

LES CAHIERS
DU PATRIMOINE

Conseil Régional de Martinique

Le Carnaval

Sources, tradition, modernité

Numéro double 23 & 24



Sommaire

Editorial

p. 5

PARTIE 1 : *Sources, traces, scories*

Masques africains

p. 7

Sources et traces carnavalesques, *Henry Delinde*

p. 10

Associations et carnaval du 17^{ème} au 19^{ème} siècle, *Léo Elisabeth*

p. 17

Royaumes de notre monde, *Thierry L'Etang*

p. 24

La rose et la marguerite, *Thierry L'Etang*

p. 34

Gragé moyôk, lasotè et société, *Isambert Duriveau*

p. 37

PARTIE 2 : *Saint-Pierre, entre ivresse et plaisir*

Le carnaval de saint-pierre, *Léo Ursulet*

p. 43

La calvacade, clou du carnaval de saint-pierre, *Marie Chomereau-Lamotte*

p. 51

Le carnaval de saint-pierre : la rivalité des bals et des sociétés carnavalesques, *Lyne-Rose Beuze*

p. 54

Un bal de nègres esclaves domestiques avant 1842, *Adolphe Granier de Cassagnac*

p. 59

PARTIE 3 : *D'un siècle à l'autre*

D'un siècle à un autre, Vaval garde la flamme, *Martine Flandrina*

p. 62

L'histoire en chanson, *Frédéric Kouby*

p. 70

Des jours de carnaval, *Véronique Elisabeth*

p. 73

Les figures du carnaval, *George Louis-Régis Psyché*

p. 83

Le mythe du touloulou dans le carnaval, *Aline Belfort-Chanol*

p. 123

Toulourous, touloulous..., *Maiotte Dauphite*

p. 132

Rythme et ritournelle, *Jean-Marc Terrine*

p. 134

Le carnaval martiniquais entre tradition et modernité, *Louis-Félix Ozier-Lafontaine*

p. 139

Petites notes sur les travestis du carnaval martiniquais, *William Rolle*

p. 149

Dérives dans le carnaval martiniquais, *Louis-Félix Ozier-Lafontaine*

p. 156

PARTIE 4 : *D'un monde à l'autre*

Carnavals à travers le monde, *Marie Chomereau-Lamotte, Lyne-Rose Beuze*

p. 162

Quand les cannes brûlaient, *Claire Tancons*

p. 170

De récoltes en révoltes, *Claire Tancons*

p. 178

John canoe, masques à cornes, mascarades à porto rico

p. 188

Le carnaval dans la littérature, *André Lucrèce*

p. 199

Quand les cannes brûlaient :

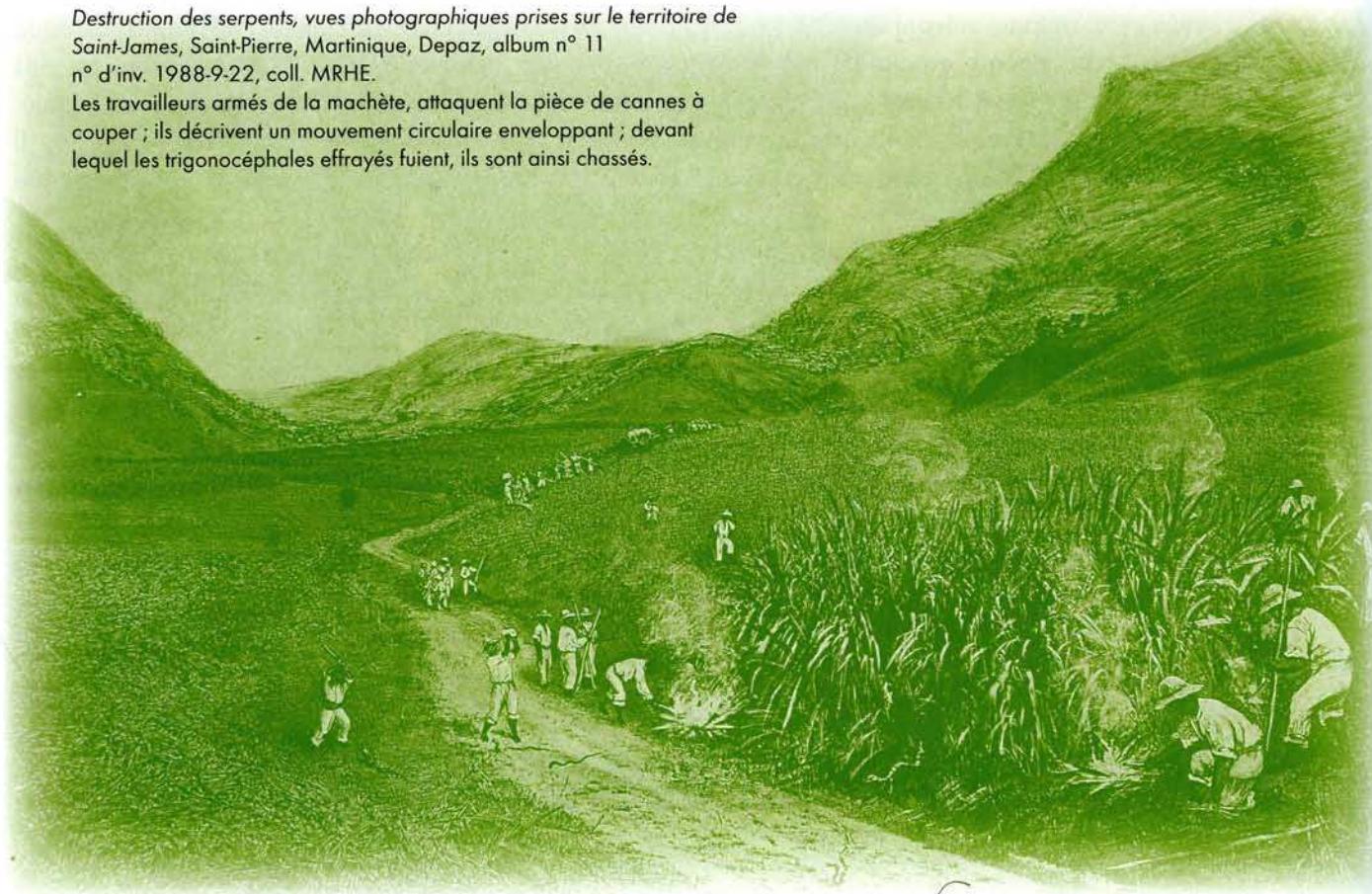
Danse des coupeuses de cannes à la Martinique, Canboulay à Trinidad

Claire TANCONS

Les rituels et festivals liés au travail de la canne à sucre furent longtemps emblématiques des sociétés esclavagistes à économie sucrière de la Caraïbe. Certains se cristallisèrent autour des Cannes Brûlées. Cette pratique agricole fut tout d'abord adoptée par les planteurs, détournée en outil de rébellion par les esclaves, puis transformée en mascarade carnavalesque par les uns et les autres. Le cas le plus notable est le *Canboulay* de Trinidad dont le nom découle directement de l'expression Cannes Brûlées. Un autre cas, apparemment plus anecdotique, est *La Danse des coupeuses de cannes de la Martinique*¹. La référence à un incendie de champs de cannes à sucre dans l'ancienne chanson des Coupeuses de cannes, recueillie en 1935, à Fort-de-France, par un administrateur français, est pourtant très explicite².

*Destruction des serpents, vues photographiques prises sur le territoire de Saint-James, Saint-Pierre, Martinique, Depaz, album n° 11
n° d'inv. 1988-9-22, coll. MRHE.*

Les travailleurs armés de la machète, attaquent la pièce de cannes à couper ; ils décrivent un mouvement circulaire enveloppant ; devant lequel les trigonocéphales effrayés fuient, ils sont ainsi chassés.



Désiré, ola ou té ié...

