dépasse la décence. L'un des critères de non diffusion est aussi la difficulté technique rencontrée au hasard des tournages et du timing. Groupes sortant trop tard, ou comportement incompatible avec un tournage en toute sécurité pour les hommes et les matériels.

Pour répondre à votre seconde question, il n'est pas de groupe aussi agréable à filmer que lorsqu'il est bien ordonné, coloré, discipliné, pertinent dans sa création... De nombreux groupes répondent à cela. En citer ne concourrait qu'à alimenter les supposées préférences attribuées à Télé Guyane.

**Blodwenn Mauffret :** Vous dites que les rares fois où il vous est difficile de ne pas boycotter les *touloulou "sales"* sont lorsque un gros mot ou geste dépasse la décence. Je souhaiterais savoir d'une part quel est le niveau de tolérance de RFO en matière de non-décence ou plutôt quelle est sa définition du mot et geste décents ; et d'autre part ne pensez-vous pas que cette censure médiatique édulcore le carnaval ? En quoi un téléspectateur serait-il plus inapte à recevoir cette expression des *touloulou sales* que les spectateurs qui sont sortis dans la rue ?

**Jean-Pierre Beaunès :** La décence doit se mesurer à travers le public que nous ciblons. Celui-ci est éclectique et ne pourrait en aucune façon souffrir de gestes ou de mots susceptibles de heurter la sensibilité des jeunes téléspectateurs. La folie du carnaval ne doit pas nous faire oublier le rôle que nous avons en tant que télévision du service public. Cette autocensure ne donne pas une moindre intensité au jeu du carnaval. Nous pouvons avec de la subtilité montrer ce que certains ne veulent pas voir.

Enfin, quand le public se rend dans la rue, il sait à quoi il s'expose, il est responsable de son action. Malgré cela rien de tous ces dérapages n'est de nature à empêcher les sorties dominicales pour les spectateurs. Bien heureusement.

## Annexe n° 6 :

### **Extraits de *Nuits de cachiri – récit guyanais* de René Jadfard (1901-1947, député de Guyane) aux éditions Fasquelle, Paris, 1946.**

**Narrateur :** le héros, un Blanc, parisien en quête d'aventure : Pierre Doret

**Date :** certainement contemporain de l'auteur et de l'écriture du récit : 1946

**Récit :** le narrateur part de Cayenne afin de remonter le fleuve Approuague, il s'arrêtera à divers « *dégrad* » (débarcadère) avant de vivre quelques temps dans un village amérindien. Son voyage s'arrêtera pour cause de crise aigüe de paludisme.

**Genre :** récit fortement autobiographique, sorte de voyage initiatique qui permettra au narrateur de faire preuve de sa bravoure et de sa virilité. Auteur guyanais qui va dans le sens de la littérature exotique française de l'époque. Récit très proche de *La voie royale* de A. Malraux. A propos de R. Jadfard et Galmot, l'historien S. Mam Lam Fouck écrit ceci :

*« Ils font vivre des personnages hauts en couleur, de mystérieuses populations tribales, des chercheurs d'or, sans oublier des forçats évadés. Ils suggèrent « une atmosphère lourde, oppressante, faite de senteurs enivrantes des vanilliers, d'odeur de vase, de marigots fermentés, mais aussi et surtout de menaces mystérieuses de la forêt guyanaise hostile à tout élément étranger\* ». »<sup>1</sup>*

**Premier extrait :** p. 18 à 21

**Lieu :** Régina (Guyane française, entre Cayenne et St Georges de l'Oyapock, sur le fleuve de l'Approuague)

**Temps :** Samedi soir

**Contexte :** l'aventurier veut se distraire et choisit d'aller au casino (lieu de danse)

*« C'est une immense baraque en planches recouverte de tôle ondulée. Fermée de toutes parts, bien parquetée. Au fond, une estrade sur laquelle trône l'orchestre : clarinette, trombone à coulisse, violon, contrebasse, chacha, ti-bois. Une banquette court tout autour de la salle, au milieu de laquelle ces messieurs et ces dames évoluent. Biguines, quadrilles, mazurkas créoles... Je pense à la rue Blomet. En plein dans ce quinzième arrondissement, une petite rue, qui semble glisser au ras des murs comme un malfaiteur, évite la ligne*

---

<sup>1</sup> Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage, de l'or et de la francisation (1802-1946)*, Ibis Rouge, 1999, p.340. \*citant Jack Corzani, 1971. « Littérature Antillaise ». *Encyclopédie Antillaise*, Fort de France : Désormaux. P. 26.

*droite comme pour se cacher. La connaissez-vous ? Tout au bout, dans sa partie la plus obscure, la plus blottie, Victor, jeune garçon sympathique qui porte un des plus grands noms de la noblesse créole, a inventé le bal Blomet. Nulle devanture, nulle sollicitation lumineuse. Sur le seuil même, un carré de trottoir reçoit une pâle lumière sale. Étroite zone trouble qui ne rappelle rien, qui inspire n'importe quoi. Une légère répugnance à franchir cette lumière malade qui pourrait être aussi bien un nuage de poison. Mépris de la publicité ou sens de l'humain ?*

*Ici, comme jadis rue Blomet, je pénètre dans une salle de bistro. Deux ou trois tables souillées. Un zinc avec sa cuvette d'eau sale pour laver les verres et un tiroir-caisse. Derrière le zinc, des bouteilles aux mille couleurs, toute une pharmacie compliquée. Tous les clients sont noirs ; Noirs les hommes, noires les femmes. Une réduction de Harlem.*

*Un punch, deux, trois... depuis que j'ai touché les Antilles, je ne bois que du rhum blanc, de la grappe blanche.*

*Je m'enfoncé de plus en plus dans l'ancre. Il semble que ce contact du rhum avec mon odorat vient de délivrer des secrets qui se réservaient. Je communique. Une puissante odeur de musc, de respiration brûlante me monte à la gorge. Je la connais bien cette odeur ! Que de fois l'ai-je respirée à Blomet, aux Antilles, à Cayenne ! Je m'accoutume à cette atmosphère lourde de peau pigmentée. Je m'accoutume, mais je sais que, désormais, je vis dans un vertige malsain qu'accroît le rhum. Je suis en quelque sorte drogué. Ma température monte.*

*Les danses se succèdent, rythmées, remuées, déhanchées... De ma table, je considère les danseurs pressés, étreints, joints. Je suis les mouvements des corps sous les robes de madras et de cotonnade. Ma fièvre augmente. Je franchis la salle où l'orchestre fait merveille. Je plonge doucement dans un bain d'invisibles flammes où brûle tout le musc de la création. Je me confonds avec le milieu suffocant. Je m'enivre, je chavire ; je suis moi-même transformé en cassolette. Je ne peux que jouir de ma remarquable euphorie. Je ne donnerais ma place pour rien au monde.*

*Autour de moi grouillent des éléments de ténèbres. Je fais ma rentrée dans la biguine au bras d'une adorable petite mulâtresse à peau de cannelle. Dès les premières secondes, elle se révèle une des plus satanées danseuses de biguine que je connaisse. Elle a le don, sous les dehors les plus rêveurs, de vous communiquer un feu de volcan. Je danse avec elle. Elle m'enveloppe de sa robe vaste qui nous abrite. Je sens la houle de son corps contre moi. Je l'observe ; elle me regarde. Jamais regard de femme ne fut plus innocent. J'en suis ahuri. Aucune de mes sensations ne lui échappe. Soudain, elle éclate de rire. Elle rit, elle rit de toute ma stupeur. Elle est magnifique !*

*Je comprends de mieux en mieux ces femmes blanches qui ne pouvaient plus se passer d'aller rue Blomet. Elles y allaient comme dans un monde à l'abri du monde. Dans ce « no-man's land » exotique, se mêlaient la meilleure et la pire société. Les femmes vulgaires ou raffinées s'abandonnaient sans mesure ni frein au tourbillon. Plus que quiconque, celles qui étaient les plus réservées dans la vie bourgeoise ordinaire étaient déchaînées. Victor, que j'interrogeais un soir, m'assura qu'elles ne s'en tenaient pas à ces manifestations chorégraphiques délirantes, mais qu'elles se retrouvaient bel et bien, dans les nuits finissantes, emprisonnées dans des bras de fer, sous des poitrines ténébreuses, dans l'ombre des chambres d'hôtel du quartier. Ainsi emportaient-elles de ces frénésies infernales, la conviction qu'elles avaient enfin vécu l'aventure sensationnelle de leur vie quotidienne. Et Victor avait ce joli mot :*

*4. Elles aussi ont trouvé la route des épices !*

*Cette empreinte les marquait, bouleversait leur existence, trouvait ses prolongements jusque dans la petite cuisine où désormais la sole frite, jugée*

*d'une fadeur insupportable, cédait la place au court-bouillon de poissons haut en piment ou quelque autre sauce curry. Par la bouche et par les reins, autant que par la biguine, les Antilles faisaient la conquête de Paris. »*

**Deuxième extrait** : p.41-42

**Lieu** : dégrad Pierrette (fleuve Approuague)

**Temps** : samedi soir

**Contexte** : des orpailleurs sont arrivés pour échanger leurs pépites contre des billets de la banque de Guyane, c'est la fête.

*« C'est la fortune. Chaque portefeuille contient environ deux ou trois mille francs, peut-être moins, jamais plus. Pierrette, ce soir, est peuplé de Rockfellers. Le comptoir, la table de jeu, la salle de bal flamberont toute la nuit et, au petit jour, des conclusions très tendres mettront un point final à la fête merveilleuse. (...) Quoi de mieux à faire avec ce maudit argent que de le semer au vent du plaisir ! La vie « en-bas-bois » est courte, profitons-en ! L'accordéon joue des polka, des biguines. Des femmes sont arrivées de dégrads voisins, (...).*

*On boit sec. ça chauffe. On danse, on s'anime. On vit. Moi, trouvant ridicule de rester là, planté, à regarder, je bois sec aussi, je danse, je vis. Ma danseuse à une peau de cannelle. Plus longue que la petite du canot, plus racée, souple, mince et pleine, elle se meut comme un félin. Elle a des yeux clairs. Originnaire de Trinidad, elle diffère un peu par certains détails de celles que j'ai approchées jusqu'à présent. Elle s'appelle Hellen. C'est bon la vie ! »*

**Troisième extrait** : p. 90-91

**Lieu** : dégrad Bois-Blanc (fleuve Approuague)

**Temps** : soir

**Contexte** : des orpailleurs retournent vers Régina ou Cayenne, c'est la fête.

*« Le dégrad est encombré de pirogues chargées jusqu'au bord. On s'interpelle, on se chamaille, on plaisante, on rit à gorge débraillée, on taquine les femmes qui se défendent mollement, déjà dociles. C'est le beau moment de la vie en bas-bois : celui du retour sans souci, le corps allègre, plein de secrets bondissements. Les femmes tournoient, se laissent emporter dans ce tourbillon joyeux, recueillent la poussière d'or semée au vent de la gaieté. Elles auront des chemises en batiste ou en linon, des robes de fin madras qu'elles plieront au fond du pagara pour les occasions rares. Elles auront au poignet des bracelets d'or, des pendants aux oreilles, des colliers-choux... l'or fait si bien sur une peau de créole ! Et puis elles aussi ont eu leur part de misère, de vie diverse. Elles étaient là-haut avec les hommes ; elles ont été gentilles avec eux successivement. Elles ont rempli leur mission de femmes. Elles étaient montées avec l'équipe, elles descendent avec elle. Elles ont connu l'espoir des hommes, entendu leurs murmures tendres là-haut, la nuit, sous les carbets de fortune ou dans des cachettes improvisées. Elles les connaissent bien, ces hommes, leur brutalité et leurs faiblesses. Elles sont aujourd'hui à la fête, c'est justice. Et, déjà, sous un carbet au bord de l'eau, ouvert aux quatre vents, réservé à*

*ceux qui font hamac, la biguine chante ses premiers accords. Un accordéon, un triangle, un cha-cha et un ti-bois. Des couples, enfiévrés par l'excès d'apéritifs, s'enlacent pour une danse prétexte. Les contingences n'étant plus qu'une notion abstraite, ils voyagent prématurément dans leur nuit prochaine sur la terre promise aux corps de bonne volonté. »*

## Annexe n° 7 :

### Traduction de *LA CORRIDA* avec *GASTON* chanson du groupe *KARNIVOR*

*Imaginez, une bande de taureaux excités qui viennent de débarquer à la vue de  
matadors bien maquillés qui pavanaient.  
Souliers dorés, belles robes satinées et poitrines bien décolletées  
Prenez précautions car les taureaux ne rigolent pas !!  
Mais matador s'en moque ohhh  
Leurs petites fesses se remuent !! ohhh  
Les yeux des taureaux s'ouvrent très grands ahhh  
Faites attention ça va chauffer... entendez !!!*

*Vous savez les taureaux n'aiment pas quand la matador fait sa  
crâneuse devant eux !!!  
Malgré tout ça la matador se moque bien de ça, elle continue d'esquiver ceux  
qui veulent approcher !!!  
Taureaux pilonneurs arrêtez !!! ahhh  
Cela a assez duré !!! ah  
Ils vont envoyer l'épervier !!! ah  
Pour les attraper....*

*Messieurs les cavaliers, vous êtes les taureaux de la soirée  
Vous les touloulou, vous êtes les matadors de la corrida  
Vous ouvrez vos bras pour que les taureaux  
Puissent bien froter !!!  
Attention taureaux les touloulous vont vous chauffer à blanc !!!  
Alors apprêtez-vous à....frotter, remuer, décaler, ratisser.....bis répéta bis  
répéta  
Olé olé olé.....*

*Regardez lez matadors esquiver les taureaux !!!!  
Messieurs messieurs les taureaux sont enragés !!! Ils ne traînent pas !!! eux  
même font de la fumée !!!!  
Gaston ho chante une chanson....  
Lorsque le taureau est fâché le taureau ne rigole pas !!!!!*

## **Lexiques :**

## Lexique des noms créoles :

**Awara (graine d') :** Wara ou Awara, mot créole désignant le fruit du palmier Awara (*Astrocarym vulgare*).

**Ba-bwa :** « bas-bois », en forêt.

**Batis ou abbatis :** désigne en Guyane française une culture agricole sur brûlis de type familiale.

**Blaff :** court bouillon de poisson ou crustacé pimenté et assaisonné au jus de citron, bouquet garni et oignons.

**Borga :** sandale faite d'une semelle de bois et d'une simple sangle.

**Colombo :** préparation culinaire antillaise similaire au Curry indien.

**Couac :** farine de manioc.

**Crique :** en Guyane française désigne une petite rivière qui se jette dans un fleuve et non pas comme en Métropole et notamment en Bretagne, une petite baie permettant la baignade et l'abri des bateaux.

**Crique (La) ou Chicago :** quartier populaire de Cayenne.

**Dégrad :** débarcadère sur le fleuve.

**Gol d'abati :** variante rurale de la robe Gol dite « classique ».

**Katouri :** chapeau tressé en *arouman*, plante locale utilisée en vannerie.

**Kar :** gobelet en aluminium.

**Kanmza konvwé :** pièce d'étoffe en patchwork ou unie, qui servait à remonter la robe à cause de la chaleur.

**Kalenbé :** pagne *bushinengué*.

**Macoumé :** désigne en créole guyanais le travesti en femme dans le carnaval ou encore plus généralement l'homosexuel masculin. Il peut être aussi utilisé dans d'autres contextes aux Antilles françaises et peut se définir aussi par « ma commère ».

**Masak :** devinette.

**Maskilli :** mauvais génie de la forêt, de petite taille et de force surhumaine.

**Matado :** désigne une femme à la fois élégante et provocante. Ce terme peut se traduire par courtisane.

**Nèg Anglé** : nègre anglais, appellation donnée aux Sainte-Luciens au XIXe siècle par les créoles guyanais.

**Patabole** : noué à la manière d'un foulard de pirate.

**Payaca** : pièce d'étoffe aux couleurs vives de moins bonne qualité que le madras.

**Piayeur** : sorcier et guérisseur créole guyanais.

**Potomitan** : pilier central d'un habitat qui désigne, par métaphore, la mère, pilier central de la famille.

**Roucou** : graine rouge ayant pour vertu de repousser les insectes.

**Sab** : machette.

**Sak douri** : sac de riz, toile de jute servant à la fabrication du costume du *Bobi*.

**Saksik** : sac de sucre, toile de jute servant à la fabrication du costume du *Bobi*.

**Sapotille** : fruit comestible en Guyane française, apprécié des chauve-souris.

**Saut** : chute, cascade, descente rapide du fleuve.

**Tchimbé tcho ou tchimbé cho** : petit déjeuner pris à la sortie des bals du samedi soir pendant la période carnavalesque.

**Zonbi (Guyane)** : mauvais esprit dansant autour des fromagers qui emporte en enfer toute personne croisant son chemin.

**Zombie (Haïti)** : figure issue de la religion Vaudou. Le sorcier vaudou fabrique un breuvage qui a le pouvoir de rendre apparemment mort un être vivant. Ses proches le croyant mort l'enterrent. Il suffit au sorcier ou à celui qui le souhaite de déterrer la personne, de lui administrer un antidote, puis de le droguer afin qu'il devienne son esclave.

## Lexique des lieux et des fleuves :

**Apatou** : est une commune française du département de la Guyane appartenant à la Communauté de communes de l'ouest guyanais. Elle est située sur le fleuve Maroni, frontalière au Surinam, à deux heures de pirogue de la ville Saint-Laurent-du-Maroni. La population est majoritairement *Boni* et se compose de plus de 6 000 individus.

**Approuague** : est un fleuve de Guyane française long de 270 km qui prend sa source dans le massif central guyanais et se déverse dans l'océan Atlantique. Il fut au début du XXe siècle le premier fleuve exploité par la ruée vers l'or.

**Cayenne** : est une commune française officiellement créée en 1879, située sur le littoral guyanais occupant la quasi totalité de l'île de Cayenne. Elle est le chef lieu du département et est composée d'environ 57 047 individus.

**Haute Comté** : Affluent du fleuve Comté se déversant à l'Est de Cayenne.

**Inini (territoire de l')** : créé en 1930 et supprimé en 1946 lors de la départementalisation, le territoire de l'Inini recouvrait la colonie à l'exception de la bande côtière dite le Littoral. Il recouvrait une superficie d'environ 80 000 km<sup>2</sup>.

**Kourou** : est une commune française du département de la Guyane située sur le Littoral, à 64 km à l'ouest de Cayenne. Elle se situe à l'embouchure du fleuve *Kourou*. La population s'estime en 2007 environ à 25 688 individus. Avant l'arrivée des premiers colons, cette région était peuplée d'amérindiens *Kalina*. Cette commune est connue dans l'histoire de la colonie essentiellement pour la tragédie que fut « l'expédition de *Kourou* », qui fit à peu près 7 000 morts par maladie en 1765, sur les 12 000 colons expédiés pour coloniser la région. Aujourd'hui, la commune est connue touristiquement pour son centre spatial, les vestiges du bain et son accès vers les îles du Salut.

**Littoral (territoire du)** : le département guyanais fut anciennement divisé en deux territoires : le Littoral et le territoire de l'Inini. Le Littoral concerne une bande qui longe l'océan Atlantique où se localise l'essentiel des villes et de la population.

**Maroni** : est un fleuve long de 520 km qui fait office de frontière entre le Surinam et la Guyane française jusqu'à l'embouchure commune avec le fleuve *Mana* sur le littoral guyanais. Il prend sa source dans le mont *Tumuc-Humac* au Surinam. Sur ces rives existent de nombreux villages *bushinengé* et amérindiens. Ce cours d'eau est jalonné par de nombreux rapides appelés *sauts*.

**Montagnes Plomb** : collines (environ 300 m) situées au sud de la commune de Sinnamary.

**Oyapock** : est un fleuve qui marque la frontière entre le Brésil et la Guyane française depuis 1713 avec le traité d'Utrecht. Il est long de 370 km. Il prend sa source au Brésil et se déverse dans l'océan Atlantique.

**Papaïchton** : est une commune française du département guyanais située sur le fleuve *Maroni*. C'est la capitale de l'ethnie *Boni* fondée en 1895. Elle compte 2 296 habitants (2007).

**Roura** : est une commune française du département guyanais. Elle comporte 2 657 habitants (2009) et se situe dans l'arrondissement de Cayenne. Elle fut créée par les Jésuites en 1675.

**Saint-Laurent-du-Maroni** : est une commune française située à 253 km à l'ouest de Cayenne. Elle n'est pas une ville côtière mais se situe un peu avant l'embouchure du *Maroni*, ceci pour empêcher les bagnards de s'évader facilement. Elle est composée de 37 524 habitants (2009).

## Lexique des groupes ethniques :

**Amérindiens** : ou Indiens d'Amérique, habitants de la Guyane avant exploration et colonisation par les Européens, leur nombre a largement chuté du fait des guerres coloniales, de l'esclavage, des maladies et de l'intoxication au mercure (exploitation aurifère).

