

ÉCOLE DOCTORALE 588

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

Centre de recherches interdisciplinaires en lettres, langues, arts et sciences humaines
(CRILLASH, EA 4095)

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

N° attribué par la bibliothèque
2020ANTI0443

**Le Djokan, un patrimoine guyanais :
Une culture martialo-musicale afroamazonienne pour un mieux vivre ?**

THÈSE POUR L'OBTENTION DU DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ DES ANTILLES
EN ETHNOMUSICOLOGIE & STAPS
Recherche-création

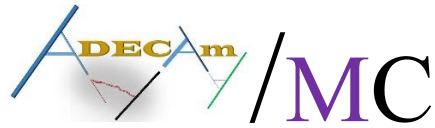
Présentée et soutenue publiquement
Par **Yannick THÉOLADE**
le vendredi 17 janvier 2020

Sous la direction de M. le Professeur Apollinaire ANAKESA

JURY :

M. Frédéric BILLIET, professeur en musicologie, Sorbonne Université
Mme Karine COUTURIER, MCF en physiologie, STAPS, Université Grenoble-Alpes
Mme Monique DESROCHES, professeure en musicologie, Université de Montréal, Canada
Mme. Jessica RODA USA Anthropologist-Ethnomusicologist, Assistant Professor, Georgetown University, USA
M. Jean-Pierre SAINTON, professeur en histoire, Université des Antilles
M. Apollinaire ANAKESA, professeur en musicologie, ethnomusicologie, anthropologie de la musique, Université des Antilles

**Le Djokan, un patrimoine guyanais :
Une culture martialo-musicale afroamazonienne pour un mieux vivre ?**



ÉCOLE DOCTORALE 588

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

Centre de recherches interdisciplinaires en lettres, langues, arts et sciences humaines
(CRILLASH, EA 4095)
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

N° attribué par la bibliothèque
2020ANTI0443

**Le Djokan, un patrimoine guyanais :
Une culture martialo-musicale afroamazonienne pour un mieux vivre ?**

THÈSE POUR L'OBTENTION DU DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ DES ANTILLES
EN ETHNOMUSICOLOGIE & STAPS
Recherche-création

Présentée et soutenue publiquement
Par **Yannick THÉOLADE**
le vendredi 17 janvier 2020

Sous la direction de M. le Professeur Apollinaire ANAKESA

JURY :

M. Frédéric BILLIET, professeur en musicologie, Sorbonne Université
Mme Karine COUTURIER, MCF en physiologie, STAPS, Université Grenoble-Alpes
Mme Monique DESROCHES, professeure en musicologie, Université de Montréal, Canada
Mme. Jessica RODA USA Anthropologist-Ethnomusicologist, Assistant Professor, Georgetown University, USA
M. Jean-Pierre SAINTON, professeur en histoire, Université des Antilles
M. Apollinaire ANAKESA, professeur en musicologie, ethnomusicologie, anthropologie de la musique, Université des Antilles

REMERCIEMENTS

Ce document est le produit d'un travail de longue haleine, qui n'aurait jamais vu le jour sans les précieuses contributions d'un certain nombre de personnes. Je tiens donc à remercier tous ceux et celles qui m'ont soutenus et encouragés.

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, le Professeur Apollinaire Anakesa, qui durant tout ce périple doctoral a su me donner de précieux conseils, mais aussi me *booster* quand il le fallait, m'accompagner, m'encourager et me rassurer dans les moments difficiles.

Aux personnalités politiques qui ont estimé valable la singularité de la valeur patrimoniale du Djokan : Rodolphe Alexandre, Président de la CTG, Christiane Taubira, ex-Ministre de la Justice, Marie-Laure Phinéra-Horth, maire de Cayenne, Paul Suitman, maire de Camopi, Gabriel Servil député de la Guyane et Antoine Karam sénateur de la Guyane.

Aux *Kapiten* qui m'ont apporté une somme de connaissances inestimables : Adaisso N'Gwete †, Bruno Apouyou, Paul Afoeja, Jacky Pawe, Cécile Kouyouri, Jean Nacis, Charles Wingarde, Démoï Djany, Charles Miso.

Aux professionnels de santé qui m'ont fait profiter de leurs compétences au travers des expérimentations en lien avec le Djokan, apportant une aide précieuse pour l'analyse des éléments de mon corpus d'étude : M. Olivier Lida, Médecin du sport, Sandra Trochimara psychologue à la clinique Saint-Paul, Maryse Golitin, psychologue à l'ADAPEI, Caroline Golitin, psychomotricienne, Ancor Vila Gonzalez kinésithérapeute, Perrine Vila Gonzalez sage-femme.

Aux enseignants-chercheurs et aux chercheurs pour leurs nombreux échanges fructueux : Christian Haridas, Jean Moomou, Christian Cécile, Monique Blérald, David Rastouil, Marie-Françoise Pindard, Étienne Jean-Baptiste.

Je tiens à remercier, pour leur travail d'accompagnement et leur soutien particulier :

Enseignants et éducateurs : Nadège Malialin, Nathalie Néron

Membres du CREAAm : Émilie Brigandat, Rosal Campbell.

Willy Charles-Nicolas (UFOLEP), Murielle Labeau (ADAPEI), Arielle Pamphile (ADAPEI), Michel Tanasi (Parc Amazonien de Guyane).

Instituteurs de Djokan et de *gaya* : Didier Vincent, José Eloré, Steeve Iles, Stéphanie Chou Ket Kime, Loïs Pindard, Frédéric Agussol, Karim Kapel, Jonny Da Silva Campos, Révana Campbell, Stevens Chovino.

Aux artistes et artistes-compositeurs Doudou N'Diaye Rose†, Frantz Compper, Valérie Tribord, Marie-Paule Tribord, Willy Costille, Yann Cléry, David Padovani, Denis Lapassion, Régine Lapassion, Vanessa Champlain, Guy Papius, Wilfried Padovani, Oxaï Roura, Félix Sabal-Lecco, Tamango, Robert Grégoire, Réno Cippe, Antoine Villageois, Charles Réol, Lionel Agarande, Vincent Blackaman, Charles Awece, Anccy Clet, Carlos Adaoudé, Agnice Joinville, Magnan, Philippe Roger, Jean-Marc Seymour.

Aux *Gangan, Tushi*, Tradi-praticiens, *Sabiman, Obiaman, Pajé*, pour tous leurs témoignages et le temps passé avec moi à partager leurs savoirs et savoir-faire : Payé†, Jean-Victor Tiouka†, Horace Grégoire†, Ma Athéma, Cornélia Abissoina, Elvis Toka, Jantje Stjura, Antoine Lamouraille, Joachim Panapuy, Alain Georges, Sylviane Patient, Jean-Paul Agarande, Élie Stephenson, Félix Tiouka, Alexis Tiouka, Vòvò, Gustave Ho Fong Choy, Charles Jesbac, Marie-Rose Gober, Armand Luher, Auxence Contout†.

Au Fondateur de la FIAMT, pour ses encouragements permanents : Adolphe Schneider

Aux Professeurs d'Arts martiaux qui m'ont permis de comprendre la voie martiale et encouragé à la suivre : Michel Clarac, Jean-Charles Vitrac, Bernard NG KonTia, Richard NG KonTia, Antony Joseph, Armand Prudent.

Aux jeunes *suwaman* Déphano Abissoina, Néhémia Paul, Jocelyn jowintinie, Pierre Thélia, Ryan Mauni, Giano Lante et Daniel Acoubi.

Aux Ambassadeurs internationaux du Djokan : Raymond Pendé, Monique Lew, Papa Demba Diouf, mais aussi Seefian Deie, Gilles Blakaman, Félix Labonté, Jammes Panapuy, Richard Panapuy †, Jeannette Anataka, Pierre-Olivier Pradinaud, Jean-Luc Vernet et Léonard Brossard.

À ma Belle-mère Énide Gantois et à mon Beau-père Rosan Gantois qui m'ont toujours considéré comme leur fils.

À ma Belle-mère Georges Théolade pour son soutien et son accompagnement.

Mon éternelle gratitude à mon épouse Endie Théolade, qui m'accompagne à chaque instant de mon existence, et à mes enfants Keyloan et Neyho qui, par leur présence et amour, m'apportent force et courage.

Ma grand-mère Simone N'Guyen Van-Ky † qui a su me transmettre l'essentiel de la vie.

À mon grand frère Stéphane et mes sœurs Vanessa, Rina, Christelle et Sabrina pour leur soutien permanent.

À ma mère Viviane N'Guyen Van-Ky et à mon père Émile Théolade qui m'ont toujours encouragé et accompagné dans tout ce que j'ai entrepris dans ma vie.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

ADAPEI : Association départementale des amis et parents d'enfants handicapés.
 ADSMov : Association danse sport et mov'.
 AM4 : Association Mi Mès Manmay Matinik.
 ARS : Agence régionale de la santé.
 Ca : Cameroun
 CADEG : Centre d'archives des documents ethnographiques de la Guyane.
 CMS : Compétences méthodologiques et sociales.
 CP : Compétences propres.
 Cr : créole
 CRAMAZ, Centre de recherche des arts martiaux amazonien.
 CREAAM : Centre de recherche ethnographique des arts afroamazoniens.
 CREPS : Centre de ressources, d'expertise et de performance sportives.
 CTG : Collectivité territoriale Guyane.
 DAF : Direction des Archives de France.
 DAPA : Direction de l'architecture et du patrimoine.
 DEA : Diplôme d'études approfondies.
 DESJEPS : Diplôme d'État supérieur jeunesse éducation populaire et sport.
 DEUG : Diplôme d'études universitaires générales.
 DIF : Diplômes d'instructeurs fédéraux.
 DMF : Direction des musées de France.
 DRAC : Direction régionale des affaires culturelles.
 ELLIADD : Éditions, langages, littératures, informatique, arts, didactiques, discours.
 EPS : Éducation physique et sportive.
 FAM : Fluidité, adaptabilité, mobilité.
 FFJDA : Fédération française de judo et disciplines associées.
 FFKDA : Fédération française de karaté et disciplines associées.
 FFTKDA : Fédération française de taekwondo et disciplines associées.
 FIAMT : Fédération internationale des arts martiaux traditionnels.
 FIKSDA : Fédération internationale de karv-survival et disciplines associées.
 GUC : Guadeloupe universitaire club.
 IMED : Institut médico-éducatif départemental.
 INSEE : Institut national de la statistique et des études économiques.
 IRDTS : Institut régional de développement du travail social.
 Ka : Kali'ña
 KTP : l'association culturelle guyanaise *Konèt To Péyi*.
 M.A : Ma Athéma
 MMA : (Mixe Martial Art) Arts martiaux mixtes.
 OCL : Office de la culture du Lamentin.
 Pa : Palikur
 PROGT : Palais régional omnisport Georges Théolade.
 RSMA : Régiment du service militaire adapté.
 Sa : Saamaka
 SM : Sawani Makan
 St : Sranan tongo
 STAPS : Sciences et techniques des activités physiques et sportives.
 SUAPS : Service universitaire des activités physiques et sportives.
 Te : Teko

UAG : Université des Antilles et de la Guyane.

UA : Université des Antilles.

UG : Université de la Guyane.

UE : Unité d'enseignement.

UNESCO : (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) Organisation internationale des nations unies pour l'éducation, la science et la culture.

UPI : Unité d'intégration pédagogique.

Wa : Wayāna

Wi : Wayāpi

YT : Yannick Théolade

SOMMAIRE

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	9
SOMMAIRE	11
AVANT-PROPOS	13
INTRODUCTION	17
A PRÉAMBULE : COMPRENDRE LE DJOKAN ET LA GUYANE - RENCONTRE DU SUJET À L'ÉTAT DES LIEUX.	29
A.I. DJOKAN : OBJET D'ÉTUDE ET INTÉRÊT DU SUJET.....	31
A.II DJOKAN : OBJET D'ÉTUDE SCIENTIFIQUE	35
A.III. DJOKAN : RENCONTRE AVEC LE SUJET - CHOIX ET MOTIVATIONS PERSONNELLES	45
A.IV. DJOKAN : ÉTAT DES LIEUX	51
B.I FONDEMENT MÉTHODOLOGIQUE ET CONCEPTUEL À LA RÉDACTION DU PROPOS djokan : MÉTHODES DE RECHERCHE ET APPROCHES ANALYTIQUES. 57	
B.II. REGARD SPATIO-TEMPOREL ET FONDEMENT CONCEPTUEL POUR COMPRENDRE LA GUYANE	67
B.III REGARD SPATIO-TEMPOREL ET FONDEMENT CONCEPTUEL POUR COMPRENDRE LE DJOKAN	247
PREMIÈRE PARTIE : LE DJOKAN UN ART MARTIAL PLURIDISCIPLINAIRE POUR TOUS – ESSENCE, CONCEPT, CULTURE ET PHILOSOPHIE	267
Chapitre I - Aux sources du Djokan : essence, concept et culture.....	267
Chapitre II. Langue, philosophie et sémiotique du Djokan	291
Chapitre III Djokan, art pluridisciplinaire pour tous : disciplines et sections	325
DEUXIÈME PARTIE : L'ART, LA CULTURE ET LE CORPS DJOKAN – TECHNIQUES & CONNAISSANCES	403
Chapitre IV : De l'art martial Djokan : expressions corporelles et techniques	403
Chapitre V : Art et performance Djokano : musique et expressions artistiques djokan.....	419
Chapitre VI : Djokan - didactique et transmission : principes et enseignements fondamentaux.....	463
TROISIÈME PARTIE : DJOKAN ET HUMANITÉ - UNE CULTURE MARTIALO-MUSICALE AFROAMAZONIENNE POUR UN MIEUX-VIVRE.....	475
Chapitre VII : L'Homme et l'Humanité dans le Djokan	475
Chapitre VIII : Le Djokan : patrimoine culturel guyanais pour la vie en bonne intelligence	485
Conclusion générale.....	493
BIBLIOGRAPHIE	505
GLOSSAIRE	517
ANNEXES.....	529
TABLES D'ILLUSTRATIONS	565
TABLE DES MATIERES	571

AVANT-PROPOS

Expérimenter,
c'est faire advenir de nouvelles formes de vie et d'activité, de pensée et de création [...].
Expérimenter,
c'est faire varier une situation pour en moduler les perspectives.

Pascal Nicolas-Le Strat, *Moments de l'expérimentation*, Montpellier, Fulenn, 2009, p. 5.

Le présent travail de thèse, portant sur l'art martialo-musical amazonien, est le produit du même personnage : Yannick Théolade, le chercheur, le sportif et pratiquant des arts martiaux, le Gran Dôkô Sawani Makan, créateur du Djokan en Guyane française, en 2010. Cette création est un triptyque : martial, musical et philosophique. Son corpus est une somme des savoirs, des savoir-faire aux sources antiques, des pratiques guerrières et culturelles basées en Amazonie, mais sa réalisation, innovante et moderne, est une nouveauté martialo-musicale mise au goût de notre temps. C'est une œuvre visant la quête d'un bien-être humain, au sens large du terme. C'est ce que, avec son impact positif tant en Guyane qu'au-delà de ses frontières, je m'attelle à démontrer dans le développement de mon propos. La difficulté fut pour moi de faire jouer le plus adéquatement possible, aux deux personnages que je représente (le chercheur d'une part, et le fondateur de cet art d'autre part), le rôle spécifique de chacun, avec la rigueur et l'objectivité scientifiques que nécessite ce genre d'exercice au travers de cette thèse. Le pari n'était pas gagné d'avance, le but étant de montrer les potentialités, la spécificité, l'originalité, mais aussi la philosophie, de cet art martialo-musical porteur de sens, de symboles et de représentations riches en significations et utilisations, visant l'épanouissement de l'homme dans sa bienveillance et son bien-être. On notera, du reste, que depuis octobre 2011, le Djokan est devenu patrimoine immatériel guyanais, nécessitant une explicitation des causes et effets de sa patrimonialisation dans le processus de valorisation des richesses culturelles et humaines guyanaises, en l'occurrence.

Pour permettre la mise en étude de cette réalisation qu'est le Djokan, la démarche de recherche-crédation s'est imposée à moi comme une évidence, car adaptée aux approches pluridisciplinaires qu'elle nécessite. J'en ai adopté des lectures diachroniques, systématiques et systémiques anthropologique, ethnomusicologique, artistique martiale, philosophique et

historique, pour m'atteler à l'élucidation des arcanes de mon objet d'étude, le plus adéquatement possible.

De la recherche-crédation, on le sait maintenant. C'est :

« L'Union entre la création et les Sciences humaines et sociales. La recherche-crédation est une tendance en émergence dans le milieu de la recherche universitaire qui lie la pratique des arts et les sciences de l'art aux sciences interprétatives et aux sciences pures, afin de générer de nouveaux savoirs à travers des pratiques sociales, matérielles et performatives »¹.

Le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, pour sa part, spécifie que cette recherche-crédation favorise « la production de connaissances et l'innovation grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation »². Et c'est bien de cela qu'il s'agit pour le Djokan, que j'étudie ici. Il s'agit effectivement d'une source de productions techniques, artistiques, culturelles et d'innovations pratiques. Le champ pluridisciplinaire de la recherche-crédation sous-jacent, ainsi que les approches choisies d'observation, de réflexion, d'analyse et de production rédactionnelle, m'ont permis de dégager un certain nombre de réflexion sur l'objet même de ma création, le Djokan.

Je partage le point de vue de Françoise Chambefort, pour justifier ma démarche :

« L'expérience scientifique et l'expérience artistique se distinguent par leur fin. L'expérience scientifique vise à vérifier la validité d'une hypothèse ou l'opérabilité d'un concept. L'artiste crée des expériences sensibles dans un dialogue avec autrui. Il peut créer ou utiliser des concepts pour donner un sens à ces expériences. L'expérience artistique peut aussi être une expérience de réception »³.

Je l'ai évoqué en *supra*, la mise en œuvre de cette démarche, pour réaliser cette thèse, n'a pas été de tout repos. En effet, l'approche d'une recherche-crédation impose à son initiateur une objectivité pertinente et rigoureuse. Je suis à la fois observateur-chercheur et artiste-crédateur qui a fondé l'objet de mon étude. En moi cohabitent aux moins deux dimensions majeures sous-tendant la plage de réflexion, qui m'ont permis une compréhension profonde du sujet traité. Cette démarche création m'a conduit, en même temps, à me questionner sur la place et la légitimité de ce binôme chercheur-artiste, dont j'explique également l'essence et la signification.

¹ <https://hexagram.ca/index.php/fr/orientations-scientifiques/qu'est-ce-que-la-recherche-creation>, consulté le 21 janvier 2019.

² *Ibid.*

³ Françoise Chambefort, *Mise en œuvre d'une démarche de Recherche création dans un doctorat en SIC portant sur l'Art numérique*, séminaire doctoral IRIS, 7 et 8 juillet 2016, Montbéliard, ELLIADD (EA 4661), Université de Franche-Comté, 2016, p. 4.

Pour ce faire, il s'est avéré nécessaire de distinguer préalablement chacun des protagonistes dudit binôme, deux facettes en réalité de la même personne, Théolade. Il s'agit de :

- Yannick Théolade, le chercheur doctorant ;
- Gran Dôkô Sawani Makan⁴, l'artiste, le créateur de l'art martialo-musical *djokan*, initialement pratiquant des sports et arts martiaux.

Aussi j'utilise le « je » pour désigner le chercheur Yannick Théolade, qui étudie et rend compte de la réalité du Djokan, l'œuvre martialo-musicale créée par le Gran Dôkô Sawani Makan, le fondateur. La démarche du chercheur vise ici la plus grande objectivité possible, pour comprendre et analyser efficacement, avec méthode, les éléments constitutifs, et pratiques de cette discipline martiale, tout en élucidant les motivations et la démarche créatrice de l'initiateur du Djokan, le Gran Dôkô Sawani Makan.

Dans cette perspective, « la démarche de recherche-crédation place le chercheur-acteur [, que je suis], dans une position de constante critique réflexive, la difficulté étant d'être capable de rendre compte de cet aller-retour entre action et méta-discours »⁵. Cette confrontation constante entre Yannick Théolade et Gran Dôkô Sawani Makan est au cœur même de la réflexion menée dans le cadre de cette recherche, m'exigeant continuellement une remise en cause, et donc une analyse critique constante, toujours dans le but de préserver, au tant que faire se peut, la fameuse objectivité scientifique permanente.

Pour moi, cette approche pluridisciplinaire, régie par la démarche plurielle de recherche-crédation, est pertinente pour aborder mon objet d'étude, en ce sens qu'il s'agit de dépasser une simple posture d'observateur, afin de concilier l'approche réflexive scientifique et la démarche pratique liée à la création artistique martiale et musicale, en l'occurrence. Pour ce faire, je m'appuie donc sur l'interrogation qui transcende, tout en la considérant, l'observation de ce qui a été fait, ce, dans l'anticipation, autant de la conception que de la création. C'est ce que corrobore Bouchardon⁶ qui, à ce propos, parle de « la recherche conception » réalisée en lien avec l'étude d'un objet technique et plus particulièrement numérique. Il spécifie en indiquant que : « [...] le numérique est toujours un construit, mais est également toujours en construction, et avoir une

⁴ Nom attribué au fondateur du Djokan. Je reviendrai, dans le développement de mon propos, sur la signification de ce patronyme. Les dénominations Gran Dôkô ou Sawani Makan serviront à désigner le fondateur du Djokan.

⁵ Françoise Chambefort, *Mise en œuvre d'une démarche de Recherche création dans un doctorat en SIC portant sur l'Art numérique*, séminaire doctoral IRIS, 7 et 8 juillet 2016, Montbéliard, ELLIADD (EA 4661), Université de Franche-Comté, 2016, p. 2.

⁶ Serge Bouchardon, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris, Éditions Hermann, 2013. Cf. pp. 29-30.

démarche de conception permet de saisir cette construction ». Ce postulat est applicable aux arts martiaux, dont le Djokan.

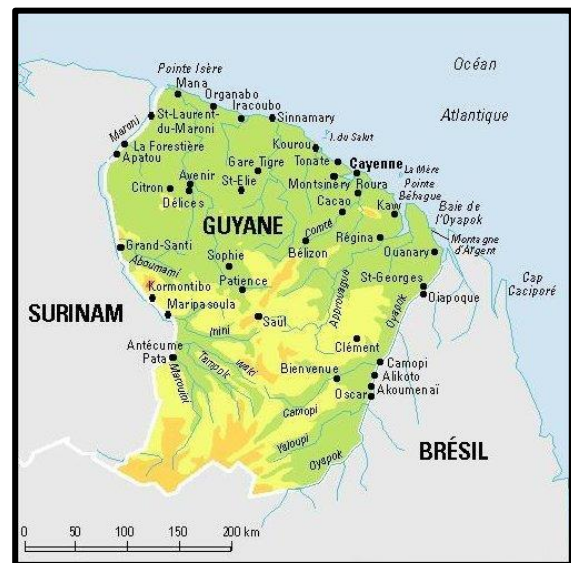
Cette mise au point, sur la nature de mon objet d'étude et sur la manière de l'aborder, était nécessaire pour nous introduire dans la réflexion du sujet traité dans cette thèse, le Djokan.

INTRODUCTION

La Guyane française est une terre riche notamment dans sa pluriethnicité. Son grand potentiel et sa particularité sont surtout l'accueil d'une population plurielle, par ses origines et ses cultures multiples et variées, au sein d'un même territoire. Il en découle autant de langues que de coutumes également très différentes, autant de manières de penser que de modes de vie, d'agir et de se mouvoir dans l'espace et dans le temps ; une action diversifiée. Les différences qui en résultent amènent sur ce territoire une richesse de savoirs, de savoir-faire et de connaissances, mais aussi des modes bien singuliers de communication et de transmission sous-jacentes.



Carte 1 : La Guyane française dans l'Amérique du Sud⁷



Carte 2 : La Guyane française⁸

Des singularités patrimoniales culturelles guyanaises, on compte désormais le Djokan, reconnu en tant que tel par la population et les autorités locales. Tout à la fois art martial et art musical, il est aussi une pratique sociale, mais également un état d'esprit, une philosophie de vie et de bien-être. Puisant ses origines au sein des cultures plurielles et profondes de la Guyane, le Djokan se spécifie et se singularise du fait d'être une pratique martialo-musicale innovante, à travers la participation à une réinvention et valorisation constante des ressources culturelles, aux valeurs anciennes et éprouvées, des peuples d'Amazonie de Guyane auxquels il fait référence : les

⁷https://www.google.fr/search?q=la+guyane+dans+l%27am%C3%A9rique+du+sud&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwlr2Ybp7t_jAhVL2qwKHR6CDRMQ_AUIESgB&biw=1280&bih=463#imgrc=F4x_YqxPpoBjIM, consulté le 31 juillet 2019.

⁸https://www.google.fr/search?q=guyane+fran%C3%A7aise&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjevJPH7N_jAhUPEqwKHfjCT0Q_AUIESgB&biw=1280&bih=463#imgdii=agyfdJSPrl7OqM&imgrc=sK1kJ-2qOQ0BLM, consulté le 31 juillet 2019.

Amérindiens, les Bushinengé et les Créoles. En effet, cet art est fondé sur la fusion des pratiques guerrières physiques, des danses guerrières traditionnelles, soutenues par la musique des tambours, et inspirées des us et coutumes des peuples précités.

L'inspiration philosophique de Djokan se fonde sur des croyances basées sur des rites sacrés et le travail des éléments naturels du milieu amazonien. Aussi, en quelque sorte, met-il en musique, en histoire mais aussi en expression corporelle, une nouvelle approche identitaire sur la problématique du bien-être et de cohésion sociale.

C'est un art martial qui prône avant tout le « vivre ensemble », fondé sur la rencontre, le partage et la meilleure connaissance de l'autre, afin de mieux vivre en bonne intelligence, en harmonie avec l'autre dans un même espace social.

En neuf ans d'existence, le Djokan a su acquérir ses lettres de noblesse, en passant du statut d'un simple art guerrier local à celui d'un art populaire désormais de plus en plus mondialisé, car effectivement présent, entre autres, en Afrique (Cameroun et Sénégal), en Europe (France, Espagne, Angleterre et Hollande), en Amérique du Nord (Etats-Unis et Canada), dans la Caraïbe (Antilles françaises) et en Amérique du Sud (Brésil, Surinam et bien évidemment la Guyane française, son berceau). Le Djokan ne cesse de croître en popularité, en faisant de nouveaux adeptes et en créant une demande toujours grandissante à travers le monde (la Réunion, Mayotte, St Martin en font actuellement la demande). Du reste, localement, son ancrage progressif et continu dans la société et les mentalités guyanaises, le rend populaire et lui assure sa nature patrimoniale.

Voilà, entre autres, pourquoi il nous paraît important de comprendre l'engouement ainsi suscité par ce qu'il convient de nommer désormais comme un phénomène, un art et un mode de pensée et de vie, mais également un patrimoine immatériel de Guyane, tel que l'a, par ailleurs, proclamé la Région Guyane, par l'entremise de son président Monsieur Rodolphe Alexandre, en octobre 2011, au sein même de la cité administrative de la Région Guyane, à Cayenne.

En saisir la nature et la fonction au sein de la société guyanaise et au-delà, en observer les effets et interactions singulièrement sur la vie quotidienne et sociale des pratiquants et des spectateurs, et, d'une façon générale, au sein de la population ; mais aussi en examiner les rapports aux croyances et aux pratiques artistiques qui le sous-tendent, demeurent une préoccupation majeure qui justifie mon choix d'étudier, dans le cadre de cette thèse, la problématique qu'engendre le Djokan.

L'élucidation d'autres questionnements est également nécessaire, pour mieux approfondir le sujet : quels rapports peut-il y avoir entre le Djokan et le patrimoine culturel guyanais ? Quelles

sont les données permettant de vérifier la dimension sociale et culturelle du Djokan dans la société guyanaise ? Quels éléments, moyens d'observation et d'évaluation permettent d'analyser la construction d'actions de patrimonialisation du Djokan ?

Encore faut-il noter que la réalisation du patrimoine culturel guyanais, comme sa construction, s'appuie sur des traditions orales, des pratiques sociales, des connaissances et méthodes diverses. Elles concernent, en particulier, la nature et le milieu amazonien, ainsi que toutes sortes d'éléments immatériels, dont les rituels et autres savoirs et savoir-faire hérités des ancêtres et transmis aux descendants jusqu'à ce jour.

Bien que créé récemment, le Djokan participe toutefois pleinement à cet héritage d'un riche passé traditionnel. Aurait-il, à ce titre, sa place dans notre société moderne ? Comment est-il perçu par les peuples d'Amazonie et les autorités coutumières auxquels il fait référence ? Quel rôle peut-il alors jouer pour contribuer au développement de la société et de la mentalité guyanaise, mais aussi à la formation des futurs citoyens, ainsi qu'à la valorisation du patrimoine guyanais ?

Par définition, un patrimoine culturel est représentatif notamment des expressions vivantes, des pratiques sociales, des connaissances et valeurs des traditions, des savoir-faire, des savoirs-être, des coutumes se transmettant au sein d'une société et/ou communauté d'individus, de génération en génération⁹. Son enracinement témoigne de son caractère exclusif et de sa grande valeur. Or, de par son essence, le Djokan se réalise et se définit à travers toutes ces représentations.

Sur le patrimoine immatériel, depuis très tôt, j'ai toujours porté de l'intérêt autant à la manifestation culturelle elle-même qu'à la richesse des connaissances et du savoir-faire que porte un patrimoine culturel, sans oublier qu'il est le moyen par lequel des individus s'assurent une continuité de vie et d'identité. Et que par ce biais, ils établissent en même temps un lien entre leur passé et le présent, et projettent leur futur. Qu'ils se réalisent à travers la culture. Cette dernière contribue à leur cohésion sociale, en stimulant chez eux, non seulement un sentiment d'identité, mais aussi de responsabilité. Faut-il encore souligner combien la culture aide-t-elle, en outre, les individus concernés à se sentir partie prenante d'un peuple, d'une communauté, d'une société.

Toutes ces raisons m'ont donc poussé à choisir, comme objet d'étude de ma thèse, cette thématique de Djokan. Depuis sa création, nous observons un fort intérêt et une attention particulière portée par la population locale pour ce fait patrimonial. Il constitue pour elle un phénomène de fierté identitaire. En corollaire, il s'opère progressivement un changement de

⁹ Cf. également l'Unesco sur la définition du patrimoine culturel immatériel, <https://whc.unesco.org>, consulté le 24 juillet 2018.

mentalité de Guyanais, vis-à-vis de la pratique *djokan*, changement qui, d'une façon générale, se confirme à travers de nombreux témoignages, tant des pratiquants – composés de personnes locales et d'ailleurs - que de la population elle-même.

Aussi, le Djokan contribue-t-il aujourd'hui à ce qu'un regard plus positif soit posé sur le pays, de l'intérieur comme de l'extérieur. C'est également là une autre vision, en particulier, dans les rapports humains pour le mieux vivre ensemble, vision qui participe, en même temps, à l'optimisation culturelle des richesses de la Guyane. Le Djokan cristallise, du reste, par ses médias de formalisation et d'expression somme toute singulières, son message d'harmonie entre les individus et d'union qui les renforce. Il fait non seulement écho, mais témoigne également, par ces mêmes médias, de la cohésion dans la diversité culturelle de la Guyane. Il est, comme précédemment indiqué, en même temps cet art à travers lequel chacun peut s'identifier et se valoriser, dans le respect et l'acceptation de l'autre. Il est pensé, en aval comme un miroir reflétant qualités et faiblesses de chaque pratiquant, pour étudier l'autre et soi-même. En amont, le Djokan est un moyen pour chaque individu, s'y impliquant, de travailler ses qualités et faiblesses, en vue de l'optimisation positive de l'action de l'autre et de soi. Le but est que l'ensemble trouve matière à cohésion et, en même temps, que chacun trouve la capacité de s'améliorer, de progresser, tout en contribuant au mieux vivre ensemble.

Pour ma part, le Djokan m'a permis de ne plus errer dans les ruelles de l'oubli et de l'ignorance, à l'instar de nombreux individus, qui naviguent dans leur vie, sans aucun but ou tels des humains sans âme, ni mémoire, ou encore des hommes orphelins de leur propre histoire, et donc définitivement jeté dans l'océan de l'oubli éternel des constituantes de l'humanité.

Le Djokan m'a surtout permis d'exister dans « l'être », et non pas dans « le paraître », qui fait vivre les individus souvent dans l'ignorance et dans toutes sortes d'illusions et rêves sans objectifs bénéfiques à soi et à tous. Il m'a, en outre, appris à aimer et à accepter ce que, les êtres humains, ce que nous sommes, avec nos ressemblances et toutes nos spécificités, contribuant à nos différences, car c'est bien de cela qu'il s'agit : (re)mettre l'humain au centre de la préoccupation de la vie, au centre du Djokan. Et c'est à travers cette vision que le Djokan m'a fait entrevoir tout autant mon potentiel artistique que ma source de créativité. Grâce au Djokan, j'ai pu également aller à la rencontre de nos « frères » de par le monde, et de nos Anciens à travers la Guyane, tout en (re)découvrant cette dernière, tant sur le plan géographique que sur les plans humain, philosophique et holistique, et me rendre compte que, la plupart des Guyanais connaissent bien mal les cultures et richesses que renferment leur territoire, ainsi que les hommes qui les font.

À ce titre, pour moi, le Djokan est donc, non seulement l’outil de valorisation de la nature profonde de ce territoire, sa faune et sa flore entre autres, mais aussi de ses environnements, tant humain que social, et de surcroît son Histoire. Par le Djokan, sont mises en œuvre une panoplie d’expressions du vivre ensemble, mettant en branle toute capacité individuelle et collective, qui permet d’unir les forces vives et actives, forces par lesquelles sont exploitées et mises à profit des connaissances diverses et variées d’origine multiple. Par ce truchement sont mixés et tressés des savoir-faire les plus adéquats possibles. Il en résulte l’élaboration des actions significatives et représentatives, tant du point de vue physique et mental, technique et philosophique qu’individuel et collectif, ainsi que la production des énergies communes et créatrices nécessaires pour la consolidation des fondements de l’humain. Ce sont des fondements qui mettent au centre des préoccupations l’être qui transcende le paraître et qui renforce l’être de l’homme universel, ainsi que son essence à travers le processus que le Professeur Apollinaire Anakesa nomme « humanité partagée¹⁰ ».

À l’heure où la Guyane témoigne d’une forte dynamique démographique, mais en même temps, d’une jeunesse en perdition et en manque de repères, l’heure où la différence ethnique dérange, le respect des aînés et des autorités coutumières est négligé ; à l’heure où les traditions et les us se perdent, le Djokan n’est-il pas l’un des outils recherchés de médiation et de cohésion sociale ? Conçu comme étant facteur de valorisation intrinsèque de savoir-être et de savoir-vivre en harmonie avec autrui, il est, à ce titre, également un facteur de prise de conscience et d’acceptation par les Guyanais, de leur réel potentiel et des valeurs¹¹ capitales de leur Guyane. Aussi sert-il de courroie contribuant au maintien à la continuité des valeurs du passé, et à la vivification de celles d’aujourd’hui, à travers un voyage temporel, allant des marqueurs et valeurs ancestraux aux créations modernes. C’est cet ensemble des considérations qui constitue l’objet de cette étude.

Traiter une telle problématique exige, sur les plans méthodologiques et analytiques, diverses démarches, s’arc-boutant sur une triple approche méthodologique (ethnographique, ethnologique et anthropologique). Cette démarche pluridisciplinaire m’a permis, en amont, de mettre en avant les aspects culturels et traditionnels qui fondent le Djokan. Pour ce faire, je m’appuie sur les communautés amérindiennes, *bushinengé* et créole, par lesquelles s’expriment les références des

¹⁰ Conférence scientifique réalisée par le Professeur Apollinaire Anakesa, à Cayenne en juin 2016, intitulé « Djokan : une dynamique patrimoniale guyanaise pour une humanité partagée ».

¹¹ Le vivre ensemble, le respect des Aînés, le respect de la culture, de son environnement naturel amazonien entre autres.

valeurs socioculturelles que traduisent les *djokanka* (pratiquants du Djokan), par le biais de leurs techniques authentiques, mais aussi de l'originalité de leurs actions physiques et valeurs philosophiques qui en sous-tendent l'action et la performance, inscrite dans le contexte et les situations de leur existence.

À ce titre, la Guyane, faisant partie de l'Amazonie française, constitue le terrain de base pour mes recherches. Ce terrain a pour prolongement amazonien le Brésil et le Surinam et, au-delà, l'Afrique (notamment le Cameroun et le Sénégal, deux nations africaines sur les terres desquelles le Djokan est actuellement implanté).

Afin de répondre au défi d'explicitation de ma problématique, une problématique au caractère polysémique et transdisciplinaire, je me devais de constituer un corpus pertinent, qui rend compte efficacement, dans les domaines artistiques (martial et musical), sportif et physique, mais aussi environnemental, culturel, psychologique, spirituel et philosophique, de l'essence, de la signification, de la valeur et des différents aspects, ainsi que de l'intérêt-même du fait et de la pratique du Djokan.

Pour y parvenir le mieux possible, mon sujet a donc nécessité un très grand investissement, en recherche, pratique, expérimentation et initiation, autant qu'en enquêtes de terrain, ainsi qu'en réflexions et en analyses de données accumulées. Sur le terrain, pour récolter tous les éléments importants, nécessaires au traitement de ma problématique, je me suis appuyé particulièrement sur l'observation participante. Cela n'a pas été facile, mais extrêmement passionnant. Aussi me fallait-il d'abord, comme précédemment indiqué, veiller à l'objectivité de la démarche, afin de tenir la distance nécessaire entre mon rôle de chercheur, qui se veut lucide sur l'examen pertinent de mon objet d'étude ; et mes rôles à la fois de fondateur et de pratiquant de la discipline sur laquelle portent mes réflexions scientifiques. Ceci amplifie les difficultés et les complexités premières, liées à la nature-même du sujet traité, comme je l'ai relevé plus-haut, par la pluridisciplinarité le sous-tendant. S'y ajoutent, dans la pratique, le fait que mon corps aura été soumis à rude épreuve, physiquement et mentalement, amenant celui-ci à la fatigue, à la crispation, à la douleur, voire à la blessure.

Ainsi, pour tenir l'objectivité de ma démarche, vis-à-vis de mon objet d'étude, mon attention était concentrée particulièrement sur le maintien d'un regard neutre, critique et détaché. Par cette attitude, il m'a été possible d'appréhender, d'un jour nouveau, les Djokan, et d'en saisir le mieux possible les différents enjeux, intérêts, et objectifs. Notons aussi que cet art martial s'inscrit dans une double affiliation, à la fois traditionnelle et moderne. Cette association entre des pratiques anciennes, mais vivantes, à des méthodes modernes également vivantes, structure le Djokan au

travers de nouveaux contextes, de nouvelles perspectives, mais aussi d'une nouvelle expression pratique, d'une nouvelle approche conceptuelle, et même d'un nouveau langage sportif et martialo-musical, tout en se reposant sur des valeurs traditionnelles qui lui donnent du sens.

Pour en récolter des éléments d'études nécessaires, j'ai effectué des interviews, entrepris des entretiens avec diverses personnes ressources et autres personnalités, dont nos Anciens, dits *Gangan*, des chefs coutumiers (dits *Kapiten* chez les Amérindiens et les Bushinengé), des guérisseurs (chamanes amérindiens *obiaman bushinengé*¹²), des artistes guyanais, des *Dòkò*¹³, des artisans, ainsi que des scientifiques et des universitaires (historiens, anthropologues, ethnomusicologues, musicologues et bien d'autres encore). Des vidéos ont été réalisées, soit avec mon téléphone portable (CROSSCALL Smartphones TREKKER-X2), soit avec une caméra Sony HD (MODEL NO. HDR – CX115E), d'autres ont été récupérées chez des professionnels de l'audiovisuel comme TIC TAC PRODUCTIONS et GENIUS PRODUCTIONS. Des photos ont également été prises pendant les démonstrations, les cérémonies, les initiations, les stages et les interviews.

Ensuite, mon sujet étant inédit, j'ai élargi mes champs d'investigations, sur le plan de la documentation scientifique pluridisciplinaire, aux thématiques en lien plus ou moins direct avec mon sujet, dans les domaines, en particulier, de la sociologie, de l'anthropologie, de l'ethnologie, de l'histoire, de la philosophie, de l'ethnomusicologie, de la musicologie et de la littérature.

Les données ainsi réunies ont été analysées suivant quatre approches méthodologiques majeures : diachronique, systématique, systémique et paradigmatique, que je détaillerai spécifiquement dans les chapitres consacrés au développement de leur propos. En attendant, notons ici que, par l'approche diachronique, par exemple, je me suis référé à l'histoire de la Guyane, en partant du XV^e siècle, pour en déchiffrer les enjeux, puis j'ai examiné des éléments historiques nécessaires à la compréhension de ma problématique. Cinq périodes historiques majeures m'ont permis d'analyser les changements sociopolitiques de la Guyane. La première concerne l'arrivée des colons dans les Amériques avec la mise en esclavages des Amérindiens et des Africains et la colonisation (XV^e siècle). Chez les Amérindiens et chez les Africains devenus

¹² Ici, par chaman je désigne les guérisseurs - magiciens amérindiens, tandis que l'*obiaman* est, chez les *Bushinngé*, le guérisseur qui, en même temps, fait le lien entre l'univers invisible et monde visible. J'y reviendrai en détail, et avec des exemples, au cours du développement de mon propos.

¹³ En créole guyanais, *Dòkò* est un personnage important et reconnu en tant que tel par sa communauté. Il est porteur d'un savoir et d'un savoir-faire exceptionnels, dont il excelle et maîtrise.

bushinengé après leur marronnage des plantations du Surinam (fin XVII^e siècle, 1696)¹⁴, ils sont entrés dans la période de résistance contre le maître.

La deuxième période porte sur l'abolition de l'esclavage en Guyane, en 1848. À partir de ce moment, et suite aux changements politique et social amorcés à l'abolition de l'esclavage, arrive la troisième période, l'ère de l'assimilation¹⁵. Elle va de 1848 à 1946. Cette période permettra, à nous autres les Créoles, non seulement de prendre la suite du pouvoir des anciens maîtres, mais aussi de perpétuer les divisions entre les communautés guyanaises, en gardant notamment une classification raciale nous permettant d'occuper localement, parmi les nôtres, la première place dans la gouvernance politique et la gestion économique de la Guyane. Ainsi, nos aînés¹⁶, les peuples amérindiens et *bushinengé*, ont été relégués au rang de sous-hommes, de sauvages que l'on a repoussés vers l'intérieur de la forêt, et que l'on a méprisés jusqu'il y a encore quelques décennies à peine. Ce qui n'a fait qu'accroître notre division, notre ignorance et indifférence, nous empêchant de connaître les cultures de nos frères que nous rejetions ainsi si injustement, fort heureusement, cette situation évolue maintenant.

La quatrième période débute en 1946, avec la départementalisation. Les ressortissants du pays étant francisés, les populations de l'intérieur ont réellement commencé à revendiquer leur droit. De ce fait, le visage de la Guyane changera une nouvelle fois.

La cinquième période, toute récente commence, en 2015, avec l'ère de la collectivité unique, la Collectivité territoriale de Guyane (CTG).

Le regard sur ces étapes diachroniques est nécessaire pour mieux comprendre concrètement les éléments du Djokan, à savoir, connaître et comprendre leur origine et leur développement ; savoir ce qui le constitue véritablement ; savoir comment fonctionne chacun des objets impliqués et chacune des techniques pratiquées. Cela permet, en même temps, de comprendre comment évolue chaque enchaînement, chaque outil et arme utilisés dans le Djokan, etc.

Le recours à l'approche systématique s'est révélé également très utile, pour en analyser le contenu. J'ai complété cette approche avec les analyses systémiques. Elles ont permis d'élucider les éléments philosophiques ou les modes de pensées et les valeurs qui sous-tendent la pratique du Djokan. Enfin, l'approche paradigmatique a contribué à effectuer des comparaisons utiles pour en déterminer et expliciter les éléments communs et spécifiques, tout autant que les caractéristiques universelles et singulières permettant de mieux définir le Djokan vis-à-vis des autres disciplines-

¹⁴ Cf., entre autres, Francis Dupuy, « Des esclaves marrons aux Bushinenge : le marronnage et ses suites dans la région des Guyanes », in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 89, 2002 : Les enjeux de la mémoire, pp. 29-39.

¹⁵ Cf. notamment les travaux de Serge Mam Lam Fouck.

¹⁶ Sur cette terre des Amériques, les Amérindiens et les Bushinengé sont des aînés de Créoles, si l'on admet qu'à l'origine, ces derniers sont le fruit d'un mélange, notamment, entre les Européens et les deux premiers peuples cités.

sœurs martiales. Certaines d'entre elles, comme la *Capoeira* du Brésil, le *Danmyé* de la Martinique, le *Mayolè* de la Guadeloupe, le *Moringue* de la Réunion, pour ne citer que ces cas significatifs, s'inscrivent aussi dans une alliance musico-corporelle et dans une démarche de bien-être et de santé. Cette comparaison m'a permis de mieux en percevoir les liens aussi bien que les différences, les subtilités et les enjeux sous-jacents.

De surcroît, toutes ces approches analytiques m'ont aussi permis de dégager notamment des caractéristiques singulières du Djokan, et d'en décrypter des aspects aussi variés que la langue officielle (ou la sémantique du langage) *djokan*, le *kalendja* (la tenue d'entraînement du Djokan), le *djaka* (exercices spécifiques liés aux mouvements et aux déplacements inspirés de la faune guyanaise), le *gaya* (la gymnastique de santé et de bien-être du Djokan), ainsi que le *djokano* (chants et rythmes sacrés du Djokan).

Pour traiter cet ensemble d'éléments, j'ai structuré mon propos en trois grandes parties et huit chapitres, précédés d'un préambule. Plusieurs lectures étaient possibles, et donc plusieurs positionnements d'entrée en la matière. J'ai choisi de débiter mon propos par un préambule.

Dans ce dernier, intitulé « Le fondement conceptuel pour comprendre le Djokan et la Guyane », j'étudie la Guyane à travers l'espace et le temps, ainsi que ses particularités et spécificités, dans la pluralité de ses composantes sociale et identitaire. Puis, je traite, de façon plus générale, les fondements de l'art et de la culture, ainsi que la notion du patrimoine, située dans son cadre étatique français, d'une part, et guyanais d'autre part, pour mieux saisir la nature et les formes patrimoniales guyanaises. J'aborde ensuite des notions telles que l'identité, l'identification et l'être, le corps, l'afro-amazone et l'*afroamazonie*. L'élucidation de ces concepts m'a permis de mieux saisir et examiner les interrelations et interactions entre le sport, la musique et les différentes pratiques guerrières, actuelles et passées, des peuples amérindiens, *bushinengé* et créoles, dans le cadre de l'objet de mon étude, le Djokan.

La première partie, « le Djokan un art martial pluridisciplinaire pour tous - essence, concept, culture et philosophie », l'aborde, en trois chapitres, les rapports sociaux et culturels du Djokan aux trois populations précitées (amérindienne, *bushinengé* et créole), tout en examinant les liens les unissant. Dans le premier chapitre, « Aux sources du Djokan : essence, concept et culture », j'analyse les paramètres sémiotiques, ainsi que l'essence et l'origine de cet art martial amazonien. Puis, après y avoir présenté son fondateur, j'en examine les différents principes et techniques. Dans le deuxième chapitre, intitulé « Djokan, art pluridisciplinaire pour tous : disciplines et

sections », j'étudie les disciplines¹⁷ constituantes, « externes¹⁸ » et « internes¹⁹ », ainsi que ses différentes sections²⁰, organisées afin de permettre une adaptation de cet art martial au public visé. Dans le troisième chapitre, intitulé « Philosophie et sémiotique du Djokan », j'aborde la philosophie qui fonde ce que le fondateur appelle les « *sèt rakaba*²¹ » les sept racines. Je conclus avec l'examen des signes, des symboles et des représentations du Djokan.

Dans la deuxième partie, « l'art, la culture et le corps Djokan (techniques, connaissances) », je traite l'idée et les critères qui fondent le Djokan en tant que patrimoine culturel immatériel de Guyane. Trois chapitres constituent également cette partie. Dans le premier chapitre, intitulé « De l'art martial Djokan : expressions corporelles et techniques », j'analyse le corps martial *djokan*, à travers les expressions, les postures et les enchaînements techniques codifiés sous-jacents, ainsi que la notion de « l'être » dans le Djokan. Je poursuis avec l'analyse de la gestuelle martiale et des techniques *djokan*.

Dans le deuxième chapitre, « L'art *djokano* et la langue du Djokan : musique, performance, corps, expressions », je m'attèle à examiner le *djokano* à travers la musique, les instruments de musique et les chants, mais aussi la langue qui les sous-tend. J'y aborde également la notion du "corps Djokan", par le truchement du geste musical et des mouvements et postures martialo-chorégraphiques.

Le troisième chapitre, de cette deuxième partie, a le titre évocateur du sujet traité : « Djokan - didactique et transmission : principes et enseignements fondamentaux du Djokan ».

Dans la troisième et dernière partie de mon étude, intitulée « Djokan et humanité - une culture martialo-musicale *afroamazonienne* pour un mieux vivre », j'étudie, au premier chapitre, « L'Homme et l'Humanité dans le Djokan, à travers la connaissance de soi et de l'autre », mais aussi à travers les notions d'éveil et de développement personnel dans la pratique du Djokan. Puis, j'examine en quoi cet art martial peut-il être considéré comme étant un patrimoine culturel

¹⁷ Toute activité issue du Djokan, pouvant se travailler en complémentarité avec d'autres voire de façon isolée, relève de la discipline Djokan. Aussi chacune d'elles se conçoit-elle comme étant une discipline à part entière.

¹⁸ Dans le Djokan, une discipline martiale externe est une discipline où l'accent et l'enseignement sont portés sur le développement des qualités physiques, athlétiques, stratégiques du pratiquant. Il en existe cinq catégories : les disciplines externes *djoubaté*, *garoulé*, *asuwadja*, *swékò* et *djaka*.

¹⁹ Les disciplines internes du Djokan (*djokano* et le *gaya*), elles, mettent l'accent sur le développement personnel, sur le travail de l'énergie, de la philosophie de la vie, la méditation et la relaxation, la spiritualité.

²⁰ Dans le Djokan, une section est une partie pédagogique liée à une tranche d'âge donnée. La pédagogie est ainsi adaptée pour garantir, le mieux possible, la qualité de l'apprentissage, ainsi que la sécurité des apprenants *djokanka*.

²¹ Les « *sèt rakaba* », traduits par les sept racines, représentent les sept dimensions intrinsèques du Djokan : physique, technique, mentale, artistique, culturelle, philosophique, spirituelle (cf. davantage de détails dans www.djokan.net).

guyanais, pour l'homme et pour l'humanité. À la fin de ce chapitre, je m'attache à saisir la façon dont est perçu le Djokan, tant sur sa terre d'origine que dans le monde où il est connu.

Dans le deuxième chapitre, « Le Djokan : patrimoine culturel guyanais pour la vie en bonne intelligence », j'analyse la transmission des savoirs ancestraux à travers le fait *djokan*, comme un continuum *afroamazonien* nécessaire à l'édification de soi et de la cohésion sociale. Puis, le Djokan est traité comme un pont entre des traditions dynamiques et une modernité innovante, mais aussi comme une continuité temporelle, mettant en lien les coutumes d'hier, avec les connaissances contemporaines. Des analyses sur ses aspects, en tant que vecteur du vivre ensemble, art de vivre, de bien vivre en toute bonne intelligence, viennent conclure la dernière partie de cette étude sur le Djokan.

La conclusion générale amène à la synthèse des propos des trois grandes parties et huit chapitres nécessaires à l'analyse des contenus de l'objet d'étude *djokan* et ouvre des perspectives dont les voies et les représentations s'annoncent fructueuses pour des recherches futures. Divers avatars contribuent à la richesse sous-jacente : la mutation active de la population guyanaise et de sa profonde quête non seulement d'identité culturelle, mais également d'existence identitaire, qui se révèlent être des nutriments à la riche diversité culturelle dont se nourrit le Djokan, ce dernier contribuant, à son tour, à l'éducation et à la formation des populations de Guyane dans ces domaines.

Une bibliographie générale, ainsi que des sources et diverses annexes, sans oublier quelques tableaux et illustrations photographiques, audios et vidéographiques sur différentes rencontres et actions, ajoutent à la richesse du contenu global de cette étude et à son élucidation.

Le postulat sur la présentation de ma problématique, les questionnements qu'elle suscite, ainsi que les approches méthodologiques et analytiques qu'elle nécessite, étant posés, passons maintenant à l'examen des éléments du préambule portant sur la rencontre du sujet et le fondement conceptuel, pour comprendre le Djokan et la Guyane.

A PRÉAMBULE : COMPRENDRE LE DJOKAN ET LA GUYANE - RENCONTRE DU SUJET À L'ÉTAT DES LIEUX.

Pour mener à bien ma réflexion sur l'objet de mon étude et sur le fondement conceptuel sous-jacent, il s'est avéré important pour moi d'avant tout éclairer le lecteur sur la source de mon sujet et sur ses concepts de base plus particulièrement. C'est là l'objet et la raison d'être de ce préambule. Pour l'essentiel, et avant d'entrer dans le détail de la question, notons que sur le plan méthodologique, plusieurs approches m'ont été nécessaires, non seulement pour récolter les données, mais aussi pour réaliser des analyses diverses, afin de mieux élucider l'idée globale de mon propos, ainsi que mon hypothèse de base et les questions qui ont suscité ma problématique. Des approches exploitées, et comme déjà évoqué dans l'introduction, ma démarche ethnographique était fondée principalement sur l'observation participante. Par le travail du laboratoire, les données du terrain ont été triées puis classées, avant que je n'en choisisse le corpus dont les éléments ont été ensuite analysés et observés à travers le prisme méthodologique pluridisciplinaire (arts martiaux, anthropologie, sociologie, ethnomusicologie, psychologie, histoire, pour ne citer que les disciplines qui ont servi de soubassement, guidant ma réflexion).

Dans ce processus analytique, des facteurs diachroniques m'ont permis de saisir le cheminement historique des faits et des événements qui expliquent les fondements de mon objet d'étude. Ce qui m'a été d'une grande aide pour, en outre, effectuer une lecture systématique des plus appropriées des composantes et du fonctionnement-même du Djokan, ainsi qu'un déchiffrement de la pensée ou de la philosophie sous-tendant cet art. Il m'aurait été difficile de ne bien comprendre le Djokan et de n'en saisir réellement la singularité uniquement que par lui-même, sans aucun concours d'une approche paradigmatique en lien avec d'autres arts martiaux similaires. Cette lecture m'a été utile afin de mettre en exergue et d'élucider, de la meilleure façon possible, les spécificités techniques, esthétiques, ainsi que les enjeux du Djokan.

Pour y arriver, il m'importe de relever d'abord que le détail de la réalité de toutes ces méthodes de recherche et approches analytiques, comme les concepts qui fondent mon sujet, sont développés, en *infra*, à travers des illustrations *ad hoc*. Par ailleurs, mon double statut, de fondateur du Djokan et de chercheur, est examiné à travers une analyse émic/étic, pour relever des éléments de pertinence, mais aussi la double considération, perceptive et interprétative, à la fois endogène et exogène de mon sujet. Ce double regard, considère l'objectivité et l'altérité, que je

devais tenir dans ma démarche de chercheur, face à ma posture de fondateur et pratiquant du Djokan, chercheur rendant compte de cette réalité artistique martialo-musicale par une approche résolument scientifique.

Cet exercice de passage de l'un à l'autre statut, je le souligne à nouveau, n'a pas été aisé, car c'est tout l'univers du Djokan, dans lequel je suis impliqué, et donc tout l'univers du fondateur et du pratiquant, qu'il m'a fallu observer en tant que chercheur, pour en comprendre, analyser avec détachement et impartialité l'objet. Cela a nécessité une constante vigilance, mais aussi une distance et une neutralité accrues, permettant d'avoir un esprit critique relativement suffisant, préalables nécessaires pour mener une étude scientifique digne de ce nom.

Qu'est-ce qui justifie alors le choix de mon objet d'étude et quel en est l'intérêt scientifique ?

Avant de répondre à cette importante et double interrogation, j'emprunte à Édouard Glissant la citation suivante, dont le propos corrobore et résume conceptuellement l'essence du Djokan et l'intérêt qui m'a guidé à en faire un objet d'étude scientifique. En amont, ce fut pour tenter de satisfaire un fort besoin en moi de vouloir toujours déchiffrer des énigmes que je me suis lancé dans la quête de ce que furent les ancêtres, et donc dans la quête du saisissement, par le dedans, d'une partie de moi-même et de mes congénères. Le but était de tenter d'appréhender non seulement la réalité de ma société d'hier, mais aussi de celle d'aujourd'hui et ce que j'y suis moi-même. Par ce truchement, je cherchais en même temps à percevoir l'essence et les liens qui en découlent, ainsi que leur continuum idéal. C'est un peu, comme le firent à leur époque, Lucrèce, Montaigne, Baudelaire ou Breton qui ont su déceler des beautés inédites dans les transformations humaines et les modernités chaotiques.

Pour sa part, dans *Une nouvelle région du monde : Esthétique 1*, ouvrage publié chez Gallimard en octobre 2006, Édouard Glissant nous fait observer quelque chose de fondamentale, qui est que :

« Chacun de nous rapproche les uns des autres et à son gré ses fleuves, ou ses montagnes, ou bien ses canyons ou ses forêts et ses brousses, ses baies ou ses lacs, ses vals ou ses fjords, qui partagent les géographies et qui assemblent les histoires du monde, tous les fleuves où des peuples brûlèrent des feux pour la clarté de leur eau, et les montagnes où tant d'autres piétèrent, et les grandes vallées et les ravines qui ont frayé des traces légères pour les marronnages, et les brousses où tant de marrons et de résistants s'acassèrent. Les réunir à chaque fois dans une poésie ou un chaos-opéra, c'est une manière fertile de se déposséder de ces lieux, pour mieux y convenir. Les poétiques du Tout-monde sont issues des imaginaires

de nos politiques les plus disséminées, les plus obstinées, ici et partout, combats ignorés et cris mal entendus et rassemblements fragiles et visées tellement impossibles à tenir. »

Me concernant, depuis ma tendre jeunesse, je me suis épris d'enthousiasme pour le déchiffrement de la riche diversité culturelle guyanaise tout autant énigmatique. Nos fleuves, nos montagnes, nos forêts, nos brousses, nos cités et bourgs, comme nos campagnes et villages, nos femmes et nos hommes, bien que partageant la même géographie, la même histoire, semblaient néanmoins résister avec force à la cohésion, à la considération mutuelle et au partage que, pourtant, tout cela exigeait le plus naturellement du monde. Observant le rassemblement fragile et des visées de plus en plus impossibles à tenir aujourd'hui pour l'ensemble de notre peuple, pour sa cohésion véritable et pour sa vie en bonne intelligence, je me suis alors interrogé sur les fleuves, les cités, les vallées et les plaines qui ont frayé des traces pour les marronnages, et toutes sortes de luttes pour que la vie nous parvienne, pour que nous ayons un héritage de l'humanité à partager. C'est un héritage riche en langues et langages, riche en savoirs et savoir-faire, voire plus encore. D'une façon générale, plusieurs lectures en ont été faites, et formulées en concepts, par des chercheurs, des penseurs et des personnages de renom : Négritude (Césaire, Senghor, Damas), créolisation et antillanité (Glissant, Paul Nizer, Patrick Chamoiseau, Ernest Pépin, Audrey Pulvar ou encore Raphaël Confiant), une antillanité fondée sur la notion d'identité multiple, une identité rhizome, dira E. Glissant, et ouverte sur le monde et la mise en relation des cultures. S'y ajoutent la créolité (Bernabé, Chamoiseau, Confiant), Guyanité (René Maran), l'assimilation définissant une troisième voie (Mam Lam Fouck et al.), etc.

Tous cherchaient à définir, entre autres, une approche notamment poétique, culturelle et identitaire, pour la survie des peuples antillo-guyanais, en l'occurrence. Et moi, il me fallait tout défricher de notre passé et de notre présent, afin d'en sortir quelque chose, pour le partage de l'humanité : c'est le Djokan.

A.I. DJOKAN : OBJET D'ÉTUDE ET INTÉRÊT DU SUJET

A.I-1a Djokan : objet d'étude

L'objet d'étude principal de cette thèse est le Djokan. C'est un art martial amazonien, créé en Guyane française, le 03 septembre 2010, par le Gran Dôkô Sawani Makan. Bien que récente, cette discipline martiale est novatrice à plusieurs titres : par sa conception, son pragmatisme et les combinaisons culturelle et traditionnelle uniques, somme toutes nouvelles, qu'elle réalise. Uniques et nouvelles, car c'est la première fois que l'on voit ainsi réunis, dans une même discipline, divers

éléments guerriers guyanais, au sein d'un art martial spécifiquement guyanais. Cet art s'appuie, en effet, sur les us et coutumes des peuples amérindiens, *bushinengé* et créoles de Guyane.

Pour mieux comprendre sa singularité, il est nécessaire que le Djokan soit préalablement décortiqué, épluché, sous tous les angles significatifs (cela sera fait en détail tout le long du développement du propos de cette thèse), pour permettre de mieux en comprendre l'essence, la philosophie, les objectifs, les missions et la fonction.

Aussi, avant d'entrer dans le vif du sujet, il importe de souligner que le Djokan et tout son univers m'ont servi, non seulement de support pour ma recherche, mes illustrations, mes démonstrations, mes analyses et ma présentation, mais également d'objet de questionnements et de réflexion sur l'identité plurielle guyanaise, ainsi que sur la spécificité patrimoniale de ce département français. Sur cette base, on peut se douter de l'enjeu et de l'intérêt de cet art tant en Guyane qu'à l'extérieur de ce territoire. Il s'est également avéré important pour moi d'en étudier les particularités, ainsi que les facteurs-moteurs, sous quatre grands axes : Djokan art martial, Djokan art musical, Philosophie *djokan*, Organisation et pédagogie du Djokan.

Dans le **premier axe**, sur le plan martial, j'étudie les expressions corporelles et le schéma sous-jacent, ainsi que les mouvements et les caractéristiques motrices de pratiquants. S'y ajoutent, les techniques particulières, pratiquées à mains nues et/ou avec des armes traditionnelles ancestrales issues des Amérindiens, Bushinengé et Créoles. Il s'agit des armes de guerre ancestrales contendantes, des armes de jet, des armes tranchantes et bien d'autres encore. Des objets et des outils de défenses ajoutent à cette richesse d'armures. Ces objets, originellement d'usage quotidien, étaient ensuite transformés en moyens de défense. Outre les armes, dans ce premier axe, sont également traitées les tenues d'entraînement et de prestation ou de performance, les disciplines pratiques, qui forment l'ossature de cet art martial (*asuwadja, zanmyan, djaka, garoulé, swékô, gaya, diloka, djokano, baytchak*). Dans le domaine de l'éducation, sont examinées les différentes sections d'enseignement et de formation du Djokan : la section *toupiti* (des enfants allant de 3 à 4 ans), la section *timoun* (des enfants allant de 5 à 12 ans), la section *jennjan* (des adolescents allant de 13 à 16 ans), la section *mounyan* (des adultes), la section *granmoun* (des plus de cinquante ans), la section *fanmdjòk* (réservée aux femmes et jeunes femmes) et la section *handidjokan* (celle des personnes en situation de handicap).

Tous ces facteurs martiaux fonctionnent en interaction avec les rythmes musicaux très variés, ainsi que des chants sacrés, exécutés dans les langues régionales de la Guyane (notamment en créole guyanais, en *kali'na* (amérindien), en *stranan tongo* (*bushinengé*). Il s'agit là du **second**

axe, dont les composantes sont réunies sous l'appellation de Djokano. Ce sont les musiques et les chants du Djokan qui sont accompagnés par les sonorités des instruments de musique traditionnels essentiellement des percussions : amérindienne avec le tambour *sanpula* des Kali'ña, les tambours *apinti* et *agida* des Bushinengé, les *tanbou* (tambours) *foulé*, *koupé* et *plombé*, *tanbou grajé* et *tanbou yongwé*, mâle et femelle, des Créoles. Cet instrumentarium est enrichi avec quelques percussions africaines, notamment, le *djembe* du Sénégal et l'idiophone *N'kul* (tambour à fente), du Cameroun. Les flûtes en bambou et les claviers (piano et synthétiseurs) en complètent la panoplie.

Nous ne saurons comprendre l'essence véritable du Djokan, sans en étudier les acteurs principaux. C'est l'objet du **troisième axe**. Ici, mes observations portent essentiellement sur les hommes et les femmes, qui le pratiquent, dont fait partie le fondateur. Je commence par les plus jeunes et termine par les plus âgés. Ce sont là des acteurs qui ont contribué et continuent à contribuer au développement, à l'insertion, à l'extension et à la promotion du Djokan en Guyane aussi bien qu'au-delà de ses frontières. Du cheminement qui en résulte depuis les origines, j'examine, entre autres, le processus ayant conduit le fondateur, le Gran Dôkô Sawani Makan, à créer cet art martial. À ce propos, je tiens compte de son propre triple parcours : sportif d'abord, celui du jeune Yannick Théolade qui s'est formé et a pratiqué différents sports (en compétition, mais aussi en tant que loisirs). Puis, dans son cursus martial, je traite les différents arts martiaux et sports de combat qu'il a pratiqué régulièrement ou ponctuellement. Enfin, son parcours scolaire et universitaire, ainsi que ses formations professionnelles (diplômantes ou certifiantes), sont pris également en compte, sans omettre son parcours professionnel. Cet ensemble de parcours élucide comment s'est-il organisé, de la conception à la réalisation du projet Djokan. Comment est-il passé de Yannick Théolade, pratiquant des sports et des arts martiaux, à Gran Dôkô Sawani Makan, fondateur du Djokan ? Bref, quelles ont été les démarches entreprises, mais aussi les étapes et les outils utilisés pour concrétiser et donner vie à ce dessein, le Djokan ?

Le dernier et **quatrième axe** de mon analyse porte sur l'organisation administrative du Djokan, ainsi que sur son fonctionnement pédagogique et éducatif. Notons que, dans ce domaine, le Djokan est structuré en écoles d'enseignement et de formation (*djokaz*²²), mais aussi en instituts

²² C'est le nom donné par le fondateur aux écoles de Djokan, signifiant littéralement la maison du Djokan « *Kaz* » signifiant maison en créole, et *djo* pour **djokan**. Ce nom a également pour sens la « maison de l'éveil », faisant référence aux aspects spirituel et philosophique de l'art *djokan*, dont tout pratiquant avancé se doit d'accomplir. On retrouve une part similaire de ce sens dans la définition du Dojo des écoles d'arts martiaux japonais, qui se traduirait par « le lieu où on apprend la voie ».

(Kandjokan²³). Ici, la formation assurée suit une progression échelonnée en différents niveaux de pratique, d'expertise et d'enseignement. Sur le plan didactique et pédagogique, je porte l'attention sur les processus de formation et les modes d'évaluation, ainsi que les récompenses octroyées. Notons aussi que les différents niveaux d'étude et de pratique du Djokan sont couronnés par des grades (*kàndjòk*²⁴), qui sont plutôt des niveaux de conscience attestés par des diplômes d'enseignement et des certificats de pratique et d'expertise *ad hoc*. Dans ce cadre, j'examine également les différents secteurs d'intervention, ainsi que les actions menées en lien avec le Djokan. J'y étudie aussi l'impact de la méthode d'enseignement *djokan*, pratiquée au sein des établissements scolaires publics et privés, mais également au sein des associations sportives et culturelles, du centre pénitencier de la Guyane, des établissements d'aide aux femmes victimes de violences, des établissements du milieu du handicap, des centres éducatifs, des centres aérés, des entreprises privées, des associations et des établissements de bien-être, des organismes de prévention et de santé, des centres spécifiques de réinsertion des jeunes en difficultés et au sein de bien d'autres lieux encore où le Djokan est appris.

A.I-1b Djokan : l'intérêt du sujet

Le Djokan est composé de diverses disciplines qui, aujourd'hui, répondent à de réels besoins sociétaux résumés, en *supra*, dans la présentation de ses quatre axes de réalisation. Effectivement, il contribue à la satisfaction des demandes de plus en plus spécifiques et variées. Cela marque la polyvalence de son apport, mais aussi sa pertinence à proposer des réponses à travers des ateliers pédagogiques adéquats et son adaptabilité à porter un encadrement favorable aux contextes sociaux également variés. Toutes ces contributions rendent compte et témoignent de l'implication ainsi que de l'application du Djokan à travers différentes interventions et engagements au sein de la société. Notons en outre que la variété et la diversité des actions menées, la spécificité des opérations et des projets réalisés, les ressources mises en œuvre et les publics visés, mais aussi la pérennité des interventions et le renouvellement des missions relèvent d'une planification globale annuelle. Parmi ces missions, notons celle engagée depuis d'un peu plus une décennie, à l'Arbre

²³ *Kan* signifie le camp. Pour le fondateur, Kandjokan est l'institut du Djokan, lieu d'organisation et de réglementation pédagogique, mais aussi administrative et juridique de tous les *djokaz* situé dans un secteur défini. Davantage des détails sur le Kandjokan se trouvent dans le chapitre sur l'organisation du Djokan.

²⁴ Il n'existe pas de grade préalablement défini dans le Djokan, comme c'est le cas notamment pour le judo et le karaté. Le Djokan met en avant plutôt divers niveaux de conscience, établis en fonction et en lien avec un élément de la nature (terre, air, feu, eau, homme). Le développement du propos à ce sujet est au chapitre traitant les niveaux des pratiquants (voir Chapitre VI : Djokan - didactique et transmission : principes et enseignements fondamentaux du Djokan).

fromager²⁵, auprès des femmes victimes de violences (sous toutes ses formes : physiques, morales, psychologiques, sociales). Depuis six ans, il a été réalisé une collaboration avec l'Association des amis et parents des enfants inadaptés (ADAPEI), auprès d'adultes en situations de Handicap, des déficients intellectuels profonds, mais aussi avec l'Institut médico-éducatif (IMED), concernant le public de jeunes adolescents déficients intellectuels. Depuis cette période, nous intervenons, par ailleurs régulièrement, au centre pénitencier de Rémire – Montjoly, auprès des détenus masculins et féminins (durant six mois consécutifs en 2018).

Pourquoi mon choix du Djokan en tant qu'objet d'étude scientifique ?

A.II DJOKAN : OBJET D'ÉTUDE SCIENTIFIQUE

A.II-2a Djokan objet d'étude scientifique – cheminement

Pour mieux appréhender l'intérêt du djokan comme sujet d'étude doctorale, notons d'abord que l'idée, pour moi, de créer le Djokan ne date pas d'hier, et que cette création ne s'est pas non plus réalisée comme par un coup de baguette magique. En effet, près de dix années ont été nécessaires pour réaliser les fondements et les principes de bases du Djokan. C'est par un processus long et fastidieux qu'émergera l'idée de le créer comme art martial, une idée qui, du reste, influera très fortement sur ma vie. Mon regard sur la Guyane en a également été influencé, à tout point de vue.

