CORA Cork Open Research Archive
Cartlann Taighde Oscailte Chorcaí

Title	La culture musicale traditionelle des Garifuna
Authors	Penedo, Ismael;D'Amico, Leonardo
Publication date	2000-01-01
Original Citation	Penedo, I. and D'Amico, L. (2000) 'La culture musicale des Garifuna, communauté afro-amérindienne d'Amérique centrale', Cahiers de musiques traditionnelles, 13, p. 65-75. https://doi.org/10.2307/40240372
Type of publication	Article (peer-reviewed)
Link to publisher's version	https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/681 - 10.2307/40240372https://doi.org/10.2307/40240372
Download date	2026-11-16 20:07:10
Item downloaded from	https://hdl.handle.net/10468/13819



UCC
University College Cork, Ireland
Coláiste na hOllscoile Corcaigh

LA CULTURE MUSICALE DES GARIFUNA
Communauté afro-amérindienne d'Amérique centrale[1]

Ismael Penedo et Leonardo D'Amico

Introduction

L'histoire des Garifuna[2], groupe ethnique indiano-africain peuplant la côte atlantique de l'Amérique centrale, commence au début du XVI[e] siècle lorsque des groupes d'esclaves africains, réfugiés à Saint-Vincent dans les Petites Antilles, se mêlèrent graduellement aux communautés d'Indiens Caraïbes et constituèrent le groupe *marron* sur l'île. Pendant des siècles, Saint-Vincent fut occupée par des puissances coloniales européennes qui imposèrent successivement leur domination sur l'île durant près de deux cents ans. Les nombreux conflits se soldèrent par la cession définitive de l'île aux Anglais et par la déportation des Garifuna sur l'île de Roatan à la fin du XVIII[e] siècle. De là, après avoir restitué l'île aux Espagnols, ils abordèrent la côte atlantique centraméricaine. Les Caraïbes Noirs sont un groupe ethnique hybride de culture hybride qui réside encore sur les côtes atlantiques du Guatemala, du Honduras, du Nicaragua et de Belize[3] ainsi que dans certains centres urbains des Etats-Unis (New York et Chicago).

L'analyse de la musique et de la religion des Garifuna a une importance particulière car elle révèle les éléments symboliques autour desquels s'articulent leur univers et leur vision du monde. En outre, ces deux aspects de leur culture conservent encore de nombreux éléments de l'héritage africain qui les apparentent aux groupes afro-américains présents dans la zone des Caraïbes dans la mesure où l'on y décèle des traces de l'héritage Caraïbe-Arawak.

---

1 Traduit de l'italien par Georges Goormaghtigh.

2 Garifuna (littéralement «les gens du clan du manioc») est le terme de leur langue par lequel ils s'autodéfinissent (pl. «garinagu»), alors que dans la littérature anthropologique ils sont connus comme *Caribes Negros* et *Black Caribs.*

3 Il s'agit d'un groupe ethno-culturel d'environ 300 000 personnes divisé en cinquante trois populations réparties le long de la côte atlantique des trois états mentionnés: Belize (Barranco, Punta Gorda, Staan Creek, appelée «Dangriga» ou «Dandriga»), Guatemala (Livingston et Puerto Barrios) et Honduras (Trujillo et Limon), sans oublier les communautés installées près de la Laguna de las Perlas (Orinoco) au Nicaragua.

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Histoire

Le métissage garifuna s'est effectué sur l'île de Saint-Vincent (Grenadines), dans les Petites Antilles, tout d'abord occupée par les Indiens arawak auxquels sont venus se rajouter par la suite les indiens Caraïbes. On considère généralement, d'après un document de 1667, que les premiers Africains atteignirent Saint-Vincent en 1635 lorsque deux vaisseaux espagnols, qui transportaient des esclaves à destination de Barbados, coulèrent dans les parages de l'île. Taylor (1951) affirme, quant à lui, que ces derniers s'y installèrent juste après que les Français et les Anglais se furent établis dans les Petites Antilles (1625) et que les îles se peuplèrent ensuite d'esclaves fugitifs venant des îles adjacentes.