**Emerillon (ou Teko)** : vers la fin du XVIIIe siècle, ils vivaient sur les bassins supérieurs du Camopi, de l'Approuague et de l'Inini, s'avançant même par la Waki et par l'Arawa ou Tampok jusqu'au Maroni. Ils sont actuellement peu nombreux, entre 250 à 400 individus. Leur langue est le *Tupi-Guarani*.

**Wayampi ou Wayapi ou Oyampi** : ils sont environ 400 à 600 personnes en Guyane française. Ils ont la même langue que les Emerillons et habitent aussi dans l'intérieur à Camopi sur le Moyen-Oyapock et à Trois-sauts sur le Haut-Oyapock.

**Wayana** : autrefois appelés Roucouyennes vivent sur les rives du fleuve Mana et Maroni. On comptait, en 2004, 1 400 individus.

**Gabili (ou Kali'nas ou Karib)** : peuple qui se retrouve éparpillé sur l'entier plateau des Guyanes (Venezuela, Surinam, Guyana, Guyane française et Brésil). Dans les années 1990 on en recensait au total entre 10 000 à 21 714 personnes dont 3 000 en Guyane française. Ils sont à l'heure actuelle en Guyane française répartis entre le Maroni, Mana mais aussi Kourou et Cayenne.

**Arawak (ou Lokono)** : peuple antérieur au Galibi, ils subirent l'invasion des Galibi puis celles des Européens. Après la Seconde Guerre mondiale, un flux migratoire venant du Surinam renforça la démographie des Arawaks de Guyane française. Ils sont à peu près 900 personnes, dont de nombreux métis, sur le département répartis entre Saint Laurent (villages de Balaté et Saut-Sabbat) et Matoury (Sainte Rose de Lima et village arawak Cacilia). Leur langue est l'Arawak de la même famille linguistique que le Palikour.

**Palikour (ou Palikur, Palikuyene)** : ils sont 550 en Guyane française au recensement de 1990 et occupent les communes de Roura, Macouria Régina et Saint-Georges de l'Oyapock. Leur langue est le Palikour de la même famille linguistique que l'Arawak.

**Bushinengués** : Boschnegers, Bosnegers, Bush Negroes, qui signifie « Noir de la forêt », peuple issu du marronnage, provenant du Surinam. Leurs langues sont spécifiques. C'est un créole à base lexicale anglaise. Cette langue mélange l'anglais, les langues africaines d'où le groupe est issu et l'amérindien des groupes à proximité desquels ils ont vécu. La langue se différencie selon les groupes mais en Guyane française les habitants ont pris l'habitude de les regrouper sous une même appellation : le *taki-taki*. On dénombre en Guyane française quatre groupes ethniques *bushinengués* : les *Ndjuka* ou *Djuka*, les *Saramaka*, les *Paramaka*, les *Matuari* ou *Matawai* et les *Boni* ou *Aluku*. Le nom du groupe est celui du chef guerrier qui mena la révolte première. Le premier groupe à s'installer en Guyane française sur les bords du Maroni fut celui des *Boni* au XIXe siècle.

## Lexique colonial :

**Bossales** : désigne le groupe d'esclaves fraîchement débarqués sur la colonie. Le *Bossale* n'est encore ni acculturisé ni créolisé.

**Câpre (Câpresse) ou Griffé (Griffonne)** : personne issue d'une union entre un parent « Mulâtre » et un parent Noir.

**Chabin(e)** : métisse à la peau très claire. Terme désignant à l'origine le fruit d'une union entre une chèvre et un bélier ou une brebis et un bouc.

**Gens de couleur libres** : désigne les esclaves affranchis autant que les enfants issus d'une relation (mariage, concubinage ou viol) mixte (Noir/Blanc).

**Habitation** : désigne en Guyane française l'espace de vie et de travail du maître et de ses esclaves comprenant l'habitation du maître, celle des esclaves, les ateliers, les cultures.

**Marronnage** : désigne la fuite des esclaves en forêt ou sur les fleuves s'accompagnant parfois de révoltes violentes.

**Mulâtre** : personne issue d'un parent blanc et d'un parent noir. Terme désignant à l'origine le fruit d'une union entre un mulet et une jument.

**Noirs marrons** : appellation donnée aux esclaves ayant fuit les plantations et l'esclavage pour vivre en forêt et le long des fleuves. Le terme de « marron » signifie « fuir » en créole guyanais. Il provient de l'espagnol « cimarron » qui désigne l'animal domestique retournant à l'état sauvage.

**Octavon(ne)** : personne issue d'une union entre un parent Quarteron et un parent Blanc.

**Quarteron(ne)** : personne issue d'une union entre un parent « mulâtre » et un parent blanc. Désigne anciennement le quart d'un cent.

## Lexique des danses et musiques guyanaises :

**Calenda** : terme générique pour désigner sous la colonisation la danse pratiquée par les esclaves les jours permissifs (jours fériés, de fête, samedi soir).

**Batteria ou batucada** : (Brésil) orchestre accompagnant les danseuses et danseurs de Samba.

**Béliya** : danse traditionnelle de Guyane, danse de travail qui mime la semence.

**Biguine** : danse créée en Martinique qui eut un fort succès dans la première moitié du XXe siècle à

Paris dans les « bals nègres ».

**Chacha** : hochet fabriqué à partir d'une calebasse contenant des graines ou des petits plombs de fusil.

**Collé-serré** : rapprochement des corps pendant la danse coller et serrer.

**Débot** : danse traditionnelle de Guyane apportée par les Ste-Luciens vers la fin du XIXe siècle lors de la ruée vers l'or.

**Foulé** : tambour médium.

**Grajé** : danse traditionnelle de Guyane, danse de salon, qui semble provenir d'une certaine créolisation de la *valse*.

**Gwoka** : musique traditionnelle de Guadeloupe.

**Kamougé** : danse traditionnelle de Guyane.

**Kaséco** : « casser le corps », danse traditionnelle de Guyane. Est une danse populaire où une femme et un homme dansent face à face suivant un rythme précis et en improvisant des figures.

**Koupé** : tambour aigu.

**Jump** : « saut » en anglais, pratique dansante et festive utilisée lors des concerts dans de nombreux styles musicaux. A Cayenne le *jump* se pratique aussi lors des *vidé* face à l'orchestre. Il consiste en un saut vertical répété et au rythme de la musique, généralement main levée.

**Ladja** : danse traditionnelle de Guyane, danse dite « guerrière ».

**Lérol ( dit aussi laboulanjèr dans la région de l'Oyapock )** : danse traditionnelle de Guyane, issue du *quadrille* français. Quatre couples se font face et exécutent différentes figures. Cette danse était celle des esclaves domestiques par opposition aux esclaves des champs.

**Mazurka créole** : *mazurka* créolisée où la dansité du corps se concentre dans la chaloupe et le tournoiement du bassin. Se danse exclusivement en période de carnaval.

**Marché-vidé, marché-biguine** : marche dansée effectuée lors des défilés carnavalesques. Dans cette danse, le bassin exécute un mouvement de balancier. Le corps chaloupe. C'est le bassin qui fait avancer les pieds. Le corps avance lentement mais bouge beaucoup. Les pieds semblent traîner, cloués au sol.

**Nika** : petit saut inséré au sein des danses traditionnelles et notamment dans le *kaséco*.

**Piké** : danse apparue dans les années 1990, inventée par le groupe Les Mécènes, qui consiste à insérer au sein d'une danse déjà construite une frappe des bassins les uns contre les autres avec des variantes et des possibilités d'improvisation. Il existe ainsi la *mazurka piké*, la *polka piké* et le *piké djouk*. Se danse exclusivement en période de carnaval.

**Plombé ou dévidé** : tambour grave.

**Polka créole** : *polka* créolisée. Se danse particulièrement pendant le carnaval.

**Quadrille** : danse issue de la contre-danse française du XVIIIe siècle. En vogue en France dans les

bals et les salons dans le courant du XIXe siècle. Les danseurs, deux couples séparés ou quatre couples, forment un carré. La danse traditionnelle de Guyane, le *lérol* est issue du *quadrille*.

**Steel band** : orchestre originaire de Trinidad-Tobago jouant de *steel-drum*, *steeldrum* ou encore *pan*, *steelpan* c'est-à-dire des « tambours d'acier » ou « casseroles » en anglais. Le tambour est fabriqué à partir d'un fût en acier utilisé communément dans l'industrie pétrolière.

**Tibwa ou ti-bois** : deux longues baguettes de bois (30 à 40 cm) que l'on frappe sur une sorte de tabouret en bois fermé sur les côtés qui fait office de caisse de résonance.

**Touk** : bidon en plastique, de taille variable, servant à transporter de la marchandise de manière étanche et réapproprié pendant le carnaval de rue par les orchestres des groupes à pied.

**Zouk** : danse et genre musicaux apparus aux Antilles françaises vers la fin des années 1980 et popularisés en Europe par le groupe *Kassav*. Le balancement des bassins est plus simple que dans la chorégraphie de la *biguine*. Il y a de nombreuses variantes du *zouk* et de nombreuses façons de le danser : d'un rythme très lent comme le *zouk love* ou d'un rythme très soutenu comme le *zouk béton*.

## Lexique carnavalesque de Cayenne :

**Anglébannann** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne qui signifie littéralement Anglais-banane. Le carnavalier porte un chapeau haut de forme (*bisbonm*), une veste queue-de-pie (*paspété*), une canne, des gants blancs et se peint le visage en noir. Ce costume se veut la caricature des « nègres anglais » débarqués en Guyane française lors de la ruée vers l'or, à la fin du XIXe siècle-début XXe siècle, et qui prenait des manières et des vêtements de Blancs.

**Arrivée de Vaval** : spectacle d'ouverture des festivités carnavalesques, le premier dimanche de carnaval, organisé par le comité carnavalesque et la commune accueillante.

**Bal convvé** : bal populaire au XIXe siècle où se dansaient les danses traditionnelles de Guyane dont notamment le *kaséko*. Se différencie du bal travesti de salon appartenant à la classe bourgeoise créole.

**Bal paré-masqué ou bal-touloulou ou Université du samedi soir** : désigne depuis les années 1950 un bal masqué qui respecte un rituel particulier. Les femmes sont déguisées de la tête aux pieds sans que l'on puisse les reconnaître avec une robe spécifique. Elles invitent les hommes qui sont non-déguisés et qui n'ont pas le droit de refuser la danse. Elles se font appeler les *touloulou*. L'orchestre joue des musiques typiquement carnavalesques : *mazurka créole*, *polka créole*, *valse créole*, *boléro*, *compas* et *piké*.

**Bal titane** : « titane » désigne en créole guyanais la jeune fille. Le bal *titane* est un bal bien sous tout rapport, surveillé, où les jeunes hommes et les jeunes femmes ont le droit de s'inviter à danser. Ce bal avait lieu en fin d'après-midi le dimanche après le *vidé*. Il se déroulait généralement de 18h30 à 20h00.

**Bal-tololo** : se veut l'inverse des bal de *touloulou*. Les hommes sont déguisés et les femmes n'ont pas le droit de refuser la danse. Ce rituel se pratique le vendredi soir exclusivement. Cependant certaines caractéristiques du rituel sont différentes comme le prix de l'entrée, le costume du *tololo*

et l'érotisme de la danse.

**Balayeuse** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne. Le carnavalier ou la carnavalière porte une robe Rivière salée, un balai coco, un chapeau de paille, un gobelet, et un loup à bavette ou, de façon plus moderne, un masque hideux. Cette figure se veut la caricature des balayeuses de rue qui nettoyaient la ville tôt le matin.

**Bébé** : figure du carnaval de rue de Cayenne non patrimonialisée mais cependant ancienne. Le carnavalier se costume en bébé généralement avec le rajout d'une couche pour adulte et parfois le port d'un biberon.

**Bèf volo bèf** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne représentant un bœuf fou tenu par une corde à un maître qui tente tant bien que mal de le maîtriser.

**Bèf, volo ! Bèf, volo bèf ! Vini kouri !!!** : bœuf, voleur ! Bœuf, voleur de bœuf ! Viens courir !!!

**Bisbonm** : chapeau haut de forme.

**Bobi** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne représentant un animal mi-ours mi-éléphant tenu par un maître par une corde. Le maître donne des ordres, le fouet, joue de la flûte ou de l'harmonica pour le faire danser mais *Bobi* refuse, exécute les ordres à l'envers.

**Boiboi ou bwabwa ou brabra** : pantin de bois que l'on brûle le mercredi des cendres, représentant le carnaval passé.

**Chanté nwèl** : n'appartient pas au carnaval mais annonce cependant les festivités prochaines. Le Chanté nwèl ou Noël se pratique tout le long du mois de décembre. C'est une fête qui se veut une louange à la naissance de Jésus. Des personnes se réunissent pour manger, boire et chanter des cantiques au rythme et au son du tambour.

**Chatte ou Lachat** : foulard noué sur la tête dont la spécificité du nœud désigne la disponibilité de cœur de la femme.

**Coupeuses de canne** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne représentant un groupe de coupeuses de cannes, machette d'une main, branche de cannes à sucre de l'autre, en tenue de travail et mimant le labeur.

**Démarré vidé-a !** : démarrons le vidé !

**Djab dan bwèt** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne dont le nom évoque le jouet le diable dans sa boîte. Un carnavalier est masqué et déguisé en vieille femme. Il s'adresse aux spectateurs pour leur divulguer, moyennant quelques pièces de monnaie, un secret caché dans une boîte qu'il tient dans ses mains.

**Djablès ou Ladjablès ou Guiablesse** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne dont le nom signifie diablesse. Elle est vêtue d'une robe noir et blanche, d'une coiffe en cornet, d'un loup à bavette, de casseroles et pots de chambre qu'elle traîne derrière elle. Elle est présente seulement le mercredi des cendres pour l'enterrement de *Vaval*. Elle pleure la mort du roi du carnaval. Cette figure renvoie à une croyance locale qui fait de la diablesse une ensorceleuse d'hommes. Elles les attire de ses charmes pour les envoyer en enfer.

**Djablotins** : troupe de petits diables qui accompagne la figure traditionnelle *Djabrouj*.

**Djabrouj** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne représentant un diable vêtu de

rouge. Cette figure ne sort que le mardi gras et est présente pour emporter *Vaval* en enfer, coupable d'avoir trop péché pendant le carnaval.

**Djab-la ka pissé** : le diable pisse.

**Gorille** : figure moderne du carnaval de rue de Cayenne qui consiste essentiellement en un masque de gorille vendu dans le commerce. C'est un masque privilégié des *touloulou sales* qu'ils endossent généralement, soit avec un bleu de travail, soit avec une tenue de camouflage.

**Gro tèt** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne qui, comme son nom l'indique, est une grosse tête faite de carton pâte. La tête représente un homme blanc à fine moustache, une sorte de dandy blanc. Le carnavalier accompagne cette grosse tête d'un costume trois pièces à cravate ou nœud papillon.

**Jéfarin** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne qui signifie littéralement « jet de farine » ou encore « jeu de farine », « jouet de farine ». Le carnavalier porte une tenue blanche, masque blanc, cornet blanc et un tablier blanc dans lequel il entrepose de la farine qu'il peut jeter à tout instant sur les personnes venues le taquiner.

**Karolin** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne qui représente une femme créole portant son mari sur le dos. Cette figure évoque la ruée vers l'or. Caroline a peur qu'on lui vole son mari devenu riche.

**Kay manman mi djab la déro** : attention le diable est dehors.

**Lanmo ou Lanmo Zépenng ou Lanmo volo lanmo ou encore Mask Lanmo** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne représentant la mort. Un masque de squelette et un linceul blanc constituent le costume.

**Loup** : masque ne cachant que le contour des yeux.

**Loup à bavette** : loup ajusté d'un morceau de tissu, couvrant le bas du visage, appelé la bavette.

**Loup-garou** : figure moderne du carnaval de rue de Cayenne. Masque de loup-garou porté avec différents costumes (de femme, de travailleur, d'animal, etc.).

**Mas ou mask** : masque en créole guyanais.

**Neg'marron** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne représentant de manière caricaturale les Noirs Marrons de Guyane comme les Boni. Les carnavaliers sont enduits d'un mélange de suie noire et d'huile. Il tiennent une graine d'*awara* dans la bouche qui leur donne un air terrifiant. Ils portent une tenue traditionnelle bushinengué : un bandeau rouge sur la tête et un *kalenbé* rouge en guise de slip.

**Nou marié kan meme !** : nous nous marions quand même !

**Paspété** : veste en queue de pie que l'on peut traduire par « ne pas péter ».

**Rivière salée** : robe traditionnelle venue de Martinique.

**Sossouri** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne représentant une chauve-souris vampire. Elle porte sur sa tête une taie d'oreiller rigidifiée par le fond avec un bâton. Sa tête est toute noire, de même que les chaussures. Elle est vêtue de satin, un côté rouge, un côté noir. Aux

manches, qui imitent les ailes de chauve-souris, sont accrochées des clochettes sur les bordures et des épingles qui lui servent à piquer les personnes qu'elle réussit à attraper.

**Sousouri volo sapoti !** : Sousouri voleur de sapotille !

**Tirailleur sénégalais** : masque de l'Africain stéréotypé accompagné d'un costume dit de « tirailleur sénégalais ».

**Tololo** : le *tololo* est né il y a une quinzaine d'années sous l'impulsion d'un groupe de jeunes hommes (métropolitains et homosexuels selon la légende urbaine). Le *tololo* est la réplique du *touloulou* du samedi soir. Il est déguisé de la tête aux pieds sans qu'on puisse le reconnaître. Il masque sa voix.

**Touloulou** : désigne en Guyane française toute personne étant masquée ou déguisée pendant la période de carnaval.

**Touloulou du samedi soir ou fem'touloulou** : désigne la carnavalière qui pratique les bal paré-masqué du samedi soir. Elle porte un costume spécifique fait d'une robe type Rivière salée, un loup à bavette ou un masque vénitien, une *chatte* ou une perruque, des bas, des collants des gants longs, un jupon, une cagoule, des bijoux, des chaussures. Elle ne doit pas se faire reconnaître. Elle invite les hommes à danser, les taquine, les embobine, les baratine.

**Touloulou sale** : est un carnavalier de rue qui se costume à peu de frais, en bande ou solitaire.

**Touloulou solitaire** : désigne le carnavalier de rue qui défile seul.

**Touloulou squatteur** : désigne le carnavalier de rue costumé qui défile derrière les orchestres des groupes structurés pour profiter de la musique.

**Touloulou swèf !** : touloulou a soif !

**Vaval** : roi du carnaval, représenté depuis la seconde moitié du XXe siècle par un carnavalier déguisé dont le costume change chaque année.

**Vaval pa lésé nou !** : Vaval ne nous quitte pas !

**Vidangeur** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne qui représente les bagnards faisant leur corvée matinale : vider les toilettes de la ville. Son habit ressemble à un pyjama rayé rouge et blanc. Il porte sur la tête un sac en toile de jute. L'un des bords du sac fait office de capuche pointue. Il est muni d'une lampe à pétrole et d'un bidon de fer-blanc. Il porte aux pieds des *borga* ou des espadrilles.

**Vidé** : groupes de personnes, non déguisées ou déguisées, défilant derrière un orchestre. Le principe du *vidé* n'est pas la mise en place d'instances dramaturgiques mais le défoulement, la transe collective.

**Zonbibaréyo** : figure traditionnelle du carnaval de rue de Cayenne qui signifie « les zombis barrent » ou « les zombis attrapent ». Cette figure est la représentation d'une croyance locale. Les zombis rôdent la nuit autour des fromagers. Ils dansent en cercle. Si par malheur quelqu'un les surprend ils lui barrent la route et l'emportent avec eux en enfer. Il porte un pantalon blanc, des chaussures blanches et une chemise de nuit blanche. Un ruban rouge lui serre la taille, un autre lui serre le cou. La tête est masquée par une taie d'oreiller rigidifiée au fond par une baguette pour donner l'allure d'une tête de chat. Cette taie d'oreiller est percée au niveau des yeux et de la bouche.

Le jeu des *Zonbibaréyo* consiste à se relier les uns aux autres par une corde et à courir après les spectateurs pour tenter de les encercler. Ils emprisonnent leur victime et chantent au rythme du sifflet : *A zombi baréyo ! Baréyo !* Qui signifie en créole antillais : « les zombis attrapent<sup>1</sup> ! Ils attrapent ! ».

**Zot fatigué ?** : vous êtes fatigués ?

**Zot paré ?** : vous êtes prêts ?

---

<sup>1</sup> Isabelle Hidair, quant à elle, traduit le verbe créole *baré* par « interpellier ».

## **Bibliographie :**



## Carnaval de Guyane française :

### Ouvrages :

**Belfort-Chanol Aline**, *Le bal paré-masqué – Un aspect du carnaval de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2000.

**Contout Auxence**, *Vaval, l'histoire du carnaval en Guyane française*, Ibis Rouge, 2000.

**Fabien Lima**, *Passages, passerelles et chemins carnavalesques dans l'univers des dramaturgies contemporaines des Caraïbes*, Mémoire de Master 1 études théâtrales sous la direction de Mme Sylvie Chalaye, Université de Paris 3.

