



## Esclavages & Post-esclavages

Slaveries & Post-Slaveries

7 | 2022

Imaginer le « mémorial musical ». Musiques et (re)transmissions des mémoires des traites et des esclavages

---

# Imaginer le « mémorial musical » Musiques et (re)transmissions des mémoires des traites et des esclavages

Elina Djebbari et Charlotte Grabli

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/slaveries/7626>

DOI : 10.4000/slaveries.7626

ISSN : 2540-6647

### Traduction(s) :

Introduction – Imagining the “Musical Memorial”

Music and the (re)transmission of the memory of slaveries and the slave trades. - URL : <https://journals.openedition.org/slaveries/8032> [en]

### Éditeur

CIRESC

### Référence électronique

Elina Djebbari et Charlotte Grabli, « Imaginer le « mémorial musical »

Musiques et (re)transmissions des mémoires des traites et des esclavages », *Esclavages & Post-esclavages* [En ligne], 7 | 2022, mis en ligne le 22 décembre 2022, consulté le 07 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/7626> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/slaveries.7626>

---

Ce document a été généré automatiquement le 7 janvier 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Imaginer le « mémorial musical » Musiques et (re)transmissions des mémoires des traites et des esclavages

Elina Djebbari et Charlotte Grabli

---

- 1 En 2013, le célèbre groupe antillais Kassav' – qui a propulsé le zouk sur la scène internationale – entamait une longue tournée de plusieurs mois baptisée « Mawonaj Tour ». Si la chanteuse Jocelyne Béroard indique à l'époque que cette référence au marronnage exprime « une révolte envers l'industrie de la musique » (Gene 2022 : 276), celle-ci inscrit également la tournée dans une mise en abyme mémorielle. Kassav' célèbre à la fois la sortie de l'album *Sonjé* (« se souvenir ») dédié à Patrick Saint-Éloi (chanteur du groupe disparu en 2010), la performance sur scène de leur répertoire musical bâti sur plus de trente ans de carrière et la mémoire des formes passées de marronnage qui ont profondément marqué la création des musiques et danses antillaises, comme le gwoka de Guadeloupe auquel l'album *Sonjé* rend explicitement hommage. Le « Mawonaj Tour » de Kassav' témoigne ainsi de la façon dont des polyphonies mémorielles s'enchevêtrent et s'incarnent à travers des pratiques performatives et artistiques dans les contextes post-esclavagistes. La stratification des appels mémoriels à travers la musique conduit à interroger la fabrique du « mémorial musical » comme un espace de (re)transmissions de la mémoire des traites et des esclavages.
- 2 Depuis les abolitions occidentales dans l'Atlantique noir (Aterianus-Owanga & Guedj 2014 ; Bonacci 2009 ; Gilroy 1993), mais aussi dans les sociétés post-esclavagistes de l'océan Indien (Desroches & Samson 2008 ; Parent 2018 ; Servan-Schreiber 2010), du Maghreb et du golfe Persique (Khalifa 2006 ; Sébiane 2015), la musique n'a cessé d'être invoquée pour faire face à « l'héritage fantomatique de l'esclavage » (Rice & Kardux 2012). Au Maghreb et dans la péninsule arabe, des communautés de descendant-es d'esclavisé-es lient ainsi explicitement, comme les gnawas au Maroc

(Becker 2020), ou non, comme les rites stambeli en Tunisie (Jankowsky 2006 : 405), leurs pratiques musicales au passé des traites et des esclavages. Dans un autre registre, l'autrice africaine-américaine Toni Morrison (1989) a plus spécifiquement pensé le jazz, le blues et les spirituals comme des mémoriaux musicaux indispensables à la construction d'un espace littéraire de recueillement, alors qu'il n'existait encore aucun lieu ou monument le permettant (Rice 2010 : 102-152). Aujourd'hui, l'institutionnalisation de la mémoire peut prendre différentes formes et se faire en dialogue avec les artistes. Cependant, les mémoriaux musicaux qui lui préexistent, tels que ceux évoqués par Toni Morrison, offrent des perspectives particulièrement heuristiques pour saisir la performativité des processus associant la musique à la mémoire des descendant·es d'esclavisé·es et comprendre les imaginaires qui en découlent, à l'échelle individuelle et/ou collective.

- 3 En questionnant précisément l'entrelacement et la stratification de ces processus mémoriels à travers la musique, ce numéro propose d'enrichir la littérature existante sur les politiques de la mémoire et les mémoriaux traditionnels à l'endroit des traites et des esclavages aux Amériques et en Afrique (Araujo 2012, 2014, 2015 ; Bonniol 2004, 2007 ; Braxton & Diedrich 2004 ; Carmignani 2017 ; Ciarcia 2016, 2020 ; Jong & Rowlands 2007 ; Rice 2010 ; Smith & al. 2011). La littérature a en effet documenté et analysé de manière critique comment, à l'échelle supranationale notamment, les politiques mémorielles et patrimoniales promues par l'Unesco à partir des années 1990 ont concouru à (re)créer des espaces de transmission et de recueillement sur des sites explicitement en lien avec le commerce esclavagiste. Des forts, des ports, des places de marché d'êtres humains ou des sites naturels ont ainsi été réinvestis, tandis que des musées, des monuments, des sculptures ont été bâtis pour créer des parcours scénarisés, comme à Ouidah au Bénin ou à Gorée au Sénégal. Parmi ces travaux, les oublis, amnésies et silences mémoriels ou encore les absences et/ou manquements des projets d'institutionnalisation de la mémoire ont été soulignés et abondamment dénoncés ces dernières années (Chivallon 2006 ; Ciarcia 2020).
- 4 Par ailleurs, malgré la capacité reconnue de la musique à transmettre et incarner la mémoire (Aterianus-Owanga & Santiago 2016 ; Aubert & Charles-Dominique 2009 ; Bennett & Janssen 2017 ; Bithell 2006 ; Shelemay 2006), celle-ci n'a pas été analysée en conjonction avec ces initiatives mémorielles menées à grande échelle. Si des formes performatives liées à l'héritage des traites et des esclavages (musiques, danses, carnivals, processions, rites religieux, etc.) ont été promues par l'Unesco au titre de l'inscription de certaines d'entre elles sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel (PCI), comme le maloya réunionnais en 2009 et le gwoka guadeloupéen en 2014, ce dispositif patrimonial leur confère un statut et une légitimité qui peut parfois les assigner à jouer un rôle de représentation d'une communauté ou d'un groupe de descendant·es d'esclavisé·es. Étonnamment donc, l'inscription de ces musiques dans une économie patrimoniale a pu figer leurs capacités de projection et de réactualisation mémorielles alors même que les sites bâtis – et les scénographies mémorielles prenant place en leur sein – promeuvent pour certains l'instauration de formes performatives pour transmettre la mémoire des traites et des esclavages.
- 5 Ainsi, par le choix de l'expression « mémorial musical », ce numéro entend non pas saisir la musique dans une matérialité mnémonique que lui insufflerait la notion de mémorial, mais plutôt rendre au musical toute l'ampleur des projections mémorielles qu'il catalyse, performe et véhicule. Sans se cantonner à la relation au passé

esclavagiste, de nombreux travaux ont en effet montré comment la musique et la danse, entre autres, sont susceptibles de porter non seulement des formes mémorielles liées aux événements traumatiques de l'histoire, comme les génocides et les guerres ; mais aussi de devenir des archives vivantes réactualisées par la performance ou l'écoute (Apter & Derby 2009 ; Bernstein 2007 ; Buckland 2001 ; Djebbari 2021 ; Parfitt 2021 ; Roach 1996 ; Taylor 2003 ; Velasco-Pufleau & Atlani-Duault 2021). Notre intention est ainsi de mettre en perspective des travaux sur la musique et la mémoire qui dialoguent rarement du fait de la disparité des objets, contextes et temporalités abordés. En effet, la mobilisation conjointe de cette importante littérature, puisée de surcroît dans des domaines variés (littérature, histoire, anthropologie, ethnomusicologie, *performance* et *postcolonial studies*, etc.), ne suffit cependant pas à asseoir la définition du mémorial musical tel que nous proposons de le conceptualiser dans ce dossier de la revue *Esclavages & post-esclavages / Slaveries & Post-Slaveries*.

- 6 Si l'ensemble des musiques afro-diasporiques et créoles peuvent transmettre des représentations façonnant les mémoires des traites et des esclavages, il importe de distinguer les musiques produites dans le contexte esclavagiste, qui continuent d'être (ré)interprétées ou dont les traces nous parviennent, de celles créées à des époques postérieures. Les chants produits en situation d'esclavage ont pu permettre de consigner des lieux, des personnages historiques, des récits élaborés de marronnages et de luttes, reflétant à la fois les résistances à la mise en esclavage, la dureté de la migration forcée et les défis de l'intégration dans un nouvel espace social. Il s'agit ainsi de mettre au jour les manières, moins souvent abordées, dont les témoins et survivant·es des traites et esclavages ont pu en transmettre la mémoire aux générations suivantes (Aje & Gachon 2019). La capacité des paroles à documenter les moments de séparation, les lieux d'origine et les itinéraires des esclavisé·es apparaît centrale parmi les Africain·es déporté·es dans la région du golfe Persique (Khalifa 2006) ou vers l'actuel royaume du Maroc. Dans l'ordre religieux et spirituel gnawa des communautés de descendant·es d'esclaves au Maroc, les chansons témoignent de la diversité de leurs origines en Afrique de l'Ouest et au sud du pays, et de leur réinvention de la catégorie fictive dans laquelle la diaspora noire a été regroupée en dépit de toute réalité ethnique ou linguistique commune (Hamel 2008)<sup>1</sup>. Tout comme les musiques gnawa, certains genres musicaux se sont développés en relation étroite avec la mémoire locale du passé esclavagiste : c'est le cas par exemple du maloya réunionnais (Lagarde 2007), de la rumba cubaine (Daniel 1995), du candombe uruguayen (Biermann 2017) ou encore de la capoeira brésilienne (Assunção 2022)<sup>2</sup>. Pour ces formes musico-chorégraphiques, leurs liens historiques avec les situations de mise en esclavage ne sont pas disputés ; au contraire, leur afro-descendance supposée prend souvent le dessus dans les lectures qui en sont faites, dissimulant à la fois les processus de créolisation et le rôle des politiques traditionalistes qui ont influencé l'évolution de ces pratiques au profit, notamment, de la valorisation de la notion de résistance. Ailleurs, certaines formes performatives ont été au contraire prises dans les processus brutaux de *blanqueamiento* (« blanchiment ») qui ont invisibilisé les apports des descendant·es d'esclavisé·es, comme ce fut longtemps le cas pour le tango argentin par exemple (Chazelle 2001 ; Karush 2012). Tandis que certaines d'entre elles voyaient effacée de leur histoire une partie des acteur·rices ayant contribué à leur émergence, d'autres musiques nées à des périodes plus récentes dans les sociétés post-esclavagistes étaient inscrites pleinement par leurs créateur·rices dans une filiation revendiquée avec l'histoire esclavagiste. C'est le cas par exemple des chanteur·euses de reggae jamaïcain·es qui n'ont eu de cesse de lier cette mémoire à la