Ils s'intégrèrent à la société indigène, tout d'abord comme prisonniers de guerre, puis comme alliés contre les incursions des puissances coloniales, apprenant leur langue et assimilant leur culture. La langue des Garifuna est fondamentalement arawak et reflète la bi-ethnicité de la communauté indigène dans laquelle ils furent insérés lorsqu'ils vivaient dans l'île de Saint-Vincent. La tradition orale rapporte que les Indiens caraïbes sont arrivés de Guyane pour envahir les Antilles habitées par les Indiens arawak. Les hommes furent exterminés alors que les femmes épargnées devinrent leurs concubines; ce phénomène a déterminé la formation d'une langue qui incorpore le dialecte féminin arawak (*lokono*) et le dialecte masculin caraïbe (*kariña*). Ainsi fut créée une société «dichotomique», comportant des éléments culturels d'origine arawak (langue, techniques agricoles, préparations culinaires, soins du corps) et d'origine caraïbe (construction des bateaux, armes et paniers). Naturellement les vicissitudes historiques ont fait subir à cette langue des changements morphologiques comportant des mots d'origine européenne (surtout espagnole) tout en y maintenant certains africanismes.

Après la période initiale de contacts entre les populations indigènes et africaines au cours de laquelle se sédimentèrent lentement les synthèses culturelles produites par cette rencontre, les Noirs commencèrent à se rebeller contre les Indiens et finirent par fuir vers les montagnes au nord-est de l'île où se trouvaient déjà de nombreux autres esclaves venus d'îles voisines. Ensemble, ils formèrent et consolidèrent lentement une nouvelle communauté, indépendante des Caraïbes. Après cette séparation, un état de guerre intermittente avec les indigènes s'installa jusqu'à ce que ces derniers soient presque totalement dépossédés ou assimilés.

En 1668 les Anglais revendiquèrent la possession des îles Dominique et Saint-Vincent et les occupèrent militairement en 1683, tuant un nombre considérable de Caraïbes. En 1779 les Garifuna s'allièrent aux Français dans les disputes territoriales avec les Anglais qui, de 1764 à 1770, tentèrent d'exproprier les terres vastes et fertiles des Caraïbes noirs. En 1797, deux ans après la défaite infligée aux Français par les Anglais, cinq mille Caraïbes noirs furent expulsés de l'île de Saint-Vincent et déportés par les Anglais dans l'île de Bequina tout d'abord, puis dans celle de Roatan, au large des côtes du Honduras. Etant donné la rareté des vivres, les Garifuna négocièrent avec les autorités espagnoles leur passage sur la terre ferme, cédant l'île en échange. Ce fut le début de la diaspora afro-caraïbe sur la côte atlantique centraméricaine.

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Culture

Les migrations forcées subies par les Garifuna ont provoqué dans leur culture des effets semblables à ceux qui affectèrent d'autres populations africaines déportées au Nouveau Monde, générant une culture hétérogène et syncrétique. Le déracinement de la culture d'origine et la réinsertion forcée dans une culture nouvelle, l'assimilation de nouveaux traits culturels et leur réinterprétation, alors que des éléments africains survivent sans base ethnique spécifique, constituent l'élément fondateur de leur identité. La langue, la musique, la religion, les habitudes alimentaires etc. sont autant d'aspects d'un langage culturel commun à ce grand ensemble d'individus qui, aujourd'hui encore, peuplent la côte atlantique d'Amérique centrale. Elles ont leur langue créole, mélange de vocabulaire indigène (caraïbe et arawak), français, espagnol et africain, leur religion syncrétique qui associe des éléments de christianisme et de chamanisme au culte des ancêtres, leurs institutions sociales, une littérature de tradition orale et un corpus de traditions musicales et de danses exécutées dans des contextes tant rituels que festifs.

