

## La *paranda* garifuna en Amérique centrale : de sa redécouverte à son internationalisation grâce au studio d'enregistrement

ONS BARNAT

---

*Résumé : Alors que la paranda garifuna semblait inéluctablement vouée à une disparition prochaine en Amérique centrale (du fait de la raréfaction de ses interprètes conjuguée à son impopularité auprès des jeunes), son entrée récente dans les studios d'enregistrement locaux représente un processus inédit de patrimonialisation musicale – aujourd'hui relayé par le puissant engouement qu'elle suscite chez l'ensemble des musiciens et producteurs locaux. Au sein de la création musicale locale, de nouvelles compositions – apparues dans le cadre de productions soigneusement adaptées aux attentes des auditeurs internationaux de world music – font appel à des influences inédites, aujourd'hui largement partagées par la majorité des acteurs de la scène musicale contemporaine.*

---

Quelque temps en terrain centraméricain suffit pour se rendre compte que la *paranda* garifuna vit un moment charnière de son histoire, se trouvant à la croisée des chemins entre son internationalisation récente (à travers la commercialisation massive de certains disques locaux destinés à un marché mondialisé) et sa mise en valeur au niveau local (illustrée notamment au Belize par des politiques culturelles favorables à sa diffusion). Au sein de la création musicale locale, de nouvelles compositions – apparues dans le cadre de productions soigneusement adaptées aux attentes des auditeurs internationaux de *world music*<sup>1</sup> – font appel à des influences inédites, aujourd'hui largement partagées par la majorité des acteurs de la scène musicale contemporaine<sup>2</sup>. Il apparaît, de plus, que cette dynamique semble s'être accentuée proportionnellement au succès international de ces mêmes disques, révélant ainsi une relation circulaire continue entre les pôles global et local.

Pourtant, avant l'an 2000 et son apparition dans la sphère commerciale

de la *world music*, la *paranda* semblait inéluctablement vouée à une disparition prochaine, du fait de la raréfaction de ses interprètes conjuguée à son impopularité auprès des jeunes. En quoi sa récente entrée dans le studio d'enregistrement pourrait-elle représenter une forme inédite de patrimonialisation musicale – aujourd'hui relayé par le puissant engouement qu'elle suscite chez l'ensemble des musiciens et producteurs locaux? Avant de tenter de répondre à cette question centrale, il importe de comprendre en quoi ce phénomène pourrait s'inscrire dans la lignée directe d'un revivalisme culturel, né dans les années 1980 puis raffermi par la proclamation honorifique, en 2001, de la culture garifuna au « patrimoine de l'humanité » de l'UNESCO.

### 1. De la genèse de la culture garifuna à sa proclamation en tant que « patrimoine oral et immatériel de l'humanité » par l'UNESCO

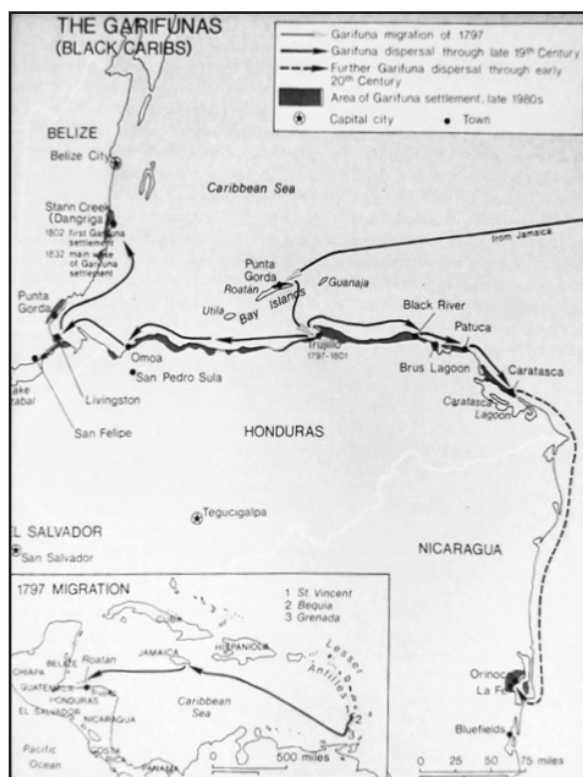


Figure 1 : Carte des migrations des Garinagu (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>). Photo prise par l'auteur au Gulisi Garifuna Museum, Dangriga, Belize.