dénonciation des inégalités et des violences qui persistaient à l'ère post-coloniale. En cherchant à saisir dans une même perspective ces musiques apparues à des périodes différentes, ce numéro propose ainsi d'éclairer de façon originale non seulement l'enchevêtrement de l'histoire et de la mémoire (Halbwachs 1925 ; Ricoeur 2000), mais aussi les interprétations populaires et les mobilisations politiques qui en sont faites.

- 7 Sans mettre sur le même plan l'histoire longue de certains genres musicaux ou l'expression d'individualités artistiques à des périodes plus ou moins récentes, les différents exemples cités dans cette introduction montrent comment les liens entre musique et mémoire des traites et des esclavages sont fabriqués, articulés, véhiculés, (re)pensés, (re)transmis. En identifiant ce qui se joue entre l'appréhension des « cadres sociaux de la mémoire » (Halbwachs 1925) et la mise en œuvre de stratégies mémorielles collectives et/ou individuelles recourant à la musique – et ce, sous une grande variété de formes –, ce numéro souhaite mettre au jour l'entremêlement de ces injonctions mémorielles (Ciarcia 2016). La spécificité des matériaux formant le mémorial musical, à la fois composite et potentiellement disputé, invite à penser les associations et les dissociations entre dépositaires « légitimes », praticien·nes et récepteur·rices, à différentes échelles et au sein d'une pluralité de circuits culturels, médiatiques et artistiques.
- 8 En plaçant la musique – et la complexité de l'agencement de ses strates mémorielles – au centre de notre questionnement, ce numéro a ainsi un double objectif. D'une part, il s'agit de mettre en lumière les voies performatives par lesquelles la mémoire des traites et des esclavages est rendue sensible, audible et visible à travers la musique, en amont et en aval de la reconnaissance croissante de cette histoire par des programmes nationaux et internationaux à partir des années 1990. D'autre part, il est également question d'étudier les processus mémoriels alternatifs, dialogiques et parfois conflictuels qui s'établissent entre les acteur·rices politiques ou institutionnel·les et les créateur·rices, auditeur·rices et publics des mémoriaux musicaux.
- 9 Si les articles réunis dans ce dossier apportent chacun des éclairages spécifiques sur ces questions, ils montrent des appréhensions très distinctes de ce que peut être le mémorial musical. En s'inspirant de cette variété d'interprétations stimulante, la présente introduction souhaite cependant constituer en elle-même une contribution susceptible de compléter certains pans du questionnement que le projet de numéro spécial entendait explorer<sup>3</sup>. Tel que nous le conceptualisons, le mémorial musical est constitué de deux dimensions essentielles pouvant paraître, de prime abord, difficilement conciliables mais qui, pour nous, doivent justement être pensées ensemble pour en saisir la richesse heuristique. En portant l'accent sur la dimension performative de la transmission musicale de la mémoire, c'est l'ensemble du continuum de la fabrique du mémorial musical, de sa production à sa réception, qui est mis en avant. Cette introduction propose ainsi de se situer aux deux pôles de ce continuum, inscrits dans des contextes et temporalités variés. D'une part, il s'agit de montrer comment les matériaux constitutifs du mémorial musical excèdent le contenu musical *per se* et se chargent de valeurs supplémentaires en fonction des médias et supports qui en assurent la production et la diffusion. D'autre part, le mémorial musical est tout autant façonné par la réception et les usages qui en sont faits par une multiplicité d'acteur·rices et de contextes, suscitant de véritables polyphonies mémorielles. Le mémorial musical présente par conséquent un caractère profondément composite, voire bricolé, constitué de ressources à la fois matérielles et symboliques. C'est

précisément la combinaison de ces deux dimensions qui lui confère la capacité performative, toujours réactualisable, de transmettre la mémoire des traites et des esclavages.

- 10 L'introduction évolue ainsi en trois temps distincts. Tout d'abord, l'étude des procédés de (re)transmission de la mémoire des traites et esclavages à travers le musical passe nécessairement par l'appréhension des différents médias et supports technologiques impliqués, que ce soit pour les collectes et créations d'archives (imprimées, sonores, etc.) ou pour leur diffusion. Dans ces processus sera ainsi exploré le rôle des nouvelles technologies, comme le disque apparu au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, et plus tard les formats numériques et internet. Ensuite, la question des polyphonies mémorielles sera abordée, afin de mettre en perspective les séquences lors desquelles les musiques sont mobilisées comme une source ou une ressource plus ou moins ancienne pour transmettre la mémoire des traites et des esclavages, en dehors ou en corrélation avec des récits mémoriels plus ou moins institutionnalisés. Ce faisant, il s'agit d'interroger la manière dont les mémoriaux musicaux peuvent rendre visibles, hypervisibles, ou au contraire invisibles, certaines musiques et mémoires des communautés de descendant-es d'esclavisées au détriment d'autres. Dans un troisième temps, la présentation des articles qui composent ce numéro montrera des appréhensions différentes du mémorial musical. La mise en dialogue de ces contributions fait néanmoins émerger des dynamiques transverses permettant de cerner plus précisément les modalités de fabrique et les agentivités constitutives du mémorial musical.

## (Re)transmissions mémorielles et supports médiatiques

- 11 En premier lieu, ce numéro propose de souligner le rôle des technologies et des médias dans la fabrique du mémorial musical. Au-delà du domaine de l'oralité, les musiques témoignant ou incarnant la relation au passé esclavagiste ont circulé via des supports écrits, visuels, sonores et, plus récemment, numériques, à différentes échelles. Jusqu'ici, elles ont surtout été étudiées pour documenter les représentations du passé des traites et des esclavages qu'elles véhiculent (Béru 2011 ; Bousquet 2019 ; Djebbari dans le présent numéro), comme d'autres formes artistiques, en particulier la littérature et les films produits aux États-Unis et dans la Caraïbe (Allen & Seretham 2012 ; Eckstein 2006 ; Halloran 2009).
- 12 Les régimes et temporalités médiatiques qui émergent avec chaque nouvelle technologie affectent en effet la relation à la mémoire, la portée symbolique des récits et des images véhiculés ainsi que les catégories d'acteur-rices qui les emploient (Hutton 1993 ; Manuel 1993 ; Olick, Vinitzky-Seroussi & Levy 2011). Aussi, les recueils de chants et les livrets et pochettes de disque, le cylindre, le vinyle, la cassette, le CD et plus tard le fichier MP3 participent-ils pleinement à l'édification des mémoriaux musicaux. Ces « objets » peuvent d'ailleurs devenir en eux-mêmes des supports mémoriels et des sources historiques. Les pochettes de disques illustrent cette dualité : au-delà du contenu musical gravé qui sera libéré pour l'auditeur-ricerice par le tracé du diamant sur les sillons du disque, les images et textes présents sur la pochette peuvent devenir des sources pour le-la chercheur-euse ou l'amateur-ricerice et convoquer des imaginaires spécifiques en lien avec le contenu musical. Par exemple, les albums de

reggae jamaïcain, en mobilisant l'image récurrente du captif, de l'esclave, du bateau, des chaînes, de la plantation et du fouet, à la fois dans les paroles des chansons et sur les couvertures de disque (Bonacci 2020 ; Bousquet 2019 ; Cooper 1995), ont contribué à renforcer le lien entre ce genre musical et l'héritage de la traite promu par les artistes. En outre, par leur matérialité ou au contraire leur potentielle intangibilité, ces supports et leur combinaison tendent à brouiller les repères entre l'audible, le visuel et l'écrit dans la retransmission mémorielle, au profit d'une appréhension multimodale – et, partant, multisensorielle – de la mémoire. La diversité des médias impliqués fait également ressortir l'imagination et les aspirations des acteur·rices artistiques, politiques ou scientifiques ayant perçu dans les musiques des esclavisées le meilleur moyen de consolider la mémoire collective autour des esclavages et des traites. Pour saisir ces évolutions sous un jour nouveau, ce numéro propose de porter son attention sur certains contextes médiatiques et technologiques afin d'appréhender la manière dont les supports mobilisés pour diffuser ces musiques contribuent à façonner le mémorial musical.