Religion

Les croyances et les pratiques dévotionnelles sont exprimées à travers les rites *dügü* et *chugú*. Le *dügü* (abréviation de *adogorahani*, littéralement «marcher en bas», est la pratique rituelle la plus importante basée sur le culte des ancêtres (*gubìda*), produit du syncrétisme entre cultes ancestraux africains, chamanisme indigène et catholicisme. Il s'agit d'un rituel propitiatoire et thérapeutique censé apaiser la colère d'un ou de plusieurs esprits ancestraux, auxquels on fait des offrandes de nourriture et de boissons (*adàgoragodoni*), car c'est d'eux que dépend la bonne santé ou la maladie des individus. La cérémonie, qui a lieu dans un bâtiment affecté à ce culte (*dabuyaba*) par un chamane (*buyei*) servant d'intermédiaire entre le monde des morts et celui des vivants, se compose de danses et de chants sacrés qui invitent les esprits ancestraux et les font descendre pour danser avec les vivants afin qu'ils puissent «revivre» des sensations liées au monde matériel...

Dans l'univers religieux garifuna, l'âme de l'homme est divisée en trois parties: la force vitale du cœur (*anigi*), l'âme qui réside dans la tête (*iuani*) et le corps astral ou esprit double (*afurugu*). Après la mort, l'*afurugu* reste dans le voisinage du lieu du décès jusqu'à la *beluria* (veillée funèbre de neuf nuits), pour arriver ensuite à *sairi*, le paradis constitué de champs où les yuccas poussent en abondance et où il est reçu par les autres esprits.

Le voyage vers le paradis est long et difficile. Les esprits demandent à prendre un bain pour se rafraîchir (*amuiedahani*) et à manger pour reprendre des forces. Au terme de ce long voyage, le défunt (*ahari*) s'unit à son âme et aux membres de sa race devenant ainsi un ancêtre (*gubida*). Les *gubida* s'occupent du destin de leurs descendants et peuvent être protecteurs ou au contraire vindicatifs envers ceux qui n'honorent pas leur mémoire. Au cours du bain rituel (*amuiedahani*) des chants

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

abaimahani sont exécutés, il s'agit d'un rituel chanté à l'unisson par les femmes (*gayusa*), avec ou sans accompagnement des percussions.

Les chants *dügü* sont homophoniques et modaux, de forme responsoriale (soliste-chœur); ils sont accompagnés par trois tambours frappés sur un rythme ternaire simple (sans polyrythmie) par deux *sisira* (hochets en calebasse) joués par le *buyei* (chamane). Dans le *dügü*, les percussions accompagnent la danse *huguléndi*, avec un pas traîné, dans lequel on peut vérifier la transe de possession du danseur par les esprits ancestraux, et la danse sacrée *amalihani* (ou *mali*)[4] – du verbe *amàliha* qui veut dire «apaiser, au cours de laquelle le *buyei* et les musiciens, en jouant leur instrument, s'inclinent vers le bas pour communiquer avec les morts, alors que les danseurs, ou plutôt les danseuses, agitent des bouts de tissus rouges à hauteur du sol en signe de deuil. Ces bouts de tissus évoquent ceux que les femmes mariées caraïbes s'enlevaient à la mort de leur mari.

Le *chugú* est une variante simplifiée du *dügü*; la seule différence réside dans la durée du rite: le *chugú* ne dure qu'un seul jour alors que le *dügü* peut durer une semaine entière. D'après Kerns (1983) dans le *chugú* – contrairement au *dügü* – on ne fait appel ni aux danses, ni aux tambours, ni aux phénomènes de possession mais à des offrandes rituelles de nourriture et de boissons et à l'interprétation de chants (*abaimahani*). Le but reste le même: le renouvellement et la consolidation des liens de parenté entre le monde des vivants et celui des morts. Les vivants évitent la maladie en s'attirant la bienveillance des morts, alors que ces derniers font revivre un passé mythique qui se perd dans les âges.

Musique

La musique joue un rôle fondamental dans la culture des Garifuna. La pratique musicale, instrumentale et vocale, est liée à des activités spécifiques de caractère tant récréatif (les occasions festives) que rituel (le culte des ancêtres). Selon Jenkins (1982: 18), la langue des Garifuna ne comporte pas d'équivalent du mot «musique» se référant aux sons produits par des instruments de musique européens – mais pour parler de leur musique ils utilisent le terme *orému*, c'est-à-dire chants (ou chansons).