Désiré, olà ou té ié...
Désiré, olà ou té ié
Quand can-nes à blanc là brûlé?
Quand can-nes à blanc là brûlé,
Bitation là passé en feu

*Désiré, où étais-tu
Quand les cannes du blanc ont brûlé
Quand les cannes du blanc ont brûlé
Le feu a détruit l'habitation.*

*Ancienne chanson
des Coupeuses de Cannes*

A la Martinique comme à Trinidad, on mettait le feu aux cannes pour en faciliter la coupe et la récolte et chasser les bêtes nuisibles des champs. Le feu pouvait aussi se déclarer de façon accidentelle. L'incendie qui détruisit l'habitation où Désiré travaillait était sans aucun doute d'origine criminelle, autre cause bien connue, quoique souvent tue, des incendies d'habitation. *La Danse des coupeuses de cannes* à la Martinique ne semble cependant pas avoir pris la forme du *Canboulay* à Trinidad, c'est à dire d'une procession nocturne des ateliers d'esclaves menés aux champs incendiés pour en éteindre le feu.

Au delà des Cannes Brûlées, *La Danse des coupeuses de cannes* et le *Canboulay* offrent l'occasion de faire retour sur les liens historiques qui unirent la Martinique et Trinidad à partir de la fin du dix-huitième siècle³, période de l'essor des carnavaux de la Caraïbe. L'étude comparée des deux mascarades permet aussi d'identifier quelques unes des caractéristiques des carnavaux caribéens de tradition créole française dont ces deux pays furent tour à tour les principaux représentants⁴.

La première partie de cette étude consacrée aux premières mascarades de la Martinique et de Trinidad sera consacrée à l'exposé et à l'analyse des représentations carnavalesques de l'esclavage avant et après l'abolition, représentations que le *Canboulay* et *la Danse des coupeuses de cannes*, mais aussi d'autres mascarades trinidadiennes et martiniquaises liées à la culture de la canne à sucre, contribuèrent à former sur des modes à peu près équivalents.

Avant d'aller plus loin, il convient de faire remarquer que si le carnaval créole français se développa tout d'abord à la Martinique, à Saint-Pierre notamment, avant de s'épanouir à Trinidad, ce sont souvent les sources trinidadiennes mieux connues et étudiées, qui permettront d'éclairer les sources martiniquaises, dans un chassé-croisé de textes et photographies des dix-neuvième et vingtième siècles.

I. Représentations carnavalesques de l'esclavage Martinique

Le peuple se raille de ses anciennes corvées : Congos, Néguelas et Négrelats à Saint-Pierre après l'abolition de l'esclavage

Ferdinand Yang-Ting situe ses souvenirs dans «la période d'après l'abolition de l'esclavage» ; Salavina se remémore les Mardis Gras des années 1870-1902 ; et Lafcadio Hearn décrit un Mercredi des Cendres de la fin des années 1880. L'avocat devenu exportateur de Cacao et l'ancien instituteur, tous deux rescapés de l'éruption de la Montagne Pelée, croisent des individus déguisés que le premier appelle *Néguelas* et le second *Négrelats*⁵. L'homme de lettres et grand voyageur américain d'origine hellène, simple passant puis «revenant» de Saint-Pierre, s'arrête, lui, pour regarder ceux que la population a dû lui désigner sous le nom de *Congos*⁶. Leurs champs d'action sont «les rues» pour Yang-Ting, «la Grande-Rue» et «le Marché» pour Salavina. Hearn ne le mentionne pas. A n'en pas douter, *Néguelas*, *Négrelats* et *Congos* empruntaient le chemin traditionnel du défilé du Carnaval de Saint-Pierre, du Quartier du Fort à celui du Mouillage en passant par la Rue Bertin, après avoir pris rendez-vous à la Batterie d'Estnoz. Selon Salavina, ils «dansent la bamboula» «au bruit du tam tam saccadé» «bidi bidi bidi bidi blip! panpan, pan» alors que pour Yang-Ting «ils défil[ent]», et que pour Hearn «ils vont pied nus». Difficile de se représenter une quelconque danse à partir de ces maigres informations, la première description n'étant rien moins que stéréotypée, et les deux autres invalidant l'idée de danse

dont ils ne font pas mention, ni d'ailleurs d'un éventuel accompagnement musical. Pour Yang-Ting comme pour Hearn, le bleu est la couleur des hommes : ils sont «vêtu de bleu» selon le premier et portent «un pantalon d'étoffe bleue» selon le second; et le coutelas, «en bois», précise Yang-Ting, est leur attribut principal. Hearn ajoute que ceux-ci portent un «chapeau bacoué», une «chemise grise d'une étoffe grossière», un «grand mouchoir qui attache la veste», et qu'ils sont pieds nus. Hearn précise par ailleurs que les femmes ont une houe et Yang-Ting que les hommes ont «chacun à la main une canne à sucre». Yang-Ting et Hearn diffèrent par contre sur le costume féminin, Hearn le décrivant comme étant de la même facture grossière que le costume masculin, composé d'un «monstrueux chapeau de paille», d'une «chemise de calicot gris», d'un «grossier jupon de percale», de «deux grossiers mouchoirs fotas» et de «gros souliers du pays», quand il comporte des chaussures. Yang-Ting, lui, se souvient de femmes «constellées de bijoux», portant des «jupes d'étoffes riches». Le carnaval aurait-il troqué les vieilles hardes de la représentation mimétique pour les étoffes plus précieuses de la création artistique ? Ou les classes sociales pauvres et riches se seraient-elles côtoyées à l'occasion du Carnaval ? Nous reviendrons sur ce point.

Les descriptions de Yang-Ting, Salavina et Hearn permettent de dégager les caractéristiques principales de la mascarade qui, tout d'abord mixte devint par la suite plutôt féminine, et plus tard connue sous le nom de *La Danse des coupeuses de cannes*. Les attributs essentiels de ses participant(e)s sont le coutelas, la houe et la canne à sucre, instruments et produit de la culture sucrière, et son thème fondamental, la représentation, souvent satirique, de l'esclavage, ou plutôt du travail servile pendant la période de l'esclavage. «C'était l'époque voisine de l'esclavage et le peuple se raillait de ses anciennes corvées» écrit en effet Yang-Ting à propos des *Néguelas*.

Un costume du pays : Le Nègre Gros Sirop à Saint-Pierre en 1887 et à Fort-de-France en 1935

A ces caractéristiques fondamentales des Coupeurs et Coupeuses de cannes se superpose parfois celle d'un autre masque bien distinct : l'enduit de couleur noire du *Nègre Gros Sirop*. Cette mixture noire, couvrant souvent le corps entier, nu si ce n'est «une toile autour des reins» selon Hearn, était généralement constituée «d'un atroce mélange de noir de fumée et de sirop» toujours selon ce dernier qui tient ce masque qu'il nomme «ti nègre gouos sirop» comme faisant partie, à l'instar du *Congo*, des «quelques costumes du pays⁷». Les autres caractéristiques du *Nègre Gros Sirop* sont sa bouche rouge teinte au roucou, la conque de lambi qui annonce habituellement sa venue, et parfois aussi la gestuelle sexuelle. «Avec du roucou ils se rougissent la bouche, qui est comme une tache sanglante, la langue qu'ils ne cessent de tirer, et, munis d'un simple cache sexe, exécutent une danse faite de gestes et de mouvements obscènes où ils vont jusqu'à mimer l'acte de la reproduction⁸» rapporte Labrousse en 1935, à une époque où, toujours selon ce même auteur, le gros sirop avait été remplacé par le goudron, ce qui valut au masque l'appellation alternative de *Masque à Goudron*.

*Les naïves croyances des rudes et vaillants travailleurs de campagne :
du Nègre de Guinée à la Martinique en 1894 au Masque
à Congo à la Guadeloupe en 1940*

La description en 1894 du masque du *Nègre de Guinée*, au sujet duquel l'auteur écrit que «ceux qui adoptaient ce déguisement [débitaient des folies] toutes rappelant les naïves croyances de nos rudes et vaillants travailleurs de campagne» est similaire à celle du *Congo* de Hearn et des *Négrelats* et *Nègue-las* de Yang-Ting et Salavina, si ce n'est en un point. Le *Nègre de Guinée* porte «un chapeau de latanier sur la tête avec une cordelette bleue autour, puis une chemise de grosse toile grise et un pantalon bien raidi par l'empois avec de jolies bottines. Autour des reins une large ceinture de flanelle rouge et à la main un beau coutelas». Il a aussi «un masque noir au visage avec des lèvres bien rouges⁹». Ce masque noir aux lèvres rouges, c'est celui du *Nègre Gros Sirop*.