- 13 Au XIX<sup>e</sup> siècle, la transcription des chants, induisant la possibilité de traduire leurs paroles, constitue un des supports de diffusion privilégiés (Eaklor 1988 ; Kelley 2022). La publication de transcriptions musicales et de recueils de chants d'esclavisées et de chants abolitionnistes se développe en particulier aux États-Unis, où ceux-ci sont notamment transmis au sein des communautés noires libres, dans les meetings abolitionnistes et sur les champs de bataille de la guerre civile<sup>4</sup>. Ce travail de transmission se généralise à une époque où il s'agit d'exposer des visions de la liberté et une mémoire des luttes contraires aux représentations d'esclaves dociles, incapables de s'organiser pour combattre le système esclavagiste<sup>5</sup>. Des magazines publient en particulier les paroles de chants produits durant la période d'intensification des révoltes, des années 1780 aux années 1830. En 1886, dans *Century magazine*, George Washington Cable publie la traduction anglaise de l'un des plus anciens qui exalte le héros Juan San Malo, le chef d'une colonie de marrons proche de La Nouvelle-Orléans, capturé et pendu en 1784. « The Dirge of St. Malo » (« Le chant funèbre de Saint-Malo ») est lui-même adapté d'un poème de Louisiane écrit en créole, « Ouarra Saint Malo » (Diouf 2014 : 180-185). Durant la seconde vague abolitionniste, d'anciens esclaves fugitifs, comme William Wells Brown, se servent quant à eux de la publication de recueils de chants pour consolider une mémoire s'écartant de la représentation omniprésente du *supplicating negro*, en transcrivant des paroles détournant des chansons racistes de *minstrel shows* ou des titres encourageant l'action militante et la révolte<sup>6</sup>.
- 14 L'essor de la phonographie dans les années 1920 engendre une « révolution musicale » (Denning 2015) et représente un tournant dans l'histoire de la transmission musicale de la mémoire, donnant une résonance inédite aux luttes menées dans les territoires marqués par les séquelles de l'esclavage (Redmond 2013). Les enregistrements pionniers des musiques afro-caribéennes par les anthropologues fascinent les poètes de l'avant-garde, qui y voient la possibilité de reconnaître la contribution culturelle des Africain·es esclavisées, en particulier à Porto Rico et Cuba (Quiñones 2013). Néanmoins, à quelques exceptions près, ces poètes accordent peu d'importance à l'histoire des anciennes esclavisées et à leur condition sociale, voire nourrissent et diffusent des stéréotypes racistes (Moore 1997 : 199). Le renouvellement de la relation à l'histoire des esclavages par la musique vient des compositeur·ices descendant·es d'esclavisées qui, pour la première fois, diffusent leurs chansons à grande échelle. Ainsi, partout dans le

monde, les chansons, déjà anciennes, que les artistes choisissent d'enregistrer, lient la mémoire des esclavages à des récits et des revendications jusqu'alors inaudibles au-delà de leur public local. Dans l'océan Indien, les 78 tours de la chanteuse zanzibari Siti binti Saad et de son ensemble de taarab, enregistrés en 1928 dans les studios de Columbia à Bombay (actuelle Mumbai), marquent profondément la mémoire est-africaine des traites et esclavages (Fair 2001). Originaire d'une famille de fermiers serviles, et non du milieu lettré musulman ou urbain dont sont issus les célèbres poètes de langue swahili, Siti binti Saad exprime poétiquement les critiques sociales qui circulent sur l'île entre les deux guerres. Ses chansons dénoncent la loi coloniale renforçant les inégalités sociales et genrées dans le monde post-abolitionniste de Zanzibar. À Cuba, en 1936, le chanteur et joueur de *tres*<sup>7</sup> Arsenio Rodríguez enregistre « Bruca maniguá », où il alterne librement entre l'espagnol et le kikongo, la langue de son grand-père, ancien captif du royaume du Kongo, et embrasse la perspective d'un esclave condamnant les Blancs (*mundele* en kikongo). Les paroles évoquent son désir de rejoindre la *maniguá*, la « brousse » (*bruca !* signifiant « file ! »), laquelle représente un espace de refuge et de reconstruction pour les esclaves fugitifs, à l'intérieur des structures de la mémoire afro-diasporique (Branche 2014 : 70).

- 15 Le développement de l'industrie musicale tout au long du xx<sup>e</sup> siècle amplifie la capacité des artistes, mais aussi des acteur·rices politiques et commerciaux, à intervenir dans l'édification des mémoriaux musicaux. Dans les années 1970, des trente-trois tours édités par le Parti communiste réunionnais participent ainsi à la reconnaissance du maloya comme marqueur des origines africaines et malgaches d'une partie de la population créole (Desroches & Samson 2008 : 211). Le marché du disque inaugure et accompagne la transformation du paysage mémoriel de l'île, où deviennent plus visibles et audibles les cérémonies aux ancêtres, les associations mémorielles, les événements et monuments commémoratifs. Dans les années 1990, alors que le format du CD et le secteur de la *world music* sont en plein essor (Erlmann 1996 ; Feld 2000), des stratégies marketing alimentées par le développement des politiques patrimoniales – au sein ou aux marges desquelles s'élaborent des projets plus individuels (voir l'éditorial du numéro) – contribuent à mettre en avant les traces de l'histoire des esclavages et des traites perceptibles dans certains genres musicaux créoles et afro-diasporiques (Martin 2012). Certaines créations de cette période incarnent ainsi ce que nous considérons ici comme un mémorial musical. Par exemple, le groupe de salsa africaine Africando<sup>8</sup>, fondé au début des années 1990 par le musicien malien Boncana Maïga, envoyé en formation musicale à Cuba dans les années 1960, et le producteur sénégalais Ibrahima Sylla (fondateur du label Syllart Records), rend manifestes les liens partagés sur le temps long entre des musiques créées de part et d'autre de l'Atlantique, et plus particulièrement entre Cuba et certains pays ouest-africains (Djebbari 2015, 2020 ; Shain 2002). Dans l'album *Gombo Salsa* publié en 1996, la chanson « Walo » s'ouvre par un hommage au chanteur Pape Seck, membre d'Africando récemment disparu. Sur un cha-cha-cha, les paroles de la chanson évoquent un « événement historique » qui se produisit au xix<sup>e</sup> siècle à la frontière actuelle de la Mauritanie et du Sénégal. « À cette époque, les Maures avaient tendance à l'esclavage, c'est-à-dire à la captivité humaine », énonce le chanteur Médoune Diallo, qui rapporte comment, dans le village de Nder, les femmes opposèrent une résistance farouche à une razzia des Maures, préférant se suicider collectivement plutôt que d'être capturées : « Ainsi à jamais le village de Nder ne fut soumis à l'esclavage. » Dans cette chanson, un jeu de référencements multiples aux traites et esclavages – à la fois



transsaharien et transatlantique – est transmis tant par la musique que par les paroles. La combinaison du morceau « Walo », de l'album *Gombo Salsa* et de la musique d'Africando fait surgir une polyphonie mémorielle stratifiée qui résonne avec celle convoquée par le « Mawonaj Tour » de Kassav'.

- 16 Ces dernières années, les supports et médias numériques ont également ouvert de nouveaux espaces de (re)transmission des mémoires des traites et des esclavages à travers la musique. Le site internet « Musical Passage: A Voyage to 1688 Jamaica » ([musicalpassage.org](http://musicalpassage.org)) investit par exemple le numérique pour reconstituer les musiques des esclavisées. Ce projet, initié par l'historien Laurent Dubois, le compositeur David K. Garner et la spécialiste de littérature et de musique de l'époque moderne Mary Caton Lingold, explore trois partitions publiées dans le récit de voyage de Hans Sloane qui restituent des musiques jouées par des Africain·es asservi·es dans la colonie britannique, dans les années 1680. Ces notations représentent l'une des archives les plus anciennes de la musique africaine dans les Amériques avant le XIX<sup>e</sup> siècle et offrent la possibilité d'écouter l'interprétation contemporaine de traces de performances bien antérieures à l'avènement de l'enregistrement sonore (Lingold 2017, 2020 ; Rath 2018). Ce projet numérique multiplie les entrées possibles de ces musiques dans la mémoire collective, notamment en encourageant les musicien·nes à revisiter le récit du voyage colonial par le biais de l'improvisation et de la performance – une méthode inaugurée à la fois par les Jamaïcain·es d'Inna de Yard, un ensemble rastafari Nyabinghi dirigé par le guitariste Earl « Chinna » Smith, et par des musicien·nes de l'université Chorale of the West Indies (Mona) en 2017. Se présentant à la manière d'un véritable mémorial musical, le site internet donne à entendre plusieurs interprétations des pièces sur un fond sonore évoquant le Passage du milieu par le bruit des vagues sur le littoral.
- 17 Ces actualisations par le numérique et le sonore de la mémoire des traites et des esclavages introduisent des possibilités de créer des mémoriaux musicaux inédits. Parallèlement, ces initiatives autorisent une grande variété d'acteur·rices à proposer leurs visions et interprétations mémorielles en dehors des projets institutionnels et permettent, partant, à différents publics de les recevoir. Au-delà des aspects technologiques et médiatiques qui concourent à la fabrique et à la transmission du mémorial musical, cette introduction souhaite maintenant se pencher sur les polyphonies mémorielles qu'impliquent son édification et sa réception par diverses catégories d'acteur·rices.

## Polyphonies mémorielles à l'ère des projets politiques et institutionnels

- 18 En interrogeant la mémoire des traites et des esclavages à travers la musique, ce numéro entend également montrer comment, aujourd'hui, le mémorial musical existe souvent en parallèle mais aussi à la marge, voire en contestation, des politiques mémorielles locales, nationales et internationales. Certaines pratiques performatives liées à la musique (danses, carnivals, processions, rites religieux, etc.) sont devenues des mémoriaux musicaux patrimonialisés, palliant en certains endroits les lacunes, négligences ou refus mémoriels. Comme il en était question au début de cette introduction, l'Unesco a ainsi reconnu l'importance de la musique et de la danse dans la transmission de la mémoire des traites et des esclavages à travers certaines inscriptions

au titre du PCI. Cependant, d'autres pratiques musicales revendiquant cette même profondeur mémorielle ne sont pas reconnues comme telles par les instances institutionnelles. Ou alors, les discours accompagnant leur institutionnalisation tendent à ignorer cette part de leur histoire. C'est le cas par exemple de la rumba congolaise, labellisée PCI par l'Unesco en 2021. Alors que le lien entre l'émergence de la rumba congolaise dans les années 1940 et la circulation des musiques cubaines sur le continent dans les années 1930 (via la série de « disques GV » du label RCA Victor) est reconnu localement (Dorsch 2010 ; Kazadi 1998 ; Tchebwa 1996 ; White 2002), cette genèse est paradoxalement passée sous silence dans la candidature déposée conjointement par les deux Congo auprès de l'Unesco<sup>9</sup>. Il est étonnant de constater que, dans une période marquée par l'accroissement exponentiel des initiatives mémorielles, cette musique n'est pas présentée par les initiateurs de la candidature comme un mémorial musical, alors qu'elle en porte pourtant toutes les potentialités. Le dossier insiste au contraire sur l'origine locale de la rumba congolaise, sans montrer comment cette musique témoigne des conséquences culturelles de la traite esclavagiste, et en oubliant le rôle essentiel qu'elle a justement joué dans la construction locale d'une mémoire transatlantique.