Le processus qui a conduit à la réalisation du Djokan comporte diverses étapes. La première c'est celle du « constat ». Chez toute personne, il arrive un moment, de sa vie, où elle ressent la nécessité de faire un bilan ou un constat, mieux un examen de conscience sur ce que nous sommes en tant qu'être humain ; ce que nous avons réalisé, produit ou fait de notre existence. D'aucuns vont jusqu'à se demander ce qui leur reste à faire et/ou ce qu'ils auraient pu faire et qu'ils n'ont pas produit jusqu'alors. D'autres encore se plaisent à jouir tout simplement de ce qu'ils ont déjà réussi à accomplir. Pour ma part, j'ai surtout fait le bilan et le constat de mon ignorance, à plusieurs niveaux.

Pour comprendre cela, un découpage dudit constat, en différents critères d'évaluation, est nécessaire. Ainsi je distingue :

- *Un constat d'ignorance culturelle.* Dans ma jeunesse, parler de culture de la Guyane, avec sa pluralité et sa diversité était pour moi la tâche la moins aisée à réaliser. C'était un exercice, non

²⁵ Association, présidée par madame Lesley Porte, ayant pour missions l'aide et l'accompagnement des femmes victimes de violences, située à Cayenne.

seulement très difficile, mais surtout douloureux à accomplir, tant le puits de mes connaissances sur le sujet était profondément vide, et, de surcroît, asséché de toute motivation et de tout intérêt général à cet égard.

En même temps, parler correctement le créole guyanais (oui, car aujourd'hui le créole guyanais est très francisé, et il est parlé entremêlé de phrases dites en français, récupérant des expressions créoles à la volée), mais aussi parler les autres langues du pays (comme le *galibi*, le *sranan tongo* et bien d'autres encore), ou encore connaître ne fut-ce que les noms de différentes ethnies amérindiennes et *bushinengé*, connaître les savoirs et savoir-faire, ainsi que les us et traditions de ces différents peuples, étaient pour moi le dernier des soucis; disons plutôt que ce besoin était tellement minime en moi, qu'il est préférable d'avouer qu'il était plutôt inexistant. De même, connaître le nom de différents hommes et femmes importants, ayant contribué à la construction socio-politico-économique de la Guyane, restait pour moi un mirage, une donnée simplement impensable. Je ne parlerais même pas de mes connaissances sur les noms d'importants auteurs ou écrivains guyanais. La liste attestant de mon ignorance culturelle, à l'époque, est loin d'être finie. Non pas pour me justifier, ni me donner bonne conscience, il importe de signaler que toute cette ignorance et cet ensemble de désintérets pour ma culture guyanaise étaient malheureusement entretenus, de façon plus globale, à l'école qui n'intégrait aucun élément de culture locale dans les programmes scolaires officiels. Pendant toute ma scolarité, je n'avais jamais entendu parler du terme *bushinengé* à l'école, par exemple. Sur ces manques cruciaux, la liste est tristement trop longue pour être énumérée ici.

- *Un constat d'ignorance géographique.* Ma connaissance territoriale de la Guyane ne se limitait alors qu'à un aller-retour (souvent impulsé par ma mère) Cayenne - Saint-Laurent / de Saint-Laurent à Cayenne, en empruntant la Nationale 1, longeant le littoral. Ce trajet m'était à la fois si familier et si inconnu, qu'il ne pouvait alors qu'étaler ma grande méconnaissance des réalités qu'il comportait. En effet, quand bien même je pouvais marquer parfois de petites haltes dans quelques communes importantes jalonnant le trajet, comme Sinnamary, Iracoubo et Mana, sans vraiment y porter une réelle attention, n'ayant tout simplement pas, à l'époque, de réelle motivation pour connaître, culturellement et historiquement, leurs spécificités ou leurs particularités, bref, les traditions de ces communes. Par ailleurs, et comme souvent, la Guyane n'était représentée ou définie qu'à travers les communes principales : Cayenne, Kourou et Saint-Laurent-du-Maroni, en passant par Iracoubo. Ainsi, je ne m'intéressais nullement à découvrir la Guyane sous ses propres valeurs, sous son réel potentiel touristique en pratiquant, par exemple, le tourisme vert, pour aller découvrir l'intérieur du pays, ses différents reliefs et sites naturels. Il y a encore quelques années, je ne connaissais donc aucune commune de l'intérieur de la Guyane, et,

parfois, quand bien même je pouvais savoir le nom d'un lieu, il m'était impossible de pouvoir le situer sur la carte de la Guyane. J'en éprouvais souvent un sentiment de honte et de frustration, lorsque je me retrouvais face à un étranger à la Guyane qui voulait échanger avec moi sur la culture guyanaise. Je trouvais toujours une échappatoire, mais la vérité ou la réalité me rattrapait toujours et le malaise s'installait en moi, ce, plus profondément.

C'est ce qui m'arriva un jour en entendant parler, pour la première fois de la bouche d'un étranger, du nom d'Antécum-Pata, un village amérindien *wayãna* situé sur une île du Haut-Maroni, au Sud-ouest, à l'intérieur de la Guyane, dont il me décrivit les habitants et la culture. Là, mon malaise atteignit son paroxysme, et ce ne fut pas le seul exemple du genre.

A ce premier handicap, s'ajoute une autre difficulté de taille, qui ne facilite pas l'accès aux cultures guyanaises éloignées des grandes agglomérations précédemment-citées. En effet, la Guyane est un territoire très vaste, recouvert à 90% par la forêt amazonienne, où, s'aventurer, demande tout d'abord un important investissement financier (car circuler à l'intérieur par voie fluviale coûte très cher), et nécessite surtout une grande motivation de la part de la personne qui veut s'y engager. Les trajets peuvent être très longs, entre les heures de routes et les heures de pirogues, cela vient parfois décourager beaucoup d'entre nous qui ne sommes pas habitués à voyager dans ces conditions. Pour exemple, un voyage Cayenne - Camopi est aussi long qu'un aller simple Cayenne - Paris (8 heures de voyage sont donc nécessaires pour effectuer ce trajet et cela peut augmenter en fonction du climat, si on est en saison sèche ou de pluie). Pour se rendre à Saül, il faut prendre l'avion (un petit porteur dont le un billet coûte environ 150 €, pour, à peu près, une heure de vol). Saül, considéré comme étant le cœur de la Guyane, car situé au centre de la Guyane en pleine forêt amazonienne, est une commune du canton de Maripasoula situé à environ 180 km au Sud de Cayenne. Maripasoula²⁶, qui intègre le même moyen de transport, soit une heure de vol, est la commune la plus étendue de France. Sa superficie est supérieure à certaines grandes régions de la France métropolitaine, telles que le Limousin ou la Corse. Par contre, elle est aussi la moins densément peuplée des communes françaises. Elle est frontalière du Surinam et du Brésil. Papaïchton, située à une heure de route au Nord de Maripasoula, forme, également à l'ouest, la frontière avec le Surinam. Quant à Ouanary, commune de l'Est de la Guyane, elle s'étend sur 1 080 km² et est située à 41 km au Nord-est de Saint-Georges, cette commune avec le chef-lieu du même nom, étant située au Sud-est, à la frontière plutôt avec le Brésil, à 189 km de route de Cayenne ; Apatou est à 1 heure environ de Saint-Laurent, à l'Ouest de la Guyane (soit 4 heures de route depuis Cayenne). Cette route est récente, car avant, il y a

²⁶ Pour en savoir plus sur les communes de la Guyane, *Le Patrimoine des communes de la Guyane*, Paris, Edition Fondation Clément, 2016.

encore une dizaine d'années, il fallait prendre la pirogue pour s'y rendre. Du reste, c'est toujours le cas si l'on veut visiter les villages qui bordent le fleuve Maroni entre Saint-Laurent et Apatou. Deux heures sont nécessaires pour un trajet direct en une pirogue motorisée.



Carte 3 : La Guyane française²⁷

Si, par la suite, au moins plus d'une dizaine d'années maintenant, j'ai bravé toutes ces difficultés, c'est grâce et par le Djokan, mais aussi pour la Guyane, le bien-être humain, m'a fait consentir à me rendre dans ces communes, les visiter et m'y ressourcer. Il m'a fallu attendre mes 35 et 36 ans, pour enfin me décider à le faire. Et, pour souligner cette défaillance quasi-générale et manifeste au sein de la société, je connais des Guyanais plus âgés que moi qui, encore aujourd'hui, ne sont jamais allés dans ces lieux excentrés de leur territoire ; il y en a même qui n'en connaissent, ni les noms, ni leur existence.

²⁷ Source : <https://www.actualitix.com>.



Photo 1 : A 35 ans, premier voyage à Camopi.
© Archive Yannick Théolade.



Photo 2 : A 36 ans, premier voyage à Saül.
© Archive Yannick Théolade.

- *Un constat d'ignorance historique.* Mon ignorance concernait également des événements historiques majeurs de la Guyane. Ils concernent, entre autres, les hommes forts et importants qui ont œuvré pour construire la Guyane sur le plan politique, économique, social et culturel. Dans ce domaine, on peut déplorer cependant le manque d'informations et d'intérêt, dans les programmes scolaires de l'époque, qui ne présentait que rarement voire très partiellement, lorsque c'était le cas, l'Histoire de la Guyane, car le programme officiel, en la matière, privilégia toujours l'Histoire nationale de la France hexagonale. Je ne prendrais pas cela pour une excuse justifiant mon propre désintérêt total pour cette partie manquante de l'Histoire de la Guyane, car j'y vis et en suis un membre à part entière.

Aujourd'hui, avec le recul, c'est avec consternation que j'observe la gravité et l'impact négatif que peuvent avoir, sur un individu, l'ignorance et la pauvreté de connaissances, en l'occurrence celles de l'Histoire générale et la culture de la Guyane.

C'est notamment fort de cet ensemble de constats que l'invention du Djokan s'est avérée pour moi, en tant que pratiquant passionné des sports et arts martiaux, un impératif. Ce fut-là le mobile capital de la motivation qui m'a permis d'entreprendre des recherches à travers la Guyane et ses environs, pour y inhaler et ingurgiter des connaissances de toutes sortes, dans des domaines variés, afin de créer un art martial qui pouvait donner du sens à l'existence d'un homme et à sa véritable humanité.

L'intérêt est d'autant plus enthousiasmant qu'il s'appuie sur des cultures-souches de la Guyane. De ce point de vue, le Djokan participe à l'émergence d'un visage différent, voire nouveau, de la Guyane et de ses richesses et spécificités humaines, sociales et naturelles, auxquelles, à son niveau, il contribue modestement.

Aujourd'hui, la Guyane est en pleine mutation sociale et culturelle, cherchant un moyen de magnifier son identité plurielle, une façon de se réaliser pleinement à travers toutes ses richesses culturelles et ses ressources naturelles.

Dans ce processus, le Djokan met l'accent sur le mieux vivre ensemble, et propose une méthode originale susceptible de contribuer, concrètement, à la construction, d'une Guyane unie. Cette construction a pour fondement, la connaissance de soi, de l'autre, avec qui nous formons la société guyanaise, et la connaissance de notre environnement (nature, culture, société, et nos manières d'être et de penser nos valeurs).

À ce propos, le Djokan met en relation et en lumière les généralités, les particularités et les spécificités de la Guyane, mais aussi les limites qui sont à la base de sa conjoncture sociale actuelle. La Guyane est un « pays » en devenir, où tout est à construire, un territoire encore quasi-vierge où chaque innovation, chaque invention, chaque idée et chaque action constructive amènera une dynamique à son développement global. Mais ce qui fait sa force, et qui, en même temps, fait sa faiblesse, c'est sa diversité culturelle mal comprise, mal assumée, et donc mal exploitée. Aussi engendre-t-elle parfois des désaccords dus à des incompréhensions et des divergences d'opinion sur des problématiques communes, ce, faute de connaître l'autre, encore cette ignorance qui disperse, qui divise, qui tue. En corollaire, le vivre ensemble se trouve ainsi souvent fragilisé, car nous peinons à nous connaître, nous peinons à travailler ensemble, en pensant souvent que l'autre ne peut pas mieux faire que nous-mêmes ; que nous sommes les seuls détenteurs de la vérité, et que l'autre, automatiquement, se trompe et ne sait pas plus que nous des choses. Par ailleurs, nous nous essoufflons souvent dans des discordes, sans prendre en considération la parole de l'autre, particulièrement si elle présente une vision différente de la nôtre, une vision qui, pourtant, peut s'avérer complémentaire, et donc nécessaire pour la construction de notre territoire.

Pour le reste, le Djokan souligne, en mettant en exergue, un pan de l'histoire de l'Afroamazonie qui n'a presque pas été traitée dans les manuels dédiés, et où la science n'a presque pas plongé son regard, comme si cette histoire n'avait jamais existé ou, bien qu'ayant existé, elle n'était digne d'intérêt pour personne, sinon pour peu de monde. Entre oubli et désintéressement, voire ignorance, les pratiques guerrières de nos anciens subissent le même sort. Bien que réelles, elles sont comme invisibles. Dans le domaine de la culture, il s'agit là d'une pièce manquante, parmi tant d'autres, à cette construction historique et culturelle de la Guyane. C'est là un des éléments essentiels pour une Guyane qui, aujourd'hui, se cherche des « héros », des référents, des pères, et une dynamique de travail et d'innovation. Je l'ai déjà noté, le Djokan,

dans ses positions martiales, sociales et culturelles, est une des pierres contribuant à l'édification de la "*Kaz*²⁸" Guyane.

Aussi cette thèse n'est-elle pas uniquement un projet personnel, mais bien un des maillons de la chaîne, disons un des pas supplémentaires à la compréhension et à la (re)découverte, ainsi qu'à l'appropriation de notre Histoire, de notre culture, de notre Guyane. Elle sert, à son échelle, de trait d'union à cette discontinuité temporelle, renouant avec le passé, pour rétablir le lien avec le présent. C'est un pont virtuel, historique et ethnographique, qui permet, d'une certaine manière, la traversée des savoirs et des savoir-faire des *Gangan*²⁹, ces gardiens et témoins de l'Histoire de la Guyane.

À ce titre, la présente étude est donc une contribution relative, surtout le témoignage d'un Guyanais, d'origine multiple, adressé à ses compatriotes guyanais, ainsi qu'à toute personne désireuse de connaître en profondeur notre Guyane. C'est de même une vision plus positive et plus solidaire de notre Guyane, en termes d'humanité. C'est en outre la description d'un autre visage et l'appel d'un autre regard donné aux fils et filles de cette terre d'histoire plurielle. C'est l'opportunité de présenter, sourire aux lèvres et les yeux remplis de fierté et de générosité, une nation faisant l'écho d'un vivre ensemble universel, que nous voulons cohérent, et en toute bonne intelligence. C'est également là une façon pour moi de remercier tous les protagonistes qui m'ont volontairement, consciemment ou inconsciemment apporté des éléments de référence, pour construire ma thèse ; une manière, à mon tour, de les savoir gré au travers de la transmission que je fais aux autres de leurs connaissances et savoirs, pour l'édification et enrichissement communs. En effet, j'ai beaucoup reçu des autres, et ce « voyage doctoral » de six années de recherches et de rencontres », m'a aussi appris qu'il fallait donner pour recevoir, afin de faire jouir, au plus grand nombre possible, du bien-être qui en découle.

C'est ici un sujet de plus, qui me tient à cœur, car il porte sur deux dimensions majeures qui caractérisent ma vie et mon état d'esprit, et donne du sens à mes recherches : la Guyane, mon pays natal et le Djokan ma conception martiale, philosophique et spirituelle de notre monde.

Outre les éléments qui éclairent sur mon choix du Djokan comme objet d'étude scientifique, inscrit dans une approche de recherche-crédation, j'aborde aussi les limites et les difficultés que rencontrent son fondateur et ses instructeurs, pour son expansion efficace. J'y examine, en outre,

²⁸ *Kaz*, en créole guyanais, signifie maison et tout ce que cela comporte et représente.

²⁹ *Gangan* est une dénomination créole guyanaise pour désigner, généralement, les Anciens, détenteurs de culture, de savoirs et de savoir-faire, dans divers domaines de la vie.

les voies et moyens permettant de parer à ces difficultés, afin que le Djokan s'engage résolument dans la voie de son épanouissement indéniable.

Pour rendre compte de cette réalité, je commence par ma rencontre avec mon sujet, au travers du choix et les motivations personnelles.

A.II-2b Choix du Djokan comme objet d'étude scientifique

Voilà comment et pourquoi le Djokan est devenu ou s'est imposé à moi comme objet de cette étude, dans une approche, souvenons-nous en, de recherche-crédation. De surcroît, je me suis lancé le défi de réaliser cette thèse comme l'une des réponses aux questionnements existentiels soulevés en *infra*. Autrement dit, par son essence, et mon implication dans les arts martiaux et les sports comme moyens de construction de l'être, tant individuellement que collectivement, c'est donc très naturellement que le sujet Djokan s'est imposé à moi ; et m'a permis d'engager des réflexions profondes en la matière. Cela se justifie à plusieurs titres. En effet, c'est par le Djokan que j'ai pu, notamment, reconsidérer mon initial désintérêt pour la Guyane et toutes ses richesses pour (humaines, sociétales et naturelles entre autres) découvrir, avec intérêt, notre environnement guyanais, dans sa pluralité et interculturalité. J'ai pu alors me reconnecter avec nos histoires culturelles, pour enfin vivre nos cultures qui, jusque-là, demeuraient quasi inexistantes dans mon schéma de pensée et de vie. Le Djokan m'a par ailleurs servi de canal et de pont pour rencontrer des personnes différentes, riches en connaissances, savoirs et savoir-faire, et pour m'ouvrir à d'autres systèmes de pensée, modes de vie, ou encore codes de conduite. Il m'a, en même temps, procuré une ouverture d'esprit, pour aller au contact d'autres cultures. Grâce à lui, j'ai appris de nouveaux savoir-faire, j'ai assimilé de nouvelles connaissances, je me suis initié à de nouvelles pratiques, j'ai évolué dans d'autres coutumes, observé de nouveaux rites et rituels, appris de nouveaux mots, me suis enrichi de nouveaux langages et de nouvelles formes de communication. Il m'a aidé à savoir qui je suis et ce que je suis capable de réaliser, de savoir ce que je veux dans la vie, et trouver ma place dans la société. Il a donné du sens à ma vie. Bref, il m'a ouvert les yeux sur les beautés et les richesses de ma Guyane, mais aussi sur ses faiblesses et sur ses manques. Moi qui, par le passé, ne cessais de ne vanter que les produits des autres. En enrichissant cette référence du Djokan, se sont ouvertes les voies du pardon et de la réconciliation avec moi-même, mais aussi avec ma propre histoire, avec ma propre culture.

Au bout du compte, le Djokan m'a permis de m'engager dans la voie de la recherche doctorale, à travers cette thèse, que je n'ai commencé que dix ans après l'obtention de mon Master 2. À cette époque, je n'avais pas encore la motivation de faire un doctorat, malgré moult encouragements, conseils reçus de diverses personnes, mais surtout les orientations que me suggérait alors mon ancien directeur de recherches, Monsieur Michel Leher. Il m'a donc fallu attendre dix ans. Puis, le moment est venu, pour moi, de travailler à cette thèse. Dès lors, je n'ai pas hésité une seule seconde sur mon choix de reprendre mes études, malgré les multiples difficultés qui se présentaient à moi (des obligations professionnelles, des obligations familiales, des disponibilités réduites et dix ans de temps de latence, c'est long, pour pouvoir reprendre sereinement et efficacement les études).

Pour m'y mettre, j'ai dû compter sur l'ardente volonté qui m'animait de contribuer, dans mon domaine, à la recherche scientifique sur la Guyane, et d'amener ma pierre à l'édifice, ce qui me motivait encore d'avantage. Notons toutefois que ma demande de réaliser une thèse à l'Université des Antilles et de la Guyane (UAG) n'avait pas, à l'époque, en 2012³⁰, reçu de réponse favorable. Malgré ce petit désagrément, qui sur le moment m'ébranla un peu, n'entama en rien ma détermination de vouloir et pouvoir un jour réaliser une thèse avec une personne qui me donnerait ma chance. C'est à ce moment que le Professeur Apollinaire Anakesa, si je puis m'exprimer ainsi, entra dans ma vie et me permit de réaliser ce rêve de projet doctoral. Cet acte n'est pas pour moi anodin, car, par lui, l'occasion tant espérée me fut donnée d'enfin, exprimer scientifiquement mon rêve et ma volonté, de partager ce que j'ai reçu des Guyanais et de ma Guyane. Désormais, et pour reprendre l'expression de mon cousin Jean-Marc Seymour, « ma Volonté est Djokan »³¹ et la Guyane fondamentalement mienne.

Ainsi, le Djokan s'est révélé être un élément-moteur pour servir de sujet à ce travail de recherche scientifique. Pour moi, toutes ces raisons sont comme une évidence, justifiant ma motivation tout autant que l'intérêt que je trouve à réaliser une thèse sur cette thématique. Autrement dit, la problématique sous-jacente n'ayant pas encore été étudiée à travers une étude d'envergure, mon choix et ma détermination à y consacrer cette œuvre doctorale ce sont avérés comme une certitude nécessitant impérativement un accomplissement. Il s'agit-là, non seulement d'un travail de pionnier, mais surtout d'un grand défi à relever pour moi, compte tenu de la nature-même de mon implication dans le processus, en tant que chercheur, fondateur et pratiquant de

³⁰ Précisément le 29 octobre 2012, date de la fameuse réponse défavorable, reçue par mail de la part du responsable de formation, M. Olivier Hue.

³¹ Après avoir vu à la télévision, la démonstration de Djokan à Bercy en 2012, il m'écrivit ce poème intitulé « ma volonté est Djokan ».

l'objet de mon étude. Comment alors en suis-je venu à choisir le Djokan comme sujet de mes recherches doctorales ?

A.III. DJOKAN : RENCONTRE AVEC LE SUJET - CHOIX ET MOTIVATIONS PERSONNELLES

Pour mieux comprendre le pourquoi de mon choix du Djokan comme sujet d'étude doctorale, il importe de décrire d'abord mes motivations personnelles. Elles constituent le corollaire à mon vécu dans l'univers du sport et des arts martiaux. En effet, j'ai une grande expérience dans ces disciplines. Voici plus de trente ans que je pratique les arts martiaux (j'ai commencé, en 1986, par le judo) et plus de vingt ans que je les enseigne au grand public, de tout âge, (dont douze ans avec les personnes en situation de handicap). Les arts martiaux, les sports de combat et le sport en général ont toujours fait partie de ma vie, ce, dès mon plus jeune âge où j'ai d'abord pratiqué le judo et le jujitsu à Cayenne. Le *dojo*³² de l'époque se trouvait en face de notre lieu d'habitation, au 219 Lotissement fruit à pain, chemin Grant, à Cayenne. Je n'avais donc qu'à traverser la rue pour m'y rendre. J'y ai vécu auprès de notre mère toute mon enfance, en compagnie de mes deux sœurs Vanessa Marimoutou et Christelle Marimoutou. À l'époque, notre mère nous obligeait à la pratique du sport pour canaliser nos énergies, en particulier celles de mon grand frère Stéphane N'Guyen Van-Ky (frère aîné de six ans) et moi-même. Notre premier professeur de judo-jujitsu fut le *Sensei*³³ Guy Pina, qui alors était ceinture noire, 5^e Dan, et diplômé d'État. À dix ans, j'ai découvert les joies de la compétition, en judo.

Pendant quinze ans j'ai pu jouir, au niveau régional et départemental, de plusieurs titres de champion de judo (dont champion de Guyane, champion de Guadeloupe, pour les moins de 81kg ; champion des Antilles-Guyane universitaire, et plusieurs fois médaillé au championnat Antilles-Guyane de Judo). Ce fut là une période faste où les arts martiaux m'ont permis de m'affirmer, de me développer physiquement et mentalement, tout en me permettant de prendre davantage d'autonomie, d'assurance et de confiance en moi. Parallèlement au judo, je pratiquais l'athlétisme, dans lequel, à l'âge de 11 ans, je réalisais mes premières compétitions en catégorie benjamin. Je précise tout de même que, cette fois, la pratique de l'athlétisme était un choix personnel et déterminé. Pour cela, mes parents m'inscrivirent, à l'âge de 11 ans, au club d'athlétisme de Cayenne « le Sport guyanais » qui était le club de proximité.

Ce fut le seul club d'athlétisme que je fus amené à fréquenter, ce, jusqu'à l'obtention de mon baccalauréat. Après ce dernier, j'ai quitté la Guyane, le 20 septembre 1997, pour mes études universitaires en Guadeloupe. Très déterminé, j'allais aux entraînements à vélo ou à pieds (30 mn de marche). Nous nous entraînions au stade de Baduel de Cayenne (actuel stade municipal

³² Lieu où l'on pratique les arts martiaux, la philosophie et la voie martiale.

³³ *Sensei* signifie professeur, en japonais.

Georges Chaumet, depuis le 19 juillet 2014), avec notre entraîneur de l'époque, Monsieur Roger Mathias. Plus tard, en catégorie cadet, j'entamais des entraînements spécifiques en sauts avec Monsieur Jean-Victor Castor, un entraîneur guyanais du même club, spécialiste des concours de sauts (ancien athlète sauteur).

Parallèlement, je continuais l'entraînement des courses de vitesse et des relais 4x80 m, avec Monsieur Roger Mathias. Étant un pur sprinteur, je m'exerçais régulièrement aux courses de vitesse et au concours de sauts en longueur et de triple sauts. Après une blessure à la hanche, j'optais finalement pour le saut en longueur. Cependant, pour la poursuite de mes activités sportives, mon choix fut vite fait : devenir comme mon idole, l'athlète américain *sprinter* et sauteur, Carl Lewis³⁴. On notera que lui ne concourait pas sur le triple saut.

Me concernant, le triple saut, que je pratiquais alors, était d'ailleurs une épreuve choisie par mon entraîneur qui voyait en moi un potentiel réel dans cette discipline. Même si j'y avais de très bons résultats, c'était plutôt la longueur qui m'attirait réellement, et qui me procurait le plus de plaisir et de satisfaction. L'idée et l'envie de planer et de rester le plus longtemps possible suspendu (même quelques secondes), dans les airs, me procurait un sentiment extrême de joie et de liberté. Je dois dire qu'à cette époque, j'aspirais, telle une photocopie, à imiter au maximum, l'original, tant ce champion m'inspirait et me fascinait par son charisme, par son élégance, par sa technique irréprochable et par ses performances de haut niveau.

Dans cet exercice, je détiens toujours le record du saut en longueur de la Guyane (record que j'ai repoussé à quatre reprises³⁵), en catégorie minime, j'avais fini par atteindre un saut de 6.78 m, réalisé en métropole, durant « les jeux de l'avenir » (voir photo n°3 ci-dessous). Ce record date de 1994. La pratique du relais était aussi un grand plaisir pour moi, car, pour un sport individuel comme l'athlétisme, cela donnait à mes coéquipiers et à moi-même une empreinte collective.

Durant toutes mes années d'athlétisme, j'étais, à chaque fois, pris dans la sélection de la Guyane, pour participer au concours du saut en longueur et au relais 4x80 m (soit au départ ou vireur, celui qui prend le dernier virage avant de donner le témoin au finisseur), dans les compétitions internationales. Ainsi, je participai aux championnats Antilles-Guyane, aux « *Carifta Games* » de la Barbade, aux Jeux de l'avenir sur Paris, aux championnats de France et aux différents meetings internationaux organisés en Guyane.

³⁴ De son vrai nom, Frederick Carlton Lewis, dit Carl Lewis, est né à Birmingham, en Alabama, le 1^{er} juillet 1961. Il remporta dix médailles olympiques, dont neuf en or, ainsi que dix médailles aux championnats du monde d'athlétisme, dont huit en or. On le sait, ces performances exceptionnelles lui donneront le rang d'athlètes de l'année, successivement en 1984, 1985 et en 1986.

³⁵ 1994 fut pour moi une date de records au saut en longueur. L'ancien record de Guyane du saut en longueur était mesuré à 6,19 m. Cette année, je bondis à 6,20 m, puis 6,33 m, ensuite 6,44 m (au stade Baduel de Cayenne) pour finir à 6,78 m (aux jeux de l'avenir à Paris).

À cette époque, la compétition prenait une place importante dans ma construction mentale. Tant en judo qu'en athlétisme. Le goût de la victoire, le dépassement de soi et la pratique quotidienne du sport était ma raison de vivre. Ainsi, de mon idole Carl Lewis, j'allais, jusqu'à imiter la technique de saut (notamment la technique du ramené en double ciseau avant la réception dans le sable), la technique de course parfaitement équilibrée (avec le corps dans l'axe, très relâché, les genoux hauts et le pied « griffant » la piste) et la coupe de cheveux (coupe avec un dégradé aérodynamique).



Photo 3 : Yannick Théolade (voir flèche rouge), aux Jeux de l'avenir, 3^e au relais 4x80 m, avec la sélection de la Guyane en survêtement vert et jaune, derrière la sélection de la Martinique, en survêtement bleu, qui finit deuxième, et celle de la Guadeloupe, en vert blanc, qui, elle, finit premier. © Archives Yannick Théolade.

En judo, j'ai aussi eu mon référent idéal, le champion des champions, le judoka français David Douillet³⁶. Je dois avouer qu'à cette époque, mon rêve le plus intime était de devenir un athlète de haut niveau et un champion de sport à l'instar de mes deux champions-modèles. C'était là un facteur important pour moi, tant dans mon attitude que dans mon comportement à l'entraînement, pour m'exercer très durement. Sauf cas de force majeure, je ne ratais jamais les entraînements.

Seuls la maladie, la blessure ou encore le fait de suivre à la télévision les grands événements internationaux d'athlétisme pouvaient être les raisons de mon absence à l'entraînement. Il

³⁶ David Douillet est né, le 17 février 1969, à Rouen en Seine-Maritime. Il est l'un des judokas français les plus titrés de l'histoire du judo mondial. Il évoluait dans la catégorie des poids lourds (+100kg), la plus massive en judo. Il fut à deux reprises, champion olympique, en 1996, à Atlanta et, en 2000, à Sydney. Il fut aussi quadruple champion du monde et champion d'Europe.

m'arrivait même de porter des charges lestées aux chevilles pendant mon temps scolaire, durant la journée, afin d'augmenter ma musculature des membres inférieurs et ma détente.

À l'époque, n'ayant pas cours les après-midis (durant mes années de collège), j'avais de la disponibilité et la liberté de vaquer à mes passions sportives. Pour ce faire, j'étais inscrit dans deux clubs en même temps, en judo et en athlétisme. Mes semaines étaient donc bien remplies, car j'atteignais plus de vingt heures de pratiques sportives, par semaine, sans compter les heures de sport scolaire et les loisirs avec les amis, en jouant au basket ball (car j'étais aussi admirateur passionné du basketteur américain Michael Jordan du club américain les Chicago Bulls) et au football, que nous pratiquions sur les plages. Dans ce dernier domaine, j'étais passionné par les footballeurs argentin Diego Maradona, brésilien Pelé et français Michel Platini.

En quelque sorte, j'étais un « *Obélix* » du sport. On l'aura compris, ainsi tombé dans la marmite du sport très jeune, et même si l'athlétisme et le judo étaient mes disciplines de prédilection, je restais un amoureux inconditionnel du sport en général (arts martiaux, sports collectifs, sports de raquettes, gymnastique acrobatique, patinage artistique, bodybuilding et bien d'autres encore). Ainsi, d'autres athlètes m'inspiraient ou me donnaient envie de m'accrocher à mes rêves de champion sportif.

Notons par ailleurs qu'en Guyane, terre de prodiges, les talents ne maquaient nullement. Mais elle ne pouvait se vanter comme ses homologues antillais, la Guadeloupe et la Martinique, de détenir une panoplie de champions de haut niveau. À mon époque, l'unique athlète guyanais de haut niveau et de rang international que je connaissais, c'était le boxeur Yoma Jacobin, un Bushinengé Aluku. Il fut champion de France et champion d'Europe dans la catégorie des légers, ce fut alors une première en Guyane. La population guyanaise le surnommait « l'ouragan de Cayenne ». Il se distinguait par sa vitesse de frappe et ses accélérations foudroyantes. De nombreuses fois, après ses victoires, mon grand frère et moi-même, allions nous enfermer dans notre chambre, pour l'imiter, en refaisant le match. Pour ce faire, nous nous servions des oreillers en guise de gants de boxe. Bernard Lama, gardien de football professionnel (gardien et capitaine du Paris Saint-Germain, club de ligue 1, mais aussi gardien de l'équipe nationale française de football, équipe championne du monde, en 1998, fut le deuxième athlète guyanais, qui m'apporta une joie et une fierté indescriptibles.

Pour revenir à mes propres activités, pratiquées avec beaucoup d'intensité, en particulier les exercices sportifs, notamment des arts martiaux, elles ne m'ont pas seulement permis de m'épanouir physiquement et mentalement, pendant mon adolescence, elles ont aussi contribué à ma progression et ma réussite scolaire. En effet, dès le collège, j'ai souhaité devenir professeur

d'Éducation physique et sportive (EPS). À l'âge de 17 ans, j'ai pris le judo comme option au choix, pour les activités physiques et sportives, aux épreuves pratiques du baccalauréat. Après son obtention, en Sciences économiques et sociales, option mathématique, en 1997, au Lycée Félix Éboué de Cayenne, j'ai entamé des études universitaires en Sciences et techniques des activités physiques et sportives (STAPS), à l'université des Antilles et de la Guyane, à Pointe-à-Pitre, en Guadeloupe. À l'époque, l'entrée en STAPS se faisait à l'issue des tests pratiques de présélection, qui s'effectuaient, pour les résidents de Guyane, à Cayenne ; ce qui fut mon cas. Les examens étaient composés d'épreuves d'athlétisme, de natation et de gymnastique, épreuves que j'ai réussies. Là, une fois de plus, les arts martiaux ont contribué à me développer et à me faire avancer dans mes objectifs et projets éducatifs et pédagogiques, puisque j'avais choisi les arts martiaux comme discipline sportive en option.

Mes deux premières années de DEUG STAPS furent animées par les pratiques du judo, du jujitsu, de la lutte gréco-romaine, de la canne française et de la savate, sous la direction de Monsieur Georges Calixte qui en était le coordonnateur d'option dans le cursus universitaire. Mon diplôme de maîtrise STAPS, en Éducation et motricité, obtenu en 2002 (cf. annexe 1, p. 517), était consacré à l'expertise de l'imagerie mentale sur des judokas débutants et des judokas experts. Mon Diplôme d'études approfondies (DEA), actuel Master 2, portait lui sur l'imagerie visuelle et l'exactitude de l'image, toujours en judo.

En amont, mon passage à l'université (UAG), en Guadeloupe, fut marqué aussi par la pratique des arts martiaux. Sur le plan sportif, j'étais inscrit et licencié à la ligue de judo de la Guadeloupe, et je représentais l'université, par le campus de Fouillole, au sein du club universitaire le GUC. Je fus champion de la Guadeloupe de judo de moins de 81kg et champion des Antilles-Guyane au championnat universitaire. À l'époque, nous n'étions que deux judokas licenciés à représenter le GUC : Monsieur Karim Keita, ceinture noire 3^e Dan, qui était à la fois mon partenaire et mon entraîneur et moi. Plus tard, je m'inscrivis au Judo Club de Pointe-à-Pitre, auprès des *Sensei* William Sell et Jimmy Guillou. En leur compagnie, je passai mes ceintures noires 1^{er} et 2^e Dan, ainsi que le diplôme d'arbitre premier niveau (F1).

Sur le plan universitaire, pour les raisons citées plus-haut mais aussi, sur le plan personnel, je m'étais, en même temps, inscrit dans un club guadeloupéen de *ninjutsu*³⁷ et de *Bujinkan*, à Pointe-à-Pitre, auprès du *Sensei* Michel Clarac. Cette période a largement marqué mon engouement, mon attrait et mon intérêt pour l'approche des arts martiaux anciens (époque féodale

³⁷ *Ninjutsu* : art martial japonais des guerriers *ninjas* et *samourais*, de l'époque féodale du Japon. Le mot *ninja* daterait de la période Edo (1603-1867), mais le *ninjutsu* pris ces lettres de noblesse durant la période Heian (794-1185 ou 1192). Pour davantage de détails, lire Florent Loiacono, *Ninja et Yamabushi, guerriers et sorciers du Japon féodal*, Noisy-sur-École, Budo Editions, 2006, p. 23.

du Japon particulièrement), et nous nous entraînions du lundi au samedi, de 18h30 à 22h30. Les cours normaux se terminaient à 20h30, mais nous, étant élèves confirmés, nous avons l'autorisation de rester nous entraîner plus longtemps. Il en fût ainsi de 1998 à 2003, date de mon retour en Guyane.

Sur le plan professionnel, les expériences accumulées en arts martiaux, et exploitées notamment dans les domaines de la sécurité et de la self-défense, m'ont permis de postuler à un emploi de vigile dans les centres commerciaux, mais aussi d'assurer la sécurité pendant des manifestations communales.

Depuis 2003, date de création de ma première association le *Nin Sei Budo*³⁸, je dispense des cours d'arts martiaux et de self-défense notamment à l'association l'Arbre Fromager pour les femmes victimes de violences, précédemment évoquée. Grâce à ma formation STAPS, j'ai pu intégrer, en novembre 2016, à l'Université de la Guyane (UG), l'équipe pédagogique de la licence STAPS PRO (première session en Guyane), à la demande de monsieur Christian Haridas, responsable de la formation, pour l'année universitaire 2016-2017. La licence STAPS est intitulée « Gestion et développement des organisations et des services sportifs et de loisirs. Je suis chargé d'y enseigner le module UE 4 intitulé : « Gestion des sports nature en milieu spécifiques ». J'ai reconduit cette mission pour les années universitaires 2017 – 2018 et 2018-2019 avec de nouvelles sessions.

Ce sont également les arts martiaux, notamment leurs philosophies (*Kokoro no budo*³⁹, *Bushido*⁴⁰), ainsi que valeurs humaines qu'elles prônent (dont le code moral du judo⁴¹, le code moral du karaté et le code du *Budo*), qui m'ont permis de mieux me connaître, de mieux appréhender le monde qui m'entoure. Cette période estudiantine fut réellement un temps transitoire où les questions existentielles frappaient à la porte de mes réflexions. En 1998, je perdis mon meilleur ami, mort dans un accident de voiture. Un an plus tard, je perdis une autre personne que je considérais comme mon frère adoptif qui, elle, mourut à son tour, tragiquement en se suicidant. Émotionnellement atteint, je me réfugiais alors dans les arts martiaux, pour y déverser ma peine, ma colère et mon incompréhension. Les Arts martiaux m'ont alors servi, si je puis le

³⁸ Il sera le premier club de *ninjutsu* art martial japonais.

³⁹ *Kokoro no budo* : voie du cœur du guerrier samouraï.

⁴⁰ *Bushido* est le code moral du guerrier samouraï, de l'époque féodale japonaise.

⁴¹ Le code moral du judo est constitué des principes de base : la politesse, le courage, l'amitié, le contrôle de soi, la sincérité, la modestie, l'honneur et le respect.

dire ainsi, d'exutoire tout autant que de thérapie et de tremplin pour affronter et accepter la perte de ces êtres chers.

Ce sont aussi les arts martiaux, que j'ai pratiqué régulièrement, qui m'ont amené à me reconnecter, en quelques sortes, avec moi-même et à pouvoir apprécier à nouveau les choses de la vie à leur juste valeur. Ils m'ont permis de poser de plus en plus les bonnes questions existentielles et d'y apporter, le mieux possible, quelques réponses. Parmi ces questions figurent celle qui consiste à savoir qui nous sommes réellement, nous les êtres humains. Qui suis-je en tant qu'individu ? D'où je viens ? Que puis-je faire de ma vie ? Que devrais-je faire dans ma vie ?

Pour répondre à ces importantes questions existentielles, la seule pratique du Djokan ne suffisait pas. J'avais de plus en plus soif, d'étudier, d'analyser, de comprendre les choses et phénomènes de la vie, ne fut-ce qu'à travers cet art martial.

Le postulat sur le processus de ma rencontre avec mon objet d'étude, ainsi que le choix et les motivations personnelles, étant posé, je propose maintenant d'en faire l'état des lieux.

A.IV. DJOKAN : ÉTAT DES LIEUX

Nous l'avons vu, le Djokan est un sujet novateur et relativement récent. Il n'existe pas encore de travaux scientifiques d'envergure qui lui sont consacrés, à part quelques rares articles, dont celui de l'anthropologue Gérard Collomb (publié dans *Une saison en Guyane*, n°16, février 2016), et quelques articles de presse⁴² ici et là. Toutefois, on peut lui trouver des liens plus ou moins indirects, dans les domaines du sport et des arts martiaux, en particulier ceux pratiqués dans les aires amazoniennes et antillo-caribéennes. Le *danmyé* martiniquais ou la *capoeira* et le *hukahuka*, de la tribu des *Xingu* dans le *Mato Grosso*, au Brésil. Citons aussi le *moringue* de la Réunion et de Mayotte, mais également les luttes sportives et ancestrales africaines comme la lutte sénégalaise *lamb*, la lutte togolaise *évala* et le *libanda* des Congo (République Démocratique du Congo ou Congo-Kinshasa et République du Congo ou Congo-Brazzaville).

Il existe des nombreux ouvrages de références traitant les arts martiaux⁴³. Bien que très rares, quelques-uns d'entre eux traitent ou disons plutôt posent la question de l'art guerrier en

⁴² Cf. *France Guyane*, n° 6874, samedi 6 & dimanche 7 août 2011, pp. 1, 19 ; « Le coin des Associations, l'émergence du Djokan », in *La semaine Guyanaise*, n°1508, du 17 au 23 novembre 2012, pp. 70-71.

⁴³ Habersetzer Gabrielle et Roland, *Encyclopédie des Arts Martiaux de l'Extrême Orient, Technique, Historique, Biographique et Culturelle*, Paris, Amphora Editions, 2000.

Guyane. De façon plus générale, sur cette thématique des arts martiaux, dans cette dernière catégorie d'ouvrages pouvant aborder les arts martiaux, on ne fait que reproduire ou reciter quelques pratiques, tels que la lutte *saamaka* (Richard et Sally Price, 2016)⁴⁴, le *ladja* et le *l'évé fésé*⁴⁵, ce, sans véritablement approfondir le propos en lien avec mon sujet d'étude.

Toutefois, çà et là, quelques armes y sont énoncées, souvent à travers de simples illustrations photographiques ou des dessins et autres croquis, partiellement décrits, mais sans aucune explicitation de leur contenu martial et/ou guerrier⁴⁶. Il en est de même sur leur manipulation ou leur maniement, sur leurs techniques, mais aussi sur la stratégie de guerre employée avec elles. On n'y trouve pas non plus les informations sur leurs porteurs ou pratiquants, et encore moins sur leurs fabricants. Ces informations, pourtant importantes, ne sont jamais données dans tous ces écrits.

Il existe une exception. Elle concerne le *ladja*, pratiqué en Martinique, dont les travaux ont été effectués par l'association AM4⁴⁷, publié par Josy Michalon⁴⁸. À ce propos, quelques travaux universitaires sont en cours au sein de l'Université des Antilles (UA), et d'autres ont déjà été réalisés dont le mémoire de Master 2 de Pierre Dru, traitant les origines du *danmyé* martiniquais⁴⁹.

Concrètement, j'ai, par ailleurs, rarement vu ou observé des démonstrations de pratiques guerrières sur Cayenne. Il y a moins de dix ans, que l'on peut, par exemple, publiquement apprécier la pratique *bushinengé* des *kumanti*⁵⁰. La première représentation, à laquelle j'ai assisté fut réalisée au Fort Diamant de Rémire-Montjoly en 2012.

Cependant, je suis parvenu à rassembler des données portant sur les pratiques et danses guerrières, telles que le *kumanti* et le *susa*. Ensuite, chez les Créoles guyanais, j'ai retrouvé des chants et des rythmes guerriers, témoignant des pratiques ancestrales de guerre comme le *songé bushinengé*, le *kanmougwé* et le *kasékò créoles*. Autant d'éléments importants attestant d'une culture martiale et guerrière présente chez les Amérindiens, les Bushinengé et chez les Créoles de

⁴⁴ Richard Price, Sally Price, *Deux soirées de Contes Saamaka*, la Roque d'Anthéron, Éditions Vents d'ailleurs, 2016, p. 205.

⁴⁵ L'Association Culturelle, Akademi Tanbou Kreol Lagwiyan', *Cahier Pédagogique & Culturel*, Cayenne, sans Édition, p. 10.

⁴⁶ Gérard Collomb et Félix Tiouka, *Une Histoire des Kali'na*, Guadeloupe, Ibis Rouge Editions, 2000 ; Boris Wastiau (Dir.), *Amazonie, Le Chamane et la pensée de la forêt*, Paris, Somogy Editions d'Art, Musée Ethnographie de Genève, 2016, pp. 43, 46, 72-79.

⁴⁷ AM4, Association Mi Mès Manmay Matinik, "Asou Chimen Danmyé", Proposition sur le Danmyé Art Martial Martiniquais, Fort-de-France, sans édition, 1994.

⁴⁸ Josy Michalon, *Le Ladja : origine et pratiques*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987.

⁴⁹ Pierre Dru, *Aux sources du danmyé, Le wolo et le ladja Tome 1*, Mémoire de Master, Université des Antilles et de la Guyane, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Master Arts, Lettres et Langues, Mention Arts, Lettres, Civilisations, Spécialité : Arts, langues, interculturelité et développement durable, Année universitaire 2010 – 2011.

⁵⁰ *Kumanti* : pratique guerrière magico – religieuse des Boni. Cf. Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttes et survie en logique coloniale (1712-1880)*, Préface de Wim Hoogbergen, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, pp. 396-403.

la Guyane. Concernant le culte *kumanti*, je me suis particulièrement appuyé sur des travaux de Jean Moomou⁵¹, de Kenneth Bilby⁵², mais aussi les ouvrages de Joël Roy⁵³, de Jean -Yves Parris⁵⁴, de Richard Price⁵⁵, et de Win Hoogbergen⁵⁶, ainsi que sur les articles de Marie Fleurie, pour ne citer qu'eux. Les enregistrements et les travaux ethnomusicologiques d'Apollinaire Anakesa présentent différentes musiques et prières sacrées *kumanti*. À propos du *susa*, j'ai analysé ces travaux ethnomusicologiques⁵⁷ et de quelques écrits de Monique Blérald⁵⁸. Bien que les éléments de recherches sur les sujets précités soient précieux, il n'y a aucun ouvrage scientifique qui y soit spécifiquement consacré.

Pour le reste, le sujet de mon étude, le Djokan, porte sur des éléments connus, comme le sport, les arts martiaux et la musique. En quoi le Djokan est-il alors novateur dans ces domaines, en particulier ? Il est vrai que l'on parle de culture du sport, de culture martiale, et même de musique accompagnant les arts martiaux, cela n'étant donc pas une exclusivité du Djokan. C'est notamment le cas dans la *capoeira* du Brésil, le *moringue* de la réunion, le *danmyé* de la Martinique pour ne citer qu'eux. Toutefois, ainsi que nous le verrons dans le développement de mon propos, et à travers des illustrations évocatrices, le Djokan a su se démarquer, de ces arts martiaux voisins, par son jeu musical différent et par ses techniques particulières. Même les experts de *capoeira* en conviennent. Tel est le cas de ceux de Macapa, au Brésil, qui l'ont reconnu, en témoignant qu'il existe une réelle différence entre leur art et le Djokan. Ils ont pu le vérifier lors de notre participation, sur invitation, à la manifestation culturelle de Macapa « La conscience noire », en novembre 2014. À cette occasion, j'ai pu m'entretenir avec d'autres experts et spécialistes de la *capoeira*, notamment sur l'éventuelle différence pouvant exister entre la *capoeira* et le Djokan. Parmi eux, je cite l'*Instrutor Pretinho* Gérald Rahajatahirindrainy,

⁵¹ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Préface de Wim Hoogbergen, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, pp. 396- 410.

⁵² Kenneth Bilby, *L'art de la guerre et l'art de guérir. L'esprit Kromanti (kumanti) chez les Aluku et les Marrons de la Jamaïque*, in *Festival Bushi konde sama*, Association Lavi Danbwa, Université des Antilles et de la Guyane, Cayenne, septembre 2007 (manuscrit), p. 2.

⁵³ Joël Roy, *Devoir marronner aujourd'hui dans l'espace des Guyanes*, Préface d'Antoine Lamoraille, Paris, Édition L'Harmattan, 2017.

⁵⁴ Jean -Yves Parris, *Interroger les morts, Essai sur la dynamique politique des Noirs marrons ndjuka du Surinam et de La Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2011, p. 132.

⁵⁵ Richard Price, *Voyages avec Tooy, Histoire, Mémoire, Imaginaire des Amériques noires*, Boston, Massachusetts, Éditions Vents d'ailleurs, 2010, p. 372.

⁵⁶ Wim Hoogbergen, *De Boni oorlogen, Slavenverzet, marronnage en guerrilla*, Paramaribo, Editions VACO Press N.V, 2015, p. 354.

⁵⁷ Apollinaire Anakesa, in, « *Bushikondé sama, Musique et Chants Traditionnels* », double CD audio, RADdO, CADEG, livret p. 8.

⁵⁸ Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1996, p. 51.

originaire de Madagascar, qui enseigne la *capoeira* à l'Espace culturel de Madagascar. Il m'avait rapporté les propos suivants :

« Je peux vous dire que les deux disciplines [*capoeira* et Djokan] sont totalement différentes, en n'en citer que ces quelques points : les rythmes ne sont pas les mêmes, [de même que] les expressions corporelles. En outre, les deux arts martiaux n'ont pas les mêmes aspects combatifs. Par ailleurs, les percussions utilisées sont différentes : la *capoeira* n'utilise pas des armes blanches, alors que le Djokan le fait, sans compter qu'il est très riche en techniques, dont les armes blanches, traditionnelles, exploitées sont par ailleurs d'une très grande diversité. Dans la *capoeira*, il y a le *maculélé*, danse conditionnée par un rythme à quatre temps où les danseurs utilisent deux bâtons ou machettes de 60 cm environ, pour s'affronter. Ce n'est pas vraiment une préparation de self-défense, mais plutôt une démonstration. En résumé, certes, il y a des points similaires entre les deux disciplines, mais je peux vous confirmer que le Djokan n'est pas identique à la *capoeira* ; déjà, ils n'ont pas les mêmes histoires, et ont différentes origines, venant des différentes cultures, mais chacune à son originalité, ces points forts. »⁵⁹

Si le sujet de thèse porte bien sur les pratiques martiales, la musique lui est indispensable, et donc indissociable. Pour saisir ce pan du Djokan, des recherches en musicologie, particulièrement en ethnomusicologie, se sont révélées nécessaires pour la compréhension de mon sujet dans sa globalité. Pour ce faire, je me suis appuyé sur différents travaux dont la teneur m'a aidé à étayer mes propos. Parmi ces travaux, l'ouvrage d'Apollinaire Anakesa⁶⁰ m'a permis d'étudier le rapport de la musique à l'homme chez les Africains, tant dans la tradition qu'au sein de la société moderne africaine, mais aussi des notions sur le geste musical⁶¹. Les travaux de l'ethnomusicologue Marie-Françoise Pindard⁶², de la Professeure Monique Blérald⁶³, de madame Berthela John⁶⁴ m'ont permis de saisir la nature, les caractéristiques et les usages de la musique traditionnelle créole guyanaise, en particulier sur les différents instruments et chants utilisés.

Sur les Amérindiens, j'ai eu recours surtout aux travaux de Victor Michel, de Berchel Labonte, d'Ady Norino et du Professeur Jean-Michel Beaudet, en particulier sur la musique

⁵⁹ Cette réponse, de l'*Instructor Pretinho* Gérald Rahajatahirindrainy, m'a été donnée par mail, le 30 mai 2017, 05h46, suite à ma sollicitation, pour qu'il me donne son avis personnel et d'expert de Capoeira sur les similitudes et les différences qu'il percevait entre la Capoeira et le Djokan.

⁶⁰ Apollinaire Anakesa Kululuka, *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2007.

⁶¹ Cf. Apollinaire Anakesa, *Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical*, APC-MCX, Atelier n° 37 - Complexité à l'œuvre : musique, musicologie, spectacle vivant, pp. 534-548.

⁶² Marie-Françoise Pindard *Musique traditionnelle créole : Le gragé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006.

⁶³ Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1996.

⁶⁴ Berthela John, *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2015.

traditionnelle des Palikur⁶⁵. Mes recherches se sont étendues aussi sur les formes musicales des Antilles françaises. Dans ce domaine, mes références ont été, entre autres, Étienne Jean-Baptiste, ethnomusicologue martiniquais, qui traite notamment des principes et des fondements de la musique traditionnelle martiniquaise à travers le *bèlè*. Dans tous ces travaux, les réflexions menées singulièrement sur l'interaction des corps dansés et la musique, le rapport étroit entre le langage corporel et le langage musical m'ont très utilement servi à mener une réflexion sur les interactions sous-jacentes au sein de la musique *djokan*, le *djokano*, en lien avec les techniques martiales *djokan*. Parallèlement, j'ai lu des travaux et observé avec beaucoup d'intérêt la création artistique et culturelle de Madame Léna Blou, doctorante en anthropologie de la danse et danseuse chorégraphe, qui nous présente ses recherches à travers son concept « *Techni'Ka* »⁶⁶. Elle va en quelque sorte transcrire les danses traditionnelles de chez elle, la Guadeloupe, produire une grammaire gestuelle et lexicale contemporaine pour valoriser ce patrimoine, le *gwo-ka*. Une démarche personnelle sur la problématique de la revalorisation et de la conservation d'un patrimoine immatériel tel que la danse *gwo-ka* de la Guadeloupe.

On l'aura compris, l'art martial *djokan* utilise la musique comme langage spécifique. Comme pour ses techniques et outils, ses musiques et rythmiques sont d'inspiration guyanaise plus significativement amérindienne, *bushinengé*, et créoles. Cette inspiration m'a servi dans l'élaboration du propre champ et corps musical *djokan*. Outre l'approche musicologique, comprendre le rapport entre le « corps martial en mouvement » et « la musique martiale » passe aussi par une démarche musicothérapeutique. À ce propos, je me suis référé, entre autres, à Édith Lecourt, qui s'interroge sur le gain de la musicothérapie, notamment sur les vertus thérapeutiques de la musique⁶⁷. Ainsi, les travaux d'Emmanuel Comte⁶⁸ m'ont aidé à mieux saisir l'influence de la musique sur le corps, autant que sur la santé physique et mentale du récepteur. Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse⁶⁹, m'ont aussi inspiré concernant le rapport et l'impact du corps en mouvement en lien avec la musique, mais aussi sur les bienfaits de la musique sur le corps. J'ai aussi considéré l'approche neuro-cognitive des travaux de Régine

⁶⁵Victor Pival Michel ? Berchel Labonte, Ady Norino, Jean-Michel Beaudet, *Parikwene agigniman, Une présentation de la musique parikwene (Palikur), Uma apresentaçao da música parikwene (Palikur)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013.

⁶⁶ Léna Blou, *Techni'Ka, Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*, Préface de Jean-Claude Gallotta, Pointe-à-Pitre, Éditions Jasor, 2005.

⁶⁷ Édith Lecourt, *La Musicothérapie, une synthèse d'introduction et de référence pour découvrir les Vertus Thérapeutiques de la musique*, Paris, Éditions Eyrolles, 2014.

⁶⁸ Emmanuel Comte, *Le Son des Vibrations, Influence des sons et de la musique sur la santé et le développement personnel*, Paris, Dangles Éditions, 2015.

⁶⁹ Monique Desroches, Sophie Stévançe, Serge Lacasse, *Quand la musique prend le corps*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.

Kolinsky, de José Morais et d'Isabelle Peretz sur le langage de la musique, ainsi que sur les émotions perçues et reçues par l'homme à travers différentes sonorités musicales.⁷⁰

En somme, les arts de combat, cités plus haut, comportent bien des similitudes avec le Djokan, ne fut-ce que dans le rapport de la musique à l'art guerrier (notamment par le truchement du jeu des percussions et des chants évocateurs d'évènements et faits liés à l'art martial énoncé à travers les paroles), et ainsi que dans des réminiscences africaines dont ils partagent la source originelle.

Outre ces inspirations et/ou contributions livresques, les données de ma thèse sont essentiellement ethnographiques. Comment je m'y suis pris pour les réunir et en soutirer le corpus le plus pertinent possible ?

⁷⁰ Régine Kolinsky, José Morais, Isabelle Peretz, *Musique, Langage, Émotion, APPROCHE Neuro-Cognitive*, Rennes, Collection Psychologie, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

B.I FONDEMENT MÉTHODOLOGIQUE ET CONCEPTUEL À LA RÉDACTION DU PROPOS DJOKAN : MÉTHODES DE RECHERCHE ET APPROCHES ANALYTIQUES.

B.I-1 De l'ethnographie du Djokan à la constitution du corpus.


Avant de préciser les méthodes utilisées pour entamer mes recherches sur le terrain, il m'importe d'abord de présenter le cadre géographique de ma recherche. Les zones de recherches parcourues, en vue de mes observations de terrain, sont représentées sur les cartes ci-dessous, et signalées en rouge (soit par des flèches, soit encerclées). Elles concernent premièrement la Guyane, principal terrain de mes recherches. Pour ce faire, j'ai, à plusieurs reprises, parcouru aussi bien le littoral que l'intérieur du pays : Cayenne, Rémire-Montjoly, Matoury, Macouria, Montsinéry-Tonnégrande, Roura, Kourou, Sinnamary, Iracoubo, Mana, Saint-Laurent-du-Maroni, Awala-Yalimapo, Saül, Régina, Saint-Georges-de-l'Oyapock, Camopi, Trois-Sauts, Ouanary, Maripasoula, Papaïchton et Apatou, soit vingt-et-une sur vingt-deux communes qui composent la Guyane.

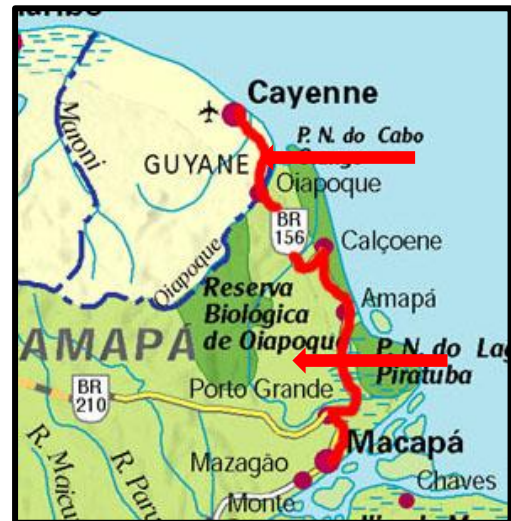
En second lieu, vient le Brésil où j'ai effectué quatre voyages, de 2012 à 2014, dans le cadre de mes recherches doctorales, notamment à Oiapoque et à Macapá dans l'Etat d'Amapá. En troisième lieu, le Surinam qui, comme le Brésil, est un voisin frontalier de la Guyane. Ici, mes investigations, échelonnées sur cinq voyages (de 2012 à 2015), se sont déroulées à Albina (ville frontalière de Saint-Laurent-du-Maroni), à Paramaribo, à Ernie Wolf et à Nickerie (ville frontalière avec le Guyana, la Guyane anglaise).


En quatrième lieu, l'Afrique. Bien que limitée dans l'espace et dans le temps, ce, faute de moyens financiers suffisants, mon investigation sur le terrain africain s'est avérée nécessaire à plusieurs titres, et, en particulier, dans une volonté et dans le but d'aller rechercher, à la source, des informations qui donnent sens à de nombreux aspects du Djokan. Sur ce continent, j'ai effectué trois voyages au total : deux au Cameroun (à Yaoundé, en juillet 2012 et juillet 2014) et un au Sénégal, à Dakar, en juillet 2015.

Cadre géographique :



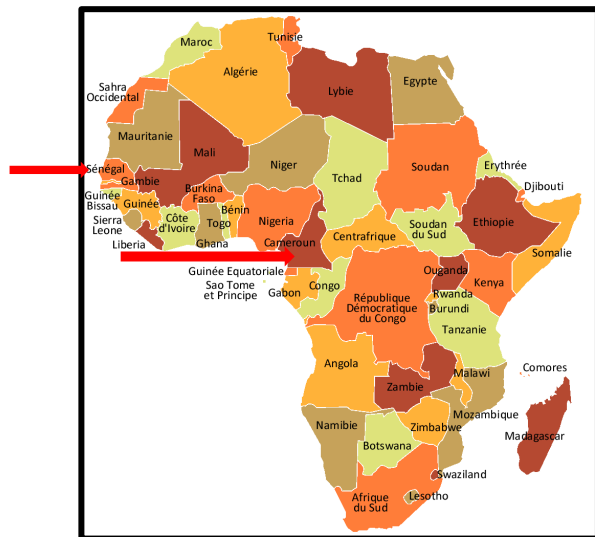
Carte 4 : en  zones de recherches en Guyane française



Carte 5 : en  zones de recherches au Brésil.



Carte 6 : en  zones de recherches au Surinam⁷¹.



Carte 7 : en  zones de recherches en Afrique⁷².

Par la nature-même de mon sujet, le Djokan, la vérification et le traitement de mes hypothèses de base⁷³ orientaient mes investigations vers l'étude de l'existence passée et actuelle des pratiques guerrières des peuples de souches, cités depuis mon introduction (Créole, Bushinengé et Amérindien), en remontant à leurs origines. Les interrogations sous-jacentes sont

⁷¹ Source : www.balladine.net.

⁷² Source : <http://lanetejeanjaures.free.fr>.

⁷³ Le Djokan est un art martial qui prône avant tout le « vivre ensemble », fondé sur la rencontre, le partage et la meilleure connaissance de l'autre, afin de mieux vivre en toute bonne intelligence, en harmonie avec l'autre dans un même espace social.

apparues au moment où j'ai véritablement pris conscience, qu'il y a, en Guyane, des armes de guerre ancestrales amérindiennes⁷⁴. Comme le Djokan s'appuie et s'ancre profondément dans les racines amérindiennes, *bushinengé* et créoles, je me suis rendu, au fur et à mesure, dans différentes zones où vivent ces trois peuples. La Guyane étant grande et profonde, les investigations n'ont pas été faciles, ni de tout repos, car pour s'y rendre, le trajet était parfois long, périlleux et cher (nous l'avons vu en *supra*, avec l'exemple de la commune de Camopi). Dans cet exercice, il m'a fallu parfois séjourner⁷⁵ plusieurs jours sur un même lieu, pour pouvoir instaurer enfin un climat de confiance avec les personnes ressources, et parvenir ensuite, sereinement, à partager et récolter les données désirées, et/ou assister à des événements importants desquels j'obtenais des informations recherchées. J'ai pu ainsi constituer le corpus de mon étude et en saisir les tenants et les aboutissants. Par exemple, pour la pratique *djokan*, j'ai retenu le cas de la lutte de corps à corps des Afro-descendants de Guyane, en partant du postulat que cet usage a pour origine l'Afrique de leurs ancêtres, sans compter que les Africains subsahariens pratiquent toujours, jusqu'à ce jour, des luttes guerrières ancestrales. Aussi le premier travail de cette réflexion était-il de définir les origines africaines des Bushinengé, que Jean-Hurault⁷⁶ qualifie très justement d'« Africains de Guyane ». Aussi me fallait-il trouver des éléments factuels sur leurs luttes guerrières, éléments à partir desquels je devais réaliser une analyse des plus objectives du sujet. C'est ainsi que je me suis rapidement intéressé au *lamb*, lutte ancestrale sénégalaise. Ayant en ma possession ces éléments de comparaisons de base, je suis allé à la rencontre des Bushinengé de Guyane, mais aussi ceux du Surinam, avec lesquels ils sont en filiation plus directe. J'ai alors découvert et retrouvé, de part et d'autre, la lutte *suwa* de certains Bushinengé⁷⁷. Je développerai ce sujet dans le chapitre consacré aux pratiques guerrières *bushinengé*. Cette découverte a été possible grâce à mes rencontres avec des chefs coutumiers (dits *Kapiten*), ainsi qu'avec des *suwaman* (des pratiquants de *suwa*) et des *sabiman* (détenteurs de connaissances et de traditions *bushinengé*). Le recours aux questionnaires semi-directs et plusieurs interviews ont été nécessaires pour parvenir à ce résultat. Aux interviews, j'associais des discussions souvent à bâtons rompus, avec mes personnes ressources. Ces échanges finissaient, à chaque fois et pour mon grand bonheur, par une démonstration ou une brève initiation, somme toute suffisante, pour apprécier concrètement

⁷⁴ Des trois peuples - Amérindiens, Bushinengé et Créoles -, ce sont les armes amérindiennes que j'ai observées en premier.

⁷⁵ J'ai souvent dormi à Kourou, chez le *Kapiten* Adaïso N'Gwete (décédé en 2018), chef des *Saamaka* de Kourou, pour le travail d'investigation des techniques guerrières *saamaka*. Lorsque je ne pouvais pas rester dormir, je restais au moins trois heures à discuter avec lui.

⁷⁶ Jean Hurault, *Les Africains de Guyane, La vie matérielle et l'art des noirs réfugiés de Guyane*, Paris, Éditions Mouton, 1970.

⁷⁷ Les Saamaka appellent leur lutte *asuwa* et non *suwa*, terme en usage particulièrement chez les Aluku, Djuka et Paamaka.

l'existence de ces pratiques surgissant des souvenirs toujours vivants d'Anciens qui me faisaient une démonstration agile des techniques guerrières et l'explicitation des caractéristiques sous-jacentes. Pour moi, chacune de ces occasions était une opportunité d'observation participante forte utile et riche en enseignements ; une grande source d'inspiration pour la construction du Djokan par le Gran Dôkô Sawani Makan.

Pour étayer mon propos, je prendrai l'exemple de Madame Ma Athéma, rare femme *bushinengé*, une N'Djuka, entraîneuse connue de *suwa*, vivant sur le territoire guyanais. Cette rencontre fut possible grâce à Claudette Misiedjan, sa petite fille. C'est une de mes anciennes élèves en Djokan, lors de mes interventions à l'Institut régional de développement du travail social (IRDTS), où j'intervenais dans le cadre de la formation professionnelle des éducateurs spécialisés. Chaque fois que je rencontrais un Bushinengé (jeune ou moins jeune), à l'occasion de mes enseignements, je lui demandais s'il avait déjà entendu parler de *suwa*. C'est ainsi qu'un jour, à la fin du cours, Claudette, avec qui j'ai échangé sur le sujet, m'a confirmé qu'elle connaissait le *suwa*, et que sa grand-mère, Ma Athéma, en était une entraîneuse chevronnée ; elle résidait momentanément à Mana, car elle retournait très souvent au Surinam, situé non loin de là. J'avais profité de cet échange pour lui demander, dans la mesure du possible, de convenir, pour moi, d'un rendez-vous avec cette grand-mère. C'est ce qu'elle fit. Quelques jours après, Claudette m'appela pour m'apporter une réponse positive, disant que sa grand-mère acceptait de me recevoir chez elle. Le 09 juillet 2010, en compagnie de Claudette, nous nous rendîmes à Mana, avec ma voiture. Pour cette première fois, nous arrivâmes chez Ma Athéma, le matin, à 09h05. Ce n'était pas dans le bourg même de Mana, mais à la sortie de la ville, plutôt à la campagne, dans le renforcement de la forêt. La grand-mère nous accueillit devant la porte de sa maison principale, à proximité de laquelle se trouvait une maisonnette, consacrée au culte des ancêtres. Je fus présenté à elle par Claudette. La grand-mère ne parlant pas le français, et moi ne parlant pas le *djuka tongo*, sa langue, elle s'adressait toujours à Claudette, qui me traduisait ensuite ses paroles. Ce jour-là, elle rentra la première dans la fameuse cabane, où elle resta un moment. Claudette et moi l'attendions à l'extérieur, avant qu'elle ne nous convie à y entrer. À l'intérieur, il y avait l'autel des ancêtres. Je restai debout, invité à patienter avant d'y entrer. J'observais alors attentivement et silencieusement le rituel qu'elle effectuait dans la cabane : Ma Athéma s'approcha de l'autel des ancêtres et commença à les invoquer en versant, lentement au sol, de la bière (une petite bouteille de bière Heineken)⁷⁸. Une fois sa prière terminée, elle s'assied, et je fus invité à entrer dans la cabane et à

⁷⁸ Ma Athéma est aussi tradi-praticienne *djuka*, information confirmée par Jean Moomou dans son ouvrage *Les marrons Boni de Guyane, Luttes et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Préface de Wim Hoogbergen, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, p. 404.

m'asseoir. Claudette était assise entre nous. J'étais à deux mètres d'elle et pouvait la voir et l'entendre parfaitement. J'entamai alors ma première question concernant le *suwa* : Qu'est-ce que représente le *suwa* pour vous ?

Le récit fut riche, car Ma Athéma parla beaucoup et je pouvais constater comment elle était fière de pratiquer et de transmettre le *suwa*. Elle partagea quelques anecdotes de ses différents combats, qu'elle eut jadis face à des hommes. Ma Athéma n'avait peur de rien et surtout pas de se confronter aux hommes. C'était du reste une des rares femmes à défier ainsi les hommes. Ce qui faisait d'elle une femme redoutée surtout de la gente masculine, dans ce domaine. Elle parvenait même à régler ses comptes avec ses adversaires, et à se faire respecter lors d'un combat. À plusieurs reprises, pendant son récit, elle se leva pour me montrer et démontrer⁷⁹ quelques techniques de projections, de contre, de défense et d'attaque. Ces démonstrations se réalisaient avec sa petite fille. Moi, je restais assis à observer et à prendre des notes. Sa petite fille suivait ses consignes et la Maîtresse poursuivait ses démonstrations à travers tel contre ou telle défense, ainsi de suite.

Outre la pratique martiale, l'approche du terrain m'a permis aussi d'engager des recherches ethnomusicologiques sur différents rythmes sacrés guerriers (mon deuxième facteur clé dans l'organisation de mon corpus) des trois populations (amérindienne, *bushinengé* et créole).

L'enregistrement de ces rythmes, ainsi que l'étude de la musique, des instruments et des chants les accompagnant, m'ont permis de m'initier, puis d'en choisir des éléments propices au jeu musical du Djokan. Cette initiation, notamment, aux percussions qui accompagnent les danses guerrières, aux rythmes *ad hoc*, mais également à quelques rites et rituels résultants m'ont également servi de source d'inspiration très édifiante. C'est alors que j'ai étudié la percussion avec des *Dòkò*⁸⁰. Parmi eux, Elvis Toka, un Amérindien *kali'ña* du Surinam, résidant à Awala-Yalimapo, un sage qui aime sa culture *kali'ña*. Mieux, il chante sa culture, et fabrique lui-même les tambours traditionnels, les *sanpula*. C'est un tambour sacré *kali'ña*, dont les détails seront développés dans la partie *djokano*. J'ai souvent passé le weekend chez lui, et fus honoré d'apprendre à jouer le *sanpula* avec lui. Il fut le premier maître qui accepta de m'enseigner l'art du *sanpula*. Ensemble, nous avons travaillé les techniques de frappes, les nuances, les appels rythmiques et autres changements ou ornements musicaux. À cette occasion, il mit l'accent sur l'histoire du *sanpula*, sa fabrication (c'est lui le facteur du premier *sanpula* pour le Djokan). Outre

⁷⁹ Le lieu de démonstration étant un lieu sacré, par respect, je n'ai pas filmé, ni pris de photos.

