

Tenue de ville, vêtements de fête, ou l'art créole du paraître

Marie-José Jolivet *

« La toilette habillée des dames créoles, c'est la toilette d'été des élégantes de France. Leurs chapeaux sont de la bonne faiseuse de Bordeaux et de Nantes. Elles ont les toques à plumes, Tudors, canotiers et Marie-Stuart, et leurs crinolines sont d'une envergure suffisante. Leur toilette de maison et de négligé est appropriée au climat. C'est une robe d'indienne montante, sans ceinture, appelée gaule. Sur leurs cheveux bruns se noue en forme de turban un mouchoir de soie qui donne à leur beauté un cachet oriental et biblique. »

[Bouyer, 1867, 1990 : 105-106.]

Dans ses *Notes et Souvenirs d'un voyage exécuté en 1862-1863*, Frédéric Bouyer, capitaine de frégate, décrivait donc ainsi les « dames créoles » de Cayenne. Par ces termes, c'étaient alors les femmes et les filles de colons qui étaient désignées. Les trente années suivantes virent peu à peu disparaître les Blancs créoles en tant que groupe constitué : à la fin du siècle, la ruée vers l'or était venue à bout d'une économie de plantation dont les bases précaires, liées à une « mise en valeur » préalable très limitée, avaient déjà été fortement ébranlées par l'abolition de l'esclavage et par le départ subséquent de l'ancienne main-d'œuvre vers les terres inoccupées. Aussi, les Noirs libérés et ceux que l'on nommait alors – tout comme aux Antilles où l'appellation est restée – les « gens de couleur » (généralement descendants d'affranchis) sont-ils devenus, en Guyane, « les Créoles », selon un usage qu'ignorent la plupart des dictionnaires de langue française, mais qui renoue en fait avec un passé plus ancien. Ne distinguait-on pas, au temps de la traite, les esclaves *créoles*, nés dans le pays et « éduqués », c'est-à-dire christianisés et plus largement familiarisés avec les valeurs du maître blanc, des esclaves *bos-sales*, nés en Afrique et récemment débarqués¹ ?

Pour comprendre le sens et l'importance du paraître dans ce type de société, il faut avoir à l'esprit le poids d'un tel passé : même après l'abolition de l'esclavage,

* Socio-anthropologue ORSTOM, Centre d'études africaines, ÉHÉSS, 54, boulevard Raspail, 75006 Paris.

1. Comme le rappelle Chaudenson [1995 : 15], tandis que la tradition lexicographique française restait centrée sur les Blancs créoles, dès le début du XVIII^e siècle, les pratiques locales élargissaient l'application du mot créole à toute personne née sur place. Les écrits du père Labat [1737, 1979] attestent effectivement cette différenciation dont on retrouve trace dans le *Littré* et le *Grand Larousse* qui, s'ils l'ignorent au présent, mentionnent bien l'appellation ancienne d'esclave créole dans son opposition à esclave de traite.

le préjugé de couleur reste au cœur du système de références. Les réflexions de Bouyer montrent bien l'état d'esprit de l'époque :

« Les noirs sont-ils dignes de tout l'intérêt qu'ils ont suscité dans les âmes sensibles des abolitionnistes ? [...] Non, hélas ! non. Le nègre est resté nègre. [...] Il ne se passionne ni pour la gloire ni pour l'idéal. Il est matérialiste en diable, le bon nègre, et sceptique et égoïste. Il n'aime pas le blanc, mais il le regarde encore comme son supérieur. Il y a peut-être de la haine, mais il y a chez lui du respect involontaire. Au fond, il se rend justice. » [Bouyer, *op. cit.* : 101-102.]

Toutefois, dans son souci de bien décrire la réalité qu'il observait, ce même auteur a su aussi noter – fût-ce au prix d'une légère contradiction – les éléments qui tendaient à assouplir la rigidité de la hiérarchie :

« À Cayenne, il n'y a pas de bourgeoisie et de peuple ; il y a des blancs et des noirs. La fusion ne s'est pas complètement faite entre les races. Le préjugé de couleur existe [...]. Mais sur ce fossé profond que le préjugé semble avoir placé entre les deux races, il a été jeté bien des passerelles, et bien des endroits se franchissent à gué. Somme toute, blancs, gens de couleur et nègres vivent en bonne intelligence. » [*Ibid.* : 102.]

Ainsi, à y regarder de plus près, si l'opposition entre Blancs et Noirs demeurait l'indéniable trame sur laquelle toute hiérarchie s'inscrivait, la seconde catégorie n'était pas homogène : entre « nègres » et « gens de couleur » se glissait la différence du métissage. Et ce métissage concernait tout autant l'appartenance socio-culturelle que les caractères physiques : aux descendants d'affranchis souvent mulâtres, venaient s'adjoindre les descendants des serviteurs et des « nègres à talents » qui occupaient auparavant, dans l'ordre de l'habitation, une place (si l'on peut dire) privilégiée. Bouyer notait d'ailleurs :

« Tout cela se touche par la base ; les blancs ont leurs nourrices, leurs sœurs et frères de lait, leurs parents de la main gauche dans la race de couleur. Parrains et filleuls se mêlent dans des liens fort embrouillés.

Les riches donnent à ceux qui n'ont rien ; les négrillons attrapent les miettes de la table et les reliefs du festin ; les mulâtresses et les négresses se parent des robes rebutées par madame et mademoiselle. » [*Ibid.* : 102.]

En fait, c'était l'émergence du groupe créole – au sens actuel du terme – qu'observait sans le savoir le capitaine Bouyer. Et si ses remarques reflètent une idéologie encore empreinte de racisme ², elles en éclairent d'autant mieux la question du paraître.

Porter la même tenue que l'ancien maître n'est évidemment pas ici une simple affaire de mode. Nous le verrons, la robe *tètèch* ³ (nom créole de l'ancienne maîtresse d'habitation) dont se parent aujourd'hui certaines femmes, en certaines occasions, est plus qu'un costume folklorique : elle est la marque perpétuée du processus de réappropriation, de détournement et de dérive dont

2. Rendons cependant cette justice à Frédéric Bouyer : il fait parfois montre, au moins pour l'époque, d'une certaine ouverture d'esprit, et souvent l'humour atténue la rudesse du propos.

3. La transcription ici adoptée entend suivre les règles énoncées par le GÉREC (Groupement d'études et de recherches en espace créolophone). Eu égard au caractère récent de cette tentative de normalisation, on trouve souvent, dans les écrits guyanais, l'orthographe *tètèche* ou *tètèche*.

procède la culture créole. Mais cette réappropriation n'est pas nécessairement synonyme de décalque, et l'art de se vêtir peut aussi être créatif.

On ne saurait saisir les parts respectives de la reproduction et de la transformation, ni davantage comprendre les enjeux de l'opposition entre tradition et création en matière de costumes et de parures, hors les situations qui en inspirent le choix. À travers quelques exemples typiques comme la robe *tètèch* déjà citée, certains costumes de carnaval ou plus simplement les atours des dimanches et des jours de fête, je tenterai donc de mettre en relief le sens de la tradition, le phénomène de réappropriation et la place du processus de création dans l'art de se vêtir, pour en venir à la question du paraître sous l'angle plus large du rapport créole au modèle occidental tel que le livre la manière dont sont vécus les développements récents de la « mode » (occidentale), dans ses audaces et dans son négligé.