Connus dans la littérature anthropologique anglophone sous le nom générique de « Black Caribs », les Garinagu<sup>3</sup> sont un peuple afro-amérindien réparti sur la côte atlantique de l'Amérique centrale (Nicaragua, Honduras, Guatemala et Belize). Ils sont les descendants actuels du métissage entre des esclaves marrons et des Indiens caraïbes, contacts initiés dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, sur l'île de Saint-Vincent. De cette rencontre fortuite, puis des migrations forcées, jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, est née une culture synchrétique, puisant dans un héritage

tant africain qu'amérindien.

Les Garinagu partagent un langage commun (mélange des langues caraïbe, arawak, française, anglaise, espagnole et yoruba), un système de croyances et de coutumes (incluant notamment un rituel post-mortem et une littérature de tradition orale) ainsi qu'un répertoire de chants et de danses spécifiques<sup>4</sup>. Aujourd'hui, on dénombre une cinquantaine de communautés garinagu centraméricaines, pour un total d'environ 500 000 personnes, incluant une large population diasporique (concentrée surtout aux États-Unis). L'importance démographique de cette dernière s'explique par le fait que, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est devenu très courant pour un grand nombre – d'hommes surtout – de s'exiler pour travailler, afin de subvenir aux besoins de leurs familles en Amérique centrale. Mais cette multitude d'exils, conjuguée à l'influence assimilationniste dévastatrice des modes de vie « occidentaux », notamment sur les jeunes, a eu pour conséquence, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, de voir disparaître des pans entiers de la culture garifuna centraméricaine (comme certains répertoires de chants de travail masculins).

Au début des années 1950, l'anthropologue Douglas Taylor tirait la sonnette d'alarme dans la préface de la première ethnographie moderne dédiée aux Garinagu du Belize : « The ritual songs and some of the work songs of the Black Caribs have a great deal of charm, and it is to be hoped that a fair number of them may be recorded before it is too late » (Taylor, 1951 : 7). Près de quarante ans plus tard, l'ethnologue Nancy Gonzalez clôt son ouvrage, *Sojourners of the Caribbean*, par une assertion quasi-prophétique :

The Island Carib/Black Carib/Garifuna history may be almost over. But the garifuna component – a truly modern development – may be able to hold its own if it turns to cultural rather than social or political preservation. (Gonzalez 1988:214)

Comme pour lui faire écho, les années 1980 voient apparaître – sous l'égide d'organisations telles que le National Garifuna Council au Belize et l'OAGANIC au Nicaragua – des dynamiques de « préservation culturelle » jusque-là inédites, et qui allaient trouver leur aboutissement avec la proclamation officielle par l'UNESCO, en mai 2001, de la culture garifuna centraméricaine en tant que chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité.

Qu'est-ce que l'étude de la *paranda* garifuna et de son histoire récente peut nous apprendre sur ce renversement radical des valeurs associées par les Garinagu à leur spécificité culturelle, plus seulement en Amérique centrale, mais bien plus largement face au monde ? Dans un premier temps et avant

de tenter de répondre à cette question, il s'agira de présenter la *paranda* telle qu'elle est encore pratiquée dans sa forme « traditionnelle »<sup>5</sup> en contexte villageois, avant de revenir sur les événements déclencheurs du revivalisme qu'elle connaît aujourd'hui en Amérique centrale : les premiers enregistrements en studio de *parandas* réalisés par le label bélizien Stonetree Records.

## 2. De la *paranda* « traditionnelle » au studio d'enregistrement

La *paranda* est apparue au XIX<sup>e</sup> siècle quand les Garinagu ont incorporé la guitare acoustique à leur instrumentation, après avoir été mis en contact avec des musiques d'influences latino-américaines. Le plus souvent à l'occasion de fêtes ou de veillées funèbres, le *parandero* joue de la guitare acoustique accompagné par une formation voco-instrumentale commune à la majorité des autres genres musicaux garinagu dits « traditionnels » : un chœur mixte, deux ou trois tambours (*garaóns primero*, ou soliste et une ou deux *segundas*,

au registre grave), une paire de maracas (*sisiras*), et parfois des carapaces de tortues. Les paroles, qui consistent en des commentaires sociaux sur divers aspects du quotidien, peuvent évoquer aussi bien la tristesse que la joie, la douleur, la flamme amoureuse, la protestation ou encore la revendication sociale.

Jusqu'à la fin des années 1970, chaque communauté garifuna comptait dans ses rangs un ou plusieurs *paranderos*, que l'on faisait venir d'habitation en habitation pour animer des soirées, tout en lui offrant à l'occasion le gîte et le couvert : « People would go from house to house playing music and dancing, where people



Figure 2 : Proclamation de l'UNESCO, affichée à l'entrée du Gulisi Garifuna Museum, Dangriga, Belize. Photo prise par l'auteur.

would have food and drinks prepared for them. (...) In going from house-to-house and singing, [*paranderos*] would be in effect delivering news and gossip picked up around the village and from other parts of the Garífuna community » (Oleinik 2005:39-40).