⁸⁰ *Dòkò*, en créole guyanais, désigne le Maître d'une discipline donnée.

Elvis Toka, je m'initiais aussi auprès d'Alexis Tiouka et de Jantje Stjura, tous deux gardiens de la tradition *kali ña*.

Sur le terrain, et pour réunir les données pertinentes de mon étude, des vidéos, des photos, des interviews⁸¹ et un questionnaire semi-directif ont été réalisés, pour me permettre de récolter les informations nécessaires, desquelles je devais extraire des éléments de corpus des plus adéquats possible de cette thèse.

Avant d'en dire quelques mots, il importe de noter d'abord que, pour moi, le travail de terrain est en même temps une découverte de soi, non pas uniquement en tant que chercheur, mais aussi en tant qu'individu, dans ma façon d'être et de me réaliser. C'est en même temps un voyage profond sur la rencontre sincère de l'autre. Dans ce processus, la difficulté à surtout été de rester objectif, en préservant lucidement une bonne distance devant me permettre de bien sélectionner les éléments pertinents, pour étayer au mieux mes propos. Ici, l'une des voies de mon salut a été le fait, qu'avant même d'avoir pris la décision de réaliser une thèse, j'avais déjà, en ma possession, une base de données martiales et musicales importante, constituée sur plusieurs années auparavant. Elles comportaient tous les éléments qui, plus tard, s'avèrent en lien direct, avec les mots clés de ma problématique (les arts martiaux et musicaux de Guyane, ainsi qu'avec les pratiques guerrières). Il s'agit des armes, des outils, des techniques de combat, des danses guerrières, des tenues de combat et d'entraînement, d'une part. D'autre part, j'ai choisi les musiques consacrées aux pratiques guerrières, les instruments traditionnels et ancestraux permettant de les jouer. Fort de ces connaissances, j'ai entrepris mes enquêtes ethnographiques qui m'ont permis d'en faire les descriptions *ad hoc*. Avant de me rendre sur le terrain, je faisais préalablement un choix privilégiant des éléments pertinents, dont il me fallait observer les réalités sur place, et avec eux, toutes les personnes ressources pouvant m'aider à mieux éclairer mes hypothèses. Les vidéos et illustrations correspondantes, comme les ouvrages et les différentes formes de transmissions manuscrites et orales (textes, poèmes, légendes, proverbes, mythes, contes), traitant de ces sujets ont été pris en compte sur la base du respect des choix de tous ces différents éléments et paramètres. C'est par ce cheminement que j'ai constitué mon corpus final.

Concernant l'analyse plus globale du Djokan, j'ai examiné divers facteurs. Pour ce faire, j'ai, en amont, établi entre autres une base de données, que je qualifie de "base de données-

⁸¹ Deux interviews ont été réalisées, une dans laquelle Elvis Toka répondait à mes questions, en français, et une autre où il le faisait dans sa langue natale (voir le questionnaire sur le *sanpula* avec Elvis Toka en annexe 2, p. 518), l'intérêt de cette dernière version étant de récolter des informations de première main qui ne pâtissent pas des difficultés de langage, s'exprimer en réfléchissant en langue étrangère, de la part de notre personne ressource.

corpus", ainsi que des fiches techniques sous-jacentes. Ces dernières ont été réalisées dans le but de faciliter l'examen et les analyses des données retenues pour mon étude. Elles concernent les objets et les techniques du Djokan, ainsi que des composantes ayant servi à la rédaction de ce travail.

Pour expliciter mes approches analytiques, examinons l'exemple de la lutte *suwa*. Sur le plan diachronique, il m'était utile de situer cette lutte dans le temps, afin de savoir l'origine de cette pratique, son essence et sa nécessité au fil des temps, comprendre les moments où elle était jadis pratiquée, et quelle occasion elle est pratiquée aujourd'hui. Était-ce une pratique née pendant l'esclavage ou après l'abolition de l'esclavage ? Les réponses à ces questionnements sont traitées en *infra* de façon détaillée. Avant d'y arriver, notons que l'historique, bien qu'oral, du *suwa* m'a permis de situer cette discipline martiale surtout en lien avec les hommes qui la pratiquent. Par exemple, pendant les marronnages des Noirs Marrons, qui débutèrent dès le XVII^e siècle, l'une des stratégies était de neutraliser certains maîtres, en leur dérobant des fusils. Les Marrons employaient alors et très souvent leurs techniques de combat au corps à corps. Cette pratique martiale a, en partie, contribué aux victoires qu'ils acquièrent alors, pour plus globalement gagner leur liberté et délivrer d'autres esclaves. Un des témoignages que j'ai recueilli auprès de Madame Cornélia Abissoina⁸² une *suwa uman djuka* qui réside à Saint-Laurent-du Maroni certifie cette réalité :

« Le *suwa* ? C'était presque éteint pendant l'esclavage, mais [après avoir marronné] pendant la résistance, il a repris vite [vie], et tout le monde pratiquait le *suwa* pour aller lutter contre les maîtres [esclavagistes]. Il servait même de référence et d'indicateur dans la sélection des meilleurs combattants, des meilleurs guerriers, qui formaient la résistance et qui organisaient les assauts, pour libérer d'autres esclaves. »

Nous reviendrons, plus tard, sur les détails concernant la pratique *suwa*.

Outre le regard historique, situant le *suwa* dans l'espace et dans le temps, sur le plan systématique, j'ai porté toute mon attention, ma réflexion et mes analyses particulièrement sur comment fonctionnait techniquement cette lutte ? Quelles en étaient les règles d'arbitrage ? En d'autres termes, comment faire pour renverser son adversaire et quelles sont les techniques pour le réaliser concrètement ? Dans la réflexion menée ici, l'accent est porté sur la richesse technique même de cet art. Du reste, l'inventaire des techniques (offensives, défensives, contres attaques,

⁸² J'ai rencontré, pour la première fois, madame Cornélia Abissoina à Cayenne au *djokaz Kawakan* (lieu d'entraînement du Djokan), à 17h15, le mercredi 21 juin 2017. Pendant une heure, en compagnie de son fils Déphano Abissoina, nous nous sommes entretenus sur le *suwa* des Anciens, sur celui de son époque, ainsi que sur l'histoire des Djuka.

esquives, déplacements, saisies, feintes, ruses et bien d'autres techniques encore) s'est avéré un préalable nécessaire, pour mener l'étude la plus complète possible de cet art de combat.

Considérons le cas de la projection par ramassement de jambes. Il s'agit d'une technique offensive. Elle consiste à faire chuter son adversaire au sol, sur le dos, en saisissant une ou les deux jambes avec ses bras, pour le décoller du sol et, ainsi, créer son déséquilibre, afin de mieux le projeter et le mettre à terre. Durant l'exécution de cette technique de ramassement de jambes, il est donc important de descendre son centre de gravité sous celui de son adversaire. Une variante de cette technique consiste à pousser, plutôt que de le soulever, l'adversaire avec tout le poids de son corps. Ainsi, l'adversaire, n'ayant d'appuis que sur les talons, tendra davantage vers un déséquilibre arrière. La chute est alors inéluctable.

Dans mon approche d'analyse systémique, il était également important d'examiner les représentations et les symboles du *suwa* au sein de la société *bushinengé*. Quelle était, à travers le temps, la place de cette discipline dans l'éducation des jeunes ? Lors de mes différentes interviews avec les Anciens, mais aussi avec certains jeunes, il m'était confié que le *suwa* permettait de former, d'éduquer les jeunes. Que c'était également le moyen de leur transmettre les valeurs morales et de la vie. Puisqu'il en était ainsi, il m'importait aussi de savoir quelle était alors la place d'un champion ou d'une championne de *suwa* dans sa communauté ? Comment étaient-ils considérés par les leurs ? Notons que les *suwaman* ou *suwa uman*, pratiquant-es de *suwa*, étaient très respecté-es et avaient, pour les hommes, plus de chance avec la gente féminine qui voyait en eux des maris valeureux, sérieux, capables de les protéger, et avec eux, leur foyer. Quelles étaient alors les valeurs philosophiques et morales du *suwa* ? Sur ce dernier point, et selon les témoignages recueillis, il ressortait que pratiquer le *suwa* exigeait des jeunes un grand respect envers les aînés, mais aussi envers la communauté et la Nature.

Par l'approche paradigmatique, j'ai pu effectuer des comparaisons entre le *suwa* et les luttes africaines similaires. Celle notamment avec la lutte ancestrale sénégalaise, le *lamb*, s'est avérée pertinente, car elle m'a permis de détecter des spécificités comme des singularités, de percevoir des similitudes autant que des différences (techniques, réglementaires, vestimentaires en particulier). Sur le plan réglementaire, par exemple, dans le *lamb*, est gagnant celui qui aura réussi à mettre l'autre sur les quatre appuis au sol, alors que dans le *suwa*, il faut absolument mettre son adversaire au sol, plutôt sur le dos, pour remporter la victoire. Quant à la préparation magico-chamanique des lutteurs, lors de rencontres sérieuses entre deux villages, le lutteur de *lamb* fait appel au *gourou* (chaman africain), pour ses prières et pour ses potions magiques, censées lui envoyer les grâces divines et le protéger, mais aussi lui procurer de la force et lui apporter la

victoire tant espérée. Le lutteur de *suwa*, quant à lui, fait appel à son *obiaman* (l'équivalent du chaman amérindien), ce, pour les mêmes raisons⁸³.

Pour le reste, je me rappelle de la réaction du *Kapiten* (Capitaine) Bruno Apouyou⁸⁴, chef coutumier des Aluku de la commune de Kourou, lors de ma première rencontre avec lui, où je lui avais montré un reportage, dans le magazine *Karate bushido*⁸⁵, consacrée à la lutte sénégalaise. À la vue des images des combats de cette lutte, il m'avait avoué que « c'était comme le *suwa* ». Il en avait également trouvé des similarités entre cette discipline africaine et la sienne. Il avait fait, en outre, remarquer que les lutteurs s'affrontaient torse nu, un pagne noué à la taille, ce, pour laisser les jambes libres (et éviter les saisies aux jambes du pantalon ; cette disposition permettait de durcir les prises de combat). Ici, le combat ne se terminait que lorsque l'un renversait l'autre ou par décision de l'arbitre ou encore par abandon d'un des adversaires sous les coups de blessures, par exemple. Dans les deux cas, les postures de combat sont basses, avec un centre de gravité bas, et imitent la posture d'un animal prédateur, prêt à bondir sur sa proie, à l'instar d'un léopard ou un jaguar attaquant sa proie.

Pour finir sur cette partie, il importe également de signaler que j'ai pu, par la démarche participante, concrètement évaluer les similitudes et les différences de ces stratégies de lutte ou de combat, en pratiquant personnellement ces deux luttes guerrières (*suwa* et *lamb*). C'est en juillet 2015, lors de mon voyage au Sénégal, que j'ai, en effet, été initié au *lamb*, dans le Dojo Bopp, à Dakar. Je m'y suis aussi entraîné sur les plages de Saly, de la ville de Mbour. Cette initiation a été couronnée par ma participation aux combats de cette lutte. Toute la journée j'ai, en outre, observé différents lutteurs s'entraîner sur la plage de même que les enfants, les adolescents et les adultes, qui s'en donnaient à cœur joie, chacun attendant son tour pour rentrer dans l'arène délimitée par un cercle tracé sur le sable, et y montrer son courage et sa technicité.

De retour au pays, je me suis rapproché, en 2016, de l'association sénégalaise culturelle et sportive, Toranga⁸⁶, qui valorise et promeut la culture sénégalaise et le *lamb* en Guyane. En son sein, tous les dimanches après-midi, il y a des entraînements de lutte sénégalaise sur la plage de Montabo, à Cayenne. Je m'y suis souvent rendu pour échanger et observer les caractéristiques de cet art de combat. J'ai même reçu une petite formation d'arbitrage du *lamb* avec le président de

⁸³ Propos recueillis lors d'une interview sur le *suwa* et les pratiques magico-religieuses avec l'enseignant-chercheur historien, Jean Moomou, à Pointe-à-Pitre en Guadeloupe, en juillet 2016. Notons que ce Maître de conférences est issu des Aluku de Guyane.

⁸⁴ Rencontré chez moi à Cayenne (15 rue Gabriel Devèze), en 2011.

⁸⁵ Le Karate Bushido est un magazine international consacré aux arts martiaux et aux sports de combat. Dans son numéro 373 de décembre 2008, un dossier était consacré à la lutte sénégalaise.

⁸⁶ Ancien nom du Sénégal.

l'association Toranga et Papa Diouf (un maître sénégalais de *tae kwon do* 5^{ème} Dan et pratiquant de *lamb*), ce qui m'a permis d'arbitrer la première rencontre interculturelle des luttes afro-guyanaises⁸⁷, en mai 2016, à Cayenne. Concernant la lutte *bushinengé*, je m'y suis initié avec le *Kapiten* Adaiso N'Gwete et son neveu Onufe N'Gwete, mais aussi avec mesdames Ma Athéma et Cornélia Abissoina, deux *suwa uman djuka*. Ajouté à cela, des entraînements occasionnels avec le jeune *suwaman* Djuka, Déphano Abissoina âgé de 26 ans, vainqueur dans sa catégorie, de ce même tournoi interculturel 2016.

Le postulat sur les méthodes de recherches et analytiques étant posé, passons maintenant à l'étude des concepts qui sous-tendent le Djokan.

⁸⁷ La première rencontre, organisée par l'association Toranga et la Mairie de Cayenne, eut lieu à la Place des palmistes, à Cayenne, en 2016. Douze rencontres ont été alors organisées, opposant les lutteurs sénégalais et guyanais, notamment deux Bushinengé pratiquant de *suwa*, dont Déphano.

B.II. REGARD SPATIO-TEMPOREL ET FONDEMENT CONCEPTUEL POUR COMPRENDRE LA GUYANE

B.II-1. La Guyane dans l'espace et dans le temps

La Guyane est l'unique Collectivité territoriale (CTG) française, située précisément au Nord de l'Amérique du Sud. Par sa superficie proche de 84 000 km²⁸⁸, elle est le plus grand département français et, de surcroît, le seul territoire représentant la France et l'Union européenne sur le continent sud-américain. Sa population est officiellement de 252 338 habitants (INSEE)⁸⁹, ce qui, en même temps, fait d'elle le département d'Outre-mer le moins peuplé.

La Guyane fait partie du Plateau des Guyanes, dit Bouclier guyanais. Ce Plateau est constitué d'une région de l'Amérique du Sud, sur la côte nord-est. Son territoire s'étend sur six pays, de l'Ouest à l'Est : la Colombie, le Venezuela (dont les plateaux sont délimités au Nord par l'Orénoque), le Guyana (ex Guyane anglaise ou britannique), le Surinam (ex Guyane néerlandaise ou hollandaise), la Guyane française et le Nord du Brésil, délimité par l'Amazonie. Pour le reste, la Guyane française dévoile un climat équatorial et toutes les caractéristiques environnementales et climatiques de l'espace amazonien. Ici le climat est marqué par des pluies abondantes partageant une année en deux saisons principales : une saison sèche allant de juillet à novembre et une saison humide (dont une petite et une grande), de mi-novembre à juin⁹⁰. Au mois de mars, la période de retour à l'éclaircissement du temps et l'arrivée du soleil, dite le « petit été de mars », marquent une pause de cette saison pluvieuse. Pour le reste, la Guyane est recouverte de 90 % de forêt équatoriale, laquelle reste jusqu'à aujourd'hui encore difficile d'accès. Cette jungle amazonienne, riche en biodiversité et végétation, demeure encore primaire et préservée du sur-contact humain. Seules les bandes côtières sont faciles d'accès, le reste du territoire n'étant accessible que par voie fluviale ou aérienne.

Au niveau de ses frontières naturelles, la Guyane a pour voisins le Surinam (avec lequel elle est séparée à l'Ouest par le fleuve Maroni) et le Brésil (avec lequel elle est séparée à l'Est par le fleuve Oyapock). Avec ce pays, la Guyane détient la plus grande frontière de France, ce, sur un périmètre de 673 km. La préfecture se situe à Cayenne, son Chef-lieu, une sous-préfecture est implantée à Saint-Laurent-du-Maroni.

⁸⁸ 83 533,90 km² selon les mesures des services de l'INSEE et du Cadastre et 83 991,71 km² selon l'IGN. Jacques Barret (dir.), *Atlas illustré de la Guyane française*, Cayenne, Laboratoire de Cartographie de la Guyane, Institut d'Enseignement Supérieur de Guyane, 2002, p. 17.

⁸⁹ On notera aussi que la Guyane enregistre un fort taux d'immigration clandestine que les autorités ne peuvent gérer véritablement, encore moins à juguler.

⁹⁰ Pour en savoir plus, cf. *Atlas illustré de la Guyane française, op. cit.*, pp. 46-48.

Le terme Guyane est d'origine amérindienne. Il résulterait du dialecte *guanao*, des peuples amérindiens du delta de l'Orénoque, où *GUAI* signifierait nom ou dénomination, tandis que *YANA* marquerait une négation. Il en découle le vocable Guyana pouvant se traduire par terre « sans nom », « ce qu'on ne peut nommer ». En d'autres termes, « la Guyane serait donc la terre « qu'on n'ose nommer », « la terre sacrée », « la maison de l'Être suprême », ainsi que le relève Camille Béchet (2012).

Tout comme son espace, la Guyane française a évolué dans le temps. Elle a vu apparaître et naître de nouveaux peuples, mais aussi de nouvelles cultures et histoires, nouveaux récits qui vont faire, qu'au cours des siècles, elle devienne le carrefour de nombreuses transactions, en particulier économiques, politiques et religieuses.

Pour comprendre cette évolution spatio-temporelle de la Guyane, je dégage principalement cinq grandes périodes marquantes de son Histoire : la *période esclavagiste et de la résistance*, allant du XV^e siècle au XVII^e siècles, la *période de l'abolition de l'esclavage*, débutée en 1848, la *période de l'assimilation*, qui prendra naissance avec l'homme libre et marquera son apogée avec la départementalisation, la *période de la départementalisation* de 1946 et, pour finir, la création de la *Collectivité territoriale* unique, née en 2015 et perdure jusqu'à nos jours. Je n'ai pas la prétention d'avoir la vocation d'un chercheur historien sur la problématique de l'Histoire de la Guyane. Il est tout de même important pour moi d'en comprendre l'essentiel, les généralités, dans tous les cas, d'en saisir les grandes transformations et changements, en vue d'élucider certains paramètres importants de la problématique de mon sujet d'étude, le Djokan. Par ce découpage, je m'attèle à démontrer les différents échanges et alliances des peuples amérindiens et afro-descendants, pour la conquête de la liberté. L'émergence de « héros » s'organisant pour la lutte et la résistance contre l'esclavage et pour le retour de la liberté et dignité humaine.

Ce découpage historique me donne également des éléments porteurs et significatifs sur les techniques guerrières héritées des résistances et des stratégies guerrières. Par la même occasion, cela me permet d'identifier les tactiques et techniques de fuites, de camouflages, techniques furtives, de combat rapproché, de corps à corps, et d'étudier les arts de combat utilisés lors de différents assauts face à l'ennemi. Par ce truchement, j'analyse aussi l'origine de ces pratiques guerrières, et observe des référents de guerre notamment. Le fameux découpage donne aussi un éclaircissement sur la construction culturelle des peuples amérindiens, *bushinengé* et créoles.

Les informations résultantes permettent de mieux identifier les codes et les structures techniques de base du Djokan. Il en est de même de ses techniques guerrières et de sa construction

en tant qu'art martial. Il m'importait d'établir ce lien historique sur l'ensemble des faits de guerres, des guerriers, des techniques de combat, des armes utilisées durant les différentes formes de Résistance dont s'inspire le Djokan qui, pour l'élaboration de l'ossature de son art martial, construit son postulat justement sur l'emploi de toutes ces ressources et ces références et pratiques guerrières.

Pour mieux saisir ce découpage historique, commençons d'abord par présenter les peuples qui ont fait cette histoire.

B.II-2. L'ABC de Guyane et son identité plurielle

B.II-2a Aperçu sur la réalité humaine de la Guyane

Comme ailleurs, l'histoire de la Guyane ne s'est, bien évidemment, pas faite sans les hommes qui y vivent. La Guyane est, pour reprendre l'expression du Gran Dôkô Sawani Makan, « un petit monde dans le monde » (cf. reportage de France Ô, 2015). Cette interprétation du fondateur du Djokan n'est pas dépourvue de sens, encore moins est-elle exagérée, puisque la Guyane accueille bien, sur son terroir, des individus issus de diverses nationalités venant de tous les continents. L'histoire de la Guyane et celle de ses migrations sont étroitement liées. Elles constituent un corolaire des changements et évolutions identitaires et sociétaux qu'a connus la Guyane française. Durant toutes les périodes historiques que j'ai mentionnées *en supra*, les exigences politiques et économiques ont vivement contribué aux transformations de la population et de la société guyanaise. Que ce soit pour palier à un manque de main d'œuvres, ou pour « blanchir » la population, que ce soit pour une organisation militaire ou encore tout simplement pour peupler le territoire, la Guyane a été le théâtre à la fois d'une intense migration et d'une immigration multiple : organisée, désirée ou forcée, et même incontrôlée parfois. C'est, entre autres, là, la source de la diversité de son peuple.

Pour permettre de mieux comprendre cette pluralité et cette diversité identitaires, mais également les questions politico-socio-culturelles de la Guyane contemporaine dans laquelle s'inscrit le Djokan, je vais, bien que de façon succincte, préalablement présenter les différentes populations qui composent aujourd'hui son territoire.

À cette présentation d'ordre général, j'ajouterai l'approfondissement de celle des trois peuples de souche, dont l'incidence avec mon sujet d'étude est très significative. Il s'agit des Amérindiens (A), des Bushinengé (B) et des Créoles (C), l'ABC qui forme le socle ou le fondement de l'identité plurielle guyanaise. Notons que l'ABC résume ici l'essence identitaire guyanaise, régie par ces trois peuples que je qualifie de peuples-souches. Pour ma thèse, j'ai choisi de me focaliser sur eux, du fait qu'ils sont mes sources d'inspiration principales, grâce auxquelles le Gran Dôkô Sawani Makan a pu créer cet art martial afroamazonien, le Djokan.

Nous l'avons vu, la Guyane est le département le moins peuplé du territoire national. Toutefois, elle enregistre la plus forte croissance et le plus fort taux de natalité. Selon quelques estimations fiables, dont celle de l'INSEE, la Guyane va donc d'ici quelques années doubler sa population, une population diverse par ses origines, avec une forte représentation des Asiatiques (Chinois, Vietnamiens (une de mes origines par ma mère), Hmong). On notera qu'économiquement, selon diverses estimations privées et publiques, dont l'INSEE, les Chinois tiennent 90% du commerce de proximité, avec la quasi-totalité des boutiques de livres services, mais aussi des magasins de souvenirs, des restaurants et autres magasins de grandes surfaces. Les Hmong, arrivés en Guyane dans les années 1970, pour fuir la guerre du Vietnam, ont, eux, investi le domaine de l'agriculture. Ils se sont installés d'abord à Cacao (commune de Roura) et y ont fondé leur communauté. Ensuite, ils ont procédé de même à l'Ouest guyanais, à Javouhey, dans la commune de Mana. La France a fait le choix de les « héberger » en Guyane, pour permettre la croissance agricole de la Guyane. Ils cultivent essentiellement des légumes et des fruits, et sillonnent les marchés locaux de la Guyane pour approvisionner la population de ces produits de première nécessité.

Outre les Asiatiques, la Guyane a également attiré d'autres populations, tant des pays voisins (avec une grande migration brésilienne et surinamaïse, en particulier) que des pays plus lointains d'Amérique (Haïtiens, Saint-Luciens, Dominicains, pour ne citer qu'eux), ainsi que des membres d'outremer français (en particulier les Antillais Martiniquais et Guadeloupéens), nombreux étant attirés par l'or. On n'oubliera pas des Européens, des Africains, des Indiens, des Libanais et d'autres peuples encore. Tous ces peuples s'ajouteront aux peuples-souches : les Amérindiens, les Bushinengé et les Créoles. Comme déjà annoncé, je m'attarderai davantage sur ces peuples qui constituent l'importante source d'inspiration pour le Djokan.

B.II-2b ABC de l'identité plurielle guyanaise

1) Les Amérindiens

Les Amérindiens, premiers Guyanais, comportent six ethnies réparties géographiquement dans plusieurs endroits de la Guyane : les Kali'ña (Carib ou Galibis) se trouvent à l'Ouest de la Guyane, notamment à Awala Yalimapo, à Saint-Laurent-du-Maroni, à Mana et à Iracoubo, tandis que les Lokono (Arawak ou Lokono-Arawak) au village Saint Rose de Lima dans la commune de Matoury. Les Palikur (Palikours) résident eux au village Norino, commune de Macouria, tandis que les Wayãna (Roucouyenne) se trouvent sur les rives du fleuve Maroni et de la rivière Tampok. Quant aux Wayãpi (Wayampi, autrefois nommés Oyampi), aux Teko (ou Émerillons) et aux Apalai⁹¹, ils vivent essentiellement ensemble dans l'Est de la Guyane, le long du fleuve Oyapock, de Saint-Georges-de-l'Oyapock, Camopi et Trois-Sauts (Itu-Wasu).

Notons que j'ai toujours côtoyé les Amérindiens, en particulier les Kali'na. En effet, très jeune, ma mère m'emmenait souvent à Awala Yalimapo passer le Week-end et, parfois, les vacances scolaires chez la famille Tiouka qui m'ont vu grandir et jusqu'à maintenant mes amis. J'ai aussi de très bonnes relations avec la famille Panapuy, des Teko de Camopi, avec qui j'ai vécu des moments très intenses. Leur défunt fils Richard Panapuy, décédé en 2015, fut le premier élève amérindien du Djokan. J'étais présent, avec sa famille (son père, sa mère et un de ses frères), pour me recueillir sur sa tombe, à Camopi. J'ai également des liens très forts avec Félix Labonté, dit « Phil », un sage *palikur*. Les données que j'utilise dans cette thèse sont liées directement et/ou indirectement à ces acteurs défenseurs de leur culture respective. Quant à mon accès aux autres communautés, je l'ai eu, soit par des contacts de chercheurs, soit en y étant introduit par des camarades.

D'une façon générale, aujourd'hui, les Kali'ña se retrouvent dans plusieurs pays des Amériques. Actuellement, ils sont majoritairement basés sur la côte caraïbe d'Amérique du Sud. Ils sont de langue et de culture caraïbes. Concernant l'origine de ce nom, tous les Anciens que j'ai interrogés n'en donnent pas la même explication. Premièrement, Kali'ña serait une dénomination tronquée de *Kali'ña tilewuyu*, c'est-à-dire « les vrais Kali'ña », se différenciant des métis Marrons-Kali'ña (issus, au Surinam, d'union entre les Kali'ña et les Marrons), appelé *Kali'ña*

⁹¹ Pour le choix de l'écriture, j'ai décidé d'opter pour des noms vernaculaires, usités par les autochtones.

mulato (Gérard Collomb, Félix Tiouka, 2000, pp. 46-47)⁹². L'emploi du mot « Kali'ña » seul ne serait que d'usage récent. D'ailleurs, certains Anciens, comme le père Tiouka, n'apprécient guère qu'on les appelle Kali'ña. Il préfère qu'on le nomme plutôt Tilewuyu. Je me suis longuement interrogé sur ce refus, car aussi loin que je puisse me souvenir, j'avais toujours entendu les gens les nommer Kali'ña. Le refus pour certains d'entre eux d'opter pour cette appellation proviendrait de l'origine-même de ce nom, déformant souvent et/ou adoptant des significations éloignées du sens initial vernaculaire, en portant parfois un sens péjoratif à cette dénomination ; ce qui dérange fortement les Anciens en question. Dans l'ouvrage de Gérard Collomb et Félix Tiouka, intitulé *Na'na Kali'ña, Une histoire des Kali'ña*, se trouve, me semble-t-il, le début de réponse à ce rejet, de la part de certains Kali'ña, d'être ainsi nommés :

« Les Espagnoles sont les premiers à avoir fréquentés régulièrement les côtes entre Orénoque et Amazone au début du XVI^{ème} siècle, à la recherche de l'or. L'importance de ces premiers contacts et le choc militaire mais aussi culturel qu'ils ont représenté, se donnent à lire aujourd'hui dans le fait que la langue Kali'ña a emprunté à l'espagnol la plupart des mots désignant les objets et les techniques introduits par les nouveaux arrivants. »⁹³

Kali'ña prendrait donc son origine étymologique du vocabulaire espagnol. J'ai retrouvé sur Internet le mot espagnol « *gallina* »⁹⁴, se rapprochant étrangement du vocable *kali'ña* (qui était aussi écrit ainsi : *kalina* ou *calina*). En espagnol, *gallina* signifie poule. N'oublions pas aussi que « la rencontre [des Kali'ña] avec les nouveaux venus fut brutale »⁹⁵, et que les troupes espagnoles méprisaient les Amérindiens Kali'ña. Certains Anciens, Kali'ña, m'ont indiqué que le vocable Kali'ña était un mot que les colons utilisaient pour les désigner, et signifiant « poulet rouge ». La couleur rouge faisait référence au roucou⁹⁶, dont les Kali'ña se couvraient alors le corps. Jusqu'à aujourd'hui, le débat sur ce mot Kali'ña, reste ouvert, et personne n'a encore tranché sur le terme qu'il convient d'utiliser pour désigner ces Kali'ña. Faute de mieux, on continue donc à l'utiliser, pour désigner à la fois ce peuple ainsi que sa culture. Pour Alexis Tiouka, juriste spécialiste des droits autochtones, Kali'ña signifie « être humain »⁹⁷. Voilà, une définition qui, on le verra,

⁹² Gérard Collomb, Félix Tiouka, *Na'na Kali'ña : une Histoire des Kali'ña en Guyane*, Petit-Bourg, Ibis Rouge Éditions, 2003, pp. 46-47.

⁹³ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁹⁴ <https://dictionnaire.reverso.net>. Cela m'a été confirmé également par M. Ancor Vila Gonzalez, un *djokanka* espagnol résidant à Matoury en Guyane.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Les Amérindiens récoltent le fruit qui est rouge et s'en servent comme pigment pour leurs peintures corporelles ou comme aromate. Très efficace contre les piqûres de moustiques.

⁹⁷ Hélène Ferrarini, Alexis Tiouka, *Petit guerrier pour la paix, Les luttes amérindiennes racontées à la jeunesse (et à tous les curieux)*, Préface de Jean – Christophe Goddard, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2017, p. 25.

vient s'opposer à la référence animale (poulet rouge), pour donner plutôt une connotation plus valorisante et symbolique pour dignement représenter ce peuple.

Les Lokono, également nommés Arawak ou Arawak-Lokono, vivent surtout à Saint-Laurent-du-Maroni (villages Balaté et Saut-Sabbat essentiellement), mais aussi à Matoury (village Sainte-Rose de Lima), à Mana et même à Cayenne. Ils sont plus nombreux au Surinam et au Guyana. À ce sujet, le *Kapiten* du village de Sainte Rose de Lima, Monsieur Charles Wingarde aimait à me répéter que : « Les Lokono sont un peuple pacifique, un peuple de paix »⁹⁸.

Les Palikur, eux, vivent à l'Est de la Guyane (Macouria, Montsinéry, Régina, Roura et Saint-Georges-de-l'Oyapock). Un groupe est également présent dans l'agglomération de Cayenne. On peut aussi les retrouver dans le Nord de l'État brésilien d'Amapá.

Lors de nos échanges, Félix Labonté (fondateur du village Roland Norino⁹⁹ de Macouria), m'avait dit que nommer les Palikur, Parikwene, était une erreur. Car, pour eux, le vocable Parikwene leur servait à désigner plutôt l'ensemble des Amérindiens plutôt qu'uniquement leur communauté. Car, Parikwene, en langue Palikur, signifie tout simplement « les Amérindiens », ce, quelle que soit leur appartenance ethnique. Et de rajouter : « Nos Ancêtres nous ont toujours appelés ainsi, nous sommes des Palikur. »¹⁰⁰ Or de nombreux ouvrages scientifiques continuent toujours à employer le vocable Parikwene, pour dire Palikur. Cette « erreur » se retrouve même mentionnée sur des monuments historiques. Il en est ainsi, au rond-point Califourchon de Matoury, en sortant de l'aéroport Félix Éboué, rond-point où surplombe le magnifique monument représentant un chaman amérindien. À ses pieds, où sont inscrites toutes les dénominations des ethnies amérindiennes de la Guyane française, c'est bien le mot Parikwene qui est écrit à la place de Palikur.

Quant aux Teko, ils vivent, comme leurs congénères Wayãpi, dans l'intérieur de la Guyane, majoritairement à l'Est de l'Oyapock (dans la commune de Camopi), mais aussi à l'Ouest, sur le Haut-Maroni et le Tampok (plus particulièrement aux villages Elahé, Kayodé, Taluen et Twenké).

Les Wayãpi, eux, ils habitent l'intérieur du pays, à Camopi et à Trois-Sauts, sur le Haut Oyapock.

⁹⁸ Rencontre effectuée chez lui, devant sa maison, au village de Saint Rose de Lima, en avril 2017.

⁹⁹ Du nom de son oncle qui le considérait comme son guide spirituel. Pour lui rendre hommage, il a décidé de nommer ainsi son village.

¹⁰⁰ Échange à bâton rompu chez moi, à Cayenne, en février 2017.

Les Wayãna appartiennent à la famille linguistique *karib*, tout comme les Kali'ña. Cependant, leur mode de vie est plus proche de celui des Teko et des Wayãpi. On les trouve également à Camopi et sur le fleuve Tampok. Entre 900 et 1000 Wayãna vivent aujourd'hui en Guyane. Les Wayãna, les Wayãpi, les Teko, ainsi que les Apalaï sont souvent considérés comme étant les « Amérindiens des Grands Bois ¹⁰¹ » ; on les différencie ainsi des Amérindiens du littoral.

Les Apalaï sont les derniers venus en Guyane. Ils cohabitent avec les Wayãna. Autrefois semi-nomades, ils se déplaçaient souvent et leurs Ancêtres sont arrivés aux alentours des inselbergs des Tumuc-Humac, situés au Sud, dans les terres les plus reculées de la Guyane.



Figure 1 : Porte drapeau des Amérindiens de Guyane, pour la reconnaissance de la « nation » amérindienne. Notons qu'ici Parikwene est marqué à la place de Palikur.

Après la présentation des Amérindiens, passons maintenant à celles des Noirs Marrons.

2)- Les Bushinengé

Les Bushinengé, également appelés Noirs Marrons, sont les descendants directs des esclaves africains. Leurs ancêtres ont marronné longtemps avant l'abolition, fuyant alors le système esclavagiste et se réfugiant dans la jungle amazonienne, pour y organiser la Résistance contre toutes formes de servitude. D'où viennent et que signifient alors les dénominations Noir Marron et Bushinengé ?

¹⁰¹ Jean-Marcel Hurault, Françoise et Pierre Grenand, *Indiens de Guyane : Wayana et Wayampi de la forêt*, préface de Claude Lévi-Strauss, Paris, IRD Éditions, 1998, p. 12.

Pour les définir, je me suis appuyé sur les riches investigations menées par Jean Moomou (2013)¹⁰², concernant ce peuple. Le mot Marron vient de l'espagnol « *cimarron* », qui signifie « réfugié », celui qui fuit sa plantation. Le terme Bushinengé, quant à lui, vient d'une transformation péjorative des mots « *Bush-negreos* ». *Bush-negros* en anglais, et *Boschnegers*, en néerlandais. « *nengé* » ou « *man* », signifiant homme, tandis que « *bush* », la forêt, voire la brousse.

Comprendre l'histoire des Bushinengé est une étude fort périlleuse et abrupte tant le dénouement de leurs données, de sources diverses, sont en même temps complexes et parfois erronées. À quelques exceptions près, l'essentiel de l'histoire des Bushinengé fait référence particulièrement à la Résistance permanente et féroce de ce peuple contre l'ennemi asservissant, le maître esclavagiste. Les légendes, mythes traditions orales *bushinengé*, relatent tous leur farouche résistance contre cet asservisseur, et leur détermination à préserver la liberté chèrement acquise et à rester ainsi digne d'un peuple libre. Les dires comme les écrits des chercheurs occidentaux corroborent cette réalité, quand bien même bon nombre de ces chercheurs, parfois, ne s'appuient uniquement que sur les ouvrages et la littérature colonialistes pour étayer leurs propos et argumentaires.

Pour revenir au sens du mot, le substantif Bushinengé aurait une double définition et une double interprétation, qu'il importe de prendre en compte, pour mieux analyser chacun des points de vue en présence : le colonisateur considère le Bushinengé comme essentiellement un fugitif. Les récits de voyages, abordant cette question, décrivent le Bushinengé comme étant un primitif. Son caractère, dépeint très négativement, le désigne comme étant un brutal « Nègre de la forêt », un barbare, un sauvage, voire comme une chose étrange. C'est ici un regard colonial qui contribuera à construire l'imaginaire des maîtres dans la définition de ces deux termes : Marron et *bushinengé*. Mais alors, on peut se poser la question de savoir pourquoi un peuple si fier a-t-il, pour se définir lui-même, gardé ce vocable de Bushinengé, qu'il sait dénigrant, vocable par lequel il est méprisé ? La réponse à cette interrogation primaire est pour moi, une des sources-clés de la compréhension de l'univers *bushinengé*.

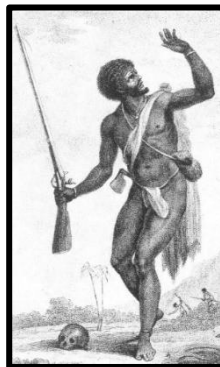
Venons-en à la considération qu'en ont les *Sabiman* (ceux qui ont la connaissance de l'histoire, de la culture, de la tradition marronne). Ils tiennent un tout autre discours concernant l'usage du terme Bushinengé. Pour eux, ce vocable désignerait plutôt « les hommes qui ont fui le système esclavagiste, en donnant un sens positif à leur action » (Jean Moomou, 2013, p. 57). De

¹⁰² Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, pp. 57-58.

leur point de vue, Bushinengé ne signifie nullement « Nègres de la forêt sauvage », ce substantif désigne plutôt l'« homme de la forêt » sous-entendu « *bushipiking* », au sens de l'enfant de la nature. Cela traduit, en quelque sorte, l'osmose de vie des Bushinengé avec la forêt et la nature toute entière, osmose coordonnant leur culture, leurs croyances et spiritualités fondées sur le culte des ancêtres et des divinités de « Mère Nature », mais aussi fondant leur conception du monde. Sur ce point, Jean Moomou précise que :

« Le mot Bushinengue connote une idée de liberté, de fierté, de dignité, voire de chauvinisme. Ce terme semble réhabiliter l'homme bushinengue qui a réussi à vaincre l'univers esclavagiste et survivre dans un environnement forestier et fluvial hostile. Le terme bushinengue et son équivalent, Lowe-nengue, fixent les bases et les principes des sociétés marronnes sur le plan politique, moral, religieux et culturel. Le « vivre ensemble » (*libi mankandi*) est fait d'entraide, de sentiment d'appartenance, du respect des Aînés et de la fierté d'être descendant de Marrons... Certes, l'appellation, Bushinengue, vient des colonisateurs anglais et hollandais, mais elle donne un sens à l'existence qu'ils ont choisie » (Jean, Moomou, 2013, p. 60)¹⁰³.

Pour ma part, si les Bushinengé ont choisi de s'appeler ainsi, inconsciemment ou consciemment, cela se justifierait par le fait que phonétiquement, ce vocable renvoie ou rappelle l'Afrique. Ainsi, le mot Bushinengé serait à rapprocher avec beaucoup d'autres mots, que l'on trouve dans leur langage et qui se terminent par « *nengé* », « *engé* », « *gwé* ». Ne serait-il pas là, pour eux, une autre manière de ne pas oublier leurs racines ancestrales, leurs familles originelles, avec des descendances vivant encore de l'autre côté de l'Atlantique ?



Croquis 1 : Guerrier Marron et son équipement¹⁰⁴

Le sens nouveau, que donnent les Bushinengé aux mots Bushinengé et Marron, en les liant très étroitement à la liberté et à la vie, montre bien la force de caractère de ce peuple guerrier qui n'a jamais cessé de revendiquer sa dignité, sa clairvoyance et son humanité. Si Bushinengé permet

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁴ Win Hoogbergen, *De Boni Oorlogen, Slavenverzet, marronage en guerrilla*, Paramaribo, Vaco, 2015, p. 44.

de désigner globalement l'ensemble des Marrons, il existe, toutefois, des singularités ou particularités qui spécifient les six différents groupes ethniques qui les constituent, chacun ayant, en effet, plus ou moins son propre parcours et ses propres référents historiques.

En Guyane, les six groupes ethniques *bushinengé* sont : les Matawaï, les Kwinti, les Saamaka (Saramaka), les Paamaka (Paramaka), les Aluku (Boni) et les N'djuka (Ndjuka, Djuka, Bosch).¹⁰⁵ Notons aussi qu'il existe des sous-groupes au sein de certaines desdites ethnies *bushinengé*, dont certains finissent d'ailleurs par se constituer en véritable communauté ethnique. « C'est le cas chez les Djuka (N'djuka ou Ndyuka) desquels sont issus les Kotika (Cottica) qui semblent se constituer en une ethnie à part entière »¹⁰⁶.

De nombreux écrits scientifiques stipulent que la Guyane ne compte que quatre communautés *bushinengé* : les Saamaka, les Paamaka, les Aluku et le N'djuka. Que seules ces ethnies y évolueraient, s'y organiseraient, s'y intégreraient et contribueraient à développer et à constituer la société guyanaise. Les deux autres ethnies, à savoir les Kwinti et les Matawaï, sont plutôt établies sur la rive surinamaïse du fleuve Maroni. Après avoir mené mes recherches, j'ai vérifié l'effectivité de la présence, en Guyane, des six ethnies *bushinengé* en question¹⁰⁷ et sur lesquelles mes investigations se sont appuyées pour découvrir leurs pratiques guerrières. On notera toutefois que les Djuka, les Aluku et les Paamaka forment un même groupe linguistique (qui est fortement imprégné par de l'anglais). Les Matawaï et les Kwinti, sont, quant à eux, linguistiquement apparentés aux Saamaka (tous deux ayant dans leur langue natale une forte influence portugaise)¹⁰⁸. Me concernant, la proximité jouant en ma faveur, j'ai plus ou moins facilement été au contact des Bushinengé résidant en Guyane, nombre d'entre eux étant, du reste, présents à Cayenne et Kourou, où je peux les rencontrer et communiquer aisément, souvent en français voire en créole ; ce qui m'a relativement facilité la tâche pour recueillir leurs précieuses informations.

Sur leur origine, toutes les fois où j'ai interrogé un Bushinengé, il m'a répondu de façon précise et sans la moindre hésitation, qu'elle était africaine. C'est ce que corrobore les propos

¹⁰⁵ Il importe de noter que l'orthographe Saramaka et Paramaka, adoptée par bon nombre d'auteurs ne correspond pas à la réalité linguistique *bushinengé*, puisque dans aucune de leurs langues, on utilise la consonne « r ». C'est ce que relève, du reste, Jean Moomou, locuteur natif *bushinengé*. Cf. Jean Moomou (dir.), *Sociétés marronnes des Amériques, Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVII^e aux XX^e siècles, Saint Laurent du Maroni, (18 – 23 novembre 2013, Matoury, Ibis Rouge Éditions, pp. 623,624)*. Ainsi, j'adopterai les orthographes Saamaka et Paamaka tout le long de ma rédaction.

¹⁰⁶ Apollinaire Anakesa rend aussi compte de cette réalité. Cf. notamment la notice du CD audio, *Musiques et chants traditionnels Busikondé sama de Guyane*, CADEG, Buda Musique, p. 3.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 3.

d'Apollinaire Anakesa qui relève que : « D'ailleurs, culturellement, ce peuple est réputé être le dépositaire privilégié des traditions d'essence africaine des Amériques »¹⁰⁹. Par contre, ils ont du mal à préciser de quel lieu exact d'Afrique sont issus leurs ancêtres, ce qui se conçoit du fait de l'immensité de ce continent, de leurs origines diverses et du brouillage ethnique opéré par les colons à l'époque de l'esclavage, ce, dès leur arrivée en Amérique. On sait, les ancêtres esclaves, en arrivant en Amérique, étaient effectivement mélangés entre les gens de langues et de lieux d'origines différentes, et les familles originelles séparées, avec interdiction aux gens issues de la même provenance de rester en contact entre eux. Dans ces conditions, leur appartenance ethnique africaine reste, pour quiconque, très difficile à préciser. On le sait également que le but des négriers était d'abord de séparer les familles et de leur interdire tout contact, pour éviter qu'ils ne contractent des alliances qui les conduiraient à s'organiser et à fomenter des rébellions contre eux.

Ainsi, comme à l'époque de la Tour de Babel, le mélange des esclaves d'origines différentes, et avec eux, celui de leurs langues, rendaient leur communication très difficile, les empêchant ainsi de se comprendre dans l'immédiat, et leur faisant donc perdre tout espoir d'être encore des « libres orateurs ». Ce brouillage originel, des cultures et des langues des esclaves issus de diverses contrées africaines, rend encore aujourd'hui, très difficile la tâche de reconstitution des origines de Bushinengé, en l'occurrence. Mais la nature ayant horreur du vide, les Bushinengé ont réussi à se constituer des cultures et langues certes d'essence africaine, mais somme toute nouvelles, pour continuer leur existence en toute liberté. Le résultat est, dirais-je, une « mosaïque africaine ».

Aussi me permettrai-je de définir les Bushinengé comme étant "la somme permanente des héritages culturels et spirituels africains ; l'Africain des Africains sur les terres amazoniennes" ; c'est là le produit de la naissance d'un "supra-africain".

Quant aux origines des esclaves, de façon plus générale, bon nombre d'écrits indiquent les territoires africains d'où partaient les esclaves transportés par les colons en Amérique, mais pas leur provenance exacte, à l'intérieur de l'Afrique. Pour la Guyane, il y en a qui partaient du Bénin, d'autres du Congo, du Togo, du Sénégal et de la Côte d'Ivoire essentiellement. Cependant, pourrions-nous un jour, quantifier, avec exactitude, le pourcentage (d'ADN) de la part ivoirienne, sénégalaise, togolaise et d'autres origines africaines dans un seul individu *bushinengé* ? Si c'était encore possible, peut-être risquerait-on qu'Untel se dise, par exemple : « Moi je suis plus ascendant congolais, et toi plus sénégalais », etc. Une telle révélation importe-t-elle pour un

¹⁰⁹ *Op. cit.*

peuple nouveau, qui s'est construit à partir de cette pluralité ethnique, dont les membres sont tous venus de la même Mère-Afrique ? Au-delà de toutes ces considérations, l'important c'est que le Bushinengé est cet être qui a su accepter et adapter diverses influences et cultures, pour en faire un nouvel Africain, doté d'un nouveau mode de vie ; il est devenu Africain expatrié par la force d'une histoire singulière. Les membres de sa descendance acquièrent aujourd'hui le surnom, justifié et bien mérité, « d'Africains de Guyane »¹¹⁰.

Nous le savons, les premiers Bushinengé sont nés sur les plantations du Surinam, l'ancienne Guyane néerlandaise. Des ethnies qui en ont résulté, on compte les Saamaka. Ils tirent leur nom de la rivière où ils se sont installés après avoir quitté les plantations d'où ils fuyaient, « *Saamaka liba* ». C'est vers le milieu du XVIII^e siècle que les Saamaka négocièrent avec les colons hollandais leur liberté, en échange de l'arrêt de leur pillage et de leur aide, apportée aux colons, pour capturer les esclaves fugitifs. Ils assurent le transport fluvial, Maîtres canotiers sur les rives de l'Oyapock¹¹¹.

Les Djuka (ou N'Djuka), eux, viennent pareillement du Surinam et vivent plutôt sur les rives du Tapanahony et du Maroni. L'origine du terme Djuka fait l'objet de nombreuses controverses, ce, selon celui qui tente d'en désigner la source étymologique. Pour les Djuka, ce nom proviendrait d'un oiseau, plus précisément du chant de celui-ci qui, à leur arrivée sur une crique, non loin du Maroni l'entendirent chanter : « *Papa foo ou yooka foo : ndjuka, ndjuka* ». ¹¹² Aussi se sont-ils dits que cette crique s'appelle « Djuka ». Depuis, la fameuse crique s'appelle « *Mama Djuka* » (Mère des Djuka), et elle est devenue pour eux un lieu culte.

Pour les Aluku (Boni), il en a été autrement, ce à cause de leur histoire conflictuelle avec les Djuka. Le terme *djuka* a, en même temps, une connotation négative, car faisant référence à la « selle des juifs »¹¹³ (Jean Moomou, 2013, p. 46). Le sens de ce vocable serait aussi associé au nom d'une plante appelé « Yuca » (de la famille des Lilacés ou des Aloès) qui pousserait au bord du Maroni. Le père Brunetti, lors d'un voyage sur le Maroni et sur le Tapanahony, en 1886, raconte l'existence de cette plante et de cette étrange ressemblance des patronymes entre les

¹¹⁰ Jean Hurault, *Africains de Guyane*- Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 26^e année, N. 6, 1971, in, Joël Roy, Devoir marronnier aujourd'hui dans l'espace des Guyanes, Préface d'Antoine Lamoraille, Paris, Éditions L'Harmattan, 2017, p. 139.

¹¹¹ Pour en savoir plus voir Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Préface de Wim Hoogbergen, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, pp. 165-167.

¹¹² Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Préface de Wim Hoogbergen, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, p. 46.

¹¹³ « *Dju = juif et ka = caca* ». Pour les détails, cf. Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, op. cit., p. 46.

« Youka » (orthographe qu'il donnera pour écrire Djuka) et la plante *Yuca*. Tout comme les Saamaka, les Djuka ont retrouvé la liberté dans la même période en négociant, eux aussi, avec les pouvoirs politiques hollandais.

C'est en 1760, que les nouveaux accords seront signés entre les Djuka et les autorités hollandaises qui leur accorderont leur liberté, mais sous conditions. Tout comme les Saamaka, les Djuka, appelés « les Marrons pacifiés »¹¹⁴, acceptent le contrat de leur liberté en contrepartie d'apporter toute leur aide au pouvoir colonial : faire la police dans les plantations et ainsi neutraliser les éventuelles émeutes, lutter contre les esclaves en marronnages, notamment les Boni. C'est d'ailleurs à cause de cela qu'une animosité s'installera entre Aluku et Djuka, en devenant des frères ennemis. Les Djuka seront alors accusés de trahison par les Aluku. Aujourd'hui, en temps de paix, ces deux communautés cohabitent heureusement en bonne intelligence, mais le souvenir ne semble pas tarir encore chez les Aluku. Chacun vit aujourd'hui paisiblement dans son territoire, mais ils font également certaines choses ensemble. Il en est particulièrement ainsi chez les jeunes qui, ensemble, font par exemple la musique *aléké*, mélangeant les éléments de leurs deux cultures.

Les Paamaka, dont le nom provient d'une crique au bord de laquelle les premiers Paamaka ont créé leurs habitations, leurs villages et ont vécu longtemps. Moins nombreux, on les retrouve près du saut Loca.

On l'aura remarqué, des groupes de Bushinengé précités, certains étaient considérés par les colons hollandais comme étant des « Marrons pacifiés », également dits « des Nègres en paix »¹¹⁵. Il s'agit des Marrons Saamaka, Djuka, Matawaï et Kwinti avec lesquels ils ont signé des traités de paix. Le second groupe, considéré comme des « Nègres en guerre »¹¹⁶, concerne les Marrons Boni qui refusaient de traiter avec les autorités coloniales hollandaises ».

Les Aluku sont aussi appelés Boni qui, à l'origine, ont eu un Chef suprême nommé Boni, qui, aujourd'hui encore, fait partie de l'un de leurs ancêtres vénérés. En effet, Boni était un guerrier Marron qui combattit féroce­ment les troupes hollandaises, ainsi que les chasseurs de Marrons (les Djuka particulièrement). Poursuivi et repoussé après plusieurs batailles, il fut contraint de se réfugier avec son groupe, occupant les rives du Lawa jusqu'au Maroni, en Guyane française. Constamment pourchassé, il finira par être capturé puis assassiné par les Djuka, vers

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 48.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁶ *Ibid.*

1792. Pour en savoir plus sur la vie des Boni, lire *Les Marrons Boni de Guyane*, de Jean Moomou (2013)¹¹⁷.

Sur le patronyme Boni, j'ai fini par savoir, au cours de mes recherches sur les Aluku, que ce nom n'est pas issu du Surinam, mais prend bien sa source en Afrique. Parmi les sources qui confirment cette information, il y a le documentaire de M. Serge Bilé, intitulé « Les Boni de Guyane »¹¹⁸. Je fus alors agréablement surpris de la pertinence ethnographique de ce documentaire, qui retraçait les origines ancestrales du Chef Boni, et donc d'une partie de la population *bushinengé*, les Aluku. Il en ressort, entre autres, comme propos :

« Originaire du Ghana, Royaume d'Ashanti, ils [les Boni] sont arrivés au XVII^e siècle en fuyant la persécution avec à leur tête une Reine célèbre Ablapoku et sa nièce Akwa Boni. Akwa Boni a laissé son empreinte à 200 km plus loin dans ce village Morokro. Ses habitants par fidélité envers elle, avaient adoptés collectivement son nom. Un nom qui avec l'esclavage voyagera jusqu'en Guyane et qui désigne aujourd'hui une communauté. »

Dans le documentaire, ces informations ont davantage été étayées par un des descendants d'Akwa Boni, M. Blaise Ake Diby, en ces termes :

« Ils sont partis du Ghana, de *Kumanti*¹¹⁹. Nous les Boni, nous étions d'abord des guerriers et on nous appelait *Onomwé* c'est-à-dire des gens qui tracent la route, qui déblaient la route [qui déblaient le terrain], pour voir s'il n'y a pas d'adversaires qui sont là pour attaquer la vieille (la Reine). Lors d'un convoi, les guerriers qui vénéraient leur princesse demandèrent à porter ce nom, Boni. [...]. Boni une ethnie, qui doit ses origines aux Akan de la Côte d'Ivoire, qui compose le fondement de leur société. »

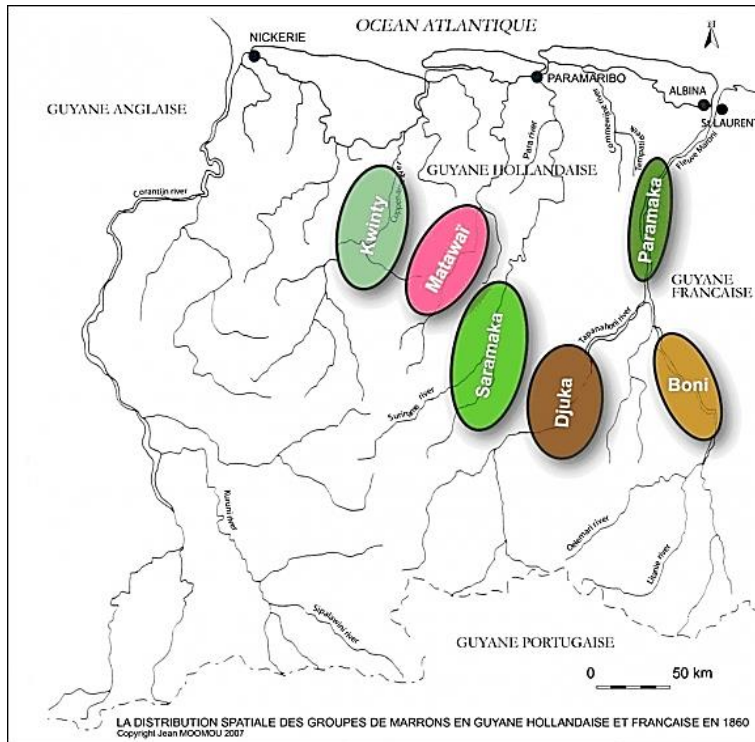
Les Aluku ou les Boni de Guyane sont essentiellement établis à Apatou, à Maripasoula, à Papaïchton (également appelé « Aluku Kondé » ou Pays Aluku), ainsi qu'à Loka et à Boniville sur les rives du Lawa, qui est le prolongement du fleuve Maroni.

Cette étude n'étant pas le lieu *ad hoc* pour le faire, je pense réellement qu'un ouvrage de référence scientifique consacré à la vie du *Gaan Man* Boni serait un élément très important à réaliser pour l'histoire de la Guyane, d'une façon générale, et des Aluku, en particulier.

¹¹⁷ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Préface de Wim Hoogbergen, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2013.

¹¹⁸ Source sur Internet : <https://www.youtube.com/watch?v=6Enk2-K-A4Q>. Visionné le 17/04/2017 à 02 :08 à Cayenne dans mon bureau.

¹¹⁹ Chez les Boni de Guyane, les *Kumanti* représentent les guerriers Boni, *kumanti* désignant, en même temps, leurs savoirs et savoir-faire magico-religieux. Pour davantage de précisions, lire Jean Moomou, *Les Marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, *op. cit.*, 2013.



Carte 8 : Localisation spatiale des Bushinengé en 1860, source Jean Moomou (2013).

Synthétiquement, sur les Bushinengé, nous avons vu que la formation de ce peuple, issu de l’esclavage, est le fruit et de la Résistance qu’ont menée leurs ancêtres sur le Plateau des Guyanes. Si, à l’origine, ce terme définissait des Nègres primitifs, qualifiés de barbares et de sauvages, il fut, ensuite, repris par ces mêmes Marrons, dans un sens plus positif sur les plans de, la symbolique et de la représentation identitaire. Ainsi, aujourd’hui, Bushinengé est signe de fierté, de lutte de valeureux guerriers, mais aussi de dignité et surtout de liberté. Les Bushinengé ont ainsi marqué à jamais l’histoire de la Résistance à l’esclavage, et font partie intégrante des histoires du Surinam et de la Guyane française.

Notons aussi que de nombreuses recherches et autant des rédactions d’ouvrages sur le Bushinengé sont encore nécessaires, pour mieux comprendre l’étendue et la portée de leur Histoire, mais aussi pour saisir l’impact de leurs actions et de leurs modes de vie qui, au fil des siècles, ont contribué véritablement à changer la société guyanaise.

Je vais maintenant rentrer dans l’univers du Créole guyanais, notre troisième et dernière population à étudier.

3)- Les Créoles

Les Créoles de Guyane « désignent alors les « hommes de couleurs » qui ont pris en charge le destin politique du pays » (Serge Mam Lam Fouck, 2000). Le mot créole n'est pas exclusif et propre à la Guyane, je dirais que toutes les colonies qui ont connu l'esclavage portent en elles cette désignation créole. Cependant, cette dernière ne se définit pas de la même manière ici et là, et donc elle ne prend pas le même sens. De même, l'histoire, qui en résulte, est distinctement sous-jacente à la région où elle s'est faite. Quant à moi, « je suis Créole ». Oui ! Mais alors ? Quel sens cela comporte-t-il dans l'univers guyanais ? Ici, le terme créole recèle bien un pan de l'histoire de la Guyane. Cependant, aujourd'hui encore, il est difficile de définir correctement ce qu'est un Créole guyanais ou encore moins de détailler très exactement son origine. Moi-même, il n'y a pas si longtemps de cela, je ne faisais pas l'exception d'être dans l'incapacité de le réaliser, que le vocable créole n'est pas un terme si nouveau. L'ouvrage de Jules Linguet, *Imbattables Créoles. Les masques de l'aliénation* (2002)¹²⁰, nous propose une explication qui nous pousse à davantage de recherche pour mieux en saisir le sens profond. Car, de façon générale, définir le mot créole n'est pas si simple que cela n'y paraît, et encore moins si nous ne le remettons pas dans son contexte historique, depuis la période où il prit naissance, jusqu'à sa transformation dans le temps qui la fit prendre diverses appartenances et revêtir toutes sortes de singularités.

Étymologiquement, plusieurs écrits s'accordent à dire l'histoire nous montre que le mot créole résulte de *crioulo*, un néologisme portugais dérivé du latin *creare*, qui signifie créer, *criar* (élever, développer). Sur le plan sociolinguistique, les travaux, notamment de l'ILTEC¹²¹ sur les Créoles du Cap Vert (Cabo Verde), nous apporte une certaine lumière sur le sujet. Il signale, entre autres, que

« O Cabo-verdiano é uma língua crioula de base portuguesa que se formou algumas décadas após o início da ocupação do arquipélago de Cabo Verde, nomeadamente das ilhas de Santiago e do Fogo, em 1462. »¹²²

Cette citation évoque une origine d'abord portugaise du mot créole. Le terme poursuivra sa transformation lorsque les espagnoles, à leur tour, envahiront les Amériques. Le mot *crioulo*

¹²⁰ Jules Linguet, *Imbattables Créoles. Les masques de l'aliénation*, Cayenne, Éditions Anne.C, 2002.

¹²¹ « *Criolo de Cabo Verde, I. Aspectos Sociolinguísticos, 1.1 o Crioulo em Cabo Verde* » in *Diversidade Linguística na Escola Portuguesa, Projecto Diversidade Linguística na Escola Portuguesa (ILTEC)* ».

¹²² « Le créole du Cap Vert est une langue créole à base lexicale portugaise, qui s'est formée quelques décennies après la colonisation de l'archipel du Cap Vert par les Portugais, et notamment des îles de Santiago et de Fogo, en 1462 ».

devient alors *criollo* pour désigner l'Espagnol né et élevé sur les terres d'Amérique. Lorsque ce fut le tour des français de s'étendre dans les Amériques, le mot devient *créole* (du latin *creare*). Ils se l'approprient pour désigner « les Blancs de race supérieure nés dans les colonies ». De *crioulo* à *créole*, en passant par *criollo*, il faut donc noter que ce terme s'est construit fondamentalement dans l'univers de l'esclavage. En d'autres termes, les notions de créole et celui d'esclavage sont étroitement liées, comme l'attestent aussi les propos suivants de Jules Linguet :

« L'univers particulier de l'esclavage qui reste le seul cadre où elle est opérante (on se doit de noter l'inversion qui, relativement aux esclaves est alors induite : « créolité » est censé civiliser le descendant d'Africains et ensauvager le descendant d'Européens). »¹²³

On peut donc comprendre, comme l'indique Jules Linguet dans son essai, que « le mot créole a été inventé pour les besoins de l'esclavage ».

D'autres recherches ont élargi mon champ de réflexion sur le vocable créole. Employé comme adjectif, était Créole, le maître mais aussi tout ce qui lui appartenait : les meubles, les plantes, les animaux, les esclaves. Ainsi, il était fréquent de voir écrit « blanc créole, noir créole, bœuf ou poule créole » (définition de Wikipédia, in, <https://fr.wikipedia.org/wiki/créoles>).

Il faut comprendre par-là que, l'esclave-créole, n'avait qu'une valeur : similaire à celle d'un meuble (fauteuil, lit, etc.) d'un animal (poule, cochon, bœuf, cheval, chien, vache et autres). Créole souligne, par ailleurs, une possession exclusive du maître.

Ce mot de « Créole »,

« Aux Antilles comme en Guyane, dès le début de la colonisation, il sert à nommer aussi bien les Européens nés en Amérique que les descendants des Africains (métisses confondus) de ces territoires. Les esclaves africains qui, pour des raisons diverses étaient restés liés à l'habitation, reçoivent la même appellation, à l'abolition de l'esclavage. »¹²⁴

Connaissant maintenant les définitions négatives et les préjugés que véhicule ce mot créole, on peut se demander pourquoi alors les descendants de ces mêmes esclaves, pourtant devenus libres, revendiquent leurs « branches créoles », dans la construction de l'identité de la société guyanaise, en l'occurrence. Je pense que la logique de cette revendication suit quasiment le même processus que pour le mot *bushinengé*. Ces deux vocables ont un point commun. À l'origine ces deux notions définissaient une emprise du Blanc sur l'esclave noir. Mais, l'histoire a montré que

¹²³ Jules Linguet, *Imbattables Créoles*, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁴ John Berthela, *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2015, p. 23.

chacun, pour ce qui le concerne (Bushinengé ou Créole) s'est approprié du vocable qui le désigne, en lui accordant d'autres valeurs, rattachées à leurs conceptions et perceptions de leur identité respective. Le Créole, après l'abolition de 1848, voit son statut changé. Il est libre, mais surtout fonde la nouvelle gouvernance politique de la Guyane, en s'appuyant sur l'ancien "Maître" et/ou en le faisant avec son aide. Il prend ainsi confiance et se valorise, en accédant au pouvoir de décision et perpétuant le processus d'assimilation.

Mon hypothèse sur l'acceptation et la revendication de ce terme « créole », par la descendance des esclaves, est qu'elle serait due, en partie, à l'assimilation, dont elle s'est appropriée les atouts. Souvenons-nous, le Nouvel homme libre, de l'époque de l'abolition de l'esclavage, se prend à rêver d'égalité avec son ancien maître, à s'estimer être l'égal du Blanc, et donc d'obtenir les mêmes droits, les mêmes avantages, la même reconnaissance, la même identité que lui. Si Créole désignait, autrefois, le Blanc né dans la colonie, l'ancien esclave métisse, né lui aussi dans les colonies, s'auto-proclame du même rang que son ancien maître, et s'attribue le même qualificatif que lui, et en corolaire, change le sens dérivé du mot créole qui, jadis, le désignait comme étant un bien meuble, en Créole véritable homme de l'humanité, le civilisé.

Ne serait-ce pas là, une manière de rompre avec le maître, avec le système esclavagiste et, en même temps, d'imposer sa vision du monde, sa nouvelle suprématie et sa place dans la société, en repoussant le Blanc, pour la première fois, au second plan, au sein de son territoire, particulièrement dans l'évolution politique guyanaise¹²⁵ ? Ne serait-ce pas là aussi, pour les Créoles descendus des esclaves, une sorte de thérapie inconsciente et une façon d'en tirer les attributs, justifiant l'adage qui dit que « ce qui ne tue pas te rend plus fort » ? Dans tous les cas, le terme créole, en Guyane d'aujourd'hui, ne s'apparente plus à un ensemble de symboles négatifs et polluant des groupes de Noirs guyanais qui s'en réclament. Qu'en est-il chez nos compatriotes antillais ? Pour faire la relation avec nos confrères antillais, Serge Mam Lam Fouck (2000) dit ceci :

« Au sein du monde créole, nous ne trouvons pas comme aux Antilles, la descendance des Créoles blancs non métissés, désigné par le terme « Béké », la désertion des habitations par les esclaves libérés ayant entraîné le départ desdits Créoles. Les Créoles guyanais sont donc des Noirs et des métis d'origines diverses. Le Monde créole s'enrichit de cet apport et englobe donc les descendants des esclaves africains et de ces migrants venus de différents continents. »

¹²⁵ « Aux Antilles françaises, par exemple, la distinction a lieu entre « Blancs créoles », que l'on nomme de manière différente, selon les îles, et les autres Créoles (Noirs et métis confondus). En Guyane, la situation s'est simplifiée avec la disparition de la classe sociale des « Blancs » Pour plus de détails, lire Serge Mam Lam Fouck, *op. cit.*).

En effet, durant cette période esclavagiste, les migrants viennent d'Europe. De 1847 à 1877, dans la volonté de peupler la Guyane et de fournir une main d'œuvre significative pour le travail au sein de la colonie guyanaise, on y fera venir toutes sortes de migrants : des colonies guyanaises nous observons la venue « des Madériens, des Africains, des Indiens, des Chinois. En 1850, ce sont « des bagnards surtout des Français, mais aussi des Maghrébins, des Indochinois (Annamites) et des Antillais »¹²⁶.

De 1849 à 1950, pas moins de 248 habitants originaires de l'île de Madère arrivèrent effectivement en Guyane. De 1854 à 1859, la main d'œuvre africaine (premier choix des colons) débarquait à Cayenne en nombre (1828 travailleurs africains). Les indiens d'Inde, dits « coolies » vinrent en masse à partir de 1856. 1834 indiens seront ainsi conduits dans les colonies dans les périodes 1856-1861. Puis, ce fut le tour des chinois qui, dans les années 60, arrivèrent des Antilles françaises (une centaine venant de la Martinique) et du Surinam (56 Chinois plus précisément)¹²⁷.

1880 à 1916, la légende de l'Eldorado donne à la Guyane une nouvelle impulsion migratoire et un nouvel intérêt, car l'exploitation aurifère deviendra, pendant près d'un demi-siècle, l'activité économique principale de la Guyane, comme le relève aussi Serge Mam Lam Fouck¹²⁸. La découverte de l'or entraînera l'arrivée « d'Antillais francophones et anglophones (Saint-Luciens et dominicains), brésiliens et des habitants du Surinam (appelés autrefois hollandais, à cette époque) », indique Berthela John¹²⁹.

On l'aura compris, la notion de créole est donc très complexe à plusieurs titres, car elle fut souvent le fait des changements sociaux, politiques et économiques de la société guyanaise. Ces visages et caractères se sont singularisés avec l'histoire générale de la Guyane. En partant de l'esclavage, de la création d'une nouvelle Guyane (due à l'abolition de l'esclavage de 1848, sur le territoire), de la découverte et de l'exploitation de l'or, en passant par les portes de l'assimilation et les processus de départementalisation, l'identité du Créole guyanais a su s'enrichir de toutes les migrations que je viens d'évoquer, et de leurs cultures diverses et plurielles qui, au fil du temps, ont contribué à former et à construire aujourd'hui une « créolité contemporaine », spécifiquement guyanaise. Nous pouvons alors observer une différence entre les Créoles de Guyane (formés par

¹²⁶ John Berthela, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁷ Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2002, pp. 64-65.

¹²⁸ Serge Mam Lam Fouck, *La Guyane française au temps de l'esclavage, de l'or et de la francisation (1802 – 1946)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, coll. Espaces Guyanais, 1999, p. 233.

¹²⁹ John Berthela, *op. cit.*, p. 23.

des personnes issues de différents flux migratoires) et les Créoles guyanais, fruit du métissage des descendants des esclaves africains et des descendants des colons européens.

La Guyane est profondément marquée par son histoire, et si, plus encore aujourd'hui, la question d'identité guyanaise demeure une problématique majeure, sa diversité et la pluralité des peuples qui la composent font d'elle un pays singulier. Si les peuples de souche, que sont les Amérindiens, les Bushinengé et les Créoles, ont lutté pour leur reconnaissance ; l'histoire les a souvent éloignés (particulièrement les Créoles des deux autres communautés), ce, bien que des rapprochements ont subsisté. C'est surtout la méconnaissance de l'un l'autre qui a toujours favorisé d'abord l'intérêt égoïste de chaque communauté au détriment des autres. La culture guyanaise a encore du mal à être définie, tant les chapitres culturels manquent à cet ouvrage conséquent. En effet, les publications dans ce domaine sont encore rares aujourd'hui. Au sein des peuples guyanais, connaître l'autre et le reconnaître comme bâtisseur de la culture globale du pays, qu'ils ont en partage, demeure encore un pont à construire ou à solidifier pour véritablement joindre les rives culturelles de nos différentes communautés qui sont encore distantes les unes des autres.