La robe *tètèch* : élaboration d'une tradition

Dans un recueil de contes et de proverbes, le folkloriste guyanais A. Contout [1995] entrecoupe son propos de courtes descriptions de costumes traditionnels de femmes créoles. Il distingue ainsi une dizaine de modèles, parmi lesquels trois tenues de fête : la robe blanche, la robe *tètèch* et la robe princesse. Il définit la robe blanche comme la tenue d'apparat des *gangan* (aînées), mais dont, à l'occasion, de plus jeunes *matadó* (élégantes, voire demi-mondaines, disent certains) peuvent aussi se vêtir ; la robe *tètèch* comme une robe anglaise du XVIII^e siècle, à traîne et à vertugadin ; la robe princesse comme étant celle de la fille de la *tètèch*, avec les mêmes 32 boutons que la robe de sa mère, mais sans traîne, et « prisée sous Louis XVI », précise-t-il.

Un spécialiste des costumes guyanais, P. Servin (communication personnelle), insiste quant à lui sur la coupe de la robe *tètèch* qu'il fait remonter à la Restauration : droite sur le devant, entièrement boutonnée, avec un corsage en forme de spencer taillé en pointe à l'arrière et agrémenté de longues manches à gigot, elle se termine par une courte traîne et se portait autrefois sur un « faux-cul » ou « tournure » – rembourrage qu'on plaçait sous la jupe, au bas du dos. Il souligne également l'importance des matériaux utilisés et des accessoires. Le tissu doit être riche et lourd : au moins 8 mètres sont nécessaires à la confection de la robe qui coûte donc en elle-même assez cher. Et il faut y ajouter : les 32 boutons qui la ferment, le châle en dentelle ornée de franges, qui doit descendre jusqu'à la taille, les mitaines, l'éventail en plumes, le réticule en tissu damassé, les chaussures à talons Louis XV, la *chatte* (coiffe traditionnelle) enfin, ou le chapeau. Les femmes de la haute bourgeoisie de Cayenne pouvaient encore porter ces robes dans les années 1920.

Récemment, une association s'est créée en prenant pour nom « Les Tètèches ». Dans les premiers programmes annuels qu'elle a édités, figure la définition suivante :

« À l'origine, la "Tètèche" de petite noblesse était la femme du propriétaire terrien, et les noirs ayant des difficultés à prononcer "Duchesse" ont donc simplifié le mot en "Tètèche". Elle portait une "robe princesse" dont les manches, légèrement bouffantes à l'épaule, ou "manches gigot", longues et collantes jusqu'aux poignets, étaient terminées par un volant

froncé de dentelle fine. Cette superbe robe était boutonnée de haut en bas sur le devant par un nombre impressionnant de boutons en or qui représentaient ses titres de noblesse. Le jupon de broderie anglaise, très ouvragé, était blanc, comme d'ailleurs tous les jupons guyanais. Sur les épaules était négligemment posé un châle en dentelles qui retombait sur le dos... jusqu'aux hanches.

La "Tètèche" s'éventailait avec un immense éventail en plumes, ne se parait que de bijoux de famille, les mains gantées de mitaines de dentelle fine et portait un "faux-cul" entièrement fait de dentelle.

Elle était coiffée d'une "chatte" en madras savamment attachée, la queue longue et large, très empesée et fièrement relevée sur le côté gauche.

Dans la nouvelle société libre, devient "Tètèche" toute femme irréprochable, d'un certain âge, pleine d'expérience et de sagesse. » (Cayenne, 1991.)

Je ne commenterai pas la manière dont est présentée la construction du créole (du mot *tètèch* en l'occurrence) dans son rapport à la langue française, car c'est un tout autre sujet ⁴. Je ne laisse figurer la notation que pour l'information étymologique qu'elle donne sans toutefois être en mesure d'indiquer si telle est effectivement la filiation sur le sujet qui m'intéresse ici : la *tètèch* et sa robe. Comme il apparaît déjà à travers les diverses références locales citées, sa description varie légèrement d'une source à l'autre. Le recours aux photographies anciennes ne permet guère de trancher : d'une part, les détails discriminants ne sont pas forcément tous visibles, d'autre part, ces photographies ne disent pas s'il s'agit du modèle pur ou d'une variante, voire si c'est bien une robe *tètèch* ⁵. Il existe toutefois un certain nombre d'éléments sur lesquels tous s'accordent et qui constituent une sorte de modèle de base : la traîne, les 32 boutons qui assemblent les deux panneaux droits du devant, les manches longues froncées aux épaules en forme de « gigot », la *chatte* à longue queue cachant la nuque, le châle de dentelle et les mitaines.

Quant à l'origine de la robe, si l'on compare les deux affirmations présentées plus haut (« robe anglaise » du XVIII^e siècle ou style Restauration), on s'aperçoit vite qu'elles sont moins contradictoires qu'elles ne le semblent *a priori*. Inspirée des redingotes masculines d'outre-Manche pour son ouverture ou son boutonnage sur le devant, la « robe anglaise » ou plutôt « à l'anglaise » de l'époque Louis XVI [Ruppert, Delpierre *et al.*, 1996 : 166-169] possède des caractéristiques qu'on voit réapparaître dans le style Restauration. À partir de 1820, en effet, la mode rompt avec la taille haute et les lignes souples du Directoire et de l'Empire ; elle retrouve les redingotes et les spencers dont s'inspire manifestement la ligne de la robe *tètèch*. Reste la différence entre vertugadin et tournure. Elle n'est peut-être qu'une question de termes, car s'il semble que le mot « tournure » apparaît plus tardivement, divers dessins d'époque attestent l'usage de ce type de rembourrage sous le règne de Louis XVI ⁶. De toute façon, c'est surtout avec la Troisième

4. La genèse des créoles a été longtemps l'objet de débats théoriques mouvementés. L'idée que le créole est du français dégradé est en tout cas très fréquente chez les locuteurs dont certains ont une attitude d'auto-dévaluation parfois extrêmement forte ; j'en ai personnellement traité, d'un point de vue anthropologique, à propos de la Martinique [Jolivet, 1982].

5. Dans les collections de cartes postales anciennes (début du XX^e siècle) conservées aux Archives départementales de Cayenne, où l'on trouve une série intitulée « Étude de costumes », ne sont répertoriés que les grands types.

6. D'après le petit Robert, le mot « tournure » n'apparaît qu'au début du XIX^e siècle. Le *Littré* ne donne pas cette précision, et la définition qu'il propose pour ce mot est proche de celle qu'il indique pour « vertugadin ». La confusion n'a donc rien d'étonnant.

République que la tournure s'impose, à la place des crinolines du Second Empire. En France, son apogée se situe au début des années 1880. On note parallèlement, à l'approche du centenaire de la Révolution, le retour de la robe « à l'anglaise » [Ruppert, Delpierre *et al.*, *op. cit.* : 280]. La tournure, ensuite, décline rapidement. Mais en Guyane, selon certains témoins, elle est encore présente au début du XX^e siècle, sous la robe *tètèch* précisément...