**Hidair Armand**, *Carnaval en Guyane*, Guy de la Bergerie, 1990.

**Hidair Isabelle**, *Anthropologie du carnaval cayennais – Une représentation en réduction de la société créole cayennaise*, Publibook, 2005.

**Lavergne Bernard**, *Carnaval en Guyane*, La réalité, 1988.

**Mauffret Blodwenn**, *Le carnaval de Cayenne. Le jeu carnavalesque : une esthétique de proximité*, Ibis Rouge, 2005.

**Nicolas Jérôme**, *Le carnaval : un imaginaire politique - Étude anthropologique des carnivals de Cayenne, Saint-Gilles-de-la-Réunion et Chalon-sur-Saône*, mémoire de doctorat en sciences des sociétés et du droit, Université Lumière Lyon 2, sous la direction de François Laplantine, soutenu le 26 juin 2006.

**Pedro-Leal Odile**, *Théâtre et écriture ethnique de Guyane*, [texte imprimé] mémoire de doctorat de théâtre, Sous la direction de Daniel Lemahieu et Monique Banu-Bori, Sorbonne-Nouvelle, 2001

**Poirier-Nkpa Florence et Grig Gérard**, *Touloulou... devine qui je suis ?*, CRDP Guyane, 2006.

**Waser Emmanuelle**, *Responsable d'actions sociales dans l'espace urbain*, mémoire de DESS, Paris VIII St-Denis, 1997.

## Articles :

**Astruc Rémi**, *La face sombre du carnaval – Présence et forme du grotesque dans le carnaval guyanais*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, sous la direction de Ndagano Biringanine, Karthala, 2010.

**Belfort-Chanol Aline**, *Le mythe du touloulou dans le carnaval guyanais*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, sous la direction de Ndagano Biringanine, Karthala, 2010.

**Bondil Frédéric**, *Le carnaval de Guyane, lieu de non-droit, d'anti-droit ou de droit ?*, in *Penser le carnaval-Variations, discours et représentations*, sous la direction de Biringanine Ndagano, Karthala, 2010.

**Chanson Philippe**, « *Vaval, dieu endiablé* » *Anthropologie et missiologie du carnaval des Antilles et de la Guyane*, in *Anthropologie et missiologie : XIXe-XXe siècles – entre connivence et réalité*, sous la direction de Olivier Servais, Gérard Van't Spijker, Karthala, 2004.

**Christian Cécile**, *Les groupes « anciens » du carnaval de Cayenne ou la fin d'un cycle*, in *Penser le carnaval-Variations, discours et représentations*, sous la direction de Biringanine Ndagano, Karthala, 2010.

**Jolivet Marie-José**, *Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane*, Cahier Sciences Humaines 30 (3), 1994.

**Migerel Hélène**, « *Chez Nana* » - *Un aspect de l'émancipation féminine*, in *Les temps modernes*, septembre 1985, n° 470.

**Ndagano Biringanine**, *Rituel d'un bal paré-masqué carnavalesque. Bal-touloulou et bal-tololo*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, sous la direction de Ndagano Biringanine, Karthala, 2010.

**Peaud Carole**, *Le carnaval guyanais, derrière les masques*, in *Équinoxe*, Cayenne, n°23, janvier 1987.

**Stephenson Élie**, *Le carnaval guyanais, évolution ou substitution ?*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, sous la direction de Ndagano Biringanine, Karthala, 2010.

## Carnavals et arts du spectacle :

### Carnavals :

#### Ouvrages :

**Aubailly Jean-Claude** ( introduction et notes), *Deux jeux de Carnaval. La Bataille de Saint Pensard à l'encontre de Caresme et le Testament de Carmentrant*. Edition, Librairie Droz, Genève, 1977.

**Bakhtine Mikhaïl**, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, traduction de A. Robel, édition Gallimard, 1970.

**Bruneteaux Patrick et Rochais Véronique**, *Le carnaval des travestis – les travestis makoumé*, éditions Lafontaine, 2006.

**Chaluleau Georges et Eluard Jean-Luc**, *Le carnaval de Limoux*, Atelier du Gué, 1997.

**Coussé B.**, *Sacré carnaval*, Lille, collection rites et traditions, 1989.

**Danticat Edwige**, *Après la danse – Au cœur du carnaval de Jacmel, Haïti*, traduit de l'anglais par Jacques Chabert, édition Grasset, Paris, 2004.

**Fabre Daniel**, *Carnaval ou fête à l'envers*, Gallimard, 1992.

**Falgayrettes-Leveau Christiane (sous la dir. de)**, *Mascarades et Carnavals*, Musée Dapper, 2011.

**Feuillet Michel**, *Le carnaval*, Les éditions du Cerfs, 1991.

**Gaignebet Claude et Florentin Marie-Claude**, *Le carnaval – Essai de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1979.

**Le Roy Ladurie Emmanuel**, *Le carnaval de Romans, de la chandeleur au mercredi des cendres, 1579-1580*, Gallimard, 1979.

**Lombard-Jourdan Anne**, *Aux origines de Carnaval*, Odile Jacob, 2005.

**Queiroz Maria Isaura Pereira de**, *Le carnaval brésilien – Le vécu et le mythe*, Gallimard, 1992.

**Revelard Michel**, *Le carnaval de Binche – Une ville, des hommes et des traditions*, édition la Renaissance du livre, Tournai, 2002.

**Shaïante**, *Carnaval*, Nathan, 1979.

**Sike Yvonne (de)**, *Fêtes et croyances populaires en Europe au fil des saisons*, Bordas, 1994.

Articles :

**Aubailly Jean-Claude**, *Rituels carnavalesques et création dramatique à la fin du Moyen-âge*, in *Il carnevale : dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*, convegno di studi / Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale ; a cura di M. Chiabò, F. Doglio, 1990

**Ayola Pier Giovanni (d') et Boiteux Martine (dir.)**, *Carnaval et mascarade*, édition Bordas, Paris, 1988 :

- **Ayala P. G. (d') et Boiteux M.**, *En Espagne*
- **Duvignaud Jean**, *Ordre ou désordre : la dérision*
- **Gaignebet Claude et Ricoux O.**, *Le combat de Carnaval et de Carême*
- **Grinberg M.**, *Carnavals du Moyen-âge et de la renaissance*
- **Kuczynski L.**, *La fête de Pourim*
- **Lajoux J.-D.**, *En France : carnivals contemporains*
- **Lajoux J.-D.**, *Le bœuf gras*
- **Markale J.**, *En Grande-Bretagne et en Irlande*
- **Matta R. (da)**, *Au Portugal et au Brésil*
- **Mesnil Marianne**, *Mascarade et jeux de signe*
- **Sidro A.**, *Le carnaval de Nice*

**Bruneteaux Patrick et Rochais Véronique**, *Le carnaval des travestis makoumé à la Martinique – Quelques propositions sur le sens de l'inversion sexuelle*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, sous la direction de Biringanine Ndagano, Karthala, 2010.

**Colleyn Jean-Paul**, *Les masques : jeu et réalité (Afrique occidentale)*, in *Mascarades et Carnavals*, sous la direction de Falgayrettes-Leveau Christiane, Musée Dapper, 2011.

**Colomb Louis**, *Le carnaval de Guadeloupe : Transmission et réappropriation*, article paru en 1991 dans *Vie et mort de Vaval*, édité par l'association Chico-Rey, Pointe-à-Pitre, visible sur le site de LAMECA.

**Gennep Arnold (Van)**, *Le folklore français, tome 1, Du berceau à la tombe : cycles de Carnaval-Carême et Pâques*, Robert-Laffont, 1998.

**Mallé Marie-Pascale**, *Carnavals d'Europe et d'ailleurs entre tradition et globalisation – Une enquête-collecte du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, in *Penser le carnaval – Variations, discours et représentations*, sous la direction de Biringanine Ndagano, Karthala, 2010.

**Redondo Augusti**, *Le carnaval des rites sociaux aux jeux théâtraux*, in *Il carnevale : dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*, convegno di studi / Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale ; a cura di M. Chiabò, F. Doglio, 1990.

## Arts du spectacles :

**Artaud Antonin**, *Le théâtre et son double*, Broché, 1985.

**Aslan Odette**, *Introduction in Le masque. Du rite au théâtre*. Ouvrage collectif présenté par Odette Aslan, *Edition du CNRS*, 1991.

**Barba Eugenio**, *Le corps dilaté*, in *L'énergie de l'acteur- anthropologie théâtrale (2)*, revue trimestrielle, n°15/16, Bouffonneries, ISTA, 1986.

**Bernard Michel**, *L'expressivité du corps- Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1976.

**Brecht Bertolt**, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, 1978.

**Carton Michel**, *Danses de société : l'utopie d'un face face ?* In *Société - Revue des Sciences Humaines et Sociales*, n° 60 Utopies du corps, De Boeck Université 1988.

**Chalaye Sylvie et Bérard Stéphanie (dir.)**, *Émergences Caraïbe(s) : une création théâtrale archipélique*, Africulture 80-81, L'Harmattan, 2010.

**Dubar Christian**, *L'incitation à la danse : la construction du couple dansant*, in *Sociopoétique de la danse*, sous la direction de A. Montandon, Anthropos, 1998.

**Faure Sylvia**, *Corps, savoir et pouvoir – sociologie historique du champs chorégraphique*, PUL, 2001.

**Febvre Michel**, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Paris, 1995.

**Guilcher J.-M.**, *La contre danse et les renouvellements de la danse française*, édition Mouton, 1967.

**Guilcher M. et Guilcher Y.**, *L'histoire de la danse. Parent pauvre de la recherche*, Isatis cahier d'ethnomusicologie régionale, 1994.

**Hotier Philippe**, *la structure du masque agit sur le corps et le masque du comédien*, in *Le masque. Du rite au théâtre*, Ouvrage collectif présenté par Odette Aslan, *Edition du CNRS*, 1991.

**Mantandon Alain**, *Paris au bal - I » physiologies sur la danse*, édition Honoré champion, 2000 :

- **Emy Henry**, *Physiologie de l'Opéra, le carnaval de Cancan et de la Cachucha par un vilain masque*, édition Raymond-Bocquet, 1842.

- **Huart Louis**, *Paris au bal*, 1845.

- **Vitu Auguste, Farnèse Paul, Cellarius**, *Physiologie de la polka*, 1844, édition A. Le Gallois.

**Moraud Yves**, *Le discours de la séduction dans le théâtre de Marivaux*, Studia Minora Facultatis Philosophiae universitatis Brunensis, L6, 1984.

**Ramat Christine**, *Stéréotypes de la crise et détournement du grotesque sur la scène africaine : quel miroir tendu à l'Occident ?*, colloque *L'Afrique en discours : lieux communs et stéréotypes de la crise*, IUFM et Université de Bretagne occidentale, octobre 2010, Brest.

**Rousseau Jean-Jacques**, *La lettre à d'Alembert*, Flammarion, 1967.

**Schott-Billman France**, *Le besoin de danser*, Odil Jacob, 2001.

## **Esthétique et philosophie :**

**Astruc Rémi**, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle – essai d'anthropologie littéraire*, éditions Garnier, 2010.

**Bakounine Mikhail**, *Dieu et l'État*, 1882, chapitre *L'idée déiste et la constitution de la religion*, Fayard / Mille et une nuits, 1997.

**Bataille Georges**, *L'Erotisme*, 10/18, 1965.

**Beauvoir Simone (de)**, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Gallimard, 1947.

**Benjamin Walter**, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, rédigé en 1935, publié en 1955, lisible sur le site internet de l'université de Paris 8.

**Bergson Henri**, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, (1900), Presses Universitaires de France, 1ère édition 1940, 401e édition 1985.

**Butler Judith**, *Faire et défaire le genre*, article en ligne, publié par Les lettres françaises, octobre 2010, paragraphe 1.

**Butler Judith**, *Trouble dans le genre – Pour un féminisme de la subversion*, La découverte, 2000.

**Castoriadis Cornélius**, *Le monde morcelé – Les carrefours du labyrinthe III*, Seuil, 1990.

**Chouala Yves Alexandre**, docteur en sciences politiques, chercheur au GRAPS (groupe de recherches administratives, politiques et sociales), *Galanterie masculine et « aliénation objective » de la femme : la légitimation féminine d'un « habitus androcentrique »*, 2003, visible sur le site de polis.scienspobordeaux.fr.

**Deleuze Gilles**, *Logique de Sens*, édition de Minit, 1969.

- Jung Carl Gustav**, *Essai d'exploration de l'inconscient*, traduit par Laure Deutschmeister, Denoël/Folio, 1964.
- Maffesoli Michel**, *Aux creux des apparences -Pour une éthique de l'esthétique*, Plon, 1990.
- Marcuse Herbert**, *Éros et civilisation- contribution à « Freud »*, traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Les éditions de Minuit, 1963.
- Merleau-Ponty**, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 2002, (première parution en 1945).
- Michels Robert**, *Les partis politiques. Essai sur les tendances oligarchiques des démocraties*, Paris, Flammarion, 1971.
- Ouellet Pierre**, *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*, édition Liber, Montréal, 2003.
- Poché Fred**, *Une politique de la fragilité – Éthique, dignité et luttes sociales*, édition du Cerf, Paris, 2004.
- Préposiet Jean**, *Histoire de l'anarchisme*, édition Tallandier, 2002.
- Tournier Michel**, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, 1967 (4ème édition).

## Cultures afro-caraïbéennes

### Guyane française :

#### Ouvrages :

- Barthélémi G.**, *Dictionnaire créole guyanais-français*, Ibis Rouge, 2007.
- Blérald Monique**, *Musiques et danses créoles au tambour de la Guyane française*, éditions Ibis Rouge, 1996.
- Bouyer F.**, *La Guyane française. Notes et souvenirs d'un voyage exécuté en 1862-1863*, Cayenne, réédition Guy Delabergerie, 1990.
- Chérubini Bernard**, *Cayenne – Ville créole et polyethnique*, Karthala, 1988.
- Damas Léon Gontran**, *Pigments*, Guy Lévis Mano, 1937, Présence Africaine, 1962
- Delisle Philippe**, *Catholicisme, esclavage et acculturation dans la Caraïbe francophone et en Guyane au XIXe siècle*, Ibis Rouge, 2006.
- Epailly Eugène**, *Esclavage et résistance en Guyane française - Une page de l'histoire de l'esclavage en Guyane : ses révoltes atlantiques, ses luttes continentales et*

*maritimes*, Broché, 2005.

**Hassoldt Davis**, *La jungle et les damnés*, Le club français du livre, 1953.

**Henry Arthur**, *La Guyane française – Son histoire 1604-1946*, imprimerie Paul Laporte, Cayenne, 1974.

**Hurault Jean**, *Français et Indiens en Guyane- 1604-1972*, Paris, Union Générale des Éditions, collection 10/18, 1972.

**Jadfard René**, *Nuit de cachiri – Récit guyanais*, Paris, édition Fasquelle, 1946.

**Jolivet Marie-José**, *La question créole, essai de sociologie sur la Guyane française*, l'Office de la Recherche Scientifique et Technique d'Outre-Mer, (O.R.S.T.O.M.), coll. Mémoires, n° 96, Paris, 1982.

**Leblond Jean-Baptiste**, *Les voyages de Jean-Baptiste Leblond, médecin naturaliste du roi, 1767 – 1802 (Antilles, Amérique espagnol, Guyane)*, édition C.T.H.S., 2001.

**Mam Lam Fouck Serge**, *Histoire générale de la Guyane française*, Ibis Rouge, 2002.

**Mam Lam Fouck Serge**, *Histoire de la Guyane contemporaine, 1940-1982 – Les mutations économiques, sociales et politiques*, Édition Caribéenne, 1992.

**Mam Lam Fouck Serge**, *La Guyane française au temps de l'esclavage, de l'or et de la francisation*, Ibis Rouge, 1999.

**Montabo Bernard**, *Le grand livre de l'histoire de la Guyane - Volume 1- des origines à 1848*, édition Orphie, 2004.

**Moomou Jean**, *Le monde des marrons du Maroni en Guyane (1772-1860). La naissance d'un peuple : les Boni*. Ibis Rouge, 2004.

**Pindard Marie-Françoise**, *Musique traditionnelle créole. Le gajé en Guyane*, Ibis Rouge, 2006.

**Polderman Marie**, *La Guyane française, 1676-1763 – Mise en place et évolution de la société coloniale, tensions et métissage*, Ibis Rouge, 2004.

**Price Richard et Sally**, *Les Marrons*, édition Vents d'ailleurs, 2003, collection Cultures en Guyane.

**Reginensi C.**, *Vouloir la ville : du « business » à la citoyenneté en Guyane française*, édition de l'Espéran, 1996.

**Stephenson Elie**, *La Nouvelle légende de D'Chimbo*, suivi de *Massak*, traduit par Monique Blérald, Introduction de Biringanine Ndagano, Ibis Rouge, 1996.

#### Articles :

**Butel Paul**, *Histoire des Antilles françaises 17e – 20e siècle*, édition Perrin, 2002, p. 201.

citant Emilie Hayot, *Les gens de couleur libres de Fort Royal*, in Revue d'Histoire d'Outre-Mer, 1969.

**Calmont André**, *Les africains en Guyane – aspects multiformes d'une immigration invisible*, Revue EchoGéo n° 6, Septembre/ Novembre 2008.

**Cazenave Jacques**, *Montée de la criminalité : sous la coupe du profit*, Antiane-eco, N°20, mars 1993, INSEE.

**Chalifoux J.-J.**, *Projet interculturel et complexité culturelle en Guyane française – Modèles théoriques et études de cas*, in *L'identité guyanaise en question, les dynamiques interculturelles en Guyane française*, coordination Serge Mam Lam Fouck, acte du colloque du 21 avril 1995, Ibis Rouge, 1995.

**Debien G.**, *Les engagés pour les Antilles (1634-1715)* in Revue d'histoire des colonies, 1951-1952.

**Jolivet Marie-José**, *Réminiscences africaines et formation de la culture créole guyanaise*, in Revue Equinoxe, n°14, 1981.

**Jolivet Marie-José**, *Tenue de ville, vêtement de fête, ou l'art créole du paraître*, in Agier Michel (ed.), Ricard A. (ed.), *Les arts de la rue dans les sociétés du sud*, source : IRD documentation, 1997, pp.114-115.

**Koumillac Jean-Pierre Théodore**, maire de Matoury, sur marronnage.com.

**Mam Lam Fouck Serge**, *La composition de la population de la Guyane française : une des conséquences de l'échec des stratégies de développement*, in *L'identité guyanaise en question, les dynamiques interculturelles en Guyane française*, coordination Serge Mam Lam Fouck, acte du colloque du 21 avril 1995, Ibis Rouge, 1995.

**Marchand-Thébaud**, *L'esclavage en Guyane française sous l'ancien Régime*, in *Revue d'histoire des colonies*, 1960.

**Revue d'histoire des colonies**, *L'ancien clergé colonial*, 1930, pas d'auteur.

**Soublin Jean**, *La Guyane au temps des portugais*, Rémire-Montjoly, conférence, 2002. visible sur [guyane-education.org](http://guyane-education.org).

**Touam Bona Dénètem**, *Retour du Maroni*, article sur [africultures.com](http://africultures.com).

## Identités afro-caraïbéennes

### Ouvrages :

**Bastide Roger**, *Les Amériques Noires*, L'Harmattan, 1996.

- Bonniol Jean-Luc**, *La couleur comme maléfice – Une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Albin Michel, 1992.
- Cadoré Isabelle et Cadoré Henri**, *Soleil, diables et merveilles : contes antillais bilingues créoles-français*, L'Harmattan, 1996.
- Césaire Aimé**, *Cahier d'un retour au pays natal*, Revue Volontés N° 20, 1939, Pierre Bordas, 1947, Présence Africaine, 1956.
- Chamoiseau Patrick, Confiant Raphaël et Bernabé Jean**, *L'éloge de la créolité*, Gallimard, 1989.
- Chamoiseau P. et Confiant R.**, *Lettres créoles – Tracées antillaises et continentales de la littérature – Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Hatier, 1991.
- Entiope Gabriel**, *Nègres, danses et résistance - La Caraïbe du 17e au 19e siècle*, L'Harmattan, 1996.
- Fanon Frantz**, *Peau Noire, masques Blancs*, Seuil, 1971.
- Glissant Édouard**, *Le discours antillais*, Gallimard, 1997.
- Glissant Édouard**, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.
- Glissant Édouard**, *Poétique de la Relation*, Gallimard, 1990.
- Lafleur Gérard**, *St Claude : histoire d'une commune de la Guadeloupe*, Karthala, 1993.
- Lafleur Marie-Rose**, *Lang a fanm- Ou ce que le créole dit des femmes !*, Ibis Rouge, 2005.
- Pérotin-Dumon Anne**, *La ville aux îles – la ville dans l'île*, Karthala, 2000.
- Pluchon Pierre**, *Vaudou, sorciers, empoisonneurs : de Saint-Domingue à Haïti*, Karthala, 1987.
- Rosemain Jacqueline**, *La danse aux Antilles : des rythmes sacrés au Zouk*, L'Harmattan, 1990.
- Schoelcher Victor**, *Histoire de l'esclavage pendant les deux dernières années*, 1<sup>ière</sup> édition 1847, Fort de France, Désormaux, 1973.
- Senghor Léopold Sédar**, « Poème liminaire à L.-G. Damas », *Hosties noires*, Éditions du Seuil, 1948.