- 19 À l'époque coloniale, au Congo belge, les rythmes afro-cubains sont en effet perçus comme familiers et intimement liés à la région, révélant déjà une lecture mémorielle de cette nouvelle relation musicale entretenue en Afrique avec des musiques issues du contexte esclavagiste de l'autre côté de l'Atlantique (Grabli 2020 ; Tchebwa 1996 ; White 2002). Par ailleurs, ces musiques cubaines irriguant la rumba congolaise servent à contrer l'idée, en particulier promue par les autorités coloniales, que le jazz représenterait l'unique création afro-diasporique digne d'être commémorée et émulée aux Congo (Grabli à paraître). En leur opposant l'histoire et les affinités esthétiques qui les liaient au monde musical afro-cubain et sud-américain, les orchestres congolais comme Franco et l'OK Jazz construisaient ainsi un mémorial musical alternatif, questionnant le déracinement sur le plan sensible ainsi que la possibilité de commémorer la mémoire de la traite transatlantique depuis l'Afrique. Dans le contexte d'intensification de la décolonisation dans les années 1950, la rumba congolaise prend une dimension politique indéniable, notamment en renouvelant les discours sur la traite et les potentialités d'un dialogue afro-atlantique. Cet exemple met en exergue ce que nous concevons comme des polyphonies mémorielles susceptibles d'être portées et incarnées par la musique. Ces voies enchevêtrées, complémentaires ou discordantes, illustrent la capacité, maintes fois remarquée, du matériau musical à être investi de valeurs et de significations distinctes selon les acteur·rices et les contextes impliqués. Plus encore, et c'est en ce sens-là que nous nous intéressons ici aux éventuels processus de patrimonialisation qui peuvent être ou non enclenchés, cet exemple montre la juxtaposition des différentes phases de réception et de leurs temporalités distinctes composant le mémorial musical porté par la rumba congolaise : réception des disques de musique cubaine, des discours sur le jazz, des politiques coloniales et, aujourd'hui, des injonctions patrimoniales. L'histoire complexe des formes d'adhésion ou de rejet des politiques et représentations mémorielles constitue le mémorial musical, tout autant que la singularité expressive du matériau musical qui le catalyse.
- 20 Au-delà de la teneur des discours entourant certaines pratiques musicales dont la potentialité mémorielle à l'endroit des traites et des esclavages est rendue plus ou moins (in)visible, l'inscription des sites mémoriels promus par l'Unesco, ou d'autres

instances institutionnelles locales ou nationales, dans une économie touristique, concourt également à créer des situations paradoxales, où les mémoriaux musicaux disponibles localement ne sont pas mobilisés, voire au contraire presque rendus marginaux, alors même qu'ils préexistent à l'avènement de ces sites et parcours mémoriels officiels. C'est par exemple le cas au Bénin où, en marge du programme « Route de l'esclave<sup>10</sup> » développé par l'Unesco depuis les années 1990 (notamment à Ouidah) (Araujo 2012 ; Ciarcia 2016 ; Forte 2007), musicien·nes et danseur·euses ont investi la salsa comme un espace mémoriel afro-atlantique (Djebbari 2020 ; Kabir 2018). En (ré)activant par la musique et la danse les liens transatlantiques partagés notamment avec Cuba en raison de la traite esclavagiste, les *salseros* et *salseras* béninois·es font des pistes de danse un espace mémoriel alternatif, où leur corps devient un vecteur performatif d'incarnation et de transmission de cette mémoire. Pour autant, leur pratique « béninisée » de la salsa n'obtient pas de reconnaissance institutionnelle et politique, alors même qu'elle s'inscrit pleinement tant dans une histoire patrimoniale locale que mémorielle transnationale apte à véhiculer la mémoire de la traite atlantique (Djebbari 2020) – au moins autant, si ce n'est plus, que les sculptures de Cyprien Tokoudagba qui jalonnent le parcours scénarisé à Ouidah.

- 21 Dans d'autres cas, la construction nationale de mémoriaux musicaux peut aussi révéler des dynamiques de concurrence et d'ajustement mémoriels impliquant des références aux traites et aux esclavages et à d'autres formes de domination et de déplacements contraints tels que l'engagisme<sup>11</sup>. Dans le contexte réunionnais, par exemple, où les frontières ethniques sont mobiles et où les appartenances socioculturelles varient d'une génération à l'autre, le maloya conteste l'ordre inégalitaire hérité de l'époque coloniale et l'instrumentalisation des populations issues de l'esclavage et de l'engagisme en reconnaissant à la fois sa part africaine, indienne, malgache et comorienne (Desroches & Samson 2008). Plus encore, les travaux ethnomusicologiques ayant analysé les conflits qui ont marqué les processus d'inscription du maloya réunionnais ou du gwoka guadeloupéen sur les listes du PCI de l'Unesco ont montré les enjeux politiques sous-jacents et les tensions inhérentes à la nationalisation, depuis la France hexagonale, de pratiques des outre-mer longtemps méprisées et marginalisées (Roda 2016 ; Samson 2011 ; Spielmann & Cyrille 2019).
- 22 En dehors des formes particulières de patrimonialisation valorisant la relation de certaines musiques à l'histoire des esclavages et des traites, d'autres dynamiques politiques et historiques tendent au contraire à estomper, voire à disjoindre ces liens. C'est ce que révèlent notamment les dissensions survenues au moment de la construction des États-Nations en Arabie orientale où les politiques mémorielles ont dissocié les rites de possessions du *leiwah* des descendant·es d'esclavisé·es originaires des côtes est-africaines qui les ont créés (Sébiane 2015). Dans un autre registre, les contributions musicales, dansées et instrumentales des descendant·es d'esclavisé·es rapatrié·es en Sierra Leone et au Liberia au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ou celles des communautés afro-brésiliennes établies tout le long du golfe de Guinée sur le littoral ouest-africain, ont peu à peu fait l'objet d'une réappropriation locale. Le tambour goumbé par exemple, né en Jamaïque des esclaves marron·nes et répandu en Afrique de l'Ouest à la suite de leur expulsion (Bilby 2011), a pu en certains endroits être resémantisé localement au point d'être dissocié « de son passé créole » (Jackson 2012 : 129) et intégré par certaines populations comme un marqueur identitaire « ethnique ».

- 23 Par ailleurs, certaines créations liées au passé esclavagiste se diffusent sans produire de récit mémoriel sur leur contexte d'émergence, ou sans que ne soit retenu le souvenir de leurs origines : c'est le cas des pratiques musicales influencées par les esclavisées musulmanes dans les Amériques. Pour Sylviane Diouf, leur rôle dans le développement du blues représente « la plus répandue, mais aussi la plus cachée et oubliée, des contributions des Africain·es musulman·es à la culture américaine » (Diouf 2013 : 275)<sup>12</sup>. Outre l'extraordinaire développement des églises chrétiennes aux États-Unis, l'effacement de cette mémoire résulterait aussi de la tendance des anthropologues s'intéressant aux africanismes à ignorer l'importance des pratiques culturelles liées à l'Islam parmi les descendant·es d'esclavisées (Diouf 2013 : 265)<sup>13</sup>. Si les hypothèses quant aux différentes sources des musiques qui ont émergé dans les sociétés américaines peuvent soulever des dissensus interprétatifs, elles permettent néanmoins de saisir sous un autre angle la fabrique du mémorial musical et les types de représentativité qu'il induit ou non.
- 24 Ces différents exemples illustrent les polyphonies mémorielles constitutives du mémorial musical, tant dans leurs silences que dans leurs acclamations. Ils montrent aussi la manière dont est perçue ou ignorée la relation de certains genres musicaux au passé esclavagiste dans des contextes marqués par l'instrumentalisation coloniale des catégories raciales et ethniques, d'une part, et, d'autre part, des efforts de rééquilibrage du paysage mémoriel qui en découlent à la période contemporaine. En s'éloignant du domaine institutionnel pour aborder les relations entre musique et mémoire sous l'angle des dynamiques de créolisation quotidiennes, et à l'aune du point de vue des musicien·nes, les contributions réunies dans ce numéro abordent la relation au passé esclavagiste à travers des perspectives qui apparaissent à la fois distinctes et complémentaires de la question des supports médiatiques et des dimensions polyphoniques du mémorial musical que nous venons de présenter.