Le système musical traditionnel des Garifuna trahit, dans la forme, l'héritage tant africain qu'amérindien. Les «africanismes» se retrouvent à différents niveaux dans la musique non-rituelle:

- La forme responsoriale soliste-chœur selon le schéma «appel et réponse»: le chant du soliste se trouve intercalé entre les phrases répétées, homorythmiques et parallèles, du chœur.
- La prédominance des instruments à percussion (membranophones et idiophones) dans les formations instrumentales et la présence de tambours d'origine

[4] Le nom se réfère explicitement au *malik* des Caraïbe et au *mari-mari* des Arawak (Jenkins 1982).

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

africaine (surtout pour ce qui est des techniques de fabrication et d'exécution) auxquels sont attribuées une des fonctions suivantes: maintenir une base répétitive, ou improviser sur elle.

La mélodie vocale est souvent syncopée et, dans la pratique instrumentale, l'organisation rythmique multilinéaire prévaut nettement: les instruments à percussion (tambours et hochets) exécutent différents modules rythmico-métriques en même temps (polyrythmie ou polymétrie) tout en gardant une pulsation de base constante en commun.

Les éléments amérindiens sont en revanche prépondérants dans la musique rituelle (*chugú* et *dügü*):

- Les chants *dügü* sont créés par inspiration onirique ou appris directement auprès des esprits pendant l'état de possession; en outre, les chants ont une fonction curative et thérapeutique.
- Le chant homophonique est accompagné par un tambour qui donne une pulsation constante et homorythmique; l'émission vocale est aiguë et forcée, l'intonation est stridulante, âpre et nasale, faisant souvent appel à des syllabes vides de sens et des techniques d'ornementation tels que mélismes et glissando.
- Le chamane (*buyei*), qui entonne des formules mélodiques répétitives, accompagne son chant avec les maracas ou hochets de calebasse (*sisira*), exactement comme le faisait le chaman *boye* dans le rite caraïbe.

Le chant, que ce soit dans le contexte rituel ou récréatif, est souvent accompagné de deux tambours à membrane (*garaòn*) faits d'un tronc creusé de l'arbre appelé Palo San Juan (*Guragua*) ou Caoba (*Goubana*), sur lesquels on tend une peau de cerf (*Luraguzanm*). Le système de tension est constitué de cordes au milieu desquelles sont fichées des cales de bois qui les retiennent. Certains des tambours de ce type sont munis de plusieurs cordes (de guitare ou, souvent, de fil à pêche) appliquées sur la membrane, ce qui leur confère un timbre vibrant.

Les tambours se divisent selon leurs dimensions et leurs fonctions en *garaòn primera* (petit tambour aigu, à fonction soliste) et *garaòn segunda* (gros tambour grave utilisé comme base constante)[5]. Ils sont tenus entre les genoux et légèrement soulevés de terre pour que l'ouverture inférieure du tambour ne soit pas entièrement fermée. Ils sont accompagnés d'un hochet, type maraca, appelé *sisira*, composé d'une calebasse vide et séchée, puis remplie de graines (*wuewuen*), et pourvue d'un manche en bois. Parfois la conque marine (*weiwintu*) intervient aussi.

Les genres musicaux les plus répandus sont: *punta*, *jungujugu* et *wanaragua* (ou *yankunu*).

La *punta* est le rythme de danse le plus représentatif des garifuna. Ce chant, accompagné par les percussions, était à l'origine exécuté à l'issue des funérailles (*cabos de novena*: veille funèbre de neuf jours). Il est aujourd'hui utilisé lors des occasions festives comme les fêtes patronales (par exemple celle de San Isidro

[5] Souvent le *garaòn segunda* fait une improvisation libre, introductive, appelée *llamadi* (appel).