En réalité, la question que pose l'histoire de la robe *tètèch* est celle du moment de sa pleine réappropriation, ou si l'on préfère de son « invention ». C'est sans doute d'abord parce qu'ils ne se réfèrent pas exactement à la même idée de la tradition que les témoignages recueillis diffèrent : la robe de la maîtresse d'habitation avant l'abolition de l'esclavage peut-elle déjà être appelée « robe *tètèch* » ? Selon la description que donne succinctement Bouyer de la manière dont s'habillaient les dames créoles de Cayenne juste après cette abolition, il n'y avait encore, à cette époque, en fait de tenues habillées, que des robes et des chapeaux venus de France. Mais déjà se portaient, les jours ordinaires, des *gaules* (grandes robes) faites sur place, et sans doute parmi les tenues habillées en était-il également de confectionnées localement, pour peu qu'elles reproduisent fidèlement les modèles portés en France – comme on devait le voir couramment quelques années plus tard.

Doit-on toutefois considérer la confection locale comme le premier critère d'apparition de la robe *tètèch* ? Certes, tant qu'il s'agit de robes confectionnées en France, on ne saurait estimer que le modèle est en lui-même réapproprié. Mais si l'habitude d'abandonner les robes déjà ou trop portées aux servantes caractérisait effectivement, comme le suggère le récit du capitaine Bouyer, le comportement vestimentaire des épouses et des filles de colons, le processus de réappropriation peut être indépendant des conditions de la confection. La robe *tètèch* n'apparaît-elle pas plutôt dès l'instant où, en tant que signifiant, elle se déconnecte de la « Mode ⁷ » pour prendre sens à un autre niveau et pour un autre groupe ?

J'ai systématiquement adopté, dans les pages qui précèdent, la formule créole de « robe *tètèch* ». Pour mieux saisir comment se construit « l'invention » de ce costume, il convient de signaler qu'on dit aussi, en une formulation plus française : « la robe de la *tètèch* ». Le modèle pourrait alors en être compris comme étant figé puisque les habitations et leurs maîtres ont disparu de Guyane au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle : s'il n'y a plus de *tètèch* au sens propre du terme, « la robe de la *tètèch* » reproduit nécessairement un modèle du passé. La réappropriation de ce modèle de robe et son inclusion dans la série des costumes régionaux aujourd'hui désignés comme folkloriques doivent alors être interprétées comme une réappropriation du statut même de la *tètèch*, ou à tout le moins de l'image valorisante qu'elle offre. Tel est bien l'esprit de la définition retenue par l'association « Les Tètèches ». Selon celle-ci, plusieurs qualités doivent se conjuguer pour faire d'une femme une *tètèch* : être irréprochable, d'un certain âge, pleine d'expérience et de sagesse. On le voit, le titre en l'occurrence s'acquiert, et l'âge en est une condition essentielle : on ne saurait être *tètèch* à moins de quarante

7. Au sens où l'entend Barthes [1967] lorsqu'il écrit : « Dès que le signifié *Mode* rencontre un signifiant (tel vêtement), le signe devient la Mode de l'année, mais par là même cette Mode refuse dogmatiquement la Mode qui l'a précédée, c'est-à-dire son propre passé. » (p. 274.)

ans. Inversement, toute femme de plus de quarante ans semble pouvoir prétendre à ce titre, quel que soit par ailleurs son statut social objectif. « Semble », ai-je précisé, car la réalité n'est pas si simple : on est au cœur de la question de l'assimilation, dans ses enjeux et ses limites.

En vérité, la réappropriation dont le titre et la robe de *tètèch* ont été l'objet fait partie intégrante du processus constitutif de la bourgeoisie créole de Guyane [cf. Jolivet, 1990] qui impliquait que l'ascension sociale fût à la fois possible et limitée, c'est-à-dire réservée à certains. Parée de son riche costume, la nouvelle *tètèch* créole – ce dernier terme étant pris en son sens actuel – acquérait les attributs de l'ancienne maîtresse d'habitation en démontrant sa respectabilité et son sens de l'apparat. Cette figure s'est donc construite sur une double base, morale et économique, laquelle n'est pas sans évoquer d'un côté le tout premier principe de la créolisation (la christianisation) et de l'autre le moteur initial de toute bourgeoisie (l'accumulation). Cependant dans l'apparat, il y avait plus que la simple manifestation de la richesse – au demeurant en certains cas toute relative. C'est à un véritable art du paraître que le phénomène fondamentalement se rapporte, selon une logique au demeurant bien connue de la sociologie de la mode [cf. Koenig, 1969 ; Burgelin, 1976] mais qui prend ici un tour spécifique.

En revêtant la robe d'apparat de l'ancienne maîtresse d'habitation, la Créole s'emparait des signes les plus éclatants de sa nouvelle condition. Encore fallait-il qu'elle pût le faire de sa propre initiative. À en croire le capitaine Bouyer, le bon vouloir des Blancs préludait encore à cet acte quinze ans après l'abolition de l'esclavage. Une robe mise au rebut par sa propriétaire ne pouvait être que très partiellement valorisante pour celle qui l'héritait : sans doute était-elle perçue davantage comme déguisement et imitation que comme symbole d'ascension sociale. Au moins l'habitude s'est-elle prise de ne plus associer ce type de vêtement à une couleur de peau. Mais pour préciser en toute certitude le moment où apparaît la robe *tètèch* en tant qu'attribut propre à la nouvelle femme créole – sous réserve des conditions de respectabilité énoncées plus haut –, il faudrait disposer d'autres témoignages, plus tardifs que celui de Bouyer et néanmoins antérieurs à ceux que l'on peut encore de nos jours recueillir. Car les souvenirs sont flous, en la matière, et remontent rarement au-delà de la génération de la mère de l'informateur. Ainsi peut-on néanmoins savoir que la robe *tètèch* faisait partie du patrimoine créole du début de ce siècle et qu'elle était alors (nécessairement) confectionnée sur place. Elle se portait encore avec une petite tournure et une courte traîne. Il faut dire qu'en France même, les femmes ont porté des jupes longues jusqu'à la Première Guerre mondiale et que les manches à gigot étaient fort à la mode aux alentours de 1900 ; en revanche, après une période particulièrement florissante dans les années 1880, les tournures importantes y avaient entièrement disparu dès 1895 [Wielhem, 1955], même si, pour un moment encore, la coupe des robes continuait à rejeter le volume de la jupe vers l'arrière pour donner à la silhouette la forme sinueuse caractéristique du style 1900. À partir de ces divers éléments et du principe énoncé plus haut pour dater l'invention de la robe *tètèch*, à savoir sa déconnexion de la « Mode » en tant que système importé d'Europe, au profit d'un système local orienté par l'émergence d'une nouvelle hiérarchie, on peut supposer que la robe *tètèch* s'est « fixée » à la fin du siècle dernier,

dans une forme sans doute inspirée de styles plus anciens mais néanmoins encore au goût du jour ; l'évolution de la mode n'a ensuite plus eu aucune prise sur elle.