## Présentation du numéro : archives, créolisation et agentivités mémorielles

- 25 Les articles composant ce numéro abordent la fabrique et les (re)transmissions du mémorial musical selon des perspectives pluridisciplinaires associant histoire, anthropologie et ethnomusicologie. À partir d'études de cas situées aux États-Unis, au Brésil et aux Seychelles, les contributions apportent chacune un éclairage particulier, précisément saisi par leurs auteur·rices respectif·ves dans une historiographie propre aux contextes étudiés.
- 26 Par l'exploration inédite de sources encore peu exploitées, notamment par des chercheur·euses francophones, Denis-Constant Martin propose une réflexion originale à partir des témoignages du Federal Writers' Project (FWP)<sup>14</sup>. En revisitant ces récits recueillis au début du XX<sup>e</sup> siècle auprès d'ancien·es esclavisées sous l'angle des pratiques musicales, l'auteur met au jour des informations précieuses quant aux situations de performance musicale, aux instruments de musique utilisés, aux répertoires pratiqués. L'article révèle ainsi la fabrique d'un « stock mémoriel », notamment mobilisé dans les années 1950 et 1960, à la fois politiquement par les militant·es des droits civiques, et musicalement par les musicien·nes contribuant au renouvellement du jazz. Plus encore, Denis-Constant Martin montre comment des processus de créolisation musicale se sont enclenchés dans les plantations

étatsuniennes pour donner naissance à certains genres musicaux comme les spirituals qui alimentèrent la genèse du blues, du jazz, etc. Ce faisant, l'auteur propose un changement de paradigme stimulant pour aborder les musiques nées aux États-Unis de la situation esclavagiste. Le mémorial musical qui est mis au jour par cette lecture audacieuse des témoignages du FWP ne s'attache ainsi pas tant à évoquer les « africanismes » ou la *blackness* que nombre de chercheureuses, artistes, amateur·rices cherchent à travers le blues ou le jazz. Au contraire, il montre plutôt comment le contexte de la plantation a provoqué la création de ces formes musicales spécifiques, ce dont témoignent précisément les anciennes esclavisé·es interrogé·es. Leur mémoire conjointe de la violence des rapports de subordination et des dynamiques d'échanges interpersonnels permet ainsi de jeter un regard neuf sur l'histoire des musiques africaines-américaines. L'article ouvre par conséquent de nouvelles pistes pour relire les récits du FWP en vue d'approfondir, d'une part, l'appréhension des processus de créolisation qui s'amorcèrent dans le contexte esclavagiste et, d'autre part, la création d'une mémoire musicale par les personnes lui ayant survécu.

- 27 En retraçant le cheminement de la pratique du jongo dans la fabrique d'un mémorial musical au Brésil, Susan de Oliveira et Ellen Berezoschi offrent une synthèse diachronique qui donne une profondeur historique particulièrement pertinente pour comprendre les usages politiques et artistiques des potentialités mémorielles portées par certaines musiques. En examinant successivement l'émergence du jongo dans le contexte des quilombos brésiliens au XIX<sup>e</sup> siècle, l'instrumentalisation des chants au moment de l'abolition, les enregistrements dont ils ont fait l'objet par Stanley Stein au début du XX<sup>e</sup> siècle, puis leur résurgence sous différentes formes dans des productions musicales contemporaines, le mémorial musical décrit ici se révèle dans toute l'ampleur temporelle des empilements de strates mémorielles et de leurs réceptions successives au long de plusieurs siècles. Celles-ci incarnent différentes agentivités (marronnes, abolitionnistes, nationalistes, scientifiques, artistiques) qui parfois se succèdent, se remplacent, s'entremêlent. L'ambition de l'article d'offrir un regard sur la longue durée de la fabrique du mémorial musical du jongo permet ainsi de considérer les enchevêtrements complexes entre intentionnalités individuelles et projections collectives qui sous-tendent les liens entre mémoire de l'esclavage et certaines formes musicales brésiliennes.
- 28 Par l'approche ethnographique d'un terrain mené aux Seychelles, Elina Djebbari s'attache quant à elle à étudier la fabrique post-coloniale et nationaliste du mémorial musical dans cet archipel de l'océan Indien. En se penchant sur les paroles de chansons produites par certaines musicien·nes seychellois·es depuis les années 1980, l'autrice propose de considérer ces répertoires de chansons créoles comme une source à travers laquelle explorer les usages à la fois politiques et créatifs que font les artistes de la mémoire des traites et des esclavages à travers la musique. Tourné vers l'expression de la créolité, ce mémorial musical se révèle composite et inclusif dans les références combinées qu'il fait aux différents genres musicaux et dansés seychellois. Les paroles analysées par l'autrice révèlent également l'imbrication de la rhétorique nationaliste, qui promeut les Seychelles comme figure de proue du monde créole à son indépendance en 1976, avec l'appréhension par les artistes des dynamiques sociales et culturelles qui connectent l'archipel à la région indianocéanique et à d'autres territoires créoles dans une perspective transocéanique. Le mémorial musical présenté dans cet article prend ainsi une dimension spatiale et symbolique multiscalaire qui

ouvre vers la pan-créolité plutôt qu'elle n'enferme les acteur·rices dans une conception étriquée du référent « national ». La capacité du mémorial musical à s'affranchir des frontières géographiques et à transcender le territoire, tout en s'ancrant néanmoins dans une histoire locale, ouvre des pistes de réflexion stimulantes pour aborder les circulations et représentations musicales en lien avec les économies symboliques des processus mémoriels des traites et des esclavages à l'échelle globalisée.

- 29 La mise en dialogue de ces contributions au sein du présent numéro thématique permet également de faire émerger des réflexions transversales quant aux processus mettant en jeu la mémoire des traites et des esclavages à travers la musique.
- 30 Tout d'abord, les différentes contributions mettent en lumière l'importance du rôle des archives dans les processus de fabrique du mémorial musical et éclairent le recours à des sources fragmentaires pour connaître l'histoire des pratiques musicales des esclavisées et leurs modes de circulation. Même si chaque article ne donne pas la même emphase selon la nature et l'usage fait des archives, la diversité des matériaux abordés et leur utilisation dans des moments de cristallisation d'un mémorial musical sont à cet égard particulièrement parlantes. Dans cette perspective, les collectes apparaissent comme une étape fondamentale du processus de mise en usage mémoriel des archives ainsi recueillies, assemblées, diffusées. Celles-ci croisent ou s'effectuent parallèlement à la transmission orale et musicale de la mémoire comme dans le cas du jongo. Que ce soit au moment où s'opère le recueil de témoignages et/ou d'enregistrements musicaux ou lors de la (re)découverte ultérieure de ces données par différents types d'acteur·rices (chercheur·euses, artistes, communautés concernées), la création d'un corpus rendu cohérent par la mise en œuvre du processus de collecte amorce la possible mobilisation des récits du FWP ou des enregistrements de Stein dans la fabrique d'un mémorial musical à différentes périodes. Le rôle de l'archive comme médium nécessaire à la constitution – ou du moins à l'appréhension – du mémorial musical atteste ainsi non seulement du potentiel performatif de l'archive, mais aussi de la diversité des usages et lectures (artistique, scientifique, etc.) qui peuvent en être faits. Si les archives coloniales conservées aux Seychelles dont il est question dans l'article d'Elina Djebbari relèvent d'un autre registre, elles servent néanmoins de support à la création d'une trame narrative et musicale en même temps qu'elles poussent les artistes et chercheur·euses impliquées à adopter un positionnement ferme face à leur contenu. Qu'elles concernent directement des pratiques musicales saisies à une période historique précise ou qu'elles servent de sources d'inspiration pour des créations musicales contemporaines, les archives évoquées dans les articles prennent ainsi différents statuts en étant incorporées dans la fabrique du mémorial musical.
- 31 Ensuite, en observant la formation de pratiques musicales en lien avec les conséquences de la traite esclavagiste aux États-Unis, au Brésil et aux Seychelles, les contributions abordent de fait la question des processus de créolisation musicale. Malgré les spécificités de ces trois contextes, les mémoriaux musicaux qui sont ici explorés obligent à repenser certaines catégorisations (musiques noires, afro-descendantes, etc.) par ailleurs opérantes dans d'autres contextes (militants et artistiques notamment) à propos des musiques abordées dans les articles. En interrogeant les labellisations et autres étiquetages (commerciaux, patrimoniaux, etc.) qui peuvent, souvent, réifier et essentialiser les productions culturelles, les contributions permettent ainsi de réfléchir avec nuances aux enjeux politiques sous-jacents à la prise en compte des processus de créolisation au sein des sociétés post-esclavagistes et post-coloniales et aux

concurrences symboliques qu'une lecture monolithique de ces étiquetages peut faire surgir. Il est ainsi intéressant de constater à la lecture croisée de ces contributions que le paradigme de la créolisation, rendu évident dans les pratiques musicales évoquées, ne rencontre pas une appréhension consensuelle selon les différents contextes. L'ethnomusicologue américain Michael Naylor (1997 : 13) écrit par exemple : « Generally, in the United-States, the recognition and acceptance of this culture's kreolité has not occurred. » La contribution de Denis-Constant Martin apparaît en ce sens comme un jalon important pour permettre précisément de saisir et situer les processus de créolisation qui se sont aussi produits aux États-Unis<sup>15</sup>. L'article sur le jongo, en évoquant la constellation d'acteur·rices et de contextes qui ont contribué à l'émergence de ce mémorial musical et à ses resémantisations successives, inscrit également l'afro-descendance de cette pratique musicale dans les processus de créolisation qui permettent justement cette polyphonie mémorielle. Dans le cas des Seychelles, le paradigme de la créolisation s'avère plus classiquement envisageable/ acceptable alors que l'histoire coloniale et esclavagiste de l'archipel est finalement beaucoup plus récente que celle des Amériques. Il est ainsi intéressant de s'apercevoir que d'une part, la créolisation seychelloise est conçue par les artistes et les politiques culturelles nationales comme une « marque » exportable, et que, d'autre part, celle-ci s'inscrit dans la relation – au sens glissant du terme – qu'elle peut entretenir avec d'autres territoires créoles dans le monde. Aborder les liens entre musique et mémoire contribue ainsi à la connaissance du « miracle répété » que représente la créolisation apparue dans différents contextes esclavagistes, mais dont on ignore souvent les conditions d'émergence historiques, comme le souligne Michel-Rolph Trouillot (2002 : 189).