#### Articles :

- Bada Valérie**, *Joséphine Baker : articulation et Altérité Transatlantiques*, in *Altérité-Identité-Interculturalité : Tome 2 : Perceptions et représentations de l'étranger en Europe et dans l'Arc Atlantique*, textes réunis par Bénédicte de Buron-Brun, L'Harmattan, 2010.

- Bekombo Manga**, *Identité, culture et Nation*, in *Dialogue pour l'identité culturelle – Première conférence internationale pour l'identité culturelle*, sous la direction de Dominique Gallet, édition Anthropos, 1982.
- Chevrier Jacques**, *Poétiques d'Édouard Glissant*, Colloque international *Poétiques d'Édouard Glissant*, sous la direction de Chevrier Jacques, 1998, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Corinus Véronique**, *Les femmes dans les contes et légendes antillais*, in Marie-Rose Lafleur, *Lang a fanm- Ou ce que le créole dit des femmes !*, Ibis Rouge, 2005.
- Desroche Monique**, *Indo-créolité et sens de la Mémoire*, 2003, in actes du séminaire d'ethnomusicologie caribéenne en Guadeloupe, édition 2003 et 2005, visible sur le site de la Médiathèque caribéenne de la Guadeloupe, Lameca.org.
- Entretien d'Ayoko Mensah avec Jean-Loup Amselle**, revue *Africultures* n°62, *Métissage : un alibi culturel ?*, L'Harmattan, 2005.
- Rojas-Mix Miguel**, *Art et identité culturelle en Amérique Latine*, in *Dialogue pour l'identité culturelle – Première conférence internationale pour l'identité culturelle*, sous la direction de Dominique Gallet, édition Anthropos, 1982.

## **Sociologie et anthropologie :**

### Ouvrages :

- Bataille Georges**, *La part maudite*, publiée en 1949, in *Œuvres complètes, tome 7*, Gallimard, 1976.
- Bataille Georges**, *Théorie de la religion*, Gallimard, 1974.
- Bourdieu Pierre**, *La domination masculine*, éditions du Seuil, 1998.
- Copans Jean**, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Nathan Université, collection sciences sociales 128, 2002.
- Dakari M.**, *Dionysos*, Arthaud, 1985.
- Eliade Mircea**, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1973.
- Ellul Jacques**, *La subversion du christianisme*, Seuil, Paris, 1984.

- Gauchet Marcel**, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, 1999.
- Girard René**, *La violence et le sacré*, (1972), livre de Poche, Paris, 1980.
- Goffman Erving**, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 2, Les relations en public*, (1973), éditions de Minuit, 2000.
- Hatt Jean-Jacques**, *Mythes et dieux de la Gaule, tome I, Les grandes divinités masculines*, éditions Picard, 1989.
- Konstantinos**, *Vampires : the occult truth*, Llewellyn publication, 2004.
- Le Breton David**, *Corps et société. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, éditions Méridiens Klincksieck, 1988.
- Le Breton David**, *La sociologie du corps, Que sais-je?*, Presses universitaires de France, 1992.
- Maffesoli Michel**, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*. Librairie des méridiens, 1985.
- Maistre Joseph (de)**, *Éclaircissement sur les sacrifices*, écrit en 1810, L'Herne, 2009.
- Otto Walter F.**, *Dionysos- Le mythe et le culte*, Gallimard, 1969.
- Rouget Gilbert**, *La musique et la transe*, Gallimard, 1990.
- Verdon Jean**, *La femme au Moyen-Âge*, édition J.-P. Gisserot, 1999.

### Articles :

- Affergan Francis**, *Les modèles anthropométriques du masque* in *Figures de l'humain – Les représentations de l'anthropologie*, de F. Affergan, S. Borutti, C. Clame, U. Fabietti, M. Kilani, F. Remotti, aux éditions EHESS, 2003.
- Corbin Alain, Gérôme Noëlle et Tartakowski Danielle (dir.)**, *Les usages politiques des fêtes aux XIXe-XXe siècles*, publication de la Sorbonne, Paris, 1994 :
- Decitre Monique**, *Musiciens et Maîtres à danser des bals de société et bals populaires au service et à la gloire du Consulat et de l'Empire*
  - Gérôme Noëlle**, *La tradition politique des fêtes : interprétation et appropriation*
- Di Méo Guy**, *Processus de patrimonialisation et construction du territoire*, article en ligne sur cnrs.fr.
- Mauss Marcel**, *Essai sur le don – forme et raison d'échange dans les sociétés archaïques*, extrait de L'Année Sociologique, seconde série, 1923-1924, T. I.
- Raveneau Gilles**, *Une nouvelle économie du corps : bien-être, narcissisme et consommation*, in Revue Sociétés n° 69, DeBoeck Université, 2000/3.

**Spineto Natale**, *Pour conclure : théorie de la fête dans l'histoire des religions*, in *Homo religiosus série II tome II Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antiques*, édité par André Motte et Charles Marie Ternes chez Brepols Publisher, 2003.

## Dictionnaires :

**École Biblique de Jérusalem (dir.)**, *La Sainte Bible*, édition du Cerf, 1961.

**Ernout Alfred et Meillet Antoine**, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris Klincksieck, 1967.

**Guirand Félix (dir.)**, *Mythologie Générale*, Larousse, 1992.

**Lalande André**, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, volume 1, PUF, 1ère édition 1926, 3e édition 1993.

**Pétre-Grenouilleau Olivier (dir.)**, *Dictionnaire de l'esclavage*, Larousse, 2010.

## Archives :

### Personnelles :

#### Revue :

*La semaine guyanaise*, n° 424, 6 février 1992.

*La semaine guyanaise* n° 1156.

*Touloulou magazine*, n° 12, 2006.

*Touloulou magazine* n° 11, 2005.

*Touloulou Magazine*, n° 14, 2008.

*TV Magazine Guyane*, semaine du 28 janvier au 3 février 2006.

#### Entretiens avec :

Jean-Pierre Beaunès 2007-2008.  
Isabelle Hidair 2005 et 2007.  
Victor Clet 2002.  
Antoine Karam et Marie-Joseph Pinville 2007.  
Phillipe Alcide dit Clauzel 2007.  
Patricia Tabournel 2002, 2007.  
Contout Auxence, notes de conférence, Cayenne, 2007.

### Enregistrements sonores :

*Biguine – Biguine, valse et mazurka créoles (1930-1943)*, Anthologie de la musique antillaise par les artistes qui firent son succès à Paris tout au long des années trente, Frémaux et Associés.  
*Carnaval, 100 % Ambiance carnaval*, Les Bûcherons vol 3.  
*Chalô ka monté*, Manaré.  
*Faites du bruit ! On tourne*, Les Mécènes.  
*Guyanaival 2007*, compilation de musique de carnaval de Guyane, Sun studio, Debs Music distribution.  
*Kassé-Kô, Guyane Man'Serotte et Buisson Ardent*, Musique du Monde, Universal.  
*La corrida*, Karnivor.  
*Le grand vidé du carnaval de la Guyane en live*, Radio 2000.  
*Les grands carnivals d'Amérique Latine et des Antilles*, enregistrés par Gérard Krémer.  
*Les tololos mènent la danse*, Dj René, studio Viking.  
*Pai Sekoss*, Black tune.  
*Piment chaud, carnivals Guyane-Antilles*, compilation.  
*Quéquette multi-faces*, Victor Clet.  
*Quéquette plus haut*, Victor Clet.  
*Sa Majesté*, Karnivor.  
*Souffrans ké fermier*, Lions, Le comité carnavalesque et festivals de la Ville de Kourou.  
*Suffit de demander*, Victor Clet.  
*2000*, Les Mécènes.

### Vidéos :

*Carnaval et sa tradition*, reportage de Jacqueline Jafar, 1986-1987.  
*Journal télévisé de RFO-Guyane du mercredi 29 février 2006*.  
*Le bufoli de Ladern*, de François Verlet produit par La Frontière Production, Alzonne.  
*Le show de Quéquette*, DVD, Carnaval 2006.  
*Télé-Vaval*, émissions du carnaval 2005.

### Photographies :

Collection personnelle : carnaval 2002 et carnaval 2007 (Cayenne et Kourou), carnaval tropical de Paris (2009 et 2010), carnaval caribéen de Londres (2008).

Collection Gérard Tougait : du carnaval 2000 au carnaval 2008 (Cayenne et Kourou).

## **Archives Nationales d'Outre-Mer : (Aix-En-Provence, Cayenne)**

### Sur les « filles à marier » :

Série C14 :

Registre 5, folio 34 (une lettre de Rémy d'Orvilliers écrite au Ministre en 1708).

Registres 14 f°374, 15 f°5 et 16 f°152 et 235 (de 1730 à 1733).

Registre 22 f°152, 1752.

Registre 23 f°127.

### Sur la fête au temps de la révolution :

Série C14, Registre 66, F°67, 6 août 1790.

### Sur la description de la fête St Louis :

Série C14, registre 62, F°188, 26 novembre 1788 (Cayenne, microfilm).

### Correspondance du père Ponier :

Série C14, registre 16 F°263, 1736 (Cayenne, microfilm).

## **Archives départementales de Cayenne :**

Extrait de l'arrêté municipal de 1885 tiré de *La semaine Guyanaise*, n° 472, 7 janvier 1993.

*Feuille de Guyane*, 15 février 1845.

*Feuille de la Guyane*, n° 39 du 30 septembre 1826.

*Feuille de la Guyane*, ordonnance du 28 juillet 1823.

*L'œil*, jeudi 4 janvier 1906, archives départementales de Cayenne.

*Touloulou magazine*, de 1995 (n° 1) à 2008 (n° 14).

## **Archives de la Bibliothèque Nationale François Mitterrand :**

### Ouvrages :

**Aymé Jean-Jacques**, (1752 - 1818), *Déportation et naufrage de J.-J. Aymé, ex-législateur, suivis du tableau de vie et de mort des déportés, à son départ de la Guyane, avec observation sur cette colonie et sur les Nègres*, Paris, Maradan, 1800.

**Barrère Pierre**, *La Nouvelle relation de la France Equinoxiale, contenant la description des côtes de la Guiane, de l'isle de Cayenne, le commerce de cette colonie, les divers changements arrivés dans ce pays, et les mœurs et coutumes des*

*différents peuples sauvages qui l'habitent...*, Paris, Piget, 1743.

**Clédat Léon**, *Le théâtre en France au Moyen-Âge*, Paris, Lecène, Odin et Cie éditeurs, 1896.

**Denis Jean-Ferdinand**, *La Guyane ou histoire, mœurs, usages et coutumes des habitans de cette partie de l'Amérique*, tome 2, Paris, Nepvreu, Libraire, passage des Panoramas, 1823.

**Gobel Jean-Baptiste-Joseph**, *Mandement de Mr l'Evêque de Paris, portant l'abolition du Carême et propagation du Carnaval*, reproduction numérique Pergamon Press, 1989.

**Lescallier Daniel**, *Exposé des moyens de mettre en valeur et d'administrer la Guiane*, chez Buisson 1791, Maxwell cop., 1991.

**Leclerc Georges-Louis**, Comte de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi*, tome seizième, publié en 36 volumes entre 1749 et 1788.

**Oberkirch Baronne ( d')**, *Mémoire de la Baronne d'Oberkirch (1754-1803)* publié en 1869 par le comte de Montbrison.

**Phillibert Audebrand**, *Les gasconnades de l'amour : scènes de la vie parisienne*, édition E. Dentv, 1881.

**Rosny Joseph**, *Le péruvien à Paris, ouvrage critique et historique et moral, contenant la relation d'un jeune Indien fait en France au commencement du XIXe siècle*, imprimerie de Huguin, 1801.

## Périodiques :

### *Parallèle 5 :*

- mars et février 1952, (Michel Lohier).
- mars et février 1953.
- 1954.
- 1965, *Souvenirs de Graziella Bontemps*.

*Radio Press* de 1960 et de 1962.

### *France-Guyane des années 1970 à 2006 :*

- 29 janvier 1977.
- 26 février 1977.
- 12 février 1977.
- 14 février 1978.
- 6 mars 1979.
- 15 février 1980.
- 4 février 1983.
- 20 mars 1987.
- 16 février 1991.
- 6 février 1993.
- 4 janvier 1994.

- 13 février 1996.
- Samedi 21 et Dimanche 22 janvier 2006, reportage sur *Kassialata* par Magali Filou.

### **Archives de la bibliothèque municipale de Rennes :**

**Labat Jean-Baptiste** *Nouveau Voyage aux Isles d'Amérique*, Paris, édition Théodore Legras.

**Malouet Pierre Victor**, *Collection de mémoires et correspondances officielles sur l'administration des colonies, et notamment sur la Guiane française et hollandaise*, édition Baudouin, 1802, tome 1, tome 5, *Mémoire sur l'esclavage des nègres*.

### **Archives de la bibliothèque municipale de Vannes :**

**Joli Claude**, *Œuvres mêlées*, Paris, édition E. Couterot, 1696.

### **Institut National Audiovisuel :**

*Carnaval*, entretien entre André Voisin et Philippe Lavastine, reportage réalisation Jacques Delrieu, 1969, RTF, série Civilisation.

*Journal télévisé*, 1975, reportage FR3-Guyane.

*Le carnaval de Cayenne*, reportage de Pascal Richard et Bernard Charlon 1988, La Cinq.

*Les Nuits Magnétiques*, France-culture, du 21 février 1991.

### **Archives audiovisuelles de RFO-Guyane :**

Rush sur le carnaval couvrant la période de 1982 à 1983.



## Index des noms de personnes et d'artistes

### A

Affergan Francis.....234, 236, 329, 563  
 Albon (d').....44  
 Alcide dit Clauzel Philippe ...21, 431, 435, 706  
 Alexander Grégory .....652  
 Alexandre Michel .....550  
 Amselle Jean-Loup.....703  
 Anne Lombard-Jourdan.....31, 32  
 Anni Jean Clair .....549  
 Aristote.....101  
 Arnell Eddie .....652  
 Artur, médecin du roi.....39, 44  
 Aslan Odette .....369, 697  
 Astruc Rémi. 13, 91, 92, 95, 503, 515, 516, 694, 698  
 Aubailly Jean-Claude.....92  
 Audebrand Philibert.....168  
 Auguste Denis .....549  
 Aymé J.-J.....81, 82  
 Ayola Pier Giovanni (d').....15

### B

Bada Valérie.....384  
 Bakhtine Mikhaïl....15, 75, 90, 91, 92, 94, 95, 137, 220, 314, 334, 372, 376, 379, 380, 389, 469, 470, 492, 503, 509, 519, 521, 632, 643, 644  
 Bakounine Mikkail.....312, 698  
 Ballustre Patrick .....549  
 Balzac Honoré.....159  
 Barba Eugenio.....365  
 Barrère Pierre.....42  
 Barthélémi G. ....209, 210  
 Bastide Roger. .59, 69, 109, 113, 134, 148, 646, 701  
 Bataille Georges . 367, 377, 378, 497, 499,

523

Beunès Jean-Pierre.....21, 435, 436, 437, 671, 672, 673, 706  
 Beauvoir Simone (de).....476, 597, 698  
 Beckett Samuel .....645  
 Bekombo Manga .....414  
 Belfort-Chanol Aline.....13, 14, 165, 169, 171, 182, 183, 184, 186, 201, 218, 589, 596, 597, 598, 613, 693, 694  
 Benamou Michel.....153  
 Benjamin Walter.....424  
 Bérard Stéphanie .....652  
 Bergson Henri.....519, 698  
 Bernabé Jean.....412, 702  
 Bernard Michel .....247  
 Bien grillée.....204  
 Billaud-Varenne.....313  
 Blérald Monique...106, 172, 173, 174, 244  
 Blue Stars (orchestre)...422, 490, 542, 550  
 Boiteux Martine .....15  
 Bondil Frédéric.....13, 192, 694  
 Bonniol Jean-Luc.....168  
 Bontemps Graziella .....306, 338, 708  
 Boukman Daniel .....652  
 Bourdieu Pierre.....601, 615, 703  
 Bouyer Frederic.....201, 203, 267, 699  
 Boyer Frédéric.....181  
 Brecht Bertolt.....645, 649  
 Broglie (De ).....142  
 Bruegel Pieter.....56, 97  
 Bruère et Dawson.....196  
 Bruneteaux Patrick.....158, 222, 257, 258, 263, 280, 329  
 Burton Richard D.E.....114  
 Bus Gervais (de) .....478  
 Butel Paul.....89  
 Butler Judith.....636, 698

### C

Cadoré Henri .....	356
Cadoré Isabelle .....	356
Cajour Alexandre .....	549
Cardoso C.F.....	68
Carné Marcel .....	417
Carton M.....	101
Castellucci Roméo .....	645
Castoriadis Cornélius...572, 575, 584, 698	
Cazenave Jacques.....	576, 701
Cecile Christian .....	13
Césaire Aimé.....258, 386, 410, 702	
Césaire Ina .....	652
Chalaye Sylvie .....	693
Chalifoux J.-J.....	414, 415, 701
Chamoiseau P.....	147, 412
Chanson Philippe .....	268
Charles-Nicolas René .....	550
Charlon Bernard .....	456, 545, 709
Châtel.....	44
Chérubini Bernard.....	620, 699
Chevrier Jacques .....	236
Chocho Olivier .....	549
Chong-Wa José .....	550
Chouala Yves-Alexandre.....	616, 698
Clet Victor ... 22, 422, 542, 550, 551, 583, 706	
Clique St-Victor (orchestre).....	418
Cocoy band (groupe).....	446, 459
Colbert.....	40
Colleyn Jean-Paul .....	342
Collot d'Herbois.....	313
Colomb Louis.....226, 296, 334, 338	
Condé Maryse .....	652
Confiant R.....	147, 412
Contout Auxence... 13, 169, 207, 211, 216, 218, 268, 316, 320, 419, 532, 533, 536, 693, 706	
Copans Jean.....	81
Corinus Véronique.....277, 391, 703	
Corzani Jack.....	101
Cottias M.....	222
Coussé B.....	306, 695

## D

Damas Léon Gontran...387, 410, 411, 535, 536, 699, 702	
---	--

Dambury Gerty .....	652
Danticat Edwige.....	355, 695
Darsoulan Jean-Marie.....	550
Davis Hassoldt .....	218
Debret J.-B.....	326
Decître Monique .....	142
Dédé Robert .....	549
Deleuze Gilles.....	110, 698
Delisle Philippe.....	264, 699
Desroche Monique.....	241
Disco Mobil Show (groupe).....	446, 580
Dol André .....	550
Dracius Suzanne .....	652
Dubar Christian .....	621
Duchet M.....	82
Duvignaud Jean.....	15, 424, 696

## E

Efoui Kossi .....	645, 647
Egalgi Sylvain .....	550
Eliade Mircea.....	242
Eluard Jean-Luc .....	269
Emile Paul .....	173
Emy Henri.....	162
Entiope G.....	101, 106, 108, 112, 114
Epailly Eugène.....	67
Épique.....	105
Euripide.....	653

## F

Fabien Lima .....	14, 234, 237, 652
Fabre Daniel.....	95
Fabre Geneviève .....	384
Fabre Jan.....	645
Falgayrettes-Leveau Christiane .....	296
Fanon Franz.....	147
Farnèse Paul .....	165
Faure Sylvia.....	87
Febvre Michel.....	110, 114
Ferdinand Denis .....	373
Feuillet Michel .....	75
Fidèle Jean-Claude .....	549
Flaubert Gustave.....	159

Fleig Katja.....647  
 Florentin Marie-Claude. 94, 324, 333, 695  
 Frazier F. ....69  
 Freilich Morris.....69

## G

Gaignebet Claude.....15, 94, 98, 324, 333,  
 695, 696  
 Galmot.....193, 531, 594, 674  
 Garcia Rodrigo .....645  
 Gauchet Marcel.....74  
 GC-9 (orchestre).....551  
 Gérôme Noëlle.....98, 137  
 Gindberg M.....93  
 Girard René.....61, 271  
 Glissant Édouard.....18, 19, 82, 114, 115,  
 148, 153, 167, 171, 234, 236, 370, 374,  
 413, 414, 451, 523, 643, 646, 703  
 Glotz S.....318  
 Gobel Jean-Baptiste-Joseph.....137  
 Gober Eugène .....531  
 Goffman Erving.....152, 704  
 Goya Francisco .....269  
 Grégoire Henri (l'abbé).....136  
 Grig Gérard....13, 256, 275, 316, 331, 337,  
 339, 354, 362, 363, 383, 398, 693  
 Guilcher J.-M.....87, 161  
 Guilcher Y.....87