Même dans la version simplifiée qui a cours aujourd'hui – en certaines circonstances que nous verrons plus loin – la robe *tètèch* garde fière allure : si la tournure n'est plus de mise, si la traîne se réduit à un simple mouvement plongeant vers l'arrière, si un peu d'aisance est parfois donnée à la coupe du dos⁸, si le tissu peut se faire plus léger, la robe s'agrémente toujours de ses 32 boutons, de ses manches à gigot et de ses divers accessoires, tandis que les bijoux en or en restent l'indispensable complément. Un mot convient assez bien à l'impression d'ensemble que dégagent ces costumes : le raffinement. D'autres parleront d'excès, tant les affaires de goût sont subjectives. On pourrait dire, avec une certaine justesse, un ostensible raffinement : dans les boutons dont il est dit plus haut qu'ils étaient autrefois en or et marqués aux armes de la famille et qui demeurent très recherchés ; dans la dentelle du châle et des mitaines ; dans le style des escarpins ; dans la broderie anglaise de la *chatte* blanche – couleur traditionnelle de la coiffe de *tètèch*...

Une double question se pose : à quel genre appartient désormais la robe *tètèch* ? Mondain ou exclusivement folklorique ? Est-on devant une tradition plus ou moins figée ou devant un art vestimentaire susceptible de laisser place à la créativité ? Un détour par les costumes de carnaval nous permettra de mieux saisir les termes du débat.

Tradition, création et spectacle dans les costumes de carnaval

Toutes proportions gardées, le carnaval est en Guyane une importante affaire : de l'Épiphanie au mercredi des Cendres, chaque week-end est l'occasion de festivités : partage de la galette des rois le vendredi, bals en salle le soir, surtout le samedi, et défilés de rue le dimanche après-midi. J'ai déjà eu l'occasion de traiter du sens général de ces festivités dans le contexte pluriculturel qui est désormais celui de la Guyane [Jolivet, 1994] et ne m'intéresserai aujourd'hui – eu égard à mon présent propos – qu'à un certain aspect du carnaval de rue que pratiquent les Créoles. Car même chez les seuls Créoles, il y a plusieurs manières de prendre part à cette phase du carnaval. Ce peut être dans un esprit de défoulement avec, pour éléments essentiels, la marche rythmée à travers les rues de la ville et la participation au *vidé*⁹ final, sans souci du vêtement ; ce peut être dans la tradition des *touloulous*¹⁰ « sales » qui, vêtus de costumes de fortune, grotesques voire obscènes, n'ont d'autre but que de faire rire ou de choquer ; ce peut être, enfin, avec la volonté d'arborer de beaux costumes.

Les groupes carnavalesques qui s'attachent à cette dernière pratique ne sont ni les plus nombreux ni les plus fréquentés, mais leur place est grande en termes de spectacle. Parmi ces groupes, il en est qui se placent ainsi résolument sous le

8. Aux formes plus appuyées du spencer terminé en pointe, se substituent parfois des plis plats qui donnent un peu d'ampleur au dos et masquent plus aisément les rondeurs.

9. Moment où tous les groupes se rassemblent derrière un camion de musique, à la tombée de la nuit, en une dernière parade qui clôture la manifestation.

10. D'origine incertaine, le mot *touloulou* (créole guyanais) désigne les personnages féminins, entièrement « parés-masqués », du carnaval nocturne. Par extension, on l'emploie pour tout travesti, homme ou femme, de nuit ou de jour.

signe de la création. Leurs réalisations font montre d'imagination dans les sujets, les formes et les matériaux : papiers collés, poudres agglutinées, peintures..., tout est bon à utiliser pour obtenir l'effet recherché. Il en est d'autres qui préfèrent reproduire des figures de carnaval plus traditionnelles : leurs costumes sont généralement en tissu et peuvent varier du relativement simple au très sophistiqué.

Dans ce cadre, un groupe se distingue tout particulièrement par la « richesse » de ses réalisations ¹¹. Constitué en association selon la loi de 1901, il réunit une trentaine de personnes – dont des jeunes et d'autres qui le sont moins. Outre la cotisation et l'assurance annuelles, soit un montant de 330 francs en 1993, chacun d'eux verse à l'association une somme mensuelle de 150 francs dont l'accumulation constitue une sorte de réserve destinée à l'aider, le moment venu, à faire face au coût des costumes. Car s'ils n'appartiennent pas aux milieux les plus défavorisés, les membres du groupe ne se recrutent pas forcément parmi les gens aisés : ouvriers ou petits fonctionnaires, ils ressentent lourdement les dépenses qu'entraîne le carnaval tel qu'ils le conçoivent. Ces dépenses, de fait, sont élevées. L'argent épargné tout au long de l'année ne couvre qu'une partie des frais : un bon carnaval revient à plus de 5 000 francs – voire beaucoup plus pour certains. Tout dépend du nombre de dimanches où l'on « sort ». Aussi, certains se contentent-ils de ne se déguiser que les jours gras.

Même si les hommes aussi doivent soigner leur tenue, ce sont les costumes de femmes qui sont les plus coûteux et les plus intéressants à examiner du point de vue adopté ici. Ils sont de deux types, m'explique la présidente du groupe :

« Chaque année, on fait un peu de tradition et un peu de moderne. La tradition, c'est : "la mort", "chauve-souris", "jeu farine ¹²", "squelette" [...] Je ne sors jamais avec un costume traditionnel déjà porté l'année d'avant. Il faut renouveler, et on ne peut pas en présenter plus de trois chaque année. Les autres sont modernes. [...]

Pour les costumes modernes, on peut inventer. C'est ce que j'aime. C'est moi qui choisis les modèles. Je me dis : "Aujourd'hui, je vais faire une grande robe avec six volants, avec un décolleté..." Il faut dessiner le costume. Parfois, c'est un thème précis. Parfois, je choisis un modèle et je lui invente un nom. Une année, on a fait un ara. Ce n'était pas facile, toutes ces plumes ! On les a taillées dans du tissu. Même les costumes traditionnels, il faut savoir inventer : la tête de chauve-souris, par exemple, on aime bien l'inventer aussi. » (Cayenne, 1993.)

« Inventer », donc, le mot revient souvent. C'est l'un des principaux plaisirs des animateurs de ce type de groupes carnavalesques. Ainsi conçu, le costume de carnaval est l'occasion de conjuguer imagination créatrice et savoir-faire – d'atteindre à l'art, somme toute. Parmi les groupes reconnus, chacun a sa spécialité, c'est-à-dire sa technique. Celui qui nous occupe ici privilégie le tissu : c'est sa marque distinctive. Même les plumes de l'ara vont ainsi être « représentées ». L'invention, en l'occurrence, est dans la capacité à trouver les meilleures formules de « représentation », en particulier pour les costumes à thème qui doivent restituer l'image d'un objet, d'un animal, d'une fonction ou d'un métier. Quand le

11. Le phénomène est évidemment tout relatif. Le carnaval de Cayenne n'est pas celui de Rio, ni même celui de Trinidad. Caractérisé par une facture plutôt spontanée, il donne par contraste plus de relief aux quelques groupes qui présentent une parade un peu élaborée.