- 32 Enfin, si certains traits quant aux voies permettant d'imaginer le mémorial musical à différentes périodes historiques se retrouvent dans les articles (relation à l'archive, créolisation, etc.), les mémoires transmises par les musiques abordées sont en revanche relativement distinctes. Les récits du FWP donnent ainsi accès aux expériences quotidiennes de la plantation par le prisme du musical ; le cas brésilien considère le jongo comme un symbole de résistance ; les chansons créoles des Seychelles transmettent non seulement l'univers de la plantation mais aussi d'autres dynamiques plus larges (historiques, politiques, sociales, etc.). Cependant, la thématique du marronnage, dont il était question en ouverture de cette introduction, s'avère récurrente dans l'ensemble des contributions. L'appréhension des imaginaires transmis par le mémorial musical montre à nouveau l'importance de la réception dans sa fabrique. Les sources utilisées par les auteur·rices – enregistrements sonores, témoignages écrits, paroles de chansons – attirent l'attention sur différentes catégories d'acteur·rices et, partant, offrent un aperçu du continuum allant de la production musicale à la réception dans l'espace public. Les témoignages du FWP mettent ainsi en avant les pratiques musicales dans la plantation telles que les connaissaient les anciennes esclaves livrant leurs souvenirs aux enquêteur·rices. Susan de Oliveira et Ellen Berezoschi proposent plutôt de considérer la réception des enregistrements de Stein (notamment au sein des milieux universitaires) d'une part, et d'un répertoire historique transmis par d'autres voies et reçu jusqu'à aujourd'hui par des artistes qui s'en inspirent dans leurs créations contemporaines, d'autre part. Aux Seychelles, la réception par les chanteur·euses de la mémoire des traites et des imaginaires qui y sont liés (la vie sociale dans la plantation, la douleur du travail forcé, la violence des rapports humains, mais aussi les processus de « métissage ») est finalement relayée par

l'évocation des noms des genres musicaux qui ont émergé de la situation esclavagiste. Ce faisant, si le numéro thématique entendait mettre au jour la manière dont a pu être imaginé le mémorial musical à différentes périodes historiques, il apparaît qu'il véhicule à la fois la mémoire des traites et des esclavages mais aussi des imaginaires plus ou moins fantasmés et stéréotypés. Ainsi, les strates mémorielles multiples qui composent les mémoriaux musicaux brouillent les repères entre ce qui relève du témoignage et de l'archive et les interprétations successives qui peuvent en être faites.

- 33 En révélant les processus enchevêtrés de (ré)actualisation, performance et (re)transmission des conceptions du mémorial musical, le numéro met finalement en valeur les actrices qui s'engagent à les construire et les transformer. Sans prétendre épuiser les facettes multiples et enchâssées du mémorial musical à l'endroit des traites et des esclavages en différentes parties du monde, ce numéro aura néanmoins permis d'amorcer une réflexion sur les modes de fabrication et de transmission de la mémoire par la musique, en mettant l'accent sur la diversité des supports médiatiques, des collectes et méthodes d'exploration des archives et des actrices impliquées.
- 34 Un prolongement possible pourrait considérer le regain d'intérêt pour les liens entre mémoire et expérience sensorielle qui se trouvent aujourd'hui au cœur de nombreuses collaborations artistiques, associant parfois artistes et chercheuses, souvent eux-mêmes musicien-nes, dont certaines touchent à l'histoire des traites et esclavages<sup>16</sup>. Dans ce numéro, Steven Feld présente par exemple l'approche créative et sensorielle de la mémoire de l'Atlantique noire, et plus spécifiquement de la traite esclavagiste, qu'il a développée au Ghana au fil de ses projets filmiques, musicaux et des installations artistiques avec des musicien-nes de jazz et des artistes visuels. Au travers d'enregistrements et de films créés dans le cadre du *Castaway Project* de Virginia Ryan, artiste interdisciplinaire d'origine australienne, Steven Feld construit un « mémorial sonore » à l'écart des forts de la côte ghanéenne – centraux dans l'institutionnalisation mémorielle de la traite – en questionnant la mémoire acoustique de la violence à l'endroit où l'océan touche le littoral. La musique, mais aussi la danse, et leur association avec d'autres formes artistiques, apparaissent toujours déterminantes dans les réponses des artistes contemporains, comme par exemple la chorégraphe Bintou Dembélé, aux silences mémoriels qui persistent tant dans les institutions que dans la sphère familiale<sup>17</sup>. Aujourd'hui, dans le contexte de la revitalisation de la question des réparations et des luttes contre les servitudes contemporaines, le mémorial musical offre ainsi des pistes fructueuses pour penser les interventions artistiques se confrontant à l'invisibilisation et à la marginalisation des mémoires des descendant-es d'esclavisés.

---

## BIBLIOGRAPHIE

AJE, Lawrence & Nicolas GACHON (dir.), 2019. *Traces and Memories of Slavery in the Atlantic World*, Londres / New York, Routledge.



- ALLEN, Marlene D. & D. Williams SERETHA (dir.), 2012. *Afterimages of Slavery. Essays on Appearances in Recent American Films, Literature, Television and Other Media*, Jefferson / Londres, McFarland.
- APTER, ANDREW & Lauren DERBY, 2009. *Activating the Past. History and Memory in the Black Atlantic World*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- ARAUJO, Ana Lucia (dir.), 2012. *Politics of Memory. Making Slavery Visible in the Public Space*, Londres / New York, Routledge.
- ARAUJO, Ana Lucia, 2014. *Shadows of the Slave Past. Memory, Heritage, and Slavery*, Londres / New York, Routledge.
- ARAUJO, Ana Lucia (dir.), 2015. *African Heritage and Memories of Slavery in Brazil and the South Atlantic World*, Amherst / New York, Cambria Press.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig, 2022. « Street Capoeira and the Memorialization of Slavery in Rio de Janeiro », *Luso-Brazilian Review*, n° 59/1, p. 143-180.
- ATERIANUS-OWANGA, Alice & Pauline GUEDJ, 2014. « “On the Waves of the Ocean”. Des musiques dans l’Atlantique noir », *Cahiers d’études africaines*, n° 216, p. 865-887.
- ATERIANUS-OWANGA, Alice & Jorge P. SANTIAGO (dir.), 2016. *Aux sons des mémoires. Musiques, archives et terrain*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- AUBERT, Laurent & Luc CHARLES-DOMINIQUE, 2009. « Introduction », *Cahiers d’ethnomusicologie*, n° 22, p. 11-14.
- BECKER, Cynthia J., 2020. *Blackness in Morocco: Gnawa Identity through Music and Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BÉNEÏ, Véronique, 2018. « “Santa Marta Operatica” : Corp(u)s d’histoire(s) en partage pour une réappropriation de la mémoire de l’esclavage en Caraïbe colombienne », *Cahiers ReMix*, n° 9. Disponible en ligne : [oic.uqam.ca/fr/remix/santa-marta-operatica-corpus-dhistoires-en-partage-pour-une-reappropriation-de-la-memoire-de](http://oic.uqam.ca/fr/remix/santa-marta-operatica-corpus-dhistoires-en-partage-pour-une-reappropriation-de-la-memoire-de) [dernier accès, novembre 2022].
- BENNETT, Andy & Susanne JANSSEN (dir.), 2017. *Popular Music, Cultural Memory, and Heritage*, Londres / New York, Routledge.
- BERNSTEIN, Carol L., 2007. « Beyond the Archive: Cultural Memory in Dance and Theater », *Journal of Research Practice*, n° 3/2, p. 1-14.
- BÉRU, Laurent, 2011. « Mémoire et musique rap : l’indissociabilité de l’esclavage et de la colonisation », *Mouvements*, hors-série n° 1, p. 67-76.
- BIERMANN, Clara, 2017. « Faire corps avec les orishas. Création chorégraphique et construction d’afrodescendance en Uruguay », dans Sarah Andrieu & Emmanuelle Olivier (dir.), *Création artistique et imaginaires de la globalisation*, Paris, Hermann, p. 329-349.
- BILBY, Kenneth, 2011. « Africa’s Creole Drum: The Gumbé as Vector and Signifier of Trans-Atlantic Creolization », dans Robert Baron & Ana C. Cara (dir.), *Creolization as Cultural Creativity*, Jackson, University of Mississippi Press, p. 137-177.
- BITHELL, Caroline, 2006. « The Past in Music: Introduction », *Ethnomusicology Forum*, n° 15/1, p. 3-16.
- BONACCI, Giulia, 2009. « *Repatriation dub* : le retour en Éthiopie et l’Atlantique noir », dans Carlos Agudelo, Capucine Boidin & Livio Sansone (dir.), *Autour de l’« Atlantique noir ». Une polyphonie de perspectives*, Paris, Éditions de l’IHEAL, p. 83-96.

BONACCI, Giulia, 2020. « Leçons d'objets. Pochettes de disque et représentations de l'esclavage dans le reggae jamaïcain », *Esclavages & Post-esclavages / Slaveries & Post-Slaveries*, n° 2. Disponible en ligne : [journals.openedition.org/slaveries/971](https://journals.openedition.org/slaveries/971) [dernier accès, novembre 2022].

BONNIOL, Jean-Luc, 2004. « De la construction d'une mémoire historique aux figurations de la traite et de l'esclavage dans l'espace public antillais », dans Jean-Luc Bonniol & Maryline Crivello (dir.), *Façonner le passé. Représentations et cultures de l'histoire XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, p. 263-284.

BONNIOL, Jean-Luc, 2007. « Les usages publics de la mémoire de l'esclavage colonial », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 85, p. 14-21.

BOUSQUET, David, 2019. « "A Modern Slave Song": Reggae music and the Memory of Slavery », dans Lawrence Aje & Nicolas Gachon (dir.), *Traces and Memories of Slavery in the Atlantic World*, Londres / New York, Routledge, p. 281-294.

BRANCHE, Jerome C., 2014. *The Poetics and Politics of Diaspora. Transatlantic Musings*, Londres / New York, Routledge.