## H

Hatt Jean-Jacques.....32  
 Hearn Lafcadio.....277  
 Henriques Fernando .....69  
 Henry Arthur.....139  
 Hergé.....214  
 Herskovits M.J.....69  
 Hidair Armand .....13, 433, 545  
 Hidair Isabelle .....15, 240, 254, 256, 298,  
 306, 316, 318, 322, 338, 362, 393, 394,  
 486, 513, 590, 591, 598, 669, 706  
 Ho Yeng Wa Colette.....420  
 Horth Auguste .....410  
 Hotier Philippe.....370

Houry Hachille .....191  
 Huart Louis.....161, 162  
 Hurault Jean .....66, 69

## I

Ijiakata (groupe).....22, 446, 463  
 Inglis Bernard .....549  
 Institoris Henri .....278

## J

J'm'en fou (groupe).....13  
 Jadfard Jacqueline .....545, 706  
 Jadfard Orlane .....550  
 Jadfard René .....594, 595, 596, 622, 674  
 Jean XXII (pape).....278  
 Jean-Elie Gaétan .....549  
 Joli Claude .....56  
 Jolivet Marie-José12, 140, 201, 202, 589,  
 694, 700, 701  
 Joyau.....276, 280  
 Jung Carl Gustav.....52

## K

Kalajirou (groupe).....459  
 Kalbass (groupe).....22, 446, 459  
 Karam Jean-Pierre .....435, 671  
 Karnivor (orchestre).....625, 678, 706  
 Kassialata (groupe)21, 436, 446, 459, 460,  
 529, 580, 582, 583, 672, 709  
 Kierkegaard Soren.....73  
 Konstantinos.....704  
 Kouman (groupe).....13, 21  
 Koumillac Jean-Pierre Théodore.....115  
 Kwahulé Koffi .....645

## L

La Bande à Jean-Claire (orchestre).....620

La Bande des quatre (groupe).....433  
 La Boule Blanche (orchestre).....623  
 La Motte-Aignon.....44  
 Labat J.-B. ....84, 100, 103, 104, 105, 106  
 Labou Tansi Sony.....645  
 Labrousse Paul .....338  
 Laclos.....105  
 Lafleur G.....104  
 Lafleur Marie-Rose .....390, 703  
 Lagarce Jean-Luc .....647  
 Lagrange Francis .....400  
 Lajoux J.-D.....304, 696  
 Lalande André.....233  
 Las Casas (de).....81  
 Lavastine Philippe .....425, 426  
 Lavergne Bernard. 13, 217, 307, 308, 316,  
 339, 346, 351, 352, 354, 357, 362, 393,  
 693  
 Le Breton David...213, 368, 370, 448, 704  
 Le Roy Ladurie E.....97, 333  
 Le Rumeur Guy .....362  
 Leblond Eleuthère.....166  
 Leblond Jean-Baptiste.....68  
 Leclerc Georges-Louis (Comte de Buffon)  
 .....218  
 Lefebvre de La Barre Antoine.....40  
 Lemoyne.....46  
 Léodate Tatïe .....203  
 Léon Patrick .....171, 186  
 Leonard M.....103, 104  
 Leroux.....44  
 Les Blue-Bird (orchestre).....551  
 Les Mécènes (orchestre).....542, 549, 550,  
 608, 625, 685, 706  
 Les V-80 (orchestre).....551  
 Lescallier Daniel.....63, 64, 102, 103, 145  
 Lohier Michel.....410, 417, 418, 419, 708  
 Louisor Philippe .....549  
 Loyola Ignace (de).....70

## M

Macayé.....44  
 Maciel da Costa João Severiano.....125  
 Maffesoli Michel.....53, 450, 574  
 Maistre Joseph (de).....270  
 Makhélé Caya .....645, 653, 654

Malani (groupe).....22  
 Mallé Marie-Pascale.....487, 489  
 Malouet Pierre-Victor.....103, 149  
 Malraux André .....594  
 Mam Lam Fouck Serge. 43, 62, 65, 67, 68,  
 71, 132, 133, 143, 192, 314, 345, 346,  
 413, 530  
 Manaré (groupe).....423, 446, 706  
 Manderscheidt prince Abbé G. (de).....322  
 Mantandon Alain.....161  
 Mao Tsé-Toung.....557  
 Marcelline Frédéric .....550  
 Marcuse Herbert.....50, 380, 499, 699  
 Marie Polderman.....30, 39, 40, 44, 46, 58,  
 59, 62, 63, 65, 66, 68, 71, 82, 84, 85, 657  
 Mariema Corinne .....21  
 Maripa (orchestre).....551  
 Marivaux Pierre Carlet (de Chamblain de)  
 .....615, 698  
 Markale Jean.....15, 32, 696  
 Marx Karl.....449  
 Matta Roberto (da) .....15, 126, 128, 131  
 Maupassant.....159  
 Mauss Marcel.....271, 704  
 Mécène Fortuné .....549  
 Mensah Ayoko .....703  
 Méo Guy (Di).....235  
 Merian Maria Sybilla .....346  
 Merleau-Ponty.....244, 245, 246, 451  
 Merrick Joseph Carey .....309  
 Merwart Emile.....267  
 Mesnil Marianne .....304  
 Meuli K.....94  
 Michels Robert .....513  
 Migerel Hélène.....12, 589, 590, 694  
 Mith Mirtho .....549  
 Mme Cesto.....617  
 Molière.....233, 382  
 Montbrison (comte de).....168  
 Moomou Jean .....366  
 Moraud Yves .....615  
 MR Egalgi (musicien). 256, 419, 541, 550,  
 551, 608

## N

Napoléon.....141, 145

Ndagano Biringanine.....13, 316, 589, 601,  
603, 608, 614, 616, 617, 623, 694, 696  
Néron Henry .....545  
Nicolas Jérôme ..... 14, 590, 591, 621  
Nugent Clara .....549  
Nugent Yves .....550

## O

Oberkirch (Baronne d').....168  
Orvillier (d').....44  
Osband (groupe).....21, 22, 204, 415, 447  
Otto Walter F.....53  
Ouellet Pierre .....566  
Ozouf Mona.....137

## P

Parépou Alfred.....146, 410  
Passy Hippolyte.....142  
Peaud Carole.....12, 694  
Pedro-Leal Odile.....14, 86, 380, 500, 590,  
652, 693  
Pelayo Alvaro .....278  
Pereira de Queiroz Maria Isaura..126, 127,  
128, 129  
Pérotin-Dumon Anne.....149  
Pétré-Grenouilleau Olivier.....112  
Picasso Pablo.....294  
Pindard Marc .....433  
Pindard Marie-Françoise.....88, 172, 177,  
180, 181, 433  
Pinski L. ....379  
Pinto de Sousa Pedro Alexandrino.....125  
Pinville Marie-Joseph.....582, 706  
Plastik Band (groupe).....461  
Platon.....87  
Pluchon Pierre.....100, 148  
Poché Fred .....247  
Poirier-Nkpa Florence...13, 256, 275, 316,  
331, 337, 339, 354, 362, 363, 383, 398,  
693  
Polderman Marie.....25, 30, 39, 40, 44, 46,  
58, 59, 62, 63, 65, 66, 68, 71, 80, 82, 84,  
85, 657

Ponier (Le Père).....104, 105, 707  
Porc Epic (groupe).....13, 446  
Préposiet Jean.....699  
Prévot (l'abbé ).....47  
Price Richard et Sally.....66  
Proudhon Pierre-Joseph.....313

## R

Rabelais.....31, 91  
Rabier Benjamin .....214  
Raisin Richard .....550  
Ramat Christine.....645  
Raveneau Gilles .....449  
Redondo Augusti.....94, 333  
Régi Claude.....647  
Reginensi C. ....150  
Rémy J. ....150  
Reno Ban'n (groupe).....22, 446  
Revelard Michel .....323  
Richard Pascal .....456, 545, 709  
Ricoux O.....98  
Robert (l'intendant).....45  
Rochais Véronique.....158, 222, 257, 258,  
263, 280, 329  
Rochman Marie-Christine.....114  
Rojas-Mix Miguel .....438  
Rosemain J.....106  
Rosny Joseph.....168  
Rouget Gilbert.....72, 111, 112, 179, 464  
Rousseau Jean-Jacques.....80, 88  
Roussenq Paul .....314

## S

Sade (Marquis de).....105  
Sainte-Rose Jack F. ....549  
Sala-Malins Louis.....63  
Schneegans Tleinrich.....491  
Schoelcher Victor.....143, 264  
Schott-Billman France.....109, 111, 698  
Scorpion (groupe).....13  
Sébas Robert .....423  
Senghor Léopold Sedar.....410, 411, 536,  
702

Serotte (Mme).....	172, 182
Shaïtane.....	323
Sidro Annie.....	15, 318, 696
Sike Yvonne (de).....	303
Siliko (groupe).....	21, 388
Simon (Von).....	130
Spenger Jacques.....	278
Spineto Natale.....	223, 492
St-Quentin Auguste (de) .....	410
Stedman G. ....	63
Stephenson Elie.....	13, 267, 652
Stocker Bram .....	351
Suvelor Roland.....	153

## T

Tabournel Patricia .....	21, 706
Tanguy François .....	647
Toschi P.....	94
Touam Bona Dénètem .....	366
Tournier Michel.....	699
Tracy (De ).....	142
Treves F. ....	309

## V

Valminos Jean-Claude .....	550
Van Gennep Arnold.....	372, 376
Vaval Dany .....	550
Verdon Jean.....	704
Vermont Emile .....	173
Vitu Auguste.....	165
Voisin André .....	425, 426, 428, 709
Voye L.....	150

## W

Waser Emmanuelle .....	14, 218
Weber Max .....	449

## Z

Zabo Mirto (ou Myrtho).....	550
Zola Emile.....	159

## Table des illustrations

Illustration 1 : carte de situation de la Guyane. Carte de Marie Polderman dans l'ouvrage « La Guyane française 1676-1763 », Ibis Rouge, 2004, p.18.....	30
Illustration 2 : Chaudron de Gundestrup (Danemark) (National Museet, Copenhague, Photo Lennart Larsen du musée).....	33
Illustration 3 : La danse des Hommes-cerfs (Horn-Dance) à Abbott-Brombley. Huit hommes, portant une tête de cerf sculptée emmanchée sur un bâton et surmontée de bois véritables visitent chaque quartier en mimant, au son de l'accordéon, la chasse au cerf. Le Cheval-jupon (Hobbyhorse) fait aussi partie de la Horn-Dance." ( J. Markale, "En Grande-Bretagne et en Irlande, in Carnaval et mascarades, op.cit., p. 141/ Photo de J. -D. Lajoux) .....	33
Illustration 4 : La forêt guyanaise vue d'un hélico, photo Nicolas Richoffer, 2007.....	35
Illustration 5 : plage de Montabo 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	35
Illustration 6 : Cayenne, 2002, rue de Rémire, photo Blodwenn Mauffret.....	36
Illustration 7 : Dessin sur roche, époque précolombienne, route des sables, Rémire-Montjoly. Photo : Blodwenn Mauffret.....	38
Illustration 8 : Indienne et Indien de Guyane, Illustrations de la Nouvelle relation de la France Equinoxiale, contenant la description des côtes de la Guiane, de l'isle de Cayenne, le commerce de cette colonie, les divers changements arrivés dans ce pays, et les mœurs et coutumes des différents peuples sauvages qui l'habitent... gravure de C. Mathey, dessin et texte de Pierre Barrère, édités en 1743, source : BNF.....	38
Illustration 9 : Le débarquement des françois pour l'établissement de la nouvelle colonie dans le port de la nouvelle Cayenne ou la France Equinoxiale (Estampe) Gravé d'après le Dessein fait sur les lieux par un officier espagnol, édition Chez Basset, 1760 (source BNF) .....	41
Illustration 10 : Rade de Cayenne, Illustrations de la Nouvelle relation de la France Equinoxiale, contenant la description des côtes de la Guiane, de l'isle de Cayenne, le commerce de cette colonie, les divers changements arrivés dans ce pays, et les mœurs et coutumes des différents peuples sauvages qui l'habitent... gravure de C. Mathey, dessin et texte de Pierre Barrère, édités en 1743, source : BNF.....	42
Illustration 11 : Plan du bourg de Cayenne, Illustrations C. Mathey et Pierre Barrère, 1743,	

source : BNF.....	42
Illustration 12 : Gravure de J.J Pasquier, Manon Lescaut condamnée à la déportation dans les Amériques, est conduite dans un chariot avec les prostituées au Havre de Grâce. Sur la route de Normandie le Chevalier des Grioux tente de l'approcher. édition 1753. source : BNF.....	47
Illustration 13 : Fête de Pourim, bois gravé dans "Philologus Hebraeomixtus", Johanna Leusde, 1663 "Vêtus de costumes grotesques ornés de queues de renard, les juifs se dirigent en cortège vers la synagogue où le vacarme des instruments est licite, y compris pendant la lecture du rouleau d'Esther" L. Kuczynski, "La fête de Pourim" in "carnavals et mascarades, op.cit" p. 161. photo source BNF.....	49
Illustration 14 : Le cortège de Dionysos, Bas-relief de sarcophage. Musée Nationale, Naples. Silène ouvre la marche, couché ivre sur son char. Derrière lui, un chœur dansant de Ménades et de Satyres. Enfin sur un char trainé par des Centaures, Dionysos. Photo CL. Alinari. Source "Mythologie Générale", sous la direction de Félix Guirand, Larousse, 1992, p.156.....	53
Illustration 15 : Une tasse attique nous montre Dionysos et Hermès entre les deux yeux qui servaient de masque à celui qui buvait. Musée Vatican. Photo Anderson-Violet. Source : M. Dakari "Dionysos", Arthaud, 1985, p.203.....	54
Illustration 16 : Le Combat de Carnaval et de Carême, Bruegel, 1559, (Kunsthistorisches Museum de Vienne).....	56
Illustration 17 : Porte d'entrée de la Maison des Esclaves de l'île de Gorée, Sénégal, Photo UNESCO.....	58
Illustration 18 : Cellule pour les enfants, Maison des Esclaves, Île de Gorée, Sénégal, Photo UNESCO.....	58
Illustration 19 : L'habitation Loyola des Jésuites à Rémire (Guyane). Carte de Hebers, 1730, détail, source, Bernard Montabo, "Le grand livre de l'histoire de la Guyane - Volume 1- des origines à 1848", édition Orphie, 2004, p.91.....	59
Illustration 20 : Créole portée en hamac par des esclaves en Guyane. Le terme « créole » désigne à l'origine des personnes d'ascendance européenne nées sur les colonies. Illustration de la « Nouvelle relation de la France Equinoxiale, contenant la description des côtes de la Guiane, de l'isle de Cayenne, le commerce de cette colonie, les divers changements arrivés dans ce pays, et les mœurs et coutumes des différents peuples sauvages qui l'habitent... » gravures de C. Mathey, dessins et texte de Pierre Barrère, éditées en 1743, source : BNF.....	60
Illustration 21 : chaînes et instruments employés par les commerçants d'esclaves, début XIXe siècle, image de "The Atlantic Slave Trade and Slave Life in the Américas", Jérôme S. Handler and Michael L. Tuite Jr.....	60
Illustration 22 : Les conséquences du marronnage, gravure de William Blake, illustrant	

l'ouvrage de John Gabriel Stedman, "Voyage à Surinam, et dans l'intérieur de la Guiane" 1744-1797.....	67
Illustration 23 : Le bransle des modes françaises, édition Chez Moncornet, 1696, source : BNF.....	87
Illustration 24 : Bal masqué donné au Roi et à la Reine par la ville de Paris, estampe de Jean-Michel Moreau (1741-1814), source : BNF.....	89
Illustration 25 : Les songes drolatiques de Pantagruel.....	91
Illustration 26: Sots jouant à "pet-en-gueule" sur l'étendard de la Mère Folle à Dijon, XVIIIe siècle.....	93
Illustration 27 : "Le carnaval de Paris", estampe du XVIIIe siècle. Musée Carnavalet, Paris. Photo Léonard de Selva Tapador, (Carnavals et mascarades, op.cit., p.62.).....	96
Illustration 28 : "Combat de Carnaval et de Carême", P. Bruegel, 1559, fragment.....	97
Illustration 29 : Esclaves africains contraints à danser sur le pont d'un navire négrier, début du XIXe siècle, image de "The Atlantic Slave Trade and Slave Life in the Américas", Jérôme S. Handler and Michael L. Tuite Jr.....	102
Illustration 30 : Le fandango, peinture de Pierre Chasselat, 1810.....	107
Illustration 31 : "Calinda, danse de nègres en Amérique", peinture de François Aimé Louis Dumoulin, 1783.....	107
Illustration 32 : "Entrudo Rua do Ovidor", Brésil, Agostini, 1884 : jet de pichet d'eau, de pot de chambre, d'œuf.....	127
Illustration 33 : "Jeux pendant le carnaval de Rio de Janeiro", 1822, Augustus Earle, Aquarelle, origine : Nationale library of Australia.....	128
Illustration 34 : Danse de la Battuca à St Paul, Ferdinand Denis, Paris, Firmin Didot frères et Cie, 1846, source : Bibliothèque Nationale du Brésil. ....	129
Illustration 35 : Illustration de J.-B. Debret pour son ouvrage "Voyage pittoresque au Brésil", 1825 représentant l'Entrudo : enfarinement et jet d'eau.....	129
Illustration 36 : Vestige du Bagne aux Îles du Salut, photo Blodwenn Mauffret, 2001....	132
Illustration 37 : Le carnaval de 1789, dessin de Béricourt, 1789. Les personnages représentés sont surtout ceux de la Commedia dell'arte. On y voit de gauche à droite en personnages masculins Pagliaccio avec ses longues manches, Pulcinella avec sa bosse, Pantalone avec sa barbiche pointue, qui essaye d'étrangler sans doute Lelio. A la suite de quoi le couple féminin qui traverse le cercle formé par les spectateurs représente certainement Colombine et Isabella.....	137

Illustration 38 : Danse de rue à Cayenne au XIXe siècle. gravure anonyme.....	139
Illustration 39 : gravure du XIXe siècle représentant les "Nègres" et les "Mulâtres" à Cayenne.....	144
Illustration 40 : Plan de Cayenne au XVIIIe siècle. ....	149
Illustration 41 : plan en damier de Cayenne,1823.....	150
Illustration 42 : "Mûlatresse de Cayenne", Henri Thiriart, Gravure tirée de "chez nos Indiens, quatre années dans Guyane française (1887-1891)" de Henri Coudreau, Hachette, 1895. Source : Université Antilles Guyane Service Documentation.....	151
Illustration 43 : illustrations de Gavarni, caricatures des danseurs de Polka et du bal en plein air, 1845.....	159
Illustration 44 : "Bal Mabilille" par Gérard Eugène (1821-1866), source : BNF.....	160
Illustration 45 : "Bal masqué à l'Opéra", Peinture de Manet, 1873.....	160
Illustration 46 : Affiche de Bal masqué, théâtre Taitbout, Paris, 1875.Source : BNF.....	160
Illustration 47 : "Après le débardeur, la fin du monde" Le diable à Paris, Hetzel, 1845, Illustration de Garvani.....	162
Illustration 48 : "A gauche un groupe de déportés pleurent la mort de leurs confrères qu'on enterre à moitié. A droite Prévost et Becard en dansent de joie avec les négresses" illustrations trouvées dans l'ouvrage de Louis-Ange Pitou, chansonnier déporté en 1799 à Cayenne "Voyage forcé a Cayenne, dans les deux Amériques et chez les anthropophages" réédité en 1962 par le club français du livre. ....	164
Illustration 49 : Danses créoles. Cette archive iconographique que l'on trouve dans l'iconothèque des archives départementales de Cayenne est malheureusement sans auteur et sans date. Y sont représentés des créoles blancs dansant des danses de couples. Leur mode vestimentaire semble donner une origine à cette iconographie plutôt vers le XIXe siècle que le XVIIIe siècle bien que l'historien B. Montabo la range dans les sources qui renseignent sur la vie sociales du XVIIIe siècle en Guyane. On remarquera que les musiciens jouant de la harpe et chantant sont tous Noirs et sans doute esclaves de l'habitation.....	165
Illustration 50 : Carnaval de Cayenne 2007, représentation de danse traditionnelle créole sur le parking du dancing Polina. on notera la tenue indienne de la cavalière désignant ainsi le fort apport d'Indiens dans le courant du XIXe siècle en Guyane française et leur assimilation au sein de la société créole, photo Blodwenn Mauffret.....	172
Illustration 51 : Photo de danseurs de grajé, Marie-Françoise Pindard, édition 2006.....	173
Illustration 52 : Carnaval de Cayenne 2002, répétition du groupe Osband, tibwa. Photo Blodwenn Mauffret.....	178