Aujourd'hui encore il est possible de voir des *paranderos* animer des soirées ou des veillées funéraires accompagnés par une formation acoustique, mais ce phénomène semble quasiment disparu en raison de la raréfaction de ses interprètes. Pour Junie Aranda (qui soutient être le seul *parandero* officiant encore à Dangriga, au Belize), les jeunes générations se sont progressivement désintéressées de la *paranda*, au profit d'autres formes musicales plus récentes, comme la *punta rock*<sup>6</sup>, le rap nord-américain ou le *dancehall* jamaïcain :

The people just get up fed up with it. They're not doing again like before. (...) Not even the old people are doing it again. They only abandoned it, and for a long time! There's only me keeping up... Days gone, days gone *bwoy* ! Before, it was every week-end, every Saturday! I'm the only *parandero* man who is keeping up with it here in Dangriga! (Entretien avec Junie Aranda, à son domicile de Dangriga, Belize, le 13 février 2008)

Les derniers *paranderos* encore en activité – comme Paul Nabor et Junie Aranda au Belize – continuent donc de faire vivre la *paranda* dans sa forme « traditionnelle », en recourant parfois, dans le cas de Nabor, à une amplification électro-acoustique du jeu de guitare, lui permettant de concurrencer plus aisément le volume sonore des percussions (voir figures suivantes).

Junie Aranda résume bien la multiplicité de combinaisons instrumentales possibles pour jouer de la *paranda* en contexte villageois, la guitare restant l'incontournable élément central :

You could play the *paranda* just with the guitar. But you can play *paranda* with the guitar and the drums. And you can play *paranda* just with a guitar and the *sisiras*, without drums!

Mais le terme « *paranda* » renvoie également à un pattern rythmique spécifique que l'on retrouve dans la majorité des pièces de *paranda* accompagnées à la guitare acoustique et interprétées en milieu rural. De tempo modéré (environ 90 à la noire), c'est un rythme binaire (4/4) dans lequel la *segunda* reproduit un ostinato rythmique simple, faisant alterner un son « ouvert » (frappe au centre du tambour avec la paume de la main) et un *rimshot* (sur le bord de la peau, doigts écartés), tandis que le *primero* réalise des variations à





Figures 3 et 4: Paul Nabor et Wamalali, Punta Gorda, Belize, le 10 février 2008. Photos prises par l'auteur.

partir d'un pattern syncopé et fortement accentué, et que les *sisiras* assurent le continuum rythmique de l'ensemble en répétant constamment la même cellule (croche/deux doubles-croches).

Au fil de mes entretiens avec différents percussionnistes garinagu au Belize, au Guatemala et au Honduras, il est apparu que le rythme appelé *paranda* pouvait être modélisé<sup>7</sup> ainsi (pour les deux *garaóns*, le son « ouvert » est matérialisé par une noire, et le *rimshot* par un losange évidé).

Ce rythme est présent dans la plupart des *parandas* exécutées en contexte villageois et permet d'accompagner le *parandero* et sa guitare acoustique. Si la *segunda* s'efforce de répéter sans la moindre variation le même pattern rythmique binaire<sup>8</sup>, les *sisiras* et surtout le *primero* s'autorisent de courtes improvisations (empruntant parfois une subdivision ternaire), qui viennent généralement ponctuer les interventions vocales.

Depuis son apparition dans les studios d'enregistrement locaux, la *paranda* a évolué vers une forme modernisée, faisant appel à des instruments électriques et des procédés de traitement du son caractéristiques des musiques « populaires ». Devenue en 2000 (avec la compilation *Paranda : Africa in Central America* de Stonetree Records, distribuée par Warner/Elektra) une « musique du monde » sur le marché discographique international, cette nouvelle forme

Figure 5: Rythme *paranda* modélisé.

de *paranda* connaît un relatif succès dans les palmarès de *world music*, popularité qui se déploie après coup chez les Garinagu centraméricains, qui redécouvrent un genre jusqu'alors quasiment disparu dans sa version villageoise.