12. En créole, *jwé farin* ou *jé farin*, ce personnage traditionnel du carnaval guyanais, tout habillé de blanc et coiffé d'un haut cône, porte à la ceinture une poche de farine dont il asperge les spectateurs.

modèle est plus libre, quand le thème naît, après-coup, de l'invention du nom même du costume imaginé, on est alors dans un cas de figure finalement assez proche de celui de la création de mode, malgré les contraintes locales qui pèsent sur les réalisations. Car ces contraintes sont, autant que faire se peut, maîtrisées. Ainsi, comme sur place « on ne trouve que du satin ou du tissu fleuri », chaque voyage en France est l'occasion de rapporter des coupons de tissu moins commun – et de surcroît à meilleur prix. On se constitue donc un petit stock de matériaux, pour n'être pas limité, le moment venu, dans la réalisation de ce qu'on a imaginé. D'autres font venir du Brésil – grand spécialiste en la matière – les poudres et les plumes nécessaires à leur conception du costume de carnaval ; d'autres encore s'assurent d'une réserve suffisante de papier crépon et de papier glacé de toute couleur... Toutefois, si le carnaval se prépare à l'avance, c'est dans des limites qui laissent libre cours au processus créatif qui, lui, semble avoir besoin de l'atmosphère du carnaval pour s'épanouir.

« Je n'achète pas du tissu dans un but précis. Je vais en vacances en France ; si je vois quelque chose qui ressemble au carnaval, je l'achète, mais c'est ici seulement, quand le carnaval arrive, que je me dis : "J'ai tel tissu, je vais faire telle chose." Je ne prévois pas à l'avance. Et ici, je cherche le complément qui se marie bien avec ce que j'ai déjà. » [*Ibid.*]

C'est une règle assez bien partagée, chez les créateurs guyanais de costumes, que d'attendre le commencement des festivités pour songer plus précisément à ce qu'on va créer. Le défilé du premier dimanche est d'ailleurs conçu comme un moment d'attente et d'observation. Ce jour-là, le groupe qui nous occupe se contente de présenter « un pot-pourri » de costumes déjà portés, pour « se donner le temps de réfléchir aux costumes suivants ». La plupart des groupes ne définissent leurs thèmes successifs que semaine après semaine. On se réunit le lundi pour décider qu'on « sortira » dimanche avec tel costume. Et le procédé vaut même pour les groupes à costumes plus élaborés. On baigne dans une ambiance un peu fiévreuse, propice, dit-on, à la création. Il y a une exception toutefois à cette règle : les costumes que l'on présente en salle, au concours de « Miss carnaval ». Ceux-là sont parfois envisagés très longtemps à l'avance, car ils sont très travaillés. Pour les défilés de rue, où l'effet est aussi dû au nombre, c'est davantage sur l'harmonie des couleurs et des formes que porte la recherche. Une qualité toutefois est primordiale pour qui veut être remarqué : l'originalité. Là est d'ailleurs le mariage qui fait la notoriété d'un groupe : entre originalité et harmonie. Là est aussi, par voie de conséquence, la limite à laquelle condamne le choix de la tradition :

« La tradition, c'est un peu fatigant : je peux sortir en "jeu farine" et un autre groupe aussi, le même jour. Les gens qui viennent d'autres pays pour voir le carnaval en Guyane ne voient alors que des "jeu farine" ! Il faut que le public soit satisfait de ce qu'on a présenté dans les rues. » [*Ibid.*]

Ainsi, suivre la tradition ne suffit pas, en matière carnavalesque, en raison du public qu'il convient de satisfaire. Tel est le point de vue, en tout cas, de la plupart de ceux qui créent des costumes de carnaval. Même les thèmes imposés des jours gras leur pèsent : sans parler des mariages burlesques du lundi qui résistent

à toute recherche d'esthétique ¹³, les diables rouges du mardi gras et les diablasses noires et blanches du mercredi des Cendres ne sollicitent pas assez leur veine créatrice. De surcroît, si l'idée maîtresse qui préside aux deux derniers jours est l'harmonie des couleurs, celle-ci est collective, c'est-à-dire semblablement imposée à tous, sans que nul groupe n'en puisse tirer profit pour lui-même. Quels que soient les efforts accomplis pour se démarquer des autres – dans la conception du costume lui-même ou en jouant, par exemple, sur une association du noir au rouge –, il est condamné à un relatif anonymat. Pour en sortir, il faut alors se mettre en marge de la tradition. C'est ce que fait justement le groupe ici considéré :

« On fait les diablasses, mais pas toujours en noir et blanc. C'est parfois en violet, parfois en gris : quelque chose qui rappelle le deuil. Mon groupe est toujours à part, mais quand même ! Comme on enterre Vaval ¹⁴, il faut une couleur de deuil ce jour-là. [...] »

Pour le mardi gras, il n'y a pas d'obligation et nous avons décidé, depuis quelques années, de ne plus sortir en rouge. On met du vert, du blanc... Le rouge, il y en a trop : tout le monde est en rouge ! Ça n'a pas de charme ! Ça ne veut pas dire qu'on ne mettra jamais de rouge : au dernier mardi gras, on est sorties en blanc, avec une ceinture rouge et "la tête attachée" ¹⁵ en rouge. Mais pas tout rouge : il faut rompre un peu. Comme ça, même ce jour-là on nous remarque ! De loin déjà, les gens savent que c'est nous ! » [*Ibid.*]

La tradition comprise comme banale, répétitive, « fatigante », comme il est dit plus haut : voilà qui peut donner à croire que c'est là une valeur en voie de disparition. La question est en fait plus complexe. Déjà, dans le seul cadre du carnaval, il reste encore beaucoup d'amateurs de tradition. Rien ne les réjouit plus, par exemple, que de « voir passer un beau groupe de *jé farin* ». Pour les plus âgés d'entre eux, le plaisir est souvent essentiellement dû à la remémoration du carnaval de leur enfance ; mais d'autres y voient, quant à eux, le support d'une affirmation identitaire créole dont ils estiment le besoin renforcé par la présence d'autres groupes, porteurs d'autres traditions carnavalesques, tels les Brésiliens et leurs chars. Or, de ce point de vue, les costumes d'inspiration « moderne » ne semblent pas avoir le même pouvoir évocateur. Pourtant, en principe, le caractère créole du carnaval s'exprime surtout dans la manière de défiler : à pied, dans une marche scandée par des chansons – il est vrai de plus en plus couvertes, voire remplacées, par le son des tambours. Telle est bien en tout cas la forme que notre groupe s'attache à respecter. Si, parmi les hommes du groupe, à l'arrière, il y a deux ou trois tambourinaires – ou plus exactement batteurs, car les caisses de batterie remplacent aujourd'hui les anciens tambours –, c'est pour rythmer le chant. Les gros tambours n'appartiennent pas à la tradition guyanaise en matière de carnaval, mais ils sont désormais la principale attraction des grandes « bandes » qui s'attirent ainsi la faveur des jeunes. C'est donc, paradoxalement, le chant traditionnel qui devient signe distinctif. Bref, sur ce plan précis, il y a chez les acteurs considérés une revendication de la tradition, en ce qu'elle est porteuse de

13. Ils relèvent de la tradition du carnaval spontané et le burlesque en est la pierre de touche. Les groupes à costumes élaborés ne « sortent » généralement pas ce jour-là.

14. Diminutif de carnaval. C'est le nom donné au mannequin de bois et de chiffons que, le soir du mercredi des Cendres, à l'issue du carnaval, on va brûler en grande pompe sur la place principale de Cayenne.