Les *Masques à Congo* de la commune montagneuse de Saint-Claude en Guadeloupe, décrits par Roger Fortuné dans les années 1940, combinent eux aussi, comme le *Nègre de Guinée* de 1894, les attributs du *Coupeur de cannes* et ceux du *Nègre Gros Sirop*. En effet, celui que l'auteur qualifie de «vivante statue d'ébène» dans un élán métonymique suranné où l'Africain est désigné par un bois connu pour sa couleur noire, est recouvert d'un enduit «mélange de sucre brûlé et de suie». Fortuné ajoute qu'«on se servait autrefois d'un sirop de canne à sucre plus noir et plus épais, appelé *gros sirop* ou *batterie*, cuit à même la chaudière». En guise de vêtement, certains portent «un de ces pantalons descendant au-dessous du genou, trop longs pour être courts, trop courts pour être longs, et vulgairement nommés *konoko*, comme en portent tous les travailleurs des champs.» Ils forment une troupe qui «se rassemble sur un ordre lancé par le chef de la bande d'une manière brutale, à l'imitation des commandeurs d'ateliers de plantation» et respectent «la discipline des anciens ateliers du temps de l'esclavage¹⁰». Enfin, Fortuné précise que la canne à sucre était «l'emblème de la troupe¹¹» mais omet de mentionner si les *Masques à Congo* étaient munis d'un coutelas, élément pourtant nécessaire à leur labeur¹².

Africain réel, Africain rêvé : le Congo et l'Ancêtre d'Afrique

Fortuite ou avérée, l'absence du coutelas de la description des *Masques à Congo* par Fortuné dénote le complexe trafic de signes opéré autour de l'image de l'Africain, réel et rêvé. L'Africain réel serait le *Nègre Congo* ou le *Nègre de Guinée* attaché à la culture de la canne à sucre pour laquelle il utilise le coutelas, insigne de son labeur dans la mascarade qui le caricature. L'Africain rêvé serait le *Nègre Gros Sirop*, celui qui, comme Hearn l'écrit, est «sensé représenter un ancêtre d'Afrique¹³.» La substance noire dont il s'enduit le corps est garante de son authenticité Africaine, et le roucou dont il se peint les lèvres et les yeux à l'instar des Amérindiens le signe de son caractère primitif, les deux éléments attestant de sa pureté vis-à-vis de l'esclavage¹⁴. La légende selon laquelle la figure du *Nègre Gros Sirop*, née de la représentation d'un esclave tombé dans une cuve de sirop de sucre bouillant corroborerait l'interprétation de Hearn. La mort n'était-elle pas pour l'esclave Africain l'occasion d'un retour définitif au pays

des ancêtres? Une fois mort, l'esclave antillais, redevenu Africain et libre, pouvait donc représenter pour ses anciens compagnons de labeur la figure mythique de l'ancêtre africain, et peut-être même lui indiquer, en lui rappelant les circonstances de sa mort, la façon d'accéder lui aussi à ce statut.

Le *Négrelat*, le *Nègre Congo*, et le *Nègre Gros Sirop* tels qu'ils sont décrits dans les témoignages littéraires de la Martinique et de la Guadeloupe de la fin du dix-neuvième siècle à la première moitié du vingtième siècle, font donc partie d'un complexe de masques et mascarades liés au travail de la canne à sucre dans lequel il convient de situer *La Danse des coupeuses de canne*.

Une comparaison avec des mascarades trinidadiennes similaires datant de l'époque de l'esclavage peut nous aider à soutenir l'hypothèse selon laquelle ces mascarades martiniquaises auraient elles aussi pris corps pendant la période de l'esclavage. Il faut bien noter que les sources trinidadiennes étudiées, bien que contemporaines des sources martiniquaises, c'est-à-dire datant du dernier quart du dix-neuvième siècle, relatent des faits antérieurs ou légèrement postérieurs à l'abolition de l'esclavage en 1838 dans les colonies anglaises.

Trinidad

Se moquer de la vie des esclaves sur la plantation : le Nègre Jardin vers 1820

Les *Canboulay Riots*, ou émeutes du Canboulay qui se déroulèrent en 1881 à Port of Spain, furent l'occasion de publications, dans les journaux trinidadiens alors bilingues de l'époque, de lettres de lecteurs en français, rappelant les origines du *Canboulay*. L'une de ces lettres, dont l'auteur anonyme est peut-être le notable d'origine créole française Edmond Rostand, dépeint le tableau suivant :

Cannes Bouées et non *Canboulay* qui n'est qu'une reproduction des mêmes sons orthographiés à l'anglaise, est le patois créole du français *Cannes brûlées*. Au temps où florissait le carnaval, tout le beau monde se masquait, ou se déguisait. Les déguisements les plus à la mode étaient, pour les Dames, le joli et riche costume de «mulâtresse» de l'époque, et, pour les Messieurs, celui de «nègre de jardin», en créole *nègue jadin*, c'est-à-dire esclaves noirs, attachés à la culture. Nos mères et nos grand-mères, au carnaval, ont même dansé le *belair* au son du *tam-tam* africain dont les sons n'écorchaient pas leurs fines oreilles rosées, et nos pères et grands-pères, *le bamboula*, *le ghoubia*, et *le calinda*. Il est de tradition dans les familles que le général P., Aide de camp du gouverneur Woodford et Commandant en chef de la milice, et Mr. P. G. vieillard septuagénaire, jouissant encore d'une santé robuste parmi nous, ont excellé dans cette dernière danse. Parfois aussi, les «nègres de jardin», formés en ateliers, se portaient le soir au *Cannes brûlées*. Leur marche splendide, aux flambeaux, par les rues de la ville, était la reproduction de ce qui se passait aux champs lorsque l'incendie avait dévoré une plantation. Les ateliers des plantations voisines y étaient conduits, par quarts, de nuit comme de jour, pour convertir en sucre, avant qu'elles aient le temps de s'aigrir, les «Cannes brûlées»¹⁵.

«Le temps où florissait le carnaval» se situerait aux alentours des années 1820¹⁶, soit pendant la période de l'esclavage. Il faut prendre note au passage, car nous y reviendrons, que «Nos mères et nos grand'mères» et «nos pères et grand' pères» ne sont pas les esclaves d'origine africaine mais leurs maîtres créoles français. L'auteur ne stipule-t-il pas en effet que «les sons du *tam-tam* africain n'écorchaient pas leurs fines oreilles rosées»?

Une autre lettre d'un lecteur anonyme, publiée en Français après l'avoir été en Anglais quelques jours auparavant et intitulée «Les origines du *Canboulay* et l'ancienne façon de le jouer», fournit des indications supplémentaires sur le Canboulay pendant la période de l'esclavage, à partir d'informations obtenues d'un vieil homme ayant déclaré être «Vieux comme Diable» (en français dans le texte) :

Il m'a dit que nombre des membres des classes moyennes et supérieures jouaient au Canboulay du temps de l'esclavage : cela avait pour but de se **moquer de la vie des esclaves sur la plantation**, d'où le commandeur et son fouet faisant semblant de conduire les gens devant lui pour éteindre un incendie nocturne dans les pièces de cannes, les esclaves marchant en rythme et chantant un refrain grossier au son d'un petit tambour-nègre et portant des flambeaux pour éclairer leur chemin.