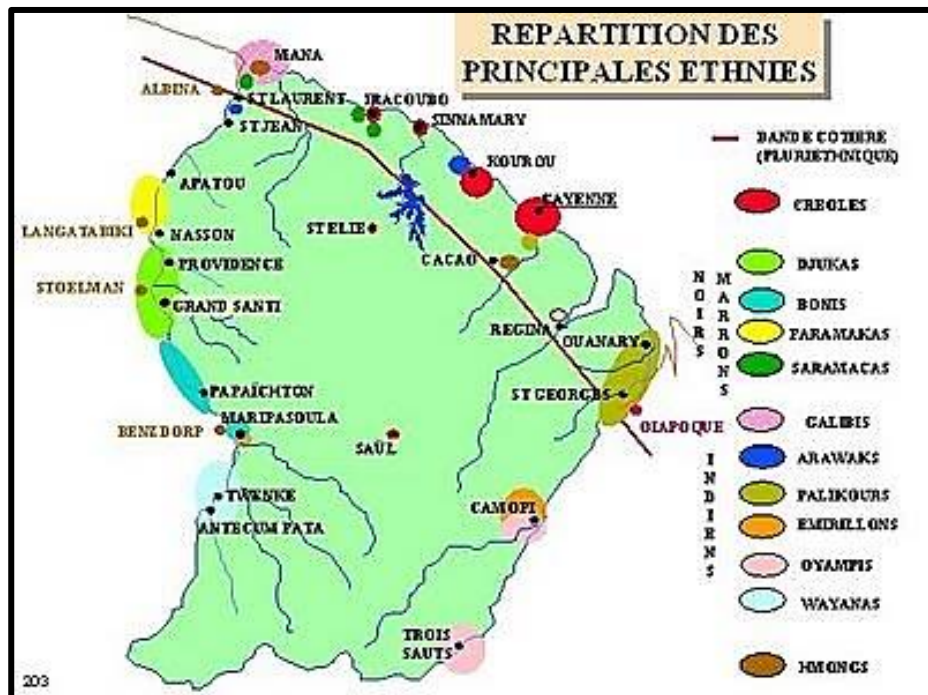
Pour finir cette partie consacrée à l'identité plurielle de la Guyane, je vais m'appuyer sur l'expression de Léon Gontran Damas, qui définit et compare l'identité créole guyanaise à « trois fleuves [qui] coulent dans mes veines »¹³⁰. Pour Damas, ces trois fleuves désignent les trois origines que la Guyane comporte dans son gène identitaire : amérindienne, bushinengé et créole. C'est, en effet, là une sorte d'empreinte génétique qui prend sa source cellulaire dans « l'ADN culturel » de ses trois composantes ethniques. Cette question de l'identité guyanaise ou des identités guyanaises est l'affaire de tous (politiques, économistes, scientifiques, artistes guyanaises et guyanais).

Aux propos de Damas, j'ajoute les réflexions de nos intellectuels contemporains sur cette question d'identité plurielle de la Guyane. Voici un extrait de la présentation du document¹³¹ réalisée par Serge Mam Lam Fouck, Isabelle Hidair, Jean Moomou, Félix Tiouka, Thierry Nicolas, Maude Elfort, (avec la participation de Monique Blérald) et intitulé « Construire la société guyanaise », appelant toute la population guyanaise à poser son regard et sa profonde réflexion sur le sujet :

¹³⁰ Léon Gontran Damas, *Pigments*, *op. cit.*, p. 122.

¹³¹ Voir annexe 3, p. 522, la totalité du document.

« Les auteurs analysent les effets du poids imposant des migrants dans la société guyanaise. Leur installation a entraîné, parfois sur fond de vives tensions sociales, la recomposition socioculturelle de la population. La Guyane vit ainsi une phase de reconstruction de l'identité de son territoire. C'est un défi politique de grande ampleur qui s'impose aux Guyanais. Il faut en effet, à la fois, englober dans la manière de penser l'identité du territoire les migrants du dernier demi-siècle, et poursuivre le dialogue entre les cultures guyanaises, en veillant à les situer sur le plan d'une égale légitimité. Les auteurs proposent des pistes, réalistes et réalisables, fondées sur la connaissance des Guyanais sur eux-mêmes, pour que la Guyane mobilise davantage les hommes et les femmes qui y vivent dans la construction d'un ensemble où le sentiment d'appartenance au pays soit mieux partagé. Ainsi seront réunies de meilleures conditions pour assurer le développement du territoire. »



Carte 9 : Répartition des Principales ethnies de la Guyane française¹³²

L'essentiel des particularités de diverses composantes sociétales guyanaises étant présentées, je vais passer maintenant à l'examen de cinq grandes périodes de l'histoire de la Guyane.

1. La période esclavagiste et de la résistance au XVII^e siècle.

¹³² Une mosaïque d'ethnies, source : carte réalisée par Jacques Leclerc, collaborateur à la CEFAN, sites.google.com.

Les Amérindiens étaient, à l'origine et selon l'idée la plus répandue, les seuls locataires des terres américaines, amazoniennes notamment, ce, avant que les Européens ne viennent les découvrir au XV^e siècle. En Guyane, cette rencontre avec ces premiers habitants se fit de manière « forcée », comme l'a aussi relevé John Berthela¹³³. Il est à noter aussi que nous savons très peu de choses de cette période où la Guyane était entièrement amérindienne. La présence des Amérindiens sur les terres guyanaises serait due à la migration des peuples d'origines asiatiques (John, 2015)¹³⁴. Cette affirmation m'avait été avouée par le chaman Joachim Yalu Panapuy, à l'occasion de la 2^e édition des « Rythmes Sacrés », en 2013, au jardin botanique de Cayenne. Il m'avait alors expliqué ce que ses parents lui avaient dit que ses origines Teko venaient d'Asie, et que ses ancêtres l'avaient traversée pour arriver en Amérique. À partir de 1495, la Guyane fut témoin de l'arrivée de nouveaux peuples, notamment des colons venus d'Europe (Espagne, Royaume-Uni, Pays-Bas, France et Portugal¹³⁵) et les esclaves d'Afrique, qu'ils y conduisirent pour la traite négrière. La Guyane devint alors un des sièges esclavagistes. Comme ailleurs dans les Amériques, il afflua sur l'ensemble du Plateau des Guyanes, de nombreux africains, conduits de force depuis de nombreuses contrées africaines : Sénégal, Bénin, Congo et bien d'autres encore. Ce fut le cas aussi pour les Amérindiens trouvés sur le territoire, qui furent également soumis à l'esclavage. Celui-ci s'étendit jusqu'en 1848, date marquant la fin officielle de l'esclavage en Guyane, et le retour à la liberté pour tous les hommes qui étaient esclaves.

Pour mieux saisir les enjeux, analyser les changements socio-politiques, voire culturels, de cette première période de l'histoire guyanaise, je me suis particulièrement référé aux travaux, étroitement liés à mon sujet, de Serge Mam Lam Fouck, professeur des universités et spécialiste de l'Histoire de la Guyane à laquelle il consacra entre autres ouvrages *L'histoire générale de la Guyane*, publiée en 1996, puis revue et corrigée en 2002 et du maître de conférence Jean Moomou, spécialiste de l'Histoire des Noirs Marrons de Guyane.

Il existe peu d'écrits qui rapportent significativement les récits, de la période d'esclavage en Guyane, menée par les colons européens et la résistance que leur opposaient les Africains (devenus Bushinengé après leur marronnage des plantations du Surinam). Parmi les rares ouvrages qui en font mention, *Esclave & Résistance en Guyane française*¹³⁶, d'Eugène Epailly, présente les différentes formes de résistances ainsi que certains des acteurs du marronnage, *Une Histoire des*

¹³³ John Berthela, *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais*, op. cit., p. 19.

¹³⁴ Op. cit., p. 20.

¹³⁵ Comme l'affirme l'historien Serge Mam Lam Fouck, dans *Atlas illustré de la Guyane française*, Laboratoire de Cartographie de la Guyane, Institut d'Enseignement Supérieur de Guyane, 2002, p. 26.

¹³⁶ Eugène Epailly, *Esclavage & Résistance en Guyane française, Une page de l'histoire de l'esclavage en Guyane : ses révoltes atlantiques, ses luttes continentales et maritime*, Préface de Marc-Michel Lesueur, Angoulême, 2005.

*Kali'na*¹³⁷, de Gérard Collomb et de Félix Tiouka, parle brièvement des résistants *kali'ña*, enfin ils sont évoqués dans les travaux de Sarah Ebion, Lydie Ho Fong Choy Choucoutou, Sidonie Latidine et Jacqueline Zonzon, notamment dans leur ouvrage *Le Jeune Historien Guyanais*¹³⁸.

Les auteurs y évoquent les « héros de la résistance »¹³⁹. Cet héroïsme et cette résistance ont été possibles à travers des pratiques et des stratégies de luttes et de guerre que mirent alors en œuvre les peuples amérindiens et les esclaves africains marronnant, et cela suggère qu'ils étaient bien des guerriers. Ainsi, dans le contexte esclavagiste, ils ont pu se battre, pour leur survie, pour leur existence. On se doutera qu'ils aient pu utiliser tout leur savoir-faire en matière de stratégie de guerre, pour réussir leur entreprise de résistance, et que, des Noirs qui marronnaient, il y avait des guerriers et descendants de grands guerriers africains. Si la résistance a fait naître des guerriers, et avec eux des techniques guerrières, on peut comprendre qu'il y ait un héritage guerrier qui a toujours été maintenu dans les consciences amérindiennes et afro-descendantes.

On le sait, les Amérindiens sont réputés pour être de grands guerriers et de grands stratèges pour vaincre l'ennemi en milieu hostile comme l'Amazonie. Les guerres entre leurs ethnies font aussi partie des histoires amérindiennes. Concernant la traite négrière, où les Européens emprisonnaient et soumettaient des Africains à l'esclavage, ils étaient sélectionnés en fonction des travaux forcés qui étaient prévus dans les colonies. On ne doutera pas que, parmi les capturés, il y ait eu des chasseurs, des guerriers, des chefs (au sens de meneurs d'hommes) notamment.

Depuis quelques années, de plus en plus de recherches, de réflexions, de débats, avec des vulgarisations, notamment à travers des conférences, portent sur la question d'héroïsme et de résistance des Amérindiens et des Afro-descendants de la période de l'esclavage en Guyane. Car là aussi, et encore à ce jour, cette lacune perdure : il n'y a aucun ouvrage scientifique et/ou pédagogique, et très peu de lieux et d'espaces (publics ou privés) présentant ces héros de la résistance. Les rares monuments, qui y sont consacrés, ne portent pas d'informations nécessaires qui puissent instruire le grand public à ce sujet. Plus concrètement, combien de guyanais savent aujourd'hui, que Cayenne (Kayenn, en créole), nom du Chef-lieu de leur territoire, est celui d'un grand chef guerrier amérindien, fils du Roi Sépélu (connu sous le nom de Cépérou, nom donné au fort qui domine la ville de Cayenne), lui-même étant aussi un grand chef guerrier des Amérindiens

¹³⁷ Gérard Collomb, Félix Tiouka, *Na'na Kali'na, Une Histoire des Kali'na en Guyane*, Petit - Bourg, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁸ Sarah Ebion, Lydie Ho Fong Choy Choucoutou, Sidonie Latidine, Jacqueline Zonzon, *Le Jeune Historien Guyanais n°2, Les Résistances à l'esclavage en Guyane XVII^e – XIX^e siècles*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2014.

¹³⁹ Intitulé de la conférence donnée par Madame Evelyne Sagne, et organisée par la Mairie de Cayenne, en juin 2017, dans la salle de conférence de la Mairie. Voir en annexe 4 p. 536 les illustrations présentant ces héros de la résistance.

Galibi. Il en est de même du nom donné au Centre Culturel Pagarè de Rémire-Montjoly. En effet, Pagarè¹⁴⁰ (Pagaret en français) fut un grand chef guerrier amérindien Galibi.

Outre ces noms, d'autres hommes et femmes ont risqué leur vie, en s'opposant au système esclavagiste. Ce furent, certes des chefs, des guerriers, mais ils furent avant tout des hommes et des femmes libres, et dans leur tête et dans leur âme. Ce qui prévalait c'était la lutte pour libérer leurs peuples, afin qu'ils préservent leur dignité et leurs valeurs.

Chez les Amérindiens, Pagarè, Langaman, Bimon et Gabriel comptent parmi ces précieux héros. Pagarè, par exemple, que j'ai cité brièvement plus haut, a marqué les esprits, en luttant contre les colons français pour défendre son territoire et son peuple, de la zone de Montjoly à Macouria, entre 1643 et 1653¹⁴¹. Il vainquit Poncet de Brétigny, lieutenant général du roi Louis XIII, qui construisit une colonie de 300 hommes, basés au Fort Cépérou à Cayenne. C'était un colon français très violent qui pillait et brutalisait les Amérindiens. Pagarè le combattit et le tua.

Bimon, quant à lui, on retrouve ses exploits en 1652¹⁴², était un grand chef guerrier galibi (*kali'ña*) qui combattit vigoureusement les colons français, après avoir subi une sévère et cruelle attaque de leur part. C'est le 24 février 1652¹⁴³, que les colons français attaquèrent et pillèrent le village de Bimon (situé au Mahury à Montjoly) et de son gendre Apoto (village à proximité du sien à la pointe du Mahury). L'attaque a eu de lourdes conséquences, car Bimon y perdit seize de ses compatriotes. Deux jeunes Amérindiens furent alors capturés, pour devenir des esclaves. Bimon organisa par la suite sa riposte avec ses guerriers menant une série de contre-attaques contre les envahisseurs français¹⁴⁴.

Langaman était un grand chef Galibi, qui combattit les colons anglais, chez lui à Yalimapo, actuelle commune des Kali'ña, située à l'Ouest de la Guyane (Gérard Collomb, Félix Tiouka, 2000, p. 34)¹⁴⁵. Lorsque les colons anglais arrivèrent par la côte de Yalimapo, ils s'installèrent et repoussèrent tous les Amérindiens qui y habitaient. Langaman s'opposa à eux en 1665, pour défendre sa famille, son village et son territoire. Il alla chercher de l'aide dans le village Ineku-Tupo et revint les combattre. Ce récit est toujours conté par les Anciens Kali'ña – les *uwapotosan* de Yalimapo.

¹⁴⁰ Pour plus d'informations, voir le site officiel de la ville de Cayenne (www.ville-cayenne.fr), consulté le 31/03/2017.

¹⁴¹ <http://remire-montjoly.mairies-guyane.org/?sec=86>, consulté le 16 septembre 2017.

¹⁴² Jack Le Roux, *Voyage de la France équinoxiale en l'isle de Cayenne entrepris par les françois en l'année 1652*, Condé-sur-Noireau, Editions du Valhermeil, s.d.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 98-103.

¹⁴⁵ Cf. également Gérard Collomb, Félix Tiouka, *Na'na Kali'na, Une Histoire des Kali'na en Guyane, op. cit.*, p. 34.

Des héros des Afro-descendants, on compte, entre autres, Pompé, Linval, Cupidon, Couachy, Copéna, Augustin, André, Adomé et Boni. Je mettrais, cependant, une réserve quant à la reconnaissance, par l'ensemble des communautés *bushinengé*, de ces Marrons comme étant réellement des héros, leurs héros. Ils sont cependant reconnus en tant que tel par les membres de leur ethnie respective. Pour ma part, mes recherches m'ont emmené à découvrir ces personnages de l'histoire, qui ont lutté bravement contre l'asservissement de l'homme noir, et formé la résistance contre le colonisateur, durant de nombreuses années.

Pompé (ou Pompée en français) était un chef guerrier « âgé de 51 ans, Marron, depuis 1801, de l'ancienne habitation de Sigogne ; qui avait été au changement et était devenu un des chefs à Joli-terre, à Bois de fer, à Trace-biche, à Pian, à Misère, etc. »¹⁴⁶. Il fut l'un des grands résistants de la période 1802 à 1822. « Durant cette période, c'est autour de Pompée que se constituera une communauté de Marrons qui donnera bien du fil à retordre aux autorités »¹⁴⁷. Pendant vingt ans, ce guerrier fit preuve de grande résistance et « de lutte ingénieuse et efficace pour sa liberté avec sa femme Jèrtrud (Gertrude) [en compagnie d'une] équipe de guerriers marrons ».¹⁴⁸ Il créa plusieurs villages, dont Bwafèr Kourimwa et Maripa, tous situés sur les rives de la Comté. Tenu pour la « capitale de la résistance », ce, selon Eugène Epailly, Maripa comportait un grand abattis, de quatre grandes cases et de cinq ajoupas ou carbets¹⁴⁹. Pompé s'opposa aux chasseurs d'esclaves, envoyés par les colons français, et dont il repoussa les attaques. Grand tacticien de guerre, Pompé s'arma de courage et d'ingéniosité pour vaincre l'ennemi¹⁵⁰. Souvent pourchassé, il pénétra toujours plus profondément dans la jungle qui lui apportait sécurité, protection et dissimulation. Malgré sa vaillance, il finit par être rattrapé « et finalement arrêté sur le fleuve la Comté, en amont du saut Brodel, en 1822 »¹⁵¹.

Notons que Pompé était si redouté qu'un « détachement de la compagnie, fort de 31 chasseurs, cinq sous-officiers, quatre caporaux et deux cornets de la Guyane part de Cayenne le 18 juillet 1822 à une heure du matin. [...] Parmi les soldats, trois ont déjà fait l'objet de décoration

¹⁴⁶ Sarah Ebion, Lydie Ho Fong Choy Choucouthou, Sidonie Latidine, Jacqueline Zonzon, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII^e –XIX^e siècles, Le Jeune Historien Guyanais*, n° 2, Préface de Jean – Pierre Bacot, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2014, p. 63.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 60-63.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁰ Notons que cette « lutte ingénieuse » de Pompé consistait à changer plusieurs fois de campement, afin d'éviter d'être attrapé. Il choisissait des lieux isolés dans la jungle amazonienne, afin de brouiller ses traces et de rendre l'accès aux différents campements difficile pour les autorités colonialistes. Il récupérait les armes et les outils de ses anciens maîtres pour armer sa résistance. Son charisme était tel qu'il arrivait à convaincre d'autres esclaves à rejoindre sa cause, pour former son armée de résistants.

¹⁵¹ Sarah Ebion, Lydie Ho Fong Choy Choucouthou, Sidonie Latidine, Jacqueline Zonzon, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII^e –XIX^e siècles, Le Jeune Historien Guyanais*, *op. cit.*

pour leur lutte contre le marronage »¹⁵². Le charisme et la résistance féroce de Pompé lui valu un réel respect même auprès de ses ennemis, puisque sa Majesté, lui-même, lui accorda le « pardon plein et entier »¹⁵³, alors qu'il fut condamné à la peine capitale.

Linval, « esclave bossale marrone »¹⁵⁴, était un guerrier avec un mental d'acier et une forte personnalité, admiré et soutenu par tous les esclaves de la colonie de la région d'Approuague-Kaw. Doté de capacités extraordinaires, il réussit à se débarrasser de ses chaînes et à s'évader dans la forêt¹⁵⁵. Il parti en résistance contre l'esclavage, en 1822, et fut repris plusieurs fois. 1824 marqua, finalement, sa dernière capture. L'histoire du Chef Linval est extraordinaire autant que surprenante, car ce chef, d'un courage immense, mena le trouble dans l'organisation des autorités, lors de son exécution. En effet, par deux fois les bourreaux refusèrent d'exécuter Linval, risquant eux-mêmes la peine de mort pour désobéissance. À ce propos voici ce que la Dépêche du gouverneur au ministre de la marine et des colonies, du 26 septembre 1824, dit :

« [...] Jusqu'au bout et au dernier instant, Linval montrera sa détermination à résister et à demeurer libre du moins dans son esprit. Condamné à mort par pendaison devant la population, Linval va continuer à s'opposer et à dresser ses compatriotes contre les maîtres [...], « Linval avait eu le temps de délivrer un dernier message à ses frères de couleur attroupés autour de l'appareil. Au milieu du bruit des tambours qui couvrait sa voix, il défie une dernière fois le pouvoir local »¹⁵⁶.

Cupidon est un autre héros qui a laissé une forte impression. Certains pensaient même qu'il avait des pouvoirs surnaturels qui le rendaient invulnérable. Il réussissait à chaque fois à s'échapper des soldats qui n'arrivaient guère à l'attraper. C'est à Montsinéry qu'il s'était basé.

Couachy résidait dans l'un des plus importants villages de la résistance (Kourou-Tonnégrande). Et la résistance s'y organisait, chaque membre ayant une ou des missions précises à réaliser, pour optimiser au maximum cette résistance.

¹⁵² Eugène Epailly, *Esclavage & Résistance en Guyane Française, Une page de l'histoire de l'esclavage en Guyane : ses révoltes atlantiques, ses luttes continentale et maritimes...*, préface, Marc-Michel Lesueur, 2005, p. 52.

¹⁵³ Ordonnance coloniale du 9 Avril 1823, n°. 593, qui proroge jusqu'au 24 août 1823 l'Amnistie du 24 août 1822, au Nom du Roi. Cf. Sarah Ebion, Lydie Ho Fong Choy Choucoute, Sidonie Latidine, Jacqueline Zonzon, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII^e –XIX^e siècles*, op. cit., p. 65.

¹⁵⁴ Sarah Ebion, Lydie Ho Fong Choy Choucoute, Sidonie Latidine, Jacqueline Zonzon, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVII^e –XIX^e siècles*, op. cit., p. 62.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 67.

¹⁵⁶ Eugène Epailly, *Esclavage & Résistance en Guyane Française, Une page de l'histoire de l'esclavage en Guyane : ses révoltes atlantiques, ses luttes continentale et maritimes...*, op. cit., p. 24.

Ici, Couachy, qui était un travailleur polyvalent (armurier, éleveur et tisserand), contribuait à travers ses multiples savoir-faire. Toute attaque pour la résistance devait être bien préparée. Il délivrait des esclaves et se réapprovisionnait en armes, en outils et en matériels en tous genres.

Quant à Copéna, il était un héros qui s'armait d'un grand courage et de détermination pour délivrer des esclaves, situés aux environs de Kourou et de Tonnégrande.

Pour sa part, Boni, chef guerrier du peuple Aluku, lutta contre les colons hollandais et les chasseurs de marrons, les Djuka (nous reviendrons particulièrement sur lui dans la deuxième partie).

Outre la résistance, cette période d'esclavage a aussi donné naissance à des nouvelles alliances d'hommes et de femmes ainsi libres, jusqu'à se constituer de nouvelles communautés, qui vont s'enfuir des plantations de maîtres esclavagistes, tout en s'opposant fermement à toute action et/ou système de servitude privant l'homme de son humanité. De ces communautés résulteront de nouveaux leaders qui, tout le long de cette période d'esclavage, vont lutter et libérer des esclaves, en donnant ainsi espoir particulièrement à de nombreux Noirs Marrons. Pour ce faire, ils créèrent de nouveaux systèmes de vie en sociétés marronnes avec une organisation millimétrée. La survie en dépendait, en effet, car le risque d'être capturé, voire tué, était bien réel. Par ailleurs, ces mêmes anciens esclaves ont redéfini, dans leurs histoires et dans leurs éducations, le terme de liberté mais aussi de partage. Il fallait donc se battre pour ne plus être mal traité, fuir pour ne plus subir l'injustice et la déshumanisation, et les conditions de cruauté de ce qui se développait durant l'esclavage. Ce combat était face à l'esclavage présenté comme une fatalité du destin normal et naturel du peuple noir. Aussi des hommes et des femmes ont-ils cru et voulu un autre destin pour eux-mêmes, pour leurs frères et leurs sœurs, pour leurs enfants. La culture guerrière c'est, chez eux, transmise de génération en génération, car la survie de tout un peuple, de tout un village en dépendait.

Il existe, de nos jours, d'autres résistants, mais qui luttent intellectuellement contre l'ignorance de toutes ces histoires. Il en est notamment ainsi de M. Eugène Epailly Docteur en Histoire et de Mme Evelyne Sagne, passionnée de l'histoire de la Guyane, qui œuvrent pour la reconnaissance des résistants Marrons et amérindiens dans la conscience collective guyanaise. Quant à Cythère, Jèrtrud, Klèr et Marion, ce sont là des femmes résistantes, toutes aussi farouches que déterminées au combat, pour défendre les camps de résistant et les autres esclaves.

Il est surprenant de voir que de nombreux ouvrages, traitant de l'esclavage, du marronnage et de la résistance, ne le font très souvent que d'un seul point de vue, d'un seul regard, comme si la perception d'un côté d'une pièce de monnaie pouvait très naturellement rendre compte de la réalité de son autre face qui participe à l'essence de la totalité de la pièce. En d'autres termes, les points de vue, qui prévalent pour rendre compte des réalités sur ces problématiques, ne proviennent que des descriptions et/ou observations des maîtres, des hommes représentant le pouvoir d'État (civil et militaire), des missionnaires, etc. Leurs écrits décrivent, à juste titre et de leurs points de vue, le mode de vie, le caractère et les comportements des Marrons en l'occurrence. On peut néanmoins comprendre que la vérité de ces points de vue ne soit que partielle. Sur la base de cette considération, il m'a paru important de mener des investigations pour tenir compte aussi des points de vue de l'esclave, du Marron, de l'ancien esclave, du résistant. De ces deux considérations résultent deux visions sur l'esclave et sa descendance : « Sauvages, assassins, primitifs », pour certains, « héros, Ancêtres, guerriers dignes », pour d'autres ; deux descriptions pour un même visage. Deux portraits qui s'opposent et qui ne peuvent se croiser et s'intercepter. Dans ce domaine, mon interrogation a trouvé son ouverture dans les propos de Jean Moomou et son équipe de travail qui observent que

« Les spécialistes des sociétés afro-américaines ont très souvent tendance à souligner l'importance de la fuite des Bushikonde Sama vers la forêt plutôt que d'évoquer leur résistance. Selon Tom Dinguïou, en mettant en avant la fuite de ce peuple, on ne retient que la peur de ces hommes africains et de ces femmes africaines, le comportement de celui qui a peur et qui court pour se cacher. Par conséquent, le mot fuite dénature la valeur historique de la résistance. À travers sa communication, il a voulu recontextualiser le mot « liberté » en lui donnant, son sens bushinengue, [comme l'entendent] les sabiman. »¹⁵⁷

Cette autre version et versant de l'histoire de la résistance, racontée par les *sabiman*, sur l'histoire des ancêtres Marrons qui s'est construite et forgée sur « le principe de liberté et de solidarité »¹⁵⁸, montre un profond respect et une grande fierté des descendants pour leurs Ancêtres qui les ont rendus libres en combattant l'esclavage et l'asservissement. Il n'est pas seulement question du regain de la liberté physique, à l'instar d'un primate qui, sorti de la cage où il était enfermé dans un zoo, retrouve sa forêt, son état sauvage ; cela va bien au-delà. La liberté retrouvée de l'esclave consiste, par ailleurs, en la renaissance d'un homme, d'une femme, bref, d'un être humain doté d'un cœur, des émotions, d'une intelligence, d'un savoir-vivre, d'un savoir-être,

¹⁵⁷Jean Moomou (dir.), *Sociétés marronnes Amériques, Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVII^e aux XX^e siècles, Saint Laurent du Maroni, (18-23 novembre 2013), op. cit.*, p. 745.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 745.

d'une éducation, d'une spiritualité, et donc, doté de tout ce qui fait de l'homme, un être de l'Humanité. Il s'agit là d'une reconstruction de l'être et de l'âme du peuple noir, orphelin de sa terre natale et de ses parents. Jean Moomou, grand spécialiste des problématiques *bushinengé*, s'efforce de mener cette tâche importante et nécessaire à la compréhension de l'histoire des Guyanais *bushinengé* et l'histoire générale de La Guyane. Il montre que la culture marronne s'est construite sur des fondations ancestrales et des valeurs de liberté, de solidarité et de dignité. Se pose alors la question de la patrimonialisation de ce passé issu du marronnage, des savoirs et savoir-faire qui en découlent, de la teneur de sa transmission et de sa préservation ; ce que les actuelles générations guyanaises peuvent encore en récolter.

La quête de réponse à cette interrogation majeure est une des raisons pour laquelle je me suis attelé à étudier les acteurs de la résistance, leur passé guerrier, les stratégies, les pratiques guerrières qui ont été utilisées pour regagner la liberté des hommes noirs. Étudier l'histoire des Bushinengé en faisant l'impasse sur cette thématique, de résistance et de liberté, constitue une grave lacune, puisque l'on ne peut véritablement parler de l'Histoire de la Guyane, sans que ce pan de cette Histoire ne soit intégré dans son contenu global. Encore aujourd'hui, ces communautés marronnes se reconnaissent et se construisent socialement, culturellement et spirituellement à travers cette mémoire, bien qu'occultée officiellement, aujourd'hui encore, et comme le dit si bien Michel Collardelle¹⁵⁹ « les marronnages c'est une mémoire, une mémoire qui nous sert de repère, de légitimation, de symbole identitaire »¹⁶⁰.

Bien que la liste de noms de « héros », que j'ai avancée, ne soit pas exhaustive, ces données mériteraient une réflexion et des investigations plus poussées, afin de les récolter dans un ouvrage de référence. C'est aussi comme cela que la connaissance se transmet, et que les nouvelles générations de Guyanais, mais aussi tous les hommes de l'humanité, pourront mieux connaître leur histoire car, quelque part, ces véritables héros guerriers ont contribué, par leurs résistances, à l'avènement de l'abolition de l'esclavage, que je vais traiter maintenant.

¹⁵⁹ Michel Collardelle était un ancien directeur des Affaires régionales de la culture de la Guyane (DRAC, 2011).

¹⁶⁰ Jean Moomou (dir.), *Sociétés marronnes Amériques, Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVII^e aux XX^e siècles*, Saint Laurent du Maroni, (18-23 novembre 2013), *op. cit.*, p. 634.

B.II-2c. Abolition de l'esclavage de 1848.

Il est évident que 1848 est une date qui marque un tournant dans l'Histoire de la Guyane et des Guyanais. Notons tout de même que des actions qui précédèrent cette période commencèrent à s'amorcer (dans tous les cas et dans les esprits des esclaves qui étaient de plus en plus informés) doucement, entamant ainsi progressivement le processus d'abandon du système esclavagiste. C'est aussi dans ce cadre que s'inscrit notamment la loi Mackau, du 18 juillet 1845, permettant à certains esclaves de jouir des avantages et d'un meilleur traitement, comme obtenir une parcelle de terrain et la possibilité de recevoir une rémunération pour les heures supplémentaires. Mais ce projet sera vite avorté, suite aux tensions qui, alors, régnèrent autour des maîtres qui s'y opposaient fermement (Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, 2013, p. 82)¹⁶¹.

L'abolition de l'esclavage va radicalement changer les comportements, les mentalités, les codes et les valeurs des « anciens meubles esclaves », mais aussi des anciens Maîtres colons, dans toutes les colonies françaises qui ont connu l'esclavage¹⁶². « Le Décret relatif à l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises et dans les possessions françaises du 27 avril 1848, s'applique, donc, pour la Guyane mais aussi [pour] la Guadeloupe, la Martinique, la Réunion, Mayotte, le Sénégal, les établissements français de la côte occidentale d'Afrique et en Algérie. »¹⁶³. Ce qui est à relever, dans ce décret, c'est qu'il ne libère pas seulement les esclaves, mais il dénonce en même temps le caractère inhumain du système esclavagiste qui sera considéré par le Gouvernement provisoire comme un « attentat contre la dignité humaine » (Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, 2013, p. 85)¹⁶⁴, tout en reconnaissant les esclaves, comme étant réellement des hommes. L'article premier de ce texte décrète :

« L'esclavage sera entièrement aboli dans toutes les colonies et possessions françaises, deux mois après la promulgation du présent décret dans chacune d'elles. À partir de la promulgation du présent décret dans les colonies, tout châtiment corporel, toute vente de personnes non libres, seront interdits. »¹⁶⁵

Ce seront aux gouverneurs et aux commissaires généraux de la République de veiller à ce que l'ensemble des mesures prises par le gouvernement pour l'abolition de l'esclavage soit

¹⁶¹ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, p. 82.

¹⁶² Haïti abolit l'esclavage en 1804, Santo Domingo en 1822, le Chili en 1823.

¹⁶³ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane*, op. cit., 2013, p. 85.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

respecté (article 3, p. 85)¹⁶⁶. Il est à noter que les détenteurs français d'esclaves dans les pays étrangers à la France, « par héritage, don ou mariage, devront sous la même peine les affranchir » (article 8. p. 85)¹⁶⁷.

L'abolition de l'esclavage, nous l'avons vu, vient définitivement marquer une rupture officielle dans la politique esclavagiste menée jusqu'ici, une rupture également dans les rapports sociaux entre les esclaves et les « hommes blancs », une rupture par ailleurs économique, car l'ensemble des esclaves vont s'empresse de quitter les plantations, notamment de canne à sucre. Cependant, si l'ancien esclave demeure dorénavant libre, il n'en est pas moins sous le contrôle participatif de la France qui lui dicte les nouvelles règles et lois à respecter. Dans ce cadre, le ton sera rapidement donné dans la *Proclamation* du commissaire général de la République M. Pariset, aux Noirs de la Guyane française, le 15 juillet 1848, à Cayenne :

« Vous serez tous libres [...]. [...] Être libre ce n'est pas être indépendant de toutes obligations ; au contraire, comme tout le monde, vous dépendrez, désormais pour votre conduite et pour vos besoins, de la société et des lois » (Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, 2013, p. 87)¹⁶⁸.

Non seulement il s'agit de respecter les lois et les règles de la République, mais aussi d'obéir aux lois de la religion et la patrie¹⁶⁹. S'il est important de tourner la page des siècles d'esclavage, pour l'ancien esclave, il est aussi important, pour l'État français, d'effacer ce souvenir qui pourrait ternir ses relations avec cette nouvelle main d'œuvre, ces nouveaux travailleurs. Le discours ira dans ce sens pour convaincre les Nouveaux hommes libres de travailler pour la patrie qui les a libérés. C'est par l'expression « Mes amis », que débute le discours du Commissaire Générale de la République, M. Pariset¹⁷⁰, montrant cette volonté d'appartenance des esclaves à la République française, mais aussi la fraternité devant exister entre les Noirs libres et la République française. On ne travaille plus désormais pour le Maître, mais plutôt pour la patrie. L'ancien maître devient alors un entrepreneur, un employeur qui paie un salaire aux travailleurs, à ses employés, les ex-esclaves, devenus des hommes libres, mais subissant de nouvelles contraintes. Ainsi, comme le prouvent les propos suivants :

¹⁶⁶ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane*, op. cit.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 87.

« Je vous engage à examiner avant de changer de lieu, si vous y avez avantage, s'il ne vaut pas encore mieux conserver des cases et des abattis auxquels vous êtes habitués plutôt que d'aller faire des essais ailleurs. »¹⁷¹

L'État encourage les Nouveaux libres à rester travailler dans les mêmes lieux que ceux de leur esclavage, pour ainsi symboliquement transformer ces "anciennes prisons" en bureaux de travail. Cela contribue, en même temps, à effacer l'obscurité de ces lieux qui, jadis, marquaient la servitude et la maltraitance, et qui, marquent désormais un devenir certain et prospère, puisque tout était à construire.

On l'aura compris, le Décret de 1848, marquant l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises, va donc fondamentalement modifier la société guyanaise notamment, et les rapports politico-socio-économiques entre la France et la Guyane. Les textes de lois vont contribuer aux changements et aux modifications du système politique guyanais et à la modification de la nature de la nouvelle classe dirigeante.

À la suite de l'abolition de l'esclavage viendra le temps de l'assimilation, troisième période historique, dont j'examine particulièrement le processus et ses répercussions sur la nouvelle société guyanaise.

B.II-2d. Assimilation en Guyane (1848 - 1946).

« L'abolition de 1848 avait été réalisée dans la perspective de l'assimilation politique et culturelle des populations noires des colonies françaises de la Réunion, des Antilles et de la Guyane. L'assimilation conduite par la France dans ces colonies trouve écho particulièrement favorable, [en Guyane], auprès des Créoles. »¹⁷²

L'abolition de l'esclavage de 1848 sonne officiellement, rappelons-nous-en, la fin de l'esclavage définitivement. Bien qu'il y ait des craintes et une phobie de revivre le chaos de 1802¹⁷³, l'assimilation, qui va de 1848 à 1946, est portée par la France elle-même, et présente alors une grande opportunité de tourner la page, notamment pour les Créoles¹⁷⁴. Elle leur permet

¹⁷¹ *Op. cit.*

¹⁷² Serge Mam Lam Fouck, *L'esclavage en Guyane, entre l'occupation et la revendication*, *op. cit.*, 1998, p. 31.

¹⁷³ La première abolition de l'esclavage date de 1794 et, c'est en 1802 que Napoléon 1^{er} réinstaura à nouveau l'esclavage. Lire également Serge, Mam Lam Fouck, *ibid.*, p. 28.

¹⁷⁴ Je rentrerai dans la définition et la spécificité du terme créole, par rapport à la Guyane, dans la partie suivante.

un réel espoir, comme le souligne l'historien Serge Mam Lam Fouck¹⁷⁵, celui « de renforcer l'attraction du projet assimilationniste, porteur à terme d'une nouvelle identité procurant dignité et promotion sociale ».

Il faut bien comprendre que cette revendication, d'une promotion sociale et d'une croissance économique, puise sa force et sa détermination dans la destruction la plus totale (et la plus rapide) et dans l'oubli des facteurs sous-jacents de la précédente période esclavagiste, facteurs institués à travers le Code noir¹⁷⁶. En effet, dans l'article 44 du Code noir de 1685 et dans l'article 40 du Code noir de 1724, il est décrit et définit le statut de l'esclave noir, en étant comparé à du mobilier : « déclarons les esclaves être des meubles »¹⁷⁷. L'esclave n'est pas un homme. N'étant donc pas considéré comme un être humain, il est traité comme un animal, voire, de façon encore plus dégradante que ce dernier. Sur la base de ce postulat, les esclaves étaient donc des objets, et « On pouvait les acheter, les vendre, les léguer, les donner..., en un mot, [on pouvait] en disposer à son gré, comme des animaux domestiques » (Code noir, p. 10). La revendication de l'assimilation à la société française sera « motivée d'une forte volonté d'exister libre et d'être reconnu en tant que tel »¹⁷⁸.

C'est aussi là un moyen de se reconstruire, en tant qu'être humain et être social, et de chasser définitivement les terribles souvenirs de l'esclavage. Car, si cette période relate la cruauté des conditions humaines de l'homme blanc sur l'homme noir, mais surtout de l'homme sur l'homme, c'est une période de déshumanisation massive du peuple africain, du peuple noir et du peuple amérindien par le colon blanc. Le retour de la liberté est corolaire du retour de tous les fondements caractéristiques d'un être humain. Pour comprendre cette fascination voire obsession des mulâtres sur le concept de l'assimilation, il faut comprendre le passage du statut de mobilier et d'animal, à celui d'homme social et de citoyen, contribuant activement au développement politique, sociale et culturel de la société guyanaise en l'occurrence. C'est donc, à partir de 1848, et plus particulièrement de 1875 à 1940, sous la III^e République, que sera adoptée et pratiquée l'assimilation.

¹⁷⁵ Serge Mam Lam Fouck, *L'esclavage en Guyane, entre l'occupation et la revendication*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁶ Code noir : réglementation de la pratique de l'esclavage dans les colonies françaises d'outre-mer, édictée par Louis XIV.

¹⁷⁷ Cf. L'Esprit Frappeur, Louis XIV, *Le Code Noir*, Barcelone, 2002, pp. 30 et 49.

¹⁷⁸ Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, op. cit.

Qu'est-ce qu'est réellement l'assimilation ? En quoi consiste-t-elle ? Quelles en ont été les caractéristiques et les conséquences sur la population guyanaise et sur la gouvernance de leur territoire ? C'est à ces quelques questions importantes que je m'attèle maintenant, pour comprendre tant l'évolution statutaire que l'évolution de la population guyanaise, sous un visage de liberté, après l'abolition de l'esclavage.

Selon Serge Mam Lam Fouck, l'assimilation serait rattachée au concept de « francisation » de la Guyane où « l'idéologie de l'assimilation qui tendait à l'identification des populations de la Guyane, à celle de la France »¹⁷⁹.

Autrement dit, la Guyane, comme les autres territoires assimilés, serait une copie de la France, en ce qui concerne l'organisation politique, sociale, religieuse et culturelle de son territoire. Pour marquer cette ressemblance, il en va de l'exclusivité de certaines pratiques françaises comme, par exemple, la langue nationale, le français. Bien qu'en Guyane les populations parlent depuis toujours de nombreuses langues différentes, c'est bien le français qui est décrété comme langue officielle, de tous les Guyanais français, mais aussi comme la langue de communication et d'échanges, particulièrement dans les principales villes. Certains Créoles l'ont même adopté comme leur langue maternelle, au point où, très longtemps, il sera interdit de parler créole dans certaines familles bourgeoises créoles guyanaises, ces dernières assimilant cette langue à de la médiocrité et à un manque d'éducation de la part du locuteur du créole, et qualifiant, par conséquent, de « petit nègre » ledit locuteur (À ce propos, lire aussi Frantz Fanon, 1952, p. 15)¹⁸⁰. Ainsi, le locuteur créole sera vite défini comme une personne dénuée de culture et d'instruction. Cette assimilation par la langue française s'ancrera durablement chez les Nouveaux libres, qu'il en découlera chez eux, un complexe linguistique et communicatif. Cet ancrage sera tellement profond que bon nombre de Nouveaux libres s'appliqueront, de toutes leurs forces, à se débarrasser de tout accent local des langues originellement maternelles. Aussi leur fallait-il absolument parler le « le français de France, le français du Français, le français français » (Frantz Fanon, 1952, p. 16)¹⁸¹.

Le processus assimilationniste concerne aussi la religion, l'éducation sous le modèle laïque. En outre, l'adoption des modes vestimentaires illustrent aussi cette forte imprégnation de la

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 142.

¹⁸⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masque blancs*, Éditions du Seuil, 1952, p. 15.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

culture française dans les mœurs guyanaises, en l'occurrence (voir page de couverture de l'ouvrage de Serge Mam Lam Fouck, 2002)¹⁸². Ainsi le projet d'assimilation offre-t-il, aux Nouveaux « hommes libres¹⁸³ », la chance de changer radicalement de destin et de vie, et cela grâce à de nombreux avantages qu'ils récoltent par ce long processus assimilationniste. Les quelques exemples, qui suivent, en constituent des illustrations éloquentes. L'un des grands avantages de l'assimilation est bien sûr le statut biologique et psychologique : ainsi que nous l'avons vu plus haut, les esclaves, anciennement « meubles » et « animaux domestiques », redeviennent des « hommes libres », affranchis. Ils peuvent donc jouir de l'adage de Descartes, « *je pense, donc je suis !* » qui, prend tout son sens et sa symbolique dans ce contexte : « Moi, ancien esclave je retrouve toute ma dignité, ma liberté, ma conscience et ma capacité de penser et de réfléchir seule, mon âme ! ».

Le deuxième avantage est de l'ordre du changement social, identitaire, culturel et religieux. Je prendrais l'exemple du mariage chrétien qui permettait aux Nouveaux libres d'être reconnus comme citoyens français et de « régulariser leur situation familiale en procédant à la reconnaissance des nombreux enfants naturels de la colonie et en se mariant en masse. [...] Il était [le mariage] désormais l'un des moyens de l'insertion sociale des nouveaux citoyens »¹⁸⁴. L'acquisition d'un patronyme marqua un grand changement social et identitaire de ses anciens esclaves qui pour le rappeler « en étaient dépourvus et étaient désignés par un simple prénom ou un sobriquet »¹⁸⁵.

Le troisième avantage vient quant à lui structurer et organiser la nouvelle vie politique de la Guyane. « À l'ancienne société dominée par les Blancs se substitua une autre qu'une nouvelle classe dirigeante composée essentiellement de Créoles prit en charge »¹⁸⁶. Le visage politique guyanais change donc et Serge Mam Lam Fouck parle de « modification de la composition ethnique et raciale de la classe dirigeante »¹⁸⁷.

Cette réorganisation assimilationniste politique, sociale, religieuse et culturelle est lourde de conséquences. Elle dessine et définit le nouveau « faciès » guyanais, en apportant, au premier abord, des avantages dans le développement général de la Guyane, elle engendre, par contre, de nombreuses contradictions et des effets discriminatoires et néfastes dans l'unité de la Guyane. Car,

¹⁸² Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, op. cit.

¹⁸³ Hommes libres, d'esclaves à l'humanité niée depuis des siècles, ils redevenaient, aux yeux du monde, des hommes, des êtres humains et libres.

¹⁸⁴ Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, op. cit., p. 141.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 139.

si d'une part, elle fait effectivement preuve d'efforts pour permettre à ces individus de retrouver leur dignité d'êtres humains, ces derniers ne pouvant réaliser cette dignité qu'en imitant et en s'identifiant aux valeurs républicaines françaises, ainsi qu'au mode de vie de la France hexagonale. Cette organisation assimilationniste, démontre, d'autre part et avec virulence, une exclusion quasi totale et permanente, voire une détérioration et une non-reconnaissance des autres cultures guyanaises, écartées, de fait, de ce processus. C'est particulièrement le cas pour les Amérindiens et les Bushinengé. Ainsi, toutes traces culturelles, religieuses, sociales ayant une empreinte africaine ou amérindienne, était alors reniées, chassées, et méprisées par la majorité de la population créole, en particulier, par la bourgeoisie créole, comme le fait aussi observer Serge Mam Lam Fouck : « les Mulâtres s'étaient situés d'emblée dans une ligne généalogique qui excluait toute ascendance africaine en ne reconnaissant que l'ascendance française » (Serge Mam Lam Fouck, 2002, p. 141)¹⁸⁸.

Si l'abolition de l'esclavage marquait bien la fin de la domination du colon blanc sur les autres cultures, l'assimilation elle continuait le travail de discrimination raciale, à travers le peuple créole sur les peuples amérindiens et Noirs Marrons. Cette période permettra, à nous autres les Créoles, non seulement de prendre la suite du pouvoir des anciens maîtres, mais aussi de perpétrer les divisions entre les communautés guyanaises, et donc de garder une classification raciale nous permettant d'occuper localement, parmi les nôtres, la première place dans le gouvernement politique et économique de la Guyane, reléguant nos aînés¹⁸⁹, les peuples amérindiens et *bushinengé*, au rang de sous-hommes, de sauvages que l'on a repoussés vers l'intérieur de la forêt et méprisés jusqu'à il y a encore quelques décennies à peine. Ce qui n'a fait qu'accroître notre division, notre ignorance et notre indifférence, nous empêchant de connaître les cultures et les traditions de nos frères que nous rejetions ainsi si injustement. Force est de constater que l'assimilation n'a fait qu'accroître le fossé entre les Créoles d'une part, les Amérindiens et les Bushinengé, de l'autre part. Finalement, sans l'esclavagisme aujourd'hui, nous avons quand même adopté pour le culte du dominant pour influencer sur les populations amérindiennes et *bushinengé*, en les méprisant et en ne reconnaissant ni leurs valeurs coutumières, ni leurs valeurs culturelles. C'est ce dont, à juste titre, témoignent les propos suivants :

¹⁸⁸ Serge Mam Lam Fouck, *Histoire générale de la Guyane française*, op. cit., p. 141.

¹⁸⁹ Sur cette terre des Amériques, les Amérindiens et les Bushinengé sont des aînés de Créoles, si l'on admet que ces derniers sont le fruit d'un mélange, notamment, entre les Européens et les deux premiers peuples cités.

« L'idéologie de l'assimilation suscitait une lecture hiérarchisée des populations guyanaises : dans cette société de formation, Amérindiens et Noirs marrons restent peçus comme « primitifs » selon les catégories européennes reprise localement par les créoles. »¹⁹⁰

Encore de nos jours, par ignorance et par maque d'instruction, à l'école, sur le sujet, bon nombre des Créoles guyanais continuent encore à préserver, inconsciemment, cette catégorisation et ce mépris vis-à-vis des Amérindiens et des Bushinengé. Parmi tant d'autres illustrations, je prends l'exemple du mot « *pyay*¹⁹¹ » également dit « *pyayò* » ou « *pyayèr* » qui, en créole guyanais, signifie « un mauvais sort, un acte de sorcellerie » et/ou désignant « la personne pratiquant des sortilèges »¹⁹², visant à nuire à autrui, ou à le retourner directement contre la personne qui l'envoie (un sorcier). Ce mot, inscrit dans le vocabulaire populaire guyanais, mais aussi dans la littérature guyanaise (scientifique et populaire), renvoie clairement à une connotation négative et est souvent utilisé pour désigner la cruauté de cet acte. Je dois avouer, personnellement, l'avoir utilisé dans ma jeunesse dans des moments de plaisanteries avec mes camarades de classe. Cela nous démontre comment nous utilisons des choses, des expressions, qui nous paraissent si familières, si normales, mais dont la réalité véhiculée, à notre insu, est d'une violence inconsciente, mais inouïe. Dans notre exemple, cette violence marque le mépris de tout un peuple, tout cela parce que nous ignorons sa culture.

Dans mes recherches sur certains mots créoles, j'ai découvert, qu'en fait, les vocables « *piyai*¹⁹³ » (Gérard Collomb, Félix Tiouka, 2000, p. 16-17)¹⁹⁴ et « *piaye* » (Serge Mam Lam Fouck, 2009)¹⁹⁵ ou encore « *piaie* » (Gérard Collomb, 2011 p. 449) et « *piay* » (Stéphen Rostain, 2017)¹⁹⁶ signifiaient « chaman » chez les Amérindiens. Chez les Teko¹⁹⁷ et les Amérindiens du Brésil, le chaman est, en effet, appelé *Pajé* (Musée ethnographique de Genève, p. 56). Lors de mes

¹⁹⁰ Marie-José Jolivet, « Entre autochtones et immigrants : diversité et logique des positions créoles guyanaises », *Etudes Créoles*, XIII/2, 1990, pp. 11-32, cité dans Gérard Collomb, Félix Tiouka, *Na'na Kali'na, Une histoire des Kali'na en Guyane*, préface Jean-Aubéric Charles, Michel Thérèse, Daniel William, Éditions Ibis Rouge, Matoury, 2000, p. 93.

¹⁹¹ À l'origine ce mot *pyay* désignait la personne de *gadò* : un chaman, un guérisseur, puis, avec l'arrivée de la religion chrétienne, le sens de ce mot a évolué, prenant une connotation mystique plutôt négative.

¹⁹² Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1996, p. 210.

¹⁹³ Notamment chez les Kali'na (cf. Gérard Collomb, Félix Tiouka, *Na'na Kali'na, Une histoire des Kali'na*, Matoury, 2000, p. 16, 17).

¹⁹⁴ Gérard Collomb, Félix Tiouka, *Na'na Kali'na, Une histoire des Kali'na*, Petit-Bourg, Ibis Rouge Éditions, 2000, pp. 16-17.

¹⁹⁵ Serge Mam Lam Fouck, *Histoire religieuse de la Guyane française aux XIX^e et XX^e siècles, La dimension magique de la religiosité des Créoles*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2009.

¹⁹⁶ Stéphen Rostain, *Amazonie, Les 12 travaux des Civilisations Précolombiennes*, Paris, Éditions Belin, 2017, p. 230.

¹⁹⁷ Information donnée par Joachim Panapuy chez lui à Camopi.

différents entretiens avec l'*obiaman* bushinengé, Monsieur Payé, ce dernier m'a confirmé que, dans son village, au Surinam, les *obiaman* sont aussi appelés *Piaye*. Emile Tocney signale aussi que *Piaye* fait même référence à une divinité amérindienne, invoquée dans la spiritualité des Bushinengé¹⁹⁸. Nous pouvons voir, dans son ouvrage, une représentation de cette divinité.

Si *piaye* signifie bien chaman, il importe, cependant, de noter que les chamans étaient mal vus par les colons, pour qui, ils représentaient le démon. Les prêtres jésuites, notamment, voyaient en eux des concurrents sérieux (qui se seraient pactisés avec le diable) et étaient des obstacles indéniables dans leur « [...] entreprise de la conversion » (Gérard Collomb, 2011 p. 445)¹⁹⁹.

Les religions amérindiennes, comme celles des Bushinengé, étaient, par conséquent, assimilées à des pratiques sataniques. Aux temps de l'esclavage, la religion des colons français, avec l'action des prêtres, avait pour objectif de convertir tous les esclaves au catholicisme. Ainsi, toute forme de rites et de rituels amérindiens et africains étaient donc interdites et à proscrire. Cette considération négative, concernant le nom *pyay*, est restée dans le langage populaire, sans même que la population ne sache qu'elle en était la signification originelle. J'ai pris cet exemple pour montrer comment l'assimilation a eu des répercussions parfois gravissimes sur nos rapports sociaux, en tant que Créoles, avec nos compatriotes amérindiens et *bushinengé*. C'est dans ce même cadre assimilationniste, qui a contribué à « l'oubli » ou au « rejet » de notre histoire et à l'histoire commune de nos aînés Amérindiens et Noirs Marrons,

« que la société guyanaise toute entière tournée vers les valeurs de l'assimilation et les espoirs d'un développement économique que l'or ne suffit plus à assurer, ne prête plus guère attention aux Amérindiens. »²⁰⁰

L'assimilation étant abordée, voyons à présent ce qu'il en est de la départementalisation. Quels en sont les effets sur l'organisation du territoire guyanais ?

¹⁹⁸ Émilie Tocney, *OBIA, Entretien avec Ronald*, Collection MEMOIRES ET TRADITIONS, Rémire- Montjoly, MKT Éditions, 2011. p. 43.

¹⁹⁹ Gérard Collomb, « *Missionnaire ou chamane ? Malentendus et traduction culturelle dans les missions jésuites en Guyane* », in Jean-Pierre Bacot, Jacqueline Zonzon (dir.), *Guyane, Histoire & Mémoire, La Guyane au temps de l'esclavage*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2011.

²⁰⁰Gérard Collomb, Félix Tiouka, *Na'na Kali'ña, Une histoire des Kali'ña en Guyane, op. cit.*, p.100.

B.II-2e. Départementalisation en Guyane de 1946 à 2015.

La loi du 19 mars 1946 annonce la départementalisation ou la transformation des « veilles colonies françaises » en départements français (article 1 de cette loi). C'est au lendemain de la seconde guerre mondiale que le projet fut accepté et validé par le gouvernement français. La période d'assimilation a intégré la Guyane à la France, à laquelle elle devait désormais ressembler sur les plans économique, social, éducatif, religieux, et même législatif. Compte tenu de grands changements géopolitiques et économiques qui en résultèrent, le choix pour la Guyane d'intégrer la France était donc d'un très grand intérêt pour sa « rénovation économique et sociale » (Serge Mam Lam Fouck et Apollinaire Anakesa, 2013, p. 256)²⁰¹.

Cette loi, adoptée à l'unanimité par l'Assemblée nationale, le fut sous le gouvernement provisoire de Félix Gouin. Elle reconnaissait, aux colonies, leurs « vertus » françaises. Pour ces colonies, le statut de département français était longuement attendu et dans l'esprit des habitants, dont les Guyanais, c'était l'opportunité inespérée, à ne surtout pas manquée. Elle allait les lier définitivement à la France et, de surcroît, faire disparaître leur ancien statut de colonie. Après la guerre, la départementalisation avait donc, pour l'ensemble des Ultramarins, un parfum d'équité et d'égalité vis-à-vis des anciens maîtres avec lesquels, théoriquement, ils partageront désormais la citoyenneté française, de même que les droits et les devoirs.

Le processus de départementalisation, ayant rapproché davantage le guyanais du mode de vie à la française, et de son assimilation totale à la France, plusieurs intellectuels et politiques guyanais vont, toutefois, s'élever et s'unir dans

« la contestation du statut départemental, [...] qui] s'est nourrie de la mise en question de l'assimilation culturelle. Nombres d'esprits cherchèrent alors à penser autrement les pratiques culturelles créoles, jusqu'alors reléguées au second rang des proclamations identitaires ; également à penser autrement les pratiques culturelles des Amérindiens et des Bushinengé, ces groupes humains que le projet politique de l'assimilation avait ignoré »²⁰².

Cette contestation débute dans les années 1950. Elle se renforcera notamment grâce à l'émergence, localement, de plusieurs mouvements nationalistes qui rejeteront totalement l'assimilation autant que la départementalisation. Le paysage guyanais prend, ensuite, un tout autre décor, lorsque la revendication de l'identité des Créoles se fit de plus en plus ressentir, mais

²⁰¹ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane, op. cit.*, p. 256.

²⁰² Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane, op. cit.*, pp. 214-215.

aussi celle des Amérindiens et des Bushinengé. Cette revendication venait ainsi s'opposer à la représentation et au discours de « francisation » d'avant l'obtention du nouveau statut de départementalisation. La bourgeoisie créole qui, au lendemain de la seconde guerre mondiale, militait pour une Guyane « fille de France », se voit remettre en question la problématique d'identité guyanaise, en étant obligée de (re)penser l'identité de la Guyane par rapport à la France. Cette même bourgeoisie, qui interdisait à ses enfants de parler le créole, de jouer au tambour, de se marier (ou entreprendre une quelconque relation) avec un Amérindien ou un Noir Marron, invite et accompagne désormais ces enfants à mieux connaître leur histoire. Elle leur enseigne comment apprendre, réfléchir, résonner en créole. Comme leurs enfants, les parents créoles guyanais étaient donc les propres « victimes de l'idéologie de l'assimilation, souffraient de complexes d'infériorité et ne voyaient pas la contribution que pouvait apporter à leur pays la prise en charge de ses données culturelles »²⁰³.

Dans ce domaine, quelques exceptions se manifesteront. Il en est ainsi du célèbre poète et investigateur, Léon Gontran Damas qui, avec ses deux « frères d'arme » Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor du mouvement de la négritude, se démarquera par son engagement et son implication dans la lutte contre l'assimilation culturelle et la revalorisation de l'identité créole guyanaise. D'une façon générale, les différents discours de détracteurs fustigeront le mode assimilationniste, voyant en celui-ci un modèle d'acculturation et « d'indignité », par lequel les adeptes de l'assimilation traitent leurs compatriotes, Amérindiens et Bushinengé, de « primitifs ». C'est dans ce contexte que Léon Gontran Damas montera ouvertement son désaccord, mieux sa désapprobation contre la bourgeoisie créole et les élus. Pour Damas, « le colonisé peut être à l'égal du colonisateur, mais il doit rester maître de sa différence » (Serge Mam Lam Fouck & Apollinaire Anakesa, 2013, p. 216)²⁰⁴.

Il n'y a pas que des penseurs, comme Damas ou plus proche de nous, Élie Stephenson²⁰⁵, qui s'insurgent contre ces états de fait. Quelques élus montreront aussi du doigt cette aberration qui va à l'encontre du développement social et humain des guyanais. Le maire de Cayenne et président du Conseil Général, Eugène Gober, est de ceux qui ne cachent pas leur déception sur le manque d'ouvrages historiques et pédagogiques sur l'histoire et la géographie de la Guyane. Il déplore le fait que les jeunes évoluent ainsi dans l'ignorance culturelle. Sa déception était d'autant plus

²⁰³ *Op. cit.*, p. 215.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 216.

²⁰⁵ Élie Stephenson, *Où se trouvent les Orangers ?*, Yaoundé, Éditions Nouvelles du Sud, 2000.

grande que les jeunes en question n'avaient aucune difficulté de situer les lieux et les faits historiques de la France métropolitaine.

Il importe, par ailleurs, de noter que cette période verra affluer un nombre croissant de penseurs s'identifiant comme opposants à l'assimilation culturelle. Parmi eux, Alfred Parépou écrira le premier roman en créole, intitulé *Atipa* (1885). Ce fut le premier affront contre les subtils méfaits de l'assimilation, qui provoquaient, chez l'assimilé, une perte de sa culture et de son identité, et avec elles, une dévalorisation profonde de lui-même, le faisant sombrer dans un complexe d'infériorité face aux Blancs et à leurs cultures. C'est de la même approche que procédera Auguste Horth, dans son ouvrage « Le patois guyanais : Essai de systématisation »²⁰⁶, visant à valoriser le « patois guyanais », qu'il considère être la langue maternelle des Créoles guyanais, langue indispensable à leur épanouissement et leur émancipation individuelle et collective.

Cette période d'opposition à l'assimilation est une nouvelle étape dans la manière de penser ou de repenser la Guyane, mais aussi de penser le guyanais, et même de penser les relations guyano-françaises et franco-guyanaises. C'est aussi là le moment où ce processus de réflexions sur la nature et la culture, du passé traditionnel guyanais, engendre une nouvelle considération et définition des concepts d'identité, en général, et de guyanité, en particulier. A. Hort montre également combien une Guyane plurielle ne peut être, culturellement, une image de la France, puisque l'histoire « mérovingienne », de cette dernière, ne correspond absolument pas à celle, bien spécifique et singulière de la Guyane.

À la suite de toutes ces considérations, la Guyane, tout entière, va s'inscrire, dans ce que d'aucuns appelleront « l'éveil culturelle » guyanaise.

Cependant, ces mêmes penseurs, dont Damas, qui, malgré la fermeté de leur position anti-assimilationniste, n'ont jamais réellement remis en cause l'appartenance des guyanais à la nation française. Pour eux, la Guyane devait, certes, rester française, mais avec une identité guyano-guyanaise. Il faudra attendre la période 1955-1980, pour voir affluer les corps nationalistes, qui dénoncent la domination européenne sur l'Afrique, sur l'Asie et sur la Caraïbe. Si la volonté des nationalistes est de rompre avec le système français, autrement dit, de gagner leur indépendance, ils entraîneront des « actions de reconstruction identitaires ». Bien que localement les militants

²⁰⁶ Auguste Horth, *Le patois guyanais : Essai de systématisation*, Cayenne, sans Édition (impression Paul Laporte), 1949.

nationalistes n'aient pas gagné l'indépendance de la Guyane, néanmoins, ils marquèrent radicalement un changement politique et culturel en s'opposant systématiquement à la décolonisation et à tout objet et/ou système d'aliénation du peuple guyanais.

L'ensemble des événements, que nous venons de voir, sont la conséquence du grand changement statutaire résultant de la loi portant sur la départementalisation qui a transformé les anciennes colonies en départements français. C'est sur cette départementalisation que la Guyane comptait s'engager, durablement, dans la voie de son développement, et surtout, pour gagner la reconnaissance de la part de sa « mère patrie ». Cependant, bon nombre de penseurs se sont opposés à ce procédé d'assimilation, qu'ils qualifiaient, comme nous l'avons relevé, d'aliénateur culturel. Cette défiance prendra une tournure beaucoup plus radicale avec l'émergence de groupes nationalistes et indépendantistes qui voulurent refonder l'identité guyanaise. A la suite de la départementalisation, vient un autre changement statutaire, le dernier que je traite dans le cadre de cette étude, la Collectivité territoriale de Guyane (CTG).

B.III. Collectivité Territoriale de la Guyane (de 2015 à aujourd'hui)

La Collectivité Territoriale de la Guyane (CTG) a vu le jour à la suite des élections de décembre 2015. C'est le fruit de la fusion des anciennes institutions territoriales la Région de Guyane, alors présidée par M. Rodolphe Alexandre et le Conseil Général, dirigé par M. Alain Tieng Lon. Les élections qui se sont tenues du 6 au 13 décembre 2015 ont porté à la présidence de la CTG M. Rodolphe Alexandre qui prit ses fonctions le 18 décembre 2015. La CTG peine à se mettre en route et à répondre aux problèmes de la Guyane : la santé, l'éducation, la sécurité, le foncier et bien d'autres, qui demeurent encore déficients. Les années suivantes, ils constitueront des points de revendications majeures de toute la Guyane, qui finira par se mettre grève contre l'État français, à qui elle ne cessera de rappeler qu'elle se considère bien comme étant le « Département français, mais oublié de la République ».

Parmi les causes de l'exceptionnelle revendication populaire, de 2016, la Guyane compte plus de quarante homicides au cours de l'année, un nouveau record par rapport à l'année précédente, qui place la Guyane au rang des départements les plus criminels de France. Pour signifier l'agacement de la population et son impatience face à cette réalité, quarante-six croix blanches (représentant les 46 victimes tombées au cours de l'année de 2016 jusqu'à février 2017) vont être plantées au cœur même de la place symbolique du chef-lieu de Guyane, la Place des palmistes de Cayenne. Cette présentation eut un fort retentissement, rappelant avec froideur, aux

guyanais, la triste réalité dans laquelle ils vivent quotidiennement, et comme pour secouer leur conscience, en leur disant : « N’oublions pas pourquoi nous luttons, n’oublions pas ceux qui ont disparu tragiquement sous les coups de cette violence gratuite ». L’insécurité règne d’autant plus que les frontières de la Guyane ne sont pas ou peu contrôlées, et elle a enregistré précisément 42 homicides, en 2016²⁰⁷, ce qui fait d’elle le département français ayant le plus fort taux de criminalité.

Sur le plan de l’éducation, le manque d’établissements scolaires (collèges et lycées) désigne, en outre, la Guyane comme le département français au taux d’échec le plus important. Ce manque d’établissement fut, du reste, une des revendications d’urgence de la part de la collectivité auprès de l’État. En effet, trois nouveaux établissements étaient demandés au gouvernement : Un pour Saint-Laurent du-Maroni, un autre pour Saint-Georges de l’Oyapock et le troisième pour Maripasoula. En attendant, plus de 5000 enfants sont non scolarisés, et un enfant sur deux est en échec scolaire, comme l’a relevé le collectif « *Pou la Guyane Dékolé* », durant le mouvement social général, de mars 2017, qui a paralysé la Guyane. Cette régression au niveau scolaire fut illustrée par un article de France soir, sous un titre éloquent : « La Guyane « Tiers-monde » scolaire de France »²⁰⁸.

Dans le domaine de la santé, la situation est tout autant catastrophique. À Kourou, par exemple, l’hôpital faute de moyens humains et matériels, ne pouvait plus fonctionner, et la clinique Ibisus avait carrément été fermée. Quant à l’hôpital de Cayenne, il enregistrait une insalubrité chronique et un manque de matériel hospitalier frustrant. La situation s’est encore aggravée avec les décès, en 2016, des nouveau-nés²⁰⁹, liés aux infections nosocomiales dues à une bactérie attrapée au sein de cet établissement, dont l’hygiène laisse à désirer. En effet, entre juin 2016 et octobre 2016, ce sont cinq nouveau-nés qui ont trouvé la mort des suites du staphylocoque doré. Un Homme de 39 ans décéda aussi, en janvier 2017²¹⁰, après avoir été mordu par un serpent et être renvoyé chez lui, car il n’y avait pas de vaccins contre les morsures de serpents. Triste réalité lorsqu’on ne peut pas compter sur les soins publics même les plus primaires. A ces

²⁰⁷ <http://www.leparisien.fr/societe/crise-en-guyane-les-chiffres-alarmants-de-la-criminalite-27-03-2017-6800301.php>, consulté le 22 novembre 2017.

²⁰⁸ <http://www.francesoir.fr/actualites-france/la-guyane-tiers-monde-scolaire-de-france>, consulté le 30 novembre 2017.

²⁰⁹ <http://la1ere.francetvinfo.fr/guyane/cinquieme-deces-bebe-premature-infecte-staphylocoque-dore-hopital-cayenne-403801.html>, consulté le 30 novembre 2017.

²¹⁰ www.franceguyane.fr/.../un-homme-meurt-d-une-morsure-de-serpent-330289.php, consulté le 30 novembre 2017.

difficultés s'ajoutent l'action des 6500 orpailleurs clandestins, enregistrés uniquement pour l'année 2017 contre 5500 en 2016²¹¹.

L'accumulation de toutes ces détresses conduiront à un ras le bol généralisé de la population guyanaise, faisant que, le 28 mars 2017, elle se soulèvera comme un seul homme pour marcher sur les rues de Cayenne et de Saint-Laurent-du-Maroni, toutefois en dignité et dans le calme. Ainsi contestera-t-elle cette indigence de la Guyane qui, jour après jour, compromettrait durablement son développement général. Pour ce faire, tous les élus (maires, députés, sénateurs, président de la CTG, chefs coutumiers), se sont joints à la population pour, ensemble, exprimer leurs doléances à l'Etat français. En Avril 2017, un nouveau statut, spécifique, fut demandé à l'État français au profit de la Guyane.

Cet ensemble des problèmes économiques et sociopolitiques de la Guyane ont une influence profonde dans tous les domaines de la vie guyanaise, dont l'art et la culture comptent parmi les antidotes nécessaires, en vue d'atténuer certaines souffrances, contribuer à la cohésion et au bien-être des individus. Je vais en aborder ici des aspects et caractéristiques conceptuels qui me permettent, en même temps, d'élucider la problématique et les questionnements soulevés dans cette thèse.

B. II-3. De la notion de l'art et de culture, entre sport et musique

Dans sa conception et sa réalisation, le Djokan n'a de véritable sens qu'en étant fondé sur des concepts aux notions importantes et significatives, concepts qui méritent d'être préalablement explicités, afin de mieux éclairer le sujet de ma thèse et sa problématique. Pour ce faire, je mets l'accent sur les notions de l'art, de culture, du sport et de la musique, mais tout particulièrement sur le diptyque sport–musique, pilier de l'essence primaire du Djokan. Notons d'abord que le Djokan est tout à la fois un art, une culture, une discipline corporelle et sportive, mais aussi un genre musical. Cet ensemble de domaines le nourrit de sorte à lui procurer sa forme martialo-musicale originale, ainsi que ses différentes et singulières dimensions intrinsèques, comme nous le verrons dans les détails au fil du développement de mon propos. Commençons par la notion de l'art. Viendra ensuite l'explicitation de la notion de culture, avant de finir avec l'analyse de celle du diptyque sport-musique.

²¹¹<http://www.la-croix.com/France/Politique/Cinq-chiffres-pour-comprendre-colere-Guyane-2017-03-28-1200835470>, consulté le 30 novembre 2017.

B.II-3a L'Art ?

Comprendre la notion de l'art, en en saisissant les différentes facettes, c'est là un passage important pour parler du Djokan en tant qu'un art singulier. Autrement dit, il nous faut saisir ce qu'est l'art et son évolution dans le temps et dans l'espace. Pour ce faire, je présenterai l'art sous trois niveaux de compréhension : le premier, d'ordre plus philosophique, en tant que « chemin ou voix de la connaissance et du savoir »²¹². Le second niveau concerne l'ensemble des techniques, des savoir-faire et des moyens de réalisation ou de créations en tous genres, ce que, jadis, on avait nommé les arts serviles, c'est-à-dire « qui ont en commun la transformation de matière tangible ou l'assemblage ou la mise en forme de matériaux »²¹³. Le troisième niveau de compréhension de la notion d'art se rapporte ou se situe au niveau des moyens et techniques d'expression du beau et de l'immanence ou expérience interne transcendantale, faisant référence à l'esthétique et aux Beaux-arts. Dans cette élucidation de la notion d'art, je m'appuierai aussi sur les propos de quelques grands philosophes, tels que Platon, Aristote, Nietzsche, Hegel et Kant, pour ne citer qu'eux. Puis en tant qu'artiste, moi-même, j'évoquerai mon expérience personnelle, pour donner mon point de vue sur la question. En introduction, une rapide description temporelle me permettra de décrire l'évolution historique de l'art à travers deux grandes périodes majeures : celle où l'art et l'œuvre d'art ont été conçu avant tout comme une représentation sacrée, religieuse, et mis au service étroit de l'église (période allant de l'Antiquité à l'époque classique que l'on peut étendre jusqu'au XIX^e siècle). Suivra l'époque moderne (celle globalement initiée par Édouard Manet et les peintres impressionnistes dans les années 1870 et s'achevant au milieu des années 1950) jusqu'à la période contemporaine (celle de l'après-guerre).