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

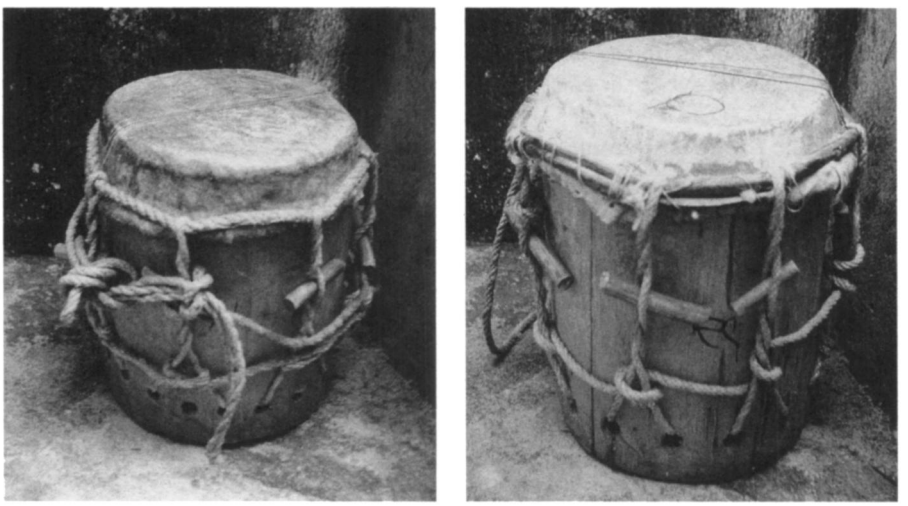


Fig. 1: Tambours *garaòn* (à gaiche: *garaòn primera*; à droite: *garaòn segunda*).

Labrador, patron de Livingston, Guatemala). Le rythme en 6/8 est interprété par deux tambours *garaòn* et les hochets *sisira,* parfois accompagnés par les battements de mains du chœur. La danse, qui se déroule à l'intérieur du cercle formé par les spectateurs, est exécutée par une femme seule qui entre en dialogue avec les tambours par le biais de mouvements du bassin et de la pointe des pieds (qui donnent leur nom à cette danse). Le chant est, dans certains cas, en mode responsorial, avec appel du soliste, réponse du chœur de femmes à l'unisson et refrain répété par le chœur et le soliste.

Le *jungujugu* (*hüngü(hü)ngu* ou *hundu-hundu*) est utilisé dans les rites *dügü* et *chugú* pour induire l'état de transe chez le danseur, ou la danseuse, qui joue le rôle de médium entre la sphère de l'humain et celle du divin; les phénomènes de travestissement servent ici à identifier le défunt qui demandera au possédé de revêtir un de ses habits, afin que l'assistance sache qui est «descendu». Contrairement à la *punta*, soit les chanteurs, soit les spectateurs participent à la danse circulaire (*junguledu* ou *hunguledi*). Le rythme est lent, fondamentalement binaire avec des subdivisions ternaires, et ne présente pas de superpositions rythmiques entre les deux tambours.

Le *yankunu* (corruption de «John Canoe») – connu également comme *wanaragua*[6] – est une festivité du carnaval en période de Noël célébrée dans les Antilles Britanniques (Jamaïque, Bahamas, Bermudes, Saint-Vincent et aussi en Caroline du Nord) ainsi qu'en Amérique centrale (Guatemala, Costa Rica, Nicaragua et Honduras).Le *John Canoe* a des origines très antiques et l'on suppose qu'il s'est

[6] Le *wanaragua* est le drame dansé le plus représentatif des Caraïbes noirs de Belize, à tel point qu'à l'entrée de Stann Creek Town a été érigé un monument au danseur de *wanaragua*.

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

diffusé à partir de la Jamaïque. La première mention explicite date de 1774, elle nous est fournie par l'historien jamaïcain Edward Long[7] qui affirme que le nom de cette danse masquée est un hommage à un héros africain, chef de tribu de la Côte de Guinée qui vécut vers 1770. Belisario (1837) soutient quant à lui que le terme est une corruption du français «gens inconnus» se référant probablement à l'identité masquée des danseurs, alors que le linguiste Cassidy (1961) prétend au contraire qu'il dérive d'un mot africain qui dans la langue Ewe signifie «magicien, sorcier».