Après avoir insisté sur le fait que les anciens participants du *Canboulay* «venaient des principales maisons de la Ville» et étaient «des gens respectables», c'est-à-dire blancs, contrairement à la population noire à l'origine des émeutes, il offre une explication à la dégradation du *Canboulay* après l'abolition de l'esclavage :

Il semble que le Canboulay doit son état actuel de licence au fait qu'après l'abolition de l'esclavage, et comme il n'y avait bien sûr plus d'esclaves à imiter, les gens respectables en ont abandonné l'observance, et le peuple nouvellement émancipé s'appropria la vieille coutume, c'est à dire l'observance du Canboulay, sans en connaître ou peut-être sans se soucier d'en connaître l'origine¹⁷.

Un primitif nègre barbouillé d'un vernis noir : le Jab Molasses en 1847

En 1847, soit neuf ans après l'abolition anglaise de l'esclavage, le voyageur et écrivain anglais Charles Williams Day était témoin d'une mascarade de rue représentant «en groupe de dix à vingt», «des primitifs [qui] sont des nègres, aussi dénudés qu'il est possible de l'être, barbouillés d'un vernis noir.» Day poursuit la description en écrivant que «l'un des membres du groupe avait la jambe attachée à un cadenas au bout d'une longue chaîne, chaîne que les autres tiraient. Ce que cela signifiait, j'étais incapable de l'apprendre; cependant, comme celui qui était enchaîné était occasionnellement jeté par terre, et que l'on faisait semblant de le battre, **c'était probablement une représentation de l'esclavage**¹⁸.» Une autre description du carnaval de Port of Spain de la même année, et dont on peut penser qu'elle est du même auteur, précise que ces masques «barbouillés d'une sorte de peinture noire ou de goudron» avaient pour «seul but de souiller les vêtements des passants en se pressant contre eux¹⁹», ce qui concorde avec la chanson du Masque à Congo rapportée par Roger Fortuné en 1940 :

**Ba congo dé sous
Pou ï dansé
Si ou pa baille,
I ké sali ou.**

**Donnez deux sous au Congo
Pour qu'il danse
Si vous ne les lui donnez pas,
Il vous salira²⁰.**

Les équivalences que l'on peut remarquer entre le *Jab Molasses* et le *Nègre Gros Sirop ou Masque à Congo* d'une part, et le *Nègre de Jardin* et le *Coupeur de cannes* d'autre part, ne sont cependant pas totales. Le *Nègre Gros Sirop* et le *Jab Molasses* sont tous deux enduits de noir mais ce dernier porte aussi des chaînes. Le *Coupeur de cannes* porte le coutelas contrairement au *Nègre de Jardin*²¹. On peut cependant envisager qu'il y avait de fréquents échanges de signes et significations entre les masques de ces différentes îles (Martinique et Guadeloupe et Trinidad), comme nous l'avons vu être le cas au sein du complexe de masques d'une même île (Martinique).

Ensemble, *Jab Molasses* et *Nègre Gros Sirop*, *Nègre de Jardin* et *Coupeur de Cannes* de la Martinique et de Trinidad, concourent à révéler les contours d'un complexe cohérent de représentations liées à la culture de la canne à sucre et à l'esclavage, caractéristique des carnavaux caribéens de tradition créole française du dix-neuvième siècle.

Claire TANCONS

Notes

1 - La *Danse des coupeuses de cannes* est connue à la Martinique, à la Guadeloupe et à la Guyane. Notre étude est surtout basée sur les sources martiniquaises qui sont les plus riches et les plus anciennes en l'état actuel de nos connaissances. Des sources guadeloupéennes récentes y font parfois allusion comme à des *Mass a Kan-n* à l'instar des *Mass a Kon-n*, *Mass a Fwet* etc.

2 - Labrousse, Paul, *Deux vieilles terres françaises* (Guadeloupe & Martinique), publication à compte d'auteur, 1935, p. 98.

3 - Pour une meilleure connaissance des conditions historiques de l'immigration créole française, notamment Martiniquaise, à Trinidad voir Noël, Jesse, *Spanish Colonial Administration and the Socio-Economic Foundations of Trinidad, 1777-1797*. Cambridge University, 1966 (Thèse de Ph.D) et Newson, Linda A. *Aboriginal and Spanish Colonial Trinidad. A Study in Culture Contact*. London, New York, San Francisco, Academic Press, 1976.

4 - Pour les prémisses d'une étude comparative sur les carnavaux des deux îles voir Cowley, John, *Carnival, Canboulay and Calypso. Traditions in the Making*, Cambridge University Press, 1996, pp. 108-13.

5 - *Négrelas ou Néguelats*, probablement dérivés des expressions créoles «Nègre-la» et «Nègue-la» respectivement, furent probablement utilisés comme des termes génériques recouvrant le groupe des esclaves (pendant la période de l'esclavage) ou travailleurs libres (après l'abolition de l'esclavage) d'origine africaine, c'est à dire des «nègres», associés à la culture de la canne, de même que le terme *Congo* trop souvent réservé aux populations originaires du «Congo» introduites en Guadeloupe et en Martinique de 1857 à 1861. Selon Frédéric Régent «Les négriers regroupaient sous le nom de Congo, tous les captifs provenant de l'Afrique centrale (côtes du Cameroun, du Gabon et du nord de l'Angola).» in Régent, Frédéric, *Esclavage, métissage, liberté. La Révolution française en Guadeloupe*, Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 2004, p.443.

6 - Yang-Ting, Ferdinand. «Saint-Pierre», in Coridun, Victor. *Le Carnaval de Saint-Pierre (Martinique) folklore martiniquais. 45 chansons Créoles recueillies de 1920 à 1925*, Fort-de-France, Imprimerie Illemay, 1930, p. 21; Hearn, Lafcadio. *Deux ans dans les Antilles Françaises* in Bertrand, Anca. Textes recueillis par. «Le Carnaval de Saint-Pierre», *Parallèles* n°4, Fort-de-France, 1965, pp.7-8; Salavina. *Trente ans de Saint-Pierre (Martinique) Souvenirs*, Fort-de-France, Imprimerie Deslandes, 1910.

7 - Bertrand, *op.cit.* p.8.

8 - Labrousse, *op.cit.* p.87.

9 - Bertrand, *op.cit.* p.8.

10 - La figure du Commandeur est présente dans la description de Ferdinand Yang-Ting, les *Négrelas* défilant «sous la conduite d'un commandeur», *op.cit.*

11 - Fortuné, Roger. «Can'naval! Mi Mass'es», in Antébi, Elizabeth. Sous la direction de. *Le Réel et le Surnaturel aux Antilles*, Tchou Editeur, 1978, pp.186-211. Première publication dans *La Revue Guadeloupéenne*, n° 5, Avril 1946.

12 - Monsieur Sainte-Croix Lacour, dans un entretien avec l'auteur, à la Guadeloupe, le 6 Août 2007, confirme que les *Masques à Congo*, tels qu'il les vit à Saint-Claude dans les années 1945-50 ne portaient pas de coutelas.

13 - Bertrand, *op.cit.* p.8.

14 - Voir Collomb, Louis. «Transmission et Réappropriation», in Montantin, Michèle et al. *Vie & mort de Vaval*. Pointe-à-Pitre, Association Chico-Rey, 1991, non-paginé.

«S'il est certain que notre société a traduit dans ces masques noircis à la suie : le *congo*, il est aussi certain que ce masque entièrement noirci de suie est présent dans le carnaval sous l'appellation de *Nèg Gwo Siwo* bien avant l'arrivée des congolais libres en Guadeloupe vers 1860, après l'abolition de l'esclavage [1848]». Comme nous avons essayé de le démontrer, nous pensons que le *Nègre Congo* et le *Nègre Gros Sirop*, s'ils empruntent des éléments l'un à l'autre, n'en représentent pas moins des facettes différentes de la représentation de l'Africain par le Créole qu'il est important de distinguer.

15 - X, «The Origin of the Cannes Boulées», *Port of Spain Gazette*, 19 Mars 1881, p. 3.

16 - Selon Pearse, Andrew. «Carnival in Nineteenth Century Trinidad», in Besson, Gérard, ed. *Trinidad Carnaval. A Republication of the Caribbean Quarterly Trinidad Carnival Issue Volume 4 Numbers 3 & 4 of 1956*, Port of Spain, Paria Publishing Co. Ltd., 1988, p.17.