De l'Antiquité à l'époque classique environ, l'art a été perçu davantage sous le prisme phénoménologique et philosophique en tant qu'acte de la pensée. Attribuer à l'art une dimension philosophique n'a pas toujours été le cas, puisque l'art a parfois été opposé à la philosophie. Platon, notamment, en fut un des farouches protagonistes qui se sont opposés à cette alliance entre l'art et la philosophie. Il y voyait une contradiction majeure, au point où il définira l'art comme étant l'antithèse de la philosophie²¹⁴. Dans les travaux du professeur de philosophie, Evelyne Buissière, où elle étudie et analyse la notion de l'art à travers les pensées de différents grands philosophes, elle parle de dévaluation philosophique de l'art par Platon. Elle ajoute :

²¹² Je me réfère ici aux propos du Professeur Apollinaire Anakesa, tenu lors de sa conférence intitulée « Djokan, une dynamique patrimoniale guyanaise pour une humanité partagée », qui eut lieu, le 28 juin 2016, à Cayenne.

²¹³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Arts_libéraux, consulté le 12 septembre 2016.

²¹⁴ <https://www.lettres-et-arts.net/arts/art-objet-pensee-philosophique/introduction-signification-philosophique-art+66>, consulté le 11 mai 2016.

« Platon ne voit pas l'objet d'art comme un ajout que l'homme ferait au monde en créant quelque chose de plus, mais il voit dans l'art quelque chose de moins : l'objet d'art est moins que son modèle. L'art est imitation. De plus il n'imité même pas l'être mais il imite le sensible. »²¹⁵

Du point de vue de Platon, l'art est trompeur, car agissant tel un illusionniste expérimenté, et son propos ne reflète donc pas la vérité du réel. Il se résigne à être la copie, du reste, erronée de la copie du vrai modèle, « un miroir de l'ombre de la réalité »²¹⁶. Notons, cependant, que d'autres auteurs et penseurs ont fait évoluer la pensée platonicienne sur l'art, en en donnant un avis tout à fait différent voire contraire. Ainsi que l'a également observé Evelyne Buissière, Nietzsche, par exemple, définit l'art comme étant « le médium par lequel une vision tragique de la vie peut s'exprimer et prendre corps sans passer par une conceptualisation inévitablement lénifiante »²¹⁷. Buissière explicite cette considération en indiquant que :

« Dans la perspective de Nietzsche, l'art est donc loin d'être un divertissement, un aimable passe-temps, il est l'activité métaphysique par excellence, ce à travers quoi se révèle pour nous la dimension tragique de toute existence, il est la pierre de touche où se confronte la subjectivité dans sa capacité à affronter la dureté de la vie. »²¹⁸

Elle établit un parallèle avec Hegel, qui abonde dans le même sens que Nietzsche, en indiquant que :

« L'art est donc une façon que l'esprit a de prendre conscience de lui-même » [...] « L'art relève pour Hegel de la conscience et non simplement de l'habileté technique » [...] « Le contenu spirituel de l'art est plus riche que la morale ou la politique. « La plus haute destination de l'art est celle qui lui est commune avec la religion et la philosophie. Comme celles-ci, il est un mode d'expression du divin, des besoins et des exigences les plus élevées de l'esprit. ». Il est le premier moment : la manifestation sensible de l'idée. »²¹⁹

Si, pendant cette période allant de l'Antiquité à la période classique, l'art a surtout pu être considéré comme une dimension et une voie philosophiques permettant à la conscience de

²¹⁵ *Op. cit.*

²¹⁶ <http://blogjcm.canalblog.com/archives/2014/09/05/30532413.html>, consulté le 11 mai 2016.

²¹⁷ <https://www.lettres-et-arts.net/arts/art-objet-pensee-philosophique/art-comme-modele-pour-philosophie-nietzsche+70>. *Op. cit.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

l'homme de s'élever et de se confronter à la vie, l'art était aussi exploité en tant qu'un ensemble des moyens et des techniques de réalisations et de créations des choses. Il en a découlé la forme dite « arts serviles », ainsi définie :

« La charpenterie et la charrerie, la menuiserie et l'ébénisterie, la poterie et l'art céramique, les arts du luxe et tous les savoir-faire et techniques qui ont en commun la transformation de matière tangible ou l'assemblage ou la mise en forme de matériaux sont à ranger parmi les arts serviles, les arts peu reconnus de construction, de maintenance, de réparation et de service médiévaux ou parfois déjà les arts mécaniques au XIII^e siècle. Ceux-ci ne sont point appris à l'école officielle, mais le plus souvent par tradition familiale ou locales et au sein de corporations soit reconnues soit officieuses ou, par défaut, dans des communautés informelles spécifiques ou auprès de maîtres privés. »²²⁰

Par cette explication, on comprend que les arts serviles est une somme de techniques, de moyens et de savoir-faire visant prioritairement une production à valeur utilitaire et marchande. La considération esthétique n'est plus ici une valeur prioritaire. Il faut attendre la période classique (à partir du XVII^e siècle) pour voir l'art traduire et produire le beau de façon plus explicite, il s'agit des Beaux-arts (architecture, sculpture, peinture, gravure) impliquant le geste, mais par leur structure visant à la connaissance du « vrai ». La dimension esthétique prend alors toute sa place et sa dimension dans la définition de la notion de l'art. Avec l'arrivée des Beaux-arts, c'est un nouveau cycle de représentation artistique qui prend naissance. Nous ne sommes plus dans la représentation de l'art comme fabrication d'objet utile et nécessaire à la maîtrise de certains procédés et systèmes économiques. Désormais, l'art ne désigne plus uniquement le métier de l'artisan. Notons que les quatre disciplines artistiques des beaux-arts contribuent et définissent l'ossature de la tradition artistique dans la culture française. Elles sont d'ailleurs enseignées dans l'école nationale des Beaux-Arts. Ici, le mot art s'articulera étroitement avec le concept de l'esthétique et du beau, au sens des beaux-arts, ce qui renvoie, pour l'artiste, au statut d'être talentueux voire de génie.

Il faut attendre les temps modernes (début du XX^e siècle jusqu'au prolongement contemporain qui suivra), pour voir se réunir, sous la même considération artistique à essence philosophique, technique et esthétique, l'ensemble des faits et actions des disciplines des arts serviles (servant d'abord à fabriquer un objet utile), des arts du quadrivium ou sciences des mathématiques dans la théorie antique (arithmétique, musique, géométrie, astronomie) et du

²²⁰ Pour davantage d'explicitation, on lira avec fruit Ilsetraut Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique : Contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité*, Paris, VRIN 2006.

trivium ou arts de la parole (grammaire, rhétorique, dialectique), dont la structuration vise d'abord la connaissance du vrai, auxquelles on ajoutera le théâtre, la danse, et, à l'époque contemporaine, les arts du cinéma ainsi que des nouvelles productions de technologies numériques.

Ainsi se distinguent, aujourd'hui, plusieurs disciplines artistiques, telles que la peinture, la sculpture, la danse, la musique, la poésie, le théâtre, la photographie, le cinéma, et bien d'autres encore. L'art devient donc à la fois synonyme de pensée, de beauté et d'action. On comprend, finalement, que derrière toute notion d'art, nichent les notions de connaissances, de l'imaginaire, de l'esthétique et de savoir-faire qui sont maîtrisés, pour créer un produit différent inspiré du réel ou de l'irréel, et de générer toutes sortes d'univers fondés, entre autres, sur les notions d'harmonie, d'équilibre, de perfection. L'art est beau, harmonieux et parfait pour celui qui s'y prête au « jeu de séduction ». Car c'est bien de cela qu'il s'agit aussi ; d'une séduction entre l'objet d'art ou le chef d'œuvre de l'artiste et le spectateur observant cette création artistique. Autrement dit, tout peut devenir un objet d'art du moment qu'il est reconnu et perçu en tant que tel par le spectateur.

Nous venons de le voir, au fil du temps, l'art évolue avec les mentalités, le progrès technologique, avec les valeurs sociétales communes du moment.

Selon le Professeur Apollinaire Anakesa, « dans son étymologie, l'art est un chemin, une voie de la connaissance, du savoir, du savoir-faire et de la beauté qui, de façon différenciée dans l'espace et dans le temps, qui ont structuré et régi les arts, depuis les arts libéraux, les arts serviles aux Beaux-arts »²²¹.

En tant que voie de connaissances, l'art répond à un besoin d'ordre philosophique, spirituel mais aussi social et culturel voire économique, grâce aux moyens, aux techniques et savoir-faire qu'il engage. De surcroît, comme l'entend aussi l'écrivain Élie Stephenson « le domaine par excellence de la créativité c'est l'art ». De nos jours, il y a de plus en plus de monuments d'art de construits, des mises en place des festivals d'art. Il existe aussi divers musées d'art d'ouverts en divers lieux, qui font la vitrine d'un État, d'une nation, d'un pays, et servent même d'emblème même d'une « société développée ». Prenons pour exemple la Tour Eiffel qui, dressée comme un totem au cœur de Paris, symbolise toute la richesse artistique de cet œuvre mais, par-delà, représente la France. La tour Eiffel devient donc, dans le monde et pour le monde, l'emblème de toute la France.

L'art ne se cache pas, bien au contraire, il est invité à se montrer, à se dévoiler, à s'appriivoiser. Si l'art accompagne grands nombres de nos ressources, il influe aussi sur nos comportements, nos modes de vie et sur notre perception de soi et d'autrui. Ne serait-ce qu'à

²²¹ Conférence, d'Apollinaire Anakesa, intitulée « Djokan, une dynamique patrimoniale guyanaise pour une humanité partagée », qui a eu lieu le 28 juin 2016 à Cayenne.

travers l'art culinaire, où nous adoptons une façon de cuisiner, mais aussi une façon de nous nourrir, et avec ça, tout ce qui accompagne cet art comme l'art de la table, de la décoration de la salle à manger, etc. « Le mot « art » ne peut être séparé du mot « artisan » (Apollinaire, Anakesa, 2007). L'artisan est alors considéré comme le créateur et le transmetteur de la pensée, du beau, de l'esthétique, de l'œuvre. L'artisan c'est aussi l'artiste qui produit de belles œuvres destinées à la contemplation, à séduire le spectateur, à exprimer ses sentiments, à partager sa vision du monde.

Les domaines et disciplines artistiques sont divers et variés, tout autant que les conceptions que les hommes en ont ici et là, à travers le temps. Avant d'en donner cette fois mon avis, il m'importe de citer d'abord ici le propos de l'écrivain guyanais, Élie Stephenson, qui nous donne sa perception de l'art, dont le sens rejoint certaines des préoccupations que j'ai pour le Djokan en la matière.

« L'art c'est la créativité, la créativité c'est le nouveau, l'imprévisible. C'est en quelque sorte de la subvention potentielle ou manifeste, cachée ou exprimée, perceptible ou imperceptible. Là où il n'y a pas de créativité, donc là où règne la convention, il n'y a plus d'art. »

Cette proposition de définition de l'art par Élie Stephenson²²², fait référence, me semble-t-il, à la modernité et à une constante mutation et évolution de nos perceptions sensorielles, de notre environnement (naturel, matériel et immatériel) et de l'univers. Je dis une proposition, car définir la notion de l'art en un concept unique serait réducteur de l'esprit et de la conscience créatrice de l'homme qui se transforme et évolue dans le temps et dans l'espace, tout autant que dans sa manière d'agir sur ces deux entités que sont le temps et l'espace et sur sa propre existence.

D'une façon générale, l'homme ne définit l'art ou un objet d'art qu'en fonction de son propre niveau de créativité, de la perception qu'il a du monde qui l'entoure et de la manière dont il va interagir sur lui. L'art devient alors le produit et le résultat de la capacité créatrice, de l'univers imaginaire de l'artiste.

L'objet de mon étude, le Djokan, s'inscrit notamment dans un registre définit en partie par les concepts de l'art : Djokan un art martial. Afin de comprendre ce registre particulier qu'est l'art martial, il importe de saisir, dans un premier temps, les différences, l'essence de l'art en lien avec la personne qui le produit (l'artiste) et ceux qui en consomment ou l'apprécient (le spectateur ou le contemplateur). Quels en sont les effets sur l'homme ? Quelles relations et interactions existent entre l'art et l'homme, entre l'art et la société ? Que nous disent les sciences humaines à ce sujet ?

²²² Élie Stephenson, *OH ! MAATI*, 1962, (prose) suivi de *BRAZERO* (prose), Cayenne, Association Guyanaise d'Éditions, 1962, p. 76.

Les réponses attendues sont nécessaires pour mieux comprendre le Djokan non seulement dans sa réalité artistique martiale, mais également dans ses singularités le différenciant des autres arts martiaux. Dans un deuxième temps, j'analyse ce qu'est un art martial ? Quels sont les critères (s'il y en a) qui font d'une discipline de combat un art martial ?

Comme je l'ai dit plus haut, définir l'art me semble être un exercice délicat et difficile à réaliser, tant la variété des facteurs déterminants et sous-jacents de cette notion est infinie. Disons d'abord que l'art est le propre de l'homme, une création directement produite ou induite par lui. Cette activité créatrice fait appel aux sens, aux émotions personnelles, aux intuitions voire au hasard, mais convoque aussi des connaissances, des savoirs et savoir-faire de l'individu qui crée la pensée ou l'objet d'art en question. La notion d'art ne se réduit donc pas seulement à un objet ou toute autre forme malléable et palpable, mais elle est aussi régie par des idées « de génie », des pensées, des ressentis. Aussi l'art fait-il appel à l'imaginaire, aux représentations mentales, à l'imagerie cognitive et à la communication profonde de l'esprit avec l'âme, mais aussi à l'intuition.

Pour ma part, j'ai toujours pensé l'art comme le « cordon ombilical de l'âme » qui reliait l'homme au Divin. Je le considère donc comme un acte spirituel, connectant « l'artiste » à sa spiritualité, l'homme à son « état d'éveil » et à l'être. À ce propos, il n'est pas rare d'entendre un artiste décrire son art comme étant la partie la plus pure de lui-même, la chose la plus profonde et la plus vraie de sa personnalité, la partie divine de son être. L'art devient alors sacré, juste, holistique reliant ainsi, symboliquement, le visible et l'invisible. Il serait, alors, un message codé connectant l'être humain à l'être divin, le monde matériel au monde métaphysique. En tout état de cause, l'art ne laisse pas insensible celui qui lui porte une valeur intrinsèque et universelle. L'art est, en cela, l'énergie positive de l'homme.

Nous l'avons vu, l'art se dévoile sous différents visages d'activités. Toutefois, il y a un domaine qui m'interpelle particulièrement, celui de l'art martial. Cette discipline renferme-t-elle, en elle-même, un projet artistique différent des autres arts ? Qu'est-ce qu'alors un art martial ? En quoi se distingue-t-il des autres disciplines artistiques ? Quelle en est la véritable nature ?

À la base, l'art martial est « un système de défense de soi, de ses proches et des biens que l'on possède », qui a pour objectif premier la protection de la vie (cf. Apollinaire Anakesa, conférence du 28 juin 2016)²²³.

Pour ma part, j'observe très souvent que beaucoup d'entre nous ne savons pas définir correctement un art martial, allant même jusqu'à confondre un art martial d'un sport de combat. Et

²²³ Conférence, d'Apollinaire Anakesa, intitulée « Djokan, une dynamique patrimoniale guyanaise pour une humanité partagée », qui a eu lieu, le 28 juin, prononcée à Cayenne, *op. cit.*

pourtant, si nous nous référons à la définition, aux propriétés et aux particularités d'un art martial, nous nous apercevons que de nombreuses disciplines dites martiales ne le sont pas vraiment, puisqu'ils ne répondent pas aux critères d'un art martial. Voyons ce qu'il en est à travers quelques définitions, selon des conceptions différenciées issues des différentes régions du monde.

En Occident notamment, le mot Martial vient du latin *martialis*, de Mars, désignant le Dieu de la guerre chez les Romains. Ce vocable « étant alors ce qui dénote une âme belliqueuse, renvoyant à l'idée d'agressivité ou de violence assumée, voire souhaitée, l'emploi de la force étant ici préconisé pour résoudre un désaccord » (Apollinaire Anakesa, conférence du 28 juin 2016)²²⁴.

En Asie, l'Empire du milieu, notamment, désigne les arts martiaux par le terme *WUSHU* (武術). En chinois, *WU* (武) « définit celui qui veut assurer la paix. Il doit alors être capable de se battre pour assurer la survie de la valeur de paix, être capable d'arrêter sa lance et celle de l'adversaire. L'art martial, dans cette désignation exprime [la] bravoure et [l'] aspiration à la justice et à la rectitude morale » (Apollinaire Anakesa, conférence du 28 juin 2016)²²⁵. Il explique également que le mot *SHU* (術), quant à lui, définit les moyens et les actions pour y parvenir. En d'autres termes, ce serait avec l'usage des compétences, des techniques et des habiletés martiales que le pratiquant serait capable d'arrêter la lance de son adversaire. Plus largement, ce mot désigne les savoir-faire, les connaissances multiples (médecine, art et stratégies de lutte, art de la guerre, techniques des armes, marche en avant, diplomatie, etc.).

Cette idée est largement développée par les travaux de maître Kim Min-Ho. Dans son ouvrage, intitulé *L'Origine et le Développement des Arts martiaux, pour une anthropologie des techniques du corps*²²⁶, il note que : « La pratique martiale a pour objet d'arrêter la guerre [...] La pratique martiale demande à ses adeptes un engagement social et une certaine éthique pour maintenir la paix. Cet engagement a pour objet la survie des pratiquants comme des autres êtres humains ». L'auteur souligne, en outre, que derrière cette volonté de rompre définitivement avec toute déclaration de guerre, c'est « l'idée de paix, de non-violence mais aussi de sens moral », qui prévaut. À la lumière de ces définitions, et pour mieux saisir la profondeur d'un art martial, il est important d'en comprendre d'abord l'essence même de ce qui le caractérise, et cela, sur trois niveaux bien distincts, mais interreliés entre eux. La compréhension préalable de ces trois facteurs permet notamment de lever l'ambiguïté, faisant confondre ce qu'est un art martial d'un sport de combat, et pourquoi une telle confusion peut-elle ternir et dénaturer l'image de l'art martial.

Kim Min-Ho a réalisé cette analyse en étudiant des expressions et des terminologies usuelles

²²⁴ *Op. cit.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Kim Min-Ho, *L'Origine et le Développement des Arts Martiaux, Pour une anthropologie des techniques du corps*, in *Espaces et Temps du Sport*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999, p. 12.

coréennes : *mousul*, *mouyé* et *moudo*. Le premier niveau, appelé *mousul*, est « celui où l'on apprend les techniques martiales dans le but d'une efficacité physique ». On étudie donc les techniques de combat, on y forme son corps, afin de le garder en vie et de faire cesser toutes formes de violence. Le deuxième niveau est le *mouyé*, que l'on traduit littéralement par « art martial ». Il désigne tout autant le pratiquant que les techniques de combat, et sous-tend une valeur esthétique qui renvoie à la notion d'art. Le troisième niveau, *moudo*, définit la dimension spirituelle et morale de la voie martiale.

« Ce développement moral va donner naissance à un code précis de conduites et des comportements des pratiquants. Ce code de conduite s'inspire lui-même d'une philosophie, d'une représentation du monde, de la vie et de la place de l'homme dans le monde »²²⁷.

Sur cette base, il faut entendre le substantif art, d'art martial, au sens de l'artisan, c'est-à-dire celui qui, par un apprentissage long et rigoureux, maîtrise les connaissances et les savoir-faire d'un métier. C'est au sens de *Wushu*, qui est donc l'art d'arrêter la lance (de l'adversaire et de soi), pour construire paix et justice. Associé à la philosophie *yin yang*, l'art martial signifie « le Grand Art de la pacification extérieur et de l'harmonie intérieure ». Philosophiquement, le *yin yang* fait partie des principes du concept *Dao* [*Tao*]. Elle représente la loi naturelle de l'équilibre et d'harmonie des principes contraires et des identités diverses, ainsi résumés par les sages chinois :

- Être – non être s'enfantent l'un l'autre ;
- Difficile – facile se complètent l'un l'autre ;
- Long – bref sont formés l'un l'autre ;
- Haut – bas se renversent l'un l'autre ;
- Avant – après se suivent l'un l'autre.

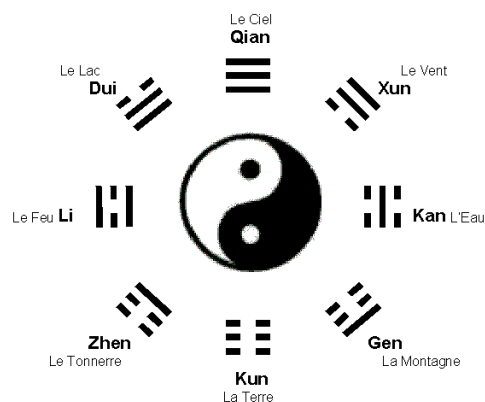


Figure 2 : symbole du Yin Yang²²⁸.

²²⁷ *Op. cit.*

²²⁸ https://www.google.fr/search?q=symbole+yin+yang+image&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjyxaKerbDXAhXEyRQKHejbAM4QsAQIjw&biw=1280&bih=468#imgrc=xLZP4_NWP59GnM, consulté le 12 décembre 2016.

Chez les japonais, on retrouve une vision similaire dans la définition de l'art martial. Ayant moi-même, pendant de nombreuses années, pratiqué le *ninjutsu* (connu aussi sous le nom de *ninpō*, *budo taijutsu*, *ninpo taijutsu*), art martial féodal japonais des célèbres guerriers *ninjas*, je m'appuierai sur les écrits des maîtres du *ninjutsu*, notamment *Sōke* Maasaki Hatsumi²²⁹, qui en est le grand héritier de notre ère contemporaine, pour expliciter le concept d'art martial. Dans son ouvrage de référence²³⁰, le *Sōke*, Maasaki Hatsumi décrit les arts martiaux comme étant « les yeux de Dieu »²³¹. Par cette expression, le grand maître met en exergue la dimension spirituelle des arts martiaux, tant sur la pratique que sur la transmission qui en résulte, en soulignant également qu' : « Au cours de son entraînement, un maître d'arts martiaux doit acquérir un sens du contact humain. Dès lors, la conscience qui découle de cet humanisme devient « l'esprit et les yeux de Dieu ». Cette évolution vers [une telle] conscience ouvre véritablement au bonheur les yeux de l'homme en le plaçant sous la protection divine ». Par ailleurs, il explicite le sens de l'expression « les yeux de Dieu », en notant que le pratiquant d'arts martiaux doit veiller à la sincérité de sa pratique, et mettre ses connaissances ainsi que son savoir au service des hommes et de la justice divine. « Une personne droite et sincère est en accord avec la justice céleste. Lorsqu'elle accède à la compréhension de cette justice, elle sert la volonté divine. C'est pourquoi je faisais référence à « l'esprit et aux yeux de Dieu ».

Dans la pratique du *ninjutsu* japonais, les ninjas sont « des personnes soucieuses de justice », relève également Maasaki, Hatsumi. En effet, en étudiant les idéogrammes japonais de *ninjutsu*, nous pouvons en apprendre un peu plus sur les valeurs et sur la philosophie des arts martiaux japonais, dont le *ninjutsu*.

Il importe, pour le reste, de signaler aussi que tous les systèmes martiaux japonais ne peuvent se comprendre, voire se pratiquer, sans l'étude et la compréhension profonde du *budo*. En effet, au Japon, parler ou faire référence aux arts martiaux traditionnels (anciens et non pas des pratiques sportives), c'est s'inviter à définir les *bujutsu*, *bugei* et *budo* (pour ne citer qu'eux).

J'ai eu la chance, en 2006, de me rendre au Japon pour un stage international de *ninjutsu* avec une délégation européenne conduite par maître Arnaud Cousergue. Représentant du *ninjutsu* en France²³² et en Europe, il est également expert international de la discipline. J'ai pu constater, par moi-même, l'esprit qui y régnait. Un esprit martial, un esprit de samouraï, ces anciens guerriers qui, jadis, étaient la fierté et la référence du japonais, quelle que soit sa classe sociale,

²²⁹ *Sōke* Maasaki Hatsumi est l'héritier (*sōke*) de neuf *budo* (écoles traditionnelles d'arts martiaux japonais).

²³⁰ Dr Maasaki Hatsumi, *L'Essence du Ninjutsu, Les Neuf Traditions*, Paris, Budo Éditions, 1998.

²³¹ *Ibid.*, pp. 76-77.

²³² Arnaud Cousergue est le président du Bujinkan France ; c'est l'un des plus hauts gradés d'Europe de la discipline.

paysan ou noble. Le samouraï représentant le guerrier, chevalier par excellence, était celui qui donnait sa vie pour défendre et protéger l'empereur, la nation. Cet esprit de loyauté demeure encore et constitue un facteur très important pour le peuple japonais : la loyauté envers la famille impériale, la loyauté envers les ancêtres. Cet esprit de loyauté se définit et se manifeste aussi bien par l'observation d'une certaine rigueur, d'une certaine discipline que d'un grand respect que les japonais ont pour leurs valeurs et traditions, notamment d'arts martiaux.

De mon expérience nipponne, une phrase m'avait frappée dès mon arrivée sur les terres japonaises, c'est le propos d'accueil affiché à l'aéroport de Tokyo : « Bienvenue au Japon, respectez les règles ». D'emblée, le cadre était donc posé. On sent une droiture, ne serait-ce que dans la posture verticale du corps de la population. Dans la même veine, concernant le sens du travail, j'observais avec étonnement un grand nombre de japonais et japonaises dormir dans les trains. Arnaud Cousergue m'expliqua que « c'était une sieste de récupération pour repartir au boulot et, ainsi, ne pas être fatigué, ne pas perdre de temps, afin de rester efficace et compétent surtout que la plupart des employés japonais ont de très longues journées à faire ». Pour ce faire, quelques minutes leur suffisaient, parfois juste le temps du changement de station, ils pouvaient ainsi se relâcher, souffler et récupérer, ce, avant de repartir, et donc de se remettre dans leurs activités.

Comprendre les arts martiaux japonais, disais-je, c'est donc comprendre aussi la mentalité des Japonais, ainsi que la société nipponne elle-même. Car pour eux, l'art martial n'est pas comme en Occident contemporain, une simple activité physique et sportive, et encore moins un banal passe-temps, ni même un sport pour apprendre à se défendre. Ici, l'art martial est la vie culturelle et spirituelle du japonais.

Pour comprendre cela, revenons sur l'explicitation des trois notions martiales : *bujutsu*, *bugei*, *budo*. En japonais, « *Bu* » signifie martial, tandis que « *jutsu* », technique. « Le *bujutsu* ou *bu-jutsu* » désigne l'ensemble des techniques en usage chez les guerriers de l'ancien Japon, pour soumettre un adversaire sur le champ de bataille », déclarent Gabrielle et Roland Habersetzer²³³. Ces techniques étaient alors utilisées par les *Bushi* (guerriers en japonais) et par les samouraïs.

Quant au substantif japonais *Bugei*, il est composé de deux particules « *bu* » et « *gei* ». « *Bu* » signifiant technique, tandis que « *gei* » fait référence à l'art. *Bugei* « désigne des ensembles de techniques utilisées par les guerriers (*Bushi*) dès le Haut Moyen-Âge japonais, strictement étudiées et codifiées. Peu à peu, la manière de combattre inclura des notions, notamment de tactiques et de stratégies, autres que purement individuels ou d'ordre technique.

²³³ Gabrielle et Roland Habersetzer, *Encyclopédie des Arts Martiaux de l'Extrême Orient, Technique, Historique, Biographique et Culturelle*, Paris, Éditions Amphora, 2000, p. 73.

Progressivement, il en résultera des styles et des écoles (*Ryu*), ainsi que des branches (*Ha*) différents. Le *Bugei* deviendra *Budo* lorsque les préoccupations d'ordre éthique influencèrent de plus en plus les techniques », font observer Gabrielle et Roland Habersetzer²³⁴.

Quant au vocable *Budo*, il vient de « *bu* » et « *do* ». « *Do* » signifie « la voie », en japonais. C'est la « Voie du combat ou voie du guerrier ». Le mot « désigne [également] l'ensemble des arts martiaux japonais, pratiqués en tant que Voies (*Do* ou *Mitchi*) éthiques, chemins de perfectionnement de l'homme en quêtes de soi-même », (pour les détails, cf. Gabrielle et Roland Habersetzer²³⁵).

Ainsi grand nombre d'arts guerriers *bu-jutsu* sont devenus des *budo*, tels que le *ju-jutsu* en judo, l'*aikijutsu* en aikido, le *kenjutsu*, en kendo le *iaijutsu* en iaido, le *kyojutsu* en kyodo, et bien d'autres encore. « À travers l'apprentissage des techniques (*Waza*) et du geste parfait, le pratiquant développe son énergie vitale (*Ki*), mais se forge surtout un nouvel état d'esprit (*Shin*), fait de maîtrise de soi et de contrôle de soi, et qui le détourne de la violence à travers laquelle il s'est en quelque sorte « formé ».

« Le chemin de l'art martial authentique est donc une voie éducative, celle de la paix et de la non-violence », relèvent toujours Gabrielle et Roland Habersetzer²³⁶. Cette dernière définition du *budo* montre réellement ce qu'est un art martial, dont nous pouvons retenir les notions *d'outil éducatif, de non-violence, de paix, et de maîtrise de soi*. L'art martial aurait donc pour objectif et cheminement d'éprouver et d'entraîner le corps ainsi que l'esprit du pratiquant martial à endurer et résister à tous systèmes agressifs, menant à la perte et à la destruction de son intégrité globale. L'art martial authentique aurait donc une valeur de protection et de préservation de la vie de tous hommes et de toutes femmes.

Doc 1 : kanji japonais signifiant « Bu »

Doc 2 : kanji japonais signifiant « Do »

Concernant la philosophie des arts martiaux, *Sôke* Maasaki Hatsumi nous apporte cette lumière : « C'est le mental, l'esprit, qui donne vie au jutsu. Les deux vont de pair. Il ne faut s'attendre à aucune amélioration du jutsu, sans une attitude mentale droite. Elle est indissociable

²³⁴ *Op. cit.*

²³⁵ *Ibid.* p. 72.

²³⁶ *Ibid.*

du jutsu »²³⁷.

En d'autres termes, un bon pratiquant n'est pas seulement un bon technicien, faisant preuve d'une grande habileté, d'une dextérité fine, mais c'est aussi un pratiquant ayant un esprit mature, ouvert sur le monde, juste et sincère dans sa pratique et dans son comportement envers lui-même et envers les autres. Dans tous les cas, il tend vers cela. Les notions de fort ou de faible, comme celle de champion, n'ont de sens à ce niveau de compréhension des arts martiaux. C'est ce que corroborent les propos suivants de Maasaki Hatsumi : « les mouvements ne doivent pas être vus comme « forts » ou « faibles », mais plutôt comme des mouvements qui appellent l'unité et la chance »²³⁸. On comprend alors, que contrairement aux préjugés qui existent sur les arts martiaux, notamment sur le fait que cela conduit à la violence, un vrai pratiquant d'arts martiaux n'aime pas la violence, la destruction, l'injustice, ni se battre vainement. Bien au contraire, il est non-violent, maîtrise ses émotions, contrôle son énergie, se protège de toutes formes de violence et maintient le calme de son esprit et préserve la paix.

Malgré cette éthique, prônée dans la pratique des arts martiaux, il existe de nombreuses dérives, qui découlent du mauvais usage des préceptes sous-jacents, ainsi que l'utilisation de leurs pratiques à des fins essentiellement commerciales. Cela amène une confusion et une totale désinformation sur la nature réelle des arts martiaux, particulièrement dans l'esprit des néophytes. Contribuent à cette confusion : l'émergence du système capitaliste fondé sur plus de profit pécunier, et avec lui, la marchandisation à outrance de nombreux sports de combat, réalisés dans le cadre de mondialisation, et où la compétition est roi. S'y ajoutent les grandes célébrations sportives spécialement dédiées et la médiatisation qu'on en fait avec une exceptionnelle affluence sur les réseaux sociaux, mais aussi les chaînes de télévisions et à travers d'autres médias, permettant de mieux en vendre le produit. Tout cela augmente « le *buzz* » et attire de plus en plus d'adeptes dont certains voient en ces pratiques un commerce (business) motivant, sans oublier des pratiquants de renoms et ces nouveaux héros. Parmi de nombreux exemples évocateurs, on compte le MMA (Mixe Martial Art), né aux États-Unis et qui prit son essor dans les années 1990.

Des combats diffusés sur les chaînes de télévision du monde entier, qui valent plus de centaines de milliers de dollars ou d'euros, voyant deux combattants professionnels dans une cage s'affronter jusqu'à ce que l'un d'entre eux abandonne ou soit mis K.O. Souvent décrit comme une mise en scène des gladiateurs contemporains, le MMA est aujourd'hui le sport de combat référence. Un pratiquant de MMA se voit alors attribué un statut social, et le champion, une renommée allant jusqu'à faire de lui une star planétaire, remplaçant ainsi nos « vieux catcheurs ».

²³⁷ Dr Maasaki Hatsumi, *op. cit.*, p. 78.

²³⁸ *Op. cit.*, p. 79.

Qu'en est-il de la représentation des arts martiaux sur le continent africain ? Existe-t-il des arts martiaux africains ? Bien que le terme arts martiaux relève d'une expression occidentale, nous étudierons dans la section suivante l'existence ou pas de pratiques guerrières, martiales africaines, de leurs spécificités et leurs différences avec les autres arts martiaux à travers le monde, tant dans la symbolique que dans les représentations sportive et sociale, sans oublier les éventuelles représentations spirituelles ou religieuses des pratiques sous-jacentes. Il sera aussi intéressant de savoir si elles sont toujours pratiquées dans les mêmes conditions, hier qu'aujourd'hui.

Pour répondre à ces questions je me suis appuyé sur l'ouvrage d'Olivier P. Nguema Akwe²³⁹. Mes différents voyages en Afrique, notamment au Cameroun et au Sénégal, ont été aussi des opportunités riches en expérimentation et en partage à ce sujet. A ces occasions, j'ai pu étudier et faire des recherches sur quelques pratiques de combat africain, non seulement sur le plan sportif, mais aussi sur le plan mystique. Il en est ainsi de la lutte sénégalaise et de la lutte gabonaise.

Dans son ouvrage, Olivier P. Nguema Akwe analyse le lien entre les activités martiales et les activités spirituelles voire les pratiques mystiques du peuple Fang gabonais. Il en prend pour exemple l'art guerrier des Fangs du Gabon, le *mesing*²⁴⁰. Autrefois, cet art était réservé à l'élite guerrière. Il « consiste, en effet, à terrasser l'adversaire par des saisies, de projections et des enfourchements²⁴¹ ».

Pour le peuple Fang, le magico-religieux, l'ésotérisme (ou *eseneya*) serait « à l'origine de toute activité physique²⁴² ». L'*eseneya* ou l'*ésenga* représenterait toutes les activités magico-religieuses des Fangs, et serait « mis au service du guerrier comme moyen d'attaque et de défense²⁴³ ». L'initié à l'*eseneya* vivrait une alliance avec une entité non humaine, permettant à l'initié d'accroître son potentiel physique et psychique. « L'*eseneya* renvoie de façon générale à un animal (souvent un léopard, mais aussi une panthère ou un serpent, un gorille ou une civette, etc.) [dont on] détient le plus grand secret et qui sert à commettre des forfaits de tous genres »²⁴⁴. Ce duo puise sa force entre le visible et l'invisible. Son autre permettrait à l'initié en question d'être protégé pendant combat. Et de spécifier, l'auteur ajoute :

« Chez les Fangs, le *mesing* possède deux (2) fonctions, une qu'on peut qualifier de naturelle et qui est la face visible et l'autre qualifiée de surnaturelle dont invisible aux

²³⁹ Olivier P. Nguema Akwe, *Sorcellerie et arts martiaux en Afrique. Anthropologie des ports de combat*, Préface de Daniel Colson, Paris, L'Harmattan, 2011.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

²⁴² *Ibid.*, p. 20.

²⁴³ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

profanes. Ainsi, dans un monde où les forces invisibles jouent un rôle de premier plan dans l'ensemble des activités de la population, l'accès au monde invisible constitue un puissant outil de domination et d'exploitation. Cela est vrai surtout chez ceux qui sont supposés capables de manipuler les puissances invisibles. L'aspect surnaturel du mesing est justement ce côté de pouvoir manipuler les forces visibles et invisibles à travers le mebian. »²⁴⁵

Le *mebian* représente la pharmacopée, les outils et les matériels mystiques (médicaments, fétiches, charmes, bains, breuvages et prières²⁴⁶), accompagnant les rituels de *l'eseneya* dans le *mesing*²⁴⁷. Beaucoup reste encore à dire, ne fut-ce que sur les aspects initiatiques et les différents rituels du *mesing*, qui nécessitait de longues réflexions, ainsi qu'une profonde et sérieuse recherche, tant le sujet est complexe. Notons néanmoins, d'Olivier P. Nguema Akwe, l'essentiel concernant la pensée et la philosophie des rites et rituels de *l'eseneya* dans la lutte traditionnelle gabonaise : « D'une manière générale, par rapport aux eseneya, le scénario du rite initiatique symbolise la mort de l'homme ancien et la naissance d'une nouvelle personnalité, dotée d'une connaissance ou d'une sagesse supérieure »²⁴⁸.

D'aucuns taxent cette initiation de sorcellerie. Or, « Étymologiquement, le terme « sorcellerie » désigne une pratique divinatoire : le sorcier « dit le sort » (latin populaire, *sorliarius*, de *sors*). Dans son usage anthropologique, « sorcellerie » désigne avant tout les effets néfastes d'un rite (accident, mort, infortunes diverses), ou ceux d'une qualité inhérente à une personne désignée du terme de sorcier. »²⁴⁹

En d'autres termes, la sorcellerie se caractériserait par toute force occulte, une puissance destructrice de toute forme de vie sur cette terre, « que détiennent certains êtres humains en vue de nuire à autrui, en infligeant des déboires de toutes sortes, en détruisant les récoltes, en provoquant la déchéance physique et morale, la stérilité des hommes et des femmes, les infirmités, en dévorant par des procédés ineffables la chair humaine, en semant la misère, la famine et la mort »²⁵⁰. Et pourtant, les pratiques initiatiques des arts martiaux, au sens où ils ont été définis précédemment, renvoient à l'intérêt et au bien-être des gens, car ils défendent et soutiennent la vie. Ici les initiés s'adonnent aux pratiques de guérison plutôt que de sorcellerie ou de jeteurs de sors. Cette distinction est très importante à faire. En lien avec les Djokan et ses références des pratiques

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 103.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 104.

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 110, 112, 113-114.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 105.

²⁴⁹ <http://recaa.mmsh.univ-aix.fr/2/Pages/2-4.aspx>, consulté le 10 novembre 2016.

²⁵⁰ *Ibid.*

initiatiques *bushinengé*, entre autres, l'historien Jean Moomou atteste l'existence, sans ambiguïté, de ces deux pratiques initiatiques, celle du sorcier, faiseur du mal, et du guérisseur, faiseur de bien. En effet, le guérisseur (*deesiman*²⁵¹, en langue *bushinengé*) fait partie des tradi-praticiens, ou *Obiaman*, faiseurs du bien. Notons aussi que, chez les Bushinengé, le « tradi-praticien est la figure centrale de la société²⁵² ». À ce sujet Jean Moomou affirme ceci :

« Nous appelons *obiaman* (tradi-praticiens) tous ceux qui soignent avec des plantes, des herbes séchées, des racines, des plumes, des becs d'oiseaux, des crânes et des cornes de certains animaux, certaines têtes et queues de poissons. Ils utilisent des produits à la fois fluviaux et forestiers, mais aussi des produits de consommation du monde colonial hier et du monde urbain de nos jours. »²⁵³

J'ai moi-même pu m'entretenir avec un *obiaman* pendant quelques années et j'ai observé toute la sagesse et la responsabilité que confère un tel statut social à ce personnage. En effet, l'*obiaman* est toujours soucieux de rassembler et de partager les bonnes choses avec son entourage. Même s'il est souvent seul, il a un fort sens des valeurs et des responsabilités communes. Il doit exercer son don « pour le bien-être de la communauté ²⁵⁴».

Quant au sorcier, les Bushinengé l'appellent *wishi-man*²⁵⁵. *Wishi* désignant ce qui est mauvais en *stranan tongo*, le *wishi-man* est donc vu comme l'homme mauvais par excellence. Le *wishi-man*, chez les Bushinengé, prend alors les mêmes attributs que le sorcier en Afrique : un être humain doté de pouvoirs maléfiques, dont le seul but est de détruire, et de créer le désordre dans une communauté. Cette mise au point est nécessaire pour dissiper la confusion que bon nombre de personnes entretiennent, pour diverses, entre la sorcellerie, domaine précisément d'activités occultes et le domaine du guérisseur, celui de la spiritualité et des pratiques magico-religieuses bien vaillantes africaines, entre autres.

Ainsi, on peut regretter que dans son ouvrage, pour ne pas le nommer, Olivier P. Nguema Akwe parle de la sorcellerie comme une généralité et globalité pour décrire et définir toutes les pratiques mystiques du peuple Fang et notamment l'*eseneya*, la lutte traditionnelle. Selon l'auteur, l'univers de la lutte traditionnelle gabonaise, le *mesing*, baigne et se définit par la sorcellerie

²⁵¹ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, p. 416.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, *Ibid.*, pp. 416-417.

²⁵⁴ Émilie Tocney, *Obia, Entretien avec Ronald*, Rémire- Montjoly, MKT Éditions, Collection Mémoires et Traditions, 2011, p. 25.

²⁵⁵ Jean Moomou, « Entre vivants et morts chez les Bushinenge du Surinam et de la Guyane française : ancestralisation, ancestralité, ancestrolâtrie », in *La question du Patrimoine ne Guyane française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, p. 421.

gabonaise. On parle de « lutteur sorcier »²⁵⁶, de « sportif sorcier »²⁵⁷, de « pratiquant sorcier »²⁵⁸ ou encore de « sorcellerie sportive »²⁵⁹, mais aussi de pouvoir sorcellaire et de « forces occultes »²⁶⁰. En même temps, il parle et définit cette sorcellerie, ces actes de sorcellerie, comme une source de sagesse et d'éveil en disant « d'une manière générale, par rapport aux *eseneya*, le scénario du rite initiatique symbolise la mort de l'homme ancien et la naissance d'une nouvelle personnalité, dotée d'une connaissance ou d'une sagesse supérieure. »²⁶¹ Il poursuit, paradoxalement, en relevant que :

« N'est pas lutteur sorcier qui veut, mais qui peut. Le premier critère de cette « fabrication de l'humain » à travers la sorcellerie du *mesing* et la sélection. Cette sélection a un critère déterminant : l'éveil spirituel de l'adepte »²⁶², d'une part.

De l'autre, il affirme que « la première fonction du *mesing* dans la société fang est celle de la socialisation²⁶³ ». Pour ma part, l'éveil spirituel est bien dissociable de la sorcellerie, les deux principes étant totalement opposés, et je dirais même que le premier est l'antidote du second, le poison.

Pour revenir à l'*eseneya*, il est compris comme « l'esprit qui habite l'homme au moment de se battre²⁶⁴ ». Cela montre combien le mystique prend donc une part importante dans la mentalité des Fangs, en l'occurrence, dans la préparation au combat, et pendant le déroulement du combat lui-même. Cela se conçoit, le *mesing* n'est pas pratiqué par n'importe qui, et ce, n'importe comment. Notons aussi que l'idée forte d'une transmission réalisée dans le plus grand secret amplifiait l'idée d'élitisme du *mesing* et de l'*eseneya*. Le secret était si bien gardé, qu'il touche même le monde politique fang. Un ancien gouverneur de la province Woleu-Ntem, Magloire Nkogué Ondo, lui-même lutteur de *mesing* et initié à l'*eseneya*, avait interdit dans sa province toute pratique de la lutte traditionnelle (*mesing*). Le souci de conserver ce secret et sa culture guerrière était un objectif crucial et ne devait être bafoué. Magloire Nkogué Ondo démontre alors, à travers les différents récits et interviews des anciens Fang, « la volonté que les Fangs ont affichée pour garder secrète le *mesing* au cours de leur histoire »²⁶⁵. L'auteur poursuit en affirmant

²⁵⁶ Olivier P. Nguema Akwe, *Sorcellerie et arts martiaux en Afrique. Anthropologie des ports de combat*, op. cit., pp. 116, 119.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 135.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 135.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 139.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 105.

²⁶² *Ibid.*, p. 126.

²⁶³ *Ibid.*, p. 102.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 77.

que « la lutte traditionnelle n'était pas simplement un sport de combat, mais un art martial²⁶⁶ ». Par art martial, chez les Fangs notamment, il faut entendre une discipline martiale qui renvoie au sacré et surtout au caractère mystique. Il faut comprendre que la sorcellerie, comme la conçoit le peuple fang, fait partie intégrante de leur mode de vie, « elle fait partie de l'univers social et touche tous les secteurs de la vie quotidienne. Cette omniprésence de la sorcellerie dans les relations sociales des populations du Nord du Gabon se résume par l'histoire de ce phénomène »²⁶⁷.

Nous venons de le voir, la lutte traditionnelle gabonaise est une lutte où, à un certain niveau d'expertise et de maîtrise, l'apport de la partie magico-religieuse est essentiel et fondamental pour l'apprentissage et l'acquisition de la connaissance, de la sagesse et de l'éveil spirituel. Il résulte de cette somme de constats, que pour la pratique d'une même discipline martiale, il y a deux lectures, deux visions et donc deux écoles, en quelque sorte. L'une exploite le magico-religieuse comme énergie positive, tandis que l'autre comme une force occulte exploitée de façon nocive. Ces deux états de fait sont une réalité qui structure le décor spirituel et religieux de cette pratique martiale.

On retrouve ces activités liées aux forces de la nature, des pratiques magico-religieuses dans d'autres pratiques martiales africaines comme le *lamb* ou la lutte sénégalaise. La lutte sénégalaise est un autre exemple d'espace du jeu de fétichisme. Je me suis rendu au Sénégal en juillet 2015, justement pour rencontrer les lutteurs guerriers et le *lamb*, la lutte traditionnelle sénégalaise. J'ai pu constater et observer par mes propres yeux la présence de fétiches utilisés même par des jeunes combattants. Accueilli par la famille Diouf, à Dakar, durant mon séjour, j'ai observé que des enfants étaient munis de cordelettes de protection censées leur apporter force, courage, chance et protection. J'ai aussi visionné de nombreuses vidéos sur la lutte sénégalaise²⁶⁸. Par ailleurs, j'ai été initié par les lutteurs sénégalais, à leur art, tant au Sénégal qu'en Guyane, auprès des membres de la communauté sénégalaise de Guyane le pratiquant. Notons aussi que la lutte sénégalaise a subi quelques changements dans son règlement et ses techniques et, surtout, dans son impact et son apport économiques, car, aujourd'hui, un champion de *lamb* peut devenir très riche, grâce à ses victoires qui peuvent lui rapporter beaucoup d'argent dans le monde professionnel.

Voici un exemple de changement dans les techniques. Avant, la lutte sénégalaise était composée uniquement de techniques de corps à corps. Maintenant, les formes de boxes sont acceptées et donc, les coups portés par les points sont de fait permis, et le KO autorisé. Si l'univers de la lutte sénégalaise se construit encore traditionnellement autour des lutteurs, ces derniers sont exercés par des entraîneurs, soutenus par des directeurs sportifs (souvent appelés Managers), mais

²⁶⁶ *Op. cit.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 79.

²⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=tcsbTtjXtn8>, <https://www.youtube.com/watch?v=tt4gAM4VSUo> et <https://www.youtube.com/watch?v=fFyUzEINhDY>.

aussi par des *marabouts*, qui ne sont jamais très loin, pour les protéger. Ils leur préparent des breuvages, et toutes sortes de potions magiques réalisées à base de plantes. Ils pratiquent également des prières en leur faveur, ainsi que des chants pour les stimuler en vue de la victoire et de leur invincibilité. Ils leur confectionnent des fétiches (ceinture de protection, bracelets, couronnes, colliers, etc.), tout en pratiquant le culte des ancêtres et l'appel des anciens guerriers.

Avant le combat, toute une cérémonie prend place dans l'univers social et culturel de la lutte sénégalaise. Le public participe activement, en encourageant et acclamant son lutteur préféré. Dans l'aire de combat, chacun son tour, ou parfois tous en même temps, les lutteurs dansent avec le groupe de danseurs et de percussionnistes qui jouent des rythmes guerriers. Chaque lutteur exhibe alors toute sa souplesse, son agilité. C'est aussi là le moyen pour lui de se préparer et de se conditionner pour le combat. C'est également là une manière d'attirer et de conquérir le public à sa cause, tout en impressionnant son adversaire. A plusieurs reprises, le lutteur se met à danser jusqu'à parfois tomber en transe. Ensuite, il se recueille avec son marabout qui le prépare de manière mystique. Ensemble, ils prennent plusieurs bains, de la potion préparée par leur marabout qui sont les seuls détenteurs de la recette gardée secrète. Au sujet des marabouts, dans la lutte traditionnelle sénégalaise, Cheikh Tidiane Wane rapporte que :

« Chaque lutteur fait appel à un ou plusieurs marabouts. Ces derniers font partie intégrante du décor de la lutte par leur présence effective et pour certains sur l'aire de combat. Ils constituent pour certains lutteurs la première force. Pour d'autres, c'est la deuxième force après les qualités physiques et techniques du lutteur. Le marabout joue un rôle très important dans la vie du lutteur et dans le déroulement de ses combats. C'est lui qui décide de la place à occuper sur l'aire, de la manière de s'orienter, de la manière et du moment d'entrée dans le stade. Il peut même influencer l'heure du combat. Il donne au lutteur des amulettes, de l'eau bénite et il prédit souvent l'issue du combat. Il est assimilé à un préparateur mental. »²⁶⁹

À ce sujet, j'ai observé d'intéressantes similitudes, à analyser ultérieurement, dans les rites de préparation des lutteurs sénégalais avec ceux des Bushinengé et des Amérindiens en Guyane. Cela concerne les rites, mais aussi, la symbolique et la représentation de l'apport du spirituel, du mystique dans la pratique martiale de ces derniers. J'y reviendrai plus tard pour les détails significatifs, en lien avec mon sujet.

²⁶⁹ Cheikh Tidiane Wane, *La Lutte sénégalaise : contribution au développement des compétences en Éducation Physique Sportive, Tome 1*, Thèse doctorale n°1913, présentée le 03 février 2012, Université Bordeaux 2, sous la direction de Daniel Bouthier, p. 80.



Photo 4 : Un lutteur professionnel sénégalais, nommé Yekini²⁷⁰, assis devant les potions mystiques préparées par son marabout, potions censées lui apporter invincibilité²⁷¹.

On l'aura compris, l'art martial fait référence à un mode opératoire qui dépasse la simple formation du corps physique. Toutefois, il en ressort que chaque continent à sa propre définition de l'art martial, ce, en fonction de sa propre histoire, de son propre environnement socio-culturel et de sa propre spiritualité. Le point commun se trouve dans le fait que l'art martial est très souvent lié à un cheminement spirituel, une voie de la connaissance, à la quête de l'éveil de la conscience de soi.

Puisque l'art martial évolue en fonction du temps, de l'histoire socioculturelle d'une région, d'un pays, d'un peuple, il est donc, très souvent, le miroir d'une culture particulière et singulière. Qu'est-ce que la culture ? La perçoit-on de la même manière partout, notamment en Europe, en Afrique, en Asie, qu'en Guyane ? Peut-on parler de culture martiale ? Ces questionnements sont importants à saisir d'autant plus que le Djokan, objet de cette étude, s'est construit à travers la culture plurielle de la Guyane. Quels liens le Djokan a-t-il alors avec la culture guyanaise ?

B.II-3b La culture ?

« Sans la culture, il est impossible de jouir à bon escient de la tradition. Qu'en est-il alors de la culture dans le contexte du Djokan ? »

²⁷⁰ Yékini, de son vrai nom Yakhya Diop, est un lutteur professionnel sénégalais, considéré comme le Roi des arènes, par ses pairs. Il est resté vaincu pendant 20 ans.

²⁷¹ https://www.google.fr/search?q=lutteur+senegalais+et+marabout&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewiso62_rrDXAhVEXhQKHb6nCmYQsAQIJA&biw=1280&bih=468#imgrc=Y5ZGz3_ffTUmsM, consulté le 23 mars 2015.

Cette interrogation du Professeur Apollinaire Anakesa²⁷² me permet d'introduire cet autre questionnement sur les liens qu'entretiendraient le Djokan, la culture guyanaise et la culture martiale ? Je l'ai précédemment relevé : le Djokan est aussi une culture. Qu'est-ce que c'est au juste ?

D'un point de vue philosophique, Hegel, notamment, indique que la culture est source des divisions. Elle obligerait l'homme à abandonner toutes parties animales, en étant « [...] ce qui l'arrache à la particularité des besoins naturels, à toute identité immédiatement donnée, pour l'obliger à se représenter à distance de soi »²⁷³. Autrement dit, la culture est l'inverse de la nature. Elle représente tout ce que l'humanité a reçu par apprentissage et par transformation, elle n'est donc pas innée. En effet, la culture est acquise, apprise, et représente un nombre de connaissances, de savoirs et de savoir-faire qu'un individu ou un groupe d'individus doivent intégrer pour vivre en bonne intelligence au sein de la communauté à laquelle ils appartiennent. Philosophiquement, la culture est ce qui distingue l'homme de l'animal. Hegel décrit cette conception et ce rapport en ces termes :

« La culture est bien cette médiation de soi à soi qui permet à l'individu de conquérir son identité, en s'arrachant à tout ce qui pourrait enfermer l'individu dans une identité qu'il aurait reçue sans l'avoir posée. Par ce processus de culture, qui implique une division en soi-même, l'homme sort de lui-même, il s'arrache à la particularité de sa nature biologique et animale, pour rejoindre progressivement l'universalité générique de l'humanité, qui constitue son essence. La division entre soi (comme individu particulier) et soi est donc le moyen, pour l'individu, de conquérir son vrai Soi, de réaliser son essence générique (son humanité). »²⁷⁴

Sur le plan sociologique, l'Unesco définit la culture ainsi :

« Dans son sens le plus large, la culture est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. [...] la culture donne à l'homme la capacité de réflexion sur lui-même. C'est elle qui fait de nous des êtres spécifiquement humains, rationnels, critiques et éthiquement engagés. C'est par elle que nous discernons des valeurs et effectuons des choix. C'est par elle que l'homme s'exprime, prend conscience de lui-même, se reconnaît comme un projet inachevé, remet en

²⁷² Apollinaire Anakesa, « Djokan, une dynamique patrimoniale guyanaise pour une humanité partagée », conférence intitulée du 28 juin 2016 à Cayenne.

²⁷³ <https://www.connaissancesphilosophiques.fr/la-culture-chez-hegel/>, consulté le 25 mars 2017.

²⁷⁴ <https://www.connaissancesphilosophiques.fr/la-culture-chez-hegel/>, consulté le 25 mars 2016.

question ses propres réalisations, recherche inlassablement de nouvelles significations et crée des œuvres qui le transcendent. »²⁷⁵

En cela, la culture est comme une interface permettant à l'homme de se définir lui-même et de se reconnaître dans un groupe social, tout en identifiant sa particularité au sien du groupe. Elle s'apparente donc à une sorte d'empreinte digitale permettant à l'individu de tracer son parcours d'apprentissage et de transmissions de données culturelles lui appartenant. Telle une boussole nous permettant de retrouver notre chemin, la culture indique et apporte des indices de reconnaissances, d'échange et de communication de chaque individu formé au sein d'un champ culturel donnée.

À ce propos, le Professeur Apollinaire Anakesa nous éclaire de la manière suivante :

« La culture engage l'homme dans la voie des savoirs et huile les mécanismes de la transmission des connaissances. Ainsi sert-elle de courroie qui assure la connexion des temps, des faits et des individus, tout en cimentant le dialogue et l'échange des protagonistes. Elle permet de triompher de l'ignorance, et de réguler des dimensions non négligeables du fonctionnement sociétal, en engageant l'individu ou la collectivité dans la voie du saisi et de l'agi, et donc des savoirs et de l'action. Maîtrisée, la culture permet non seulement une meilleure compréhension, intégration et transmission des connaissances, mais elle sert aussi de gage d'enrichissement mutuel entre individus ou entre générations. »²⁷⁶

Il existe plusieurs facettes de la culture, que Nicolas Journet²⁷⁷ résume ainsi :

- « *Représentationnelle* : toute culture véhicule une somme importante de connaissances et de croyances sur le monde qui nous entoure, et la manière dont il fonctionne et change.
- *Constructive* : la culture fait exister de institutions comme le mariage, l'argent, la loi, le langage, et nous acceptons (ou n'acceptons pas) les conséquences qui s'en suivent.
- *Directive* : par intériorisation, la culture nous pousse à observer des normes de conduite. Leur observance est liée à plusieurs types de récompenses : personnelles, morales, sociales.
- *Evocative* : notre culture fait que, face aux événements, nous éprouvons des sentiments, exprimons des attitudes. Tout élément de culture est aussi porteur d'affects ».

²⁷⁵ UNESCO : Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles, Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982, p. 1.

²⁷⁶ Conférence intitulée « Djokan, une dynamique patrimoniale guyanaise pour une humanité partagée », qui a eu lieu le 28 juin 2016 à Cayenne.

²⁷⁷ Nicolas Journet (dir.), *La culture, De l'univers au particulier, La recherche des origines, La nature de la culture, La construction des identités*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 2002. pp. 6-7.

Tableau 1 : récapitulatif des dites facettes représentant la culture.

Représentationnelle	Constructive	Directive	Évocative
<i>Connaissances</i>	Institutions	Normes et règles à respecter	Sentiments
<i>Croyances</i>		Conduites et comportements sociaux	Attitudes
<i>Savoirs</i>			Émotions
<i>Savoir-faire</i>			

Qu'en est-il de la notion de culture martiale ? Existe-t-elle réellement ? Les éléments de réponses à ces interrogations me permettront d'explicitier le sens du Djokan en tant que culture martiale.

Nous l'avons vu, l'art martial relève d'un cheminement spirituel, mais aussi philosophique qui, au cours de son histoire, a évolué et s'est enrichi de substrats culturels de la région où il a pris naissance. D'une façon générale, l'évolution des arts martiaux est constante et les gens qui les adoptent, s'adaptent, à chaque fois, aux différents courants spirituels, philosophiques et sociologiques qui se succèdent et traversent les époques.

Sous l'influence de ces courants, l'art martial en question subit relativement de profondes modifications culturelles, et sa culture s'en trouve modifiée plus ou moins significativement. Ainsi la nature d'une culture martiale est-elle à l'image de la culture qui l'a engendrée. Aussi, vouloir la comprendre nécessite-t-il que l'on en saisisse, la genèse, tout autant que la nature de son histoire et de l'époque où celle-ci s'est construite, afin de mieux en déchiffrer et concevoir les formes techniques, mais également la pensée philosophique sous-jacentes.

Nous le savons, l'art martial se réalise à travers une expression corporelle qui se meut dans l'espace de performance, mais aussi dans le monde et à travers le monde. S'intéresser à une culture martiale d'une discipline artistique c'est aussi pénétrer ses fondements philosophiques. Par exemple, les arts martiaux japonais se sont principalement construits sous l'impulsion et l'influence du bouddhisme, du taoïsme, du confucianisme.

Il importe de souligner que cette notion de culture martiale est très importante dans la compréhension d'un art martial, pour mieux la saisir. Or, aujourd'hui, la dérive amène à désigner des sports de combat comme étant des arts martiaux, alors que leurs fondements philosophiques et spirituels ne sont que peu, voire pas du tout, abordés, soit par indifférence, soit par ignorance. L'influence d'un monde occidental laïc, touchant, de façon universelle, aussi tous les secteurs de la vie, celui des arts martiaux ne fait pas exception. Sa culture s'appauvrit de ses valeurs

spirituelles, ne privilégiant que son aspect technique qui, aujourd'hui est devenu le seul facteur de motivation de la grande majorité des personnes, voulant pratiquer un art martial. En même temps, étudier la culture martiale devient souvent signe d'un exotisme de moindre intérêt, et parfois considéré comme étant une perte de temps. Le pratiquant ne veut pas s'attarder sur des concepts philosophiques. Il préfère plutôt mobiliser ses efforts sur les formes techniques dévastatrices, qui offrent, en apparence, un semblant goût d'invincibilité.

On l'aura compris, un art martial vaut par sa culture martiale. C'est par elle que se distingue ou se différencie les arts martiaux des sports de combat.

Comme nous venons de le voir, la notion de culture, est le propre de l'homme. Elle est une forme d'ADN dans lequel chaque individu peut puiser ses fondements philosophiques, ses valeurs citoyennes, son identité. La culture martiale, sur le même registre, offre aux pratiquants sincères et désireux d'apprendre réellement l'art martial, une position d'ouverture permettant d'apprendre de l'autre, d'aller vers l'autre et finalement d'apprendre de soi par soi, pour soi et par autrui ; ce sont, du reste, là les vrais objectifs d'un art martial.

Qu'en est-il alors des rapports entre le sport, la musique et l'art martial ?

B.II-3c De la Diptyque sport – musique : interrelations et interactions

Les notions de sport, de musique, ainsi que leur interrelation ou association, ainsi que le fruit de leurs relations sont indispensables à saisir préalablement, pour mieux comprendre le sens de l'art martial *djokan*, dans sa performance. Pour ce faire, il est intéressant d'examiner les caractéristiques essentielles du sport et de la musique, mais aussi les relations que peuvent entretenir le sport et la musique, la musique et la performance sportive. Il en va de même de l'identification des rapports et des effets de la musique sur le sport et sur la performance sportive. Cette analyse des interrelations et des interactions du diptyque sport et musique est donc d'une grande importance, dans le sens où le Djokan est un art martial qui associe une performance motrice avec une performance musicale, ce que j'appelle une performance martialo-musicale. Le produit de tous ces éléments me permettra d'introduire, ensuite de la meilleure façon possible, le rapport de l'art musical avec l'art martial et de comprendre le « corps martialo-musical » du Djokan.

Le sport et ou la pratique sportive sont un ensemble d'activités ou d'actions motrices également appelées situations motrices ou encore tâches motrices. Dans le cadre d'une compétition, ils sont règlementés par un cadre et des normes des instances compétentes, notamment du Ministère français des sports. Sur un tout autre plan, le sport est un fait social, mais

aussi un fait institutionnel, car régi par la loi. De ce fait, toutes les activités y afférent, mais non répertoriées par les institutions, ne sont donc pas reconnues sur le territoire en tant que telles. Cette classification par les instances officielles ont pour objectif premier, de, bien entendu, règlementer les pratiques sportives dites « institutionnelles » et, deuxièmement, de faire la distinction entre ces « jeux institutionnels » et « les jeux traditionnels ».

Pierre Parlebas s'est attelé à analyser et à comprendre ces deux concepts sportifs, et démontrer que la tendance actuelle c'est la domination des jeux sportifs institutionnels sur les jeux traditionnels. Une des pistes des justifications à cela c'est le fait que le sport devenu un facteur économique et médiatique important, répond à des exigences économiques et politiques aux enjeux et stratégies également importants.

En soi, le terme sport est polysémique. Il renferme, en effet, plusieurs données et significations aux dimensions diverses et variées : psychologique, affective, motivationnelle, institutionnelle et sociale, entre autres. Définir ce mot sport est donc une opération complexe, tant les variables à prendre en compte sont plurielles. Néanmoins des sociologues, des anthropologues et autres chercheurs traitant la problématique du sport ont tenté de simplifier la définition, en orienter le débat singulièrement sur l'aspect sportif. Pierre Parlebas est l'un d'entre eux et dit ceci :

« Le sport peut être défini de façon simple et concise comme l'ensemble des situations motrices codifiées de façon compétitive et institutionnalisées. Cette identification effectuée, nous pourrions distinguer parmi l'ensemble des activités physiques, d'autres catégories de pratiques qui répondent à des besoins différents et seront sans doute affectés de façon fort variable par la mondialisation :

- Les quasi-jeux sportifs : jeux physiques informels, dénués de règles, soumis à des usages locaux et dépendants des impératifs du milieu - jogging, ski, kayak de loisir, vélo, baignade...
- les jeux sportifs traditionnels : ce sont les jeux physiques codifiés, non institutionnalisés, et souvent issus d'une longue tradition ludo-culturelle - la Chandelle, les Barres, le Cheval fondu, la Galine, le Drapeau...
 - les quasi-sports : il s'agit de jeux sportifs conçus sur le modèle des sports mais qui n'ont pas encore réussi à atteindre une notoriété institutionnelle pleine et entière. Ces jeux "semi-institutionnalisés" sont du niveau régional et non du niveau mondial - joutes nautiques du midi de la France, "boule de fort" de la région nantaise, lutte des Canaries, balle au tambourin de la région de Montpellier...
- les jeux sportifs de rue : pratiques ludomotrices urbaines, parfois nouvelles, parfois imitant des sports consacrés, qui se donnent des règles simples et fluctuantes en gardant une grande part d'improvisation - basket, football ou hockey "de rue", roller, planche à

roulettes... »²⁷⁸

Pierre Bourdieu a aussi étudié la notion du sport en fonction des classes sociales. En effet, il s'intéresse et analyse les pratiques sportives et physiques selon l'appartenance sociale et culturelle du pratiquant, et conclue qu'il y a un rapport très étroit entre le choix et la pratique d'un sport et son rang social. C'est toute la dimension culturelle et symbolique du sport qui est décortiquée et prise en compte dans l'observation des interrelations entre le sport et la société, entre le sportif et son rang social, fondement même de la sociologie du sport. Pour lui, le sport façonné par la société renvoie donc à la notion de la culture et de l'identité socioculturelle. Ainsi le sport est-t-il alors pratiqué différemment en fonction du groupe social dans lequel nous appartenons. En guise d'exemples concrets, il en conclue que le football et la lutte sont pratiqués surtout par la classe populaire et que le tennis et l'escrime sont des sports pratiqués par la classe bourgeoise.

« Un sport a d'autant plus de chance d'être adopté par les membres d'une classe sociale qu'il ne contredit pas le rapport au corps dans ce qu'il a de plus profond et de plus profondément inconscient, c'est-à-dire le schéma corporel en tant qu'il est dépositaire de toute une vision du monde social, de toute une philosophie de la personne et du corps propre. »²⁷⁹.

Les quelques éléments avancés nous montrent combien le sport reste une notion difficile à définir, quand bien même il est structuré des organes et organismes aux compétences avérées. On en donne diverses définitions qui, varient et évoluent, dirais-je, avec la société et ses besoins, mais aussi avec l'environnement et l'époque du moment, sans oublier les acteurs du sport, ainsi que le progrès technologique et bien d'autres facteurs encore.

Outre le sport, il y a la notion musique que j'aborde maintenant, pour savoir ce que c'est ? Quels bienfaits procurerait-elle à l'homme (son corps, son esprit, ses émotions etc.) ?

Pour expliciter mes propos sur cette notion, divers travaux m'ont servi d'appui, notamment l'ouvrage d'Apollinaire Anakesa Apollinaire²⁸⁰ qui traite entre autres de l'évolution de la musique dans le temps et dans l'espace, les travaux de Régine Kolinsky, José Morais et Isabelle Peretz, qui observent la musique dans une approche neuro-cognitiviste.

Avant d'entrer dans les détails de ces éléments, notons que, si aujourd'hui tous les peuples du monde entier écoutent et créent de la musique, les considérations sous-jacentes la faisant art

²⁷⁸ Pierre Parlebas, *in, Vers l'Éducation Nouvelle*, n°496, Du jeu traditionnel au sport : l'irrésistible mondialisation du jeu sportif », septembre 2000, *in*, <http://www.cemea.asso.fr>, consulté le 20 novembre 2017.

²⁷⁹ Pierre Bourdieu, *La distinction, op. cit.*, p. 122.

²⁸⁰ Apollinaire Anakesa Kululukua, *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2007.

des sons et plus sont multiples. En effet, il ne s'agit pas uniquement d'un simple agencement des sonorités, des rythmes, de mélodies chantées et/ou instrumentales, et autres harmonies qui soient agréables à toute ouïe humaine. Ainsi que le note aussi Apollinaire Anakesa, la musique est, en effet, « [...] une notion qui exprime et implique plusieurs réalités socioculturelles »²⁸¹. Elle répond, comme pour toute autre création de l'homme, à des exigences qui varient en fonction de la culture, de l'histoire, de l'espace, des croyances, des règles sociétales, des religions et des cheminements spirituels, mais aussi des émotions humaines, des instruments musicaux, du climat et du relief, du ou des rapports des langages avec la musique, et la liste des facteurs impliqués n'est ici qu'exhaustive. Dans l'Antiquité gréco-romaine, par exemple, la musique était définie comme une des disciplines majeures relevant des voies des sciences mathématiques du principe quadrivium, sciences qui permettaient de comprendre le monde et l'univers qui nous entoure. Il s'agissait de l'astronomie (*Ast colit astra*), de la musique (*Mus canit*), de la géométrie (*Géo ponderat*) et de l'arithmétique (*Ar numerat*). Avec le temps, la musique a été et continue d'être pensée, écoutée, vécue, chantée, jouée, visitée, écrite, mesurée, lue, relue, mais également observée, étudiée, décortiquée ; toutes sortes d'expériences scientifiques en ont été réalisées, faisant, qu'aujourd'hui, nous parlons des disciplines scientifiques de la musique, dont la musicologie, l'ethnomusicologie, l'acoustique musicale, la musicothérapie, pour ne citer que celles-ci.

Il en résulte une réalité complexe que le Professeur Anakesa explique en ces termes :

« La musique constitue un phénomène complexe, un art essentiellement non sectoriel qui, comme nous l'avons déjà mentionné, comporte de profondes et nombreuses intrusions directes de paramètres complémentaires, étudiés spécifiquement par la sociologie, la linguistique, l'ethnologie, l'anthropologie, l'histoire, la géographie, l'écologie, la religion et d'autres sciences encore. »²⁸²

Ce phénomène complexe, qu'est la musique, est perçu, conçu et reçu de mille et une manières à travers le monde.

En Occident, par exemple, la musique se définit actuellement comme « l'art d'organiser les sons » ou « l'art des sons », et c'est là une définition universalisée. Cette définition dissocie, par exemple, la musique de la danse, alors que dans d'autres lieux, nous le verrons, ces deux facteurs sont pendants, l'un comme l'autre définissant la globalité de leurs facteurs.