Le *yankunu* est une danse masquée qu'on exécute exclusivement pendant la période de Noël, plus précisément au cours de la Fête des Rois Mages, lors d'une procession de carnaval qui a lieu dans les rues de Belize City (Belize) et de Livingston (Guatemala). Le rythme est rapide et en temps binaire composé (6/8), joué par deux tambours *garaòn*, avec l'accompagnement d'un chœur de femmes répondant aux appels du leader. Le *wanaragua* ou *yankunu* rentre dans la sphère masculine, tant par la composition des chants que par l'interprétation des danses: ces dernières sont interprétées exclusivement par des hommes qui peuvent être habillés de vêtements masculins ou féminins. Les danseurs exécutent une danse acrobatique au cours de laquelle ils se mesurent dans une sorte de joute où chaque garçon s'exhibe à tour de rôle, établissant un dialogue avec le musicien qui joue le *garaòn primera*. Pour l'occasion ils revêtent des costumes (*rimba*), des masques traditionnels (*lidu bigibu*) et un chapeau à plumes (*jabamba*). Les danseurs portent aux chevilles des sonnailles de coquillages (*illacu* ou *illawou*) dont la sonorité s'intègre au tissu polyrythmique des tambours.

Festivités

La Fête de San Isidro Labrador (Yurumein) – Guatemala

A Livingston (Izabal, Guatemala) on célèbre chaque année la Fête de San Isidro Labrador (15 mai), organisée par la confrérie *Hermandad de San Isidro* qui vénère le Saint Patron. Il s'agit d'une fête ambivalente s'inspirant d'un côté des rites agraires de fécondité et de fertilité (Saint Isidore est le patron de l'agriculture), de l'autre célébrant l'épopée des Garifuna et leur arrivée sur la Terre Ferme. *Yurumein* est le terme qui indique leur patrie lointaine, l'île de Saint-Vincent; c'est aussi le chant par lequel ils évoquent leur histoire.

La fête patronale commence le matin par une procession aquatique et terrestre (*yurumeina*) qui évoque l'arrivée des premiers de leurs hommes à peupler la zone: quelques canoës (*cayucos*) partent avant l'aube avec l'image du saint pour revenir ensuite. Il est curieux de noter que cette cérémonie ressemble à celle qui a lieu au début du *dügü*. En fait, le retour des canoës avec les bougies symbolise le «débarquement» des esprits *gubida* invités à la cérémonie, alors que sur la plage les trois tambours rituels interprètent le *canto del llamado* (chant de l'appel) avec

[7] Edward Long. *The history of Jamaïca*. T. Lowndes. London, 1774, 3 vol. (cit. Kerns et Dirks 1975:2).

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

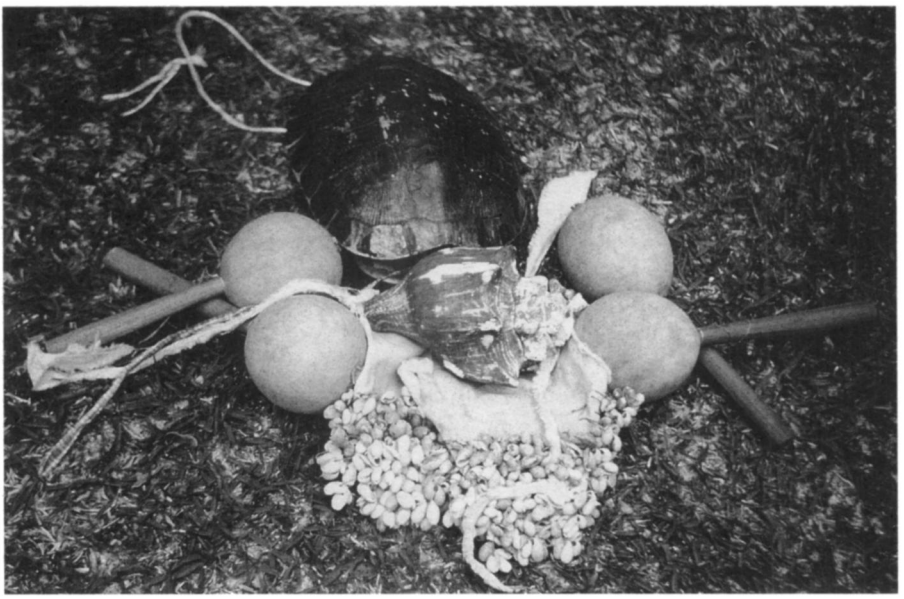


Fig. 2: *Illacu*, *sisina*, *concha* et *tortuga*.

le chamane et les femmes qui attendent pour commencer la procession solennelle qui ouvre la cérémonie.