BRAXTON, Joanne M. & Maria I. DIEDRICH (éd.), 2004. *Monuments of the Black Atlantic. Slavery and Memory*, Munich, Lit Verlag.

BUCKLAND, Theresa Jill, 2001. « Dance, Authenticity and Cultural Memory: The Politics of Embodiment », *Yearbook for Traditional Music*, n° 33, p. 1-16.

CARMIGNANI, Sandra, 2017. *Mémoires de l'esclavage et créolité. Le patrimoine du Morne à l'île Maurice*, Paris, Karthala / CIRESC.

CHAZELLE, Christine, 2001. « Tango : des origines controversées », *Cahiers Charles V*, n° 31, p. 205-223.

CHIVALLON, Christine, 2006. « Rendre visible l'esclavage. Muséographie et hiatus de la mémoire aux Antilles françaises », *L'Homme*, n° 180, p. 7-42.

CIARCIA, Gaetano, 2016. *Le Revers de l'oubli. Mémoires et commémorations de l'esclavage au Bénin*, Paris, Karthala / CIRESC.

CIARCIA, Gaetano (dir.), 2020. Dossier « Traites esclavagistes et mémoire culturelle », *Ethnologie française*, n° 50/1.

COOPER, Carolyn, 1995. *Noises in the Blood. Orality, Gender, and the "Vulgar" Body of Jamaican Popular Culture*, Durham, Duke University Press.

DANIEL, Yvonne, 1995. *Rumba. Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Bloomington, Indiana University Press.

DENNING, Michael, 2015. *Noise Uprising. The Audiopolitics of a World Musical Revolution*, Londres / New York, Verso.

DESROCHES, Monique & Guillaume SAMSON, 2008. « La quête d'authenticité dans les musiques réunionnaises », dans Christian Ghasarian (dir.), *Anthropologies de La Réunion*, Paris, Archives contemporaines, p. 201-218.

DIOUF, Sylviane A., 2013 [1998]. *Servants of Allah. African Muslims Enslaved in the Americas*, New York, New York University Press.

DIOUF, Sylviane A., 2014. *Slavery's Exiles. The Story of the American Maroons*, New York, New York University Press.

- DJEBBARI, Elina, 2015. « Guerre froide, jeux politiques et circulations musicales entre Cuba et l’Afrique de l’Ouest. Las Maravillas de Mali à Cuba et la Orquesta Aragón en Afrique », *Afrique contemporaine*, n° 254, p. 21-36.
- DJEBBARI, Elina, 2020. « Dancing Salsa in Benin: Connecting the Creole Atlantic », *Atlantic Studies. Global Currents*, n° 17/1, p. 110-134. Disponible en ligne : [doi.org/10.1080/14788810.2019.1697579](https://doi.org/10.1080/14788810.2019.1697579) [dernier accès, novembre 2022].
- DJEBBARI, Elina, 2021. « Archive and Memory in Cuban Dances: The Performance of Memory and the Dancing Body as *Archive in the Making* », dans Clare Parfitt (dir.), *Cultural Memory and Popular Dance. Dancing to Remember, Dancing to Forget*, Londres, Palgrave MacMillan, p. 193-210.
- DORSCH, Hauke, 2010. « “Indépendance Cha Cha” : African Pop Music Since the Independence Era », *Africa Spectrum*, n° 45/3, p. 131-146.
- DUBOIS, Laurent, 2016. *The Banjo. America’s African Instrument*, Cambridge / Londres, The Belknap Press of Harvard University Press.
- EAKLOR, Vicki L., 1988. *American Antislavery Songs. A Collection and Analysis*, Westport, Greenwood Press.
- ECKSTEIN, Lars, 2006. *Re-Membering the Black Atlantic. On the Poetics and Politics of Literary Memory*, Amsterdam / New York, Rodopi.
- EIDSHEIM, Nina Sun, 2019. *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham, Duke University Press.
- ERLMANN, Veit, 1996. « The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s », *Public Culture*, n° 8, p. 467-487.
- FAIR, Laura, 2001. *Pastimes and Politics. Culture, Community, and Identity in Post-Abolition Urban Zanzibar, 1890-1945*, Athens, Ohio University Press.
- FELD, Steven, 2000. « A Sweet Lullaby for World Music », *Public culture*, n° 12/1, p. 145-171.
- FORTE, Jung Ran, 2007. « “Ways of Remembering”: Transatlantic Connections and African Diaspora’s Homecoming in the Republic of Benin », *Social Dynamics*, n° 33/2, p. 123-143.
- GENE, Fred, 2022. *Dictionnaire amoureux de Kassav’*, Norderstedt, Books on Demand.
- GILROY, Paul, 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.
- GRABLI, Charlotte, 2020. « Atlantic Voices: Imagination and Sound Dialogue between Congolese and Cuban Singers in the 1950s », dans Giulia Bonacci, Kali Argyriadis & Adrien Delmas (dir.), *Cuba and Africa. Writing an Alternative Atlantic History*, Johannesburg, Wits University Press, p. 161-182.
- GRABLI, Charlotte, à paraître. « Jazz et dystopie : Louis Armstrong au Congo en 1960 », dans Didier Gondola, Katrien Pype & Charles Tshimanga (dir.), *La Renaissance de l’Afrique centrale, 1960-2020*, Louvain, Leuven University Press.
- HALBWACHS, Maurice, 1925. *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan.
- HALLORAN, Vivian Nun, 2009. *Exhibiting Slavery. The Caribbean Postmodern Novel as Museum*, Charlottesville, Virginia University Press.
- HAMEL, Chouki el, 2008. « Constructing a Diasporic Identity: Tracing the Origins of the Gnawa Spiritual Group in Morocco », *The Journal of African History*, n° 49/2, p. 241-260.

- HIRSCH, Jerrold, 2003. *Portrait of America. A Cultural History of the Federal Writers' Project*, Chapel Hill / Londres, University of North Carolina Press.
- HUTTON, Patrick H., 1993. *History as an Art of Memory*, Burlington, University of Vermont Press.
- JACKSON, Rachel, 2012. « The trans-Atlantic journey of Gumbé: where and why has it survived? », *African Music. Journal of International Library of African Music*, n° 9/2, p. 128-153.
- JANKOWSKY, Richard C., 2006. « Black Spirits, White Saints: Music, Spirit Possession, and Sub-Saharan in Tunisia », *Ethnomusicology*, n° 50/3, p. 373-410.
- JONG, Ferdinand de & Michael ROWLANDS (dir.), 2007. *Reclaiming Heritage. Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- KABIR, Ananya Jahanara, 2018. « Afro-Latin-Africa: Movement and Memory in Benin », dans May Hawas (dir.), *The Routledge Companion to World Literature and World History*, Londres / New York, Routledge, p. 234-245.
- KARUSH, Matthew B., 2012. « Blackness in Argentina: Jazz, Tango and Race Before Perón », *Past & Present*, n° 21, p. 215-245.
- KAZADI, wa Mukuna, 1998. « Latin American Musical Influences in Zaire », dans Ruth Stone (dir.), *The Garland Encyclopedia of World Music volume 1. Africa*, New York, Garland Publishing, p. 383-388.
- KELLEY, Robin D. G., 2022. « Introduction », dans Mat Callahan (dir.), *Songs of Slavery and Emancipation*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 3-24.
- KHALIFA, Aisha Bilkhair, 2006. « L'influence africaine dans la culture et la musique à Dubaï », *Revue internationale des sciences sociales*, n° 188, p. 241-250.
- LAGARDE, Benjamin, 2007. « Un monument musical à la mémoire des ancêtres esclaves : le maloya (île de La Réunion) », *Conserveries mémorielles*, n° 3, p. 27-46. Disponible en ligne : [journals.openedition.org/cm/122](https://journals.openedition.org/cm/122) [dernier accès, novembre 2022].
- LE LAY, Maéline, MALAQUAIS, Dominique & Nadine SIEGERT (dir.), 2015. *Archive (re)mix : vues d'Afrique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LINGOLD, Mary Caton, 2017. « Peculiar Animations. Listening to Afro-Atlantic Music in Caribbean Travel Narratives », *Early American Literature*, n° 52/3, p. 623-650.
- LINGOLD, Mary Caton, 2020. « Digital Performance and the Musical Archive of Slavery: "Like Running Home" », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 49, p. 109-125.
- MANUEL, Peter, 1993. *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARTIN, Denis-Constant, 2012. « The Musical Heritage of Slavery: from Creolization to "World Music" », dans Bob White (dir.), *Music and Globalization. Critical Encounters*, Bloomington, Indiana University Press, p. 17-39.
- MOORE, Robin Dale, 1997. *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- MORRISON, Toni, 1989. « Entretien » dans *UU World. Journal of the Unitarian Universalist Association*, n° 3/1, p. 4-5, 37-41.
- NAYLOR, Michael Lee, 1997. *The Creativity in Culture. Creolization in the Musical Genres of the Seychelles Islands*, thèse de doctorat, University of Michigan, Ann Arbor.

NORTHROP, David, 1995. *Indentured Labor in the Age of Imperialism. 1834-1922*, Cambridge, Cambridge University Press.

OLICK, Jeffrey K., VINITZKY-SEROUSI, Vered & Daniel LEVY (dir.), 2011. *The Collective Memory Reader*, Oxford / New York, Oxford University Press.

PARENT, Marie-Christine, 2018. *Le Moutya à l'épreuve de la modernité seychelloise. Pratiquer un genre musical emblématique dans les Seychelles d'aujourd'hui (océan Indien)*, thèse de doctorat, université Côte d'Azur / université de Montréal, Nice/Montréal.

PARFITT, Clare (dir.), 2021. *Cultural Memory and Popular Dance. Dancing to Remember, Dancing to Forget*, Londres, Palgrave MacMillan.