C'est ce que corroborent les propos suivants d'Anakesa :

²⁸¹ Apollinaire Anakesa Kululuka, *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Op. cit., p. 391.

²⁸² *Ibid.*, p. 392.

« [...], la musique traduit bien évidemment une organisation appréciable de la matière sonore. Car, en tous lieux et à diverses époques, les sons ont toujours été structurés et exprimés de multiples manières, dans le cadre des cultures données, et parfois en rapport avec les langues locales (comme c'est dans le cas des sociétés de tradition orale où la parole est importante et demeure un facteur déterminant de leurs musiques) »²⁸³.

En Asie, la musique est perçue par les prismes philosophique et spirituelle. Telle est le cas en Chine, ou depuis les temps antiques, la musique est associée à l'expérience physique et métaphysique de la vie humaine. Ruanji (210-263), notamment la définit ainsi : « La musique est substance de l'univers, la nature des êtres. L'union avec cette substance, l'accord avec cette nature voici, l'harmonie. »

Un autre sage, Jikang (223-262), explicite cette conception en ces termes :

« La musique, c'est l'harmonie que produisent le Ciel et la Terre. Par l'harmonie, les divers êtres viennent à l'existence ; par la hiérarchie, les êtres se multiplient et se distinguent tous. La musique tire du Ciel son principe d'efficacité ; les rites prennent à la terre leur principe de réglementations. Si l'on abuse de la réglementation, il y a trouble ; si l'on abuse de l'efficacité il y a violence. C'est après avoir bien compris le Ciel et la Terre que l'on pourra bien pratiquer la musique ». Il s'agit ici de l'extrait des Mémoires sur les rites, pour davantage des détails, lire Chavannes, E., 1967, p. 249)²⁸⁴.

À travers ces définitions, il en ressort que la musique est plus qu'un simple art des sons, une double énergie céleste et terrestre. Il en est, du reste, de même pour les arts martiaux asiatiques que nous avons vus : ils se construisent à partir des schémas et des orientations philosophiques et spirituelles. C'est que souligne remarquablement le traité chinois *Yueji*, qui constitue la partie Mémorial des rites (*Liji*), consacrée à la musique, dans lequel on lit : « La musique est le mouvement du cœur. La musique est la vertu. Ciel et Terre ensemble résonnent, voilà l'harmonie du Ciel et de la Terre »²⁸⁵.

À travers ses travaux de recherche sur la musique de l'Afrique noire, Apollinaire Anakesa, qui en a étudié notamment les modes de langage et d'expression, parvient à une conclusion similaire. Il indique que la musique africaine traditionnelle est « une expression de l'ordre de vie intérieur de l'homme et un facteur contribuant à la régulation de cette vie dans cet environnement

²⁸³ *Op. cit.*, p. 392.

²⁸⁴ Édouard Chavannes, *Les Mémoires historiques de Se-Ma TS'EN, Tome premier*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1967, p. 249.

²⁸⁵ *Idid*.

humain, naturel et cosmique »²⁸⁶. La musique est ainsi rapportée au sacré et à l'univers. Elle serait, en quelque sorte, un tunnel vibratoire, une somme des sonorités structurées et marquant subtilement un langage oscillant entre le passage du monde invisible au monde visible, et vice versa. C'est, me semble-t-il, ce qui fait aboutir A. Anakesa à cette conclusion : « La raison d'être de la musique africaine n'est rien moins que la vie de l'homme (avec tout ce que cela implique matériellement et spirituellement). Il s'agit là d'un concept échappant à toute convention et à tout académisme »²⁸⁷.

Ce constat vaut aussi pour les arts martiaux africains qui, comme pour les musiques africaines, répondent aux mêmes valeurs philosophiques et spirituelles. Pour les Africains, traditionnalistes singulièrement, la musique n'est pas seulement une expression sonore et vibratoire, ou un geste et langage musicaux. C'est aussi un profond et important système de communication complexe, liant le visible et l'invisible, les humains, les divinités et les ancêtres, c'est là une relation privilégiée avec le sacré. Il s'agit d'un « système cosmogonique où les sons forment un langage rapprochant et liant intimement l'homme au naturel et surnaturel »²⁸⁸.

La musique africaine peut alors servir d'espace récréatif et festif, de recueillement (pendant les enterrements et les levés de deuil), « d'évocation de divinités, de communication, un moyen thérapeutique, un symbole, un blason ou une technique de travail »²⁸⁹. Une des particularités des musiques africaines, c'est que, parfois, un mot ou un nom désigne à la fois l'expression corporelle (danse, danse guerrière, lutte), la musique et l'instrument. Pour expliciter cette réalité, Apollinaire Anakesa s'appuie sur un exemple concret.

« Chez les Suku de la République Démocratique du Congo, par exemple, on dira *tuendi kina* (nous allons danser) pour désigner la musique (chants et danses) d'un simple divertissement ; *tuendi yimba mukkanda* (nous allons chanter la circoncision) pour désigner les chants du rite de circoncision (le rituel lui-même est pris en compte) »²⁹⁰.

Cette observation et cette construction sociale de la musique africaine renvoient à des similarités sur la présentation des modes et des codes musicaux, comme ils sont définis dans la musique créole guyanaise. En effet, dans la représentation de l'art musical créole guyanais, une même dénomination renvoie tout autant à la danse, à la musique, au rythme qu'à l'instrument. C'est ce que confirme aussi l'ethnomusicologue Marie-Françoise Pindard qui :

²⁸⁶ Apollinaire Anakesa Kululuka, *op. cit.*, p. 391.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 393.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 394.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

« Le nom d'une danse désigne à la fois les instruments qui l'accompagnent, les pas de danse qu'exécutent les danseurs, le rythme comprenant l'*ostinato* rythmique et les variations rythmiques, le répertoire des chants propres à cette danse, et la tenue vestimentaire qui est d'usage. »²⁹¹

Pour davantage d'élucidation sur ce sujet, je prends aussi l'exemple du *kasékò* et du *grajé*, deux danses traditionnelles créoles guyanaises. Le *kasékò* est, tout à la fois, le nom de la danse traditionnelle, mais aussi, les chants qui l'accompagnent, le rythme spécifique donné (« *ba mo roun kasékò* » ou « donne-moi le rythme du *kasékò* ») et l'instrument, le tambour que l'on appelle en créole *tanbou kasékò*²⁹² (le tambour du et pour le *kasékò*). Le *grajé* présente le même mode de fonctionnement. Ce mot désigne, à la fois, la danse traditionnelle (on parle alors de danse du *grajé* ou *dansé grajé*), l'instrument de musique (*tanbou grajé*²⁹³ ou le tambour du *grajé*) qui rythme les pas des danseurs, ainsi que le rythme lui-même (dit le rythme du *grajé* ou *kadans grajé*). S'y ajoutent les différents chants qui lui sont consacrés (chants *grajé* ou *chanté grajé*), sans oublier le nom de l'évènementiel.

En effet, lorsque la population guyanaise est conviée à un rassemblement culturel et spirituel autour du *kasékò* (*bal kasékò*) ou du *grajé* (*bal grajé*), on peut entendre dire : « venez, il y a un bal *grajé* pour le baptême de ma fille ; venez, il y a un bal *kasékò* pour la communion de mon fils »²⁹⁴. Le rassemblement des danses traditionnelles guyanaises est nommé bal *konvwé*.

À ce sujet, je reviendrai sur certains détails significatifs dans la partie *djokano*, consacrée aux à la musique et aux instruments de musique du Djokan. En attendant, notons qu'il existe bien une similarité, une proximité étroite entre la Guyane et l'Afrique subsaharienne, en ce qui concerne la manière de penser ou de concevoir la musique. De part et d'autre, la musique est, entre autres, collective et fait partie intégrante de la vie en société, la compose, la définit, sert de source d'inspirations en tous genres. Elle participe au développement humain et social, à la vie, qu'elle chante en vue de la cohésion et d'une existence en bonne intelligence.

Tous les événements importants guyanais, en l'occurrence, ne se déroulent jamais sans avoir recours à la musique. Ainsi, mariage, enterrement, levé de deuil, festivités religieuses, lutte et résistance, et d'autres activités et/ou événements sont soumis à l'injonction des expressions et codes musicaux. La musique comme les danses guyanaises renvoient aussi aux notions de culture

²⁹¹ Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole : Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006, p. 13.

²⁹² Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1996, p. 59.

²⁹³ *Ibid.*, p. 59.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 207.

guyanaise, de diversité culturelle guyanaise, de l'histoire générale de la Guyane. Elles en sont donc l'« expression de la culture et des rapports sociaux »²⁹⁵ de la Guyane.

L'« œuvre musical guyanais » dépend de l'art de vivre ensemble tel qu'il est traditionnellement représenté en Guyane.

Notons-le, ce territoire, qui baigne dans cette Amazonie, est un lieu privilégié, pour toute étude musicologique et ethnomusicologique, tant le potentiel musical est riche et diversifié. A chaque instant de la journée, vous pouvez entendre le chant des oiseaux, de la flore et de la faune, qui ajoutent aux pratiques humaines en la matière. Toute cette orchestration du milieu amazonien, font que la Guyane produit un vivier indispensable à la « fratrie musicale mondiale ».

Je l'ai évoqué, le Djokan tire ses origines des pratiques corporelles et pratiques musicales des Amérindiens, des Bushinengé et des Créoles. Sa musique, que j'étudie plus loin, s'inspire de ces trois cultures musicales ancestrales guyanaises. Pour ce faire, une brève présentation de la musique de chaque peuple de souche, qui compose le Djokan, sera faite. Je m'y intéresserai surtout à la symbolique des musiques amérindienne, marronne et créole. Ce prélude me permettra, ensuite, de mieux comprendre le fondement, puis la double construction, artistique et musicale, du *djokano*, et avec lui, le Djokan.

Sur les cultures musicales en question, Marie-Françoise Pindard nous éclaire en ces termes :

« Dans la société amérindienne, la musique participe à la vie sociale. Chaque instrument a son utilisation propre et ne peut être joué hors des circonstances qui lui sont destinées. D'objets sonores, ces instruments deviennent symboles des échanges entre personnes, familles et communautés. »²⁹⁶

La musique amérindienne offre ainsi :

- Un espace de mémoire, où l'on enseigne l'histoire de chaque peuple constituant cette communauté.
- Un espace de savoir et de savoir-faire, où sont relatés toutes les tâches sociales, nécessaires au bien-être de la communauté (exemple la pêche, la chasse, la vannerie, etc.).
- Un espace de vie et de fraternité, où chaque du village peut partager et échanger avec l'autre.
- Un espace religieux, où les chants sacrés, chamaniques, sont utilisés pour guérir un malade, apaiser ou repousser un esprit ou tout simplement pour rentrer en contact avec lui.
- Un espace de justice sociale où la population a recours à la musique comme un « tribunal musical », et où les accusations, les désaccords, les rixes sonores, les règlements de compte se cristallisent par un chant. Le chanteur prend alors le rôle de l'avocat et/ou de la victime, le public visé et les spectateurs tiennent le rôle d'accusés ou de témoins, voire de jurés. Ainsi, la souffrance, la

²⁹⁵ Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, op. cit., p. 14.

²⁹⁶ Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole : Le grajé de Guyane*, op. cit., p. 19.

colère, etc., toutes ces émotions passent par la parole chantée et le rythme de la musique²⁹⁷.

- Un espace intergénérationnel, où jeunes et anciens se rencontrent, se retrouvent, partagent l'existence.

Il n'en est pas moins de la musique des Noirs Marrons. Elle joue le même rôle que celle des Amérindiens, mais comporte surtout des similarités avec la musique africaine. Je dirais que la musique *bushinengé* prend naissance et forme en Amérique du Sud, certes, mais sur une mémoire et un héritage sonores foncièrement africains. La musique *bushinengé* est omniprésente, répercutant et transcrivant, musicalement, les langages matériel et immatériel des procédés et procédures sociaux. « La vie sociale et la vie musicale sont [ici] inséparables »²⁹⁸. Ainsi, cette musique participe-t-elle à tous les actes de la communauté et de la vie quotidienne, tels que les rites funéraires, les cérémonies de deuil, les cérémonies obiatiqes²⁹⁹ Un domaine de la musique maronne reste protégé et préservé dans le secret, c'est celui du sacré. À ce sujet, Marie-Françoise Pindard écrit que les Bushinengé « ont gardé secrets tous les langages rythmiques réservés aux initiés après un apprentissage long et ardu. Ces langages tambourinés correspondent à des langages rituels parlés, de source africaine »³⁰⁰.

Quant à la musique créole guyanaise, elle tire ses origines des croisements et mixités culturels que la communauté a connus durant toute son histoire. Sa musique est donc le fruit des apports de diverses cultures et représentations musicales. Dans cette culture musicale, bien que les influences sonores et rythmiques soient multiples, on peut toutefois en lister les principaux apports, comme des sonorités africaines, caribéennes, mais aussi européennes, témoignage de la période esclavagiste. Comme pour ses homologues amérindiens et *bushinengé*, la musique créole participe activement aux besoins sociaux de la communauté. Cependant, elle aurait perdue, contrairement aux deux premières, sa double dimension spirituelle et sacrée profondément originelle. Elle sert, cependant, à marquer la volonté des Créoles guyanais de valoriser leurs valeurs intrinsèques et d'affirmer leur identité.

Nous avons vu que ces trois musiques (amérindienne, maronne et créole) ont plusieurs points communs, notamment, sur la place qu'elles occupent au sein de leur communauté propre et

²⁹⁷ J'ai personnellement été témoin de ce genre de scène où un père amérindien (que je ne nomme pas ici, par respect pour lui et pour son défunt de fils) chantait la mort de son fils, assassiné quelques jours auparavant. Il l'avait fait où devant tout le village. Il dénonçait, par la musique, l'attitude de certains protagonistes qui avaient causé la mort de son fils, mais aussi la réaction de certains membres du village qui demeuraient indifférents voire moqueurs de cette situation.

²⁹⁸ Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole : Le grajé de Guyane*, Matoury, op. cit., p. 21.

²⁹⁹ Rites organisés et présidés par un *obiaman*, soit pour une offrande aux ancêtres et aux grands esprits, soit pour invoquer un esprit divin, afin de l'accompagner dans ses soins de guérison d'un patient malade.

³⁰⁰ Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole : Le grajé de Guyane*, op. cit., p. 21.

les valeurs tant humaines que spirituelles qu'on y associe. Toutes ces musiques sont enseignées ou transmises oralement, ce, depuis des siècles, et elles participent activement au développement et l'épanouissement de l'homme. C'est ce que corroborent les propos suivants qui, sur la transmission de ce type de musique, relève que :

« [Les musiques de traditions orales] forment ainsi un tout indissociable de la vie sociale. Par conséquent, elles peuvent permettre aux cérémonies (profanes, initiatiques ou religieuses) ou aux rites d'êtres célébrés, elles peuvent évoquer les cosmogonies, les mythes et légendes, soutenir l'effort au travail, rythmer la danse ou, enfin, incarner l'art de la vie et de la « parole » (ici une « parole musicale » est liée à une « parole parlée » servant de fondement au chant, le chant demeurant l'expression du peuple). »³⁰¹

Après avoir abordé séparément les notions de sport et de la musique, voyons-en à présent de ce qu'il en est de leurs interactions et interrelations.

Le sport et la musique sont deux disciplines qui, quand elles sont bien exécutées ou réalisées, s'adaptent aux besoins du pratiquant. De fait, ils influent réellement sur l'homme et sur ses bienfaits. Sur la base de ce postulat, on peut convenir que le sport et la musique partagent quelques points communs, leur servant d'intersections directes et indirectes sur les plans physiologique, psychologique, biologique, et même biomécanique de l'individu qui les pratique. Pour en donner une illustration concrète, je cite quelques éléments qui sont communs au sport et à la musique : Ils permettent de détendre le sujet, de le relaxer et le déstresser, mais aussi de jouer sur son humeur et son comportement général ; d'activer une meilleure récupération psychomotrice, d'optimiser ses performances psychomotrices, et d'obtenir une meilleure gestion émotionnelle ainsi qu'une augmentation du climat motivationnel personnel.

Mais qu'en est-il de la relation régissant ce binôme ? La musique agit-elle sur le sportif et notamment sur la performance sportive ? S'entraîner en musique permet-il de s'améliorer, de mieux se préparer pour la réalisation d'une tâche motrice importante voire stressante ? Peut-on parler de sport musical ou encore d'activité physique et sportive musicale ? Ma quête de réponses à ces interrogations vise à mieux traiter le lien qui existerait entre l'art musical et l'art martial *djokan*, en l'occurrence ?

En guise d'entrée en la matière, définissons avec Emmanuel Compte, la résonance qui interagit tant sur l'objet musical que sur le corps humain, en influant sur leur action :

« Tout objet ou système physique, mécanique, électrique, magnétique, biologique est dit résonnant lorsque son état d'équilibre est modifié par une sollicitation externe, ou vibration,

³⁰¹ Apollinaire Anakesa Kululuka, *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, op. cit., p. 395.

générée à une fréquence identique, par syntonie ou chronicité. Il emmagasine alors de l'énergie à cette même fréquence, correspondant donc à sa vibration de résonance, ce qui le met à son tour en mouvement. »³⁰²

Ce qui signifie que, lorsque, par exemple, nous faisons du sport tout en écoutant de la musique, celle-ci nous renvoie des sons, donc des vibrations sonores, qui dans le même temps interagissent sur notre corps et produisent de l'énergie que nous pouvons utiliser pour réaliser une tâche motrice quelconque. C'est cette réalité que corroborent les propos suivants de Régine Kolinsky, de José Morais et d'Isabelle Peretz, indiquant que « l'une des fonctions les plus importantes et les plus agréables de la musique est son aptitude à influencer et changer nos émotions et nos humeurs »³⁰³.

Cet art intègre donc un « pouvoir émotionnel » qui « induit en effet des réponses autonomiques qui diffèrent en fonction du type d'émotion véhiculée par la musique »³⁰⁴. En d'autres termes, si nous voulons nous motiver, pour faire du sport ou nous préparer pour une compétition ou une rencontre sportive, il nous faut donc écouter une musique qui répond à nos besoins physiologiques, psychologiques, et motivationnels. Une musique que j'aime, que nous aimons et qui soulève en nous des émotions positives fortes, nous permettra de nous conditionner en augmentant notre pouvoir décisionnel et attentionnel.

Aujourd'hui, de nombreuses expériences scientifiques contribuent à démontrer que les activités sportives, dans lesquelles il faut réaliser des performances motrices pour observer une marge de progression (car mesurable dans l'espace et dans le temps), peuvent occasionner un stress négatif (peur d'échouer, angoisse face à la pression de la performance, frustration, abandon, énervement, perte de lucidité...) chez le pratiquant, qui peut voir sa motivation et son humeur diminuer. Dans cette circonstance, il est aussi avéré que le choix de la musique adéquate peut être primordial pour lutter contre ce même stress. C'est ce que démontrent, entre autres, les travaux de Régine Kolinsky, de Julie Bertels et de José Morais. Ils en font le constat suivant :

« Par contre, pour les paires qui incluaient une mélodie qui exprimait la tristesse, nous avons observé un biais attentionnel négatif [...]. Des analyses complémentaires ont montré que ces biais reflètent, respectivement, une tendance à ce que l'attention des participants soit attirée par les mélodies exprimant la peur et un retrait émotionnel lié à une réaction d'évitement

³⁰² Emmanuel Comte, *Le Son des Vibrations, Influence des sons et de la musique sur la santé et le développement personnel*, Paris, Dangles Éditions, 2015, p. 10.

³⁰³ Régine Kolinsky, José Morais, Isabelle Peretz (dir.), *Musique, Langage, Émotion Approche neuro-cognitive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Psychologie, 2010, p. 8.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

lorsqu'ils sont confrontés à des mélodies tristes. »³⁰⁵

D'autres expériences scientifiques, mais aussi de nombreux témoignages d'athlètes de haut niveau se sont intéressés aux effets et à l'influence de la musique sur la performance sportive autant que sur la performance motrice. Et les résultats semblent bien probants. Elles montrent effectivement que la musique a réellement des effets positifs sur la performance sportive et sur le corps. Parmi les témoignages en question, je retiens celui du judoka Teddy Riner³⁰⁶ qui, avant d'entrer sur le tatami pour effectuer son combat, écoute toujours de la musique. Pendant ces moments, on observe que ses oreilles sont entièrement recouvertes d'un gros casque, lui transmettant vraisemblablement une musique motivante. Philippe Baudoin, dans un article intitulé « Musique et performance sportive : rythmez vos sorties ! », traite justement des effets de la musique sur la performance sportive. Il est parvenu au constat que :

« Certaines musiques et sons ont un pouvoir relaxant, régénérateur et peuvent aider à la concentration, à l'amélioration de la performance et des capacités physiques. La musique, en détournant l'attention du sportif, peut jusqu'à faire oublier la fatigue et la douleur ». [...] La musique diminue les sensations de malaise qui découlent de l'activité physique, elle augmente la tolérance à l'effort, elle aide à la concentration et à la préparation mentale. »³⁰⁷.

De ces propos, il résulte quelques observations intéressantes, dont celle-ci : une musique lente améliorerait la capacité aérobie (l'endurance). Par ailleurs, selon les travaux des chercheurs américains Copland et Franks, dans une étude réalisée en 1991³⁰⁸, ils sont parvenus à la conclusion qu'une musique, avec des sonorités douces et lentes, améliorerait les capacités de résistance à l'effort lors des activités de longues durées, ce, par la réduction de « l'excitation physiologique et psychologique apparaissant lors [des] efforts de puissance submaximale (c'est-à-dire proche du seuil anaérobie) et améliore[rait] la performance à l'endurance »³⁰⁹.

D'autres expériences encore ont été menées pour démontrer les bienfaits de la musique sur la performance sportive. Il en résulte qu' :

« Une musique rapide fait oublier la fatigue et augmente les capacités physiques. Une étude menée par la Trent University de Nottingham en Angleterre (The effects of slow-and fast-

³⁰⁵ Régine Kolinsky, Julie Bertels et José Morais, « Biais attentionnels liés à la valence émotionnelle des mots parlés et des mélodies », in Régine Kolinsky, José Morais et Isabelle Peretz (dir.), *Musique, Langage, Émotion. Approche neuro-cognitive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Psychologie, 2010, p. 102.

³⁰⁶ Judoka français, excellent dans la catégorie des plus de 100 kg, et qui est 10 fois champion du monde et 2 fois champion Olympique.

³⁰⁷ <http://www.sport-passion.fr/sante/sport-musique.htm>, consulté le 12 décembre 2016.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

rhythm classical music on progressive cycling to voluntary exhaustion, A. Szabo, A. Small, M. Leigh, 1999) montre les effets positifs d'une musique rapide sur l'activité sportive. Lors d'un effort intensif, le sportif est capable de fournir plus d'effort s'il écoute de la musique rapide. »³¹⁰

On ajoutera à la liste, des recherches qui ont montré que la musique permettait d'accroître la résistance à la douleur liée à l'effort, et donc, elle permettrait au sportif de poursuivre plus longtemps ou plus intensément l'effort. Ainsi, plus l'athlète est performant, plus il repousse son seuil de douleur, et il peut ainsi mesurer sa progression et son efficacité durant l'activité sportive pratiquée. Parallèlement, en augmentant sa résistance à l'effort et à la douleur, c'est tout le système motivationnel et émotionnel, du sportif, qui se stimule et augmente sa capacité, tout en augmentant les données psychologiques dynamiques, comme la confiance en soi et l'estime de soi.

À ce propos, Philippe Baudoin souligne que :

« La musique, en agissant sur le système nerveux, aide à relaxer et à réduire les tensions. Elle abaisse en effet le taux de cortisol, une hormone corticostéroïde sécrétée par le cortex de la glande surrénale et responsable entre autres du stress. La musique aide à réduire la douleur. Une musique relaxante libère des endorphines, substances au rôle anti-douleur sécrétées par le cerveau et qui ont des propriétés analgésiques, calmantes et euphorisantes. Par ailleurs, une musique captivante et agréable détourne l'attention et défocalise celle-ci de la douleur ».

À cela s'ajoute une meilleure récupération tissulaire, par une diminution de la fatigue musculaire, physique et mentale. La musique permettrait aussi de lutter contre la fatigue et les facteurs sous-jacents, occasionnant l'apparition de la fatigue. On le sait, la fatigue est un facteur limitant de la performance sportive, quel que soit le niveau de l'athlète (débutant, confirmé ou expert). La non-gestion de la fatigue peut donc occasionner des blessures, des baisses de performance, mais aussi des baisses de régimes, surtout au niveau de l'humeur, de la motivation et de l'état émotionnel et psychologique général. À long terme, la fatigue peut encore entraîner une dépression chez le sportif qui n'arrive pas à sortir de cet engrenage. Sur ce plan, la musique est l'un des meilleurs moyens pour lutter contre la fatigue. Le Docteur Arcier, président fondateur de Médecine des arts, affirme qu' : « Il y a bien « diminution de consommation d'oxygène diminuée lorsque l'on produit de la musique en faisant l'effort au lieu de se contenter de l'écouter

³¹⁰ <http://www.sport-passion.fr/sante/sport-musique.htm>, *op. cit.*

», autrement dit, les muscles consomment moins d'énergie »³¹¹. La relation active musique – performance, bien qu'elle n'ait pas encore livré tous ses secrets, est de plus en plus utilisée, notamment dans le domaine sportif du haut niveau. En effet, des entraîneurs sportifs font appel directement ou indirectement (en passant par un préparateur mental) à la visualisation auditive, qui consiste globalement à chasser des images perturbatrices en soi, soit en ajoutant ou en supprimant du son. Pour ce faire, on peut jouer notamment sur le volume, le débit, la distance, la tonalité, etc.

Tout ceci montre combien est important et intéressant l'apport de la musique dans le domaine du sport. Cela est même devenu un facteur privilégié du sportif qui, désormais, prend soin d'investir dans un bon appareil audio, afin d'écouter sa musique de préparation. Notons aussi que la musique comme facteur stimulant de la performance sportive est aujourd'hui devenue un marché économique très lucratif. Les fabricants des produits technologiques sportifs, ainsi que les équipementiers sportifs regorgent d'innovations techniques, concernant les produits audios de plus en plus sophistiqués et efficaces (petits, d'excellent design et performants).

Il est intéressant aussi de voir que, pour qu'il y est un résultat favorable à l'amélioration des performances psychomotrices en sport, la musique doit, tout de même, répondre à quelques exigences et conditions, ce, pour que l'effet stimulant puisse véritablement s'activer sur l'athlète. Parmi ces exigences, notons la conformité à la nature de l'activité sportive pratiquée (en salle, en pleine nature, individuelle ou collective), le respect requis de l'intensité de l'activité réalisée (activité de filière aérobie ou anaérobie), l'adéquation de l'humeur avec les goûts musicaux de l'athlète. Pour ce faire, à chacun sa musique, si je puis dire.

Étant moi-même sportif, je partage ici une expérience personnelle qui me semble digne d'intérêt. Pendant mon adolescence, comme je l'ai expliqué dans le préambule, où la compétition en athlétisme et en judo avait pris une place importante dans mon développement psychomoteur, la musique n'était jamais bien loin. En effet, la musique m'a toujours accompagnée dans ma préparation sportive. Comme, dans la plupart des cas, elle me permettait de me détresser, de me concentrer sur ma technique, et surtout de me conditionner pour la « bataille », tout en économisant mon énergie ou en la boostant, la musique rythmait ainsi mon corps et mon échauffement, augmentant, par ce biais, mon climat motivationnel. Dans le même temps, elle contribuait à ma patience, car, parfois, l'attente pouvait être longue avant que ne commence réellement la course ou le combat et, ainsi, je me préservais de l'ennui et de toute dispersion.

Dans ces moments, la musique me servait de bouclier hermétique aux regards des autres

³¹¹ Docteur Arcier, « Effort et musique », *in*, <http://www.medecine-des-arts.com/fr/la-musique-a-un-effet-dopant-sur-1.html>, consulté le 22 mai 2017.

compétiteurs et spectateurs. Elle me gardait ainsi, en toute quiétude, dans ma bulle. Pour ce faire, le choix de la musique était effectivement important, et n'était nullement le fait de quel que hasard que ce soit. C'était un choix plutôt judicieux, en particulier du support musical à utiliser. Ce choix se faisait en fonction de l'échéance, mais également de mon humeur et, surtout, de mon état du moment et du temps à patienter avant de passer à l'action sportive en question.

Aujourd'hui, bien que la compétition soit loin derrière moi, la musique m'accompagne toujours dans mes entraînements personnels. Ainsi, dans mes programmes d'entraînement dit *cardiotrainig* et de renforcement musculaire, je mets obligatoirement de la musique pour me booster et me motiver. M'entraînant très souvent seul, la musique prend le rôle d'un coach virtuel, d'un préparateur mental auditif.

Sur la question de l'interrelation et de l'interaction du sport et de la musique, je peux donc conclure que la musique est un « élément vibratoire » de haute importance. Dopant, elle permet au sportif ou à l'athlète, qui en a recours à bon escient, de développer et d'optimiser ses performances sportives. Ici, je n'ai volontairement pas parlé de la notion de la musique dans les arts martiaux, puisque je le développerai plus tard dans le chapitre sur le *djokano*, art et culture musicaux du Djokan. En attendant, passons à la notion du patrimoine et ses significations en France hexagonale, en Guyane française et selon l'Unesco.

B. II-4. Le patrimoine : selon la conception de l'UNESCO et de l'État français

Le titre de cette thèse, évoquant le Djokan comme étant un patrimoine guyanais, il me paraît donc judicieux de définir et de comprendre préalablement ce concept de patrimoine pour mieux en saisir le lien avec l'art martial en question. Aussi me faut-il analyser et décortiquer ce mot clé de ma problématique, afin d'en déceler les fonctions, les signes et les éléments de construction et de préservation d'un patrimoine. Cette analyse me permettra, par ailleurs, de vérifier la valeur patrimoniale du Djokan, d'observer si ce dernier répond aux exigences de reconnaissance patrimoniale et de patrimonialisation. En d'autres termes, le Djokan est-il vraiment un patrimoine (guyanais) ? Pour ce faire, je convoque entre autres définitions et points de vue, ceux de l'Unesco, de la France hexagonale et de la conception guyanaise du patrimoine. Il importe également d'observer comment celui-ci est particulièrement décrit par les Amérindiens, les Bushinengé et les Créoles ?

B.II-4a. Le patrimoine ?

Si, aujourd'hui, ce mot fait partie intégrante de l'environnement lexical de nos sociétés mondialisées, la notion de patrimoine reste toutefois ardue à définir, tant les variables sont nombreuses et parfois difficiles à mesurer et à évaluer. En effet, conceptuellement, chaque pays, chaque village, chaque communauté a quasiment sa définition et sa conception de la notion du patrimoine, puisque chacun a son histoire singulière, sa propre culture ancestrale et son identité profonde, auxquelles se rapporte le patrimoine en question. Dans les chaînes de télévision, sur les panneaux d'affichages, dans les discours socio-politiques, le mot patrimoine est évocateur des stratégies de communication, de pouvoir, d'économie, d'identité culturelle, de lien social, d'éducation et bien d'autres domaines encore de développement d'une société ou d'un groupe d'individu. Mais que signifie vraiment ce concept de patrimoine ? Qu'apporte-t-il à l'homme et à l'humanité ?

« La notion de patrimoine [, nous dit Apollinaire Anakesa], recouvre une réalité que l'on trouve sous diverses formes chez tous les peuples du monde. En Occident, les prémices de sa conceptualisation datent de l'Antiquité gréco-romaine. Son concept vient du latin, *patrimonium* ou « héritage du père » transmis à ses enfants. Ce fut alors le patrimoine familial, un bien exclusivement privé, individuel. Ensuite, sera progressivement admise l'acceptation de « bien collectif », pour désigner un ensemble de biens – héritage du passé – d'ordre culturel matériels et immatériels), mais aussi naturelles, appartenant à une communauté donnée. »³¹²

À ce titre, le patrimoine renvoie à une notion d'héritage permettant aux générations du présent et futures de composer avec la mémoire du passé pour créer leur devenir. C'est une mémoire collective ancienne qui traverse l'espace et le temps. Cette mémoire résonne et vibre constamment, toujours de la même intensité tout en évoluant avec les mentalités, les techniques et technologies du moment, mais aussi avec les environnements naturel et humain dans lesquels elle s'inscrit. À ce propos, Serge Mam Lam Fouck et Isabelle Hidair affirment qu' :

« En créant du patrimoine, ceux-ci [les groupes sociaux] élaborent des correspondances qui leurs sont propres, d'une part avec le temps, en se réclamant des traditions, et d'autres part avec l'espace, en se rattachant à des lieux [...], le patrimoine traduit une vision du passé ; il oriente également l'action dans le présent puisqu'il faut trouver des moyens de préserver tel

³¹² Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane*, Matoury, Espace Outre-mer, Ibis Rouge Éditions, 2013, p. 294.

ou tel élément, et il constitue une projection vers l'avenir, vers les « générations futures », qui pourront à leur tour en bénéficier. »³¹³

On parle aujourd'hui de patrimoine mondial, qui s'apparente « aux trésors de l'humanité (pour l'humanité et par l'humanité) », d'un « patrimoine incessible (que l'on ne peut pas vendre) »³¹⁴. Cependant tout trésor est convoité et est sujet à des dérives (pillages des ressources culturelles et naturelles, dégradations et destructions de monuments historiques, par exemple). Contre cette convoitise et ces dérives, l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation (Unesco) prit des mesures pour la préservation et la protection, de façon universelle, de ces héritages en tant que patrimoine mondial de l'humanité.

C'est à Paris, du 17 octobre au 21 novembre 1972, lors de sa conférence générale, que l'Unesco mettra en place une Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel. Dans cette convention, plusieurs articles seront consacrés à la définition des diverses notions du patrimoine, mais également aux méthodes et procédés de préservation et de protection des patrimoines concernés. Les articles 1 et 2 de cette convention, par exemple, définissent le patrimoine culturel et naturel en ces termes :

« Article 1. Aux fins de la présente Convention sont considérés comme « patrimoine culturel », les monuments : œuvres architecturales, de sculpture ou de peinture monumentales, éléments ou structures de caractère archéologique, inscriptions, grottes et groupes d'éléments, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science ;

– Les ensembles : groupes de constructions isolées ou réunies, qui, en raison de leur architecture, de leur unité, ou de leur intégration dans le paysage, ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de l'histoire, de l'art ou de la science ;

– Les sites : œuvres de l'homme ou œuvres conjuguées de l'homme et de la nature, ainsi que les zones y compris les sites archéologiques qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue historique, esthétique, ethnologique ou anthropologique.

Article 2. Aux fins de la présente Convention sont considérés comme « patrimoine naturel » :

– Les monuments naturels constitués par des formations physiques et biologiques ou par des groupes de telles formations qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue esthétique ou scientifique,

³¹³ Serge Mam Lam Fouck, Isabelle Hidair (dir.), *La question du patrimoine en Guyane, op. cit.*, p. 27.

³¹⁴ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane, op. cit.*, p. 294.

- Les formations géologiques et physiographiques et les zones strictement délimitées constituant l'habitat d'espèces animale et végétale menacées, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de la science ou de la conservation,
- Les sites naturels ou les zones naturelles strictement délimitées, qui ont une valeur universelle exceptionnelle du point de vue de la science, de la conservation ou de la beauté naturelle. »³¹⁵

Ces deux articles nous renseignent, non seulement sur le contenu de la notion de patrimoine, mais nous présentent aussi deux dimensions de ce concept. En effet, le mot patrimoine renferme deux catégories, bien distinctes, permettant d'identifier et de lister les patrimoines mondiaux : le patrimoine matériel et le patrimoine immatériel. Ces démarcations se caractérisent par l'évolution du patrimoine, mais surtout par la vision portée par des humains à cette notion. Du savoir familial hérité du père, de portée quasi-secrète, nous sommes passés aux connaissances collectives permettant de « sous-tendre une dimension universelle. Elle implique des éléments tant de la culture, de la nature que de la surnature – englobant le matériel et l'immatériel – chez chaque peuple de cette terre »³¹⁶.

On est, donc définitivement, sorti de la sphère privée pour élargir davantage cette notion au plus grand nombre et différentes formes de biens patrimoniaux. Ainsi, le patrimoine dit matériel se définit, désormais, par l'ensemble des biens architecturaux, des sites archéologiques et géologiques, mais aussi par des vestiges, de l'immobilier caractérisé comme historique, ainsi que des œuvres d'art du patrimoine industriel et artisanal (outils, instruments, machines, bâti, etc.).

Le patrimoine immatériel, quant à lui, renvoie aux différentes formes d'expressions artistiques, telles que le chant, les danses traditionnelles, les us et coutumes, les contes et les légendes, les traditions gastronomiques, les techniques de fabrication d'objets ancestraux, les connaissances et les savoir-faire des anciens, mais également les documents écrits et les archives, etc.

Il importe, par ailleurs de souligner que le patrimoine véhicule toutes sortes de valeurs :

- *Communicatives* qui transmettent les normes communautaires, culturelles, sociales et religieuses. De surcroît, le patrimoine donne aux hommes et aux femmes le glossaire et le vocabulaire des langues et des langages codés, propres à la communauté, qui les partage en héritage avec la descendance, en tant que legs de l'humanité. « Le patrimoine fait ainsi partie des dispositifs par lesquels les groupes humains se mettent en scène et expriment quelque chose de

³¹⁵ <http://whc.unesco.org/fr/conventiontexte/>, consulté le 11 avril 2017.

³¹⁶ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane, op. cit.*, p. 295.

leur rapport au monde »³¹⁷.

- *Historiques*, lesquelles préviennent l'oubli et l'ignorance, sources d'appauvrissement culturel et de perte d'identité. En effet, l'oubli comme l'ignorance peuvent causer un important mal-être social commun, pouvant mettre en péril toute une communauté, en la conduisant à l'échec. Pour reprendre les termes de Jean-William Wallet, il faut « faire œuvre de mémoire. Un peuple qui n'a pas de mémoire est un peuple sans avenir et sans dignité reconnaissable »³¹⁸. Connaître son histoire permet entre autres de mieux se connaître et, par la même occasion, de mieux connaître et s'ouvrir à l'autre ; ce qui permet, en outre, de mieux appréhender la vie en société. L'histoire amène et étudie des notions grâce à l'étude historique, et donc du passé, les hommes peuvent construire le présent sur des bases solides, en s'appuyant sur des valeurs ancestrales fondamentales, leur servant de valeurs sûres les aidant à regarder et aller de l'avant, car l'héritage du passé leur sert de richesses et de gage de ressourcement pour se renouveler et innover. La chronologie temporelle que propose l'histoire permet de situer, dans le temps, les événements majeurs qui dans le présent seront, à nouveau, revisités pour se remémorer et en tirer des leçons nécessaires.

- Culturelles : nous l'avons vu *en supra* que sans culture, il n'y a pas de développement durable d'une société vivant harmonieusement. La culture est donc l'âme d'une communauté, socle même du projet d'humanité. Le patrimoine culturel a vocation à transmettre des connaissances, des savoir-faire en relation avec la compréhension du monde qui nous entoure.

C'est dire que cette notion de patrimoine requière, à elle seule, des études approfondies pour apprendre et comprendre la pensée sociale, culturelle et religieuse d'un peuple donné. C'est aussi ce qu'observent Serge Mam Lam Fouck et Isabelle Hidair (2001), lorsqu'ils déclarent qu'il faut savoir s'approprier les « phénomènes patrimoniaux communs, qui sont avant tout des constructions sociales, pour en dégager les enjeux dans le contexte d'une société plurielle »³¹⁹.

Comment le patrimoine est-il alors perçu et/ou conçu du point de vue de la métropole et de la Guyane française ?

³¹⁷ Serge Mam Lam Fouck, Isabelle Hidair (dir.), *La question du patrimoine en Guyane, op. cit.*, p. 26.

³¹⁸ Bruno Poucet (dir.), *Marronnage et diversité culturelle, Actes du colloque de la Biennale du Marronnage 2010*, Préface de Jean-William Wallet Jean – William, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2012.

³¹⁹ Serge Mam Lam Fouck, Isabelle Hidair (dir.), *La question du patrimoine en Guyane, op. cit.*, p. 17.

B.II-4b. Penser le patrimoine entre la métropole et la Guyane française.

Il est intéressant de savoir comment la France hexagonale et la Guyane française, deux pans territoriaux d'un même État, distant cependant de 8000 km l'un de l'autre, conçoivent-elles le patrimoine ? Quels sont leurs points de similitudes et de singularités ? Avant de répondre à ces questionnements, notons d'abord que le langage employé pour désigner ou traduire cette notion de patrimoine est bien, et c'est logique, celui de l'État, et donc de la France hexagonale qui, dans une logique assimilationniste, traduit par ce biais toutes les réalités patrimoniales du pays, mais de façon univoque, alors qu'il existe bien quelques spécificités territoriales, dont la nature patrimoniale ne correspond pas toujours à cette vision globale ou centralisée. Il en est ainsi de la Guyane.

B.II-4c. Les patrimoines matériel et immatériel : en métropole.

La vision qu'a la France hexagonale du patrimoine, et donc sa conception, se définit à travers une politique gérée par le Ministère de la culture, qui tient compte de l'évolution de cette notion, nous l'avons vu, le modèle occidental antique gréco-romain de ce concept, allant de l'héritage paternel légué aux enfants, passant la considération des biens mobiliers élargis à ceux immatériels.

Pour étudier et valoriser le patrimoine de la France, le Ministère de la culture a mis en place une politique patrimoniale sérieuse et rigoureuse pour mener à bien cette mission que lui a confiée l'État français. Le ministère est doté d'une Direction générale des patrimoines, qui définit et gère les patrimoines de toute la France, dont ses régions périphériques ultramarines.

« Constituée le 13 janvier 2010 à partir de la Direction des musées de France (DMF), de la Direction des Archives de France (DAF) ainsi que de la Direction de l'architecture et du patrimoine (DAPA), la Direction générale des patrimoines est aujourd'hui l'une des quatre principales entités du Ministère de la culture et de la communication avec le Secrétariat général, la Direction générale de la création artistique et la Direction générale des médias et des industries culturelles. [...]. À travers cette refonte, il s'agit non seulement de simplifier la structure du ministère, d'optimiser le fonctionnement de ses services, mais surtout de disposer d'une direction générale renforcée susceptible de conduire un pilotage efficace des

politiques publiques dans ses différents domaines de compétence : architecture, archives, musées, patrimoine monumental et archéologique. »³²⁰

Ainsi, la Direction générale des patrimoines a pour mission la protection, la conservation, la valorisation et l'entretien des patrimoines de la France. Elle est tenue, notamment, « de sauvegarder et de transmettre aux générations futures les œuvres du passé et du présent »³²¹. Pour réaliser ces missions correctement, elle [est censée mener] des actions de recensement patrimonial afin « d'étudier, de protéger, de conserver et de valoriser le patrimoine architectural, mobilier, urbain, archéologique, ethnologique, immatériel, photographique et les richesses artistiques de la France »³²². Mais aussi, elle contribue à la préservation des archives liées à l'histoire générale de la France et d'intérêt public. Pour finir, la Direction générale des patrimoines est également censée jouer le rôle de shérif, de police des patrimoines, veillant ainsi au respect des biens culturels et à l'application stricte des lois et des règles régies par les codes de l'urbanisation et du patrimoine.

« La politique patrimoniale publique garde comme objectif premier une meilleure connaissance des patrimoines de France. La valorisation des biens culturels protégés, de leur conservation et de leur restauration, des métiers et des savoir-faire a pour horizon la présentation à tous les publics de la richesse des patrimoines. »³²³

Quelle connaissance a-t-on du patrimoine guyanais dans l'échiquier national ? Quelle représentation en a-t-on localement ?

B.II-4d. Les patrimoines matériel et immatériel : en Guyane française.

L'histoire générale de la Guyane nous éclaire sur la notion de patrimoine perçue par les guyanais. Je l'ai décrite succinctement dans le préambule : la Guyane est le carrefour extraordinaire de cultures diverses, brassant des autochtones avec celles construites, au fil du temps, par les différentes migrations (forcées ou volontaires) « originaires notamment de l'Europe, de l'Afrique, de l'Asie, des Caraïbes et des Amériques. »³²⁴ Ces facteurs font qu'en Guyane, la notion de patrimoine prend un caractère tout à fait original, car elle renferme « ici des références

³²⁰<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation/Directions-d-administration-centrale/La-direction-generale-des-patrimoines>.

³²¹ <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation/Directions-d-administration-centrale/La-direction-generale-des-patrimoines>, *op. cit.*

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane*, *op. cit.*, p. 296.

et des repères patrimoniaux qui relèvent d'une singularité conception du monde. »³²⁵ Elle renvoie elle-même à la notion d'interculturalité jouissant, du coup, des « fameuses interrelations et interactions de rapports culture – société, des rapports de l'homme à la terre et aux environnements naturel et surnaturel. »³²⁶

Nous l'avons vu précédemment que la Guyane est composée d'une riche diversité culturelle, fruit d'un « enrichissement mutuel entre groupes sociaux », diversité de laquelle le concept de patrimoine prend et fonde tout son sens. Il en est ainsi, notamment, du hochet qui, parmi les idiophones, est l'instrument de musique commun aux Amérindiens, aux Bushinengé et aux Créoles, et joue un rôle majeur dans l'instrumentarium guyanais. Appelé *chacha* chez les Créoles et les Bushinengé, les Amérindiens le nomme *malaka*. Dans le domaine culinaire, le *kwak* ou couac, pour les Amérindiens et les Créoles ou *kwaka*, pour les Bushinengé, qui est un genre de semoule faite à base de la farine de manioc, remplaçant ainsi le riz, pour l'accompagnement des plats traditionnels. Des outils pour transformer artisanalement le manioc, il y a la couleuvre à manioc, dont on se sert pour la fabrication de la galette cassave et de la semoule *kwak*. Cet outil revêt un sens utilitaire tout autant que symbolique, mais aussi un héritage partagé jusqu'à ce jour par les trois communautés (amérindienne, *bushinengé* et créole)

Tout comme l'Afrique, nous l'avons vu aussi dans la définition de la notion de culture, les guyanais et, notamment les trois peuples précités, entretiennent un rapport fusionnel avec la nature, donnant du sens à leur patrimoine. À ce propos, Apollinaire Anakesa relève que :

« Pour la plupart des cas, on a affaire aux patrimoines liés au sacré, avec des croyances, des rituels, des pratiques culturelles et des langues typiques. Ici, l'enracinement dans le sacré produit un héritage au sens complexe, liant l'homme évidemment à la métaphysique tout en le mettant en osmose avec le milieu naturel. »³²⁷

Cela s'explique, en partie, par le fait que « la majeure partie de la population guyanaise vit encore à proximité du milieu naturel et opère avec des phénomènes réels et surnaturels que recèle ce milieu ». ³²⁸ On peut comprendre qu'un arbre, un animal, une roche, une montagne ou colline, une rivière, une forêt et toutes autres composantes naturels soient souvent associées aux divinités, au mystique, bref au sacré. Ce qui amène à dire que, tout comme dans les communautés africaines,

³²⁵ *Op. cit.*, p. 298.

³²⁶ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane, op. cit.*, p. 298

³²⁷ *Ibid.*, p. 297.

³²⁸ *Ibid.*, p. 298

certain éléments guyanais patrimoniaux « sont visibles, d'autres invisibles »³²⁹.

L'essentiel du patrimoine guyanais est alors transmis oralement aux nouvelles générations. Il est donc composé de lieux historiques et/ou sacrés, d'œuvres artisanales (peintures, sculptures), de langues régionales, de systèmes de croyances, de savoirs et savoir-faire, de danses et de chants traditionnels, d'instruments de musiques, de vêtements traditionnels et bien d'autres éléments encore. On le voit, le patrimoine, mieux, les patrimoines guyanais sont intimement liés à leurs environnements socioculturels, mais aussi naturels et surnaturels. C'est ce qu'affirme Apollinaire Anakesa, lorsqu'il indique que la notion du patrimoine, en Guyane, porte « [...] une double valeur : utilitaire et symbolique. »³³⁰ Ainsi, un même objet sert pour des tâches quotidiennes de la vie tout en participant à une codification sociale et/ou spirituelle bien distincte. Chez les Bushinengé, par exemple, un produit artisanal est rarement exploité avec une utilisation unique. Il est très souvent associé « à un support fonctionnel ou symbolique (pirogue, façade de maison, poterie, vannerie, pagaies ou tout autre objet profane ou sacré). »³³¹

On comprend par ailleurs « que la Guyane soit si bien dotée en patrimoines culturels et immatériels, avec des paysages culturels et naturels d'une grande vivacité »³³². Cependant, comme le souligne Apollinaire Anakesa, « ces données patrimoniales sont encore mal évaluées et demeurent en même temps mal vulgarisées. »³³³ Cet état de fait soulève un problème majeur dans la description, la protection et la préservation du patrimoine guyanais. Je prends quelques exemples concrets pour expliciter mes propos. Concernant la description du patrimoine matériel et immatériel de la Guyane, il semble que les autorités françaises et européennes ne perçoivent, ni ne décrivent les choses avec nuance sur la réalité patrimoniale nationale et les spécificités locales, dont la guyanaise, puisque ne les percevant pas de la même façon que ne perçoivent les locaux. Par exemple, nous l'avons également vu dans la description de patrimoine matériel de l'Unesco, que tout bâtiment immobilier, toute maison, font bien partie de cette catégorie. Or l'architecture traditionnelle des Bushinengé et des Amérindiens est plutôt, paradoxalement, catégorisée comme élément du patrimoine immatériel.

Autres exemples concrets marquant l'inadéquation avec les lois étatiques qui desservent le patrimoine d'un peuple. Le *sanpula* (ou *sambula*) est le tambour sacré amérindien, utilisé notamment chez les Kali'ña dans tous les événements traditionnels de haute importance culturelle pour eux. La peau utilisée pour la fabrication de ce tambour provient de la biche. Or, cet animal

³²⁹ *Op. cit.*, p. 302.

³³⁰ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, Nouvelle histoire de la Guyane, *op. cit.*, p. 304.

³³¹ *Ibid.*, p. 304.

³³² *Ibid.*, p. 305.

³³³ *Ibid.*, p. 305.

est protégé par les lois françaises, qui en interdisent la chasse et la commercialisation de la peau. Même constat désastreux, pour les plumes utilisées pour la confection des couronnes et des ornements ancestraux des Amérindiens, et portés pendant les cérémonies et autres rituels traditionnels, dont le sens et l'importance ne sont pas à démontrer outre mesure.



Photo 5 : M. Joachim Panapuy et M. Yannick Théolade en 2017, à Macouria, lors d'une présentation d'une danse traditionnelle teko. © Dave Bénéteau.

Sur cette photo, Joachim Panapuy, en tenue traditionnelle, ne porte pas sa couronne. Lors d'un de nos échanges à bâton rompu, je lui ai demandé le pourquoi ? Il m'a répondu qu'on lui interdisait de fabriquer sa couronne, et qu'il en était très triste. Faut-il encore le rappeler que les Amérindiens, comme les Bushinengé dont l'essentiel de l'habitat se trouve en milieu naturel, vivent aussi de la chasse, depuis des siècles, depuis des générations et des générations. Or la plupart des gibiers qu'ils chassent sont interdits par la loi française. Pendant les cérémonies religieuses de ces peuples, certains mets, composés d'aliments dont le produit de la chasse est interdit par la loi en question, sont plus qu'une nécessité, et la liste de ces situations contradictoires et paradoxales peut être encore rallongée à volonté.

De surcroît, on observe que, certains éléments patrimoniaux de la Guyane, faisant pourtant partie des patrimoines de France, deviennent, de fait, hors la loi, pour ne même pas parler de leur négation pure et simple, puisqu'ils ne sont pas reconnus par la loi française, qui est censée les protéger, les valoriser. Localement, au sein des communautés concernées, le malaise est plus que palpable, amenant des débats souvent virulents entre les défenseurs et les détracteurs, plongeant dans le désaccord profond les associations de défense des droits culturels autochtones d'un côté, et les autorités régionales et nationales, de l'autre.

Comment, dans ce contexte, parler de patrimoine, alors même qu'il n'est, non seulement pas reconnu, mais même puni par la loi à certains égards. Or, la perte d'un patrimoine est, d'une

certaine façon, synonyme de déficience culturelle, sociale et religieuse d'une société. C'est dans cette situation que se trouve, particulièrement les sociétés amérindiennes et *bushinengé*, qui doivent se battre pour faire admettre l'identité, et donc l'existence de leur patrimoine, de leurs sociétés. Et cela ne s'arrange pas, puisqu'ils subissent, par ailleurs, les ravages matériels et humains de l'orpaillage illégal, engendrant une destruction partielle de leur patrimoine matériel et immatériel. La forêt amazonienne est détruite continuellement, l'eau est polluée notamment par le mercure empoisonnant, entre autres, les poissons, qui constitue une source d'alimentation essentielle des Amérindiens et des Bushinengé.

La question patrimoniale de la Guyane est aujourd'hui incertaine. C'est une problématique complexe qui, contrairement à la métropole, ne bénéficie pas de toutes les faveurs et/ou aide des autorités françaises, pour son entière pérennité et valorisation, mis à part quelques tentatives très récentes d'intégrer dans la liste des inventaires français, le rituel du *maraké* amérindien et trois danses traditionnelles *bushinengé*, *awasa*, *songé* et *aléké*, par l'association Lavi Danbwa.

On l'aura compris, d'une façon générale, certaines réglementations nationales françaises lois ne sont pas du tout adaptées, ni adaptables pour la désignation et la valorisation au titre de patrimoine en Guyane. Pour bon nombre d'entre elles, leurs applications mettent en péril quelques patrimoines guyanais significatifs à plusieurs titres, vue leurs enjeux socioculturels et humains bien spécifiques. Aussi la préservation autant que la valorisation de ces patrimoines sont-elles sérieusement mises à mal. En corolaire, c'est toute l'identité guyanaise qui, d'une certaine manière, est remise en cause, car, je le rappelle, c'est dans la diversité culturelle, de l'ensemble de ses composantes plurielles que l'identité profonde de la Guyane prend forme et sens.

Faut-il encore, qu'aujourd'hui, le droit des autochtones ainsi que le respect des traditions et des coutumes sous-jacentes sont fortement revendiqués par la population guyanaise à juste titre. La crise sociale que la Guyane a connu, en mars – avril 2017, en témoigne et constitue une preuve éloquente, si besoin en était.

Résoudre la conjonction de perception de l'État et des populations locales sur la notion de patrimoine de la Guyane, en l'occurrence, reste donc une problématique sérieuse dans la construction sociale de la Guyane. Si cette méconnaissance des richesses patrimoniales de la Guyane, et avec elle leur non-reconnaissance par les autorités, perdure encore dans le temps, certaines coutumes disparaîtront tout simplement du paysage culturel de la Guyane, sans en imaginer les conséquences en tous genres que cela pourra comporter. C'est cet appauvrissement moral et humain que les guyanais et les guyanaises devront éviter, afin de préserver, autant que faire se peut, ces données uniques de leur perception du monde, donnant sens à leur existence.

C'est dans ce contexte que le Djokan montre une nouvelle manière d'appréhender les rapports sociaux, patrimoniaux en l'occurrence, en basant sa construction méthodologique et pédagogique sur les différents patrimoines matériels et immatériels de la Guyane, comme nous allons le voir à présent.

B. II-5. Penser le patrimoine immatériel guyanais par l'exemple : les pratiques guerrières.

Le Djokan, techniquement, philosophiquement et méthodologiquement, s'est construit autour des pratiques guerrières ancestrales de la Guyane. Ces éléments patrimoniaux guerriers guyanais sont effectivement la sève de ce projet Djokan. C'est donc par eux que les arcanes du Djokan se sont fondés, puis révélés pour crédibiliser et authentifier le projet martial amazonien. Durant plusieurs années, le Gran Dôkô Sawani Makan est allé à la recherche de ces pratiques, validant ou infirmant ses hypothèses en matière de pratiques guerrières. Quête qui fut très difficile à réaliser, de par les nombreux déplacements occasionnés, la patience que cela demandait, les différents tests à passer (marche en forêt, travail de nuit, dormir en forêt pour ne citer que cela) avant de pouvoir récolter certaines informations³³⁴.

Dans cette partie, ce sont les différentes pratiques guerrières d'origine amérindiennes, *bushinengé* et créoles qui servent de fil conducteur ou de réflexion sur la question patrimoniale du Djokan, dont les composantes qui font partie intégrante de leurs cultures martiale et générale. Par des exemples concrets, sera démontré comment le Djokan s'est construit à partir d'une riche culture guerrière guyanaise, pour devenir à son tour un patrimoine immatériel guyanais, reconnu comme tel. Avant l'entrée en la matière, il importe de savoir quelles pratiques guerrières amérindiennes, *bushinengé* et créoles existent ou ont existé jadis en Guyane française ? Y sont-elles toujours pratiquées et/ou enseignées de nos jours ? Si oui, le sont-elles comme par le passé ? Quelles places prennent-elles, aujourd'hui, dans leur société respective ? Qui les pratique ? Où, quand et comment ? Quelles sont leurs spécificités ? Ont-elles un rapport avec les pratiques religieuses ? Autant de questionnements qui permettront, le mieux possible, une élucidation de la question des pratiques guerrières patrimoniales guyanaises et, avec elles, celle du Djokan. Commençons par les Amérindiens.

³³⁴ J'ai réalisé de nombreux entretiens et interview, ainsi que des questionnaires directs et semi directs avec les personnes ressources. Certaines rencontres sont enregistrées et filmées.

B.II-5a. Les pratiques guerrières amérindiennes.

Je me rappelle, dans ma jeunesse, de ces films de *cowboys*, films Western hollywoodien, qui montraient les « mauvais et méchants Amérindiens », fiers guerriers, mais tués sans aucune pitié par les « gentils » hommes, les *cowboys* blancs. Les Amérindiens étaient adroits dans le maniement de leurs arcs, tout en étant vifs, rapides, solides et armés de leurs couteaux, qu'ils magnaient en galopant avec leurs chevaux dressés, pourchassés par les *cowboys*, galopant tout autant avec leurs chevaux et munis de leurs fusils à feu. On admettra que l'image que l'on donnait ici des guerriers amérindiens était erronée et grossière, et ne le présentait pas à leur juste valeur. Les Amérindiens du Nord, les Apaches et les Sioux, en l'occurrence, étaient définis comme des êtres froids et sans pitié pour leurs congères êtres humains.

On avouera tout autant que les pratiques guerrières amérindiennes n'ont guère fait réellement l'objet des sujets filmographiques hollywoodiens. Toutefois, l'exemple du film de Mel Gibson, *Apocalypto*, comme un des rares films d'*Hollywood* à avoir présenté une des cultures guerrières d'un peuple amérindien, fait figure d'exception sur ce point. En effet, dans ce film, on y voit les différentes formes de combat (combats avec armes ancestrales et combats à mains nues), dénotant tout de même les différentes armes utilisées et la stratégie guerrière des Amérindiens. On peut aussi y apprécier leur agilité, leurs performances athlétiques, leurs techniques de camouflage, d'espionnage et de contre-espionnage, mais également leurs méthodes de communication, sans oublier leur spiritualité, leur mode de vie, ainsi que la place du guerrier dans la communauté.

En Guyane, toujours pendant cette même période juvénile et où pourtant les Amérindiens étaient toujours présents, jamais je n'avais vu ou assisté à une quelconque présentation de leurs pratiques guerrières, que ce soit à la télévision ou réellement. Pour moi, les pratiques amérindiennes ne se limitaient qu'aux actions et activités artisanales et de vie quotidienne (vannerie, fabrication de hamac, coton, bijoux en perles, peintures traditionnelles, danses et chants pour ne citer que ces cas), ainsi que la chasse et la pêche.

Cependant, le fait que je n'avais jamais vu leurs pratiques guerrières, ne voulait pas dire pour autant qu'elles n'y étaient pas ou n'étaient nullement représentées ; c'est ce que j'ai pu constater plus tard. Dans l'affaire, le paradoxe c'est que, d'un côté, je n'avais jamais vu de présentation grand public desdites pratiques guerrières, mais de l'autre côté, j'étais au fait des armes et autres des traces et des vestiges guerriers qui, ça et là, étaient bien présents dans le décor artisanal guyanais. C'est par le biais de certains commerces artisanaux, que j'ai découvert des arcs et des flèches, des sarbacanes, des casse-têtes, des lances et des pics amérindiens.

Dans les musées guyanais, les mêmes armes et outils jonchaient leurs vitrines, marquant bien l’empreinte guerrière de ce peuple amérindien. Il n’en est pas moins dans la littérature, où quelques croquis et dessins, représentant des armes amérindiennes, ornaient des pages de certains ouvrages, sans pour autant en fournir les détails nécessaires.

Toutes ces situations m’intriguaient au point que je m’étais résolu à mener des recherches sur ce sujet. Ces occasions m’ont alors permis de découvrir cette culture guerrière, parfois disparue, disons plutôt surtout réduite au silence, mais encore vive dans l’esprit de certains Anciens. De l’inventaire que j’en ai fait, j’ai pu en lister quelques-unes de ces pratiques guerrières amérindiennes que j’aborde maintenant. Il s’agit de l’*asuwa*, lutte de combat du peuple Kali’ña, du *maraké*, un rituel guerrier chez les Wayãna, Wayãpi et Teko, l’esprit des guerriers *makan* chez les Teko, les *kekavutneh* l’esprit guerrier chez les Palikur.

B.II-5b. Asuwa : la lutte corps à corps Kali’ña.

Quelle fut mon excitation et ma grande satisfaction, lorsque j’entendis pour la première fois, le nom de cette pratique guerrière. Ancien judoka, j’ai toujours été passionné et pratiqué la lutte (le *lévé fésé*, le judo, la lutte gréco-romaine) et cela dès mon plus jeune âge. C’est donc, tout à fait normal que l’existence de cette forme de lutte, chez les Amérindiens, attira toute mon attention. C’est M. Jean-Victor Tiouka (le père) qui me parla, le premier, des pratiques guerrières amérindiennes (Kali’ña) et surtout le premier à me parler de l’*asuwa kali’ña* ou encore l’*asuwa téléwéyu*. Cette rencontre fut possible grâce à André Tiouka, un des fils de M. Tiouka, qui me parla de son père et des connaissances qu’il avait sur ce sujet. La famille Tiouka je la connais assez bien, car elle m’a vu grandir. Amis de ma mère, jeune j’allais souvent dormir les week-ends à Awala Yalimapo, chez André Tiouka et Félix Tiouka. André lui fit part de mon projet de recherche sur la pratique *asuwa*, et il accepta de me recevoir chez lui à Awala Yalimapo. Pour en parler, je passais le week-end, et nous avons pu, tous les trois, échanger à notre guise autour de l’*asuwa*. Ce fut un moment de partage et de transmission fort intéressant. La mémoire de Tusi³³⁵ Tiouka était très précise sur ce sujet, je pouvais lire sur son visage la fierté et l’intérêt qui l’animaient pour partager avec moi cet héritage. Pour couronner le tout, j’eus droit même à une démonstration technique. Une fois, au cours d’un de nos échanges, le père se leva pour m’expliquer certains exercices d’échauffement et de renforcement musculaire, ainsi que quelques techniques de projection qu’il fit sur son fils André, lui aussi, motivé par cet échange, se prit au

³³⁵ Terme employé par les Kali’ña pour marquer le respect envers un Ancien, signifie grand-père.

jeu. Parmi les exemples donnés, il démontra la technique nommée « *salakada* »³³⁶ (voir **vidéo 1 sur clé USB** sur *asuwa*), qui consiste à saisir son partenaire sous les aisselles en faisant une étreinte avant, et par un mouvement latéral et de pression costale, renverser l’adversaire soit par la douleur (exercé par le resserrement de l’étreinte sur les côtes), soit par le déséquilibre, soit par les deux. Le mouvement fait appel à la force, à la coordination, à l’opportuniste et à la ruse. Par un mouvement d’action/réaction ou, de manière plus imagée, d’essuie-glace, on porte l’action sur l’adversaire, afin de le déséquilibrer. Cette même journée, le père Tiouka me fit rencontrer d’autres anciens lutteurs d’*asuwa* qui, à leur tour, relataient leurs exploits et se remémoraient leurs stratégies et leurs tactiques pour vaincre l’adversaire. Tous s’accordaient à dire que l’*asuwa* était pratiqué par tout le monde ; c’était un des moyens de formation du corps et de l’esprit, mais aussi de formation à la vie en communauté. Pour les enfants, cela s’apprenait à un jeu d’opposition, et servait tout autant à une méthode d’éducation, par laquelle étaient transmises des valeurs comme le courage, le respect et la volonté. Pour parler de courage, la famille Tiouka me racontait que, par le passé, on forçait parfois les enfants à aller combattre dans le cercle qui représentait l’ère de combat. Sur le plan corporel, on les aidait ainsi à développer les qualités athlétiques du jeune pratiquant, dont la vitesse, la force et l’endurance. Pour les adultes, l’*asuwa* était une pratique de self défense. Pour travailler le courage, la détermination, et vaincre sa peur du combat, on piégeait l’aire de combat, afin d’obliger les combattant à rester sur cette aire jusqu’au bout, et donc à ne pas fuir ou abandonnée avant d’avoir tout donné. L’aire de combat était matérialisée par un tracé circulaire sur le sable (comme ce que l’on voit dans les rencontres de *sumo*). Puis, on creusait significativement le rebord du cercle, et on y introduisait soit des fourmis manioc, soit le feu. Ce qui ne donnait pas envie aux combattants de tomber à l’intérieur, sous peine de se faire brûler ou de se faire piquer par des milliers de fourmis tenues affamées.

En juillet 2016, lors d’une résidence musicale³³⁷, à Awala Yalimapo, j’ai rencontré M. Jantje Stjura, pendant que je participais à cette résidence musicale, avec le pianiste Willy Costille et le groupe *Kulashiwai*, groupe traditionnel d’Awala Yalimapo, dont M. Jantje Stjura était le leader et le chanteur principal. J’avais été invité pour réaliser une création musicale que je devais présenter lors d’un concert, à l’occasion de la 7^e édition de La nuit du *sanpula*³³⁸. Durant toute la semaine de travail de cette résidence, j’ai pu poser des questions à Stjura à propos de l’*asuwa*. Stjura est un Kali’ña du Surinam, qui vit depuis plusieurs années en Guyane, à Awala Yalimapo. Par ce biais, ses réponses constituèrent une donnée importante qui me permit de faire le lien entre ce que je

³³⁶ Orthographe donnée par M. Tiouka.

³³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=NbXCnLw0in8>, visionné le 01 février 2018 (**Vidéo 2 sur clé USB**).

³³⁸ Évènement culturel majeur pour la communauté Kali’ña et tous les Guyanais, qui se déroule une fois par an, le dernier samedi du mois de juillet, sous le carbet communautaire d’Awala Yalimapo.

savais des Kali'ña de la Guyane française et ceux du Surinam. Au Surinam, la même lutte Kali'ña porte aussi le nom d'*asuwa*. Dans sa jeunesse, d'après ses dires, Stjura était un farouche lutteur et il était difficile de le renverser.

Pendant nos heures de pauses, de la résidence, dans la salle de cours de la médiathèque d'Awala Yalimapo, il prenait un plaisir à me démontrer ses techniques de base, ses postures et sa ruse de combat. Les démonstrations se faisaient avec moi (à l'intérieur et quelquefois à l'extérieur de la salle), pendant lesquelles je pouvais directement évaluer son habileté et ses connaissances en matière de lutte *asuwa*, en l'occurrence. En effet, ses saisies fermes, ses positions basses et bien ancrées dans le sol, sa vivacité et son instinct en disaient long sur la nature du lutteur de l'époque qu'il avait pu être (voir photos n°8, 9 et 10 plus bas).

Par exemple, sa posture féline, buste vers l'avant, prêt à attaquer, décrivait l'état d'esprit de Stjura. Cet homme très paisible, calme et aimable, qui cachait bien sous ce masque, un véritable esprit guerrier affuté. Son visage souriant, qu'il présentait durant la journée, s'effaçait aussitôt lorsqu'il se préparait à me saisir. Il était alors comme envouté par on ne sait quel esprit du guerrier lutteur. Son fils, lui-même était impressionné en voyant son père faire toutes ces démonstrations et parler si richement de leur passé. C'était aussi pour moi, plus que je ne l'espérais, un moment de grand enseignement où j'ai pu récolter des témoignages de grand prix, tout en vivant de telles démonstrations. Ma joie était tout aussi grande du fait d'échanger ainsi des moments de partage exceptionnels avec des Anciens car, en guise de satisfaction, nos rires et sourires finissaient toujours par s'afficher allégrement à la fin de chaque récit ou chaque anecdote racontés. Par contre, jusque-là, je n'avais jamais vu de tournoi ni de prestation publique d'*asuwa* en Guyane.

Du reste, cette expression corporelle, cette forme de lutte traditionnelle de corps à corps a failli disparaître, puisque rentrée dans les oubliettes, mais c'est sans compter sur les mémoires vives des « *Tusi* » que l'*asuwa* vit encore. Mieux, depuis quelques années, des gardiens de la tradition Kali'ña ont commencé à s'intéresser à cette discipline. Il en est ainsi, notamment de Félix et d'Alexis Tiouka.

Plusieurs tentatives ont été faites, pour ressusciter cette pratique, mais véritablement en obtenir du succès, pour le moment. André Tiouka m'en a donné un début de réponse. Lors de la création des « Jeux Kali'na »³³⁹, sorte de tournoi mettant en scène et en lumière les anciennes pratiques physiques, sportives et ludiques *kali'ña*, un comité de recherche sur les us et coutumes Kali'ña avait été mis en place, pour récolter un maximum d'informations chez les Anciens, afin

³³⁹ On y trouve des équipes composées d'autant d'homme que de femmes, qui s'affrontent sur différentes épreuves : le tir à l'arc, le lancer de harpon, la course au tronc, la pirogue traditionnelle et le tirage de canot, mais aussi le jeu du diable, la course de 10 km, le grimpé de cocotier et le tirage de corde.

d'élaborer un projet culturel, sportif artistique, pour faire revivre, dans une manifestation récréative et culturelle, ces anciens patrimoines culturels amérindiens. Cependant, toujours selon les dires d'André Tiouka, certains membres du comité qui fut constitué à cette fin, ont émis des réserves quant à l'introduction de l'*asuwa* dans cette manifestation culturelle censée être davantage récréative, craignant d'y introduire, par ce biais, une certaine agressivité guerrière, et de faire ressurgir trop de mauvais souvenirs, voire d'aller trop loin dans la mémoire, qui nous le savons leur est trop douloureuse.

Mais depuis trois ans, l'*asuwa* a de nouveau suscité de l'intérêt de la population Kali'ña. Le Djokan pourrait y être pour quelque chose, dans ce revirement de la situation. De par sa promotion et sa vulgarisation, le Djokan n'a cessé de valoriser les pratiques guerrières amérindiennes, *bushinengé* et créoles, de les présenter dans un esprit de formation, d'éducation et en tant qu'une véritable richesse patrimoniale. Depuis, plusieurs démonstrations de Djokan, dès lors, ont été réalisées avec un focus sur la lutte *asuwa*, étant entendu que le Djokan tire aussi ses origines justement des luttes traditionnelles guyanaises, dont l'*asuwa kali'ña*.