17 - Censor, «The origin of Canboulay and the old way of playing it», *Trinidad Chronicle*, 16 Mars 1881, p.3.

18 - Day, Charles William. *Five Years' Residence in the West Indies*, London, 1852, vol.1, pp.313-316.

Ma traduction en français de l'anglais :

«The primitives were negroes, as nearly naked as might be, bedaubed with a black varnish. One of this gang had a long chain and padlock attached to his leg, which chains the others pulled. What this typified, I was unable to learn; but as the chained one was occasionally thrown down on the ground, and treated with a mock bastinadoing it probably represented slavery».

19 - *The Trinidad Spectator and Port of Spain and San Fernando Advertiser*, 20 Février 1847

Cette lettre, signée par «An Englishman» et adressée au rédacteur du *Trinidad Spectator* aurait bien pu être écrite par Charles William Day lui-même, hypothèse émise par John Cowley et soutenue par Bridget Brereton.

20 - Fortuné, *op.cit.* p.198.

21 - Voir aussi les *Blue Devils* de Paramin dans Walsh, Martin W. «The Blue Devils of Paramin. Tradition and improvisation in a village carnival band» in Riggio, Milla, ed. *op. cit.* pp. 146-56.

De Récoltes en révoltes dans les carnavals caribéens de tradition créole française

Claire TANCONS

Ce second article consacré à la *Danse des coupeuses de cannes* de la Martinique et au *Canboulay* de Trinidad s'attachera à analyser le phénomène des inversions de rôle et de race, corollaire aux représentations carnavalesques de l'esclavage traités en première partie, dans ces mascarades caribéennes issues de la culture créole française de la fin du dix-huitième et du dix-neuvième siècle. Elle fera ensuite l'analyse succincte des différents modes de célébration des abolitions de l'esclavage à Trinidad en 1848 et à la Martinique en 1848 et leurs relations à la *Danse des coupeuses de cannes* et au *Canboulay*. Enfin, en conclusion des deux articles consacrées à la *Danse des coupeuses de cannes* et au *Canboulay*, sera proposé un début de reflexion sur l'influence de l'idéologie nationale post-coloniale de la Martinique et de Trinidad sur le développement de leurs mascarades, et sur la place de l'héritage créole français dans leurs mémoires collectives respectives.

Les sources écrites martiniquaises ne permettent pas d'affirmer que La *Danse des coupeuses de cannes* ait existée en temps que manifestation carnavalesque pendant la période de l'esclavage. Il faut pour le faire avoir recours à une comparaison avec le *Canboulay* de Trinidad. Par contre, les sources iconographiques martiniquaises apportent des indices à un phénomène avéré pour le *Canboulay* à Trinidad et simplement supposé pour La *Danse des coupeuses de cannes* à la Martinique : les inversions de rôle et de race. Cette thèse est d'ailleurs implicitement formulée dans l'appellation alternative de La *Danse des coupeuses de cannes* par La *Ronde des Négriers*, le terme de négrier faisant référence et à un individu noir (le commandeur d'habitation) et à un individu blanc (le vendeur d'esclaves.)

II. Inversions de rôle et de race

Martinique

La Ronde des Négriers

Une carte postale d'après une photographie en noir et blanc d'A. Benoît prise aux alentours de 1930-35 et ayant pour légende *Martinique - Le Carnaval. La Ronde des Négriers*, donne à voir des personnages féminins, de dos pour la plupart, tenant des cannes à sucre à bout de bras. Ceux de ces personnages qui sont de dos, la tête protégée par un chapeau à courts bords ronds et entouré d'un ruban de tissu sombre, dérobent leur visage à l'objectif du photographe, probablement installé au



Carte postale, Le carnaval, *La ronde des négriers*, fonds Benoît-Jeannette, BJ 244, coll. MRHE

balcon en fer forgé du premier étage d'une maison bourgeoise qui donne sur la rue où se déroule la scène. Deux de ces personnages qui font face à leurs compagnons ont, pour l'un la tête baissée et le visage indiscernable, et pour l'autre, le visage caché par un masque de treillis blanc ; tous deux dérobent donc aussi leur visage à la vue et du photographe et des spectateurs. Une vue d'ensemble offre bien le spectacle d'une ronde aux mouvements soigneusement chorégraphiés et suivis avec attention par un public nombreux d'hommes en chapeaux et de femmes en tête. Les personnages féminins semblent bien être des femmes mais il n'est pas impossible qu'ils auraient pu être des hommes travestis en femmes.

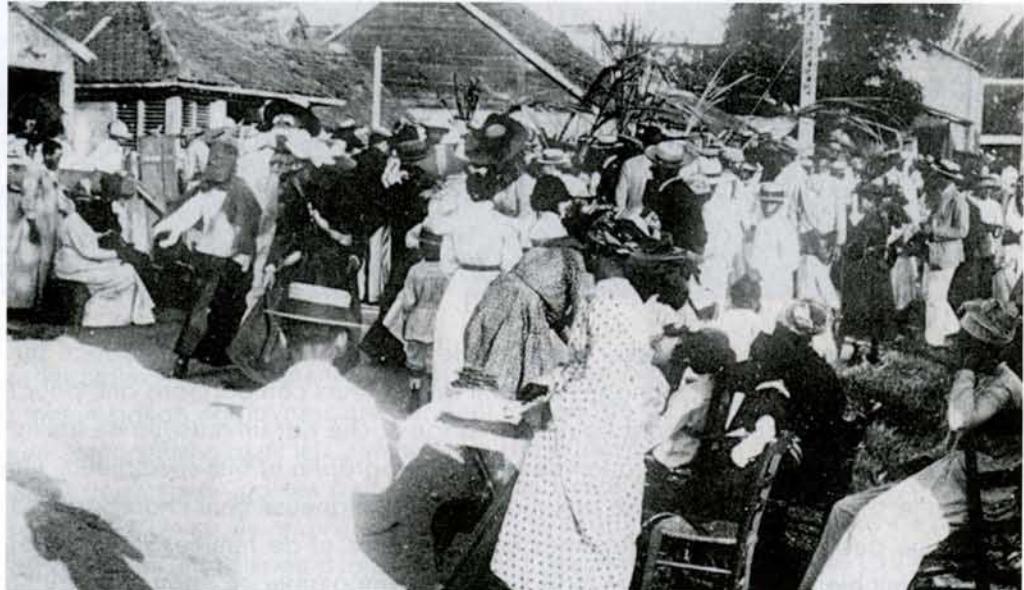
Si ce n'était la description de *La Danse des coupeuses de cannes* de Paul Labrousse de 1935, il serait difficile d'écrire avec certitude que les formes oblongues de couleur foncée qui ressortent ça et là de la foule des masques sont des coutelas de bois, ni que la petite tache blanche en dessous du madras qui ceint les reins du personnage à la tête baissée est «le pot en fer-blanc où les coupeuses, aux champs, se font verser du rhum quand elles ont soif.» Tous les détails du costume des *Coupeuses* photographiées par Benoît concordent en effet avec la description de Labrousse qui aurait lui aussi vu, à ma même époque, des *Coupeuses* semblablement déguisées, qu'il décrivit ainsi :

Elles sont, d'ordinaire, une vingtaine, vêtues de la grande robe (2). Elles ont quatre madras neufs : un sur la tête (3), un sur les épaules, deux séparés l'un de l'autre, autour des reins (pour tenir la robe relevée). Leurs jupons blancs dépassent de la robe. Sur le madras qui les coiffe, elles ont posé un chapeau de vannerie, à bord moyens, le cha-

peau mangé mulé (4). Elles portent, suspendu à un madras ou à un cordon, le pot en fer-blanc où les coupeuses, aux champs, se font verser du rhum quand elles ont soif²².