La fête continue avec la célébration de la messe en langue garifuna (*Helemesurune Garigaru*); la fête est animée par de la musique, des chants et des danses: *Punta*, *Jungüjugu*, *Yankunù* ou *Wanàragua*. Un *garaòn primera*, deux ou trois *garaòn segunda* et une paire de hochets *sisira* constituent l'orchestre. La fanfare, composée de cuivres (trompettes, trombones, saxophones) et de percussions (tambours, grosse-caisse et cymbales), accompagne la procession de San Isidro en jouant des marches funèbres ou religieuses.

Pia Manadi – Belize

Pia Manadi[8] interprétée à l'époque de Noël, est une représentation dramatique, récitée et dansée, probablement dérivée des *mumming plays* (pantomimes) de l'ancienne Angleterre. On retrouve ce phénomène dans d'autres îles des Caraïbes Britanniques: Roberts (1972: 206) parle de la présence des «mummies» dans les îles de St. Kitts & Nevis, pantomimes accompagnées de fifres et de tambours. La

[8] Pia, dans la mythologie indigène, est un héros culturel Caraïbe de la Guyane, génie de la forêt; il est un des frères jumeaux du soleil. «Manadi» pourrait dériver de «Wanadi motai», héros culturel des Ye'kuana (famille linguistique caraïbe) du Bolivar (Colombie) et de l'Amazonas (Venezuela).

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Pia Manadi se distingue des autres pantomimes. Cette forme de théâtre populaire fait en effet appel à une action dramatique, qui représente la mort et la résurrection d'un des acteurs. *Pia* (un homme) et *manadi* (littéralement «manatée»: homme habillé en femme dans la mascarade) sont deux personnages comiques du spectacle, auxquels viennent s'ajouter d'autres masques comme le Vieux, le Diable, le Docteur. Il ne faut pas oublier que cette cérémonie a ses origines dans les rites chamaniques de guérison des Caraïbes[9]. Le spectacle est accompagné par un groupe de fifres et tambours (grosse-caisse et tambour) qui jouent des petites marches.

Références bibliographiques

ARETZ Isabel
1980 *Sìntesis sobre la Etnomùsica en América Latina*. Caracas: Monte Avila.

ARRIVILLAGA CORTÉS Alfonso
1985 «Etnografia de la Fiesta de San Isidro Labrador en Livingston, Izabal, Guatemala». *La Tradicion Popular* 54: 2-16.
1988 «Apuntes sobre la musica de tambor entre los Garifuna de Guatemala». *Tradiciones de Guatemala* 29: 57-81.
1988 «Introducciòn a la fenomenologia y organologia de la mùsica de tambor entre los Garifuna de Guatemala». *Tradiciones de Guatemala* 30: 75-94.
1989 «Expresiones culturales garifuna de Guatemala». *La Tradiciòn Popular* 75: 1- 2.
1990 «La mùsica tradicional Garifuna en Guatemala». *Revista de Musica Latino-Americana* 11/2: 251-280.

CASTILLO MATHIEU Nicolas del
1975 «Lexico Caribe en el Caribe Negro de Honduras Britànica». *Thesaurus* XXX/3: 401-412.

CHAMBERLAIN DE BIANCHI Cynthia
1984 «La enfermedad de Gubida y el sincretismo religioso entre los Garifunas: un analisis etnosiquiatrico». *América Indìgena* XLIV/3: 519-541.

CONZEMIUS Eduard.
1928 «Ethnografiacal Notes on the Black Carib (Garifuna)». *American Anthropologist* 30: 183-205.

ELDRED ROY Cayetano
«Garifuna Songs of Mourning». *Belizean Studies*: 17-26.

FOSTER, Byron
1987 «Celebrating Autonomy: The Development of Garifuna Ritual on St. Vincent». *Belize Caribbean Q.*: 75-83.
1987 «The Politics of Ritual: The Development of the Garifuna Cult of the Dead on St. Vincent». *Speak*: 1-11.
Heart Drum. Spirit Possession in the Garifuna Communities of Belize. Belize: Cubola.

GHIDINELLI Azzo et MASSAJOLI, Pierleone
1984 «Resumen Etnografico de los Caribes Negros (Garifunas) de Honduras», *América Indìgena*, vol. XLIV, n. 3: 485-517.