D'ailleurs, en 2016, lors d'un échange à Awala Yalimapo, Félix Tiouka me fit part de son étude sur l'*asuwa*, dont il projetait d'intégrer ensuite le résultat dans les jeux Kali'ña. Ses questionnements portaient sur les origines de la pratique et sur les conditions dans lesquelles se pratiquait jadis l'*asuwa* (par exemple, quand pouvait-on le pratiquer ? Où ? Etc.). Parmi les solutions envisagées, on a demandé au Gran Dôkô Sawani Makan, notamment, une aide pour une nouvelle mise en place de cette pratique au sein des Jeux Kali'ña futurs, concernant l'arbitrage, l'élaboration d'un règlement intérieur, le recensement des techniques à autoriser pendant les affrontements, mais aussi de réfléchir sur l'organisation de différents combats, en tenant compte du sexe, du poids, etc., des protagonistes.

Auparavant, en 2015, lors d'un échange culturel entre la Guyane et la Martinique, à travers les performances respectivement du Djokan et du *Danmyé*³⁴⁰, à l'occasion de l'évènement culturel martiniquais du « *Sanmdi Gloria* »³⁴¹, j'ai appris qu'une équipe Kali'ña de lutte avait été invitée dans les éditions précédente, pour présenter l'*asuwa* et s'était confrontée aux lutteurs de *Danmyé* (voir photo n°6 ci-dessous). J'ai alors discuté avec la responsable de cette manifestation, Mme Sonia Marc (dite « La Sosso »), responsable du service Patrimoine culturel à l'Office de la Culture du Lamentin (OCL, en Martinique), pour en savoir plus. Elle me confirma qu'ils étaient bien venus partager leurs arts traditionnels notamment l'*asuwa* (cf. l'affiche ci-dessous, photo n°6). Ce

³⁴⁰ Lutte traditionnelle martiniquaise, appelée aussi *ladja*.

³⁴¹ Le Djokan était invité à la 18^e édition du « *samndi gloria* », organisée par l'Office municipale de la culture du Lamentin, en Martinique, pour y faire une démonstration.

fut une grande surprise pour moi de voir qu'une démonstration d'*asuwa* des Kali'ña avait été réalisée en Martinique, car je n'en avais jamais vu en Guyane.



Photo 6 : Rencontre culturelle, en Martinique, entre l'*asuwa* Kali'ña et le danmyé martinik pendant le festival « Samndi gloria », à la place du marché du Lamentin, 2015. ©Yannick Théolade.

Quant au Jeux Kali'ña, ils présentent plusieurs équipes composées de dix participants chacune (cinq hommes et cinq femmes). Ils s'affrontent sur différentes épreuves traditionnelles de la culture *kali'ña* : le tir à l'arc, le lancer de javelot, la course au tronc, la pirogue traditionnelle, le tirage de canot, le jeu du diable, la course à pieds, le grimpe de cocotier, le tirage de corde. Il faudra peut-être compter aussi sur l'*asuwa*, pour les prochaines éditions.

Cette hypothèse, de voir un jour la pratique de l'*asuwa* intégrer les disciplines des jeux *kali'ña* est désormais à prendre très au sérieux, car le 09 août 2018, lors de la journée internationale des peuples autochtones, pour la première fois, une démonstration d'*asuwa* (voir affiche ci-dessous) avait été présentée à Mana, ce, devant un parterre de public nombreux. Mais c'est aussi la première fois que sur une affiche publique, à Mana d'une part, et en Guyane d'autre part, que nous pouvions voir écrit le mot *asuwa*. Un reportage, sur la chaîne télévisée Alizées TV³⁴² relatait cet événement, qui avait rencontré un franc succès. On y voyait des combats de démonstration d'*asuwa* entre hommes, mais aussi mixtes, opposant une femme à un homme. Les combattants étaient vêtus d'un genre de *kamisa* rouge, performant torse nue ; la combattante recouverte d'une brassière.

³⁴² Reportage sur YouTube, la journée internationale des peuples autochtones à Mana.



Photo 7 : Affiche officielle de la Journée internationale des peuples autochtones à Mana.
©Yannick Théolade.

Catégoriellement, l'*asuwa* appartient aux formes de luttes traditionnelles. Sachant que ces disciplines, qualifiées de lutte de corps à corps, n'utilisent pas les frappes, les coups avec les différentes parties du corps (coups de poings, coups de pieds, coup de tête sont donc prohibés). Pour vaincre son adversaire, il existe un ensemble de techniques de projections, de balayages et de crochetages de jambes pour renverser l'adversaire et, ainsi, mettre ses épaules sur le dos, signe de victoire pour celui qui le réalise et de défaite pour celui qui le subit. De tout temps, l'homme guerrier utilise des outils et des armes pour se défendre, et son corps pour lutter au cas où il était désarmé. Chez tous les peuples, la lutte est symbole de force, d'agilité et de bonne santé. L'*asuwa* ne déroge pas à la règle. Bien qu'elle ne plus pratiquée régulièrement, comme par le passé, l'*asuwa* symbolise encore, chez les Kali'ña, la résistance des guerriers ancestraux qui ont dû se défendre contre les différents ennemis. Les Kali'ña étaient jadis réputés être de redoutables guerriers, de fins stratèges et des combattants expérimentés.

Pour en savoir davantage, mes recherches sur l'*asuwa* ne m'ont pas emmené seulement à Awalawa Yalimapo (Guyane française), mais aussi au Surinam et au Brésil. Mon intérêt pour les luttes martiales amérindiennes ainsi que ma détermination à en comprendre le mode de fonctionnement, m'ont, d'une façon générale, permis de trouver des éléments pertinents, traduisant la réalité et la fonctionnalité de cette lutte traditionnelle guerrière, dans et à travers le temps.

Au Brésil, j'ai réussi à collecter des informations sur le *huka-huka*³⁴³ : un art guerrier traditionnel, pratiqué par les Amérindiens de la communauté *Xingu*, basée dans l'État de Mato Grosso, où il est pratiqué, en particulier, lors des *kuarup*, grandes cérémonies intercommunautaires brésiliennes. Le *huka-huka* est aussi appelé la lutte du jaguar. En effet, le corps des lutteurs est peint en rouge et noir en référence à ce félin, ici, symbole mythique de puissance. La peau de jaguar, portée à la ceinture des lutteurs, est aussi utilisée pour se distinguer et montrer sa force et son agilité.

Dans le passé, à plusieurs reprises, j'ai eu l'opportunité de voir, en images, cette discipline martiale qui m'avait alors fascinée. En effet, un jour un ami Armand Prudent, professeur de karaté, m'offrit un ouvrage sur les Indiens d'Amazonie³⁴⁴. Dans cet ouvrage de René Fuerst, il y avait trois photos en noir et blanc de deux lutteurs de *huka-huka*, en séance de combat. Sur l'une de ces photos, ils demeuraient debout, et sur les deux autres, ils étaient à genoux. L'auteur en décrit la scène en ces termes :

« Opposant corps à corps deux adversaires, la lutte sportive des Indiens du Haut – Xingu, en fin de saison sèche et en prévision de la fête annuelle des morts, est pratiquée chaque après-midi sur la grande place du village. La hanche ceinte de fil de coton, les genoux et chevilles protégés par des bandes de liber, y participent tous les jeunes hommes valides. S'inspirant de la peau de jaguar, le grand félin tacheté d'Amazonie, le corps est volontiers peint en rouge et en noir. Quant à la finalité du combat, elle consiste à mettre l'adversaire dos à terre sans jamais user de brutalité. Bien que la lutte soit une distraction purement masculine, les jeunes femmes la pratiquent à l'occasion d'un rituel qui leur est propre. »³⁴⁵

Plusieurs vidéos sont disponibles sur *YouTube*, que l'on peut visionner sur cette culture martiale des Xingu. Une des plus pertinentes, sur les rites et les rituels, c'est le documentaire qui lui est consacré avec le champion brésilien de MMA, Silva Anderson. Le champion va alors échanger avec les lutteurs et s'initier au *huka-huka*³⁴⁶.

Cette pratique martiale atteste bien de la présence des techniques de combat ancestrales, de self-défense et de self-attaque qui, par le passé, ont fait leurs preuves durant les guerres interethniques ou contre les différents colons européens. J'y vois de nombreuses similitudes avec l'*asuwa kali'ña*, sur le plan technique, mais aussi symbolique. Félix Tiouka, selon ses recherches

³⁴³ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Huka-huka>, consulté le 21 juillet 2016.

³⁴⁴ René Fuerst, *Indiens d'Amazonie, Réminiscences d'un passé lointain*, Milan, 5 Continents Éditions, 2008, pp. 94-97.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 95.

³⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=RilLU4MV36c>, consulté le 21 juillet 2016.

sur l'*asuwa*, me disait qu'il n'était pas pratiqué n'importe quand et qu'il était lié à une cérémonie et un rituel sacré.

La présence de l'*asuwa* sur le sol guyanais prouve bien l'existence de la pratique guerrière et de l'esprit guerrier du peuple *kali'ña* qui, comme nous l'avons vu dans le préambule, étaient de valeureux et courageux guerriers qui se battaient, de toutes leurs forces, contre l'ennemi colonialiste. Bien qu'il ne soit plus aujourd'hui pratiqué comme par le passé, l'*asuwa kali'ña* a bien même failli disparaître de la mémoire des Kali'ña. Mais, grâce à certains Anciens, soucieux de préserver leur culture, l'*asuwa* fait encore l'objet d'études dont les résultats visent sa résurgence concrète sur les terres guyanaises.

Dans cette démarche, le Djokan a contribué et continue à contribuer à la prise de consciences de la valeur et de l'importance de se réapproprier cette pratique, et avec elle, celles des disciplines guerrières similaires, afin de valoriser ces patrimoines immatériels, d'une part, et de l'autre instruire par ce biais les jeunes générations guyanaises, et d'autres, sur leurs propres cultures et traditions.

Dans mes recherches, une autre vidéo³⁴⁷ a retenu mon attention. Elle présente les Jeux internationaux des indigènes, qui se sont déroulés au Brésil, et où toutes les communautés autochtones du monde entier se réunissaient pour se confronter à des jeux et des sports traditionnels amérindiens. On y voit, entre autres et par deux, de petits garçons et petites filles lutter à la manière de l'*asuwa*, en faisant la technique *salakada*. Les spectateurs formaient un cercle au centre duquel performaient les deux combattants. Le combat s'arrêtait quand un des deux opposants était amené au sol.



Photos 8 et 9 : A gauche Yannick Théolade, à Droite Jantje Stjura montrant les gardes de défense de base de l'*asuwa*. ©Archives Yannick Théolade.

³⁴⁷ Vidéo 3 sur clé USB, lutte indigène 23.13 mn. Jeux mondiaux indigènes, au Brésil, en octobre 2015.



Photo 10 : De gauche à droite, Jantje Stjura et Yannick Théolade en posture de combat asuwa
©Archives Yannick Théolade.



Photo 11 : Entretien sur l'asuwa. De gauche à droite : Yannick Théolade, André Tiouka et Tiouka père
© Archives Yannick Théolade.



Photos 12 et 13 : démonstrations du huka-huka, à gauche un assaut debout, à droite, un combat à genoux³⁴⁸.

Notons pour finir le substantif *asuwa* désigne également une lutte similaire des Bushinengé Saamaka originaires du Surinam. Élément fort intéressant, qui nous permis d'élargir mes investigations sur cette pratique guerrière. De nouvelles questions ont émergé, venant enrichir ma réflexion première : Pourquoi retrouve-t-on ce même nom, chez deux peuples *a priori* différents par leurs origines culturelles notamment ? D'où provient finalement cette dénomination, des Saamaka ou des Kali'ña ? Désigne-t-elle la même discipline chez ces deux peuples ? Ces quelques questions, parmi d'autres, seront traitées dans la partie consacrée aux pratiques guerrières *bushinengé*. En attendant, poursuivons avec les deux autres pratiques guerrières amérindiennes retenues pour cette étude : le *maraké* et le *kailawa* des Wayãna.

³⁴⁸ Source Internet, <https://josemedeirosimagem.wordpress.com/2012/06/25/mes-da-fotografia-2012-centro-oeste-homem-a-cultura-e-o-meio/5-foto-marcos-bergamasco-huka-huka/>, démonstrations un assaut debout.

B.II-5c. *Maraké et Kailawa : luttes et rituels guerriers wayãna.*

Notons d'abord que *maraké* et *kailawa* sont à la fois luttes et cultures guerrières enracinés dans les cadres rituel et légendaire des Wayãna.

Le *maraké*, je m'en souviens encore en avoir pris connaissance en classe préparatoire, dans une bande dessinée qui présentait succinctement le descriptif de ce rituel. Par contre, je n'avais jamais assisté à ce rituel, qui se réalisait autrefois dans l'intérieur du pays. Le *maraké* suscite beaucoup d'engouement de la part des spectateurs, quels qu'ils soient, tant est impressionnante sa mise en scène.

En tant que patrimoine, le 31 mars 2011, « un dossier de candidature pour faire entrer le Maraké sur la liste de sauvegarde du patrimoine mondial de l'Unesco, au titre du Patrimoine culturel immatériel de l'humanité » a été déposé par le ministère français de la Culture, avec le soutien du Parc national amazonien de Guyane. Auparavant, le *maraké* avait déjà été inscrit à l'Inventaire du patrimoine culturel immatériel en France. À ce propos, l'inventaire du patrimoine culturel immatériel en France décrit le *maraké* de la manière suivante :

« Le « maraké » est un rituel de passage, un rituel de régénération, et un rituel d'alliance qui célèbre la paix retrouvée. Le premier passage a lieu traditionnellement à la puberté et marque l'entrée dans la vie adulte. Il peut se repasser plusieurs fois pour franchir une nouvelle étape de vie. Il fortifie l'individu, consacre son appartenance au groupe et consolide la communauté. [...]. La préparation se déroule sur plusieurs mois (autrefois plusieurs années) pendant lesquels les plus jeunes font l'apprentissage des valeurs collectives, savoirs et savoir-faire détenus par les anciens, tandis que la communauté renforce sa cohésion et la solidarité de ses membres, mises à l'épreuve dans les activités et travaux qui associent plusieurs villages »³⁴⁹.

Ce rituel transcrit le passage de la puberté à l'âge adulte chez les jeunes Wayãna, Wayãpi et Apalaï. Mais il est aussi célébré dans d'autres occasions majeures, régissant le cours de vie socioculturelle et spirituelle des membres de ces communautés. Ainsi, même des adultes peuvent encore passer l'épreuve du *maraké*, par exemple pour célébrer un futur mariage. Notons également que c'est aussi là un évènement clé pour optimiser la cohésion du groupe et resserrer les liens des membres de la communauté.

En pratique, le *maraké* est un rituel rigoureusement structuré et coordonné. Sa mise en place exige donc du sérieux, de la détermination et de l'expérience des Anciens qui en transmettent les

³⁴⁹ Description du *maraké*, extrait de la *Fiche type d'inventaire du patrimoine culturel immatériel de la France, Rituel du Maraké*, www.parc-amazonien-guyane.fr, consulté le 15 novembre 2017.

différentes étapes de l'organisation cérémonielle et rituelle. Il importe de souligner que le *maraké* rassemble, non seulement les habitants du village organisateur, mais aussi les villages voisins et même lointains qui s'y associent, car les invités participent aussi, à des degrés divers, à l'organisation de l'évènement. Sont maîtres-mots, l'échange et le partage entre les hôtes et leurs convives (nourritures, boissons, savoir-faire, etc.) constituant la base même du *maraké*. Il y a un autre protagoniste de la plus haute importance, dans la procédure de l'initiation, c'est le chanteur du *kalawu*, lequel est d'ailleurs souvent un étranger au village accueillant le *maraké*. Le *kalawu* est un élément indispensable et indissociable des danses cérémonielles et du rituel du *maraké* (l'épreuve) lui-même. C'est ce qu'affirment du reste les propos suivants, extraits du dossier de candidature pour l'Unesco :

« Le « *kalawu* » est une catégorie de chants exécutés tout au long du rituel. Le nom désigne aussi, spécifiquement, le long poème épique en treize chants et plus de 1500 vers interprété lors de la cérémonie finale : les postulants, ivres de danses, de musiques, de cachiri, affrontent stoïquement l'épreuve d'application des fourmis flamandes ou des guêpes (selon l'âge et l'objectif poursuivi), qui atteste de leur bravoure, leur donne force et courage pour l'avenir. Ils sont ensuite soumis à une réclusion collective et une diète de plusieurs jours, suivies d'un régime alimentaire, qui pourra durer plusieurs mois, prescrit par les parrains ou marraines qui les ont accompagnés tout au long de leur apprentissage et soutenus au cours de la cérémonie. Il s'agit de se dépouiller de son être antérieur pour devenir un nouvel individu, apte à affronter les aléas, difficultés et souffrances de la vie³⁵⁰ ».

Il y a tout un rituel autour du *kalawu* que le chanteur doit respecter. Le Chef d'orchestre du *kalawu* introduit plonge d'abord le village dans un silence respectueux, puis réveille les habitants au son de sa clarinette traditionnelle en bambou (*titilu* en Wayãna). Puis chanteurs et danseurs diffusent les paroles du *kalawu* à l'attention des villageois qui en prennent connaissance.

Notons que « le *kalawu* retrace, en langue ancienne, d'un abord difficile pour le non initié, l'histoire des Wayãna. Il raconte comment l'oiseau cacique cul-jaune leur enseigne l'épreuve des insectes, rappelle le temps des guerres et les noms des grands guerriers »³⁵¹.

Quant au rituel lui-même, il consiste à réaliser des épreuves d'applications d'insectes (fourmis flamandes, guêpes) sur tout le corps du postulant dit *tépiem* (dos, poitrine, bras, jambes et même la tête). Par centaines, ces insectes sont préalablement et soigneusement emprisonnés dans

³⁵⁰ Description du *maraké*, extrait de la *Fiche type d'inventaire du patrimoine culturel immatériel de la France, Rituel du Maraké*, p. 5, www.parc-amazonien-guyane.fr, consulté le 15 novembre 2017.

³⁵¹Dossier de candidature présenté à l'Unesco, le 31 mars 2011, pour l'inscription du *maraké* sur la Liste de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

des « *kunana* »³⁵², vanneries traditionnelles spécialement dédiées à la nature des insectes utilisés varie selon la tranche d'âge et les motivations du postulant, puisqu'il existe plusieurs niveaux de difficultés à affronter : plus haut est le niveau visé, plus les insectes appliqués sont encore féroces. Dans ce processus, des parrains et des marraines sont présents, au côté du postulant, pour l'encourager et l'accompagner dans cette épreuve difficile, qui nécessite plus que du courage. Car, en aucun cas, l'initié doit montrer des signes de douleurs : pas de cris, ni de grimaces ostentatoires, sous peine de non-validation de l'épreuve, une fin pouvant alors jeter, plus que de la honte, de l'opprobre sur toute la famille, et ce, plus ou moins durablement.

C'est ce que confirment Jean-Marcel Hurault, ainsi que Pierre et Françoise Grenand, en ces termes :

« [...] Aucun cri ne doit s'échapper de la bouche du novice lorsque fourmis ou guêpes, énervées par la fumée d'un long cigare, enfoncent leurs dards dans sa chair tétanisée par la danse, la musique, la fatigue, la peur peut-être aussi... Le novice sert les dents et fronce le nez de douleur. Bien souvent, le parrain applique sa main sur sa bouche dont voudrait sourdre un cri. Tout doit concourir à éviter la honte de paraître faible »³⁵³.

On comprend pourquoi il est mis beaucoup de soin et de sérieux dans la préparation de l'épreuve du *maraké*. Pour ce faire, une préparation physique, psychologique et spirituelle est fondamentale et impérative, pour prétendre réussir ce rite de passage très éprouvant.

Si par le passé le *maraké* était exclusivement réservé aux peuples amérindiens, depuis un moment, il reste ouvert aux membres extérieurs de la communauté, mais qui doivent préalablement être adoptés. Il s'agit-là des exceptions tolérées. Pendant mes recherches, j'ai rencontré et interviewé un Créole guyanais qui, dans sa jeunesse, dans les années 1980, passa le rite de *maraké*. Il s'agit de M. Gustave Ho Fong Choy, ancien directeur d'école sur le Haut-Maroni. Il en garde encore un excellent souvenir. Aussi avait-il pris plaisir, lors de nos échanges, à me relater cette épreuve si particulière. Il ne passa que le premier niveau, qu'il décrit lui-même comme le niveau enfant. « [...] Il y avait un *maraké* à Twenké, je crois que c'était en 1985, [dit-il], selon un certain nombre d'observateurs, c'était le dernier grand *maraké* » (Gustave Ho Fong Choy)³⁵⁴. Ce témoignage était la preuve que des non Amérindiens pouvaient, avec des autorisations particulières des Anciens, passer le *maraké*. Autre preuve irréfutable d'un passage du *maraké* par un étranger, ce fut au village Zidoc, le chef Miso me raconta qu'un « Blanc » avait

³⁵² Musée d'Ethnographie de Genève, *Amazonie, Le chamane et la pensée de la forêt*, Genève, Somogy Éditions d'Art, 2016, pp. 96-97.

³⁵³ Jean-Marcel Hurault, Françoise Grenand, Pierre Grenand, *Indiens de Guyane, Wayana et Wayampi de la forêt*, préface de Claude Lévi-Strauss, Paris, Autrement Editions, IRD Editions, 1998, p. 182.

³⁵⁴ Interview avec Gustave Ho Fong Choy, 29 novembre 2016, à son domicile à Matoury.

réussi le *maraké*. C'était dans les années 90. Je n'ai pas pu avoir son nom mais son histoire est restée dans les mémoires des Anciens de Trois-Sauts, car personne ne croyait en sa réussite. Il avait passé toutes les épreuves du *maraké* jusqu'à le terminer par la semaine du jeûne total (sans nourriture, sans boire) enfermé dans une cabane bâtie à cette occasion. Il avait perdu 10 kg selon le chef coutumier Miso.

Quant à lui, le Gran Dôkô Sawani Makan a participé au *maraké* qui fut organisé, du 12 au 14 août 2018, dans le cadre de la Fête culturelle de Trois-Sauts, précisément au village Zidoc, par le Chef coutumier du village Jacky Pawe. Le Gran Dôkô Sawani Makan était alors en mission avec la Ligue de l'enseignement et le Groupe SOS jeunesse, mission effectuée dans le cadre du projet « Bien-être des peuples autochtones de l'intérieur » de la Guyane. Sa mission était de proposer aux jeunes de Trois-Sauts, des ateliers pédagogiques et éducatifs *djokan*, pendant les grandes vacances.

Depuis quelques décennies déjà, cette période bat le record, selon la préfecture de Guyane, du taux le plus élevé des suicides chez les jeunes amérindiens de Camopi et de Trois Sauts en particulier. C'était sa deuxième intervention à Trois- Sauts³⁵⁵. C'est à ce moment que le Gran Dôkô Sawani Makan a été invité par plusieurs chefs coutumiers à participer à la fête traditionnelle. Il passa deux fois le rituel *maraké* et dansa les danses traditionnelles, non seulement avec les autres danseurs (des Anciens, des hommes et des femmes adultes et jeunes), mais également avec les chefs coutumiers de tous les villages (il y en a huit au total) qui composent Trois Sauts.

Dans certaines danses tous les danseurs sont accompagnés d'une femme qui chantent et dansent à leur côté, les accompagnants ainsi tout le long des rituels pratiqués. Outre son initiation au *maraké*, le Gran Dôkô Sawani Makan a même participé à certaines tâches de l'organisation du *maraké* (notamment attraper les fourmis noires pour les placer dans les éventails, en se faisant du reste mordre ou bruler plusieurs fois, en particulier, par les fourmis que les Wayãpi appellent *tapia'i* ou « fourmis noires jet d'acide », ce sur plusieurs parties de son corps, notamment la poitrine et les épaules). Ainsi, le Gran Dôkô a-t-il pu expérimenter et vivre concrètement la dureté de cette épreuve, et pris conscience du courage et de l'endurance que cela exige de ce peuple *wayampi* pour réaliser le *maraké*, et donc se réaliser et sceller l'alliance de vie en toute cohésion communautaire.

C'est selon l'expérience vécue, c'est surtout à la troisième journée que l'intensité cérémonielle et de l'épreuve monte, car c'est le jour où s'exécute la danse de l'éventail (*walwari*), pendant laquelle les fameuses morsures des fourmis sont appliqués sur les initiés, les *tépiem*. Tous

³⁵⁵ C'était en mars 2018 et cela marquait son premier voyage à Trois Sauts.

les danseurs et chanteurs (hommes et femmes, adultes et enfants) portent un éventail où sont piégées, généralement quatre, six, douze voire quinze fourmis³⁵⁶.

Pendant ce *maraké*, le Gran Dôkô était le seul non Amérindien à être autorisé à danser. Il fut félicité par tous les chefs coutumiers, singulièrement, par son hôte, Jacky Pawe, pour son implication et son sérieux lors de différents rituels auxquels il a participé. À cette occasion, les Chefs coutumiers ne cachaient pas leur fierté et satisfaction de voir un étranger s'intéresser ainsi sérieusement à leur culture, alors que dans le même temps, la jeunesse *wayãpi*, la nouvelle génération particulièrement, s'y désintéresse et se tourne plutôt vers la modernité et ses attraits (les nouvelles technologies). Ils délaissent peu à peu leur propre culture ancestrale, au profit de ce qu'ils considèrent comme le « nouveau monde », le leur.

Pour marquer le coup, le chef coutumier Charles Miso lui offrit comme souvenir, le tamis où on installe les fourmis pour le *maraké* et une flûte traditionnelle qui sert lors des chants sacrés. Encore faut-il noter que cette fête traditionnelle, de trois jours passés à Trois Sauts, fut un moment très intense, un moment de bonheur et de partage sincères, désormais définitivement ancrés dans la mémoire du Gran Dôko Sawani Makan.

Pour anecdote, à l'occasion de ce *maraké*, et en signe de son adoption par les Wayãpi d'Etu Wasu, mais de sa vraie intégration au sein de leur communauté, ils le baptisèrent, avec humour, « le premier Amérindien chauve ». Pendant le déroulement de la cérémonie, à plusieurs reprises, l'animateur, au micro, faisait référence au comportement respectueux du Gran Dôkô Sawani Makan en l'appelant « Maître Djokan ». Tout le village Zidoc réuni, a pu observer le Gran Dôkô Sawani Makan danser et passer les épreuves *ad hoc* avec les siens.

Concernant le *maraké*, si l'on s'accorde à dire, et selon fortement répandue, que les insectes utilisés sont bien les fourmis et les guêpes, mais quelques Anciens, avec lesquels je me suis entretenu à ce sujet, m'ont indiqué que, jadis, les Wayãpi notamment avaient aussi recours aux scorpions. Cependant, cette opération avait été abandonnée, car personne ne survivait à cette épreuve, les candidats succombant malheureusement au venin des scorpions. C'est alors qu'on les remplaça par les fourmis et les guêpes. Cette précieuse information (car je ne l'avais jamais lu auparavant dans les littératures, et encore moins dans les documentaires vidéographiques jusqu'ici consacrées au *maraké*) me fut révélée par Charles Miso un des Chefs coutumiers de Trois-Sauts et

³⁵⁶ Pendant la confection des éventails, on écarte les tresses de l'éventail pour y incruster les fourmis. Elles sont ainsi piégées au niveau de la taille. Une partie de l'éventail présente la partie supérieure de la fourmi (tête et buste) et l'autre, sa partie inférieure qui sera appliquée sur la peau des candidats lors du *maraké*.

Monsieur Gaël Walacou, président de l'association Koïpée Wāko, association culturelle de Trois-Sauts.

Pour le reste, bien que ce patrimoine immatériel soit enregistré au niveau national et international par des instances compétentes, n'empêche qu'il tend malgré tout à disparaître. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce fait. La première raison est le « fait de la disparition progressive des Anciens chanteurs des *kalawu*, ces chants rituels jouant un rôle central dans le rituel du *maraké*. Le dernier chanteur des *kalawu*, Kulijaman, est décédé en 2001»³⁵⁷. Ces chants sacrés, malheureusement, n'ont pas été toujours transmis. La deuxième raison est que l'organisation d'un *maraké* demande beaucoup de temps et d'investissement des villageois, tant dans la récolte du manioc que pour la fabrication massive de *cachiri*³⁵⁸ (ou *cachili*).

Ajoutons à cela, le changement des modes de vie, basculement brutal de la vie traditionnelle à la vie moderne, la monétarisation à outrance des services, jadis gracieusement partagés ou obtenus par voie de troc, et la liste est encore longue pour que je puisse tout énumérer ici. Cela demanderait, par ailleurs, une étude sociologique et ethnologique approfondie que je ne peux développer dans le cadre de cette thèse. Néanmoins, et ce malgré tous ces inconvénients, un groupe de jeunes tentent de préserver ce patrimoine *wayāna*.

Au-delà de tout ce qui a été dit précédemment, je constate qu'aucun des écrits, qui lui sont consacrés à ce jour, ne relève que le *maraké* est aussi un rituel guerrier des communautés amérindiennes *wayana*, *apalai* ou autre. Il en est de même dans les textes de l'Unesco. Aucune référence ou éléments y permettent de définir le *maraké* comme étant à la fois une pratique culturelle, rituelle et guerrière. Cependant, certaines données manuscrites et quelques témoignages laissent tout de même à penser, qu'autrefois, que le *maraké* était aussi utilisé par les guerriers confirmés, mais aussi par des initiés ou futurs guerriers. Et qu'il servait de rituel sacré obligatoire, une étape fondamentale pour les jeunes hommes entamant leurs formations guerrières, entre autres. C'était un passage supérieur à effectuer, dans la compréhension des mondes spirituel et physique, permettant dans l'univers physique ou matériel de s'apprêter à une nécessaire transformation physico psychique, faisant acquérir au candidat un courage et une force indispensables à tout Homme fait, mais également une reconnaissance de tout le village, ainsi que le méritant statut de guerrier.

Sur le *maraké*, il ressort également de mes différents entretiens avec Joachim «*Yalu*» Panapuy notamment, et c'est confirmé par d'autres témoignages oraux et écrits voire filmiques,

³⁵⁷ Dossier de candidature présenté à l'Unesco, le 31 mars 2011, pour l'inscription du *maraké* sur la liste de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

³⁵⁸ Boisson traditionnelle alcoolisée, des Amérindiens, faite à base de manioc.

que l'on pouvait passer plusieurs fois le *maraké* au cours de sa vie. Lui-même en avait passé sept (à des niveaux différents, parfois avec application, sur le corps, des fourmis, et parfois avec celle des guêpes). De ce qu'il sait, il m'a raconté que les guerriers Teko, les nommés *Makan*, passaient les épreuves du *maraké* pour s'endurcir, prendre de la force, du courage et recevoir les faveurs des divinités, pour les protéger en temps de guerre. Et que, chez les Wayãna, la dureté des épreuves font présumer de l'état d'esprit que devait recouvrir le nouvel homme Wayãna : la résistance à la douleur (après avoir subi des centaines de morsures et l'injection des dards des insectes, ce qui prolongeait plusieurs jours les souffrances alors endurées par le postulant), le jeûne sévère à tenir après l'épreuve des piqures ou des morsures d'insectes, le repli de chacun dans le silence comme pour mieux méditer et prier.

L'endurance mentale était aussi mise à rude épreuve, surtout lorsque l'on présentait des plats devant des visages affamés, assoiffés, déshydratés des postulants, et qu'ils n'avaient, en aucun cas, le droit de les toucher ou de les goûter sans autorisation. Cette présentation du rituel complet du *maraké* est ainsi décrite :

« Plusieurs jours se sont écoulés. Tous les invités sont rentrés chez eux, mais le rituel n'en est pas pour autant terminé. Les jeunes reclus ont vu leur chevelure tomber sous les ciseaux ; le plus jeune a même eu le crâne rasé. Leur corps devant continuer à se purifier, ils doivent jeûner sévèrement, ne boire que quelques gouttes d'eau, ne parler qu'à mi-voix, ne rien faire, ne pas sortir sans ordre. L'endurance et la tempérance des jeunes reclus sont constamment mises à l'épreuve. [...] Là, ils sont de nouveau soumis à diverses tentations : ils doivent ne pas toucher aux plats de nourriture que l'on a pourtant disposés devant eux ; puis courageusement recracher les petits morceaux de cassave que l'on glisse entre leurs lèvres avides. [...] Quelques jours plus tard, leur est proposé une épreuve de tir à l'arc au cours de laquelle est testée leur habileté en cet art, masculin par essence »³⁵⁹.

Ce sont, pour moi, des rites, des épreuves guerrières que l'on retrouve dans certains entraînements spécifiques de survie des commandos et dans certains arts martiaux guerriers. Les principes d'endurance physique et mentale, de résistance à la douleur, de méditation, de jeûne, de silence intérieur, en passant par des tentations en tous genres, sont bien des thématiques travaillées dans les arts guerriers. Le but est de développer des facultés permettant au pratiquant de s'adapter à n'importe quelle situation périlleuse de la vie. Il en est par exemple ainsi du *Kung Fu*, des moines Shaoxing. Ces derniers sont capables d'endurer certaines choses que le commun des mortels ne pourrait supporter : des frappes de bâton sur le corps, des bains d'eau glacée, briser des

³⁵⁹ Jean-Marcel Hurault, Françoise Grenand, Pierre Grenand, Préface de Claude Lévi-Strauss, *Indiens de Guyane, Wayana et Wayampi de la forêt*, op. cit., p. 186.

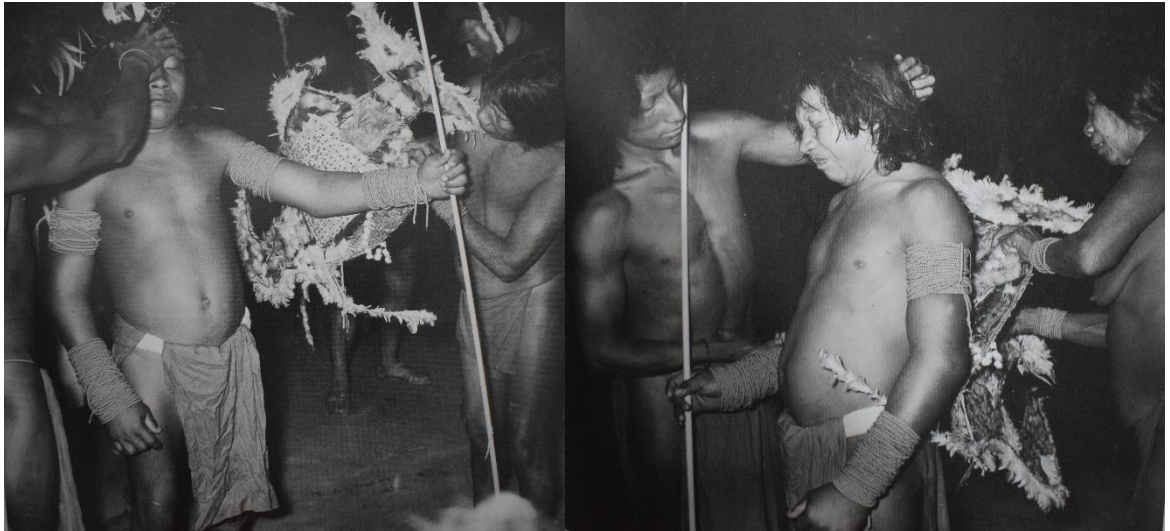
briques et des barres de fer sur la tête, et bien d'autres exercices encore de renforcement physique et mental, qui pourraient faire penser qu'ils sont des surhumains. Eux aussi travaillent la méditation, le jeûne, la purification de l'âme, etc.

La voix du guerrier est de s'adapter à toute situation, toutes formes d'agressions, et, en toute apparence, le *maraké* présente, me semble-t-il, ces exigences guerrières qui sont si précieuses dans les arts martiaux traditionnels. De plus, des épreuves de maniement d'armes, notamment le tir à l'arc, sont intégrées dans celles du *maraké*, ce qui est le symbole-même du guerrier accompli. Car un tel guerrier sait qu'il doit faire mouche en toutes situations, surtout lorsque le contexte l'exige. Par ailleurs, la précision et la lucidité, durant le tir à l'arc, ajoutent également aux caractéristiques des bons guerriers, et prévalent de leur niveau d'expertise. C'est ce qui est aussi travaillé dans le *maraké*. À ce propos, voici un extrait des propos que j'en avais recueillis auprès de Mme Tiwan Couchouli, le 20 mai 2008, qui m'expliquait alors :

« Qu'une technique assez proche [du *maraké*], consiste à porter l'objet comme une cuirasse immunisante plusieurs heures. Après la séance, le porteur était réputé être immunisé contre les blessures par les flèches. »

Concernant le *maraké* et la spiritualité sous-jacente, Joachim Panapuy m'avait confirmé que le *maraké* était toujours associé au mystique, le guerrier pouvant rentrer en transe et se voir attribuer, par ce biais, des facultés surnaturelles. Dans ce processus, c'est le chaman qui orchestre la cérémonie et veille à ce que le guerrier ne se disperse pas psychiquement et spirituellement. À la fin du *maraké* (et en fonction de l'ambiance régnant autour de l'univers de la cérémonie), « les esprits étaient honorés par des rituels accomplis selon des normes requises »³⁶⁰.

³⁶⁰ Jean-Marcel Hurault, Françoise Grenand, Pierre Grenand, Préface de Claude Lévi-Strauss, *Indiens de Guyane, Wayana et Wayampi de la forêt*, op. cit., p. 192.



Photos 14 et 15 : maraké, séance de piqures/morsures d'insectes, avec la pose des kunana sur les parties du corps du postulant³⁶¹. © Jean-Marcel Hurault.

En somme, mes recherches m'ont permis de réaliser que le *maraké* était, non seulement un rituel de passage, mais aussi, à certains égards, une des voies majeures du guerrier amérindien. Dans les deux cas, le postulant subi un changement profond, s'opérant alors dans ses corps physique, mental, émotionnel et spirituel.

En guise d'illustration de ce qu'est l'esprit guerrier chez les Amérindiens, je vais prendre quelques exemples, en commençant par le cas des Wayãna, à travers le guerrier légendaire Kaïlawá. Qui fut-il réellement ? Pourquoi les Wayãna se réfèrent-ils à lui, encore aujourd'hui, comme le modèle du guerrier suprême de leur communauté ?

Dans beaucoup de récits, oraux ou écrits, relatant de l'esprit guerrier des Wayãna, on ne fait pas toujours référence à Kaïlawá. Je me rappelle avoir, un jour, demandé à un jeune Wayãna (d'une vingtaine d'années), comment disait-on guerrier, en langue *wayana* ? Il réfléchit quelques secondes, puis me répondit : « Chez nous, le guerrier c'est Kaïlawá », traduisant ainsi dans sa langue natale, le mot guerrier par le nom Kaïlawá. Je ne compris pas tout de suite qu'il faisait référence à cet illustre guerrier, appartenant à leurs légendes coutumières. C'est après avoir vérifié ce que ce mot signifiait réellement, à travers des écrits et autres témoignages oraux recueillis auprès de quelques Anciens, que ma compréhension fut enfin complète.

La légende de Kaïlawá c'est, selon les écrits scientifiques, fondée sur des mythes et des histoires inventées à partir d'une certaine réalité. Mais tout comme les auteurs Jean Chapuis et

³⁶¹ *Op. cit.*, pp. 183-185.

Hervé Rivière³⁶², ce qui m'intéresse dans cette légende, « c'est qu'à partir de ce personnage a été élaboré une théorie indigène de l'ethnogenèse *wayāna*. Ce faisant le Chef historique, [Kaïlata] s'est mué en héros « national ». »³⁶³ Cette même légende raconte qu'un puissant chaman-guerrier, las de ces incessantes guerres, voulu mettre un terme à tout cela, pour faire régner à nouveau la paix au sein de sa communauté. Pour ce faire, il pourchassa, combattit et soumit un à un, chacun de ses ennemis, et fonda le peuple *wayāna*. Lors d'un de nos entretiens, Kuliyman, un ancien sage *wayāna* (décédé en 2001), m'avait affirmé que « Kaïlawa est considéré comme le héros culturel, le fondateur de l'ethnie wayana (et apalaï). Il est notre ancêtre à tous »³⁶⁴. Pour lui, Kaïlawa n'est pas que puissant, mais aussi un fin stratège : « Kaïlawa était un organisateur »³⁶⁵, me l'avait-il souligné. A chaque bataille, il prenait soin de récupérer les enfants encore innocents pour les former à l'art de la guerre et de la vie.

« Ce super guerrier a su, en pleine tourmente de vendettas généralisées, créer de toute pièce (grâce à une stratégie qui est une forme particulière d'eugénisme) un groupe de puissants guerriers sélectionnés et littéralement « fabriqués » qui allait donner naissance au peuple (*weki*) wayana. »³⁶⁶

Nous l'avons compris, les Wayāna sont un peuple des descendants de guerriers. Bien que nous soyons en période de paix, l'esprit de Kaïlawa est toujours présent chez leurs Anciens. Les rites et rituels, tels que le *maraké* participent et démontrent la force mentale et physique de ces descendants de guerriers qui, même si aujourd'hui ils n'ont pas recours aux armes pour faire la guerre, ont gardé ce rite pour la construction physique et mentale, ainsi que leur volonté et leur harmonie avec la nature avec laquelle ils sont en osmose de vie.

Des autres légendes liées aux guerriers amérindiens, il y a celle des guerriers *makan téko*, que j'aborde maintenant.

³⁶² Jean Chapuis, Hervé Rivière, *Wayane eitoponpë : (une) histoire (orale) des indiens Wayana*, Matoury, Ibis Rouge Editions, 2003.

³⁶³ *Ibid.*, p. 649 – 650.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 650.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 650.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 651.

B.II-5d. *Makan : l'art des guerriers des Teko.*

Makan est un terme polysémique *teko*. Il renvoie et définit, dans son ensemble, l'art traditionnel de la guerre du peuple Teko. Il désigne à la fois le guerrier Teko, et les stratégies ainsi que les procédés de guerre utilisés par ces Teko, également dits Émerillons et réputés comme des redoutables guerriers. À ce propos, durant mes recherches, trois témoignages m'ont été donnés par les Anciens (Jaochim Panapuy, Jammes Panapuy et Paul Suitman). Ils permettent d'apporter ici un aperçu sur ce que sont les *Makan*. Outre ces témoignages, je me suis aussi appuyé sur l'ouvrage de Colette Riehl Olivier, intitulé *Guerriers de la Paix, les Teko de Guyane*, Éric Navet, 40 ans d'ethnologie.

« Cette publication fit suite à l'exposition et aux évènements culturels et scientifiques *Guerrier de la paix, les Teko de Guyane – Éric Navet, 40 ans d'ethnologie : une table ronde, des projections – débats et une « conférence- dansée », qui se sont déroulés à l'automne 2013 à l'université de Strasbourg et à Muttersholtz, petit village du Ried alsacien.* »³⁶⁷

Avant d'entrer dans les détails du présent sujet, il importe de noter ici qu'il existe un lien entre le mot *makan* et le fondateur du Djokan. Pendant la gestation et la construction de cet art martial amazonien, qu'est le Djokan, le Gran Dôkô Sawani Makan poursuivait ses recherches sur les pratiques guerrières de l'Amazonie française. En compagnie de quelques élèves sérieux et motivés, ils avaient entrepris de réaliser concrètement ce projet de création d'un art martial inédit. Pour ce faire, il avait créé, en 2008, un groupe de recherche, le CRAMAZ³⁶⁸, Centre de recherche des arts martiaux amazoniens. Notons qu'à cette époque, le Gran Dôkô Sawani Makan était en quête d'un nom pour sa discipline martiale nouvellement créée. Aussi travaillait-il d'arrache-pied, depuis des mois, pour trouver un nom qui lui plaise (c'est-à-dire qui corresponde symboliquement, culturellement et spirituellement à son projet martial). Il y parviendra par un long processus que voici. Monsieur Michel Tanasi, l'un des membres du CRAMAZ et élève du Gran Dôkô Sawani Makan, travaillait comme agent du Parc Amazonien de la Guyane. Il y menait fréquemment des missions contre l'orpaillage illégal, dans les communes de l'intérieur, et avait donc l'opportunité de rencontrer les peuples autochtones qui y vivent.

C'est ainsi, qu'au retour d'une mission à Camopi, Michel Tanasi fit part, au Gan Dôkô

³⁶⁷ Colette Riehl Olivier (dir.), *Guerriers de la Paix, les Teko de Guyane*, Éric Navet, 40 ans d'ethnologie, Borealia, association d'Ethnologie, Université de Strasbourg, Paris, 2016.

³⁶⁸ Le CRAMAZ est l'ancêtre de l'actuel CREAam : Centre de recherche ethnographique des arts afroamazoniens. Au début, ce centre n'était pas une association déclarée, mais seulement une entité uniquement reconnue par ses membres, afin d'organiser des réunions et de disposer d'un cadre de travail permettant de mieux mener les recherches et les actions envisagées.

Sawani Makan, de ses trouvailles sur les Makan. C'était alors la première fois que le fondateur du Djokan entendait parler de ce terme. Il s'en était immédiatement réjoui, d'une part, et de l'autre, il était littéralement tombé amoureux de ce nom, qui sonnait à merveille à son ouïe. C'est alors qu'il pensa appeler son art martial amazonien, « le *Makan* ». Il fit part de son désir à Michel Tanasi qui fut d'accord avec le Gran Dôkô, tous les deux étant heureux d'avoir trouvé un nom authentique d'Amazonie, pour baptiser cet art nouveau. Cependant, comme on dit, « la nuit porte conseil », et c'est tout à fait ce qui se fit.

Le Gran Dôkô, très respectueux de la tradition et des coutumes, était perplexe du fait de s'approprier ainsi ce terme de *makan*, dont il ignorait tout, et pour lequel il n'a préalablement sollicité aucune autorisation d'utilisation auprès des ayants droits, les Makan. Il avait donc décidé de ne plus utiliser ce vocable car, pour lui, agir ainsi serait un manque de respect au peuple Teko, ce mot étant rempli d'histoire et de sens. Et quand bien même cela était caractérisé par une bonne intention, mais, à cause de son ignorance sur les réalités *makan*, il y avait donc risque de commettre des impairs, pouvant engendrer des désordres sociaux, culturels et spirituels, aux conséquences insoupçonnées. C'est ainsi qu'il abandonna l'idée d'utiliser le terme *makan* pour nommer son art martial amazonien.

Plus tard, Michel Tanasi lui présenta un de ses collègues, Monsieur Jammes Panapuy, descendant des Makan. Rendez-vous pris, Jammes accepta de lui parler des Makan. À l'issue de leur entretien, il lui proposa de lui faire rencontrer son père, Joachim Panapuy, qui était plus au fait de leur histoire et de leur culture. Il accepta sa proposition. Quelques mois plus tard, il fut reçu chez Joachim Panapuy (qui est aussi l'ancien chaman Teko de Camopi), avec qui il eut un long échange. C'est à cette occasion qu'il sera baptisé Makan. « Maintenant, [lui dit le vieux sage], *to non-an a Makan, to sa roun Makan* ». Autrement dit, « Maintenant tu t'appelles Makan, tu es un guerrier *makan* ». Cette distinction se fit sous le carbet de Joachim, en présence de Jammes Panapuy, en 2011. Comble de l'ironie, ce même nom qui, jadis, devait nommer, selon le Gran Dôkô Sawani Makan, un art martial, était finalement attribué à son fondateur. C'était là une très grande distinction et un immense honneur pour le Gran Dôkô Sawani Makan.

Je voudrais commencer par la description de quelques techniques et stratégies de guerre des Makan. Certaines de ces techniques d'entraînement ont d'ailleurs servi de source d'inspiration à quelques-unes des techniques martiales du Djokan. S'y ajoutent, l'adoption de quelques méthodes de préparation au combat, ainsi que la référence à un régime alimentaire pour une hygiène de vie adéquate d'un bon guerrier *makan*. Il y a également le rapport à la nature, à la spiritualité, mais aussi à la « hiérarchie militaire », selon la conception qu'en ont les Makan. Comment les Teko d'aujourd'hui perçoivent-ils le guerrier *makan* ? Quel en est le regard des Anciens ?

On notera aussi, qu'en termes des sources, rares sont aujourd'hui des documents écrits consacrés aux guerriers *makán*. Aussi la majeure partie des informations que j'en ai recueillies est-elle essentiellement de sources orales.

Makan est le nom des guerriers Teko d'autrefois. Comme le relève également Paul Suitman³⁶⁹, le substantif *makán* désigne aussi l'art de la guerre *teko*, et veut particulièrement dire « le Chef des guerriers, le Guerrier suprême ». Grâce à son énorme puissance, il était donc très difficile d'attraper un Makan. Il s'entraînait durement et constamment, jusqu'à acquérir une agilité et une habileté extraordinaires. À ce propos, Paul Suitman affirme que « certains [guerriers *makán*] avaient des cicatrices et des blessures sur tout le corps », notamment sur les bras, le torse, les cuisses et le visage. « Ces blessures étaient causées par la pointe des flèches des archers ennemis ». On avait affaire à un fier guerrier, qui n'avait peur de rien : peur de personne, et surtout pas de la morsure des flèches. Grâce à ses armes, il était capable de parer et/ou d'éviter astucieusement les flèches, et parvenait enfin à atteindre son ennemi et à le tuer.

De la liste des armes guerrières *makán*, que m'a citée Joachim Panapuy, il y a les *wiwa*, sorte de pique en bois aux extrémités pointues. Ils étaient utilisés par paire ou seul. On les saisissait au milieu, puis le guerrier exerçait un agencement des mouvements rapides, de rotation au niveau des poignets (voir reportage *Oyaroni* de Pierre-Olivier Pradinaud³⁷⁰), ce qui permettait de parer ou de dévier les flèches ennemies et, ainsi, protéger le corps du guerrier *makán*. « Ce sont là les techniques du colibri », m'avait-il précisé. À y réfléchir un peu, on comprend la comparaison qu'il fait entre l'agilité et l'extraordinaire rapidité du mouvement opéré par le guerrier *makán* avec celui du battement ahurissant des ailes de cet oiseau. En d'autres termes, les mouvements du *wiwa* doivent être aussi rapides, à l'instar de celles des hélices d'un hélicoptère, pour pouvoir former un bouclier. Autrement dit, les mouvements et les déplacements rapides et vifs du Makan muni de son *wiwa*, ressemblaient alors étrangement à la danse volante du colibri, butinant de fleur en fleur.

De retour à Camopi, je passai la nuit chez la famille Panapuy. Pendant la soirée, le père Joachim Panapuy et le fils aîné, Jammes Panapuy, me relatèrent, des heures durant et devant les autres membres de la famille (hommes et femmes, adultes, enfants et petits-enfants), l'histoire des Makan. Pendant le récit, je les sentais submergés de fierté, car ils étaient associés à l'esprit des Makan. C'était leurs ancêtres, leurs guerriers, leurs exemples modèles, et cela participait

³⁶⁹ Extrait d'entretien, à Camopi, avec le maire de ce bourg, le 1^{er} novembre 2017. Il s'agit de M. Suitman qui, après nous être entretenus sur la Djokan, me parla fièrement, à son tour et sans que je ne le lui aie demandé, des Makan d'autrefois. Notre discussion, à ce sujet, dura au moins une demi-heure, avant de m'inviter à revenir une prochaine fois, pour la poursuivre plus longuement.

³⁷⁰ Reportage *Oyaroni* sur le Djokan disponible sur la chaîne Youtube du Djokan.

dignement à leur identité.

Quant au discours de Jammes, il portait sur les stratégies et l'entraînement guerriers des Makan. Il affirmait que « les Makan s'entraînaient à l'endurance et étaient capables de courir des centaines de kilomètres durant, ce, pendant plusieurs jours, sans en éprouver de moindre fatigue ». Ils s'entraînaient aussi à la technique de nage de combat, et ils « pouvaient rester alors de longues minutes en apnée ». Un autre entraînement spécial leur permettait de faire des embuscades à l'ennemi, en demeurant cachés dans les rivières et autres cours d'eau, pour piéger l'ennemi qui passerait par-là. Cet entraînement au camouflage et à la dissimulation était fondamental, et l'était de jour comme de nuit. On y ajoutait les marches et les courses silencieuses, il devait s'effectuer tel un jaguar, toujours furtif, pour bondir sur sa proie. Ils pratiquaient, en outre, les techniques de grimper dans les arbres, se déplaçaient ensuite d'arbre en arbre.

Cette pratique est comparable aux déplacements, dans la jungle, repris dans la cinématographie américaine, à travers les fameux héros des films de fiction, Tarzan. Dans son récit, Joachim, le père, fit aussi allusion à l'entraînement de combat effectué par les guerriers dans les arbres, où ils pouvaient également vivre. Leur arsenal³⁷¹ variait selon la mission à effectuer, tout en tenant compte de la nature de la bataille à livrer et de l'ennemi se trouvant en face de soi. C'était des missions de sauvetage, d'affrontements frontaux, de résistance à l'envahisseur, d'embuscades, de contre-attaque, etc.

Le guerrier *makan* pouvait alors se munir des *wiwa* pique de protection contre les archers et les jets de flèches, et autres armes d'attaque, pour un combat rapproché : couteau, lance, massue, arc de combat qui est beaucoup plus court que l'arc de chasse et de pêche, ce, pour une meilleure maniabilité en combat réel, sarbacane, et d'armes encore. Je qualifie certaines d'entre elles de mystiques, puisque, pour leur usage, les guerriers font préalablement appel aux forces de la nature, aux divinités, aux ancêtres et aux croyances surnaturelles.

Le guerrier *teko* s'entraînait aussi « au saut à la perche ». Muni d'une longue perche, à l'instar des sauteurs à la perche, en athlétisme, il s'exerçait à franchir des obstacles de plus en plus hauts, de plus en plus long (dont les barrières de protection, un canal à traverser, etc.). En effet, selon Jammes, le Makan pouvait prendre en embuscade et par surprise, un village ennemi, en franchissant les barrières de sécurité et, ainsi, pénétrer le village en question en *catimini*.

On retiendra que ce n'était pas tous les Teko qui devenaient des Makan, car l'entraînement qui leur était destiné était par trop dur et stricte. Il n'était donc pas à la portée du commun des mortels, mais de celle de l'élite, des gens exceptionnels, voués entièrement à la cause de leur

³⁷¹ Je reviendrai en détail, sur la description de ces armes amérindiennes, dans la partie consacrée aux armes du Djokan, les *zanmyan*.

communauté et à la défense de leur peuple. En effet, le corps d'un Makan reflétait tout l'esprit guerrier de cette communauté. Le corps était fin et souple, afin de se mouvoir librement aisément dans tous les espaces et tous les lieux, ce, de façon furtive, à la manière d'un jaguar, féroce comme un caïman, agile comme un *kwata*³⁷², et souple et rusé comme un anaconda. Ce sont là les qualités athlétiques et physiques d'un guerrier *makan*.

Un moment, au cours de son récit, après avoir évoqué ces qualités des Makan, Jammes rigola de lui-même, tout en me montrant son corps pesant plus de kilos que le corps de ses ancêtres. Il vint alors à parler de l'alimentation du Makan, qui était alors très stricte : il empêchait le guerrier d'être lourd, ce qui avait l'inconvénient d'en diminuer les capacités physiques. Aussi les guerriers *makan* se nourrissaient-ils essentiellement de petits poissons. En cas de déclaration de guerre avec une ethnie voisine, l'abstinence sexuelle leur était également imposée, ce, pour ne pas risquer de perdre leurs flux énergétique et spirituel, avant le combat.

Ainsi que je l'avais déjà relevé dans la partie consacrée au *maraké* et au *Kailawa* (rituel et guerrier *wayãna*), notons que Makan avaient aussi recours à des rites guerriers et des rituels sacrés sous-jacents, qui leur permettaient d'acquérir forces physique et mentale, mais aussi courage, pouvoirs surnaturels, éveil spirituel, chance et victoire dans les guerres, ce, grâce à l'approbation des divinités auxquelles ils se confiaient. Le chaman Joachim Panapuy est bien placé pour le raconter, lui qui, dans sa jeunesse, avait passé sept *maraké* différents, ainsi que des rituels guerriers, notamment avec l'élément feu (rituels qui ne se pratiquent plus actuellement en Guyane d'ailleurs).

Chez les Makan, le rituel du feu consistait à faire chauffer ardemment une pierre, jusqu'à qu'elle soit brulante. On la posait ensuite dans la main du participant, qui n'avait pas le droit de la lâcher, sous peine d'échouer dans cette épreuve, et donc d'être disqualifié. Pour ce faire, il fallait donc la passer de main en à main, de paume en paume, jusqu'à ce qu'elle refroidisse.

En réussissant l'épreuve, le participant démontrait alors sa résistance à la douleur et à la peur, mais aussi sa force mentale et son caractère guerrier incontestable. Outre cette épreuve, le guerrier pouvait être placé sous une torture quelques centaines de kilos, dont il devait supporter l'extrême poids et y résister. Il n'avait pas non plus le droit de vendre ou de dévoiler les cachettes et les secrets de la communauté. Le guerrier était préparé à toutes sortes de contraintes et de difficultés, tout car il devait s'adapter à toute situation réelle de conflit et de combat, pour réussir absolument la préservation et la protection de la communauté, de son peuple.

³⁷² Variété de singe appelé aussi « singe araignée », à cause de sa longue queue qui fait office de cinquième bras. Le *kwata* est aussi réputé pour son agilité et ses acrobaties particulièrement réalisées dans les arbres.

Le Mekan ou *Makanakom* ou encore *Tékomakankom*³⁷³ était, chez les Teko, le guerrier par excellence qui avait pour missions de protéger tous ses concitoyens. Les membres du village vouaient un grand respect et honneur envers leurs guerriers *makan*.

Les sept *maraké*, passés par Joachim Panapuy, me font penser à certaines graduations que l'on trouve dans les arts martiaux asiatiques, notamment japonais, où le pratiquant passe des épreuves physiques, techniques et mentaux, pour changer de grade. Par exemple, le passage de la ceinture blanche (signe de novice et de débutant) à la ceinture noire, reçue quelques années après, symbolise un niveau supérieur de compréhension de l'art pratiqué. Chez les Mekan, les niveaux d'excellence augmentaient en difficultés, passant des morsures de fourmis aux piques des guêpes de plus en plus dangereuses pour l'homme.

Au niveau vestimentaire, là aussi, le guerrier *makan* se distinguait du reste des Teko. Ordinairement, les hommes Teko portaient un *kalenbé* traditionnel de couleur rouge, tandis que leurs guerriers *makan* portaient, eux, un *kalenbé* singulier. Il était long et blanc, en coton, tissé par les femmes, avec des bandes longitudinales noires et d'épaisseurs différentes (voir photos n°16 et 17 ci-après). Aujourd'hui, le port de ce *kalenbé* est d'une forte symbolique identitaire des Teko, désignant leur appartenance à la lignée pour leurs valeureux ancêtres *makan*. Aussi n'est-il porté qu'à des occasions culturelles solennelles et de grande importance, mais aussi pendant des rites et des exécutions de danses traditionnelles à valeur sacrée.

Notons aussi que, pendant plusieurs années, Joachim Panapuy fut le président de l'association Kumaka, dont la mission est de valoriser la culture *teko-makan* (comme lui-même la définit), tant en Guyane française qu'à l'extérieur de cette dernière. Ainsi, pendant ce temps, il réunissait, plusieurs fois dans l'année, des nombreux jeunes de Camopi, pour leur transmettre la culture *teko-makan*, notamment les danses traditionnelles (**voir vidéo 4 sur clé USB**), la confection d'arc et de flèches, la fabrication de flûtes traditionnelles en bambou, la préparation de la bière traditionnelle, *cachiri*, l'art de la peinture sur corps, l'enseignement des chants et de la musique *teko*, avec les instruments de musique ancestraux (flûtes en bambou ou en os de biche, et carapaces de tortue).

J'ai eu l'opportunité d'assister à certains des événements qu'il organisait. J'ai assisté, notamment, à la performance des rythmes sacrés *teko*, au jardin botanique de Cayenne, en 2013, mais aussi pendant les jeux Kali'ña, en décembre 2013, à l'occasion de la Journée internationale des autochtones, en août 2016, à Macouria. En 2013 (du 15 septembre au 04 octobre),

³⁷³ *Makanakom* signifie les guerriers *makan*. *Makanakom* et *tékomakanakom* sont des expressions qui sont souvent employées dans les paroles des chants traditionnelles *teko* ou dans les discussions sur les Mekan.

accompagné d'une quinzaine de jeunes, ils se sont produits à l'université de Strasbourg, dans le cadre d'un projet culturel ethnographique, dont le but était de présenter, pour la première fois à Strasbourg, la culture *teko*. Pendant toutes ces occasions, les hommes revêtaient fièrement la tenue vestimentaire des guerriers *makan*, représentant pour les Teko le socle même de leur identité.

Dans le domaine du combat, là encore, le guerrier *makan* faisait preuve d'une dextérité et d'une habileté magistrales. Par exemple, être un bon archer, chez les Makan, était une chose essentielle, car symbole de leur dextérité et de leur puissance, car étant capables de toucher leurs ennemis à des dizaines de mètres d'eux. L'arc et les flèches *makan* de combat étaient courts (entre 1m et 1,20 m). La petite taille de cet arsenal traditionnel *teko* se justifiait. En effet, contrairement aux arcs et flèches de pêche qui, chez les Teko, sont très grands, ceux destinés au combat sont volontairement conçus de petite taille, car le guerrier, qui les porte, devait pouvoir se déplacer, avec, rapidement et librement dans la forêt dense ou dans l'eau des rivières, sans être gêné de quelle que manière que ce soit.

En effet, dans une forêt dense, courir avec un arc de grande taille à la main ou accroché dans le dos, constituait divers risques : celui de ne pas pouvoir passer inaperçu, en se montrant furtif, rusé et surprenant pour l'ennemi, celui de s'accrocher facilement à des branches et autres lianes, ce qui, entre autres, freinerait la course ou l'avancement du guerrier de façon efficace, occasionnerait des chutes qui éveillerait l'attention de l'ennemi et le localiserait facilement ; occasionnerait des blessures, etc.

Par ailleurs, l'expertise du Makan et son efficacité brillaient par ses grandes connaissances diverses et variées, notamment de l'anatomie humaine et la précision de ses frappes mortelles. Le guerrier *makan* se dotait de ces connaissances, dont il se servait avec dextérité, pour facilement neutraliser et tuer, d'un coup de massue à la tête, ses adversaires. C'est ce que me raconta Jammes : le Makan avait une massue en bois dur, appelé *pitu* ou *putu*. On utilisait « le bois de lettre, ou l'amourette, *paila* (*Brosimum guianense*) »³⁷⁴. Portée à la main (parfois deux massues, une dans chaque main), elle accrochée au poignet à l'aide d'un fil.

Cette méthode d'attache permettait au guerrier de ne pas perdre son arme (ni de se la faire dérober). La corde permettait de la faire tourner facilement et, ainsi, profiter de l'inertie du mouvement pour donner de la puissance au coup frappé. Il fallait donc être assez habile dans le maniement, pour que l'arme ne se retourne pas contre soi-même et vienne alors à échouer sur le visage du porteur. Utilisant ainsi toute sa dextérité, l'attaque du Makan était foudroyante et imparable. Il attaquait directement sur le sommet du crâne, au niveau des jointures. Sous la

³⁷⁴ Colette Riehl Olivier (dir.), *Guerriers de la Paix, les Teko de Guyane, Éric Navet, 40 ans d'ethnologie*, Borealia, association d'Ethnologie, Université de Strasbourg, Paris, 2016, p. 71.

violence du coup, le crâne se brisait inéluctablement. À ce propos, on raconte, qu'à force de briser de si nombreux crânes, (et donc tuer ses ennemis), le Makan reconnaissait, à l'ouïe, le bruit qu'émettait un crâne réellement brisé.

Outre la massue, le guerrier *makan* portait aussi un poignard en bois, appelé *dzetsoka*³⁷⁵ qu'il utilisait lors des combats rapprochés, et donc à courte distance, ce qui lui permettait de trancher facilement son ennemi. Au corps à corps, un Makan était aussi agile qu'un serpent, dit-on. Autrefois, les guerriers *makan* s'imprégnaient de la force de certains animaux prédateurs pour lutter avec la même férocité. À ce sujet, d'après Joachim, dans les anciens temps, l'homme pouvait se transformer à volonté en animal. Dans leurs légendes, mais aussi dans certaines chansons traditionnelles, on y raconte ces faits qui, à l'époque, étaient courants.

Pour le reste, lors d'un stage de Djokan, avec le Gran Dôkô Sawani Makan à Camopi, Jammes avait démontré ses qualités de lutteur confirmé. Un jour, sur un îlot, les descendants des Makan, devant le Gran Dôkô Sawani Makan, s'étaient donnés à cœur joie dans un mini tournoi de lutte *makan*, dont le Gran Dôkô fut l'arbitre. Plusieurs combats de lutte se sont alors succédés, et le Gran Dôkô Sawani Makan a pu apprécier la puissance, la détermination et les techniques des participants.

À la fin de la séance, chacun était enchanté de ce tournoi, et donc très heureux d'y avoir participé, c'était comme s'ils avaient, en un instant, fleuré réellement avec le passé de leurs ancêtres.

La lutte des Makan a du sens, car ancrée également dans les pratiques religieuses, et liés au surnaturel. Sur ce sujet, lors de mes entretiens avec Messieurs Paul Suitman et Joachim Panapuy, leurs discours concordent : le Makan entretient des liens étroits avec leurs divinités, aussi demeure-t-il attaché au sacré. Voilà pourquoi, selon les mythes et les légendes qui leur sont consacrés, on attribue aux Makan des capacités surhumaines voire surnaturelles. Par ailleurs, l'organisation de ces guerriers reposait sur hiérarchie guerrière similaire à celle d'une armée militaire.

À ce propos, selon le récit que lui avait rapporté son grand-oncle Tukusi, qui lui-même le détenait de son propre père, Joachim m'avait expliqué, lors de notre entretien, la fameuse organisation à la militaire des Makan, ainsi que le pouvoir spécial dont étaient dotés certains Makan. Cela consistait en ceci : « [] *Pli fô di nivo a sé tam-si-pë-lala, apré sé makan, apré kuku*

³⁷⁵ *Op. cit.*, p. 71.

madan, apré tukusi madan, pinaya madan »³⁷⁶. Joachim m'avait également parlé des *Pinaya Makan*, qui avaient l'habitude de rester très longtemps en apnée sous l'eau (« *i ka rété o fon dlo* », ce qui, en créole guyanais signifie, « ils restent au fond de l'eau »). Ils le faisaient à l'instar des poissons, et, de surcroît, ils nageaient à merveille.

Quant à mon entretien avec Paul Suitman, sur le même sujet, celui-ci relevait que certains anciens *Makan* avaient la capacité de faire des bonds immenses, jusqu'à passer d'une rive à une autre d'une grande rivière en un seul bond. Les meilleurs d'entre eux pouvaient même survoler la canopée ou voler entre les arbres dans la jungle.

On l'aura compris, le guerrier *madan* maîtrisait les éléments de la nature. Cette compréhension de l'univers naturel, en lien avec le monde spirituel, était surtout l'apanage du *pajé*, le chaman qui, avec son hochet *malaka*, ses chants et ses paroles sacrés, pouvait converser avec les forces invisibles de la nature. Par exemple, comme me l'avait indiqué Joachim, si pendant cinq jours il ne pleuvait pas, le *pajé* pouvait alors, par des chants sacrés spéciaux, faire venir la pluie.

À l'inverse, s'il pleuvait trop, il faire réapparaître plutôt le soleil. Si, souvent, à travers divers écrits, le chaman est présenté comme étant un guérisseur ou un médium, il convient de souligner que, parfois, il était aussi guerrier. En guise d'illustration, Alexis Tiouka m'a montré³⁷⁷, à plusieurs reprises, comment le chaman *kali'ña*, s'accompagnant de son *malaka*, pouvait porter un coup fatal à l'adversaire, lors d'un combat. Son propos corroborait pour dire que le chaman était aussi un guerrier, et que c'est bien lui qui travaillait avec les forces naturelles, pour protéger le village.

Beaucoup des choses restent encore à dire à ce sujet, car cette problématique du chamanisme et des chamans de Guyane, à elle seule, mériterait une étude approfondie, tant le sujet est complexe et important.

³⁷⁶ Propos en créole guyanais, dont voici la traduction : « [Chez les *madan*], le plus haut niveau c'était *tam-si-pë-lala*, puis, des échelons subalternes, vient le *madan*, suit le *kuku madan*, et après lui, le *tukusi madan* et au dernier échelon se trouve le *pinaya madan* ».

³⁷⁷ En avril 2017, au village des Lokono, Sainte-Rose de Lima, dans la commune de à Matoury. Alexis, le poing fermé, imitait la fameuse saisie du *malaka*, tout en répétant, à plusieurs reprises, les techniques d'attaque du chaman-guerrier, que lui avait enseignées son père.



Photo 16 : Joachim Panapuy (à gauche), en tenue de Mekan.



Photo 17 : Joachim et Jammes Panapuy, en tenue Mekan, exécutant une danse traditionnelle.

© Dave Bénéteau-De Laprairie.



Photo 18 : de gauche à droite, Gran Dôkô Sawani Mekan et Paul Suitman. Maire de Camopi, rencontre en octobre 2017, à Camopi.

© Archives Yannick Théolade.

Rappelons-le, rare sont des ouvrages scientifiques qui traitent du savoir des guerriers *makan*, et avec lui, leurs techniques de combat, leurs armes, leur préparation à la guerre, etc.

Toutes ces données, que j'ai obtenues oralement, mériteraient certainement des approfondissements, voire des ajustements à certains égards, mais encore il aurait fallu préalablement franchir ce premier pas, pour combler une lacune déplorable sur le manque de moindre information la problématique traitée. Pour autant, cela ne met nullement en doute, non plus, la véracité des récits ainsi précautionneusement obtenus (comparaisons et confrontations des propos recueillis, auprès de plusieurs personnes ressources, ce, avant leur validation).

Faut-il encore noter que les deux sources (orale et écrite) sont nécessaires et complémentaires, car aucune d'entre elles ne saurait se prévaloir sur l'autre, et encore moins un écrit ne peut se prémunir ni se passer d'une moindre parcelle des propos oraux, pour en enrichir la réflexion quelle qu'elle soit.

Mes rencontres, entretiens et échanges avec les personnes ressources amérindiennes se sont déroulés entre Camopi, Cayenne, Rémire-Montjoly, Macouria et Awala Yalimapo. Plusieurs séjours (de plusieurs jours de suite), à Camopi particulièrement, ont été nécessaires pour recueillir ces données. Pendant cette phase des recherches ethnographiques, j'ai procédé à divers enregistrements (vidéo et audio) des démonstrations, aux prises de photos, sans oublier des interviews et autres discussions qui m'ont permis, alors, de constituer une base de données sur les Mekan, de laquelle je tire une partie des éléments de mon corpus.