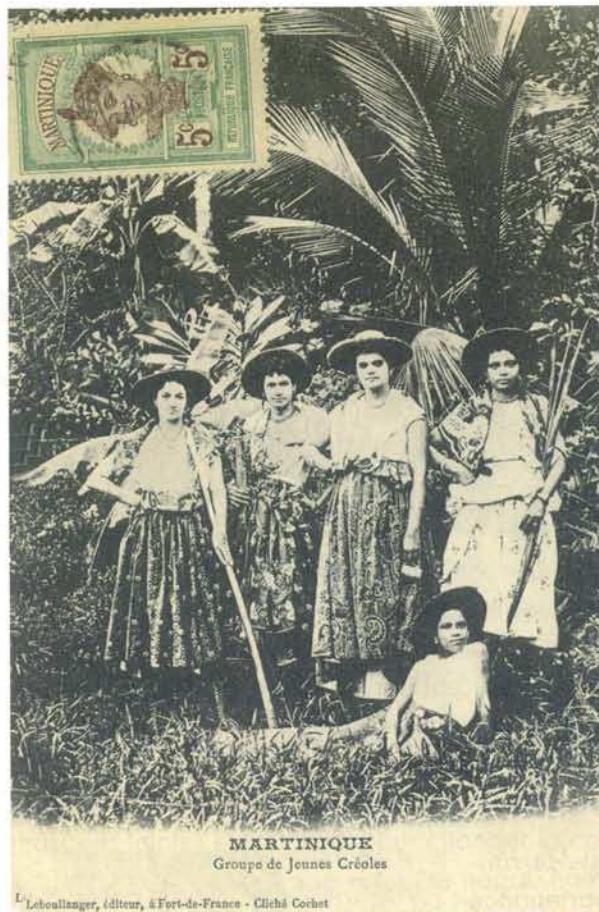
Si proche est la scène photographiée par Benoît de celle décrite par Labrousse que l'on pourrait presque, à lire ce dernier, entendre les *Coupeuses de cannes* chanter «des paroles, répétées sans fin, sur le même air, où il est le plus souvent question d'amour²³» et reconstituer les pas du *Bombé-Serré* que La-brousse leur attribue comme leur étant propre et définit comme une «Danse du ventre que les femmes exécutent les mains aux hanches, un mouchoir serré autour des reins». Mais c'est plutôt au *Mabelo*, qui n'est pourtant pas mentionné en rapport avec elle, que La *Danse des coupeuses de cannes* pourrait avoir être associée. La chanson du *Mabelo* n'a-t-elle pas pour refrain «Zip ! Zap ! Zabap !» soit : «Zip !», un coup de coutelas pour couper la tige de la canne à la racine, «Zap !», un autre pour couper la houppé, et «Zabap !», un dernier geste vif pour lancer la canne ainsi coupée par derrière²⁴ ?

Marchandes de beignets,
de banane et négriers
sur la Levée pendant le
carnaval, carte postale,
fonds Benoît-Jeannette,
BJ 379, coll. MRHE



Groupe de Jeunes Créoles

La scène photographiée par Cochet, éditée en carte postale par Leboullanger aux alentours des années 1904-1907, intitulée *Martinique. Groupe de Jeunes Créoles*, est bien éloignée de l'effervescence de *La Ronde*. Cinq jeunes femmes au visage découvert posent immobiles sur fond de décor végétal luxuriant. Elles sont vêtues d'une jupe imprimée, d'un chemisier de couleur claire, de foulards qui ceignent leurs épaules et leurs hanches et d'un chapeau rond à bords courts. Quatre d'entre elles se tiennent debout proches les unes des autres, alors que la cinquième, plus jeune, est assise dans l'herbe à la manière d'une odalisque. Celles qui sont debout tiennent chacune un des attributs indubitable des *Coupeuses de cannes* : la première en partant de la gauche une houe, la seconde un coutelas, la troisième un pot de fer-blanc et la quatrième une canne à sucre. Leur main laissée libre est posée sur la hanche dans la posture traditionnelle des femmes créoles.



Carte postale, Martinique, Groupe de jeunes créoles, cliché Cochet, éditeur Leboullanger, coll. privée



Les *Coupeuses* de La Ronde des Négriers de Jeannette et celles du *Groupe de Jeunes Créoles* de Cochet diffèrent autant par la façon dont elles sont misent en scène que par leur identité. Pour masquées et entièrement recouvertes qu'elles soient, on devine immédiatement que les *Coupeuses* de Jeannette sont noires - présomption par ailleurs confirmée par le morceau de chair sombre du poignet qui n'est totalement recouvert ni par la manche ni par le gant. Les *Coupeuses* de Cochet, découvertes quant à elles, n'en sont pas moins difficiles à catégoriser, si ce n'est sous l'appellation générique de *Créole* imprimée sur la carte postale. En effet, si au moins trois d'entre elles semblent être des mulâtreuses, selon la terminologie de l'époque, les deux autres semblent blanches et pourraient être békées. Reproduite dans un journal des années 1980, cette même photographie a pour titre *Mulâtreuses travesties en temps Saint-Pierre*, et il nous faut donc faire confiance aux Martiniquais pour assigner aux différents types raciaux répertoriés la terminologie correspondante.

Les jeunes femmes photographiées par Cochet eurent en tous cas du succès.

Elles furent reproduites en version colorisée par le même Leboullanger sous le titre légèrement altéré de *Créoles Martinique - Fort-de-France. Groupe de Jeunes Femmes* puis, par Benoît-Jeannette sous les intitulés *Martinique-Groupe de jeunes créoles* et *Martinique - Groupe de jeunes martiniquaises*.



Carte postale, Martinique, groupe de jeunes martiniquaises, fonds Benoît-Jeannette, BJ 641, coll. MRHE

Carte postale Martinique, groupe de jeunes créoles, fonds Benoît-Jeannette, BJ 677, coll. MRHE

Une autre version de ce même cliché, dont le titre est *Martinique - Ronde des Négriers - Carnaval* confirme l'appartenance de ces jeunes femmes à un groupe de *Coupeuses de cannes* que seule une analyse détaillée des autres clichés permettait de déduire. La mention de *bombé* dans le refrain de chanson imprimé au dessous semble aussi corroborer l'attribution de la danse du *bombé serré* aux *Coupeuses de cannes* par Labrousse²⁵.

« Les blancs mêmes »

Ce qui transparaît de l'analyse comparée de ces deux cartes postales qu'une trentaine d'années séparent, c'est qu'au début du vingtième siècle, La *Danse des coupeuses de cannes* pouvait être interprétée d'une part par la classe populaire noire et d'autre part par la classe moyenne mulâtre, après l'avoir probablement été à des périodes plus anciennes, certainement pendant l'esclavage, par «les blancs mêmes», comme il en était déjà attesté en ces termes à la fin du dix-huitième



Carte postale Martinique, Ronde des Négriers, Carnaval, coll. MRHE

siècle pour le Carnaval en général, si ce n'est pour cette mascarade en particulier (Arrêt du Conseil Souverain de 1797)²⁶. La mise des femmes du peuple noires devait être plus sobre que celles des mulâtresses, et c'est ce contraste que l'on retrouve dans les textes de Hearn et Yang-Ting cités plus haut, Hearn ayant probablement décrit les premières et Yang-Ting les secondes. On se souvient par ailleurs qu'à Trinidad, au *Canboulay*, la Mulâtre, équivalent féminin du *Nègre de Jardin*, était jouée par les femmes blanches des planteurs et que le costume du même nom a des origines indubitablement martiniquaises²⁷.

L'Autre et Soi-Même

Si les inversions de rôle et de race constituent les ressorts dramatiques sur lesquels les premières mascarades des carnavaux caribéens de tradition créole française reposent, elles évoluèrent parallèlement au changement de nature des rapports entre les différentes populations après l'abolition de l'esclavage.