15. Expression issue du créole qui signifie que l'on porte une coiffe traditionnelle.

distinction et par là même capable de renforcer la personnalité du groupe par ailleurs fondée sur l'originalité et le caractère élaboré de ses costumes.

Nous sommes ici dans une logique de spectacle. Il s'agit de « réussir la sortie », c'est-à-dire de s'attirer la considération du public. Toutefois, dans d'autres cas, c'est justement le respect scrupuleux de la tradition qui sera le signe principal de la qualité du spectacle : je veux parler des troupes folkloriques qui produisent sur scène les danses dites « locales » au son des tambours traditionnels et vêtus de costumes également traditionnels. Que signifie cette apparente contradiction entre le spectacle de salle et le spectacle de rue ? Elle n'est pas sans évoquer la question qui agite peintres et sculpteurs depuis près d'un siècle ; je n'en retiendrai que les éléments qui concernent étroitement mon propos, à savoir la manifestation d'une double opposition entre, d'un côté, la conformité d'un travail rendu de plus en plus savant par la perte de mémoire collective et, de l'autre, la vitalité délibérément infidèle d'une manifestation plus populaire.

Cette opposition rappelle un peu celle qu'opérait Bastide [1967] dans *Les Amériques noires*, entre les « religions vivantes » et les « religions en conserve ». Dans le cas du folklore, si le respect scrupuleux de la tradition est nécessairement porteur de reproduction, le phénomène n'en est pas moins soumis à la compétition des diverses troupes existant en Guyane. C'est alors par la recherche de la plus grande « authenticité » qu'on tente de s'assurer le succès : la tradition devient affaire de spécialistes. La compétition qui anime les défilés de carnaval est d'un autre genre. Elle se joue dans la simultanéité des manifestations, c'est-à-dire dans l'instant, et pousse nécessairement à l'originalité. Se démarquer des autres, n'être pas confondus avec le commun des *touloulous* : tel est l'objectif. Mais pour le groupe qui nous intéresse, cette nécessaire originalité ne se traduit pas par le seul fait de se vêtir de vert quand les autres sont en rouge. On l'aura compris, ce groupe a un style et ses costumes – j'ai signalé plus haut leur relative richesse et leur élaboration soignée – relèvent d'un art du paraître sensiblement de même nature que celui dont font montre aujourd'hui « Les Tètèches ».

L'art créole du paraître

La robe *tètèch* n'était plus guère portée, ces dernières années, que dans le cadre de manifestations particulières, guidées par la volonté d'exhiber les plus beaux costumes du patrimoine créole de Guyane. À l'occasion du carnaval, en revanche, on pouvait voir défiler, dans les rues de Cayenne, des *touloulous* en robe de marquise et perruque blanche – au sein du groupe dont il vient d'être question notamment. La réappropriation des costumes de l'ancienne noblesse et des notables postérieurs ou contemporains est le propre de tout carnaval : on le sait, c'est dans l'inversion et la transgression que se joue principalement cette fête. Mais ce que je souhaiterais faire apparaître *in fine*, c'est le mode proprement créole de cette réappropriation, c'est-à-dire non pas seulement illustrer le fait que la créolisation procède par réappropriation, mais mettre également en relief la part et le type de création que ce processus implique.

On a vu à quel point, dans le carnaval, être inventif est nécessaire à qui veut être remarqué autrement que pour l'obscénité ou le grotesque – par ailleurs floriss-

sants – du costume. Pour se distinguer du commun, certains *touloulous* pourraient toutefois aussi choisir de déambuler en « costumes d'époque ». Le fait est rare. Contrairement au carnaval de Venise où un modèle du XVIII^e siècle, par exemple, peut être recopié dans ses moindres détails et avec une profusion de luxe, les costumes du carnaval de Cayenne ne font que s'inspirer de tel ou tel style du passé, sans souci de reproduction ni d'exactitude. Une manche à gigot, une basque, un effet de plis ou de plongée, une certaine forme de décolleté : tels sont les éléments sur lesquels le créateur s'appuie pour construire ses costumes. Ainsi produit-il un style propre où la création se réalise d'emblée comme art du paraître. C'est en ce sens que l'on s'approche de la création de mode. Mais à la différence de cette dernière, en plus de l'émulation concurrentielle que l'on retrouve ici et là, en Guyane les costumes carnavalesques sont le produit d'une autre importante obligation de création : on n'y a pas les moyens pécuniaires ni techniques d'y reproduire des copies conformes à des modèles par trop sophistiqués.

C'est donc bien, d'une certaine manière, à un art populaire que confine cet art du paraître, même si les réalisations les plus achevées en sont dues à la (petite) bourgeoisie. Car ceux qui investissent (financièrement et affectivement) dans cet art ont précisément encore quelque chose à prouver pour voir reconnaître leur pleine appartenance à cette classe sociale. Plus exactement, il s'agit pour eux de « n'être pas confondus », comme disent certains, avec des gens plus frustrés. Le contexte dans lequel s'est élaborée « l'invention » de la robe *tètèch* éclaire parfaitement la nature de ce besoin : s'emparer des marques distinctives de l'ancien maître pour se distinguer définitivement de la masse des anciens esclaves. Un siècle plus tard, cependant, l'art créole du paraître prend une tournure un peu différente de ce qu'il était à ses débuts, dans la mesure où il ne s'inscrit plus dans le même contexte et ne s'adresse donc plus tout à fait au même public.

Revenons à l'association « Les Tètèches » (loi 1901). Créée en 1991 par quelques femmes et à l'initiative de son actuelle présidente, elle est aujourd'hui bien connue sur la place de Cayenne, malgré sa taille toujours extrêmement modeste ¹⁶. Le moteur premier de son action est le regret de voir les traditions se perdre et le désir de les faire revivre, notamment dans les domaines du vêtement, du comportement et de la nourriture. L'élégance vestimentaire, avec tout ce qu'elle implique en termes de manières d'être et de conduites, est en tout cas une préoccupation constante de ces femmes, comme des hommes qui se sont récemment joints au groupe et se font appeler « Les Dòkòs » (de *dòkò* : important, fort).

L'association organise chaque année un certain nombre de manifestations où l'on rivalise d'élégance, en particulier pour les chapeaux qui y sont à l'honneur. Souvent, ces fêtes comportent un repas autour de tables traditionnelles, avec nappes brodées, argenterie, porcelaine, cristal, c'est-à-dire tout ce que la *tètèch* d'autrefois utilisait les jours de fête ou le dimanche. Ces manifestations sont privées : on s'y rend sur invitation payante (environ 250 francs par personne).

16. Nous sommes ici, on l'aura compris, dans la micro-analyse. Quoique répété au cours de cet article, ce choix d'échelle n'induit pas une prise de position « fondamentaliste », selon les termes de J. Revel [1996 : 13], quant aux rapports entre micro et macro-analyse. L'étude de cas ne prend sens, en l'occurrence, que par son inscription dans un contexte déjà étudié à une autre échelle.