QUIÑONES, Arcadio Díaz, 2013. « Jongos: Bodies and Spirits », dans Pedro Meira Monteiro & Michael Stone (dir.), *Cangoma Calling. Spirits and Rhythms of Freedom in Brazilian Jongo Slavery Songs*, Dartmouth, University of Massachusetts, p. 107-114.

RADANO, Ronald, 1996. « Denoting Difference: The Writing of the Slave Spirituals », *Critical Inquiry*, n° 22/3, p. 506-544.

RATH, Richard Cullen, 2018. « Ethnodigital Sonics and the Historical Imagination », dans Mary Caton Lingold, Darren Mueller & Whitney Trettien (dir.), *Digital Sound Studies*, Durham, Duke University Press, p. 29-46.

REDMOND, Shana L., 2013. *Anthem. Social Movements and the Sound of Solidarity in the African Diaspora*, New York, New York University Press.

RICE, Alan, 2010. *Creating Memorials, Building Identities. The Politics of Memory in the Black Atlantic*, Liverpool, Liverpool University Press.

RICE, Alan & Johanna C. KARDUX, 2012. « Confronting the Ghostly Legacies of Slavery: the Politics of Black Bodies, Embodied Memories and Memorial Landscapes », *Atlantic Studies. Global Currents*, n° 9/3, p. 245-272.

RICOEUR, Paul, 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil.

ROACH, Joseph, 1996. *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press.

ROBERTS, John Storm, 1998 [1972]. *Black Music of Two Worlds. African, Caribbean, Latin, and African-American Traditions*, New York, Schirmer Books.

RODA, Jessica 2016, « Le Patrimoine à la lumière de l'ethnomusicologie. Collaboration, implication et réflexivité », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, p. 19-35.

SAMSON, Guillaume, 2011. « Le Maloya au patrimoine mondial de l'humanité. Enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, p. 157-171.

SÉBIANE, Maho, 2015. *L'Invisible. Esclavage, sawahili et possession dans le complexe rituel leiwah d'Arabie orientale (Sultanat d'Oman - Émirats Arabes Unis)*, thèse de doctorat, université Paris Ouest Nanterre, Nanterre.

SERVAN-SCHREIBER, Catherine, 2010. *Histoire d'une musique métisse à l'île Maurice. Chutney indien et séga Bollywood*, Paris, Riveneuve éditions.

SHAIN, Richard M., 2002. « Roots in Reverse: Cubanismo in Twentieth-Century Senegalese Music », *The International Journal of African Historical Studies*, n° 35/1, p. 83-101.

- SHELEMAY, Kay Kaufman, 2006. « Music, Memory and History », *Ethnomusicology Forum*, n° 15/1, p. 7-37.
- SMITH, Laurajane, CUBITT, Geoffrey, FOUSEKI, Kalliopi & Ross WILSON (dir.), 2011. *Representing Enslavement and Abolition in Museums. Ambiguous Engagements*, Londres / New York, Routledge.
- SPIELMANN, Florabelle & Dominique CYRILLE, « La notion de patrimoine immatériel comme outil de fonctionnement de l'État : enjeux et ambiguïtés de la fabrique patrimoniale du gwoka en Guadeloupe », *Transposition. Musique et sciences sociales*, n° 8, 2009. Disponible en ligne : [journals.openedition.org/transposition/3468](http://journals.openedition.org/transposition/3468) [dernier accès, novembre 2022].
- SPITZER, Nicholas R. 2003. « Monde Créole: The Cultural World of French Louisiana Creoles and the Creolization of World Cultures », *The Journal of American Folklore*, n° 116/459, p. 57-72.
- TAYLOR, Diana, 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press.
- TCHEBWA, Antoine, 1996. *Terre de la chanson. La musique zaïroise, hier et aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
- TROUILLOT, Michel-Rolph, 2002. « Culture on the Edges: Caribbean Creolization in Historical Context », dans Brian K. Axel (dir.), *From the Margins. Historical Anthropology and Its Futures*, Durham/Londres, Duke University Press, p. 189-210.
- TROUILLOT, Michel-Rolph, 2015 [1995]. *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press.
- VELASCO-PUFLEAU, Luis & Laëtitia ATLANI-DUAULT, 2021. *Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer*, Paris, Maison des sciences de l'Homme.
- WHITE, Bob W., 2002. « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *Cahiers d'études africaines*, n° 168, p. 663-686.
- WHITE, Shane & Graham J. WHITE, 2005. *The Sounds of Slavery. Discovering African American History Through Songs, Sermons, and Speech*, Boston, Beacon Press.

## NOTES

1. La chanson mélancolique « Lalla Yamma' » (« Oh, notre mère ») cite par exemple des ancêtres soninkés, bambaras, peuls et haoussas (Hamel 2008 : 247).
2. Certains instruments de musique afro-diasporiques sont également devenus indissociables des processus mémoriels, comme le banjo dans la Caraïbe où il est utilisé pour souligner le pouvoir et la nécessité de la mémoire, conceptualisée comme une forme thérapeutique de guérison (Dubois 2016 : 134).
3. Voir l'appel à contributions du présent numéro : [journals.openedition.org/slavery/4639](http://journals.openedition.org/slavery/4639) [dernier accès, novembre 2022].
4. Pour une critique de l'intérêt sans précédent que les abolitionnistes portent aux chants d'esclavisés et de l'imaginaire racialisé impliqué dans leur transformation, voir Eidsheim 2019 et Radano 1996.
5. Michel-Rolph Trouillot (2015) a par exemple montré comment la Révolution haïtienne paraissait inconcevable dans le monde occidental.

6. *The Anti-Slavery Harp. A Collection of Songs for Anti-Slavery Meetings* de William Wells Brown, publié en 1848 par un ancien esclave fugitif, constitue le premier recueil de chansons abolitionnistes.
7. Le *tres* est une guitare originaire de Cuba associée aux musiques afro-cubaines, en particulier au *son montuno*.
8. Pour plus d'informations sur le groupe Africando, voir Djebbari 2020.
9. Le dossier de candidature est disponible en ligne sur le site de l'Unesco : [webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A10il36wT\\_8J:https://ich.unesco.org/fr/RL/la-rumba-congolaise-01711&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&client=safari](https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:A10il36wT_8J:https://ich.unesco.org/fr/RL/la-rumba-congolaise-01711&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=fr&client=safari) [dernier accès, novembre 2022]. Cependant, lorsqu'Audrey Azoulay, directrice générale de l'Unesco, se félicite de l'inscription de la rumba congolaise au micro de RFI, c'est bien en évoquant « l'histoire à la fois de l'esclavage, du bassin du Congo jusqu'aux Amériques, jusqu'à Cuba » (article disponible en ligne : [www.rfi.fr/fr/afrique/20211215-la-rumba-congolaise-de-ses-origines-a-son-inscription-au-patrimoine-immateriel-de-l-humanite](http://www.rfi.fr/fr/afrique/20211215-la-rumba-congolaise-de-ses-origines-a-son-inscription-au-patrimoine-immateriel-de-l-humanite) [dernier accès, novembre 2022]).
10. Pour plus d'informations sur la « Route de l'esclave » (devenu « Les Routes des personnes mises en esclavage »), voir le site de l'Unesco : [fr.unesco.org/themes/promouvoir-droits-inclusion/route-esclave](http://fr.unesco.org/themes/promouvoir-droits-inclusion/route-esclave) [dernier accès, novembre 2022].
11. L'engagisme est un système de travail fondé sur l'immigration d'individus munis de contrat d'engagement de travail insécable de plusieurs années. De 1834 à 1922, plusieurs millions de personnes ont migré dans ce cadre (Northrup 1995).
12. Leur influence serait particulièrement audible dans le blues, où l'appel à la prière aurait inspiré le *holler* (un type de chant de travail individuel, différent du *call and response*, qui se développe dans les plantations aux États-Unis). Sylviane Diouf (2013 : 275) note par exemple que « Levee Camp Holler » dans les *Negro Prison Blues and Songs* d'Alan Lomax, ressemble de manière frappante à l'*adhan* du muezzin ouest-africain, avec les mêmes notes ornementées, syllabes allongées, intonations et pauses ([www.youtube.com/watch?v=5EH3jsnUo38](https://www.youtube.com/watch?v=5EH3jsnUo38) [dernier accès, novembre 2022]).
13. Sur les visions ambivalentes qui guident les enquêtes portant sur les pratiques afro-descendantes et les collectes de musiques dans les années 1930, voir Hirsch 2003 et White & White 2005.
14. Le Federal Writers' Project, mené sous les auspices de la Works Progress Administration, a produit la « Slave Narrative Collection » composée de 2 300 entretiens menés avec d'anciennes esclaves dans les États du Sud et quelques autres comme l'Indiana et l'Ohio en particulier, entre 1936 et 1938.
15. Peu de territoires étatsuniens ont en effet été appréhendés en termes de créolisation, à l'exception de la Louisiane (Spitzer 2003).
16. Voir par exemple le Manifest : [www.projectmanifest.eu/call-for-artists-manifest/#Call](http://www.projectmanifest.eu/call-for-artists-manifest/#Call) [dernier accès, novembre 2022].
17. La chorégraphe Bintou Dembélé rejoint, par exemple, l'idée du mémorial musical en considérant les danses présentées dans le spectacle inspiré des « Indes galantes » de Rameau (créé à l'Opéra Bastille en 2019) comme des gestes marrons. Voir également le projet d'opéra « Santa Marta Operatica » développé par l'anthropologue Véronique Bénéï (2018) qui cherche à rendre visibles l'histoire de la traite et ses héritages

culturels dans cette ville colombienne. Sur le recours des artistes aux archives porteuses de mémoires dissidentes, voir Le Lay, Malaquais & Siegert 2015.

---

## AUTEURS

### **ELINA DJEBBARI**

Maîtresse de conférences à l'Université Paris Nanterre, CREM-LESC (France)

### **CHARLOTTE GRABLI**

Boursière Marie Skłodowska-Curie au Département d'histoire de UCLA / CIRESC-CNRS (États-Unis/France)