Pendant la période de l'esclavage, ces mascarades reposent sur l'inversion des rôles maître/esclave, esclave/maître et sur l'inversion raciale blanc/noir, noir/blanc. On a vu que pendant la période de l'esclavage, l'inversion de rôle, du maître en esclave par exemple, est représentée par le *Nègre de Jardin* lors du *Canboulay* à Trinidad, alors que son contraire, l'inversion de l'esclave en maître, est présente dans les bals de nègres dont on a des exemples à la Martinique, notamment dans les récits de Granier de Cassagnac²⁸. L'inversion raciale est implicite dans le changement de rôle opéré par le port de vêtements appropriés au rôle dépeint. Elle est explicite lorsque substances colorantes ou masques teintés sont utilisés pour changer la couleur de la peau. Lors du Carnaval de 1847 à Port of Spain, Day remarqua que «chaque nègre, homme ou femme, portait un masque blanc de la couleur de la peau» et aussi que «chaque fois qu'un masque noir apparaissait, c'était à n'en pas douter un homme blanc».²⁹

Les inversions de rôle et de race, si elles s'inscrivent toujours dans le cadre de rapports de domination/subjugation et semblent suivre les strictes dichotomies maître/esclave et noir/blanc qu'elles contribuent à instaurer, n'en doivent pas moins être nuancées. Ainsi, quand la femme blanche du maître adopte le costume de la Mulâtre, elle n'imiter pas tant une esclave ou une noire qu'une mulâtre probablement libre, et par la même occasion, met en scène le rapport de force entre la femme blanche légitime et la maîtresse (amante) mulâtre du maître, selon le schéma classique des relations intimes interraciales de l'époque.

Au Carnaval de Port of Spain de 1847 décrit par Day, même pas dix ans après l'abolition anglaise de l'esclavage, noirs et blancs défilent encore ensemble dans les rues. De façon générale cependant, et à Trinidad comme l'indiquent implicitement les témoignages de blancs créoles des années 1880, et en Martinique, après l'abolition de l'esclavage, les blancs se retranchèrent dans les bals masqués privés alors que les noirs participaient de façon accrue aux défilés de rue. Les deux populations ne participant plus ensemble aux manifestations publiques du Carnaval, les modalités d'inversion ne reflétèrent plus tant les différences raciales et statutaires entre les noirs et les blancs qu'au sein de la population noire elle-même. Ainsi, le schéma d'inversion des rôles suivit l'opposition esclave/libre plu-

tôt qu'esclave/maître et celui de l'inversion raciale l'opposition Africain/Créole plutôt que blanc/noir. Le terme créole est en ce contexte plutôt associé à une personne de couleur mixte, comme l'atteste par exemple son emploi par Leboullanger pour désigner des mulâtres, et non pas simplement à une personne née aux Antilles par opposition à une personne née en Afrique. Ainsi peut être expliquée la mascarade du *Nègre Congo* ou de *Guinée*, le Créole imitant, pour s'en moquer et mieux s'en dissocier, l'Africain récemment arrivé dans les îles. Le cas du *Nègre de Jardin* de Trinidad d'après 1838, désormais incarné par les noirs descendant d'esclaves libérés, est encore autre. D'aucuns ont pu y voir une double inversion où les noirs imiteraient, non pas tant eux-mêmes, que les blancs les imitant.

Le complexe des mascarades autour de la culture de la canne à sucre nous permet donc d'établir deux schémas d'inversion distincts dans les carnavaux caribéens de tradition créole française pendant et après la période de l'esclavage. Cette distinction permet par ailleurs d'apporter des éléments de compréhension au paradoxe apparent de mascarades représentant la condition servile à l'époque de l'apprentissage de la liberté. Considéré du point de vue de l'esclave, le premier schéma esclave/maître et noir/blanc de la période de l'esclavage est un schéma d'inversion externe, vis-à-vis de l'autre ; ainsi de l'esclave se déguisant en maître. Par contraste, le second schéma esclave/libre et Africain/Créole de la période après l'abolition de l'esclavage est un schéma d'inversion interne, vis-à-vis de soi-même, où l'ancien esclave se projette en homme libre et aspire à l'intégration sociale par un processus de créolisation. C'est parce qu'il est libre que l'ancien esclave peut se représenter en esclave. Ces mascarades nous font entrevoir le passage du mimétisme (imitation de l'autre) à la réalisation de soi (représentation de soi-même) par la porte entr'ouverte de la liberté. Le processus carnavalesque qui en est à l'origine concorde par ailleurs, en dehors du «temps du Carnaval», avec la transition opérée par l'ancienne population esclave entre travail pour autrui et travail pour soi³⁰.

III. Travail et Liberté

Fête du Travail, 27 Avril 1848, Martinique

Le Gouvernement provisoire français décréta l'instauration d'une Fête du Travail le 27 Avril 1848, soit le jour même de l'Abolition de l'Esclavage dont cette nouvelle fête avait pour but de célébrer l'anniversaire³¹. Par ailleurs, le Gouverneur de la Martinique Bruart défendit de se masquer pendant les carnavaux de 1849 et 1850³². Si avec l'Abolition de l'Esclavage, le Gouvernement mettait un terme au travail forcé, il souhaitait aussi inaugurer l'ère du travail librement consenti sanctionné par une Fête du Travail, avec le dessein explicite d'«effacer par tous les moyens possibles le caractère de dégradation dont la servitude a marqué l'agriculture». Parallèlement, le Gouvernement mettait aussi temporairement un terme à la manifestation festive du Carnaval afin de ne pas ajouter de causes de déstabilisation du travail supplémentaires, en plus de la désertion des habitations.

Nous manquons d'informations sur la façon dont la Fête du Travail fut effectivement célébrée à partir de 1848. Nous savons cependant que les nouvelles lois du travail en général furent mal accueillies par les anciens esclaves³³. Nous manquons aussi de détail sur la façon dont le Carnaval se déroula après qu'il eut été autorisé de nouveau après 1850 - d'aucuns rapportèrent que celui de 1848 fut très

tumultueux³⁴. Cependant, nous pensons que les mesures institutionnelles prises pour la création d'une nouvelle fête eurent un impact sur la façon dont le Carnaval, fête parmi les fêtes, fut célébré. D'autant que l'objet de cette nouvelle fête était le travail, et que si il était maintenant l'objet d'une fête officielle dans les colonies libérées du joug de l'esclavage, il avait été, avant l'abolition, l'élément principal d'une des premières mascarades du Carnaval. Le Carnaval pouvait-il dès lors conserver le caractère de rébellion que lui conféra un temps *La Danse des coupeuses de cannes* si l'on en croit l'ancienne chanson des Coupeuses de cannes ?

Mi-Carême, 9 Mars 1902, Saint-Pierre

L'influence de l'idéologie qui présida à l'instauration de la Fête du Travail sur la célébration du Carnaval, transparaît dans le témoignage de Paul Boyé sur la Mi-Carême du 9 Mars 1902 à Saint-Pierre, dernier événement de la dernière saison carnavalesque de l'ancien Petit Paris, durant laquelle défila entre autres le «char du rhum, du sucre, et des cultures secondaires, monté par les travailleurs de l'habitation Pécoul», lequel char était, «...orné de cannes superbes au vert feuillage...». «C'est le travail colonial qui passe» nous dit l'auteur en conclusion³⁵. Quelque trente ans plus tard, la description détaillée que fit Labrousse de *La Danse des coupeuses de cannes*, offre aussi un tableau minutieux du travail colonial dont les produits, comme dans le cas du char du rhum, du sucre et des cultures secondaires de la mi-Carême de 1902, sont célébrés :

Le premier dimanche elles ont des houes : c'est la préparation de la terre pour la culture. La fois suivante, elles tiennent d'une main un bout de canne garni de ses feuilles ; de l'autre, à la place du véritable *coutelas*, un sabre de bois avec lequel, tout en dansant elles font constamment le geste de couper : c'est la récolte. A la fin du carnaval, elles donnent un dernier spectacle : les unes poussent dans une brouette ou un *cabrouet* un baril de rhum, les autres ont sur la tête un *tray* minuscule où brille un peu de sucre : c'est le transport de la récolte³⁶.