D'autres fêtes sont organisées sous la forme de concours d'élégance qui peuvent concerner aussi bien les tenues de soirée que les tenues traditionnelles – robes *tètèch* au premier chef. Les deux versions – moderne et traditionnelle – de l'élégance sont ici revendiquées comme les deux facettes équivalentes d'un seul et même phénomène. Élitistes par nature, pourrait-on croire à première vue, ces manifestations sont en quelque sorte le poste phare d'une volonté vestimentaire qui puise à des sources plus profondes et plus largement partagées. Certes, les gens qui participent aux fêtes payantes sont forcément assez aisés ; ils ont en général plus de quarante ans, et l'on compte parmi eux une bonne proportion de personnes du troisième âge. Mais si « Les Tètèches » sont connues à Cayenne, ce n'est pas uniquement par l'écho médiatique de leurs concours et de leurs fêtes. C'est aussi parce qu'elles sortent dans la rue. On pourrait presque mettre des guillemets au verbe « sortir », pour lui donner le sens qu'il prend durant le carnaval, car il y a, derrière, une intention sensiblement de même nature – même si la rue est en ce cas le simple lieu par où l'on passe, et non pas le théâtre de l'action. Lorsque « Les Tètèches » et « Les Dòkòs » traversent les rues de Cayenne en leurs plus beaux atours, c'est pour montrer aux autres, parmi lesquels « l'homme de la rue », ce qu'était l'art de se vêtir au temps où l'élégance comptait encore. Le problème est que l'élégance ne compte plus, au moins en France (et plus largement en Occident), et c'est justement à cette perte et à ses répercussions locales que réagissent les membres de l'association.

L'élégance doit être ici comprise comme un art qui a ses règles. Robes de soirée, robes de cocktail ou simples tenues de ville, tout vêtement doit évidemment être bien coupé et correctement ajusté ; la qualité du tissu compte aussi, mais c'est peut-être la beauté et l'harmonie des accessoires (chaussures, sac et chapeau) qui marquent le plus sûrement l'élégance. De ce point de vue, les principes des « Tètèches » sont semblables à ceux des élégantes françaises d'avant-guerre. L'idéal adopté semble être celui de la génération des femmes les plus âgées du groupe ou des mères des plus jeunes. Tout ce qui est postérieur aux années cinquante est considéré avec circonspection. La minijupe, par exemple, paraît inacceptable, même pour les très jeunes femmes qui doivent au moins se couvrir les genoux. *A fortiori*, la mode récente des tenues particulièrement dénudées ou transparentes, fussent-elles de haute couture, est condamnée. Les vêtements « décontractés » (jeans, shorts, t-shirts) ne sont pas entièrement rejetés, à condition d'être exclusivement réservés aux situations adéquates (manifestations sportives surtout) ; mais d'autres occasions exigent « de la tenue ». Il ne s'agit cependant pas de rigorisme : si la pudeur des femmes doit être respectée, ce n'est pas vraiment dans le sens de la sobriété. Décence ne signifie pas austérité, tant s'en faut. Les chapeaux jouent en l'affaire un rôle considérable : on ne saurait être élégant sans porter un chapeau, qu'on soit homme ou femme. Pour celle-ci, le chapeau est souvent un élément particulièrement ostensible de la tenue : forme, dimension, couleurs, composition, tout peut être fait pour qu'il se remarque. Quant aux hommes, on exige d'eux qu'ils gardent le chapeau sur la tête aussi longtemps que les femmes et tout comme elles, y compris à table – ce qui est l'inverse de la pratique française où, lorsqu'il entre dans la maison d'un particulier, l'homme ôte son couvre-chef (en même temps que son manteau en hiver), singulièrement s'il est

mis en présence de dames. Cette inversion de la règle française ¹⁷ est ici intéressante à souligner, car elle montre comment joue le processus de réappropriation. En l'occurrence, pour les dimanches, les fêtes et toutes les occasions où il faut montrer un peu d'élégance, les costumes d'hommes sont et ont toujours été semblables aux modèles européens : il n'y a pas pour eux l'équivalent de la robe *tètèch*. Costume droit ou croisé, habit ou smoking : tels sont les choix selon les circonstances – avec les variantes selon l'époque. Il en va de même pour les cravates, les nœuds papillon et les chapeaux. Il n'y a donc de possibilité de se démarquer du modèle que dans l'usage qui en est fait. En gardant son chapeau à table, l'homme se comporte de manière originale et s'affirme ainsi comme *dòkò*.

Les bijoux constituent un élément de parure tout particulièrement important pour les femmes : ils accompagnent obligatoirement une tenue élégante. Là encore, quelques règles doivent être respectées. Si l'on porte une robe *tètèch*, il ne faut pas oublier d'y adjoindre un sautoir formé de boules d'or en filigrane (ou en or poli, si l'on suit la pure tradition) car le col est montant ; deux broches également en or doivent accrocher chaque pan du châle à la robe. Pour le reste, ce sont les bijoux habituels, toujours en or : anneaux d'oreilles, bracelets divers, tel le semainier qui (comme son nom l'indique) compte sept anneaux, et surtout les joncs à raison d'un par dizaine d'années d'âge. En fait, l'art du paraître livre bien ses enjeux à travers la place donnée aux bijoux féminins, tout à la fois parure et épargne (ostensible). Ainsi, sortir sans porter au moins une paire d'anneaux aux oreilles, c'est s'afficher comme pauvre. Seul, le carnaval permet d'arborer des bijoux de pacotille sans déchoir, car on est dans la mascarade. Depuis quelques années cependant, des « problèmes d'insécurité ¹⁸ » créent une atmosphère nouvelle, où phantasmes et réalité s'entremêlent pour restreindre très sensiblement le port des bijoux. Certaines femmes y renoncent même presque entièrement, ou se contentent d'imitations. Les bijoutiers s'en plaignent, et les intéressées aussi, surtout quand elles ont l'âge d'être *tètèch*, car elles ont le sentiment d'assister à la disparition d'une tradition importante. De fait, c'est toute une image de « la belle Créole », comme on disait autrefois, qui semble ainsi condamnée, au profit d'un mode de vie dont les derniers avatars – et la violence en premier lieu – sont connotés de plus en plus négativement.

Le rapport au modèle occidental se livre ici dans toute sa contradiction. Hormis les retransmissions télévisuelles des grandes soirées parisiennes et autres festivals où les stars de toute catégorie paradent en smoking et en robes signées par de grands couturiers, les Guyanais n'ont plus guère l'occasion de voir des Blancs en situation d'élégance. Il y a vingt ans encore, toute manifestation officielle locale était l'occasion pour les Européens comme pour les Créoles de se montrer sous leur meilleur aspect. Une fonctionnaire créole d'une cinquantaine d'années m'explique :

17. Il s'agit là des usages en vigueur dans la « bonne société » française des premières décennies de ce siècle, usages auxquels d'autres groupes sociaux pouvaient contrevenir. Le port de la casquette en milieu ouvrier, par exemple, n'était pas soumis aux mêmes restrictions si ce n'est à l'église.

18. À l'initiative d'une association de femmes, une « marche pour la sécurité » a même été organisée à Cayenne, en mars 1996.