### 3. De l'entrée en studio d'enregistrement au succès discographique international

En 1995, le chanteur bélizien Andy Palacio fait découvrir à son producteur, Ivan Duran, une cassette audio enregistrée dans le temple (*dabuyaba*) de Punta Gorda, au sud du Belize :

It was Paul Nabor performing two of his Paranda compositions. (...) I was overwhelmed by what I heard on that tape. Nabor's incredible passion and raw emotion made me appreciate Garifuna music like nothing I had heard before. (Ivan Duran, cité dans le livret du disque Paranda, Stonetree Records, 2000)

Deux ans plus tard, accompagné par l'ingénieur du son canadien Gil Abarbanel, Duran part enregistrer les plus célèbres *paranderos* du Honduras (Aurelio Martinez, Lugua Centeno), du Guatemala (Jursino Cayetano) et du Belize (Gabaga Williams, Junie Aranda et Paul Nabor), afin de les réunir sur une compilation – d'abord intitulée *Paranda*<sup>9</sup> – ouvertement destinée au public international. Lancé en 2000 sur le label bélizien Stonetree Records, l'album connaît depuis sa sortie un succès continu dans les palmarès de *world music*, devenant une des productions béliziennes les plus vendues internationalement. Au dos de la pochette, on peut y lire : « Imagine African drumming, American Blues, Cuban Son and West African guitar all wrapped into one ». Cette simple phrase révèle indirectement les intentions des producteurs de présenter la *paranda* comme un genre musical métissé, original, et par là-même reconnaissable

Par rapport à la *paranda* exécutée jusque-là en contexte villageois, cette première production propose des innovations substantielles d'ordre notamment structurel (chaque chanson a été raccourcie à une durée radiophonique), organologique (plusieurs guitares ont été superposées et accordées sur le La 440Hz), ou encore harmonique (les chœurs sont parfois polyphoniques et plus seulement hétérophoniques). Une autre différence majeure réside dans l'ajustement du volume sonore de chaque élément, ajustement rendu possible grâce à l'enregistrement multipistes qui permet à l'ingénieur du son de privilégier certains instruments ou voix par rapport à d'autres. Si l'écoute de la compilation *Paranda* révèle néanmoins de flagrantes similarités avec la *paranda* telle qu'elle est jouée en milieu rural, cette première production semble réellement ouvrir la voie à l'expérimentation en studio et aux innovations découlant des possibilités offertes par l'enregistrement multipistes.

Quatre ans plus tard, Stonetree Records publie le premier album d'Aurelio Martinez, jeune *parandero* hondurien originaire de Plaplaya, la communauté garifuna la plus orientale du Honduras. *Garifuna Soul*, enregistré au Belize, est mis en nomination en 2004 aux *Grammy Awards* dans la catégorie *world music*, permettant ainsi à la *paranda* d'être médiatisée sur une plus grande échelle. La musique proposée dans *Garifuna Soul* amène de nombreux éléments nouveaux à la *paranda* telle qu'elle était jusque-là jouée et enregistrée – avec notamment l'ajout de la basse électrique, de guitares électriques, du saxophone et de *tumbadoras*<sup>10</sup>. De plus, trois des douze pièces du disque font entendre des rythmiques



inédites et plus seulement le rythme *paranda* et ses variations.

Si *Garifuna Soul* amenait son lot d'innovations (essentiellement organologiques) par rapport au disque *Paranda*, c'est surtout avec l'album *Wátina* (2007) d'Andy Palacio & The Garifuna Collective qu'apparaissent les transformations et expérimentations majeures. Et c'est vraiment ce disque de musique garifuna qui allait susciter le plus d'intérêt auprès des amateurs internationaux de *world music* – succès se répercutant *a posteriori* sur l'ensemble des acteurs du phénomène musical contemporain en Amérique centrale.

À la fois instituteur, musicien, chanteur et président du *National Institute of Culture and History* (organe directement relié au Ministère de la Culture du Belize), Andy Palacio (natif du petit village garifuna de Barranco, à l'extrême sud du Belize) prend pour cheval de bataille, dès le milieu des années 1990, la mise en valeur et la conservation de la culture garifuna centraméricaine. Sous l'impulsion de son producteur, Ivan Duran, Palacio devient 2002 le leader du Garifuna Collective afin d'enregistrer un album de *paranda* – dont la réalisation s'est échelonnée sur quatre ans – mettant en vedette des musiciens et chanteurs garinagu sélectionnés dans trois pays (Belize, Guatemala et Honduras). Si les principales sessions d'enregistrements ont eu lieu sur une plage de Hopkins, au Belize, de nombreuses pistes ont été peu à peu ajoutées dans le Stonetree Studio par Ivan Duran et Al Ovando, musicien et ingénieur du son, membre du Collective. Mais là encore, comme avec *Garifuna Soul* d'Aurelio Martinez, la musique créée pour l'album amène une série d'innovations importantes, dont l'ajout d'effets électroniques sur le traitement de certains sons (les voix ou les guitares par exemple). De plus, des chants ancestraux<sup>11</sup>, jusque-là uniquement accompagnés de percussions, ont été adaptés à une instrumentation originale, inspirée de celle présente sur les récents albums de *paranda*. Enfin, si certains rythmes peuvent être clairement identifiés en tant que *parandas*, d'autres titres sont basés sur des rythmiques hybrides et novatrices, jouées sur des instruments « traditionnels » et clairement identifiées à des genres musicaux caribéens et latino-