Les célébrations festives telles que la Fête du Travail, où des prix étaient décernés aux travailleurs et travailleuses vertueux, et le Carnaval, durant lequel les travailleurs d'habitation présentaient le fruit de leur labeur, contribuèrent à assurer la continuité tant recherchée entre le travail servile et le travail colonial. Il est dès lors difficile de considérer *La Danse des coupeuses de cannes*, comme une expression ingénue de la liberté des anciens esclaves comme ce fut le cas du *Canboulay* à Trinidad.

Emancipation Day, August 1, 1838, Trinidad

A Trinidad aussi, les célébrations de l'anniversaire du jour de l'abolition de l'esclavage, le 1^{er} Août 1838, avaient « un fort but didactique » et religieux, les anciens esclaves étant encouragés à assister à des messes. De même que pour la Martinique, il n'y a pas pour Trinidad de preuves que les anciens esclaves organisèrent des manifestations populaires pour célébrer l'abolition de l'esclavage en son jour anniversaire, ni que le 1^{er} Août fut même un jour chômé. Cependant, dans les années suivant l'Emancipation, le *Canboulay*, et ce bien qu'il n'ait jamais été célébré le 1^{er} Août, devint le symbole de la liberté dont d'aucuns pouvaient penser qu'il en était le garant³⁷.

Malgré leur indéniable fond commun, La *Danse des coupeuses de cannes* à la Martinique et le *Canboulay* à Trinidad, suivirent donc des développements opposés. Quand les Coupeuses de cannes célébraient le fruit du travail colonial en présentant rhum et sucre en clôture de leur saynète dansée, les combattants du *Canboulay* mettaient le feu aux flambeaux et vivaient de nouveau l'incendie de l'habitation. A la Martinique, sous l'impulsion du discours colonial officiel et de l'appareil institutionnel destiné à le mettre en pratique, La *Danse des coupeuses de cannes*, devint, en certaines occasions, une vitrine du travail colonial, alors qu'à Trinidad, le *Canboulay* se transforma en outil de rébellion face aux autorités coloniales anglaises. Ainsi, alors que la *Danse des coupeuses de cannes* semblait se faire le reflet de l'assimilation des valeurs morales de la République en accord avec l'intégration progressive de la Martinique à la France, le *Canboulay* posait les jalons de ce qui allait devenir, tout le long du processus d'indépendance qui culmina en sa proclamation en 1962, la définition d'une identité nationale basée sur l'héritage africain des anciens esclaves.

Kambule contre Canboulay

Encore célébrée à la Martinique durant les années cinquante et soixante par des organisations associatives visant à perpétuer, ou restaurer quand elles étaient déjà défuntes, les traditions carnavalesques dans le cadre plus général de la préservation du folklore, La *Danse des coupeuses de cannes* ne semble plus évoquer que des souvenirs lointains à la population martiniquaise. Quant à l'évocation d'un éventuel rapport entre incendie d'habitation et mascarade carnavalesque, elle est rapidement rejetée d'un revers de la main, et avec elle, le nécessaire travail de mémoire.

A Trinidad, le Canboulay, élément fondateur du Carnaval et de l'identité nationale, est toujours demeuré vivace dans la mémoire collective, et les *Canboulay Riots* sont depuis quelques années recréés lors du *Kambule Reenactment*. Cependant, le choix de l'orthographe koongo de *Kambule*³⁸, plutôt que l'orthographe créole anglicisée de *Canboulay* qui évoque le contexte historique d'émergence des *Cannes Brûlées*, perpétue l'effacement de la mémoire de la culture créole française qui donna naissance aux *Cannes Brûlées*. Ayant pris son essor à la Martinique, le carnaval de tradition créole française trouva pourtant à Trinidad un autre lieu de prédilection et, après l'éruption de la Montagne Pelée et la destruction de Saint-Pierre en 1902, un lieu de mémoire.

Claire TANCONS

Notes

- 22 - Labrousse, *op.cit.* p. 85.
- 23 - Il semblerait donc qu'en plus de l'ancienne chanson des *Coupeuses de cannes* «Désiré ola ou té ié», le répertoire des Coupeuses de cannes comprenait aussi des chansons d'amour, à moins que «Désiré ola ou té ié» soit elle aussi à catégoriser parmi les chansons d'amour, en tous cas de séduction, des femmes y interpellant un homme au nom pour le moins évocateur.
- 24 - Nous remercions Dominique Cyrille, ethnomusicologue, de s'être faite garante de la tradition orale martiniquaise en attirant notre attention sur le *Mabelo* lors d'une conversation à New York le 17 Mai 2007.
- 25 - Les nombreuses altérations, résultats de photo-collages dont le cliché fut l'objet dans cette édition - le fond végétal a été effacé et ne laisse plus à voir que le feuillage de la canne à sucre démesurée que tient la seconde jeune femme à la place de son coutelas originel ; un homme noir, la tête aplatie par un chapeau trop petit, et visiblement reconstitué à partir de morceaux divers, est à califourchon sur son tambour - pourraient à elles seule faire l'objet d'un essai de même que l'analyse des différentes itérations de ce cliché.
- 26 - *Arrêt du Conseil Souverain*, 3 Janvier 1797. Archives Départementales de la Martinique.
- 27 - Pour une discussion sur les origines martiniquaises du costume de la Mulâtre de Trinidad voir Franco, Pamela «*The Martinican : Dress and Politics in Trinidad Carnival*», in Riggio, Milla, ed. *Culture in Action : Trinidad and Tobago Carnival*, London, Routledge, 2004, pp. 64-75.
- 28 - Granier de Cassagnac, *Voyage aux Antilles*, Tome 1, éditeur, 1843, pp. 220-24
- 29 - Day, *op.cit.* p. 316.
Ma traduction française de l'anglais : «Every negro, male and female, wore a white flesh-coloured mask ... » and « I noticed that whenever a black mask appeared, it was sure to be a white man ».
- 30 - Pour une étude de ce thème ébauché en troisième partie, voir Oudin-Bastide, Caroline. *Travail, capitalisme et société esclavagiste. Guadeloupe, Martinique (XVIIe - XVIIIe siècles)*, Editions La Découverte, Paris, 2005.
- 31 - *Bulletin Officiel de la Martinique*, Tome XXI, Fort-de-France, Martinique, Imprimeurs du Gouvernement, 1848, pp. 414-416.
- 32 - *Bulletin Officiel de la Martinique*, Tome XXII, Fort-de-France, Martinique, Imprimeurs du Gouvernement, 1849, pp. 181.
- 33 - Voir Renard, Rosamunde. «Labour Relations in Martinique and Guadeloupe, 1848-1870» in Hilary Beckles, Verene Sheperd. *Caribbean Freedom. Economy and Society from Emancipation to the Present*, Markus Weiner Publishers, Princeton; James Curry Publishers, London; Ian Randle Publishers, Kingston, Jamaica, 1996, pp. 80-92.
- 34 - «Au Carnaval de 1847-48, ce fut une vrai frénésie, la passion politique s'ajoutant à celle qu'on toujours eu les nègres pour la danse et la mascarade» in Elodie *** et Irmissé Lalung, *Mémoires de Békées II. Textes Inédits présentés par Henriette Levillain et Claude Thiébaut*. Paris, L'Harmattan, 2006, p. 70.
- 35 - Boyé, Paul. «Conférence sur la vie pierrotaine avant le volcan», in Julien-Lung Fou, Marie-Thérèse. *Le Carnaval aux Antilles*, Fort-de-France, Editions Désormeaux, 1979, pp. 42, 44.
- 36 - Labrousse, *op.cit.* p. 86.
- 37 - Voir Brereton, Bridget. «The Birthday of Our Race : A Social History of Emancipation Day in Trinidad, 1838-1888», in Higman, B.W. Sous la direction de. *Trade Government and Society in Caribbean History 1700-1920*, Londres, Heinemann Educational Books Caribbean Ltd, 1983, pp. 73-5.
- 38 - Voir Warner-Lewis, Maureen. *Central Africa in the Caribbean. Transcending Time, Transforming Cultures*, Barbados, Jamaïca, Trinidad and Tobago, University of West Indies Press, 2003, pp. 221-2.