« Autrefois, on savait s'habiller. À chaque occasion, c'étaient les robes longues et les smokings. Je me rappelle la Grande Nuit de Cayenne ¹⁹, tous les gens importants étaient là et les femmes rivalisaient d'élégance. [...] »

Les Métros ²⁰ ne se promenaient pas en ville comme ils font maintenant, en shorts et en tongs ! On dirait qu'ils se croient tout le temps à la plage ! Ça choque ! Vraiment, ces Métros qui traînent à Cayenne aujourd'hui : ils ne donnent plus l'exemple ! » (Cayenne, 1996.)

On notera la référence à la fête de Cayenne dans son ancienne formule – comme l'important lieu de représentation sociale qu'elle était autrefois. Les occasions de faire la démonstration publique (c'est-à-dire dans la rue et à l'attention de tous) de son appartenance sociale ont très largement disparu. En revanche, le laisser-aller vestimentaire s'est répandu dans toute la ville, essentiellement du fait des touristes et autres visiteurs occidentaux. Certains Guyanais n'y voient que pure désinvolture à l'égard de leurs propres convenances ; d'autres soulignent que dans les grandes villes d'Europe ou d'Amérique du Nord, dès que se font sentir les premières chaleurs de l'été, on rencontre des promeneurs en tenue vestimentaire aussi « décontractée » qu'à Cayenne. Mais quel que soit le point de vue adopté, il est clair que pour les adultes le modèle occidental n'est plus un exemple en matière d'apparence.

*

Finalement, telle que la pratiquent « Les Tètèches », la réappropriation de l'élégance passée des Blancs devient un outil destiné à lutter contre le laisser-aller vestimentaire que véhiculent aujourd'hui ces mêmes Blancs, ou plus exactement leurs descendants. Mais ce retournement implique du même coup la nécessité d'une reconstruction porteuse d'un nouveau sens : c'est bien l'art créole du paraître que manie cette association et non une quelconque image de l'élégance française. Le choix de s'appeler « Les Tètèches » est en lui-même révélateur de la démarche adoptée : en prenant pour emblèmes le nom et la tenue, déjà depuis longtemps créolisés, de l'ancienne maîtresse d'habitation, ces femmes affirment tout à la fois la filiation et la distance qui désormais caractérisent leur rapport au modèle occidental. La filiation valait au temps de l'assimilation triomphante, quand ce modèle jouait comme idéal unique et exclusif. La prise de distance est la nécessité qu'imposent les conditions actuelles : celles d'une quête identitaire inscrite dans un contexte de plus en plus largement pluriculturel.

Soulignons encore le type de création qui accompagne cette démarche. Sans même parler d'extravagance, si le chapeau devient ostentatoire par sa taille, sa couleur ou sa décoration, alors mettre ce chapeau-là est en soi une originalité, quand le simple fait d'en porter un est déjà un signe distinctif. Au reste, ledit chapeau peut fort bien être une pure création artistique, même s'il s'inspire d'un modèle. L'élégance ici relève souvent des mêmes opérations que les costumes carnavalesques : on part d'une idée qui peut être empruntée à des modèles de catalogue ou simplement

19. Dîner dansant en plein air et en présence de tous les personnages officiels du département, cette Grande Nuit était, jusque dans les années quatre-vingt, le moment culminant de la fête patronale de Cayenne, célébrée chaque année pendant quelques jours (autour du 15 octobre) sur la très grande place principale de la ville. La formule actuelle est désormais tournée vers la promotion des activités commerciales et artisanales du pays.

20. On désigne localement comme « Métro » ou « Métropolitain », le Blanc qui vient de France métropolitaine.

due à la vision furtive (dans la rue, à la télévision...) d'une forme qui a plu ; on y ajoute, on y retranche ou bien on agrmente cette base – peut-être déjà entièrement transformée par le seul choix du tissu – jusqu'à créer un nouveau modèle dont on confie alors l'exécution à une couturière. Si l'on achète une robe de confection, on peut la modifier, ou même lui donner une tout autre allure uniquement à l'aide de quelques accessoires (ceinture, chapeau, châle, chaussures...).

La personnalisation du vêtement ainsi opérée va à l'encontre des tendances à la standardisation qu'on observe par ailleurs en Occident. Cependant, il faut bien voir que cette standardisation est également à l'œuvre chez les jeunes Guyanais. Il y a donc aussi, et peut-être même d'abord, un problème de génération. Par définition, « Les Tètèches » ne se recrutent pas parmi les jeunes ; quant aux groupes carnavalesques à costumes un peu recherchés, ils ne comptent pas (et ne souhaitent pas compter, par crainte des débordements) un pourcentage important de jeunes. Le caractère exemplaire de leurs manifestations n'en est pas moins fort pour autant, bien au contraire : « Tètèches », « Dòkòs » et autres masques élégants affichent clairement leur volonté de se distinguer des autres et offrent un moyen d'y parvenir. Quand l'interrogation identitaire taraude, la démonstration n'est pas sans effet, y compris sur leurs propres enfants.

Toutefois, dans la mesure où le « laisser-aller » vestimentaire semble de plus en plus largement adopté par les jeunes, ne doit-on pas s'interroger sur la possibilité d'un autre renversement du sens des réappropriations ? L'américanisation (comme mondialisation) des plus jeunes ne serait-elle pas en train de prendre le relais de l'assimilation (comme européanisation) antérieure des adultes ? Cette question, bien évidemment, est ouverte. Les retournements de tendances sont fréquents en Guyane, petit pays aux dimensions démographiques modestes. Ce qui précède ne prétend pas exclure un tel retournement, même si, dans l'immédiat, l'art du paraître indique plutôt un certain renouveau de la dynamique créole.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES R. [1967], *Système de la mode*, Paris, Seuil, 327 p.
 BASTIDE R. [1967], *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 236 p.
 BOUYER F. [1867, 1990], *La Guyane française. Notes et souvenirs d'un voyage exécuté en 1862-1863*, Cayenne, Éd. Guy Delabergerie, 316 p.
 BURGELIN O. [1975], « Mode (sociologie) », *Encyclopædia universalis*, XXI : 118-120.
 CONTOUT A. [1995], *La Guyane des proverbes*, Matoury (Guyane), Imp. RGI, 237 p.
 CHAUDENSON R. [1995], *Les Créoles*, Paris, PUF, « Que sais-je ? ».
 JOLIVET M.-J. [1982], « Le créole et l'idéologie du progrès », *Culture*, revue de la Société canadienne d'ethnologie, II (1) : 43-52.
 JOLIVET M.-J. [1990], « Culture et bourgeoisie créoles. À partir des cas comparés de la Guyane et de la Martinique », *Ethnologie française : Cultures bourgeoises*, XX (1) : 49-61.
 JOLIVET M.-J. [1994], « Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane », in B.-F. Gérard et M.-J. Jolivet (éds), *Incertitudes identitaires, Cahiers des sciences humaines*, XXXI (3) : 531-549.
 KÖNIG R. [1969], *Sociologie de la mode* (traduit de l'allemand par L. Jospin), Paris, Payot, (éd. allemande : 1967).
 REVEL J. [1996], « Présentation », in J. Revel (éd.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil-Gallimard, 243 p.
 RUPPERT J., DELPIERRE M. et al. [1996], *Le Costume français*, Paris, Flammarion, « Tout l'art », 445 p.
 WILHEM J. [1955], *Histoire de la mode*, Paris, Hachette, 94 p.