[9] «Piaye» est le nom que les Arawak donnent au chaman, terme rencontré également chez les Caraïbes de la Guyane et «boye» désignait le chaman chez les Caraïbes de l'île de Saint-Vincent entre 1600 et 1680, d'où vient le «buiai» des Garifuna.

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

GONZALEZ Nancie L.
1986 *New evidence on the origin of the Black Carib*. Nieuwe Utrecht: West-Indische Gids 57/3-4, (1983: «Nuevas evidencias sobre el origen de los Caribe-Negro». *La Tradicion Popular*).
1970 «Two Views of Obeah and Witchcraft. 1. Obeah and Other Witchcraft among the Black Caribs». In Deward D. Walker Jr. ed.: *Systems of North American Witchcraft and Sorcery*. Anthropological Monographs of the University of Idaho 1/IV: 94-107.

GONZALEZ Nancie Solien
1979 *La estructura del grupo familiar entre los Caribes Negros*. Ciudad de Guatemala: Editorial 'José de Piñeda Ibarra', Ministerio de Educación.

GONZALEZ Nancie L. et GONZALEZ Ian
1979 «Five Generations of Garifuna Migration: The Final Chapter?». *Migration Today*, Nov.-Dec.: 18-20.

GULLICK C.J.M.R.
1976 «Piaye and Pia Manadi». *Belizean Sudies* 9/6: 6-12.

JENKINS Carol and Travis
1982 «Garifuna Musical Style And Culture History». *Belizean Studies* 10/3-4: 17-24.

KERNS Virginia
1983 *Women and the Ancestors*. Board of Trustees of the University of Illinois.

KERNS Virginia et DIRKS Robert
1975 «John Canoe». *National Sudies* (BISRA): 1-15.

HADEL Richard Eugene
1972 *Carib Folk Songs and Carib Culture* (Ph.D., University of Texas, Austin).
1974 «Words of Some Carib Songs». *Belizean Sudies*: 26-30.
1973 «Carib Dance Music and Dance». *Belizean Studies*: 4-10.

HOWLAND Lilian G.
1988 *Comunicacion con los espiritus en el "Dügü" Garifuna (Caribe)*. Ciudad de Guatemala: Instituto Lingüistico de Verano.

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

UAYUJURU Crisanto
1992 «Punta. Ritmo musical garifuna de raices hondureñas». *Cultura Sur* 20, Ago.: 28- 29.

WHIPPLE, Emory.
«Pia Manadi». *Belizean Studies* 4: 1-15.

Références discographiques

Dabuyabarugu: Inside the Temple. Sacred Music of the Garifuna of Belize. Rec. and Prod. by Carol and Travis Jenkins (Folkways FE 4032).
The Black Caribs of Honduras. Ed. by Stone Doris (Folkways FE 4435)
Songs of the Garifuna (Honduras). Ed. by Lita Ariran (JVC VICG-5337)

Films

Yurumein Ya. Regia di Rolando Duarte (1992, 15').

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

RÉSUMÉ

Les Garifuna sont les descendants d'indiens Caribes Rojos qui occupaient certaines îles des Petites Antilles avant l'arrivée de Christophe Colomb ainsi que d'esclaves africains fuyards et naufragés. Egalement connus sous le nom de Caraïbes Noirs, ils représentent une des fusions les plus singulières entre groupes africains et cultures indigènes de l'Amérique Latine.

La musique joue un rôle fondamental dans la culture des Garifuna. Le système musical traditionnel témoigne de ce double héritage africain et amérindien, produit d'une recréation culturelle résultant d'un processus historique tortueux et d'une hybridation ethnique et culturelle. Malgré les pressions de nombreux exodes forcés et le processus insidieux de modernisation et d'émigration qui menace les bases de leur culture et de leur identité ethnique, les garifuna sont parvenus à garder vivantes leur musique et leur religion au sein d'une réalité politique et économique souvent instable. A travers elles il est encore possible de recueillir la partie la plus «authentique»de leur culture.

This content downloaded from
143.239.9.5 on Sat, 22 Oct 2022 14:25:33 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms