S'appropriier l'altérité

Musique afro-caribéenne dans l'État de Quintana Roo, Mexique

Appropriating Otherness. Afro-Caribbean Music in the State of Quintana Roo, Mexico

Élisabeth Cunin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17878>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.17878

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2014

Pagination : 889-917

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Élisabeth Cunin, « S'appropriier l'altérité », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 216 | 2014, mis en ligne le 21 janvier 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17878> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.17878

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Cahiers d'Études africaines

S'appropriier l'altérité

Musique afro-caribéenne dans l'État de Quintana Roo, Mexique

Appropriating Otherness. Afro-Caribbean Music in the State of Quintana Roo, Mexico

Élisabeth Cunin

- 1 Le Mexique se définit comme une société *mestiza* (métisse), résultat de la fusion entre Indiens et Espagnols, au point de poser une équivalence entre « Mexicain » et « *mestizo* ». Certains auteurs ont ainsi parlé de « *mestizofilia* » (mestizophilie) pour décrire l'idéologie nationale mexicaine (Basave Benítez 2002) et de confusion entre identité nationale et identité raciale, notamment dans le projet politique et intellectuel postérieur à la révolution de 1910 (Knight 1990). Néanmoins, cette représentation du métissage est remise en cause en raison de son caractère homogénéisant et excluant. À partir des années 1970, des intellectuels comme Guillermo Bonfil Batalla ou Hector Díaz-Polanco dénoncent l'ethnocentrisme des politiques du métissage et réclament plus d'autonomie (culturelle, politique) pour les populations indigènes ; l'émergence du mouvement zapatiste, en 1994, vient rappeler la marginalisation et les discriminations dont souffrent les indigènes. Par ailleurs, le programme « La troisième racine », destiné à rendre « visibles » les descendants d'Africains dans l'histoire et la culture nationales, est créé dans les années 1980. En 1992, une modification constitutionnelle conduit à la reconnaissance officielle de la diversité culturelle de la nation. La région de la Costa Chica, dans le sud-ouest du Mexique, a ainsi connu une mobilisation politique afrodescendante, aboutissant à la création de plusieurs organisations, à l'interpellation du gouvernement ou aux débats sur l'introduction d'une catégorie « Afro-mexicain » dans les recensements nationaux (Hoffmann 2006 ; Lara Millán 2010). De même, dans l'État du Veracruz, une nouvelle vague d'activités culturelles est observable, qui s'approprie la mémoire de l'esclavage et du marronnage, valorise les musiques et danses fromexicaines, s'inscrit dans des activités religieuses afro-américaines transnationales (García de León 1992 ; Argyriadis & Juárez Huet 2008 ; Rinaudo 2012).
- 2 Ces revendications remettent-elles en cause le cadre politique et culturel national hégémonique du métissage ? Est-il possible de penser la société mexicaine en dehors du

métissage, qui renvoie l'altérité à l'Indien et « le même » au *mestizo*, comme les deux faces opposées et complémentaires d'une même identité nationale ? Ou toute expression d'une différence (ethnique, culturelle, nationale) est-elle irrévocablement mexicanisée et par là même absorbée par l'idéologie et la pratique du métissage ? Pour essayer de répondre à ces questions, je m'intéresserai à la place de la « musique noire » dans l'État du Quintana Roo, au sud-est du Mexique, région frontalière avec la Caraïbe et l'Amérique centrale. Les termes mêmes de « culture noire » ou de « musique noire » ont fait l'objet de nombreuses réflexions (Hall 1996 ; Gilroy 1999 ; Raibaud 2009 ; Parent 2011). Il ne s'agit pas dans cet article de définir la « musique noire » de façon substantielle, à partir de caractéristiques ethno-raciales de ses auteurs ou d'une spécificité de sa composition, mais bien d'interroger les logiques d'altérisation qui permettent d'affirmer une culture majoritaire par rapport à une culture définie comme minoritaire. Dans le cas du Quintana Roo, mon hypothèse est que la « musique afro-caribéenne »² est moins appréhendée en termes de différence que de ressemblance (le *mestizo*), que les marqueurs d'altérité exogènes (« afro », étranger) sont endogénéisés et associés à l'autre national, l'indigène (Appadurai 1996). J'essaierai donc de montrer ici que la double altérité (raciale et nationale) liée à la musique afro-caribéenne a été incorporée au *mestizaje* et à l'indianité, sans transformer l'identité nationale mais sans disparaître complètement.

- 3 Dans la péninsule du Yucatán, qui inclut les États de Yucatán, Campeche et Quintana Roo, la présence de populations africaines et descendantes d'Africains à l'époque coloniale est désormais connue (Cunin & Juárez Huet 2011). Dans le cas de l'actuel État du Quintana Roo, on trouve de nombreuses références à des esclaves en fuite, venus de la colonie anglaise du Belize³ (Bolland 2004), et quelques informations sur la présence de populations noires à Bacalar, seule ville coloniale espagnole dans le sud-est de la péninsule (Gerhard 1991). Néanmoins, je mettrai l'accent sur un autre aspect du *Black Atlantic*, peu connu au Mexique : les migrations de travailleurs afro-caribéens à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, resituant ainsi le Mexique dans l'histoire des diasporas post-esclavagistes dans la Caraïbe (Chomsky 1994 ; Opie 2009 ; Chambers 2010 ; Putnam 2010). Région frontière, à la périphérie du territoire national, le Quintana Roo a entretenu, au moins jusqu'aux années 1930, plus de liens avec le Belize et le reste de la Caraïbe et de l'Amérique centrale qu'avec le Mexique. Les travailleurs afrobéliziens, dont le rôle fut central dans le développement de l'exploitation forestière au Mexique, furent les principaux acteurs du développement économique de la région au début du XX^e siècle. C'est également au travers de leurs migrations que la musique afro-caribéenne est arrivée dans le Quintana Roo.
- 4 Dans le sud de l'État de Quintana Roo existent plus de vingt groupes de musique afro-caribéenne et sans doute bien plus à l'échelle de l'État. J'étudierai la place de la musique afro-caribéenne dans les villes de Chetumal et de Felipe Carrillo Puerto. Chetumal est présentée comme le « berceau du métissage » au Mexique, en référence à l'histoire de Gonzalo Guerrero, marin espagnol échoué sur les côtes de la péninsule au XVI^e siècle et recueilli par les Mayas. Marié à une princesse indigène, Gonzalo Guerrero devint, dans l'historiographie nationale et locale, le père des premiers *mestizos* du Mexique⁴. La ville de Felipe Carrillo Puerto a été, dans la seconde partie du XIX^e siècle, le centre militaire, politique et religieux d'un des plus importants soulèvements indigènes d'Amérique latine, la Guerre des Castes. Elle est aujourd'hui encore associée à une certaine autonomie culturelle, politique, économique de la population maya.

- 5 Je m'intéresserai, dans une première partie, à l'insertion de la musique dans l'histoire particulière de la région afin d'analyser les dynamiques d'apparition et de disparition, de transformation et de négociation, de valorisation et rejet de l'« Africain » et du « Caribéen ». Alors que la musique afro-caribéenne devient mexicaine, son altérité ressurgit périodiquement, mais une altérité domestiquée, familière, normalisée. Je reviendrai ensuite sur les conditions de sa renaissance au XXI^e siècle et notamment son intégration dans les dispositifs institutionnels locaux (radio, université, festival, politiques culturelles, tourisme). L'hégémonie du métissage se traduit alors par l'endogénéisation de la différence, la « musique noire » devenant partie intégrante des activités culturelles de l'État de Quintana Roo. Je m'arrêterai enfin sur les acteurs de cette « musique noire sans Noirs » ou de cette « musique afro-caribéenne sans ethnicité » de la même façon que Livio Sansone (2003) se réfère à une « *blackness without ethnicity* ». J'interrogerai ainsi ses manifestations à Chetumal, capitale de l'État et symbole du *mestizaje* mexicain et Felipe Carrillo Puerto, capitale de la région maya de l'État et incarnation de l'altérité indigène. Dans les deux cas, je verrai comment la différence est normalisée, sans être pour autant niée ou éliminée, venant ainsi enrichir et complexifier le cadre culturel dominant du *mestizaje* et de l'indianité, plus que le contester.

Généalogie de la musique afro-caribéenne dans le sud du Quintana Roo

- 6 Aux XIX^e et XX^e siècles, les liens avec le Belize voisin, alors colonie du Honduras britannique, sont particulièrement forts (soutien britannique aux rebelles mayas et accueil de réfugiés pendant la Guerre des Castes, circulations commerciales et exploitation forestière organisée depuis Belize City) et renvoient au statut incertain du Belize, objet de rivalités entre puissances coloniales espagnole et britannique depuis le XVIII^e siècle. Loin de suivre un développement linéaire, la musique s'inscrit dans cette histoire d'appartenances multiples, elle apparaît et disparaît, se transforme dans son expression, ses acteurs, sa signification. Elle exprime aussi bien des logiques d'invention et de circulation culturelles, que de multiples formes d'ancrages et d'héritages, qui seront étudiées en relation avec le développement du Territoire/État. À partir de cette inscription de la musique dans l'histoire locale, on peut observer des dynamiques simultanées de « mestization » des origines afro-américaines et de nationalisation de l'étranger, principalement bélizien, qui caractérisent la construction du Territoire/État de Quintana Roo.

Du brukdown et sambay des camps forestiers à la danse des chicleros

- 7 Historiquement, le sud-est de la péninsule du Yucatán échappe en grande partie au contrôle de l'Espagne puis du Mexique. La Guerre des Castes, entre 1847 et 1901 (Reed 2002), entraîne l'intégration de la région à la fédération mexicaine, avec l'établissement de la frontière entre le Mexique et le Honduras britannique en 1893 et la création du Territoire de Quintana Roo en 1902. Celui-ci conserve, pendant plusieurs décennies encore, une spécificité qui lui donne une place à part au Mexique : forte présence de la population maya, dont l'hostilité au pouvoir mexicain se maintient ; multiplicité des échanges avec le Honduras britannique voisin, alors colonie anglaise, et plus

généralement avec la Caraïbe (Vallarta Vélez 2001). De fait, la ville de Payo Obispo, qui deviendra par la suite Chetumal, est en partie peuplée par des descendants de réfugiés de la Guerre des Castes, qui s'étaient installés pendant près d'un demi-siècle au Honduras britannique, mais aussi par des migrants béliziens descendants d'Africains⁵. Dans une région caractérisée par d'importants mouvements de migration, nationale et internationale, liés à une dynamique de peuplement encore précaire, la main-d'œuvre bélizienne côtoie une main-d'œuvre venue du nord de la péninsule (Yucatán) ou du pays (Veracruz, Guerrero) pour exploiter la principale richesse locale : la forêt (bois puis chicle)⁶.

- 8 Dans ce contexte de concentration de travailleurs dans des camps isolés apparaît la première référence à une musique afro-caribéenne, principalement à la frontière entre le Mexique et le Honduras britannique, avec le brukdown et le sambay⁷. Ces deux genres, renvoyant à la fois à une musique et à une danse, sont associés à une source caribéenne, plus particulièrement bélizienne, et à des rythmes d'origine africaine (Ramírez Canul 2001 : 250), qui vont eux-mêmes se mélanger aux rythmes mexicains, véhiculés par les travailleurs de Veracruz (son jarocho) et du Yucatán (jarana yucateca). Sambay et brukdown font alors partie intégrante, non seulement des camps forestiers, mais aussi de la vie sociale et culturelle de la toute jeune capitale du Territoire, Payo Obispo — Chetumal⁸. Il est notamment fréquent que des groupes originaires du Honduras britannique viennent animer les fêtes ou les célébrations officielles de la ville.
- 9 Alors que le Territoire de Quintana Roo connaît un avenir incertain depuis le début du siècle (il disparaît entre 1913 et 1915, puis de nouveau entre 1931 et 1935, sa population stagne, son administration est déficiente, la population maya vit dans une certaine autonomie), l'arrivée de Lázaro Cárdenas à la présidence de la République (en décembre 1934) et de Rafael Melgar en tant que gouverneur du Territoire, entre 1935 et 1940, favorise sa consolidation économique et institutionnelle. Ce nouveau dynamisme s'accompagne d'une intégration accélérée à la fédération, qui passe notamment par la mise en place d'une politique de « mexicanisation »⁹ et la réaffirmation de l'idéologie du métissage, symbole de l'identité nationale. Les autorités locales mettent progressivement en place le récit historique qui conduira à faire de Quintana Roo le « berceau du métissage » autour notamment du personnage de Gonzalo Guerrero.
- 10 Au niveau culturel apparaissent également les signes définissant une spécificité régionale. Le brukdown et le sambay sont progressivement présentés comme appartenant au folklore local et symbolisent l'identité naissante — et à inventer — du Territoire du Quintana Roo. Leur mexicanisation passe aussi par leur transformation. L'ouvrage de l'intellectuel yucatèque Luis Rosado Vega (1940), écrit en hommage à Rafael Melgar, est particulièrement instructif. Il rend compte de la mise en place de la politique de Cárdenas dans la région et de la forme prise par son idéologie nationaliste : méfiance vis-à-vis de la population bélizienne présente sur le sol mexicain et des autorités béliziennes en général, politique migratoire sélective¹⁰ favorisant la population considérée comme « assimilable », promotion d'une culture locale « métisse ». Dans ce cadre, l'origine afro-caribéenne du sambay et du brukdown devient problématique et les deux rythmes font l'objet d'une « mexicanisation » qui les transforme et les rend acceptables.

« On connaît la danse du Sambay Macho (mâle). Son seul nom semble suffisant à indiquer son origine noire. Cependant ce n'est pas tout à fait le cas. C'est une superposition. Musicalement, c'est la jarana [genre musical traditionnel] yucatèque classique mais à la sauce noire. Comme dans la colonie [Belize] il y a beaucoup de traits de la péninsule [du Yucatán], on comprend que la jarana s'y soit acclimatée,

et le noir bélizien l'a reprise à son compte et y a mis sa propre touche. Au Belize, cette danse s'appelle le Brok Down. Elle est dansée entre un homme et une femme, et bien que ce soit une authentique jarana, elle se danse dans le style de la rumba cubaine. C'est une danse pleine de lubricité, dans laquelle s'unissent les corps enfiévrés jusqu'à arriver à l'orgasme. Pauvre jarana yucatèque, comme tu es devenue si British ! [...] ».(ibid. : 215)

- 11 Ainsi non seulement le sambay et le brukdown trouvent-ils désormais leur origine dans la musique yucatèque, mais leur association aux populations noires les entraîne nécessairement vers une expression sexuelle plus que culturelle.
- 12 Le sambay et le brukdown ont ainsi progressivement laissé place à une appellation qui les englobe et les confond, tout en les nationalisant : la danse des chicleros (nom donné aux travailleurs qui récoltent le chicle). La circulation musicale entre Caraïbe et Mexique s'est en quelque sorte figée dans le sud du Quintana Roo pour devenir un marqueur d'autochtonie et de patrimoine, accompagné au même moment par la création du vêtement « typique » de la femme de Chetumal, ou par la destruction des maisons en bois « de style colonial anglais ». L'enjeu, dans ces années de cardénisme et postcardénisme, était ainsi d'« inventer » une culture populaire *mestiza*, à la fois distincte de la culture maya, symbole de rébellion et d'archaïsme, et de la culture afro-caribéenne bélizienne, double symbole d'une invasion étrangère et d'un rapprochement avec les populations noires.

Du Territoire à l'État : renaissance et disparition

- 13 À partir du milieu des années 1930, le Territoire de Quintana Roo s'intègre démographiquement, politiquement, économiquement au reste de la République. Pourtant cette mexicanisation du Territoire ne signifie pas le tarissement des échanges, en particulier culturels, avec la Caraïbe. Le statut de Chetumal comme périmètre économique libre, établi en 1933, puis la Zone libre élargie à l'ensemble du Territoire de Quintana Roo ont joué un rôle central : alors que la région était progressivement intégrée au reste du pays, elle continuait à être, au niveau économique, la porte d'entrée de biens de consommation du Honduras britannique, de la Caraïbe et du reste de l'Amérique latine et, en particulier, de la production musicale.
- 14 On constate, dans les années 1960, un renouveau de la musique afrocaribéenne arrivée dans le Quintana Roo via le Honduras Britannique (Manríquez 2007 ; Ortega 2008). Le brukdown est accompagné de rythmes plus récents comme le calypso, la soca, le reggae, le ska, la punta rock, avec lesquels il coexiste ou fusionne. Le musicien d'origine jamaïcaine Byron Lee et son groupe The Dragonaires, les groupes béliziens Lord Rhaburn, Jésus Acosta and the Professionals, the Web, Harmonettes ont une influence considérable sur les compositeurs et la scène culturelle locaux¹¹. Surtout, Chetumal voit naître deux groupes considérés aujourd'hui comme les précurseurs du reggae au Mexique, mélangeant de fait calypso, soca, reggae, ska et adaptant bien souvent des chansons venues du Belize ou de Jamaïque : Benny y su grupo et Ely Combo.
- 15 Le véritable nom d'Ely est Eliseo Pech Yamá, originaire d'une famille maya de l'État du Yucatán. Né dans les années 1966-1967, le groupe Ely Combo est aujourd'hui considéré comme le pionnier du reggae au Mexique¹². Il a enregistré deux albums avec le label Son-Art, composés principalement de reprises de chansons en anglais du Jamaïcain Byron Lee, et a participé à de nombreuses tournées au Mexique. Musicien professionnel, Ely fut

également membre de l'orchestre de l'État. De son côté, Benito Loeza Rivadeneyra, *leader* de Benny y su grupo, dont la mère est originaire de Orange Walk, au Belize, et le père de l'État de Veracruz, est un représentant typique de ces familles mexicano-béliziennes qui constituaient à cette époque une grande partie de la population de Chetumal. Jusqu'à sa mort en 2011, Benny fut associé à un bar-discothèque de Chetumal fréquenté par des Béliziens.

- 16 En 1972, Ely Combo fut l'invité, quatre semaines de suite, du programme de télévision « Siempre en domingo » (« Toujours le dimanche »), du célèbre présentateur Raúl Velasco, bénéficiant d'une forte audience et signe d'une reconnaissance nationale. Le groupe soigne sa mise en scène et accueille les producteurs de l'émission dans un « cabanon » (« *palapa* ») rustique, en bord de mer, construit pour l'occasion. De fait, dans le cadre de « Siempre en domingo », Ely Combo apparaît dans la section folklore « Mexique, magie et rencontre », qui fait connaître la richesse et l'idiosyncrasie de la culture mexicaine. Dans chaque région, l'émission présente des traits culturels « typiques » et « traditionnels » ; dans le cas du Quintana Roo, Ely Combo et sa musique afro-caribéenne furent choisis en tant que représentants de la « culture du Quintana Roo ».

- 17 Ely Combo était généralement accompagné d'un chanteur afro-bélizien, Anthony Jones. Jimmy Pech, fils de Eliseo Pech et un des musiciens du groupe, se souvient : quand les producteurs de « Siempre en domingo » « ont vu jouer et danser Antony Jones, le petit noir (negrito), avant tout danser, ils ont été fascinés et nous ont filmés pendant quatre semaines »¹³. De la même façon, Benny y su grupo se présentait généralement accompagné d'un danseur noir, Anthony Anselm Buller, surnommé El Bule. Dans son mémoire de licence portant sur « les composants africains dans le Quintana Roo », Mario Baltazar Collí Collí (2005 : 52) a consacré un long entretien à Benny, centré en particulier sur la dimension afro-caribéenne de sa musique. L'association au « noir » est, pour Benny, un gage de qualité musicale, dans une valorisation racialisée de pratiques culturelles que l'on retrouvera par la suite.

« Je suis content de venir du groupe noir, comme mon grand-père et ma grand-mère, c'est une race très complète, on est tous égaux dans le monde, et cela m'a beaucoup aidé dans la musique, ah, beaucoup de rythme, beaucoup d'effronterie dans la musique, la musique caribéenne, cela m'a aidé à avoir un certain rythme, tout le monde ne l'a pas, ce rythme qu'a la race noire, pas beaucoup de monde l'a dans le monde [...]. Là-bas [au Belize], c'est là que nous nous basons pour faire notre musique, nous imitons un quelque chose qu'ils ont pour l'infuser au mexicain et faire un type de musique différente. »

- 18 Néanmoins le succès de Ely Combo et Benny y su grupo fut de courte durée. En 1974, la région connaît une transformation fondamentale : le Territoire de Quintana Roo devient État de Quintana Roo. Or pour obtenir le statut d'État, une des conditions légales n'est pas remplie : être peuplé de plus de 80 000 habitants. Une politique migratoire particulièrement incitative, attirant une population venue principalement de l'intérieur du Mexique, est alors mise en place (Fort 1979). Cette deuxième phase de l'incorporation à la nation s'accompagne elle aussi de recompositions culturelles, les nouveaux habitants migrant avec leurs propres musiques (norteña, cumbia, rock). Dans le même temps, l'apogée musicale des années 1950-1960 au Belize s'essouffle, certains groupes se désintègrent, d'autres s'installent aux États-Unis et n'alimentent plus le marché musical mexicain. Les années 1970 correspondent à un important développement des infrastructures nationales dans le Quintana Roo (routes vers l'intérieur du pays, arrivée

de la télévision) et une intégration, vécue dans les pratiques quotidiennes et pas seulement dans la mobilisation de symboles (drapeau, hymne). Les deux moments-clés de l'intégration du territoire au pays (gouvernement Cárdenas dans la seconde moitié des années 1930, création de l'État de Quintana Roo en 1974) correspondent à la dilution de la musique afro-caribéenne dans le projet national. La référence à une culture afro-américaine fut intériorisée, standardisée, intégrée, dissoute dans et par le projet national et l'idéologie du métissage qui s'imposent à la périphérie du territoire.

Le développement d'une scène musicale afro-caribéenne au XXI^e siècle

- 19 Pourtant, alors qu'on aurait pu croire à sa disparition complète, la musique afro-caribéenne renaît quelques années plus tard, dans les années 2000, à l'initiative d'une jeune génération de musiciens qui n'a généralement pas connu l'époque de Benny et d'Ely et qui constitue aujourd'hui une scène musicale à la fois populaire et fragile, locale et globalisée. Je reviendrai ici sur l'existence de cette scène musicale, née au début des années 2000, dans les deux principales villes du sud de l'État, en m'intéressant aux acteurs qui la font vivre et aux normes sociales qui l'encadrent. Si elle s'appuie sur une organisation relativement autonome, la musique afro-caribéenne ne s'inscrit pas moins dans un contexte qui en a favorisé le développement. On verra alors qu'elle n'est pas une rupture ou une contre-culture, mais est parfaitement intégrée aux pratiques administratives locales, aux politiques culturelles et aux imaginaires touristiques.

Intermédiaires et agents de légitimation : radio, université et politique

- 20 Plusieurs intermédiaires et agents de légitimation contribuent à normaliser la scène musicale afro-caribéenne, en l'institutionnalisant et la visibilisant, en lui donnant du sens et en la légitimant. À la frontière entre plusieurs champs sociaux (communication, savoir, politique), ils favorisent une circulation de la musique au-delà des pratiquants et amateurs, tout en lui apportant une reconnaissance multiple. Ils ne sont en aucun cas uniquement associés à la musique afro-caribéenne, qui est pour eux un élément parmi d'autres de leurs activités, tout en contribuant à en faire une expression culturelle locale.
- 21 Directeur et producteur de radio, Eddy Ortega a notamment animé pendant une dizaine d'années le programme « Vibration rastaman », le premier à diffuser les tubes de reggae jamaïcain, mais aussi des morceaux venus d'Amérique latine, d'Europe ou du Japon, ainsi que les classiques locaux de Benny et Ely. Il présente actuellement le programme « Reggae y otras yerbas » (« Reggae et autres herbes ») tous les vendredis soirs et est aussi responsable du département de radio Chetumal AM dépendant de l'État de Quintana Roo. Issu d'une famille de musiciens, infatigable collectionneur de musique, Eddy Ortega accompagne ses émissions de radio de nombreux commentaires, analyses, informations sur les musiciens présentés et sur la musique afro-caribéenne en général. Régulièrement invité par les différentes institutions de la ville, il est également un des rares à avoir écrit des articles sur le reggae à Chetumal (dans la presse) et envisage la publication d'un livre. Il a participé aux trois éditions d'un séminaire sur la musique afrocaribéenne organisé à l'Université de Quintana Roo par Raciél Manríquez, autre personnage-clé accompagnant

la scène musicale locale. Journaliste de la Gazette de l'Université, Raciél Manríquez s'inscrit lui aussi dans un double registre, entre communication et savoir, apportant ainsi une reconnaissance et une légitimité institutionnelles aux musiciens de Chetumal. Enfin, dernier exemple de ce croisement entre différents champs, Arturo Enríquez est pour sa part producteur et animateur du programme de radio « Puerto Pirata » (« Port Pirate ») qui, suivant la voie ouverte par Eddie Ortega, s'est spécialisé dans la musique reggae. Il a également participé à l'organisation de nombreux concerts de musique afro-caribéenne (Concierto Masivo Internacional de Reggae, Festival de Reggae y Ska Bacaroots). Enfin, il a obtenu en 2010 une bourse de soutien à la Création et développement artistique, attribuée par le Département de Culture de l'État de Quintana Roo à son projet « Fraternité Caraïbe, la scène Reggae dans la Caraïbe mexicaine », visant notamment à répertorier les groupes, les lieux, les produits liés au reggae dans l'État. A Felipe Carrillo Puerto, la radio Xenca, du Système de radiodiffusion culturelle indigène de la ville, qui reçoit le soutien de la Commission nationale pour le développement des peuples indigènes (CDI), joue ce rôle d'intermédiaire et de diffuseur en invitant régulièrement des musiciens comme Pat Boy, Cuartel ou Street Machine (hip-hop) pour chanter et parler de leur musique.

- 22 Comme le montrent l'université ou la radio, le rôle des institutions des deux villes et de l'État, même s'il reste marginal, est loin d'être absent dans le développement de la scène musicale afro-caribéenne. Celle-ci n'est ni niée ou ségréguée, ni instrumentalisée ou marchandisée, mais est incluse, parfois, dans les activités culturelles. La Direction des cultures populaires de Chetumal, qui dépend du Département de Culture de l'État, a ainsi organisé, les 4 et 5 juin 2010, un concert intitulé « Musique afrocaribéenne dans le Quintana Roo » avec trois groupes au programme. Le concert était présenté en ces termes : il réunissait « trois groupes à la qualité et la trajectoire artistique reconnues dont le répertoire musical a pour ingrédient essentiel le rythme puissant de la musique africaine. Nés ou installés dans notre État, leurs membres sont un échantillon de la génération actuelle de créateurs dans le Quintana Roo qui, face à la mer Caraïbe, se réclament de l'héritage musical de ce vieux continent, depuis le rythme pur qui émane des tambours jusqu'à la fusion avec des rythmes d'autres latitudes américaines comme le reggae, la rumba ou le rap ». L'événement est replacé dans un programme plus vaste, que viennent compléter deux autres manifestations, l'une tournée vers les danses et musiques indigènes, l'autre rendant hommage à la fanfare de l'État.

Le Festival international de culture de la Caraïbe

- 23 Un autre élément a sans aucun doute favorisé la réémergence de la musique afro-caribéenne dans les années 2000 : il s'agit du Festival international de culture de la Caraïbe. Né en 1988, le Festival connaît un début triomphal, mêlant concerts de grande qualité à des séries de conférences et d'activités culturelles autour de la Caraïbe. Le discours inaugural de Miguel Borge, gouverneur de l'État de Quintana Roo, lors de la première édition du Festival, rend compte de son impact (présence du président de la République) et de la volonté d'ancrage du Mexique dans la Caraïbe, au travers de l'État de Quintana Roo. « Le cœur caribéen de cette terre du Quintana Roo bat fort aujourd'hui [...]. Le Quintana Roo se convertit en point culminant de l'union et de la rencontre entre 14 pays frères du bassin Caraïbe, qui pendant cinq jours vont nous offrir leurs manifestations artistiques et culturelles les plus représentatives, et les partager avec les nôtres » (Cultura del Caribe 1988 : 19). Ces propos sont révélateurs des enjeux sous-

jacents à la réalisation du Festival : réaffirmer l'appartenance du tout jeune État de Quintana Roo à la nation mexicaine, tout en valorisant une « identité caraïbe » qui marquerait la spécificité de la région.

- 24 Or l'évocation de la Caraïbe est elle-même chargée — implicitement ou explicitement — de significations qui l'associent à la diversité culturelle mais aussi à la présence de populations descendantes d'Africains. Dans un document de travail du comité organisateur du troisième Festival, il est ainsi précisé que « là où il y a une présence noire, il y a une présence de la Caraïbe. L'apport africain unifie la grande culture de la Caraïbe, qui est arrivée avec bonheur dans notre Amérique. C'est en raison de ce creuset culturel qu'il nous a semblé nécessaire de réaliser le troisième Festival international de culture de la Caraïbe » (Comité organizador 1991). Un forum de discussion, coordonné par Guillermo Bonfil Batalla¹⁴, est organisé la même année, les 6, 7 et 8 novembre à Chetumal, dont le thème central est « influence de la culture africaine sur la conformation culturelle de la Caraïbe »¹⁵.
- 25 Dans ce cadre, le Festival fut l'occasion pour de nombreux groupes de la Caraïbe de se produire en plusieurs lieux de l'État (Cancún, Chetumal, Felipe Carrillo Puerto, Cozumel, Isla Mujeres) ; il accueillit des invités internationaux de renom, souvent associés à la musique afro-caribéenne : Jimmy Cliff, Lucky Dube, Celia Cruz, Willy Colon, Compay Segundo, Andy Palacio. Tous les musiciens de Chetumal et de Felipe Carrillo Puerto, jeunes et moins jeunes, le mentionnent comme une référence, une étape déterminante, tant dans leur carrière musicale que dans l'acceptation de la musique afro-caribéenne, au niveau institutionnel et populaire.
- 26 Après plusieurs années de disparition, le Festival renaît en 2011. Roberto Borge Angulo, gouverneur de l'État de Quintana Roo, neveu de Miguel Borge, met l'accent, dans son discours de clôture, sur le rôle de la musique (afro)caribéenne dans la région. « Le Festival de culture de la Caraïbe a offert aux résidents et aux visiteurs une vaste offre culturelle et artistique. Reggae, ska, soca, punta, cumbia, salsa et autres rythmes typiquement caribéens ont fait la joie du public »¹⁶. Le Festival avait réservé la soirée du 16 novembre aux représentants locaux de cette musique : Chan Santa Roots de Felipe Carrillo Puerto, Corpus Klan de Cancún, Korto Circuito, Skuadrón 16 et Hierba Santa de Chetumal. Ainsi, le Festival a permis dans les années 1980-1990 de diffuser localement une musique afro-caribéenne largement reconnue et consacrée sur la scène internationale, tout en valorisant une spécificité identitaire qui serait propre au Quintana Roo dans sa relation au reste de la nation. Avec sa renaissance, le Festival 2011 a fait de la nouvelle génération de musiciens des années 2000 les héritiers des vedettes entendues plus de vingt ans auparavant et les représentants d'une culture locale bénéficiant d'une reconnaissance institutionnelle.

La Riviera Maya, haut lieu du tourisme international

- 27 Au début du xx^e siècle, la musique afro-caribéenne se développe du fait de l'isolement de la région du reste du pays et des échanges, économiques, culturels, de population, qu'elle entretient avec le Belize. Un siècle plus tard, au début du xxi^e siècle, la musique ressurgit dans un État désormais parfaitement intégré à la fédération mexicaine et accueillant un des pôles du tourisme international le plus important de la planète. L'isolement du reste de la nation n'est donc plus à l'origine d'une musique originale et peut-être pourrait-on au contraire évoquer aujourd'hui une forme de réaction à l'homogénéisation nationale,

une quête d'idiosyncrasie locale, dans le renouveau de la musique. D'autre part, les échanges traditionnels avec la Caraïbe via le Belize passent désormais par des liens plus diffus, médiatisés, standardisés, avec l'ensemble de la planète.

- 28 La naissance de l'État de Quintana Roo, en 1974, a coïncidé avec la mise en place d'un projet international extrêmement ambitieux : la création du pôle touristique de Cancún, qui s'étend aujourd'hui à une grande partie de la zone côtière de l'État (de Cancún à Tulum en passant par Isla Mujeres et Cozumel), sous le nom de Riviera Maya. La ville de Cancún connaît une croissance fulgurante, atteignant en une trentaine d'années plus de 500 000 habitants (recensement 2005) ; elle est bientôt suivie par Playa del Carmen et, plus récemment, Tulum. La Riviera Maya, devient un des fers de lance du tourisme planétaire, accueillant ainsi 3,1 millions de visiteurs au premier semestre 2010.
- 29 Dans ce contexte naissent des groupes qui semblent directement issus de cette globalisation et font de la circulation et des emprunts à l'échelle mondiale le vecteur même de leur expression musicale. C'est le cas par exemple de Bandikoro, groupe de Tulum, qui se décrit ainsi sur sa page Web¹⁷ :

« Bandikoro fonde son projet musical sur la percussion polyrythmique africaine, extraite des veines profondes de ces traditions anciennes, mais transformée par la fusion avec des sons modernes audacieux [...]. Bandits du troisième millénaire, les membres du groupe sont poursuivis en raison de leur affichage sans scrupule des rythmes vigoureux provenant du continent noir, comme la rumba et ses dérivés afrocubains, ainsi que la cumbia colombienne, le rap américain et le reggae jamaïcain. »
- 30 Tous les rythmes identifiés comme « afro » (rumba, cumbia, rap, reggae) sont ainsi mobilisés dans cette fusion, qui trouve un certain écho auprès de visiteurs venus eux-mêmes d'horizons multiples (États-Unis, Europe, Amérique latine) et amateurs de cette « world music », à la fois artificielle et en quête de racines, produit *marketing* et résultat d'une vie bohème. Dans le même temps, les références à une hybridation post-moderne et une circulation planétaire s'appuient sur une interprétation de l'idéologie du métissage comme lieu de brassage et de mélange allant bien au-delà du binôme Indien/Européen et faisant penser à la « race cosmique » de Vasconcelos (1999 [1925]).
- 31 Cancún, Playa del Carmen ou Tulum attirent ainsi un flux constant de musiciens, qui trouvent en ces lieux toutes les conditions nécessaires à leur pratique (technique, communication, public, espaces, etc.). La mise en tourisme de certains lieux favorise les croisements entre différents réseaux (tourisme, institutions culturelles, musiciens), l'acquisition, au moins le temps de quelques concerts, d'un statut professionnel et la mise en contact entre musiciens eux-mêmes. C'est ainsi que le bar-restaurant Rasta's, également appelé Freedom in Paradise, créé en hommage à Bob Marley, situé sur une plage au sud de l'île de Cozumel, combine tourisme de masse lié à la présence de bateaux de croisière et invitation des groupes locaux de musique afro-caribéenne.
- 32 De façon plus diffuse, le cadre touristique propre à l'État de Quintana Roo a un effet d'entraînement sur les musiciens de Felipe Carrillo Puerto et Chetumal, alors même que ces villes n'appartiennent pas à la Riviera Maya et se trouvent à la marge du développement touristique. Soit parce que certains d'entre eux ont eu l'occasion de vivre et de travailler un moment sur la Riviera ; soit parce que les groupes du nord de l'État leur offrent une source d'inspiration, en raison de leur caractère plus international, de leur accès à un public plus large, de leur plus grande notoriété ; soit encore parce que la scène musicale locale s'inscrit ainsi dans une scène plus globale, aux multiples connexions et

ramifications. Le tourisme, en plaçant le Quintana Roo dans un espace globalisé au sein duquel circulent des différences culturelles et ethniques facilement consommables, favorise lui aussi la banalisation de l'altérité associée à la musique afro-caribéenne.

Chetumal : enracinement et déracinement, mémoire et oubli

- 33 La présence d'une musique afro-caribéenne à Chetumal ne signifie pas une « renaissance culturelle » qui permettrait l'affirmation d'une « identité afro-mexicaine ». Elle prend une forme plus locale, liée à l'insertion de la musique dans l'histoire de la région, que j'étudierai, dans le cas de Chetumal, au travers de deux types d'acteurs qui s'ignorent généralement et se situent dans différents cadres sociaux, bien qu'ils s'articulent tous les deux autour de la musique afro-caribéenne. D'un côté, les groupes musicaux apparus dans les années 2000 ne s'inscrivent pas explicitement dans une tradition musicale trouvant son origine dans le sambay et le brukdown, ou dans les tubes de Benny et Ely. Néanmoins leurs trajectoires montrent qu'ils font partie intégrante d'une scène musicale structurée par sa relation avec le Belize et la présence de la musique afro-caribéenne. D'un autre côté, plusieurs personnes se sont récemment organisées autour du souvenir d'un âge d'or de la musique afro-caribéenne à Chetumal, point de départ de la défense et valorisation d'une « identité de Chetumal ». L'absence de mémoire, dans le premier cas, accompagne une musique enracinée dans des pratiques musicales locales ; la mobilisation de la mémoire, dans le second, vise à affirmer une identité « inventée » dans le sens d'Hobsbawm et Ranger (1983).

« A Chetumal, nous ne sommes pas rasta mais on aime le reggae » (Alvrix)

- 34 Comme le suggère le titre d'une chanson d'Alvrix (Arturo Alvarez), dans son CD *Chetumal Rasta*¹⁸, la musique afro-caribéenne se développe en l'absence d'individus noirs et de toute référence à une « culture afro ». Alvrix est sans doute le pionnier du renouveau de la musique afro-caribéenne dans le sud de l'État. Avec son album *Chetumal Rasta*, il a ouvert la voie à la génération actuelle de musiciens ; en produisant *Chiclero*¹⁹, il a explicitement rappelé que la musique afro-caribéenne s'ancre dans la région dès le début du xx^e siècle, dans les camps forestiers. Pourtant, cette continuité est loin d'être une évidence pour les groupes nés dans les années 2000.
- 35 La moyenne d'âge des amateurs de musique afro-caribéenne se situe entre 15 et 25 ans, et la plupart de ces jeunes sont étudiants au lycée ou à l'université. Il n'est pas rare de retrouver les mêmes individus à différents concerts de reggae/ska, formant ainsi une petite communauté identifiée à ce genre musical et se différenciant des amateurs de rock, de reggeaton ou de techno. Pourtant, la mise en avant de signes identitaires « afro » est très rare : quelques jeunes portent des couleurs rasta ou des *T-shirt* à l'image de Bob Marley, quelques rares musiciens ont des *dreadlocks*, mais on n'observe en général aucune volonté particulière de s'identifier à un univers afro-américain. Il s'agit avant tout de l'expression culturelle d'une génération, pour laquelle la musique afro-caribéenne est un élément de reconnaissance parmi d'autres, sans qu'elle signifie une appartenance à un univers symbolique plus large.

- 36 Ayant une périodicité très variable, sans programmation à moyen ou long terme, les concerts prennent des formes multiples : participation au carnaval, événements officiels organisés par le Département de culture ou l'Université de Quintana Roo, présentations informelles (*toquines*) lors d'une fête, concerts dans un bar, une discothèque. Lors des manifestations les plus importantes, trois ou quatre groupes se succèdent, chacun ayant un répertoire relativement limité (7-8 chansons). Parfois organisés par un des groupes, des concerts payants permettent de financer l'achat d'instruments de musique, les répétitions.
- 37 Il s'agit donc d'une scène informelle, sans organisateurs, sans marché économique (les CD enregistrés sont encore rares et immédiatement piratés, les musiciens ne vivent pas de leur musique) mais reposant sur la mobilisation d'un véritable capital symbolique de la part des musiciens, donnant l'impression que cet espace peut tout à la fois se consolider demain ou disparaître d'un jour à l'autre. L'Internet joue à ce titre un rôle fondamental, en favorisant l'existence de cette scène musicale incertaine, décentralisée, multiple ; dans le même temps, il permet aussi de se passer d'outils de production et de communication plus formels et institutionnels. Ainsi, tous les groupes ont leur site sur Facebook ou My Space, sur lesquels ils diffusent des informations les concernant, des extraits musicaux, des liens vers des vidéos de leurs concerts sur You Tube. C'est également par ces canaux, en plus des messages SMS sur téléphone portable, que les informations sur les concerts à venir circulent. On ne trouvera donc pas, dans les rues ou dans la presse, d'annonces publiques sur la musique afro-caribéenne. De même, le passage au studio d'enregistrement ou l'élaboration d'un CD sont rendus moins nécessaires en raison des nombreux envois, par les internautes, de vidéos de concerts *via* You Tube. Les conversations par *chat* permettent de prolonger virtuellement la « communauté » née des concerts, mais aussi d'un statut sociodémographique proche (jeunes, étudiants, classes moyennes).
- 38 Rien ne semble, en apparence, lier les jeunes musiciens d'aujourd'hui à la génération de leurs parents, lorsque Benny y su grupo, Ely Combo ou un groupe bélizien de passage animaient les soirées de Chetumal. La musique des camps forestiers, bruckdown, sambay ou baile des chicleros, paraît encore plus lointaine et n'est jamais évoquée. Plusieurs musiciens contemporains ont commencé par jouer d'autres genres (rock principalement) et ils ne connaissaient alors ni Benny ni Ely ni même la diversité musicale du Belize voisin. Et ce n'est qu'après s'être initiés aux rythmes afro-caribéens que quelques-uns commenceront à s'intéresser à la musique écoutée par leurs parents. De même, certains sont arrivés au reggae par le « reggae latino », chanté en espagnol par des groupes argentins, cubains ou mexicains, et n'associent pas directement le reggae à une musique afrocaribéenne. Sur leur blog, Hierba Santa, Korto Circuito et Skuadron 16 ne font aucune référence spécifique à une culture afro-caribéenne, ne donnent aucune précision sur leur intérêt pour le reggae ou pour le ska. Dans les propos des *leaders* des groupes, on ne sent généralement pas le souhait ou la nécessité de se placer dans une continuité, un héritage et la musique apparaît avant tout comme un capital symbolique immédiatement mobilisable, dans les relations quotidiennes ou au cours d'une fête, permettant de jouir d'un statut valorisé auprès de ses semblables.
- 39 Pourtant, lorsque les conversations s'attardent sur des détails plus pratiques, concernant la composition du groupe, la formation musicale, les premières influences, cette indifférence laisse place à une inscription, diffuse, dans une tradition locale au niveau de laquelle les références à la musique afro-caribéenne sont omniprésentes. On apprend

ainsi que Jorge, *leader* de Hierba Santa (voix et guitare), et Christian, bassiste du groupe, sont les fils de Roque Cervera, un des musiciens les plus connus de Chetumal, ayant atteint une reconnaissance au niveau national. Roque Cervera jouait de nombreux genres musicaux et entretenait des liens étroits avec Benny et Ely. Il est l'auteur de la chanson populaire « La turraya », déformation béliézienne de *Tu tarraya* (filet de pêche) qui rappelle, avec un accent anglais et des rythmes afro-caribéens, les activités de pêche dans la Baie de Chetumal et met en scène un « petit Noir » (« *negrito* ») bélizien. De fait, la pratique musicale se déploie et se perpétue dans le cadre d'une parentèle masculine : dans le premier groupe (de rock) de Jorge, jouait le neveu de Benny, saxophoniste ; le cousin de Jorge et Christian, Arturo Cervera, n'est autre qu'Alvrix, compositeur de *Chetumal Rasta* et producteur de *Chiclero*.

- 40 Ces relations, ces échanges, ces continuités, ne sont généralement pas mis en avant, tant ils apparaissent à la fois évidents et insignifiants, tout en étant structurés et déterminants. Les pratiques musicales sont incorporées en tant qu'héritage familial bien plus que culturel. Dans une petite société provinciale, l'éventail des opportunités est finalement limité, que ce soit en termes d'interconnaissances ou d'options musicales. Le choix d'intégrer un groupe de reggae ou de ska n'est pas le résultat d'une posture identitaire ; il résulte plus pragmatiquement de la structuration même du réseau de parenté, qui s'inscrit lui-même dans l'histoire régionale des relations avec le Belize. Le reggae et le ska expriment un héritage qui n'est pas tant posé en termes culturels (sauf par certains intermédiaires/entrepreneurs) que relevant d'une logique d'organisation interne au monde des musiciens amateurs et professionnels.

Musique afro-caribéenne et « identité de Chetumal »

- 41 Le 26 novembre 2010 a eu lieu, à la salle des fêtes Bellavista, à Chetumal, une soirée intitulée « Le Sambay du souvenir ». Rappelons que le terme « sambay » renvoie à la musique et à la danse afro-caribéennes des campements forestiers mais est également utilisé de façon générique pour signifier « aller danser ». La date ne fut pas choisie au hasard : elle fait référence au 24 novembre 1902, date de création du Territoire de Quintana Roo (l'événement a été organisé deux jours plus tard pour coïncider avec un vendredi soir). Derrière la scène, une banderole représente la tour de l'horloge, symbole de Chetumal, et un pêcheur avec son filet, image d'un passé en train de disparaître. Un premier groupe de Chetumal, Son 3, avec son chanteur noir venu de Jamaïque, chauffe la salle, avec des succès de musique afrocaribéenne (reggae, ska, calypso, soca) des années 1960-1970. Puis Lucio y su Nueva Generación, d'Orange Walk au Belize, anime la nuit jusqu'à l'aube. José, frère de Benny, saxophoniste de Benny y su Grupo, accompagne Lucio sur la scène pendant quelques chansons. Un vibrant hommage est rendu à Benny mais aussi aux « pères fondateurs » de l'État de Quintana Roo, présents dans la salle : Jesús Martínez Ross, premier gouverneur de l'État, Abraham Martínez Ross, son frère, député constituant, Marcos Ramírez Canul, musicologue, compositeur de l'hymne du Quintana Roo.
- 42 Cet événement est le résultat de la rencontre de deux dynamiques. D'une part, elle émane d'une certaine nostalgie de la génération qui a connu, durant les années 1960-1970, les bals publics sur l'Esplanade du Drapeau animés par Benny y su Grupo, Ely Combo ou des groupes venus du Belize. D'autre part, ces préoccupations d'ordre personnel et culturel rencontrent un engagement plus public, relatif à la défense du patrimoine urbain de

Chetumal. En 2009 et 2010, plusieurs projets de rénovation du centre, qui mettaient en péril la tradition architecturale locale, ont suscité l'inquiétude d'une partie de la population, qui mettait en péril la tradition architecturale locale. Cette mobilisation renvoie aux discours de certains intellectuels, comme Ignacio Herrera Muñoz, chroniqueur de la ville, qui dénoncent la disparition du patrimoine architectural de Chetumal, notamment ses maisons de bois, que le gouvernement Melgar, dans les années 1930, voulait faire démolir en raison de leur origine caribéenne. Un Comité de défense du patrimoine historique de Chetumal a ainsi été formé. Ce comité est le principal organisateur du « Sambay du souvenir ». Son objectif²⁰ est la défense de « notre ville », « notre histoire », « notre identité » : ce « nous » renvoie aux « authentiques » habitants de Chetumal et cette « authenticité », aux relations culturelles, familiales avec le Belize. Dans cette logique, la musique afro-caribéenne est le marqueur le plus visible et mobilisable d'une identité locale qui se construit face aux tendances hégémoniques régionales (conflit frontalier non réglé avec le Campeche, forte présence culturelle yucatèque), nationales (processus de mexicanisation initié depuis Cárdenas et culminant avec la création de l'État) et internationales (globalisation touristique). Et dans cette revalorisation du Belize et de la Caraïbe, réapparaît également l'afro-bélizien et l'afro-caribéen (chanteur de Son 3, musiciens de Lucio y su Nueva Generación, reggae, calypso des années 1960-1970), à la fois de façon implicite, euphémisée, neutralisée (on parle de caribéen bien plus que d'afro-caribéen) et sous un mode essentialisé (association naturelle de la musique avec le Noir). Alejandro de la Fuente (1998) rappelle que, à Cuba, le terme « afrocubain » a été dénoncé comme tautologique, puisque la « cubanité » inclut déjà l'africanité. De la même façon, on peut se demander si, à Chetumal, le terme « caribéen » ne présuppose pas une dimension africaine. Ou si, au contraire, il permet de l'évacuer implicitement.

Felipe Carrillo Puerto et l'invention du reggae maya

- 43 Felipe Carrillo Puerto, symbole de la résistance politique et religieuse des populations mayas, est aujourd'hui encore capitale de la « région maya » de l'État de Quintana Roo. La Maison de la culture exhibe fièrement une peinture murale représentant un homme né d'un épi de maïs sous le slogan « la zone maya n'est pas un musée ethnographique, c'est un peuple en marche ». Dans le même temps, le Parque central accueille régulièrement un groupe dansant au rythme du hip-hop et du break dance, les murs de la ville donnent à voir des graffitis représentant Bob Marley ou un rasta, une discothèque s'appelle « Rastafari ». Dans les conversations, le thème de la musique afro-caribéenne revient en permanence, avec une pointe de nostalgie pour les plus anciens lorsqu'ils évoquent les bals populaires animés par des groupes venus du Belize dans les années 1970, avec un enthousiasme surprenant pour les plus jeunes, qui mentionnent les musiciens actuels : Chan Santa Roots, Santos Santiago, Roots and Wisdom.
- 44 Au niveau historique, Mathew Restall a étudié les relations entre populations mayas et descendants d'Africains, importés en tant qu'esclaves par la couronne espagnole, introduits par les Anglais depuis la ville de Campeche ou ayant échappé à l'esclavage forestier au Belize. Dans de nombreux contextes, notamment urbains, « les Mayas et les Africains travaillaient ensemble, vivaient ensemble et produisaient ensemble une nouvelle population racialement mélangée qui crût et dépassa en nombre les Espagnols eux-mêmes. L'idéal espagnol de deux populations, indiennes et noires, ségréguées l'une

de l'autre, sauf dans des conditions de travail bien contrôlées, n'a fonctionné qu'un court moment au début de la période coloniale » (Lutz & Restall 2005 : 213). Lorena Careaga Viliesid (1981), l'une des principales historiennes de la région, a commencé ses travaux par une thèse de licence intitulée « Chan Santa Cruz [ancien nom de Felipe Carrillo Puerto] : histoire d'une communauté marronne du Quintana Roo ». Celle-ci présente une comparaison originale entre les Mayas rebelles de la Guerre des Castes, également qualifiés de *cruzob* en référence à la croix parlante (*cruz* parlante) qu'ils adoraient, et les Noirs marrons, entre Chan Santa Cruz et les communautés marronnes de Yanga (Mexique), San Basilio (Colombie), Palmares (Brésil). L'auteure se centre surtout sur la caractérisation d'un idéal-type de la communauté marronne (formes de résistance, organisation sociale et politique, travail agricole, pratiques culturelles notamment religieuses, etc.) et son application au cas de Chan Santa Cruz. La comparaison entre *cruzob* et marron montre que ces populations ont vécu des processus de domination et résistance proches, rarement étudiés simultanément en raison de la division du champ scientifique. De façon générale, pour L. Careaga, les différences ethno-raciales entre Mayas et descendants d'Africains ne doivent pas cacher leur proximité sociale, économique, politique, culturelle au sein d'une structure de domination coloniale et esclavagiste qui les affecte de la même manière.

Reggae maya et maya caraïbe

- 45 Lors de notre rencontre, le chanteur Santos Santiago me parle longuement du travail de son père dans son champ (*milpa*), de son grand-père soigneur (*curandero*) et m'accompagne au Musée de la Guerre des Castes de Tihosuco, s'adressant en maya aux personnes qui le reconnaissent. Il est avant tout connu en tant qu'interprète de musique maya pax, la musique maya traditionnelle de l'État de Quintana Roo. Pourtant, Santos Santiago est aussi l'inventeur du reggae maya, avec des titres comme « Waka'ka me'ke » et « Ma'u to'okol to'on ». Comme pour les musiciens de Chetumal, Santos Santiago n'a pas délibérément cherché à devenir interprète de musique afrocaribéenne, mais le contexte régional l'y a amené : à l'école, à la maison, il était fréquent d'écouter du calypso, de la punta, du reggae venus du Belize et du reste de la Caraïbe ; des séjours à Cancún et à Corozal (Belize), à la recherche de petits boulots, lui ont permis de mieux connaître la richesse musicale de la région ; la rencontre, à Felipe Carrillo Puerto, d'un musicien bélizien, sera finalement l'occasion de s'essayer aux rythmes afro-caribéens. Santos Santiago ne voit d'ailleurs aucune rupture dans son parcours, aucun décalage entre maya pax et reggae. Les deux musiques ne sont pas exclusives l'une de l'autre, mais constituent deux expressions d'un même environnement culturel. D'une part, dans ses propos, le reggae maya n'est pas un nouveau genre : il est intégré à la musique maya. La composante afrocaribéenne n'est pas extérieure à la culture maya mais en est partie prenante. D'autre part, la culture maya, à Felipe Carrillo Puerto, est caribéenne. « Oui, nous sommes Mayas, mais Mayas de la Caraïbe. » On retrouve ici les sous-entendus du terme « Caraïbe » qui permet tout à la fois de se distinguer du reste de la population maya (des États voisins du Yucatán et du Campeche, mais aussi du Chiapas ou du Guatemala plus éloignés) et de mettre en lumière le caractère pluriel, ouvert, syncrétique de cette « culture maya caraïbe », au sein de laquelle la présence africaine n'est pas incongrue. Il n'y a ainsi aucune contradiction, pour Santos Santiago, à parler de calypso dans la musique maya ou à mélanger le brukdown avec la jarana, la musique traditionnelle de l'État du Yucatán.

Aussi bien, Santos Santiago ne fait finalement que fusionner des rythmes musicaux qui coexistaient jusqu'alors dans la ville.

- 46 Le groupe Chan Santa Roots, également originaire de Felipe Carrillo Puerto, n'hésite pas à se placer dans la continuité de Santos Santiago et inclut des chansons en maya à son répertoire reggae. On observe, parmi les membres du groupe, une volonté de connaître l'univers musical afrocaribéen, la culture rastafari, mais aussi la musique et la langue mayas (deux musiciens étudient ainsi à l'Université interculturelle de José María Morelos, où ils suivent notamment des cours de maya). Le nom du groupe est révélateur : il joue sur l'ancienne appellation de Felipe Carrillo Puerto, Chan Santa Cruz, qui rappelle la « croix (*cruz*) parlante », symbole religieux de la résistance maya pendant la Guerre des Castes, tout en introduisant la mention, en anglais, de « racines » qui renvoient à un univers de référence afro-caribéen. De même le blog du groupe²¹, Cruzob wailers, mêle l'évocation des « Mayas *cruzob* », nom donné aux Mayas rebelles, et du groupe ayant accompagné Bob Marley. Dans un essai intitulé *Nation rasta*, l'un des membres du groupe tente une comparaison entre rastas et *cruzob*, soulignant une forme de résistance commune à deux populations opprimées. Plusieurs articles du blog juxtaposent musique afro-caribéenne et musique maya, référence au rastafarisme et à la Guerre des Castes, images de Bob Marley et de Jacinto Pat et Cecilio Chi, héros mayas locaux.
- 47 En 2010, année du bicentenaire de l'indépendance et du centenaire de la révolution mexicaine, certains jeunes de Felipe Carrillo Puerto semblent s'identifier plus facilement à la figure mythique de Bob Marley, à la fois consensuelle et décalée dans le contexte local, qu'aux héros nationaux de l'indépendance et de la révolution, omniprésents et pourtant si lointains²². Ou bien, en prenant le parti de Bob Marley, Cecilio Chi et Jacinto Pat ont-ils le sentiment de se placer ainsi du côté des opprimés, de la périphérie face au centre. La musique afro-caribéenne apparaît aujourd'hui, comme une ressource positive, mobilisée dans une alliance des minorités autour de la référence à l'esclavage, au marronnage en tant que symbole de résistance, à la Caraïbe comme signe de distinction identitaire et de revanche contre le centre (métropoles coloniales et nationales).

L'Afrique entre valorisation, instrumentalisation et légitimation

- 48 Wisdom, musicien rasta d'origine nigériane, occupe une place particulièrement significative sur la scène musicale de Felipe Carrillo Puerto, lui apportant une certaine légitimité tout en contribuant à renforcer l'ambiguïté de la référence au « Noir » et à l'Africain. Wisdom est arrivé au Mexique dans le cadre d'un projet social tourné vers les populations mayas, a vécu dans les États de Veracruz et du Chiapas avant d'inaugurer son Centre culturel africain et maya à Felipe Carrillo Puerto. Il joue un rôle central, à la fois en tant que musicien, mais aussi parce qu'il contribue à structurer, dynamiser, connecter la scène locale. Il a ainsi organisé à deux reprises un festival de musique appelé Roots, auquel ont participé de nombreux groupes de la région ; il a installé un petit studio d'enregistrement à Felipe Carrillo Puerto ; il est en contact direct avec des musiciens et producteurs aux États-Unis. Le site Web du Centre culturel africain et maya, dans un espagnol anglicisé, rappelle ses objectifs : « promotion de la culture africaine et maya », afin de « faire connaître les Mayas du Mexique, du Belize, du Guatemala, du Honduras, et les Africains d'Afrique et dans toutes les parties du monde où ils vivent ». Et Wisdom précise un peu plus loin :

« L'expérience de mes voyages sur ces routes mayas m'a convaincu que les gens veulent avoir plus d'informations sur les personnes comme moi, un Noir qui n'est pas Bélizien, parler d'autres langues, jouer des musiques et des instruments différents et proches à la fois de ce que l'on trouve dans les zones mayas. Dans d'autres États du Mexique, comme le Veracruz et le Chiapas, j'ai participé à des programmes pour envoyer des Mexicains en Afrique pour connaître des instruments de musique comme le Djembe du Sénégal et des spécialistes de ces cultures africaines sont venus apprendre à ceux qui étaient intéressés au Mexique et dans d'autres pays d'Amérique centrale »²³.

49 Wisdom est considéré comme le « vrai Noir » de Felipe Carrillo Puerto, tout en étant resitué dans un univers afro-caribéen plus qu'africain. Ainsi plusieurs interlocuteurs me présentèrent-ils fièrement un CD ou une photographie de Wisdom, m'assurant en riant qu'il s'agissait de Bob Marley. Reprenant et détournant ce discours, Wisdom a à son tour intitulé un de ses albums *Je ne suis pas Bob Marley*. Une telle anecdote est révélatrice. Elle renvoie tout d'abord à une assimilation généralisée du « Noir » à l'étranger, comme si « être noir et mexicain » était nécessairement une contradiction. Mais cette extranéité ne s'ancre pas en Afrique, sans doute trop éloignée, et reste dans un horizon plus proche, dans la Caraïbe. Elle montre ensuite que, même si elle n'exhibe aucun signe d'appartenance à un univers de référence afro-caribéen, la musique locale a également besoin de la reconnaissance d'un « ingrédient afro » (comme on l'a vu dans le cas des danseurs noirs et béliziens de Ely et Benny), qui vient confirmer sa pluralité intrinsèque sans pour autant renvoyer à une improbable quête d'authenticité. En ce sens, Wisdom apporte cette nécessaire légitimité, à la fois parce qu'il est « noir » et « africain », mais aussi parce qu'il participe directement à la structuration et à la consolidation du champ musical local, parce qu'il transmet un bagage culturel, un intérêt historique et un engagement pédagogique, concernant la culture africaine comme la culture maya.

50 ♦

51 Finalement, le métissage mexicain est-il remis en cause par la musique afrocaribéenne, comme une « troisième racine » oubliée qui ressurgirait à la périphérie de la nation ? La réémergence récente, dans les années 2000, de la musique afro-caribéenne à Chetumal et Felipe Carrillo Puerto semble répondre à des logiques sociales plus complexes, plus diffuses, plus locales : histoire de la région tout au long du XX^e siècle, structuration du champ musical, rôle de quelques intermédiaires culturels, valeur-ajoutée de l'association à la Caraïbe. On comprend ainsi mieux comment un genre musical exogène est si aisément incorporé par les acteurs locaux : parce que cette exogénéité renvoie avant tout à une altérité proche, interne à une région longtemps restée à la périphérie du territoire national ; parce que la pratique musicale, à Chetumal, ne s'exprime pas sous la forme d'une différence culturelle mais sous celle d'un héritage familial ; parce que l'ethnicité, dans le cas de Felipe Carrillo Puerto, n'agit pas comme un marqueur de division mais comme l'affirmation d'une résistance commune à l'esclavage et au colonialisme.

52 Dans son article sur le calypso au Panama, Carla Guerrón-Montero (2006) a mis en lumière une renaissance de la culture noire dans une logique d'affirmation de la différence. Dans le cas colombien étudié par Peter Wade (2002), une musique, noire et périphérique, est devenue une composante de l'identité nationale. Chetumal et Felipe Carrillo Puerto nous montrent d'autres logiques qui confirment la diversité de la musique afro-caribéenne et les multiples configurations de l'ethnicité en Amérique latine.

53 La musique du Quintana Roo demeure parfaitement locale et ne diffuse que marginalement à l'échelle nationale ; elle fissure encore moins l'identité nationale et

l'idéologie du métissage. Mais elle est elle aussi nationalisée, dans une logique inverse à celle décrite par Peter Wade, dans le sens où son extranéité est peu à peu effacée, son hétérogénéité banalisée, son altérité dissoute dans le métissage ou associée à l'indianité. La musique tropicale colombienne du début du xx^e siècle a sans nul doute un développement que n'a pas la musique afro-caribéenne de Chetumal et de Felipe Carrillo Puerto. En outre, la côte caraïbe colombienne occupe une place fondamentale dans l'histoire nationale, ce qui n'est pas le cas du Quintana Roo. Néanmoins une telle divergence renvoie aussi à l'hégémonie de l'idéologie mexicaine du métissage et de l'indigénisme, et à l'efficacité de l'appareillage étatique d'intégration nationale.

- 54 Le « noir » n'est pas une alternative ou un questionnement du métissage mais bien plutôt une nuance, un degré au sein d'un projet national plus hétérogène que ne le laisse entendre l'idéologie du métissage²⁴ et englobant tout à la fois les catégories de *mestizo*, maya, afro-caribéen. Il n'est pas plus une nouvelle altérité qui viendrait concurrencer l'altérité indigène mais contribue au contraire à la renforcer, l'alimenter, la légitimer. La « musique noire » ne s'inscrit pas dans une identification à un monde culturel afrocaribéen ou au Black Atlantic de Paul Gilroy, elle ne produit pas plus d'« identités afro-américaines » ; elle est bien plutôt dissoute dans « le même » (dont elle est une nuance), au travers de l'idéologie nationale du métissage à Chetumal, et intégrée à « l'autre », dans son association à la culture maya à Felipe Carrillo Puerto. La dimension « afro » de la musique est à la fois présente et invisible, évidente et non remarquée. Parler de « culture afro-caribéenne », de « descendants d'Africains », d'« identité noire » ne semble pas avoir beaucoup d'intérêt et de signification pour mes interlocuteurs. De fait, lorsque je les questionne directement, ils répondent le plus souvent par des propos racialisés (« c'est la race », « c'est l'essence caraïbe », « c'est le sang », etc.), qui contrastent avec des pratiques nuancées et complexes, une histoire faite de discontinuités et d'emprunts.
- 55 La musique afro-caribéenne à Chetumal et Felipe Carrillo Puerto n'est pas un « défi » au métissage (Anderson & England 2005), incapable de transcender le dualisme Indien/Européen et d'intégrer, dans le discours et les pratiques, d'autres composantes de la population. Ce n'est pas non plus une révision du métissage qui inclurait une « troisième racine » car la culture afro-américaine n'est pas extérieure ou à côté du projet national *mestizo* (Hoffmann & Rinaudo 2011). Au-delà de la dénonciation du *mestizaje* comme une forme de racisme et de nationalisme homogénéisant, au-delà aussi d'une vision enchantée du mélange des cultures et de l'hybridité postmoderne, on observe que la musique afro-caribéenne est à la fois diffusée, valorisée, légitimée par les institutions mexicaines, mais aussi assimilée, normalisée, standardisée. La musique afro-bélizienne est devenue mexicaine en raison de son insertion dans le récit historique et identitaire local et de son appropriation par l'appareillage institutionnel, tout en existant comme une spécificité culturelle régionale. On observe ainsi à quel point la société mexicaine est capable de transformer une altérité doublement exogène, en termes raciaux et nationaux, en une altérité endogène, non problématique et non saillante.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, M. & ENGLAND, S., 2005, « Auténtica cultura africana en Honduras ? Los afrocentroamericanos desafían el mestizaje indohispano en Honduras », in D. A. EURAQUE, J. L. GOULD & C.R. HALE (eds.), *Memorias del mestizaje. Cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*, Antigua, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, Guatemala : 253-294.
- APPADURAI, A., 1996, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ARGYRIADIS, K. & JUAREZ HUET, N., 2008, « Acerca de algunas estrategias de legitimación de los practicantes de la santería en el contexto mexicano », in A. AGUILAR, K. ARGYRIADIS, R. DE LATORRE & C. GUTIERREZ (eds.), *Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco/IRD/CEMCA/CIESAS/ ITESO : 281-308.
- BASAVE BENITEZ, A. F., 2002, *México mestizo : análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BOLLAND, N., 2004, *Colonialism and Resistance in Belize : Essays in Historical Sociology*, Benque Viejo del Carmen, Cubola Books.
- CAREAGA VILIESID, L., 1981, *Chan Santa Cruz : Historia de una comunidad cimarrona de Quintana Roo*, Tesis de Licenciatura, México, Universidad Iberoamericana.
- CHAMBERS, G., 2010, *Race, Nation, and West Indian Immigration to Honduras, 1890-1940*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- CHOMSKY, A., 1994, « West Indian Workers in Costa Rican Radical and Nationalist Ideology, 1900-1950 », *Americas*, 51 (1) : 11-40.
- COLLÍ COLLÍ, M. B., 1992, *Presencia negra en Quintana Roo, periodo 1800-1820*, México, Felipe Carrillo Puerto, Conaculta, Dirección general de culturas populares, Unidad Regional Quintana Roo, Programa nacional de nuestra Tercera Raíz.
- COLLÍ COLLÍ, M. B., 2005, *Componentes culturales africanos en Quintana Roo*, Memoria etnográfica para optar al título de licenciado, Mérida, Uady.
- COMITE ORGANIZADOR, 1991, *Tercer Festival Internacional de Cultura del Caribe. Un avance*, Fotocopias sin referencia, Chetumal, Centro de Documentaciones Chilam Balam.
- CULTURA DEL CARIBE, 1988, *Memoria del Festival Internacional de Música del Caribe*, México, Unidad del Programa Cultural de las Fronteras-SEP.
- CUNIN, É., 2014, *Administrer les étrangers au Mexique. Migrations afrobéliziennes dans le Quintana Roo (1902-1940)*, Paris, Karthala (« Esclavages, IRD »).
- CUNIN, É. & JUAREZ HUET, N., 2011, « Antología de textos sobre afrodescendientes en la península de Yucatán », México, Proyecto Afrodesc, Cuaderno de trabajo, 12, <<http://www.ird.fr/afrodesc/spip.php?article433>>.
- FORT, O., 1979, *La colonización ejidal en Quintana Roo (Estudio de caso)*, México, Instituto Nacional Indigenista, Investigaciones Sociales, No. 7.

- DE LA FUENTE, A., 1998, « Race, National Discourse, and Politics in Cuba : An Overview », *Latin American Perspectives*, 25 (3) : 43-69.
- GARCIA DE LEON, A., 1992, « El Caribe afroandaluz : permanencias de una civilización popular », *La Jornada semanal*, domingo 12 de enero : 27-33.
- GERHARD, P., 1991, *La frontera sureste de la Nueva España*, México, Ed. Unam.
- GILROY, P., 1999, *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.
- GUERRÓN-MONTERO, C., 2006, « Can't Beat Me Own Drum in Me Own Native Land : Calypso Music and Tourism in the Panamanian Atlantic Coast », *Anthropological Quarterly*, 79 (4) : 633-665.
- HALL, S., 1996, « What Is "Black" in Black Popular Culture », in D. MORLEY & K. H. CHEN (eds.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London-New York, Routledge : 465-475.
- HOBBSBAWM, E. & RANGER, T., 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOFFMANN, O., 2006, « Negros y fromestizos en México : viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado », *Revista Mexicana de Sociología*, 68 (1) : 103-135.
- HOFFMANN, O. & RINAUDO, C. (EDS.), 2011, *Mexique. L'autre métissage / México. El otro mestizaje*, México, Editorial de la Universidad Veracruzana ; Paris, IRD.
- HYDE, R. L., 2009, « *Stoan Baas* » *People : an Ethnohistorical Study of the Gales Point Manatee Community of Belize*, The University of the West Indies, Mona Campus, Department of History and Archaeology, Master of Arts Heritage Studies.
- KNIGHT, A., 1990, « Racism, Revolution and Indigenismo : Mexico, 1910-1940 », in R. GRAHAM (ed.), *The Idea of Race in Latin America 1870-1940*, Austin, University of Texas Press : 71-113.
- LARA MILLAN, G., 2010, « La estructuración de una corriente etnopolítica en la Costa Chica, México », in O. HOFFMAN (ed.), *Diáspora, nación y diferencia. Política e Identidad*, México, INAH, CEMCA, IRD, UNAM, Serie Africanías, 4 : 307-334.
- LUTZ, C. & RESTALL, M., 2005, « Wolves and Sheep ? Black-Maya Relations in Colonial Guatemala and Yucatan », in M. RESTALL (ed.), *Beyond Black and Red : African-native Relations in Colonial Latin America*, Albuquerque, University of New Mexico Press : 185-222.
- MANRIQUEZ, R., 2007, « Diálogos de Río Hondo. Bajo el sol del Caribe se merece el ritmo de la fiesta », *Río Hondo*, 263 : 28-30.
- OPIE, F.D., 2009, *Black Labor Migration In Caribbean Guatemala, 1882-1923*, Miami, University of Florida.
- ORTEGA, E., 2008, « Chetumal : puerta de entrada del reggae a México », *Río Hondo*, <<http://www.riohondo.com.mx/LeerArticulo.aspx?id=812>>.
- PARENT, E., 2011, « Introduction. The Uneasy Burden of Race », *Volume I*, 8 (1) : 7-15, <<http://volume.revues.org/72>>.
- PUTNAM, L., 2010, « Eventually Alien : The Multigenerational Saga of British Western Indians in Central America, 1870-1940 », in L. GUDMUNDSON & J. WOLFE (eds.), *Blacks and Blackness in Central America : Between Race and Place*, Durham NC, Duke University Press : 278-306.
- RAIBAUD, Y., 2009, « Peut-on parler de musique noire ? », *Volume I*, 6 (1-2) : 171-175, <<http://www.cairn.info/revue-volume-2009-1-page-171.htm>>.

- RAMIREZ CANUL, M., 2001, *Música y músicos tradicionales de Quintana Roo*, Chetumal, Instituto Quintanarroense de la Cultura-UQROO.
- REED, N., 2002, [1964] *La Guerra de castas de Yucatán*, México, Biblioteca Era.
- RINAUDO, C., 2012, *Afro-mestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz*, México-Veracruz, Editorial de la Universidad Veracruzana-IRD-AFRODESC.
- ROSADO VEGA, L., 1940, *Un pueblo y un hombre*, Chetumal, Editorial Norte Sur.
- SAADE GRANADOS, M., 2009, « Una raza prohibida : afroestadounidenses en México », in P. YANKELEVITCH (ed.), *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*, México, UNAM, Programa México Nación Multicultural : 231-276.
- SANSONE, L., 2003, *Blackness without Ethnicity. Constructing Race in Brazil*, New York, Palgrave Macmillan.
- DEL C. VALLARTA VELEZ, L., 2001, *Los payobispenses. Identidad, población y cultura en la frontera México-Belize*, Chetumal, UQROO-CONACYT, Colección Sociedad y Cultura en la Vida de Quintana Roo, V.
- VASCONCELOS, J., 1999, [1925] *Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, México, Editorial Planeta, Colección Austral.
- WADE, P., 2002, *Música, Raza y Nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá, Vice Presidencia de la República, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe.
- YANKELEVICH, P. (ED.), 2009, *Nación y extranjería. La exclusión racial en las políticas migratorias de Argentina, Brasil, Cuba y México*, México, UNAM, Programa México Nación Multicultural.

NOTES

2. Le terme « afro-caribéen » inclut différents genres musicaux dans le discours des habitants de Chetumal et Felipe Carrillo Puerto : brukdown, reggae, ska, calypso, punta, etc. Il renvoie en particulier à la musique venue du Belize voisin, bien qu'il puisse aussi englober tout type de musique associée aux populations afrodescendantes et/ou à la Caraïbe (salsa, son).
3. Le Belize devient la colonie du Honduras britannique en 1862, puis reprend le nom de Belize en 1973. Il symbolise la présence anglaise dans la région. Le Territoire de Quintana Roo naît en 1902 et deviendra l'État de Quintana Roo en 1974.
4. Ce récit des origines, sur le modèle de celui de La Malinche et d'Hernán Cortés, permet de réconcilier histoire coloniale et précoloniale au nom de la naissance d'une société métisse.
5. Jusqu'à l'abolition de l'esclavage en 1834, le Belize fut une société esclavagiste tournée vers l'exploitation forestière (BOLLAND 2004).
6. Résine naturelle servant à l'élaboration du *chewing-gum*. Son exploitation ralentit avec la crise économique de 1929 puis cesse quasi complètement avec l'introduction du chewing-gum synthétique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.
7. Pour une analyse du sambay et du brukdown depuis le Belize, voir HYDE (2009). Cette musique est avant tout liée aux Africains et aux Créoles (descendants d'Africains et d'Européens), recrutés en tant qu'esclaves puis travailleurs libres dans l'exploitation forestière. La punta constitue un autre genre musical afrocaribéen directement associé au

Belize et aux Garifunas qui peuplent la côte Caraïbe de l'Amérique centrale. Cette musique est également présente à Chetumal et Felipe Carrillo Puerto, notamment sous la forme de punta rock, mais de façon beaucoup plus récente (années 2000). Elle ne s'inscrit pas dans les dynamiques historiques étudiées ici (en raison notamment de la faible participation des Garifunas à l'économie forestière au Mexique) tout en contribuant à l'intérêt actuel pour les « musiques noires » dans le sud du Quintana Roo.

8. Elle devient capitale en 1915.

9. C'est notamment à cette époque que certains noms de lieux sont transformés pour être « mexicanisés » : Payo Obispo devient Chetumal, Chan Santa Cruz, Felipe Carrillo Puerto, etc. On citera également l'adoption de l'organisation socio-économique sous forme de coopératives, la création des *ejidos* (forme de propriété collective des terres) forestiers, les premiers projets d'infrastructure routière permettant de désenclaver Chetumal, l'introduction de programmes d'éducation civique, l'instauration de politiques de colonisation interne, etc.

10. Une circulaire secrète de 1924 interdit l'entrée des populations noires au Mexique ; les années 1920-1930 sont marquées par l'instauration de mesures restrictives au niveau migratoire, orientées notamment par des critères raciaux (voir SAADE GRANADOS 2009 ; YANKELEVICH 2009 ; CUNIN 2014).

11. Voir la compilation *Belize City Boil-Up*, Stonetree Records, qui réunit les principaux interprètes de ces rythmes béliziens des années 1950-1960.

12. Le groupe trouve son inspiration dans le brukdown, la soca et le calypso, mais le terme reggae est souvent employé aujourd'hui comme un synonyme de « musique afro-caribéenne », incluant différents styles indépendamment de leurs spécificités musicales et historiques. Une étude plus spécialisée des rythmes, chansons, instruments, etc., reste à faire.

13. Entretien dans le film *Ely-Combo, Reggae de Chetumal para el mundo*, réalisé par Eduardo Medina Zetina, Chetumal, Santa Cecilia Producciones, 2008 (31').

14. Anthropologue, Guillermo Bonfil Batalla fut l'initiateur, quelques années auparavant, du programme « La Troisième Racine », destiné à intégrer, à la culture nationale, la population d'origine africaine.

15. Margarito Molina, directeur du bureau de Cultures populaires à Chetumal, rappelle que l'ancrage caribéen du Mexique est mis en avant dans l'État de Quintana Roo en 1988, c'est-à-dire avant son institutionnalisation dans l'État de Veracruz, aujourd'hui considéré comme l'« État caribéen » du Mexique (entretien, 24 novembre 2010). À Veracruz, la dimension caribéenne est affirmée en 1989 avec l'organisation, par l'Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), du premier forum « Veracruz, c'est aussi la Caraïbe » (« Veracruz También es Caribe »), puis du Festival afro-caribéen (Festival Afro-caribeño) en 1994. Il faut également souligner que, à Veracruz, la Caraïbe a été explicitement mise en relation avec l'héritage afro-américain, par l'intermédiaire du programme « La Troisième Racine » : à cette époque, Luz María Martínez Montiel était simultanément directrice du patrimoine culturel de l'IVEC et coordinatrice de « La Troisième Racine » (RINAUDO 2012). Dans le Quintana Roo, en dépit de la présence de Guillermo Bonfil Batalla dans le Festival international de culture de la Caraïbe en 1991, la connexion entre « caribéanité » et « Troisième Racine » n'a pas fonctionné. Le seul résultat du programme « La Troisième Racine » dans l'État semble avoir été le travail de Mario Baltazar COLLÍ (1992) au sein du bureau de Cultures populaires de Felipe Carrillo Puerto.

16. *Respuesta*, 20 novembre 2011.
17. <<http://www.myspace.com/bandikoro>>, consulté le 12 novembre 2010.
18. RC Producciones, 2001.
19. Bahía del Sol Records, 2004.
20. Entretien avec Francisco Ortega, organisateur du « Sambah du souvenir » (2 février 2011).
21. <<http://cruzoob-wailers.blogspot.com/>>.
22. Rappelons que le Territoire de Quintana Roo est fondé en 1902. Il n'a vécu que de façon très marginale les événements de la Révolution (1910) et n'existait pas au moment de l'indépendance (1810).
23. <<http://www.rootsandwisdommusic.com/spanish.htm>>, consulté le 2 mai 2012.
24. Ou, plus exactement, une présentation binaire (Indien/Européen) de cette idéologie ; les écrits des intellectuels mexicains associés au métissage (Molina Enríquez, Vasconcelos, Gamio, etc.) montrent la richesse, la complexité mais aussi les ambiguïtés et contradictions de leurs définitions du métissage.

RÉSUMÉS

Hierba Santa, Chan Santa Roots, Korto Circuito, Roots and Wisdom, Escuadrón 16 : ce sont quelques-uns des nombreux groupes de musique afro-caribéenne de l'État du Quintana Roo, au sud-est du Mexique, à la frontière avec le Belize. Alors que la région est traditionnellement associée à une culture maya dominante ou au premier métissage au Mexique, j'étudierai l'apparition et la disparition de la musique afrocaribéenne, tout au long du xx^e siècle, afin de mieux comprendre, dans une perspective décalée, les mécanismes socio-historiques d'inclusion, transformation et élimination de la différence. En m'intéressant à la scène musicale locale (musiciens, public, organisation, etc.), j'analyserai la signification d'une « musique noire sans Noirs » et ses conséquences sur la définition du métissage mexicain.

Appropriating Otherness. Afro-Caribbean Music in the State of Quintana Roo, Mexico

Hierba Santa, Santa Chan Roots, Korto Circuito, Roots and Wisdom, 16 Squadron : these are some of the many groups of Afro-Caribbean music in the state of Quintana Roo, in the southeast of Mexico, on the border with Belize. While the region is traditionally associated with a dominant Maya culture or with the first *mestizaje* in Mexico, I will study the emergence and disappearance of Afro-Caribbean music throughout the 20th century in order to better understand socio-historical mechanisms of inclusion, transformation and elimination of otherness. Focusing the research on the local music scene (musicians, public, organization, etc.), I will analyze the meaning of a "black music without Blacks" and its consequences on the definition of Mexican *mestizaje*.

INDEX

Keywords : Mexico, Belize, Ethnicity, Border, Afro-Caribbean Music

Mots-clés : Mexique, Belize, ethnicité, frontière, métissage, musique afrocaribéenne

AUTEUR

ÉLISABETH CUNIN

Institut de recherche pour le développement (IRD), Unité de recherches « Migrations et société » (URMIS), Université Nice Sophia Antipolis, Nice ; Centro de investigaciones y estudios superiores en antropología social (CIESAS), Mérida ; Universidad de Quintana Roo, Chetumal.