♩ = 96

Basse électrique

Primeró

Primeró (modèle du rythme *paranda*)

The figure displays a musical score for three instruments: Electric Bass, Primo, and a model of the Primo rhythm. The music is in 4/4 time with a tempo of 96. The electric bass part is written in a key with one sharp (F#). The Primo part includes fingerings 'i', 'iv', and 'v'. The third staff shows a rhythmic pattern similar to the model of the *paranda* rhythm.

Figure 6: Superposition de la basse électrique et du *primeró* et comparaison avec le modèle du rythme *paranda*

américains, tels que le *son* cubain, le *reggae* jamaïcain et la *cumbia* colombienne.<sup>12</sup> La chanson-titre « *Wátina* », qui ouvre l'album, propose ainsi un rythme inédit, rappelant fortement le rythme *paranda*, mais dont la construction suit une ligne de basse très différente de celles entendues sur *Garifuna Soul*. Ici, la polyrythmie entre la ligne de basse et le *primero* vient en fait recréer les accentuations spécifiques du rythme *paranda*, comme nous le montre leur superposition.

En fait, quasiment toutes les frappes entendues dans le rythme *paranda* se retrouvent matérialisées dans le contrepoint mélodico-rythmique de la basse et du *primero*. De la sorte, même si le pattern du *primero* dans « *Wátina* » ne semble correspondre à aucun rythme « traditionnel » garifuna, sa superposition avec la ligne de basse révèle une parenté évidente avec le rythme *paranda*.

Lancé en février 2007 sur le marché international du disque, *Wátina* reçoit un accueil des plus favorables par l'ensemble des critiques spécialisés en *world music*. S'ensuit un fulgurant succès international marqué la même année par l'obtention de nombreuses distinctions, notamment le prestigieux 1<sup>er</sup> prix du WOMEX (*World Music Expo*), celui du meilleur album de l'année par *The Beat Magazine*, le *National Geographic Music* et la revue *Global Rhythms*, ou encore le prix Libération du meilleur album 2007 dans la catégorie Musiques du Monde. Parallèlement, l'album se classe en haut des ventes de *world music* en Europe et aux États-Unis, amenant de cette façon un bien plus large public à découvrir cette musique garifuna contemporaine.

Quelques mois plus tard, Andy Palacio, charismatique leader du Garifuna Collective, est nommé « Artist for Peace » par l'UNESCO (titre accordé annuellement à un seul artiste dans le monde) pour son combat artistique et politique consacré à la préservation et à la diffusion du patrimoine culturel garifuna. Il devient ainsi le premier véritable porte-parole international du peuple garifuna. Sa mort subite survenue à 47 ans, le 19 janvier 2008, plonge la communauté garifuna (ainsi que de nombreux fans de par le monde) dans la tristesse et l'incrédulité. Quel est l'impact du succès commercial de ses derniers enregistrements sur les jeunes musiciens garinagu ? Et sur la production musicale garifuna contemporaine en Amérique centrale ?

#### 4. Du succès discographique international au revivalisme local de la *paranda*

Dès le début de mon premier terrain au Honduras, au Guatemala et au Belize, dans les semaines qui suivaient la disparition tragique d'Andy Palacio, charismatique leader du Garifuna Collective, la popularité de l'album *Wátina* semblait à son paroxysme. Pour la première fois, un disque de musique garifuna

avait attiré l'attention de mélomanes internationaux qui découvraient, sans doute en majorité, l'existence d'une culture singulière riche d'une histoire digne des épopées homériques. Pour la plupart des jeunes musiciens rencontrés, cet album – tout comme le combat politique de Palacio – représente un exemple à suivre, de par l'audace et le succès de son initiative.

L'envie non dissimulée d'atteindre un public international a créé chez les artistes et producteurs garinagu locaux un phénomène d'imitation des disques qui ont réussi à s'exporter – ce qui s'illustre notamment à Dangriga, au Belize, par une augmentation considérable du nombre d'enregistrements d'albums de *paranda* par des musiciens et des chanteurs de *punta rock*. Ce phénomène, au départ marginal, semble aujourd'hui prendre de l'ampleur chez l'ensemble des musiciens locaux. Ainsi, quasiment tous les grands noms actuels de la *punta rock* (tels Supa G, Reckless, ou encore Lloyd) ont respectivement sorti un album – ou sont sur le point de le faire – contenant une majorité de *parandas*, dans une production musicale très différente de ce qu'ils avaient enregistré auparavant.

De la sorte, le récent succès commercial international de certains disques locaux semble coïncider avec un glissement esthétique de la nouvelle génération qui délaisserait progressivement les instruments électroniques de la *punta rock* (boîtes à rythmes et synthétiseurs) au profit des instruments électriques et acoustiques de la *paranda* (guitares, basse, *tumbadoras*, *maracas*, *primero*, *segunda*, cloches, *woodblock*, *clave*) utilisés dans les productions plus directement orientées vers le public international et les consommateurs de *world music*. Mais le contraste est aussi flagrant entre les textes des nouvelles chansons et ceux, plus légers et souvent vulgaires, fréquemment associés à la *punta rock* : s'inscrivant presque toutes dans une idéologie mettant continuellement en valeur les pratiques culturelles garinagu, les paroles qui accompagnent les nouvelles productions musicales détiennent souvent une portée sociale jusque-là inédite. Par exemple, la dernière chanson du disque *Wátina*, intitulée « Ámuñegü » et chantée par Andy Palacio, évoque l'avenir de la culture garifuna face à la mondialisation, préoccupation qui s'inscrit dans le relais de la désignation honorifique accordée en 2001 par l'UNESCO. Avec ce titre (qu'il traduit en anglais par "In times to come"), Andy Palacio s'interroge : « Who will speak to me in Garifuna in times to come? Who will perform the *dügü*? Who will perform the *arumahani* song in times to come? We must preserve Garifuna culture now, lest we lose it altogether in times to come<sup>13</sup>. »

Ainsi, beaucoup de jeunes musiciens garinagu (comme Desaree Diego et Joshua Arana) considèrent aujourd'hui la vie et le combat politique et artistique d'Andy Palacio comme un réel exemple à suivre, de par sa persévérance à vouloir faire entendre au plus haut niveau les préoccupations de son peuple

par le biais de la musique. C'est ainsi qu'au Belize, des artistes et producteurs locaux de *punta rock* se tournent aujourd'hui massivement vers la *paranda*, suivant la voie tracée par le label Stonetree Records depuis la production de la compilation *Paranda*.

Pour la plupart des informateurs béliziens<sup>14</sup>, ce virage stylistique, organologique et thématique correspond à un moment charnière dans l'histoire de la musique garifuna qui, après plus de vingt ans d'un quasi-monopole de la *punta rock* sur l'ensemble de la production locale et diasporique, fait maintenant face à une vague de créations musicales modernes puisant aussi bien dans le répertoire propre à la *paranda* « traditionnelle » que dans des influences extérieures inédites. En effet, la *paranda* entendue dans *Wátina* – bien qu'elle soit reconnue par l'ensemble des personnes questionnées à ce sujet comme « étant de la *paranda* » – contraste nettement avec celle encore pratiquée en contexte rural par une poignée de *paranderos* : on y trouve des rythmiques hybrides nouvelles, couplées à des influences extérieures fortes, dans une stratégie de « normalisation sonore » établie en fonction des paramètres technologiques propres au studio d'enregistrement. Plus encore, ces expérimentations en studio ont ouvert la voie à des innovations de tout genre (structurelles, rythmiques, harmoniques...), élargissant maintenant le prisme de la *paranda* à toute une variété de formes et de genres musicaux, « traditionnels » ou non. Cependant, la grande majorité des musiciens au Honduras, au Belize comme au Guatemala considèrent ces nouvelles compositions comme étant de la *paranda* bel et bien garifuna, au même titre que les autres productions musicales locales. De la sorte, la conjoncture actuelle qui sous-tend la production musicale garifuna contemporaine représente un excellent exemple de circularité entre le global et le local : on assiste depuis peu à l'apparition de nouvelles formes de métissage musicaux – fondées sur un mouvement itératif entre influences extérieures et dynamiques locales – que l'on retrouve dans les récents enregistrements de disques de *paranda*.

## Conclusion

Genre né de la rencontre (imposée par l'exil) au XIX<sup>e</sup> siècle entre les Garinagu et des populations hispanisées centraméricaines, la *paranda* garifuna connaît aujourd'hui un regain d'intérêt singulier chez les acteurs du phénomène musical garifuna contemporain. Alors qu'elle semblait promise à une extinction définitive il y a de cela dix ans, elle se retrouve aujourd'hui propulsée au devant de la scène locale centraméricaine, en raison du succès de récentes productions musicales destinées à de nouveaux marchés in-

ternationaux spécialisés en *world music*. Un mouvement itératif dynamique s'est donc instauré entre, d'une part, les pôles poïétique (*i.e.*, les producteurs, musiciens, ingénieurs du son, etc., impliqués dans l'enregistrement de la *paranda* en studio) et esthétique (les consommateurs internationaux, d'abord, puis locaux par la suite). Ainsi, le truchement entre ces deux pôles se ferait après coup, la réception locale de la *paranda* enregistrée (et diffusée internationalement) débouchant finalement sur l'adoption de nouvelles stratégies poïétiques, largement influencées par des processus d'internationalisation et de commercialisation nouvellement établis.

C'est ainsi que l'entrée de la *paranda* garifuna dans le rang des « musiques du monde » a créé, par effet de boomerang, une onde de choc sur la production discographique locale, allant même jusqu'à revitaliser un genre musical qui paraissait destiné à une extinction prochaine. Grâce à son arrivée en studio, la *paranda* a donc pu non seulement être localement revalorisée (comme nous le prouve l'engouement actuel qu'elle suscite auprès des musiciens et producteurs locaux, au moment où le nombre de *paranderos* diminuait dangereusement), mais elle se retrouve aussi aujourd'hui réappropriée (et donc, par hypothèse, transformée) par les jeunes générations pour qui elle symboliserait dorénavant la quintessence même de la musique garifuna contemporaine, du fait de son récent succès à l'étranger. Pour l'ethnomusicologue français Julien Mallet, un tel processus d'appropriation serait lié aux mouvements complexes de la mondialisation : « En ce qui concerne la musique, le mouvement de mondialisation se traduit à la fois par une volonté d'homogénéisation à des fins marchandes et par des processus d'appropriation qui contribuent à la constitution d'histoires locales » (Mallet, 2004:480).

Ainsi, l'entrée de la *paranda* garifuna en studio d'enregistrement représenterait un exemple original de patrimonialisation d'un genre musical tombé jusque-là en désuétude. Car si ce processus s'est fait sous couvert de motivations essentiellement commerciales, il a finalement abouti à une récupération surprenante par les jeunes générations d'un patrimoine ancestral. Et il y a fort à parier, grâce à la diffusion globale des moyens techniques de réalisation de disques en studio, que d'autres exemples de ce type trouveront tôt ou tard leur pleine expansion dans des endroits du monde où seuls des ethnomusicologues pouvaient, jusque-là, se targuer d'avoir pu mettre sur un quelconque support la « trace » matérielle de tel ou tel objet sonore. 🌿

## Notes

1. La dénomination « *world music* » sera employée ici dans son sens commercial, tel qu'il a été internationalement popularisé par l'industrie du disque depuis le début des années 1980. Selon l'ethnomusicologue Deborah Pacini Hernandez, cette expression (qu'elle traduit par « musiques du monde ») « a longtemps servi aux ethnomusicologues et aux folkloristes à définir toute musique se situant en dehors des limites de la musique savante occidentale », avant d'être massivement employée en tant qu'étiquette commerciale par les acteurs de la production discographique internationale, définissant une « nouvelle » catégorie dont l'« infrastructure complexe réunit notamment des maisons de disques, des émissions de radio, des clubs de danse, des magazines et des festivals » (Pacini Hernandez 2003:1322-1323).

2. Ce phénomène est notamment présent à Dangriga, au Belize, où de nombreux chanteurs, musiciens et producteurs affirment s'inspirer des dernières productions du label Stonetree Records, en incorporant, par exemple, des rythmiques empruntées au *son* cubain, au *reggae* jamaïcain, à la *cumbia* colombienne.

3. Dans la langue garifuna, le terme *garinagu* est employé en tant que pluriel du terme *garifuna*. C'est celui que nous utiliserons dans ce texte, plutôt que celui de « garifunas », appellation pourtant assez répandue dans les divers écrits francophones et hispanophones consacrés aux Garinagu.

4. En garifuna, on ne trouve pas d'équivalent au terme « musique », tel qu'il a été conceptualisé par les systèmes de pensées occidentales ; il est traduit par le mot *oremu* (« chant » ou « chanson »), qui proviendrait du latin *oremus*, signifiant « prions » (Demazière 1994:153). Cela tend à montrer que la musique est indissociable du chant, et inviterait à rapprocher systématiquement, en ce sens et par supposition, la danse de la pratique musicale. (Penedo et D'Amico 2000:68)

5. Le terme « traditionnel » est celui qui revient le plus fréquemment dans les discours recueillis lors du premier terrain et portant sur la musique jouée à l'aide de percussions spécifiques accompagnant des voix mixtes.

6. La *punta rock* est un genre musical garifuna populaire, né au début des années 1980 au Belize, et qui depuis connaît un succès commercial continu, surtout à Dangriga et dans les communautés diasporiques états-uniennes. Musicalement, la *punta rock* – dont les plus grands noms seraient Pen Cayetano, Chico Ramos, ou plus récemment Supa G ou Lloyd – se rapproche du *soca* et du *calypso* trinidiens, de part son caractère festif. Reine des discothèques béliziennes, la *punta rock* se joue à l'aide d'une instrumentation composée généralement d'une boîte à rythmes, de synthétiseurs, de guitares électriques, d'une basse électrique et d'un *garaón primero*.

7. Rappelons, comme le fait Nathalie Fernando (2007:52) à la suite d'Arom (1985:398-399), qu'un modèle constitue « une référence mentale dont seule la mise au jour permet de déterminer la nature des procédés compositionnels masqués par de multiples variations lors de la performance ».

8. Pour le percussionniste Joshua Arana, la *segunda* « keeps timing with a steady rhythm ».



9. Dont les attentes de ses producteurs, clairement exprimées dans la première page du livret, revêtent aujourd'hui un caractère précurseur : « We hope this album will encourage the younger generations to keep *Paranda* alive and to never forget the legacy of these legendary *Paranderos*. »

10. Nom vernaculaire des *congás* cubaines.

11. Aurelio Martinez affirme que la mélodie de la chanson-titre « *Wátina* » a été créée il y a environ 150 ans sur la côte nord du Honduras, alors que le rythme des percussions et la mélodie de la basse électrique ne correspondent à aucun genre garifuna dit « traditionnel ». (Entretien avec Aurelio Martinez, San Juan, Honduras, 12/03/2008)

12. Pour Rolando « Chichi Man » Sosa, multi-instrumentiste et chanteur garifuna, les rythmes qu'il affirme avoir créés sur l'album *Wátina* n'ont pas encore de dénominations spécifiques. (Entretien avec Rolando Sosa, San Juan, Honduras, 11/03/2008)

13. Traduction extraite du livret du disque *Wátina*, Andy Palacio & The Garifuna Collective, Stonetree Records, Belize, 2007.

14. Notamment les chanteurs Supa G, Adrian Martinez, Titiman « Poots » Flores, Chico Ramos, Bredda David, les musiciens Ivan Jones, Al Ovando, ou encore Paul Francisco, président du National Garifuna Council.

## Références

- Arom, Simha. 2007. *La boîte à outils d'un ethnomusicologue : textes réunis et présentés par Nathalie Fernando*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Demazière, Ève. 1994. *Les cultures noires d'Amérique centrale*. Paris : Karthala.
- Gonzalez, Nancie L. Solien. 1988. *Sojourners of the Caribbean: Ethnogenesis and Ethno-history of the Garifuna*. Chicago : University of Illinois Press.
- Mallet, Julien. 2004. « Ethnomusicologie des "jeunes musiques" ». In *L'Homme*, « Musique et anthropologie », n° 171/172 : 477-488. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Martin, Denis-Constant. 2005. « Entendre les modernités : l'ethnomusicologie et les musiques "populaires" ». In *Musiques migrantes : de l'exil à la consécration*, révisé par Laurent Aubert, 17-51. Genève : Musée d'ethnographie.
- Oleinik, Ann E. 2005. « Negotiating the Past, Negotiating Modernity : Paranda Music of the Garifuna of Belize ». Maîtrise de musique, University of Illinois, Urbana-Champaign.
- Pacini Hernandez, Deborah. 2003. « World Music et World Beat ». In *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, révisé par Jean-Jacques Nattiez. Vol. I *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, 1322-1344. Arles-Paris : Actes Sud-Cité de la musique.
- Penedo, Ismaël et Amico, Leonardo. 2000. « La culture musicale des Garifuna : communauté afro-amérindienne d'Amérique centrale ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 13:65-75.

Taylor, Douglas MacRae. 1951. *The Black Caribs of British Honduras*. New York : Viking Fund Publications in Anthropology 17.

## Discographie

Andy Palacio and The Garifuna Collective. 2007. *Wátina*. Stonetree Records/Cumbancha CMB-CD-3. Disque compact.

Augustine, Lloyd. 2007. *This is it. Ligiya le; Paranda*. Skm Records. Disque compact.

Aurelio Martinez. 2004. *Garifuna Soul*. Stonetree Records STR026. Disque compact.

*Paranda : Africa in Central America*. 2000. Stonetree Records/Elektra STR CD-018. Disque compact.