Illustration 53 : Carnaval de Cayenne 2007, groupe Kouman, caisse claire et tibwa. (photo Blodwenn Mauffret).....	178
Illustration 54 : "Cayenne - Mi-Carême - Passage de la Baleinière", Carte postale collection Claude Martin, cliché Canauza, édition Marcel Bruère-Dawson.....	197
Illustration 55: Chars fleuris de la Mi-Carême, Cayenne, Photo Bernard Lavergne, édition 1988.....	197
Illustration 56 : Vidé de Matoury, commune frontière de Cayenne, carnaval 2006, photo Gérard Tougait. ....	199
Illustration 57 : Carnaval de rue de Cayenne, fin XIXe- début XXe siècle.....	201
Illustration 58 : robe tètèch, diner spectacle du 7 juin 2008 en hommage au pères de la "négritude", Damas, Césaire, Senghor, photo A.E.A.G. Mayouri.....	202
Illustration 59 : Carte postale de Guyane 2002 : "Carnaval de Guyane : les touloulous", éditions Grand Sud, photos : Philippe Poux.....	203
Illustration 60 : Présentatrice d'ACG Guyane, Tatie Léodate, pour l'émission « Fouyaya », avec une petite spectatrice de carnaval en tenues traditionnelles gyanaises de fête. Photo Gérard Tougait. Carnaval 2007. Cayenne.....	204
Illustration 61 : "Bien grillées !" arpentant les rues de Cayenne, Carnaval 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	204
Illustration 62 : Groupe "Osband" avant le défilé, préparation au carbet de l'IRD, route de Montabo, Cayenne, en tenue de "bien grillées!", Carnaval 2002, Photo : Blodwenn Mauffret.....	204
Illustration 63 : Costumes traditionnels créoles, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Gérard Tougait.....	205
Illustration 64 : Carnaval 2002, Cayenne, photo : Blodwenn Mauffret.....	205
Illustration 65 : "Pas de tupperware" groupe de femmes travesties en hommes gyanais lors d'une soirée tololo, Chez Polina, Cayenne, Carnaval 2007, Photo: Blodwenn Mauffret...206	206
Illustration 66 : Groupe traditionnel du carnaval de Cayenne, « La bande des 4 », déguisés en Fem'touloulou et cavaliers. Carnaval 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	207
Illustration 67 : Carte postale "Le carnaval de Cayenne 1905 Rue François Arago" Source : Bernard Lavergne, Carnaval en Guyane, édition La Réalité, 1988, p.10.....	208
Illustration 68 : "Mlle X à vélo, Luchon" photo de Eugène Trutat, date de publication 1859-1910, source: Bibliothèque numérique de Toulouse. La bourgeoisie use de son temps libre.....	212

Illustration 69 : Affiche de "Paris-Vélo", journal des sports, 1900, source : BNF. Les personnages représentés montrent que le sport appartient à cette époque encore à l'élite sociale. Il faudra attendre le XXe siècle et notamment l'avènement des congés payés pour voir se démocratiser le sport.....	212
Illustration 70 : L'acteur suédois Gösta Ekman en clown blanc dans le film "Han sam far orfilorna" de Léonid Andreïev, 1926 : tunique bouffante, collerette et face grimée de blanc. ....	215
Illustration 71 : Le tourlourou, vaudeville de Varin, Paul de Kock, Desvergers. Dessin de Draner ; 1837. source : BNF.....	217
Illustration 72 : Vilbert le joyeux tourlourou, la Cigale (Affiche publicitaire pour une revue de music-hall de Candido Aragonez de Faria) 1890. Source : BNF.....	217
Illustration 73 : Le Touyouyou, illustration de Mémoires pour servir à l'histoire de Cayenne et de la Guiane française dans lesquels on fait connaître la nature du climat ..., Martinet fils (dessins/ gravures) , B. Bajon (texte), édition Grangé, veuve Duchesne, L'esprit, Paris, 1777. Source : BNF.....	219
Illustration 74 : Touloulou sales, travestissement grotesque d'homme en femme, carnaval de Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret.....	221
Illustration 75 : Chapeau, perruque, boa, bas résilles, la bourgeoise du Nord interprétée autant par les hommes que par les femmes, Dunkerque, Carnaval 2009, photo : François Frappé.....	221
Illustration 76 : Pierrot, Peinture de Antoine Watteau faite entre 1717 et 1719, musée du Louvre.....	225
Illustration 77 : des Bébés, Cayenne, carnaval 2006, photo Jody Amiet pour la revue "La semaine guyanaise" n°1156.....	226
Illustration 78 : Procession, suite de couples à marier, lundi gras, Cayenne, 2002, photo : Gérard Tougait.....	250
Illustration 79 : Bande de touloulou, lundi gras, mariages burlesques, femme en dandy et homme touloulou du samedi soir, Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.....	250
Illustration 80 : Groupe « Osband », lundi gras, mariages burlesques, Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.....	250
Illustration 81 : Jeunes hommes en femmes, mariages burlesques, lundi gras, Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.....	253
Illustration 82 : La foule dansante des mariages burlesques accompagnant l'orchestre du groupe « Kalajirou », les filles en hommes, les garçons en femmes, transgenre et rencontre amoureuse, carnaval de Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait. ....	253

Illustration 83 : diabolins cayennais, carnaval 2011, photo <a href="http://labellencouleur.blogspot.com">labellencouleur.blogspot.com</a> .....	255
Illustration 84 : Djabrouj, dessin Florence Poirier-Nkpa, édition 2006.....	255
Illustration 85 : Jab Jab solitaire, carnaval de Notting Hill, Londres, 2008, photo Blodwenn Mauffret.....	256
Illustration 86 : Diable dansant de San Francisco de Yare, topFoto Kent/ Maier/TIW, édition 2005.....	256
Illustration 87 : Tête du Djabrouj sculpté par Mr Egalgi pour son groupe Malani, Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret. ....	257
Illustration 88 : Le Djabrouj du carnaval de Martinique, photo Daniel de <a href="http://bellemartinique.com">bellemartinique.com</a> .....	257
Illustration 89 : "Saint Michel terrassant le Dragon" France, Moulin, 1493-1494, BNF, département des manuscrits, Français 14363 fol.6.....	260
Illustration 90 : Gargouille, tête de diable sculptée à l'Abbaye de Sénanque XIIe-XIIIe siècle, photo Greudin, 2002.....	260
Illustration 91 : Illustration du "Roman de Fauvel", XIV e siècle, Archives bibliothèque nationale.....	262
Illustration 92 : "Trois fous de Carnaval jouant avec leurs marottes", gravure de Pieter Bruegel l'Ancien, XVIe siècle, Bibliothèque Royale de Bruxelles.....	262
Illustration 93 : Diables autrichiens, masques de Lucerne, Daniel Fabre, p.134.....	263
Illustration 94 : crémation de Carnaval, Limoux, photo de Georges Chaluleau extraite de "Le carnaval de Limoux", atelier du Gué, 1997, p. 92.....	269
Illustration 95 : L'enterrement de la sardine, Francisco Goya, 1812-1814.....	270
Illustration 96 : le Bwabwa du groupe Osband allant au bûcher, mercredi des cendres, 2002, Cayenne, photo : Gérard Tougait.....	273
Illustration 97 : Bwabwa, petite tête et gros phallus, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Gérard Tougait.....	273
Illustration 98 : Bwabwa dans un chariot aux attributs encore avantageux. Carnaval de Cayenne, 2002, photo Gérard Tougait.....	273
Illustration 99 : Vaval brûlant sur son bûcher, Cayenne, photo : Henri Griffit, in "Touloulou magazine", n° 12, 2006, p.31.....	274
Illustration 100 : Deux Djablès, dessin de Florence Poirier-Nkpa, édition 2006.....	275

Illustration 101 : Djablès, "Touloulou magazine", n° 12, 2006, p.29.....	275
Illustration 102 : Dans le cortège de la momie des pleureuses professionnelles, tombe de Ramosé, Vallée des Nobles. Photo Montoumès 2008-2009.....	279
Illustration 103 : Pleureuses professionnelles au Burundi, Novembre 2010. Photo de Burunditransparence.org.....	280
Illustration 104 : Bèf volo bèf sans son maître, photo de Pierre Buirette, édition 1988....	290
Illustration 105 : "La promenade du bœuf gras et le carnaval de Paris", estampe/Chaste lith. - Pellerin, 1857.....	291
Illustration 106 : Promenade du bœuf gras, Paris, photographie de presse, Agence Rol, 1913.....	291
Illustration 107 : "L'Adoration des mages", Gentile da Fabriano, 1423. Le bœuf placé au centre de l'œuvre semble bénir la venue du Christ. ....	292
Illustration 108 : fête du "Volo biou" à St-Ambroix. Le bœuf est là adoré en tant que bouc émissaire résolvant une crise économique de surproduction. ....	293
Illustration 109 : "Minotaure caressant du mufle la main d'une dormeuse", Picasso, 1933. ....	294
Illustration 110 : Mass a kon'n revisité par la groupe Voukoum, Guadeloupe, photo C. Geber.....	295
Illustration 111 : Mass a Kon"n interprété par la groupe guadeloupéen de Cayenne, Ijiakata, 2004/ photo : Gérard Tougait.....	295
Illustration 112: Région: archipel des Bijago, île d'Uno, village d'Angonho. Danseur arborant un masque représentant une tête de boeuf, des bracelets de feuilles, ainsi qu'un pagne rehaussé de perles en verre et de porcelaines. Photo d'Hugo Adolf Bernatzik, 1930-1931, Archives Bernatzik. Mascarades et Carnavals, op.cit., p.98.....	297
Illustration 113 : Bobi et son maître, "Bobi dibout !", ordre et désobéissance, dessin de Blodwenn Mauffret, 2011.....	302
Illustration 114 : Bobi solitaire, sans son maître. L'air pataud et innocent Bobi refuse la servitude et l'exploitation. Carnaval de Cayenne, 2003, photo : Gérard Tougait.....	303
Illustration 115 : Capture de l'ours à Prats-de-mollo, photo de J.-D. Lajoux, édition 1988. ....	304
Illustration 116 : Montreur d'ours dans la rue, Toulouse, photo d'Eugène Trutat, publication 1859-1910.....	305
Illustration 117 : "A dancing bear performing in the United States", 1900, photo de Hugh	

Mangum .....	306
Illustration 118 : L'éléphant "Colombia" à St Laurent du Maroni, Carte Postale, source B. Lavergne.....	307
Illustration 119 : Police anglaise, deux camarades [une femme et un homme en uniforme parlant dans la rue], 1914, Agence Rol. Source : bnf/gallica.....	308
Illustration 120 : Joseph Carey Merrick, 1888.....	309
Illustration 121 : L'éléphant, bête de foire, exotique et servile, au Jardin d'acclimatation, Paris, affiche 1885.....	310
Illustration 122 : Jardin zoologique d'acclimatation : Indiens Galibis. Affiche de Chéret Jules de 1882. La Guyane française : une curiosité exotique. Hommes, femmes, enfants mis en rang de bêtes de foire. ....	310
Illustration 123 : Jardin zoologique d'Acclimatation, Achantis, affiche de 1887. Les esclaves de Guyane française sont majoritairement issus du groupe ethnoculturel dit Achanti ou Ashanti. La zooification de l'être humain : l'homme mis en cage et posé comme bête curieuse. ....	311
Illustration 124 : Gro têt, carnaval 2007, Cayenne, photo Gérard Tougait.....	316
Illustration 125 : Grosses têtes, carnaval de Nice 1914, Agence Rol, source : BNF Gallica. ....	317
Illustration 126 : Char de J.-P. Pivigna pour le carnaval de Nice, 1988, évoquant le festival de jazz de Nice, image du noir stéréotypé. Photo de la ville de Nice- Service photographique.....	317
Illustration 127 : Caricatures politiques, « Votez Chirac pour la présidence », dérivé de Gro têt ?, Cayenne, Photo B. Lavergne, édition 1988.....	319
Illustration 128 : Jé farin, groupe Piray, dernière préparation avant le défilé, Cayenne, carnaval 2002, photo B. Mauffret.....	321
Illustration 129 : Jé Farin interprété par le groupe Piray, dessin Blodwenn Mauffret, carnaval de Cayenne, 2002.....	321
Illustration 130 : Carnaval de Binche, les Gilles prêts à lancer des oranges sur la foule, photo J.-M. Steinlein, édition 1988.....	323
Illustration 131 : Enfants en Pierrot, carnaval de Binche, "il figure le lien étroit du rite carnavalesque avec le cycle lunaire" (Shaïante « Carnaval ») photo C. Errath (agence explorer), édition 1979.....	324
Illustration 132 : "Le bal de Pulcinella, broderie sur soie du 18e siècle. Comme aujourd'hui à Montemaraco, le groupe de Pulcinella entraîne la population dans une tarentelle	

endiablée (musée de San Martino, Naples, Photo Dagli Orti.) » Martine Boiteux « carnivals et mascarades en Italie » p.72.....	324
Illustration 133 : costume traditionnel de Lanmo, dessin de Florence Poirier-Nkpa, édition 2006.....	331
Illustration 134 : Lanmo en squelette, carnaval de Cayenne 2002, photo : Gérard Tougait .....	332
Illustration 135 : Masque de Lanmo, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	332
Illustration 136 : Touloulou sales interprétant Lanmo, carnaval 2002, Cayenne, photo Blodwenn Mauffret.....	332
Illustration 137 : Le Baron Samedi au carnaval de Trinidad-Tobago, photo Moïsnard Explorer, (Carnivals et Mascarades, op.cit., p.153.).....	335
Illustration 138 : Zonbibréyo, photo Bernard Lavergne, édition La Réalité 1988.....	337
Illustration 139 : Isidore Guimba, dernier Moko Zombie, Carnaval de Guadeloupe, photo Collection Fortune.....	339
Illustration 140 : Carnaval d'Olinda, Les âmes mortes, photo C. Errath, Agence Explorer, édition 1979.....	340
Illustration 141: Jula, Côte d'Ivoire, Bouffon à cagoule bicorne brandissant des branches sèches, in B. Holas, « Masques ivoirien », Abidjan, C.S.H., 1969, p. 59, droits réservés, in « Mascarades et Carnivals », op.cit., p. 73.....	343
Illustration 142 : Zombies du carnaval d'Haïti, photo Leah Gordon 2010.....	344
Illustration 143 : Spirit of Zombie, carnaval d'Haïti, photo Leah Gordon 2010. Le zombie est mené à travers la ville par un maître zombie qui porte un fouet dans une main et le fait claquer à chaque croisement de rue tandis que le zombie marmonne une plainte. Cette pratique du sévice corporel exécuté au sein de la ville et à chaque carrefour fut attesté dans les colonies, et sur l'île de Cayenne aussi, comme punition infligée aux esclaves. ....	344
Illustration 144 : Sousouri interprété par le groupe Safari, Carnaval 2006, Cayenne, photo Gérard Tougait.....	349
Illustration 145 : Mathurin, carnaval de Jacmel, couverture de l'ouvrage d'Edwige Danticat, "Après la danse- Au coeur du carnaval de Jacmel, Haïti", Grasset, 2004.....	350
Illustration 146 : image extrait du film "Nosferatu, une symphonie de la terreur" de Murnau, 1922.....	351
Illustration 147 : Desmodus Rotundus, Vampire commun, photo association Kinkajou, centre de soins et de réhabilitation des mammifères sauvages de Guyane.....	352

Illustration 148 : Djab dan bwèt, dessin de Florence Poirier-Nkpa, édition 2006.....	354
Illustration 149 : " a Jack in the box scared a nanny", 1889, source : "Harper's young people", New York, vol. XI.....	355
Illustration 150 : carte postale du début du XXe siècle, Coupeuses de cannes, Carnaval de Cayenne. Collection Claude Martin. Extrait de Bernard Lavergne, op.cit., p. 10.....	361
Illustration 151 : Coupeuses de cannes, interprétées par le groupe Ijiakata, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	361
Illustration 152 : Neg'Marron, Carnaval de Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait.....	365
Illustration 153 : Les Paillases, carnaval de Cournonterral, 1976, photo : Charles Cambroques. Le personnage de la Paillasse, un jeune homme enveloppé de paille autour du buste maintenue par de la toile de jute, court après les spectateurs et surtout les filles afin de les barbouiller de lie de vin.....	371
Illustration 154 : L'Anglébannann dessiné par Florence Poirier-Nkpa, in Touloulou ... devine qui je suis ?,op.cit., p. 34.....	383
Illustration 155 : L'Anglébannann interprété par le groupe carnavalesque Kalbass, entre bagnards (tissu blanc et rouge) et Ste-Luciens ?, Cayenne, 2003, photo : Gérard Tougait. .....	383
Illustration 156 : Bret Williams, Africains-Américains, interprétant un Blackface dans les années 20 du XXe siècle, Yale collection of American Littérature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. ....	385
Illustration 157 : Le Roi Vaval, 2007, Cayenne, photo Gérard Tougait.....	388
Illustration 158 : thème 2007 du groupe Siliko, Cayenne. Ce groupe réutilise souvent des figures du carnaval de Cayenne en les ré-exploitant : un Jéfarin jardinier, un Bobi déguisé, une Karolin Mme de Fontenay, etc.....	388
Illustration 159 : interprétation de la Karolin, carnaval de Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.....	389
Illustration 160 : Balayeuse, rembourrée et modernisée par le port de talons aiguilles et de masque vénitien généralement attribuée au fem'touloulou des dancings. Cayenne, 2002, photo : Gérard Tougait.....	394
Illustration 161 : Balayeuse à tête de monstre, carnaval de Cayenne, 2005, photo Gérard Tougait.....	394
Illustration 162 : Balayuses avec loup à bavette, carnaval de Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.....	395
Illustration 163 : Balayeuse, Touloulou Magazine, 2008, n°14, p.7.....	395

Illustration 164 : Corvée de condamnés aux Travaux Forcés : nettoyage des rues, Cayenne, début XXe siècle, collection Mr Jean Antolini.....	398
Illustration 165 : Passage de forçats, rue Lallouette, Cayenne, début XXe siècle, Carte postale Dawson, collection Mr Jean Antolini.....	398
Illustration 166 : Cayenne, une corvée de Transportés, rue de la Liberté, Collection Mr Jean Antolini.....	399
Illustration 167 : Vidangeurs, interprété par le groupe Kouman, carnaval de Cayenne 2003, photo : Gérard Tougait.....	399
Illustration 168 : tableau de Francis Lagrange, faussaire condamné au bagne de Guyane dans les années 1930, Musée Départementale Franconie, Cayenne, photo Blodwenn Mauffret 2002.....	400
Illustration 169 : Un transporté, collection Antolini, carte postale du début du XXe siècle. ....	401
Illustration 170 : "Les enfants du paradis", le personnage François perdu au milieu de la foule carnavalesque dansante, film de Marcel Carné : carnaval, cavalcade et farandole. ....	418
Illustration 171 : "Les joueurs de trombone sur la place des Amandiers dans les années 1950." Photo tirée de Bernard Montabo, " Le grand livre de l'histoire de la Guyane volume 2" p.607.....	419
Illustration 172 : La reine du Carnaval 2004, la Myrmécophile, photo Touloulou Magazine n° 11, 2005, reine : Marie-France Delin, créateur : Christian Gonzil. ....	422
Illustration 173 : le show de Quéquette, DVD, Carnaval 2006. Victor Clet s'autoproclame roi du carnaval.....	423
Illustration 174 : Samedi 1' janvier 2006, Spectacle Manaré, Cayenne, salle Zéphyr, de gauche à droite : la reine des astres, la reine des océans et la reine de l'énergie. TV Magazine Guyane, semaine du 28 janvier au 3 février 2006, p.12.....	423
Illustration 175 : image tirée du reportage "Carnaval", entretien entre Phillippe Lavastine et André Voisin, 1969. Enfants de Cayenne pendant le carnaval : costumes brillants et revalorisation de l'être.....	426
Illustration 176 : Image tirée du reportage "carnaval", entretien entre Philippe Lavastine et André Voisin, 1969. Bande de carnavaliers cayennais : absence d'orchestre, présence encore du Bisbonm et du Paspété, apparition du masque en plastique figuratif.....	426
Illustration 177 : Image tirée du reportage "Carnaval", entretien entre Philippe Lavastine et André Voisin , 1969. Le Djabrouj danse parmi une bande de touloulou sales accompagné d'un cycliste non costumé.....	427

Illustration 178 : Image tirée du reportage "Carnaval", entretien entre Philippe Lavastine et André Voisin, 1969. Chars fleuris à Cayenne. On peut voir l'inscription sur le bateau : "Nouvelle Année 59" Sont-ce des images de 1959 ? .....	428
Illustration 179 : Image tirée du reportage "Carnaval, entretien entre Philippe Lavastine et André Voisin, 1969. Voitures chargées de personnes costumées paradant devant une foule amassée sur les trottoirs. Spectacle de la mi-carême, organisation paradisque du carnaval ou corsod e la bourgeoisie créole ?.....	428
Illustration 180 : Groupe à thème, instantané tiré du reportage de Pascal Richard et Bernard Charlon, le carnaval de Cayenne, produit et diffusé par La Cinq, 1988. Source : INA.....	430
Illustration 181 : Groupe à thème, carnaval de Cayenne, 2000, photo : Gérard Tougait..	430
Illustration 182 : Groupe à thème, carnaval de Cayenne, 2007, photo : Gérard Tougait..	430
Illustration 183 : exemple de programme distribué dans Touloulou Magazine, verso. Masque "beau", parcours prédéterminé et consignes de sécurité.....	431
Illustration 184 : exemple de programme distribué dans Touloulou Magazine, recto. Thème, week-end organisé en parade, bal et spectacle sur podium.....	432
Illustration 185 : Vaval 2005, Le cosmonaute, réalisation Antoine Lama, arrivée en montgolfière. La Guyane française, territoire français consacré au Centre Spatial Guyanais et au lancement de la fusée Ariane. Ici Vaval incarne le système « domien » par excellence : perfusion avec la métropole, économie restreinte à un domaine. Photo : Touloulou magazine 2005.....	434
Illustration 186 : Le groupe Kassialata, préparation avant la Grande Parade, Carnaval de Cayenne 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	436
Illustration 187 : Des Chinoises en Chinoises, carnaval de Cayenne 2003, photo : Gérard Tougait.....	440
Illustration 188 : L'Amérique Latine en force, carnaval de Cayenne, 2003, photo : Gérard Tougait.....	440
Illustration 189 : Brésilienne en danseuse de Samba, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	440
Illustration 190 : Sainte-Luciens en carnaval de Ste-Lucie, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	441
Illustration 191 : Hindou de Guyane, grande parade de Kourou, carnaval 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	441
Illustration 192 : Danses et percussions africaines, carnaval de Cayenne, 2003, photo : Gérard Tougait.....	443

Illustration 193 : Musiciens du groupe Osband en répétition, carbet de l'IRD, route de Montabo, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	447
Illustration 194 : Osband, thème : les figures traditionnelles du carnaval de Cayenne, 2007, photo : Gérard Tougait.....	447
Illustration 195 : l'avenue Général de Gaulle, Cayenne, 2002, photo : Thycia Andriantsinjovina.....	452
Illustration 196 : restauration place des palmistes, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	453
Illustration 197 : La sécurité du carnaval, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret..	453
Illustration 198 : barricade, corde, spectateur devant la parade du groupe Manaré costumé en épis de maïs, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	454
Illustration 199 : Jeu de regard au sein de la scénographie de couloir, le carnavalier à la recherche du photographe, groupe Manaré, épi de maïs, carnaval de Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	454
Illustration 200 : Cuivres de Kassialata, répétition parking conseil régional Guyane, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	457
Illustration 201 : Quartier Rénovation Urbaine, immeubles vétustes, point de départ du groupe Kassialata avant le défilé dominical. Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	460
Illustration 202 : Groupe Kouman en Gaulois, carnaval de Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	460
Illustration 203 : Touk, répétition de l'orchestre de Kassialata, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	461
Illustration 204 : orchestre accompagnant le groupe Malanie, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	462
Illustration 205 : esthétique "concours de décibels", Kassialata, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	462
Illustration 206 : Ijiakata, percussions à peau, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	463
Illustration 207 : Répétition du groupe Ijiakata, joueuse de conques de Lambi au repos, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	463
Illustration 208 : Bande de Touloulou sales d'une vingtaine d'individus, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.....	472

Illustration 209 : récupération du carton, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait. .....	473
Illustration 210 : robes empruntées aux connaissances féminines et perruques du commerce, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.....	474
Illustration 211 : Pancarte-carton accrochée au cou, « Si tu n'aimes pas les Négros, vote Sarko » lundi gras, carnaval Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.....	475
Illustration 212 : Touloulou sales, pancarte à la main, Rastaman fumant de la noix de coco, carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	475
Illustration 213 : banderole sur chariot de supermarché, carnaval Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret.....	476
Illustration 214 : Touloulou sales en musique : vieux bidon en ferraille, et vieille roue de vélo, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.....	478
Illustration 215 : Touloulou sales avec chariot de supermarché, « Laissez rouler ! BMW! » carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	479
Illustration 216 : char grotesque et contestataire : l'absurdité de l'exotisme, carnaval Cayenne, photo Gérard Tougait.....	480
Illustration 217 : Touloulou sales, homme travesti en femme, mise en scène de la mauvaise mère, le grotesque tragique, carnaval de Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait. ....	482
Illustration 218 : touloulou sales, hommes travestis en femmes, mime de la danse du ventre, carnaval Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait.....	482
Illustration 219 : Touloulou sales travestis en filles, carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.....	484
Illustration 220 : touloulou sales au repos, lundi gras, carnaval Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait. ....	484
Illustration 221 : Touloulou sales en Gorille emportant un badaud pour lui enlever sa chaussure au milieu du défilé, carnaval Cayenne, 2002, photos Blodwenn Mauffret.....	485
Illustration 222 : Travestis, mardi gras, carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret .....	490
Illustration 223 : Touloulou sale, homme travesti en femme promenant un "chien mort", grotesque moralisateur, carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.....	492
Illustration 224 : Drag queen, féminité du déhanchement, carnaval Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret.....	495
Illustration 225 : touloulou sales en fem'touloulou, grotesque et féminité, qui se cache	

derrière le masque : homme ou femme ? carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait. .....	501
Illustration 226 : Rivière salée derrière Piray en Jé farin, carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	502
Illustration 227 : Bébé en hommes d'affaires chantant l'arrivée de l'euro, carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	504
Illustration 228 : Trois Bébé, l'un portant un écriteau "bébé rumeur", carnaval de Cayenne, 2005, photo Gérard Tougait.....	505
Illustration 229 : Touloulou sale en collégienne, carnaval de Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	505
Illustration 230 : bande de touloulou sales en collégiennes/lycéennes entourées de Gorilles et d'un Drag queen, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.....	506
Illustration 231 : Carnaval et sexualité féminine, Martinique.....	507
Illustration 232 : Bande de Gorilles, carnaval Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.....	508
Illustration 233 : Gorille dans la foule dansante, proximité et anonymat, carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.....	509
Illustration 234 : King Kong, film de la RKO de 1933.....	509
Illustration 235 : Loup-garou, gravure du XVIIIe, de Ian Woodward.....	511
Illustration 236 : The Wolf Man, film américain de 1941 de Georges Wagner, .....	511
Illustration 237 : Loup-garou, carnaval Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait.....	511
Illustration 238 : Touloulou sales en Ségolène Royal et Nicolas Sarkozy, carnaval Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.....	512
Illustration 239 : tenue de militaire, groupe de touloulou sales à la recherche de Ben Laden, carnaval de Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	514
Illustration 240 : Tenue camouflage, de l'invisibilité à la hyper-visibilité, touloulou sales, carnaval Cayenne, 2006, photo Gérard Tougait.....	515
Illustration 241 : Le bleu de travail, un déguisement favori des touloulou sales, carnaval Cayenne, 2003, photo Gérard Tougait.....	516
Illustration 242 : Carnavalier du groupe Cocoy Band en Jardinier, carnaval Cayenne 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	517
Illustration 243 : gorilles et monstres en employés des travaux publics, carnaval Cayenne	

2006, photo Gérard Tougait.....	518
Illustration 244 : Gorilles et monstres, accompagnés d'un char-voiture type Bawdjak, symbolisant la DDE, carnaval 2006, photo Gérard Tougait.....	518
Illustration 245 : Gorille et Loup Garou en employés des travaux publics, carnaval Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret.....	518
Illustration 246 : Morts-vivants, touloulou sales, carnaval Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	521
Illustration 247 : masque de vieille, touloulou solitaire, carnaval Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret.....	522
Illustration 248 : Loup Garou en Rivière Salée, carnaval de Cayenne, 2007, photo Gérard Tougait.....	524
Illustration 249 : Gorille-Monstre, carnaval Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret..	525
Illustration 250 : Camps de Fréjus, entraînement de tirailleurs « sénégalais », le 9 décembre 1915, photo de presse, Agence Rol, source : BNF/ Gallica.....	534
Illustration 251 : Tirailleur sénégalais, touloulou sale, carnaval de Cayenne 2003, photo : Gérard Tougait.....	538
Illustration 252 : tirailleur sénégalais, groupe à thème, carnaval de Cayenne 2004, photo : Gérard Tougait.....	538
Illustration 253 : Stéréotype et racisme dans la publicité : parler "petit nègre", visage noir, lèvres rouges et yeux exorbités. ....	539
Illustration 254 : Mr Armand Hidair, photo de presse, France-Guyane, 20 mars 1987.....	545
Illustration 255 : Instantané du reportage "le carnaval de Cayenne" de Pascal Richard et Bernard Charlon. Un homme coiffé d'un casque au milieu de la bousculade. 1988.....	546
Illustration 256 : Jump en fourrure sous la chaleur guyanaise, instantané du reportage "Le carnaval de Cayenne", P. Bertrand et B. Charlon, 1988.....	546
Illustration 257 : pochette du compact disque, support de l'enregistrement du vidé de 1992-1993.....	548
Illustration 258 : Le transport des musiciens, vidé de Matoury, 2006, photo Gérard Tougait .....	550
Illustration 259 : verso de la pochette du CD, support à l'enregistrement du vidé de 1992-1993 : la transe et le renvoi imaginaire au bal paré-masqué.....	552
Illustration 260 : "Coup bas", vidé spontané derrière le groupe Kassialata, croisement des	

regards masculin sur le corps féminin, Cayenne 2006, photo Gérard Tougait.....	561
Illustration 261 : Mercredi des cendres, Cayenne, photo extraite de l'ouvrage d'Aline Belfort-Chanol, "Le bal paré-masqué" Ibis Rouge, 2000.....	580
Illustration 262 : Formation des danseuses en trois colonnes, thème : manifestation revendicatrice du personnel hospitalier de l'hôpital de Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait.....	581
Illustration 263 : L'orchestre de Kassialata et l'indispensable Touque, Cayenne, 2006, photo : Gérard Tougait.....	581
Illustration 264 : La sécurité du groupe, protection de l'orchestre et des danseuses, Cayenne 2006, photo : Gérard Tougait.....	581
Illustration 265 : Les "voltigeurs", la jeunesse cayennaise en vidé spontané formé derrière le groupe Kassialata, Cayenne, 2006, photo: Gérard Tougait.....	582
Illustration 266: MR Pinville, président du groupe Kassialata, préparation à la grande parade, quartier Rénovation, 2007, Cayenne, photo : Blodwenn Mauffret.....	583
Illustration 267: Stellio et son orchestre. Stellio fut un des musiciens phares des dancings cayennais. Collection Jean-Pierre Meunier. ....	593
Illustration 268 : Publicité pour Moulinex des années 1960.....	598
Illustration 269 : Détails cartes postales pour dancings, Cayenne, 2002 : le touloulou un être féminin.....	599
Illustration 270 : enseigne pour vente et fabrication de costumes de touloulou du samedi soir, Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	604
Illustration 271 : Gaëlle Mode, vente de robes et accessoires pour touloulou du samedi soir, Cayenne. Photo 2002, Blodwenn Mauffret.....	604
Illustration 272 : touloulou prêts à partir, Cayenne, 2002, photo Blodwenn Mauffret.....	605
Illustration 273 : touloulou prêts à "casser du bois", Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	605
Illustration 274 : touloulou prêt à enchanter, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret. ....	605
Illustration 275 : Groupe d'amies en touloulou prêtes avant l'embarquement pour Chez Nana, Cayenne, 2007, photo Blodwenn Mauffret.....	606
Illustration 276 : coiffes traditionnelles de la Martinique, principe de codification du nœud de la "chatte" que l'on retrouve en Guyane française et encore aujourd'hui dans les bals paré-masqué. Un bout : mon cœur est libre, Deux bouts : mon cœur est engagé mais vous	

pouvez tenter votre chance, Trois Bouts : mon cœur est pris, Quatre bouts : il y a de la place pour qui le désire. carte postale contemporaine.....	606
Illustration 277 : Le Soleil Levant dit Chez Nana, quartier de la Crique, Cayenne, 2002, photo : Blodwenn Mauffret.....	608
Illustration 278 : Devant Chez Nana : bar brésilien, restauration en roulotte, badauds, gendarme et touloulou. 2008, Blodwenn Mauffret.....	609
Illustration 279 : Restauration devant Chez Nana, lieu de rencontre, d'amitié et de commérages, Cayenne, 2008, Blodwenn Mauffret.....	609
Illustration 280 : Cavalier offrant à boire à son touloulou à l'extérieur de Chez Nana, Cayenne, 2008, Blodwenn Mauffret.....	610
Illustration 281: Cavalier racontant ces exploits à des amies, extérieur de Chez Nana, Cayenne, 2008, Blodwenn Mauffret.....	610
Illustration 282 : touloulou allant Chez Nana, Cayenne, 2008, dessin Blodwenn Mauffret .....	611
Illustration 283 : touloulou devant l'entrée de Chez Nana, Cayenne, 2008, dessin Blodwenn Mauffret.....	611
Illustration 284 : touloulou devant l'entrée de Chez Nana, Cayenne, 2008, dessin Blodwenn Mauffret.....	612
Illustration 285 : Diplôme 2002, université "Soleil levant", distribué par les Blues Stars. ....	618
Illustration 286 : Sluts and whores against sexual violence : salopes et putes contre les agressions sexuelles, photo Robert Ottoviani, octobre 2011, marche des salopes, Aix-en-Provence.....	619
Illustration 287 : Collé-serré, frotté, roulé, balancé... un cavalier enfoui dans son espace de marronnage poétique, dessin Blodwenn Mauffret, 2002.....	627
Illustration 288 : Chez Nana, photo Olivier Copin 2002.....	627
Illustration 289 : Polina, carnaval 2007, photo Julien Nessi.....	628
Illustration 290: Flyer pour soirée tololo, carnaval 2007, Cayenne.....	629
Illustration 291 : tololo en robe de touloulou, TV Magazine Guyane semaine du 18 au 24 février 2006.....	630
Illustration 292 : tololo chinois, tololo "Lawrence d'Arabie"... photo Blodwenn Mauffret, 2007.....	631

Illustration 293 : tololo jumeaux, Polina 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	631
Illustration 294 : tololo tendance premier temps de la colonie, parking de Polina, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	631
Illustration 295 : cavalières parées pour la danse, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	633
Illustration 296 : Lady Paysecos, que l'on peut traduire littéralement par "mesdames sexe du pays", carnaval 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	633
Illustration 297 : "Pas de tupperware", cavalières devant l'entrée de Polina en costume traditionnel créole masculin de fête, Cayenne, 2007, photo : Blodwenn Mauffret.....	634
Illustration 298: Cavalière et tololo en collé-serré, Cayenne, 2007, photo: Blodwenn Mauffret.....	635

# Table des matières

<b>Sommaire :</b> .....	<b>3</b>
-------------------------	----------

<b>Introduction :</b> .....	<b>9</b>
-----------------------------	----------

<i><b>Première partie : Dans les premiers temps de la colonie, 1676- 1789 : mise en place d'une société coloniale, importation des festivités françaises, danse et résistance de l'esclave.....</b></i>	<b>23</b>
---	-----------

<b>Chapitre I : L' émergence d'une société coloniale à Cayenne, un contexte carnavalesque particulier : les marginaux et le Nouveau Monde, le maître et l'esclave, la christianisation et l'acculturation.....</b>	<b>27</b>
--	-----------

<b>D) A la conquête de la Guyane française.....</b>	<b>29</b>
---	-----------

1) Géographie.....	29
a) Le climat :.....	30
b) Le carnaval : un rite saisonnier.....	31
c) Deux territoires séparés :.....	34
d) L'influence du système écologique et de la géographie sur l'esthétique carnavalesque :.....	36
2) Le peuplement d'origine.....	37
3) L'Europe part à la conquête du nouveau monde.....	38
4) Les premiers temps difficiles de la France en Guyane française.....	40

<b>II) Construction d'une société coloniale : une population hétérogène.....</b>	<b>43</b>
--	-----------

1) Les Blancs : la colonie un moyen d'échapper à la métropole.....	43
a) Les riches familles françaises :.....	44
b) Les flibustiers, les pirates et les corsaires :.....	44
c) Les engagés :.....	45
d) Les soldats :.....	46
e) Les « filles à marier » :.....	46
f) Les Protestants et les Juifs :.....	48
g) Les marginaux sur la colonie : un potentiel carnavalesque et subversif important :.....	49
2) Esclaves et "gens de couleur libres".....	57
a) Les esclaves :.....	57

b) Les « gens de couleur libres » : .....	62
3) En marge de la colonie : les sociétés tribales et les missionnaires.....	65
a) Les Amérindiens : .....	65
b) Les Noirs Marrons : .....	66
c) Les missionnaires : .....	70

**Chapitre II : La fête dans les premiers temps de la colonie : Des habitudes festives des colons français à la résistance de l'esclave, des hypothèses sur la préhistoire du carnaval de Cayenne et sur son pouvoir subversif.....77**

**I) Les archives coloniales : silence et mépris du Noir.....80**

**II) Le français et ses habitudes festives : importation du carnaval.....84**

1) Vu d'ensemble : la fête dans les archives de la Guyane française.....	84
2) L'habitation et les danses de la Renaissance.....	86
3) La ville et le carnaval de rue : charivari et esthétique grotesque.....	90
4) Le carnaval de rue : un danger au sein de la colonie.....	96

**III) La fête au sein de la population des esclaves.....100**

1) La fête : de la coercition.....	100
2) ... à la résistance : .....	108

***Deuxième Partie : Le Carnaval à Cayenne au XIXe siècle : abolition de l'esclavage et libération des corps, idéologie de l'assimilation et recherche d'une citoyenneté, syncrétisme culturel et mise en place d'une utopie nouvelle.....117***

**Chapitre I : Histoire de la Guyane française au XIXe siècle. Les changements socio-politiques propres à la colonie et leurs interactions dans le développement et l'esthétique subversive du carnaval de Cayenne.....121**

**I) La Guyane française subit des changements économiques, sociaux et politiques propres à son histoire, en dehors de l'abolition : l'occupation portugaise, la création du bagne, le « péril Boni », le cycle de l'or.....125**

1) L'occupation portugaise de 1809 à 1817.....	125
2) La création du bagne.....	131
3) L'installation des Boni .....	133
4) Le cycle de l'or .....	135

**II) Les changements politiques et sociaux en Guyane française liés à l'histoire**

**des abolitions de l'esclavage, ses répercussions sur la société créole cayennaise et sur l'esthétique carnavalesque :.....136**

- 1) La première abolition de l'esclavage.....136
- 2) L'esclavage est restauré par Napoléon Bonaparte en Guyane française en 1803. ....141
- 3) Les gouvernements successifs de la Monarchie de Juillet repoussent l'abolition de l'esclavage pour des raisons de dette économique .....142
- 4) L'abolition de l'esclavage prit acte en 1848 en Guyane française.....144

**III) Qu'est ce que la créolisation ?.....147**

**Chapitre II : Le bal carnavalesque, représentation de la classe dominante et expression de la culture créole : entre système coercitif et résistance.....155**

**D) Le bal d'élite : aliénation et lutte pour un accès à la citoyenneté française..157**

- 1) Le carnaval est attesté en Guyane française pour la première fois en 1845....157
- 2) Qu'est ce que le bal carnavalesque en France métropolitaine au XIXe siècle ? .....159
- 3) Le bal d'élite à Cayenne : du bal travesti de salon, miroir de l'esthétique française hexagonale, au bal paré-masqué créole.....163

**II) Le bal « populaire » de la population des esclaves et des « gens de couleur libres » : métissage, hybridation, résistance et création .....170**

- 1) L'ordonnance du 28 juillet 1823 et la difficulté de rendre compte des origines des danses traditionnelles de Guyane.....170
- 2) La pensée de la trace : les danses traditionnelles d'aujourd'hui, une mémoire du passé.....171
  - a) Édouard Glissant et la pensée de la Trace :.....171
  - b) Les sources concernant les danses traditionnelles : ouvrages scientifiques et groupes folkloriques :.....172
  - c) Classification des différentes danses traditionnelles : entre métissage et résistance :.....173
  - d) Le kaséco, danse de carnaval :.....174
  - e) Le tambour : élément de transformation des danses françaises et manifeste d'une résistance culturelle :.....177
  - f) Classifications des danses traditionnelles selon leur fonction : appareil, travail défoulement :.....180
- 3) Le bal convwé : .....182
  - a) Témoignage de madame Sérotte : le bal convwé un rituel bien précis : ....182
  - b) Carnaval, bal convwé et promiscuité sociale :.....182
  - c) Carnaval, bal convwé et reconstruction de son humanité :.....183
  - d) Présence de l'orgue de barbarie dans la seconde moitié du XIXe siècle ....184
  - e) Évolution des mœurs à la fin du XIXe siècle : le bal convwé glorifié dans la presse et s'appropriant les danses des bals d'élite :.....184

III) Syncrétisme entre bal travesti de salon et bal convvè : le bal paré-masqué .....	186
---	-----

<b>Chapitre III : Le carnaval de rue au XIXe siècle, expression de la culture populaire : violence et esthétique grotesque. Lecture des premières archives concernant le carnaval de Cayenne. ....</b>	<b>189</b>
--	------------

<b>I) Lecture de la première archive concernant le carnaval de rue : tentative d'ordonner, de policer, d'embourgeoiser le carnaval.....</b>	<b>191</b>
---	------------

1) Le carnaval avant, mais aussi pendant et après cet arrêté, troublerait l'ordre public : il serait source de violence. ....	191
2) L'arrêté tente aussi d'embourgeoiser le carnaval de Cayenne et de faire disparaître l'esthétique grotesque. ....	194

<b>II) Deuxième archive : le carnaval en 1899, lieu de syncrétisme culturel. ....</b>	<b>196</b>
---	------------

1) Le carnaval bourgeois et populaire .....	196
a) Le carnaval bourgeois : .....	196
b) Le carnaval populaire : .....	198
2) Le carnaval européen, antillais et guyanais : .....	200

<b>III) Troisième archive : vêtement de fête et vêtement de carnaval.....</b>	<b>201</b>
---	------------

<b>IV) Quatrième archive : Cyclistes costumés du carnaval 1905.....</b>	<b>208</b>
---	------------

1) Le bisbonm et le paspété : .....	208
2) La parade des cyclistes : .....	211
3) L'Européen sportif : .....	214
4) Le clown blanc : .....	215
5) Le travestissement en femme et l'absence de femme : .....	216
a) Les touloulou sales : .....	216
b) Le travestissement en femme : .....	220
c) Qu'en est-il alors de l'absence de femme ? .....	224
6) Le Pierrot ou le Bébé : .....	224

<b><i>Troisième partie : Les figures traditionnelles du carnaval de rue de Cayenne : pensée de la Trace, pratique du Détour et expression de l'inexprimable.....</i></b>	<b>229</b>
--	------------

<b>Chapitre I : Les figures traditionnelles du carnaval de Cayenne au sein d'un contexte carnavalesque particulier : le règne de Vaval et du Diable.....</b>	<b>231</b>
--	------------

**I) De la notion de Figure à celle de Personnage :.....233**

- 1) Qu'est ce qu'une figure de carnaval ?.....233
- 2) Les figures du carnaval de Cayenne : entre marqueur identitaire et pensée de la Trace.....234
- 3) L' incarnation des figures et leur métamorphose en personnages .....237

**II) L'inscription des figures traditionnelles dans un scénario carnavalesque précis : les bals paré-masqué, le vidé, les mariages burlesques, la sortie des Djabrouj, l'enterrement de Vaval.....240**

- 1) Le bal paré-masqué et le vidé : l'endiamement des corps.....241
  - a) Le bal paré-masqué et le vidé : un mythe libérateur.....241
  - b) Le bal paré-masqué et le vidé : un corps en dilatation et en épuisement...242
  - c) Danser à l'extrême : une expérience esthétique .....244
  - d) Les figures traditionnelles et les personnages au sein de cet épuisement du corps.....248
- 2) Le lundi gras : les mariages burlesques.....248
- 3) Mardi gras : la sortie des Djabrouj.....254
  - a) Le diable noir et rouge et la suite de ses diabolotins.....254
  - b) Djabrouj du carnaval martiniquais.....255
  - c) Le diable dans la mythologie chrétienne.....258
  - d) Le Diable et le Carnaval :.....260
  - e) Le Diable dans le carnaval de Cayenne : interprétation.....263
- 4) Le mercredi des cendres : enterrement de Vaval et jours des Djablès.....268
  - a) Le sacrifice de Vaval ou Bwabwa :.....268
  - b) La Djablès de Cayenne : .....274

**III) Difficultés de classification des figures traditionnelles du carnaval de Cayenne.....284**

**Chapitre II : Réappropriation des pratiques et masques européens : déplacements du sens et subversion. ....287**

**I) Bèf volo bèf : de la promenade du bœuf gras parisien à l'impossibilité de maîtriser la bête dans le carnaval de Cayenne.....290**

- 1) Description.....290
- 2) Le bœuf dans la tradition et le carnaval européen.....291
- 3) Le bœuf dans les carnivals caribéens.....294
- 4) Le bœuf dans la société cayennaise.....297
- 5) Bèf volo bèf et le retour de la bête : sexualité et sauvagerie.....299
- 6) Bèf volo bèf et son maître : révolte et utopie.....300

**II) Le Bobi et le symbole de la désobéissance.....301**

- 1) Description du Bobi et de son maître.....301

2) Le dompteur et l'ours dans la fête urbaine en Europe et en France métropolitaine : marge de la société et humanisation de l'animal.....	303
3) L'ours dans les carnivals de Guadeloupe et de Martinique.....	306
4) Le dompteur d'ours et le Bobi à Cayenne : processus de créolisation et hymne à la désobéissance.....	307
a) Créolisation du montreur d'ours.....	308
b) Le Bobi et l'hymne à la désobéissance.....	312
<b>III) Gro tèt : Détour du carnaval de Nice et de l'esthétique bourgeoise.....</b>	<b>316</b>
1) Description : polémique quant à sa « traditionnalité ».....	316
2) L'influence du carnaval niçois.....	317
3) Gro tèt à Cayenne : dérision du pouvoir en place.....	318
4) Gro tèt, un masque blanc.....	319
<b>IV) Jé farin : de la souille au blanchiment, représentation carnavalesque de l'idéologie de couleur.....</b>	<b>321</b>
1) Description : blancheur, costume de fée et jet de farine.....	321
2) La farine, la blancheur et la fée dans le carnaval européen.....	322
3) Être enfariné dans le carnaval de Cayenne.....	325
<b>Chapitre III : Les masques du démoniaque hérités des contes et croyances créoles ou l'expression de l'inexprimable.....</b>	<b>327</b>
<b>D) Lanmo : La mort et le carnaval.....</b>	<b>331</b>
1) Description :.....	331
2) Le personnage de la Mort en Europe.....	333
3) Le personnage de la Mort dans les carnivals caribéens :.....	334
4) Lanmo dans le Carnaval de Cayenne :.....	335
<b>II) Zonbibaréyo ou le retour des âmes mortes .....</b>	<b>337</b>
1) Un zombie en robe et avec une tête de chat.....	337
2) Une origine antillaise : le Moko Zombi.....	338
3) Une résistance de la part africaine au sein de la culture créole : du bienveillant au malveillant.....	339
4) Le récit conté, masqué, du passé colonial et esclavagiste.....	343
5) La peur et le retour de ce qui a été refoulé.....	345
<b>III) Sousouri : la chauve-souris vampire d'Amazonie.....</b>	<b>348</b>
1) La chauve-souris dans les carnivals de Guyane et de la Caraïbe.....	348
2) Sousouri : une figure du démoniaque .....	350
<b>IV) Djab dan bwèt : une vieille femme moche et « cancanneuse ».....</b>	<b>354</b>

1) Le diable dans sa boîte : un jouet traditionnel européen.....	355
2) Djab dan bwèt : pratique carnavalesque du travestissement d'homme en vieille femme laide.....	356
3) Révéler un secret et le temps du carnaval.....	356

**Chapitre IV : Les figures traditionnelles : réminiscences historiques du passé colonial.....359**

**I) Coupeuses de Cannes et Neg'Marron : commémoration et pratique du Détour .....361**

1) Coupeuses de cannes : .....	361
2) Neg'Marron : entre le sentir humain et l'animalité.....	364
a) Le Neg'Marron : la représentation du « sentir humain ».....	365
b) Le Neg'Marron : la représentation d'une certaine animalité.....	375
c) Le Neg'Marron : une ambivalence.....	379

**II) Anglébannann et la Karolin : xénophobie et sexisme au profit d'une pratique du Détour ? .....382**

1) L' Anglébannann : entre rejet des Ste-Luciens et mise en dérision de la culture blanche.....	382
a) Mise en dérision des Ste-Luciens de la fin du XIXe – début XXe siècle :.	383
b) Blackface ?.....	384
c) Mise en dérision de l'idéologie de l'assimilation et de la culture du Blanc : .....	386
2) La Karolin : entre mépris et crainte de la femme.....	387
a) La Karolin : stéréotypes de la femme .....	390
b) La Karolin : crainte du pouvoir hypothétique de la femme.....	391

**IV) Les Balayeuses et Vidangeurs : la saleté et la marge.....393**

1) Les Balayeuses : la femme, cet autre terrifiant et nécessaire.....	393
a) La balayeuse : pratique de rabaissement.....	395
b) Le balai : phallus et sorcellerie.....	396
c) Le balai de la mégère.....	396
2) Le Vidangeur : marginalisation et carnaval.....	397
a) le Vidangeur : le bagnard de Cayenne.....	397
b) La marge et le carnaval.....	400

***Quatrième partie : Le carnaval contemporain : déplacements des enjeux subversifs..... 405***

**Chapitre I : Transformation du carnaval en parade identitaire par l'idéologie nationaliste : évacuation de l'esthétique grotesque, perte du sens**

**des figures traditionnelles et utopie de la « brillante » existence.....407**

**D) Apparition des idéologies nouvelles : négritude, créolité et guyanéité.....410**

- 1) Le mouvement de la Négritude dans les années 1930 et la première vague nationaliste dans les années 1950 : un faible impact sur la population de Guyane .....410
- 2) La deuxième vague nationaliste 1970-1980 et la pensée de la créolité : une flambée politique et intellectuelle..... 412

**II) L'évolution du carnaval cayennais en carnaval-parade : une volonté d'identification culturelle et nationale.....416**

- 1) L'élaboration du masque « beau » : les prémises de 1950 à 1975.....416
  - a) Les années 1950 : les prémises d'un changement d'esthétique.....417
  - b) Les années 1960 : un carnaval encore « modeste ».....420
  - c) 1975 : le début des groupes à thème.....428
- 2) Le renforcement de l'esthétique paradesque à partir des années 1990 : carnaval-spectacle, carnaval-produit d'appel touristique.....432
  - a) L'arrivée de Vaval : expression du carnaval-spectacle.....432
  - b) Le carnaval et les médias.....434

**III) Le masque « beau » : miroir de la société créole et du mouvement indépendantiste des années 1970 et 1980.....438**

- 1) La traduction d'une quête identitaire.....438
- 2) Mouvement indépendantiste, « masque beau » et exclusion de l'Autre : pratique subversive du carnaval ?.....443

**IV) L'esthétique de parade : le corps en exposition et la déification de l'être..445**

- 1) La valeur d'exposition du carnaval-parade : un « hyper-montré » de soi.....445
- 2) Que se passe-t-il quand l'objet esthétique est soi ?.....446
  - a) Le corps, un produit de la société.....446
  - b) Le corps, un objet esthétique : hédonisme général ou rapport de pouvoir ? .....449
- 3) L'esthétique de parade et la scénographie en couloir.....452

**V) Perte du caractère subversif des figures traditionnelles.....455**

- 1) Perte du caractère spontanéité.....455
- 2) Perte de l'adresse-agresse aux spectateurs.....456
- 3) Perte des instances dramaturgiques.....457
- 4) Perte du discours subversif : Détour, Trace et affranchissement des points de vue prédominants sur le monde.....458

**VI) Quelle est l'utopisation du monde mis en place par l'esthétique de parade ? .....459**

1) Revalorisation de son être : .....	459
2) Le « concours de décibels » : un cri existentiel.....	461
<b>Chapitre II : Les touloulou sales : le pouvoir subversif du peuple .....</b>	<b>467</b>
<b>D)Les dispositifs scénographiques : le matériel à disposition.....</b>	<b>471</b>
1) Seul ou avec la bande.....	471
2) La fabrication du costume : les vieux chiffons et les masques du commerce. ....	472
3) Les pancartes de carton et banderoles de tissu.....	474
4) Les instruments de musique : frappe des mains, ustensiles ménagers et détritux .....	477
5) Le char carnavalesque des touloulou sales : le chariot de supermarché, la mini moto, la voiture.....	478
<b>II)Les possibilités d'instances dramaturgiques : la théâtralité contre l'esthétique paradesque.....</b>	<b>481</b>
1) Mise en jeu du costume.....	481
2) La voix : entre chant grivois et slogan contestataire.....	482
3) Par terre : tombe et berceau de la théâtralité et du devenir.....	483
4) Avec les spectateurs : transgression des règles du carnaval-parade.....	485
<b>III)Le travestissement d'homme en femme.....</b>	<b>487</b>
1) Le travestissement grotesque.....	488
a) Rabaïsser.....	489
b) Contester : .....	490
c) Moraliser : .....	490
d) L'ambivalence : .....	492
2) Le drag queen : un travestissement artistique.....	493
a) Le drag queen brésilien : .....	493
b) Le drag queen créole : .....	494
c) Erotisation du corps : .....	496
d) Violence du corps : .....	497
3)La Rivière salée : entre grotesque et ambiguïté sexuelle.....	500
<b>IV)Enfance et adolescence.....</b>	<b>503</b>
1) Le Bébé.....	503
2)Les collégiennes/ lycéennes.....	505
<b>V)L'homme et la bête : sexualité masculine retrouvée .....</b>	<b>508</b>
<b>VI)L'uniforme et l'autorité.....</b>	<b>512</b>
1) Les figures politiques.....	512

2) La tenue de camouflage : entre représentation de la guerre et métaphore du marronnage.....	513
3) Le labeur : infirmier, jardinier, mécanicien, employé des travaux publics .....	515
<b>VII) Les monstres, la vieillesse et la mort.....</b>	<b>521</b>
<b>Chapitre II : Disparition et résistance du Vidé : une approche de la violence carnavalesque.....</b>	<b>527</b>
<b>D) Une approche historique de la violence carnavalesque à Cayenne : le carnaval comme miroir de la violence politique et sociale de la société.....</b>	<b>530</b>
1) Le carnaval de 1914 à 1946 : un espace de non-droit ?.....	530
2) L'exemple du carnaval de 1946 ou quand le carnaval devient sanglant. Le bal carnavalesque : des codes sacrés intouchables.....	532
3) La violence : manifestation de la mort et expression de la vie.....	540
<b>II) Disparition du Vidé à Cayenne dans le courant des années 1980-1990 en raison de son caractère violent.....</b>	<b>541</b>
1) Le vidé : l'affaire du diable.....	541
2) Le vidé : une musique particulière.....	542
3) Le vidé : une affaire de foule en délire.....	543
4) Le vidé : des agressions à répétitions.....	544
<b>III) Étude de cas - Le Vidé de 1992-1993 : principes esthétiques de mise en transe.....</b>	<b>548</b>
1) L'enregistrement.....	548
2) Les paroles.....	552
3) La loi vidéesque : « Ouvrir toutes les soupapes ».....	556
a) Contester la loi non-vidéesque.....	556
b) Établir la loi vidéesque.....	559
c) La masculinité du désir.....	560
3) Le corps « è la gusto mobile ».....	564
a) Les louanges faites à la chair :.....	564
b) Les injonctions :.....	565
c) Les onomatopées :.....	567
4) Tenir la tension jusqu'au bout.....	568
a) Le « démarré vidé a ».....	568
c) La répétition et la transe :.....	570
<b>IV) La violence du vidé : un moyen de socialisation.....</b>	<b>572</b>
1) Augmentation et diversification de la population dans les années 1975-1985 : rapport à l'autre et violence.....	572
2) Les années 1980-1990 : augmentation de la violence des rapports sociaux.....	573

3)Augmentation de la violence urbaine en Guyane française.....	575
4)La violence une forme de socialisation.....	577
<b>V) Persistance du vidé : les jours gras et les groupes à thème hors-norme.....</b>	<b>579</b>
1)Les jours gras :.....	579
2) Les groupes à thème et l'apparition du vidé spontané : le cas de Kassialata. .	580
<b>Chapitre IV : Les bals paré-masqué contemporains, touloulou et tololo : une utopisation du monde.....</b>	<b>587</b>
<b>D)Questionnement sur le syncrétisme entre bal populaire et bal bourgeois de 1914 à 1955.....</b>	<b>592</b>
1)Réappropriation d'une forme festive populaire au profit de l'idéologie bourgeoise.....	592
2)Entre folklore, marqueur identitaire et prémices de l'émancipation créole.....	594
<b>II) La féminisation des bals paré-masqué à partir de 1955 : entre libération et coercition.....</b>	<b>597</b>
<b>III)La relation entre libération de l'érotisme et rituel codifié.....</b>	<b>603</b>
1)Le rituel en amont, la préparation : être beau et en forme.....	603
2)Le rituel à l'intérieur et l'extérieur de la salle.....	607
3)La codification.....	613
a) Des règles tacites : miroir de la société.....	614
b) « Les dix commandements de la touloulou » : une réglementation de la « débauche » carnavalesque.....	617
4)L'érotisme des danses de carnaval .....	621
a) La danse de couple et le langage des corps.....	621
b) Le collé-serré : une esthétisation de la sexualité. ....	622
<b>IV)Le bal des tololo et l'utopisation du monde.....</b>	<b>629</b>
1)Le bal des tololo un nouveau rituel carnavalesque :.....	629
2)La revanche des tololo où la création d'un érotisme utopique.....	632
<b>Conclusion générale :.....</b>	<b>639</b>
<b>Annexes : .....</b>	<b>657</b>
Les premières installations françaises en Guyane. Marie Polderman, La Guyane française 1676 – 1763. Mise en place et évolution de la société coloniale, tensions et métissage, Ibis Rouge éditions, 2004, pp. 32- 33.....	657
Les 60 articles du Code Noir :.....	659

Arrêté de 1885 :.....	667
Entretien avec Isabelle Hidair, Avril 2006 :.....	669
Entretien avec Jean-Pierre Beaunès (2007-2008) :.....	671
Extraits de Nuits de cachiri – récit guyanais de René Jadfard (1901-1947, député de Guyane) aux éditions Fasquelle, Paris, 1946.....	674
Traduction de LA CORRIDA avec GASTON chanson du groupe KARNIVOR .....	678
<b>Lexiques :.....</b>	<b>679</b>
Lexique des noms créoles :.....	680
Lexique des lieux et des fleuves :.....	681
Lexique des groupes ethniques :.....	683
Lexique colonial : .....	684
Lexique des danses et musiques guyanaises :.....	684
Lexique carnavalesque de Cayenne :.....	686
<b>Bibliographie :.....</b>	<b>691</b>
Carnaval de Guyane française :.....	693
Carnavals et arts du spectacle :.....	695
Cultures afro-caraïbéennes.....	699
Guyane française :.....	699
Sociologie et anthropologie :.....	703
Dictionnaires :.....	705
Archives :.....	705
<b>Index des noms de personnes et d'artistes : .....</b>	<b>711</b>
<b>Table des illustrations : .....</b>	<b>717</b>

## Résumé :

Ce présent travail aborde le carnaval de Cayenne en tant que phénomène festif issu du fait colonial et interroge les mécanismes d'ajustement qui ont amené esclaves et « gens de couleur libres » à retourner une fête religieuse, au service d'une coercition imposée par l'ordre colonial et esclavagiste, en une pratique subversive. Il s'inscrit dans le champ des études théâtrales et aborde le carnaval à travers sa dramaticité. L'histoire du carnaval, des premiers temps de la colonie jusqu'à la période contemporaine, montre une mise en place d'esthétiques originales qui autorisent toutes les subversions. La tradition dramatique carnavalesque est fortement marquée par la pratique du Détour pouvant se définir par l'exacerbation du caractère dérisoire de l'être créole. Le grotesque européen se mêle à la dérision militante créole offrant un héritage théâtral pouvant exprimer une digne rage, une humanité perdue, une utopie nouvelle. La danse des bals, populaires autant que ceux de la bourgeoisie noire, quant à elle, est un art de la fuite et convoque le marronnage créateur en construisant un espace-temps différent où l'être renaît dans un sentiment d'enthousiasme. Cet art de la fuite au sein des *vidé* participe à une immense transe collective où la violence jaillit devenant un moyen de déstabiliser l'ordre en place et d'aborder une nouvelle sociabilité. Le carnaval contemporain tente de résoudre les problématiques de l'histoire et devient l'inverse du Détour. L'être sort de l'ombre pour manifester sa valeur d'exposition manifestant un hédonisme générale. La théâtralité y est brillante et manifeste une hypervisibilité de soi. C'est l'ère de l'exacerbation de la valeur de l'être cayennais.

Mots clés : Carnaval, Guyane française, colonisation, subversion, marronnage, arts du spectacle.

## Abstract :

This present work approaches the carnival of Cayenne as a festive phenomenon which has developed from the colonial fact. It examines the mechanisms of this adjustment by which slaves and " free people of color " have converted a religious feast reinforcing colonial order and slavery, and subverted it into a manifestation of pride in identity and expectation of a better future. As such this falls within the field of theatrical studies, i.e. evaluating the carnival as drama. The history of the carnival, from the colony's earliest days until the present, shows how new aesthetics have, year after year, changed its original role. The dramatic traditions of the carnival were strongly marked by the practice of "*Détour*", best defined as stressing the derisory character of the Creole being. European grotesque was mixed with Creole militant mockery, offering a theatrical inheritance expressing dignified rage, a lost humanity, a new utopia. The dance of balls, as popular as those of the black bourgeoisie, is an art of the flight, and summons creative marronnage by building a different space-time in which the being is reborn in a feeling of liberation and enthusiasm. This art of flight within the "*vidé*" occurs in an immense collective trance, where violence erupts, destabilizing an old order, encouraging a new. The contemporary carnival tries to solve the problems of history and becomes the opposite of the "*Détour*". The being comes out of darkness displaying its exhibition value, showing a general hedonism. Its theatricality is brilliant and manifests a hypervisibility. The true value of the Cayennais being is recognised.

Keywords : Carnival, French Guiana, colonization, subversion, marronnage, performing arts.