De plus, sur un tout autre registre, une sincère amitié s'est construite avec toute la famille Panapuy et par la suite avec les Teko, sans compter que Richard Panapuy (décédé en 2015 à Camopi), dernier fils de Joachim, fut le premier élève amérindien de Djokan du Gran Dôkô Sawani Mekan. Il suivit, pendant deux ans, une formation de Djokan avec le fondateur. Il avait comme objectif d'ouvrir le premier club de Djokan à Camopi. Son rêve ne sera certes pas réalisé, mais son implication dans sa culture et dans le Djokan demeurent encore présente dans l'esprit de certains Teko et des pratiquants du Djokan qui l'ont connu.

Avec Richard Panapuy, nous parlions souvent, ensemble, des Mekan ; c'est aussi là sa contribution dans la réflexion que je menais alors sur l'enrichissement de la pratique du Djokan, par les savoirs traditionnels de la Guyane. Cet intérêt était du reste partagé. En effet, cela était très important pour lui de s'entraîner au Djokan, car il avait l'impression de suivre un entraînement *makan*, et de se rapprocher de l'attitude guerrière de ses ancêtres. Cela se conçoit, car Richard était un élève assidu et sérieux, qui avait soif d'apprentissage, tout en étant très respectueux de ses traditions.

Aussi s'investissait-il à fond dans le Djokan et participait aux différentes démonstrations de Djokan, notamment à l'université de Cayenne, à l'édition du téléthon où le Gran Dôkô Sawani Mekan fut le parrain à Rémire-Montjoly, en 2011, mais aussi au spectacle de l'artiste Viviane Vanky, à la salle de spectacle le Zéphir, de Cayenne, le 1^{er} décembre 2012. Pendant toutes ces occasions, il avait fortement contribué au développement du Djokan et à la promotion de la culture *teko*. Notons, enfin, que Richard Panapuy était un descendant *makan*. Après sa disparition, je me suis rendu plusieurs fois sur sa tombe, accompagné de son père, de sa mère et d'un de ses frères, Daniel Panapuy. Une équipe de Djokan accompagné du Gran Dôkô Sawani Mekan s'est rendue à Camopi pour réaliser une démonstration de Djokan en son honneur et en sa mémoire, devant la

population camopienne. Richard Panapuy restera à jamais comme le premier guyanais Teko *djokanka*. Toutes ces raisons font que je lui rende, ici, hommage à travers ces quelques lignes et quelques photos (ci-dessous, photos n°19 et 20) prises à Rémire-Montjoly, en 2012, lors d'un reportage photo, pour la promotion du Djokan. Merci Richard ! Merci au lecteur de l'avoir aussi accepté, et donc permis.

Je clos mon propos sur les Makan par la parole de René Monnerville, ancien Maire de Camopi qui, un jour, avait déclaré ceci :

[...] « Mais avec cet esprit guerrier de combattant,
 Ne laissez pas les autres vous dicter votre conduite.
 Écoutez plutôt votre cœur, vos parents,
 Car vous savez que vous déranger.
 Alors restez vigilants Mesdames et Messieurs,
 Gardez votre âme, votre esprit,
 Et ne vendez jamais la Terre,
 Car elle est votre père, votre mère.
 La volonté de vivre a été plus forte,
 Teko, Wayapi, vous vous mariez ici à Camopi,
 Un jour, peut-être, vous ne formerez qu'un seul et grand peuple,
 Et la voix de la forêt guyanaise résonnera comme dans une cathédrale !
 Soyez fiers d'être Makan ! Soyez fiers d'être Teko !³⁷⁸ »

La dernière phrase « Soyez fiers d'être Makan » résonne comme une prise de conscience du peuple *teko* sur les savoirs et savoir-faire des ancêtres Makan. L'appel aux jeunes « à ne pas oublier » qui ils sont et de continuer à transmettre cet état d'esprit aux nouvelles générations *teko*, est finalement à l'image de Richard Panapuy, un guerrier de la paix du XX^e siècle.

³⁷⁸ Colette Riehl Olivier (dir.), *Guerriers de la Paix, les Teko de Guyane, Éric Navet, 40 ans d'ethnologie, op. cit.*, p. 13.



Photo 19 : de gauche à droite, Richar Panapuy et Daniel Panapuy. l'arc.



Photo 20 : Richard Panapuy au tir à l'arc.

© Marc Chauvin.

Après les guerriers *teko*, les Mekan, voyons à présent ce qu'il en est des guerriers *palikur* appelé, dans leur langue, Kekavutneh. Qui sont ces guerriers ? Ont-ils des armes spécifiques ? Quelles sont leurs représentations sociales aujourd'hui au sein de la communauté *palikur* ?

B.II-5e. Kekavutneh : les guerriers palikur.

Mes investigations chez les Palikur m'ont été facilitées par Félix Labonté. L'ami « Phil », comme le nomment les intimes m'a permis de découvrir les guerriers *palikur*, les fameux Kekavutneh. C'est lui qui m'en a parlé, pour la première fois. Mais d'une façon générale, il m'a aussi beaucoup informé sur la vie des Palikur. Kekavutneh signifie guerrier, en langue *palikur*. Jadis, les Kekavutneh étaient réputés être de grands guerriers. Leurs techniques et stratégies de guerre étaient alors très évoluées par rapports à certains de leurs voisins.

Ils avaient, entre autres, un redoutable bouclier en coque de *maripa* (*Attalea maripa*, espèce de palmiers de la famille des *Arecaceae*), qu'ils appelaient « *kuudi* », signifiant « protection » ou « se protéger ». C'était un moyen défensif tout autant qu'offensif. En effet, tout dans cette coque de *maripa* était utile, un moyen de guerre complet : la poignée permettait de saisir le bouclier, attaché au niveau de l'avant-bras avec des lianes. La pointe de la coque servait de pique, pouvant trancher, transpercer le corps de l'adversaire. La coque était très solide et assez large pour protéger tout le corps en cas d'attaque des archers ennemis. Lorsqu'ils progressaient à plusieurs, et qu'ils se

faisaient attaquer, ils se rapprochaient pour former une carapace géante à l'aide de leur *kuudi*³⁷⁹. Ils s'abritaient alors sous le *kuudi*, qui réceptionnait les flèches, parfois empoisonnées, parfois enflammées.

S'installant dans le prolongement de l'avant-bras de son porteur, le guerrier pouvait courir avec son bouclier. Le *kuudi* était souvent accompagné d'une lance de combat, d'un couteau pour porter l'estocade. En 2015, le Gran Dôkô Sawani Makan, cherche des coques de *maripa* pour décorer son *djokaz*. Il part dormir un week-end à Awala-Yalimapo, chez son ami, Elvis Toka. Le jardin d'Elvis est rempli de palmiers ayant des coques de *maripa*. Il ne peut résister de demander à Elvis d'en récupérer un.

C'est à ce moment-là, que le Gran Dôkô laisse parler son intuition. Coque de *maripa* dans les mains, il se rencontre que cela pourrait servir de bouclier pour la pratique du Djokan. Tout heureux de cette trouvaille, il la ramena chez lui, à Cayenne. Il se rapprocha de son ami M. Blenker, dit « Blenk » (fabricant de tambours créoles), pour lui exposer son idée de bouclier.

Pour transformer cette coque selon les *desiderata* reçus, Blenk suivra à la lettre les instructions du Gran Dôkô. Surtout ne pas couper la pointe, mais il faudra plutôt la renforcer à l'aide de la corde de couleur rouge, tout en la nettoyant et le renforçant préalablement. La poignée devait être à une distance précise. Le Gran Dôkô fit des essais de saisie, pour que la mesure soit précise et que l'arme *kuudi* soit personnalisée et adaptée aux mensurations de son propriétaire. Pour ce faire, Blenk, muni de son décimètre, pris précautionneusement les différentes mesures. Pour la compréhension de la saisie de l'attache du bouclier sur l'avant-bras du porteur, le Gran Dôkô lui apporta un *pao* (sorte de bouclier de protection pour les frappes de poings et de pieds, utilisé dans les arts martiaux et les sports de combat). Quelques jours plus tard, Blenk contacta le Gran Dôkô pour lui fournir son arme. Très satisfait, il le ramena chez lui. Fort heureux de sa nouvelle arme de Djokan, il chercha un nom pour baptiser ce nouvel outil de travail. Son premier réflexe était de chercher dans le lexique créole, tout en se renseignant auprès de quelques Anciens, mais ne trouva rien de correspondant.

Quelques mois plus tard, il eut un échange téléphonique avec son ami Phil à qui il demanda de venir le rejoindre chez lui pour qu'il lui montre quelque chose. À l'arrivée de Phil, le Gran Dôkô lui fit la surprise de placer dans ses mains le fameux bouclier, afin de lire l'expression du visage, lorsque son convive aura le bouclier attaché à son avant-bras. Dans un premier temps, ce fut un mélange de surprise, de bonheur, de respect et de fierté. De longues secondes après, Phil s'adressant au Gran Dôkô, avec un large sourire et une émotion vive, lui dit :

³⁷⁹ Je décrirais les détails de *kuudi* dans la partie « *zanmyan* », consacrée aux armes du Djokan.

« Tu viens de me faire voyager des siècles en arrière. C'est le bouclier de mes ancêtres. [...] *Kuudi* ! C'est son nom, c'est le *kuudi*, cela signifie protection. [...] Mon oncle me parlait souvent de ces guerriers et du *kuudi* rapportés dans nos histoires et nos légendes *palikur*. Tu viens de me faire revivre quelque chose de très important pour nous. C'est puissant. Merci Punamna³⁸⁰ ! ».

Ce fut au tour du Gran Dôkô d'être surpris, lui qui pensait avoir inventé un bouclier, il réalisa qu'il venait plutôt de faire renaître une arme qui avait disparu du décor des Palikur et des guyanais, car aucun musée guyanais n'en disposait, ni n'était au courant de cette objet ancestral. Loin d'être déçu, bien au contraire, le Gran Dôkô fut très heureux de ressentir la portée de son geste. Il prit alors, non seulement la mesure et l'importance vitale de cette trouvaille, mais aussi d'être heureux de voir l'immense bonheur de son ami Phil, qui ne parvenait pas à se détacher du *kuudi*, lui rappelant tant de souvenirs de son enfance. Nous l'avons vu, son oncle, un Ancien du village Norino, lui parlait très souvent du *kuudi*, et que Phil aimait l'écouter très attentivement raconter, pendant des heures, des choses sur l'histoire de ses ancêtres.

Ainsi le *kuudi* refit surface et intégra définitivement l'arsenal des armes du Djokan. On lui garda par ailleurs son nom d'origine et ses techniques de base. Depuis, à chaque démonstration culturelle, l'art du *kuudi* est présent dans les chorégraphies du Djokan. Il en fut notamment ainsi, au village Norino, le 23 juillet 2017, où, pour sa première édition de l'évènement culturel dédié aux femmes amérindiennes, le Gran Dôkô en fit lui-même la démonstration. Ensuite, Gran Dôkô s'associa au *Kapiten* (ou chef) du village et à Phil pour procéder à une cérémonie, pendant laquelle un *kuudi* fut remis au *Kapiten* Jean Nacis (voir photo n°21 ci-dessous). À cette occasion, le discours du fondateur du Djokan, par lequel il expliqua l'importance du *kuudi* dans la pratique du Djokan, fut coloré de vifs remerciements à la communauté des Palikur.

³⁸⁰ Nom vernaculaire attribué par les membres du village *palikur*, Norino, de Macouria. Je reviendrais sur ce détail dans la présentation du fondateur du Djokan. *Punamna* signifie en *palikur* le caïman noir.



Photo 21 : Le Kapiten JeanNacis lors de la remise du kuudi par le Gran Dôkô Sawani Makan, le 22 juillet 2017, au village Norino.
© Yannick Théolade.

Après les guerriers Palikur, poursuivons avec la pratique guerrière *yapisilanga* des Wayãpi, Wajãpi ou Wayampi (anciennement appelés Oyampi).

B.II-5f. Yapisilanga : la lutte libre wayãpi

C'est en 2018, lors de mes deux voyages (le premier en mars, le deuxième en août), à Trois Sauts, que j'ai découvert ce terme « *yapisilanga* », désignant la lutte libre ancestrale *wayãpi*. Tous les chefs coutumiers et les Anciens connaissaient le *yapisilanga*. Certains jeunes Wayãpi en avaient aussi déjà entendu parler de leurs parents, notamment leurs pères. Ceux avec qui je m'étais entretenu, à ce sujet, m'ont défini le *yapisilanga* comme étant l'art de saisir et de projet son adversaire au sol. Le combattant devait faire preuve de force, d'agilité et de malice, pour terrasser son adversaire. Bien qu'il ne se pratique plus, à Trois Sauts, par les Anciens, mais on peut, parfois, surprendre des enfants lutter, sur le modèle de cette pratique traditionnelle. Ils se défient ainsi, en s'amusant, sur la plage du village Roger.

À l'occasion du séjour du Gran Dôkô Sawani Makan à Trois Sauts, les chefs coutumiers ont aimé l'idée de présenter le *yapisilanga* durant la fête culturelle du village, en organisant plusieurs combats souples, comme pour raviver la mémoire des Anciens et montrer aux jeunes ce qui se faisait avant dans ce domaine. Malheureusement, cette idée ne puit se concrétiser, car les chanteurs et les danseurs, notamment le Gran Dôkô qui dansaient pour la première fois, ne cacha pas sa fatigue et son besoin de repos. Bien que les combats en question n'eussent pas lieu, les

protagonistes se promirent toutefois de le faire lors de la prochaine édition de la fameuse fête traditionnelle.

Outre le *yapisilanga*, d'autres termes m'ont amené à supposer l'existence d'un esprit guerrier de cette communauté *wayãpi*. Toutes les fois que le Gran Dôkô Sawani Makan produisait des initiations et démonstrations auprès de la communauté *wayãpi* bon nombre de personnes scandaient « yawalanga », à chaque apparition sur scène de Gran Dôkô. *Yawalanga* signifie l'esprit du jaguar, en *wayãpi* (*yawa* signifiant le jaguar). Pendant tout son séjour, on l'appelait donc soit « maître Djokan », soit « yawalanga ». En discutant avec M. Valentin Miso (un danseur *wayãpi*), ce dernier posa en posture de jaguar. On peut voir, sur la photo ci-dessous, les positions des mains imitant les griffes d'un jaguar, les bras en protection et prêts à bondir sur sa proie, mais aussi les peintures corporelles qui représentent les tâches d'un jaguar. Ces peintures ont été faites pour la danse traditionnelle *paku* et le *maraké*. Notons que, comme la plupart des Amérindiens, le jaguar représente, pour les Wayãpi, la force, la puissance, la souplesse, la sagesse, mais aussi une divinité du même nom.



Photo 22 : Valentin Miso en position de combat du jaguar.
© Yannick Théolade.

C'est avec description que je termine de parler sur la culture guerrière amérindienne. Passons maintenant aux pratiques guerrières *bushinengé*, qui constituent la seconde ressource martiale dans la double structuration, technique et philosophique, du Djokan.

B.II-6a. Les pratiques guerrières bushinengé.

L'histoire des Bushinengé s'est construite étroitement avec la période de l'esclavage, comme nous l'avons vu dans le préambule de cette étude. J'y avais déjà évoqué le fait que les Bushinengé étaient de grands guerriers, et le restent, d'ailleurs, encore aujourd'hui. J'y ajoutais

que, durant toute la période de l'esclavage, ils se sont battus féroce­ment pour le maintien de leur liberté et de leur dignité humaine. Le peuple *bushinengé* est un peuple de guerrier par excellence, c'est-à-dire que tout leur mode de vie, leur attitude, leur façon de parler, présentent l'état d'esprit du guerrier ancien.

Tout comme les Japonais, qui s'inspirent de l'esprit de leurs glorieux guerriers *samourai*³⁸¹, les Bushinengé présentent le même caractère et ne cachent pas leur fierté d'avoir lutté contre tout asservissement et déshumanisation et d'avoir dit non à l'esclavage. Que ce soit dans les contes « *mato* », les chants *singi*, les danses *dansi*, voire dans leur religion, les signes faisant référence aux guerriers, à leurs victoires, leur courage et bravoure, sont encore très présents dans les consciences *bushinengé*. Leurs ancêtres ont fait preuve d'une grande stratégie guerrière, mais aussi d'une grande résistance tactique, technique, concernant les nombreuses batailles effectuées. Ils le purent grâce notamment aux techniques aguerries de combats, des techniques guerrières d'une grande variété.

Cela se traduit et s'observe notamment par la durée de la résistance face aux attaques des colons et des autres ennemis qui les ont combattus. À ce sujet, Gilles Blakaman affirme que :

« Les pratiques guerrières *bushinengé* permettaient de structurer la vie des Bushinengé, d'autant plus que dans nos sociétés, les guerriers étaient des protecteurs, c'était les premières lignes en cas de problèmes. S'il y avait un souci, ils intervenaient tout de suite et en cas de conflit ou de guerre, ils étaient là pour protéger les femmes, les enfants et les personnes ne pouvant se défendre »³⁸².

On retrouve encore aujourd'hui, dans leur spiritualité, par exemple chez les Djuka, la divinité guerrière comme *Tata Lebi kochi*, Dieu de la guerre et de la paix, descendu sur terre pour défendre les hommes³⁸³.

L'historien Jean Moomou, spécialiste des Bushinengé, dont il est issu, nous renseigne sur la mentalité guerrière (cf. notamment son ouvrage, 2004³⁸⁴), et avec elle, la philosophie et le rapport à la guerre de ce peuple, notamment des Aluku/Boni, une des six ethnies *bushinengé*.

³⁸¹ Le samouraï était le guerrier (*bugei*) japonais de l'époque féodale qui, suivant le code *Bushido* adopté, n'avait pour mission que la sécurité de l'empereur, et pouvait donc mettre sa vie au service ou l'offrir à l'empereur.

³⁸² Interview réalisée le 21 mars 2014, à mon domicile, à Cayenne.

³⁸³ Information transmise par Jean Moomou lors d'un échange à Pointe à Pitre juillet 2016.

³⁸⁴ Jean Moomou, *Le monde des marrons du Maroni en Guyane (1772-1860) : La naissance d'un peuple : les Boni*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2004.

Puisque le Djokan tire, techniquement et d'une certaine manière, ses origines dans les pratiques guerrières *bushinengé*, il importe donc d'en présenter quelques-unes³⁸⁵, particulièrement celles qui ont inspiré les formes techniques et martiales actuelles du Djokan, et permis de construire la gestualité martiale *djokan*. À ce propos, deux formes principales se dégagent des pratiques guerrières *bushinengé* : les pratiques corporelles de combat, d'opposition et de contact (avec ou sans armes), d'une part, et de l'autre les danses guerrières de conditionnement, de possession et d'invocation. Suivant cette catégorisation, nous verrons respectivement le *suwa*, l'*asuwa* ou le *baysiko*³⁸⁶ pour les pratiques de lutte de combat, ainsi que le *susa* et le *kumanti*, pour les danses guerrières. Avant d'entrer dans les détails de toutes ces pratiques, retenons d'abord que, concernant le *kumanti*, qui ne fait pas partie des pratiques du Djokan, j'ai tenu à l'aborder dans le cadre de ce travail, car il est constitué de diverses formes guerrières qui, autrefois, ont permis aux Bushinengé d'organiser une résistance très efficace contre leurs ennemis et ont été d'une grande utilité pendant les guerres qu'ils ont eu à livrer. Pour chacune des pratiques considérées ici, j'en analyse la spécificité, l'origine, le rôle social ainsi que sa place et son importance au sein des communautés *bushinengé*, hier et aujourd'hui.

Mais avant de passer à ces analyses, je vais d'abord m'intéresser aux luttes africaines qui ont pour, ainsi dire, laisser cet héritage aux descendants africains des mondes coloniaux ; les Bushinengé étant réputés comme des Africains des Amériques. En effet, les Bushinengé sont reconnus comme descendants directs des esclaves africains, et que par la force des choses, ils ont pu préserver un certain nombre d'éléments de leurs ancêtres (dont certains n'existeraient pas aujourd'hui en Afrique). Ils ont pu, en outre, restaurer des rites et rituels de leur Afrique-mère, mais en utilisant les éléments naturels d'Amazonie qui, toutefois, sont proches de leur ancien environnement africain.

On peut donc logiquement alors émettre l'hypothèse, qu'en ce qui concerne les pratiques guerrières, il existerait de grandes similitudes, tant sur le plan technique, que ceux stratégique et spirituel, chez les Bushinengé et chez les Africains traditionnalistes. On sait aujourd'hui, grâce à de nombreux travaux scientifiques historiques, que les ancêtres des Bushinengé provenaient notamment du Bénin, du Congo, du Togo, du Sénégal, du Cameroun, de la Côte d'Ivoire et bien d'autres encore. C'est ce qu'affirme aussi Bettina Migge, qui dans un article³⁸⁷, relève que « la

³⁸⁵ Cette liste n'est pas exhaustive. D'autres pratiques guerrières nécessiteront des analyses plus approfondies.

³⁸⁶ Je précise tout de même que cette liste des pratiques guerrières *bushinengé* n'est pas exhaustive. Des recherches complémentaires sont encore nécessaires pour mieux saisir les réalités et enjeux sous-jacents.

³⁸⁷ Bettina Migge, « Le rôle des langues africaines dans la création et le développement des langues bushinenge/marron », in Jean Moomou (dir.) et membres de l'APFOM, *Sociétés marronnes des Amériques, Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVII^e au XX^e siècles*, Actes du colloque Saint-Laurent du Maroni, Guyane Française (18-23 novembre 2013), Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2015, p. 340.

majorité [des Africains du Surinam aux XVII^e et XVIII^e siècles] est originaire de ce que l'on appelait la côte des Esclaves (Bénin, Togo, l'Est du Ghana), la côte de Loango (Angola) et la côte d'Or (Ghana) ».

Voilà pourquoi j'ai entrepris des recherches sur les pratiques guerrières de ces pays et d'autres régions d'Afrique, d'une façon générale. J'ai mis l'accent sur les techniques à mains nues, les techniques de lutte de corps à corps et les techniques avec armes, l'objectif étant de démontrer que les pratiques guerrières *bushinengé* ont des origines qui s'enracinent bien au-delà de la période esclavagiste. Aussi je considère qu'il n'est pas tout à fait exact de considérer, comme on l'entend ou le lit souvent, à raison ou à tort, que les pratiques guerrières *bushinengé*, en l'occurrence, ont été entièrement créées par les esclaves dans les plantations pour combattre les colons. Ces propos devraient normalement être nuancés. Pour ma part, je pense que certaines desdites pratiques ont vu le jour effectivement pendant cette période, car il fallait s'adapter et "créoliser" leurs moyens d'origine hétéroclite, mais que ces adaptations ne pouvaient être élaborées qu'en s'inspirant des pratiques qui s'étaient déjà cristallisées, car profondément ancrées depuis d'illustre dans les mémoires des anciens guerriers, qui formaient les novices, jeunes ou pas, pour les préparer aux petits et grands marronnages et à la guerre qui s'en suivait.

Voilà pourquoi j'ai fait des recherches sur les luttes ancestrales subsahariennes des peuples africains devenus esclaves en Amérique du Sud, notamment dans les Guyanes hollandaise et française, actuels Surinam et Guyane française. Cette démarche m'a permis de comprendre que l'esclave, loin de chez lui, arraché de sa terre-mère, gardait encore en lui, à la fois le secret et le souvenir du prix de la liberté, et avec elle, de tout ce qui pouvait le rapprocher de son humanité, ainsi que de sa terre natale qu'il ne verrait plus jamais. L'esclave savait donc bien, plus que ce que pouvait imaginer le maître, qu'il fallait se donner tous les moyens et fournir tous les efforts, pour s'affranchir de l'aliénation et de l'oubli de soi dans lesquels les plongeait alors le système esclavagiste et ses promoteurs, les maîtres esclavagistes.

En effet, à travers un article collectif, Silvia de Groot, Catherine A. Christen et Franklin W. Knight soulignent le fait, « qu'en dépit de la politique d'acculturation menée par les maîtres, les esclaves mettaient en place une forme de résistance grâce à la culture africaine »³⁸⁸.

On comprend alors qu'avec tout ce qui lui restait comme souvenir et qu'il possédait comme savoirs et savoir-faire, le Marron reproduisait, adaptait et/ou construisait ses nouveaux rites, rituels, pratiques, langages, mode de vie, en les accommodant aux exigences de son nouveau

³⁸⁸ Sylvia De Groot, Catherine A. Christen, Franklin W. Knight, *Maroons communities in the Circum- Caribbean*, in Franklin W. Knight (dir.), *General History of the Caribbean*, vol. III de l'Unesco, Londres, Unesco Publishing, 1997, p. 169-193, in, Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luites et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Préface de Wim Hoogbergen, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, p. 357.

milieu de vie amazonien. Rappelons-nous que ce nouveau milieu présentait fort heureusement et à bien d'égards de grandes similarités avec les milieux africains d'où provenaient les esclaves, ce, tant sur le plan végétal, fluvial, animal que climatique, etc.

Des fruits de mes recherches sur les pratiques guerrières africaines, j'ai retenu, entre autres, l'*évala*, forme de lutte traditionnelle du Togo, dont l'objectif consiste à renverser son adversaire au sol. Chaque année, une cérémonie a lieu à Kara, où plusieurs jeunes s'affrontent dans cet exercice.

« Evala est la toute première initiation à la vie d'homme de l'adolescent Kabiyé. Avant d'être soumis à ces rites, les jeunes sont longtemps préparés psychologiquement et physiquement. En pays Kabyè, un jeune qui se dérobe à cette initiation subit des repréailles des sages, de ses parents et de la société entière. Il est en quelque sorte exclu de la communauté. La finalité première de cette opération est d'habituer le jeune à l'endurance, au courage et au stoïcisme. L'aspect culturel de l'évènement est rehaussé par les sacrifices que l'adolescent doit consentir : jeûne, abstinence sexuelle et les scarifications qui sont les signes extérieurs du guerrier. L'aspect traditionnel de la cérémonie se révèle par la présence des sages de la communauté. Ce sont ces sages qui veillent au respect des règlements assurant la direction et l'arbitrage des tournois. Les dates auxquelles se tiennent les cérémonies sont fixées par la consultation des oracles suivi de l'autorisation accordée par le grand prêtre appelé " Tchodjo ". Après les luttes, les prêtres traditionnels font une tournée dans les lieux sacrés pour remercier les ancêtres d'avoir permis la cérémonie.³⁸⁹ »

Il y a aussi, le *libanda* qui est une forme de lutte pratiquée par les Mongo, les Bangala au Congo. Cette lutte ancestrale se construit autour de tout un rituel que les guerriers se doivent de respecter préalablement. Voici ce que l'on peut dire sur le *libanda* :

« Le libanda est une forme de lutte pratiquée par les Mongo en République démocratique du Congo qui permettait, à l'origine, de mesurer, tout en se divertissant, la valeur et l'adresse des guerriers. Comme pour la lutte libre, elle est pratiquée dans un cercle et le but est de mettre son adversaire au sol en utilisant la totalité du corps et en s'aidant d'une grande variété de prises, projections, balayages, etc. À l'origine, les coups étaient permis (mains, pieds, tête...) mais ceux-ci ont naturellement tendance à être oubliés pendant les entraînements et compétitions. Les deux concurrents vont chercher une faille ou le moment propice en balançant les bras en avant afin d'agripper l'adversaire. Les griffes dans le dos sont courantes après un combat de libanda. Cette lutte s'exécute au rythme des percussions, s'accompagne de chants de bravoure et de défiance, de figures de danse, de pratiques magiques et de l'évocation des anciens. En référence au léopard, symbole du libanda, les lutteurs se peignent

³⁸⁹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Evala>, consulté, le 02 décembre 2017.

des taches de peinture blanches sur l'entièreté du corps. Plus qu'un sport de combat, le *libanda* s'apparente aussi à un rite de passage : la victoire est un triomphe sur soi-même. La lutte *libanda* est sans doute l'un des sports de combat africains qui ont donné naissance à la Capoeira au Brésil, pendant l'esclavage. »³⁹⁰

Signalons aussi le cas du *lamb*, la célèbre lutte sénégalaise. Elle est très en vogue au Sénégal, et pratiquée dans le cadre des tournois professionnels. Le fort engouement, qu'elle suscite auprès du public notamment, est dû, entre autres, par le fait cette lutte génère d'énormes profits pécuniers, tant pour les sportifs que pour les organisateurs et les investisseurs multiples et fortunés. Il y a également, derrière tout ça, un fort enjeu politique, au sens large du terme.

« La lutte sénégalaise (*lamb* en wolof¹, *njom* en sérère) est un sport traditionnel très populaire au Sénégal, tout particulièrement dans les régions du Sine-Saloum et de la Casamance. On le pratique aussi en Gambie. Sport de contact, la lutte sénégalaise intègre en plus la boxe d'où l'appellation de « lutte avec frappe ». Le lutteur peut à la fois donner des coups et recourir au corps à corps pour terrasser son adversaire². En sus de sa dimension sportive elle intègre une dimension culturelle et folklorique (*bakk*) qui met en œuvre au travers d'animations la tradition culturelle sénégalaise. Au départ sport amateur, la lutte sénégalaise est devenue un sport professionnel qui attire de plus en plus de jeunes sportifs et de spectateurs³. Les cachets de lutteurs s'élèvent à des dizaines de millions de FCFA. Les lutteurs sont regroupés en écuries et adhèrent à la fédération (Comité national de gestion de la lutte communément appelé CNG) qui est l'organe de gestion de ce sport⁴. Traditionnellement, les premiers combats de lutte se déroulaient après la saison des pluies et opposaient les lutteurs de villages environnant dans des championnats appelés *mbaapat*. C'est le cas notamment dans les régions du nord, du Sine-Saloum et de la Casamance. Le vainqueur du tournoi pouvait remporter avec lui du bétail, des céréales et autres biens en jeu³⁹¹.

C'est par la lutte *lamb* que j'ai fait les premiers rapprochements entre les luttes libres africaines et les luttes libres *bushinengé*.

Bien que méconnus, ce, contrairement à leurs homologues asiatiques, car plus populaires et médiatisés, les arts martiaux africains sont pourtant bien vivants et dynamiques. Certains ont même des origines antiques. En effet, des fresques sur les murs de certaines pyramides, en Égypte montrent, des techniques de combat sophistiqués, à mains nues et avec armes, comme l'illustrent les éléments des fresques ci-dessous.

³⁹⁰ *Op. cit.*

³⁹¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Lutte_s%C3%A9n%C3%A9galaise, consulté le 02 décembre 2017.



Photo 23 : <http://www.lflo-lutte.be/181629174>



Photo 24 : <http://www.slateafrique.com/18193/egypte-arts-martiaux-sur-les-traces-du-tahtib>.

Pour en savoir davantage sur les pratiques martiales africaines, on lira avec profit, l'ouvrage de Jahi Kem sur le monde des arts martiaux africains³⁹².

Revenons-en maintenant à la pratique guerrière des Bushinengé, en commençant par les luttes de corps à corps ou luttes libres : le *suwa*, l'*asuwa* et la *baysiko*.

B.II-6b. *Suwa, l'asuwa ou le baysiko.*

Le *suwa* est l'une des pratiques guerrières *bushinengé* que j'ai découvertes en premier, lors mes recherches sur le sujet. Notons que cette pratique guerrière porte le même nom de *suwa* au sein des cinq de six communautés ethniques *bushinengé* (Aluku, Djuka, Kwinti, Matawaï et Paamaka). Chez les Saamaka (la sixième desdites communautés ethniques), cette même pratique porte plutôt le nom d'*asuwa* ou *basiko*. J'y reviendrai sur les détails. En dehors des Bushinengé, le *Kapiten* amérindien *lokono*, CharlesWingarde, du village de Sainte-Rose de Lima, à Matoury, m'avais parlé de l'*asuwa* pratiqué par certains des anciens amérindiens, les Lokono, plutôt du Surinam.

Chez les Bushinengé, *suwa* définit bien l'action de « lutter corps à corps »³⁹³. Cette pratique de combat pourrait s'apparenter à la catégorie des luttes libres traditionnelles. Le pratiquant de *suwa* se dit *suwaman*, pour un homme, et *suwauman*, pour une femme. Pendant mes années de recherche sur cette problématique, j'ai rencontré diverses personnes ressources qui m'ont permis d'appréhender et de comprendre l'origine et la logique interne de cette discipline guerrière. Parmi

³⁹² Jahi Kem, *Le monde arts martiaux africains, Introduction à la Tradition Guerrière chez les Kamit*, Menaïbuc Éditions, 2010.

³⁹³ Jean-Luc Maïs, *Dictionnaire Aluku, Précédé d'éléments grammaticaux, Aluku Tongo Buku, Editions SEDRAP, 2000*, p. 83.

elles, on compte : M. Gilles Blakaman (Aluku), M. Seefian Deie (Aluku), *Kapiten* Bruno Apouyou (Aluku), *Kapiten* Afoeja (Djuka), *Kapiten* Démoï Djany (Aluku), M. Antoine Lamoraille (Aluku), l'historien Jean Moomou (Aluku), M. « Kodjo » (Aluku), M. Vincent Blakaman (Aluku), Mme Ma Athéma (Djuka), M. Dephano André Abissoina (Djuka), Mme Cornelia Abissoina (Djuka), M. Néhémia Paul (Djuka).

Le premier contact que j'eus avec le *suwa* le fut par l'intermédiaire de M. Seefian Deie et M. Gilles, dit Saliko Blakaman. Je les ai rencontrés, à plusieurs reprises, à mon domicile, où j'ai, du reste, convié certaines de mes personnes ressources, pour échanger le plus commodément possible, lorsque les circonstances l'exigeaient pour nos rendez-vous. Seefian³⁹⁴ m'a beaucoup renseigné sur l'attitude guerrière du peuple Boni ou Aluku. Avec lui, j'ai réalisé une interview, le 28 janvier 2009, permettant de comprendre les attributs déterminants du *suwa*. En voici un extrait³⁹⁵ :

Yannick Théolade (Y.T) et Seefian Deie (S.D).

Y.T - « Seefian Deie, existe-il un art martial *boni* ?

S.D - Répondre à cela me paraît simple et à la fois compliqué. Dire qu'il y a un art martial serait évoquer une distinction, voire une différence, entre la vie *boni* et l'art martial *boni*.

Y.T - Que voulez-vous dire par distinction ?

S.D - Dans le système européen, on marque des limites, on fragmente, on met des barrières. Un médecin n'a pas le droit d'être un avocat ou un secrétaire. Mais chez les Boni, on prône la polyvalence de l'homme. Un homme peut avoir plusieurs fonctions : il peut être chef de réunion, être chef coutumier, piroguier ; il peut être le guérisseur ou le guerrier, tout à la fois. L'homme avec plusieurs fonctions en une vie, et non pas une fonction, une vie.

Y.T – Donc vous voulez dire que l'art martial fait partie intégrante de la vie des Boni ?

S.D – Oui. Le Boni est l'art de la guerre ; l'art n'est pas distingué, mais ancré dans la culture [Boni]. Le Boni, dans sa vie, a la guerre en lui : c'est un guerrier qui, en temps de paix, est guérisseur et qui a fait ses preuves.

³⁹⁴ Seefian Deie est caméraman à Guyane Première.

³⁹⁵ Extrait de l'interview réalisée, le 27 janvier 2009, à mon ancien domicile sise 15 rue Gabriel Devèze, à Cayenne.

Y.T – En effet, vous faite allusion à l’histoire du combattant qui a donné le nom Boni à votre vie, et grâce à qui vous avez développé des techniques et un esprit de guerriers, et qui a permis de repousser l’envahisseur, de l’extérieur comme de l’intérieur ?

S.D – Effectivement, il y a des écrits intitulés la guerre des Boni qui montrent et prouvent que l’envahisseur de l’époque, les colons européens reconnaissent que le Boni est potentiellement une arme de guerre, une arme de vie. [...] Il était clair que tant qu’il y aurait l’esclavage, il n’y aurait pas de repos pour le guerrier Boni. [...] Le Boni est une référence de guerre. L’art des Boni s’est construit par sa capacité à s’adapter rapidement. L’adaptation est l’art des Marrons.

[...] Y.T - Il y a toujours un guerrier qui sommeille en vous alors ?

S.D - Demander à un Boni s’il est un guerrier, c’est comme demander à un katana s’il coupe. Il est aussi tranchant qu’au premier jour. Même s’il est resté longtemps en exposition dans son fourreau, il reste tranchant. Il aura l’affûtage que son forgeron lui aura donné. Le guerrier est en nous, dans nos gènes, dans notre sang, nos chants, nos danses, notre histoire. [...] Dans ce contexte de paix, puisque nous ne sommes pas en guerre, il n’y a, ni ami, ni ennemi, car l’ennemi est en nous ».

Cette interview très intéressante, est surtout très significative voire représentative de la position actuelle de la communauté Aluku qui demeure très fière de son histoire et de sa culture. Pour preuve, aujourd’hui encore, beaucoup préfèrent qu’on les appelle Boni au lieu d’Aluku, en référence à leur chef suprême, du nom de Boni, celui qui les a emmenés à la victoire et fait d’eux ce qu’ils sont aujourd’hui : un peuple digne et libre. Ce choix va parfois jusqu’au refus total d’être appelé Aluku. Ce refus d’être désigné par le patronyme Aluku concerne autant, les Anciens que la jeune génération.

Cette observation me fait penser à la fameuse chanson du chanteur *aluku* Rickman « je suis un Boni »³⁹⁶. Fait que je retrouve dans l’interview avec Seefian Deie car, à aucun moment, M. Deie n’a prononcé ou parlé d’Aluku pour se désigner ou désigner sa communauté, ses ancêtres. Boni est pour lui le qualificatif attitré qui symbolise le mieux ce qu’est ce peuple, et qui prend tout son sens encore aujourd’hui, car le discours [de Seefian Deie], de même que la philosophie, la culture, l’histoire et même le langage [d’après Seefian] des Aluku/Boni convergent tous sur une

³⁹⁶ Rickman G Crew « je suis un Boni » référence internet pour voir le clip : <https://www.youtube.com/watch?v=ntJ9jBlvIK8>, visionné, le 10 décembre 2017.

appartenance guerrière, illustrée par leur ancêtre Boni. Pour le reste, il apparaît plus qu'évident que des arts guerriers, des techniques guerrières, des stratégies guerrières ont pu exister et existent encore aujourd'hui chez les Bushinengé, Boni en l'occurrence.

Avec le *Kapiten* Bruno Apouyou, que j'ai rencontré chez moi à Cayenne, le 09 janvier 2009, nous avons, pareillement, eu un échange fort intéressant sur le *suwa*. Pour commencer, je lui avais montré une photo montrant deux lutteurs sénégalais qui étaient en pleine action de lutte, sur une plage de Dakar. Il la regarda attentivement pendant quelques secondes, puis s'exclama : « C'est comme le *suwa*. C'est comme ça que l'on fait. ». J'avais, là, la confirmation d'un *Kapiten* sur l'existence du *suwa bushinengé* et de son origine africaine. Il m'a parlé aussi des armes qu'utilisaient certains guerriers *boni* : la pagaie (*pali*, en *aluku*), le sabre ou le coupe-coupe, le bâton pilon, le banc, le *kodja* (utilisé par les femmes).

Ma rencontre avec Ma Athéma, une grand-mère *djuka*, pratiquante (*suwauman*) et entraîneuse de *suwa*, se fit chez elle, à Mana, le 09 juillet 2010. Comme je l'ai expliquée dans le préambule, notre rencontre s'est faite grâce à Claudette, sa petite fille, dans un cadre et un contexte adéquats, que j'ai aussi longuement décrits. L'ambiance de cette rencontre, et surtout du sujet de la rencontre, n'ont donc pas été pris à la légère. En effet, parler du *suwa* avec Ma Athéma, c'était parler de son histoire, de l'histoire de son peuple.

Il importe de rappeler ici que nos échanges se firent à l'intérieur de la cabane qui lui sert de lieu de culte. Accroupie devant son autel, Ma Athéma commença un rituel et une conversation, dans sa langue, avec les divinités. Une fois la prière et le rituel terminés, nous nous essayâmes sur des bancs. Pour notre échange, Ma Athéma ne parlant (ou peu) le français, sa petite fille, Claudette, nous servit d'interprète. J'expliquais alors à mon hôte mon intérêt pour le *suwa* et lui posais quelques questions à ce sujet. Elle répondit volontiers à toutes mes questions, parfois, en les illustrant par des récits passés et des anecdotes, elle le fit parfois par des démonstrations pratiques du *suwa*. Elle réalisa effectivement plusieurs démonstrations techniques, avec le concours de sa petite fille.

Il en fut ainsi notamment des techniques de défense pour empêcher d'être projeté ou d'être déséquilibré, des techniques d'attaque, pour renverser son adversaire, soit par une projection, soit par un balayage, soit encore par un ramassement de jambe. Ma Athéma insista particulièrement sur la position de base, très féline, le buste en avant, avec les bras prêts à intercepter un ou des segments de l'adversaire (bras, jambe, cou, etc.) ou à parer, bloquer les tentatives de saisies de l'adversaire. Pour ce faire, elle demandait à Claudette de présenter une attaque ou une charge, qu'elle contrerait aussitôt, en présentant la position de base, pour s'opposer à la charge adverse. Le

buste, tenu en avant, marquait l'opposition, tandis que le bassin et la ceinture pelvienne en retrait, marquait plutôt une défense contre toutes tentatives adverses de saisie à la hanche.

Dans cet exercice, le centre de gravité était bas, pour rendre plus difficile les tentatives de soulevé de l'adversaire. L'enracinement de cette position montrait comment l'action des jambes était importante, afin de disposer de la perception kinesthésique possible, pour ressentir les attaques du corps adverse. L'anticipation, la stratégie et l'exécution de la technique, à employer, étaient parfaitement réalisées par Ma Athéma qui, malgré son âge avancé (je n'ai pas son âge exact car elle-même ne le sait pas ; soixante, soixante-dix ans environ, mais elle fait plus jeune, qu'importe l'âge qu'on lui donnerait), montrait des capacités impressionnantes et une vive attitude, de sa part. C'est ainsi que Ma Athéma me raconta ses exploits passés, ainsi que ses techniques préférées et sa stratégie de combat. Les récits de Ma Athéma, sur le *suwa*, sont, comme les précédents, également très intéressants, car ils donnent de précieux éléments d'analyse du *suwa*, dont voici un extrait :

« Yannick Théolade (Y.T) : Bonjour Ma Athéma, qu'est-ce que le *suwa* ?

Ma Athéma (M.A) : Le *suwa* c'est la lutte traditionnelle de mon peuple.

Y.T : Avez-vous pratiqué le *suwa* ?

M.A : Oui, et je le pratique toujours. J'entraîne les jeunes filles, et leurs transmetts les techniques de corps à corps traditionnelles de nos ancêtres.

Y.T : Vous parlez de vos ancêtres, comment apprenaient-ils cette lutte ?

M.A : Le *suwa* s'apprend de génération en génération, de père aux neveux (étant donné que, dans la tradition matriarcale *bushinengé*, un père ne transmet pas des choses à ses fils, mais à ses neveux, fils de ses sœurs), de mère à fille, de famille en famille et de village en village. Ce sont mes grands-parents qui me l'on appris.

Y.T : Qu'elle était la place du *suwa* dans votre société ?

M.A : La pratique du *suwa* était fondamentale dans l'éducation des enfants, dès leur plus jeune âge. On leur apprenait à se défendre et à ne jamais abandonner. Garçons comme jeunes filles s'adonnaient ainsi au *suwa*. On peut dire que, c'était obligatoire de pratiquer le *suwa*, pour apprendre les choses de la vie et pour grandir. En fait, tu vois la vie comme le *suwa* : il faut te battre pour avoir les choses dans la vie, même si tu es sûr de prendre des coups, tu y vas [quand-même]. [Ainsi,] on apprend à ne jamais reculer, jamais fuir. On donne et apprend à avoir du courage dans le combat, mais aussi dans la vie.

Ne pas se laisser dominer, et se défendre, quel que soit le danger, ne pas avoir peur. Pour les jeunes, le *suwa* était un sport pour se défouler, un moment de rassemblement, un moment familial. Chaque petit moment de récréation ou de fête donnait prétexte à pratiquer le *suwa* avec les cousins et les cousines. Pour les adultes (surtout les hommes), c'était là un moyen de prouver leur force, leurs techniques, leurs habiletés et stratégies. C'était le moyen aussi d'apprendre des techniques d'auto-défense, et très souvent, un moyen de régler ses comptes, lorsqu'il y avait des conflits.

Y.T : Quelles sont alors les valeurs fortes du *suwa* ?

M.A : Le *suwa* enseigne le courage (*deki ati*), le respect (*manii*). Le respect de soi, de son adversaire, le respect surtout des aînés et du règlement.

On se devait d'utiliser tous les moyens naturels pour vaincre son adversaire, mais sans le blesser.

Y.T : Ce que je retiens de vos propos, c'est que le *suwa* prépare le jeune aux épreuves de la vie, il se dégage même une philosophie de vie, à travers le *suwa* ?

M.A : Le *suwa* c'est le respect de la vie, dans la vie ; le respect t'amène loin, le contraire, non !

Apprendre le respect des autres, apprendre les interdits, et dans la vie de tous les jours, ne pas insulter, ne pas se moquer d'un handicap de l'autre. On apprend le *suwa*, mais pas pour l'utiliser.

Y.T : Vous avez pratiqué le *suwa* depuis votre jeune âge, comment cela se passait-il ? Y-avait-il une différence entre les garçons et les filles ?

M.A : Les filles s'entraînaient entre elles et avec les garçons.

Pour les adultes, une femme pouvait demander à combattre un homme. Souvent pour régler un problème conjugal ou social ou montrer sa technique et rivaliser avec les hommes. Ce qui était humiliant pour lui, en cas de défaite. J'ai combattu contre des hommes et je ne me laissais pas faire. On (les femmes) mettait un *kalenbe* comme les hommes, pour combattre, pour être au même niveau que les hommes.

Y.T : Vous semblez être en pleine forme, est-ce que le *suwa* a contribué à cela ?

M.A : Le *suwa* développe la santé, car nous utilisons tout le corps. Le *suwa* permet une bonne préparation physique et mentale. Nous travaillons avec les éléments de la nature, car la nature est très importante.

Cet échange avec Ma Athéma, nous apprend beaucoup sur la structure et la fonction sociale du *suwa*. Le *suwa* est une pratique mixte : garçons et jeunes filles pouvaient s'y entraîner, voire ils

étaient obligés de pratiquer cette discipline. Ce devoir social, vis-à-vis du *suwa*, est un héritage de la période esclavagiste de marronnage, mais aussi des ancêtres africains du continent d'où étaient directement issus les esclaves Marrons. Car, au-delà des Marrons, nous retrouvons la même configuration, valeurs et enjeux sociaux dans les luttes africaines.

C'est ce que corroborent les propos suivants de Josy Michalon :

« Aussi, dès l'enfance, garçons et filles apprennent à lutter par classe d'âge, sous l'œil vigilants des adultes qui leur font des démonstrations et leur prodiguent des conseils sur les modalités de la lutte »³⁹⁷. [...] « Le garçon comme la fille apprend à lutter avec les enfants de son âge »³⁹⁸. [...] « Les principes de la lutte sont donc inculqués dès le plus jeune âge. Chaque lutteur fait partie d'une classe d'âge et ne doit affronter que son homologue. Au cours des luttes, les sages vérifient les correspondances d'âge ; lorsqu'elles ne sont pas respectées, ils annulent le combat »³⁹⁹.

Concernant les femmes, n'oublions pas que, pendant la période du marronnage, elles ont joué un rôle fondamental, aidant leurs époux, les enfants, et avec elles, la communauté tout entière, en livrant aussi des combats et des luttes, aussi féroces que ceux des hommes Marrons. La femme Marronne avait aussi une formation guerrière, et cet héritage lui est resté. Il n'était pas rare de voir, effectivement, une femme défier un homme, pour régler ses comptes avec lui, par exemple. À ce propos, voici ce que Josy Michalon nous apporte concernant les femmes lutteuses, en Afrique :

« La femme Basantché pratique aussi la lutte Kadja, elle reçoit une formation de guerrière (redoutables meneuses de lutte, les femmes Basantché d'antan, constituaient un véritable corps d'armée, comparable aux amazones d'Abomey) ».

Avec Ma Athéma, j'appris beaucoup sur le combat lui-même (*feti*). Sur le plan technique, elle me livra quelques éléments indispensables pour comprendre l'esprit technique du *suwa*. Dans ce domaine, le travail s'accroît sur la rapidité d'exécution de la technique, et sur le dynamisme du corps. Le *suwa* est une discipline où l'enseignement de la ruse, où la pratique du leurre et de feinte sont des thématiques vivement abordées aux cours des entraînements, car le *suwaman* devait également être malin et stratégique. Jadis, chez les Marrons, il n'y avait pas de catégorie de poids, comme on peut le voir, de nos jours, dans les assauts de judo, par exemple. Ils ne disposaient pas non plus d'appareil de mesure. Aussi pouvait-on facilement se retrouver avec un

³⁹⁷ Josy, Michalon, *Le Ladjá : origine et pratiques*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987, p. 43.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 37.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

lutteur de 20 kg de plus que soi, ou physiquement plus robuste. Vaincre par la force brute était souvent mis à l'avantage du mieux muni, donc il fallait pour les plus « faibles » trouver d'autres moyens pour espérer gagner son adversaire. La ruse, les feintes, la rapidité d'exécution étaient alors des stratégies d'une efficacité non négligeable, pour tenter de surpasser la force pure de l'adversaire mieux loti que soi. Ma Athéma appuyait ces propos en disant « qu'on peut déstabiliser l'adversaire en parlant, en menaçant, en essayant de lui faire peur, de l'impressionner ».

En 2017, au *djokaz kawakan*, j'ai rencontré la mère de Déphano, madame Cornélia Abissoina, une Djuka, qui pratiquait autrefois le *suwa*. Redoutable combattante, elle n'avait peur de personne. Selon ses propres dires, elle n'avait pas peur de régler ses comptes avec un homme par le *suwa* voire de défier les hommes au combat. Lors de nos échanges, j'eus même droit à une démonstration technique de sa part avec son fils, en guise d'illustration de ses propos : une présentation du rituel consistant à se serrer la main avant le combat, puis la garde de combat (défensive et offensive), ensuite les différentes saisies et comment faire tomber son adversaire. Elle me montra également une de ses techniques favorites. C'était le crochetage de la jambe de son adversaire, pour ainsi, le déséquilibrer, le renverser et le faire tomber au sol. Pendant la démonstration, elle était encore vivace dans ses mouvements, et présentait une rapide et précise exécution. Je pouvais alors pressentir sa performance lorsqu'elle fut plus jeune : son regard même, pendant la fameuse démonstration, était guerrier et concentré. Même si à la fin de chaque démonstration, elle esquissait un sourire, mais pendant l'exécution des techniques, son visage se refermait comme celui d'un félin scrutant sa proie. Son attitude et son corps tout entier respiraient bien le *suwa* et elle était toujours prête à bondir sur l'adversaire.

Les techniques décrites et démontrées, par madame Ma Athéma et par madame Cornélia Abissoina, ainsi que par les autres personnes ressources, présentent une grande similitude avec celles des techniques de luttes africaines, dont voici le résumé que je fais de différents propos des uns et des autres, recueillis auprès de mes personnes ressources précitées :

« Chaque lutteur essaie de soulever son adversaire, de le déséquilibrer, de lui saisir la jambe pour enfin le faire basculer par-dessus son épaule. Soudain, l'un des deux soulève l'autre, le balance dans les airs puis le renverse au sol sur le dos ».

En 2016, sur la place des palmistes, à Cayenne, j'ai observé une compétition de luttes traditionnelles : la lutte sénégalaise contre la lutte guyanaise. Cet événement sportif et culturel avait été organisé par l'association Torenga, une association culturelle sénégalaise de Guyane, ayant pour objectif de présenter et valoriser les cultures sénégalaises en Guyane. Le but était alors d'organiser une rencontre sportive mettant en valeur les deux nations, au travers des luttes

ancestrales. Deux équipes se sont alors formées, pour réaliser cette rencontre (équipe sénégalaise et une guyanaise). Bien que l'équipe guyanaise fût composée majoritairement de *jujitsuka* (pratiquants de jujitsu brésilien), il y avait aussi, en leur sein, deux pratiquants *bushinengé* de *suwa*. Il s'agissait de M. Déphano André Abissoina, un *suwaman djuka* de 26 ans, et M. Néhémia Paul, un *suwaman djuka* de 20 ans. Lors de leur entraînement et de leur préparation, je me suis entretenu plusieurs fois avec eux sur la lutte *suwa*. Durant le tournoi, tous les deux avaient gagné leurs combats face à des lutteurs sénégalais de la même catégorie.

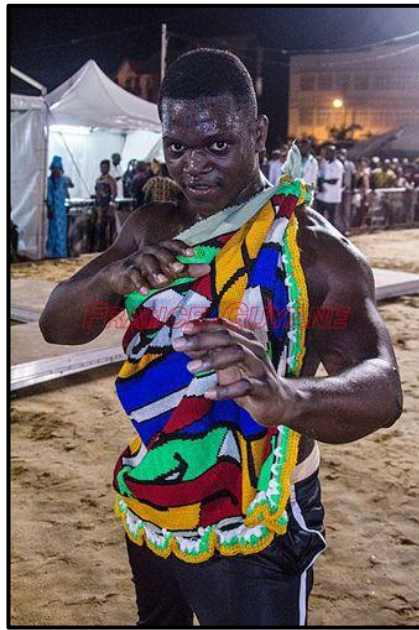


Photo 25 : M. Néhémia Paul, vainqueur de son combat lors de la première rencontre guyano-sénégalaise à la Place des Palmistes, à Cayenne, en 2016, vêtu de son kamisa traditionnel bushinengé. © France Guyane.

Ces deux jeunes amoureux de leur culture traditionnelle, notamment du *suwa*, m'ont prouvé que cette lutte n'avait pas totalement disparu de la Guyane. En effet, bien que le *suwa* reste souvent un sujet de fierté des Bushinengé, il est aujourd'hui sujet fierté d'antan, certes, mais dont certains regrettent le manque, de nos jours, d'une pratique en vogue comme autrefois. Voici, à ce sujet, ce que Déphano me disait, lors d'une conversation téléphonique, enregistrée, datant du 14 janvier 2018 :

« Le *suwa* est une lutte traditionnelle *bushinengé* qui se pratiquait il y a fort longtemps. C'est une lutte qui permettait de défier les villages voisins, de montrer la puissance de son village, de montrer quel village à le guerrier le plus puissant, et ce sont des trucs qui sont perdus. Ce n'était pas vraiment des compétitions, mais plus de l'amusement. Ce sont des entraînements qui se faisaient après le travail, au coucher du soleil. Aujourd'hui, tu trouveras rarement des

gens qui se rappellent vraiment du *suwa* et il y en a même qui ont perdu leur chemin, et ne savent même plus d'où ils viennent. Pour moi, le *suwa* d'hier, c'était la vie, aujourd'hui on ne le retrouve pas. C'est dommage. ».

Cette remarque de Déphano est paradoxalement emplie de désespoir par regret d'avoir quasiment perdu une culture de vie, mais également d'espoir, par le souhait de voir resusciter ce chemin de vie et de liberté. Mais il faut croire, pour ma part, que la thèse m'a permis d'assister à des choses extraordinaires, telles que ce que je vais vous conter maintenant, et qui présage un espoir. Non, en effet, « le *suwa* n'est pas mort ! Car un fait exceptionnel s'est produit se produisit en 2019. C'était au mois de mars de cette année, la municipalité du Lamentin (en Martinique), par l'intermédiaire de la responsable du service du patrimoine culturel, Madame Sonia Marc, a contacté Sawani Makan, pour l'aider à rentrer en contact avec une équipe de Djuka pratiquant le *suwa*. Rappelons que, chaque année, à la même période, la municipalité du Lamentin organise la journée de « Sanmdi Gloria », une manifestation culturelle internationale qui met en lumière, entre autres, différentes luttes du monde. C'est un espace où les luttes sportives et guerrières se croisent et s'échangent autour du *danmyé* (appelé aussi *ladja*), l'art martial martiniquais.

Le *suwa* a été l'invité d'honneur pour la 21^{ème} édition dudit « Samedi Gloria » étant donné qu'aucune équipe constituée, connue, de *suwa* n'existait jusque-là en Guyane, pour cette occasion, et de fil en aiguille, Sawani Makan s'est retrouvé à organiser une équipe des combattants *suwa* (voir photo n°24 ci-dessous), composée de 9 membres : six *suwaman* (MM. Déphano Abissoina, Néhémia Paul, Jocelyn jowintinie, Pierre Thélia, Ryan Mauni et Giano Lante), trois percussionnistes (MM. Charles Awece, Daniel Acoubi et Sawani Makan qui n'est pas Bushinengé). Pour ce faire, Sawani Makan a appelé à l'aide, Déphano Abissoina, afin de construire l'équipe en question.



Photo 26 : Équipe *suwa* de Guyane, de gauche à droite : Charles (assis sur le tambour), Néhémia, Jocelyn, Ryan, Déphano, Pierre, Giano et Daniel (assis sur le tambour), plage de Grant, Cayenne, 2019. Le dernier jeune debout à droite ne faisait pas partie de l'équipe.

© Yannick Théolade.

Constituée, il l'a entraînée et préparée pour cet évènement, en compagnie de Mme Cornélia Abissoina, gardienne des cultures *djuka* et *suwa*, en tant que coach de l'équipe, et fit partie du voyage en Martinique. Des entraînements (trois fois par semaine) étaient organisés dans le club *djokan* de Sawani Makan, pour les entraînements du soir, et en pleine nature (plage et forêt), pour ceux de jour. Les entraînements du jour étaient réservés au renforcement musculaire et aux exercices de cardio, tandis que ceux du soir, à la technique. M. Déphano et M. Néhémia Paul, à tour de rôle, présentaient alors leurs techniques favorites, apprises de leurs parents. Pour l'ensemble des entraînements, le travail fut sérieux, très rigoureux pour tout le monde. Il y régnait un esprit positif, de famille et de respect mutuel. Pour consolider nos contacts, assurer la fluidité des informations et messages importants et donner le calendrier des entraînements et de leur contenu, un groupe *WattsApp*, appelé *soewa*, a été créé.

Notons aussi que, des huit membres Bushinengé du groupe, tous les *suwaman* sont Djuka, tandis que les deux percussionnistes, des Aluku, d'une part. D'autre part, outre sa qualité de *suwaman* (lutteuse pratiquante de *suwa*), Mme Cornélia Abissoina est aussi chanteuse et danseuse traditionnelle. En outre, bien que l'équipe fût composée de dix personnes (effectif demandé par la municipalité du Lamentin), d'autres *suwaman* venaient participer aux entraînements, autant pour se former qu'encourager ceux qui allaient les représenter en Martinique.

Cette résurgence de l'activité *suwa*, en groupe constitué, a suscité un tel engouement qu'un groupe des jeunes *bushinengé* a décidé de porter le projet, en se constituant en association. Par ailleurs, un reportage, de la chaîne télévisée, Guyane La Première, a finalement été fait sur cette discipline. Pour cet art de vivre, qu'est le *suwa*, c'était une véritable renaissance pour la Guyane autant qu'une surprise pour la population guyanaise qui, pour certains, découvrait ou redécouvrait alors cet art martial encore si méconnu jusqu'ici.

Du 15 au 23 avril 2019, le *suwa* a été présenté au public martiniquais sous différentes formes : une conférence-débat fut organisée à la Mairie du Lamentin, où le public pouvait directement échanger avec l'équipe sur différents thèmes historiques, culturels, martiaux et spirituels. Des échanges et initiations avec les associations locales culturelles de *danmyé* (comme l'AM4) invitèrent l'équipe à partager autour des pratiques. Des interviews dans les médias ont également été réalisées, pour connaître la culture *djuka* et l'art *suwa*, notamment à la radio Martinique la Première.

Le séjour a été couronné par la participation du groupe au grand spectacle tenu au marché traditionnel du Lamentin, le samedi 20 avril 2019 à 15h. La place du marché n'a pas été choisie par hasard, c'est ici une place mythique et historique qui a vu les plus grands *danmyète* (pratiquant

de *danmyé*) de la Martinique s'affronter. C'est donc ici qu'une démonstration de *suwa* et d'*awasa*, d'une trentaine de minutes, a été présentée devant un public nombreux, présentant alors les spécificités techniques et artistiques de cet art martial. Ainsi, des chants, en *sranan tongo*, et des rythmes traditionnels *bushinengé* ont donné le ton de cette démonstration qui eut un grand succès. Des rencontres organisées entre pratiquants de *danmyé* et pratiquants de *suwa* étaient remportées par l'équipe des *suwaman*. De retour en Guyane, l'équipe de *suwa* a été reçue et récompensée par le Maire de Cayenne, Mme Marie-Laure Phinéra-Horth.

Cet évènement a eu pour, entre autres conséquences, de donner à ces jeunes une grande confiance en eux et en leur avenir, une fierté pour leur culture, car de nombreuses personnes se sont grandement intéressées à la formation *suwa*, au point que d'autres jeunes en font la demande, afin d'intégrer le groupe et de participer aux entraînements. Cet intérêt et cet engouement pour le *suwa* se vérifient de diverses manières, notamment, plus 42000 vues, sur la page *facebook* de Guyane la Première, ont été effectuées pour le reportage sur le *suwa*, un record pour cette page *facebook*. De surcroît, le groupe a eu l'appui de certains Chefs coutumiers qui voient d'un bon œil cette résurgence importante, mais surtout l'investigation et l'investissement des jeunes qui en sont à la base.

Des littératures consacrées à la thématique, le vocable *suwa*, je ne l'ai trouvé qu'une seule fois, dans le Dictionnaire Aluku, de Jean Luc Maïs⁴⁰⁰. Par contre, dans aucun ouvrage scientifique j'ai vu écrit le mot *suwa*, ou *soewa* en *sranan tongo*, langue *bushinengé* du Surinam. Je n'en ai pas non plus la signification, ni la traduction. Tous les éléments concernant l'origine du *suwa*, que j'ai pu recueillir m'ont été transmis oralement par les Anciens et par quelques jeunes pratiquants qui, de leurs, en ont reçu certaines connaissances Madame Cornelia Abissoina, notamment, m'a indiqué que le *suwa* avait pris naissance dans la résistance, pendant le marronnage où les guerriers *n'djuka*, *fetiman*, l'utilisaient pour se défendre et pour libérer d'autres esclaves. Et que, chez tous les guerriers, l'apprentissage du *suwa* était obligatoire. Non seulement ce fut le moyen permettant de former les guerriers, mais ce fut aussi le biais par lequel étaient sélectionnés les futurs meilleurs guerriers du village, mais encore une marque de puissance. Le *suwa* permettait donc, pour ainsi dire, de former une sorte de garde impériale du village. Il était, en outre, associé aux pratiques magico-religieuses *bushinengé*. Pour y être initié, des bains avec des décoctions des feuilles et des racines naturelles étaient pris, sensées donner du courage et de la force aux utilisateurs, ce, avec la bénédiction des ancêtres et des divinités à qui étaient adressées des prières sacrées. Pour ce faire,

⁴⁰⁰ Jean-Luc Boogi Maïs, *Aluku Tongo Buku*, s.l., Éditions SEDRAP, 2000. p. 83.

les guerriers pratiquaient des rituels *ad hoc*, à l'issue desquels ils se retrouvaient « surmotivés », pour aller accomplir leurs difficiles missions.

Bien que je n'aie pas encore les informations sur la traduction du mot *suwa*, une piste intéressante pourrait néanmoins m'aiguiller sur l'origine africaine de ce vocable. Lors d'un échange avec Raymond Pendé⁴⁰¹, chez lui à Yaoundé, au Cameroun, il me parla du *Bésuwa* :

« Dans la culture actuelle [du Cameroun], il y a des compétitions de luttes, qu'on appelle les *Bésuwa*, où il y a des lutteurs traditionnels qui montrent qui est le plus fort [et exercent d'] autres [performances encore], mais surtout où on doit valoriser les techniques d'antan. Cela veut dire qu'il y a eu des conflits où des gens devaient s'affronter et, à travers ces luttes, on apprend aux jeunes, comment se défendre. »

J'ai été interpellé, voire intrigué, de remarquer que le substantif *bésuwa* porte le même radical que *suwa*. D'autres recherches plus approfondies devront être réalisées sur cette piste camerounaise à propos de l'origine étymologique du mot *suwa*.

Souvenons-nous que le *suwa* est une lutte de corps à corps, de certains Bushinengé qui, autrefois en temps de guerre, servi d'une de leurs armes fondamentales des guerriers. Puis, en temps de paix, cet art guerrier est devenu un divertissement, un moyen de rassemblement familial et communautaire. Mais, aujourd'hui avec les effets de la mondialisation et de l'occidentalisation des sociétés, le *suwa* perd peu à peu sa fonction de valorisation identitaire de la communauté *bushinengé*. Certains villages ne le pratiquent plus, d'autres l'ont réduit à l'état de souvenir. Certaines nouvelles générations n'ont même jamais entendu parler du *suwa*, et ne soupçonnent même pas de son existence et ni de sa contribution à la résistance et à la liberté de leur propre peuple.

J'ai précédemment indiqué qu'outre le *suwa*, les Bushinengé disposaient de deux pratiques similaires, dits l'*asuwa* et le *baysiko*, que je vais traiter maintenant.

L'*asuwa* et le *baysiko* sont deux arts guerriers, deux noms pour désigner la lutte libre des Saamaka. Je détiens cette information du défunt *Kapiten* Adaïssou N'gwete (1931-2018). Cependant, à leur sujet, je n'ai trouvé aucune information manuscrite, de quelle que nature que ce soit. À l'exception du *Kapiten* Adaïssou, je n'ai pas eu d'opportunités de rencontrer d'autres Saamaka, *Kapiten* ou Anciens, en mesure de m'instruire si profondément sur ces deux luttes traditionnelles, même si j'ai eu à m'entretenir avec d'autres sur le sujet. Disons que, d'une façon générale, la problématique des pratiques guerrières *bushinengé*, notamment les luttes de corps à

⁴⁰¹ Lors de mon deuxième voyage au Cameroun, en juillet - août 2013.

corps, reste une thématique intéressante qui nécessite encore des recherches et analyses pluridisciplinaires approfondies, pour mieux les saisir, et avec elles, mieux comprendre la culture, la société et la vie *bushinengé*. Toutefois, dans ma quête, je suis tombé sur une veille photographie datant de 1968 (voir photo n°28), présentant les lutteurs *saamaka*, mais sans indications de la dénomination de la pratique concernée.

D'ailleurs comme toutes cultures *bushinengé*, étant foncièrement de tradition, c'est donc logique leur héritage culturel se soit, des siècles durant, transmise oralement, mais aussi par la pratique. L'*asuwa* et le *baysiko* ne déroge pas à la règle. Bien qu'*asuwa* et *baysiko* désignent, tous les deux, la lutte *saamaka*, l'usage *baysiko* est plus spécifique à la zone de Mana (Guyane), on ne le trouve nulle part ailleurs en Guyane. *Baysiko* Contrairement à *asuwa*, *baysiko* me fait penser à des sonorités emprunts du créole guyanais. En le segmentant, on peut le lire ainsi : *bay-si-ko* (signifiant donner sur le corps, donner son corps ou encore prendre le corps). Cela pourrait avoir du sens, en admettant que la discipline en question est celle du corps à corps, or, *baysiko* fait bien référence à l'action de prendre le corps de son adversaire, tandis que *bay*, en créole guyanais, signifie « donner ».

Quant au *Kapiten* Adaïso, qui m'a informé sur l'*asuwa* et le *baysiko*, je l'ai connu en 2016. Jusqu'à sa mort récente (2018), j'ai eu le privilège de m'entretenir souvent avec lui, mais aussi de manger à sa table et de dormir dans sa demeure à Kourou. C'est lui qui me parla la première fois de l'*asuwa saamaka*, de comment il était pratiqué, ainsi que sa fonction sociale. Ma surprise était double à ce sujet : d'une part de voir que chez les Saamaka, la lutte guerrière en question ne portait pas le même nom, de *suwa*, comme chez les Djuka, mais plutôt *d'asuwa*. Ce serait-il là une déformation, une différenciation de prononciation et/ou d'accentuation linguiste ? C'est bien probable. Car, *asuwa* pourrait aussi se dire « *a suwa* » (le *suwa*, en *aluku* et en *djuka tongo*). D'autre part, j'ai fini par m'apercevoir que la lutte *kali'ña* et la lutte *saamaka* portent le même patronyme d'*asuwa*. On peut alors se poser la question de savoir qu'elle serait la véritable origine de cette pratique ? Amérindienne ou Bushinengé ?

L'histoire du Surinam a montré que, pendant la période esclavagiste, Amérindiens et Bushinengé entretenaient des relations plus ou moins étroites, et s'échangeaient des connaissances, des rites et rituels sur les plantations surinamaises et dans la jungle amazonienne où ils se réfugiaient après marronnage. L'*asuwa* ou le *suwa* a dû être enseigné, à cette époque, entre Bushinengé et Amérindiens partageant le même milieu de vie. Je postule ainsi, du fait que le *Kapiten* Lokono Charles Wingarde⁴⁰², du village de Saint Rose de Lima, me confirma que certains

⁴⁰² Entretien réalisé chez lui, dans son village à Saint-Rose de Lima, en avril 2017.

Amérindiens du Surinam pratiquaient bien l'*asuwa*. On pourrait aussi faire un rapprochement avec le mot *bésuwa* camerounais, de la zone de Douala, désignant une lutte libre traditionnelle, en sachant qu'une partie d'esclaves était aussi originaire du territoire camerounais où était basé le port négrier de Bimbia, à l'époque de la traite négrière.

Concernant le *baysiko*, la première personne à m'en avoir parlé fut Madame Sylviane Patient, puis le *Kapiten* Adaïso N'Gwete, avec qui, comme déjà dit, les entretiens des plus profonds à ce sujet. Ensuite, j'en ai échangé avec M. Ofune N'Gwete, un des neveux d'Adaïso, et, enfin Madame Sylviane Patient, alors âgée de 75. Elle est originaire de Mana. C'est de façon fortuite que je suis venu à parler avec des luttes guerrières traditionnelles *bushinengé*. En effet, bien que ma voisine, habitant en face de chez moi sur la rue des mangues, au début, je l'ai connue plutôt dans d'autres circonstances : c'est une grande dame, avec beaucoup de connaissances sur les plantes médicinales et les soins thérapeutiques.

Il s'avère que j'ai eu quelquefois recours à ses services de guérisseuse, pour recouvrer santé et retrouver vitalité. De rencontre en rencontre, nous nous sommes liés d'amitié. Nous nous connaissons depuis 2009. Un jour, elle m'avait confié que, plus jeune vers l'âge d'adolescence, elle avait vécu à Mana avec les Saamaka. Souvent, elle aimait à me répéter qu'elle avait été « élevée avec les Saamaka » « *mo lévé ké saamaka* ». Adolescente « rebelle », garçon manqué, elle affectionnait s'entraîner avec les Saamaka à la lutte libre corps à corps. C'est de là qu'on l'initia au *baysiko*⁴⁰³ et aux techniques pour apprendre à se défendre. D'après ses dires, elle n'avait peur de rien, ni de personne, et aimait se mesurer aux hommes et les mettre au sol. On lui faisait travailler ses jambes avec les balayages, les crochetages et les projections. Tout ceci c'était une fois le travail fini dans l'abattis, elle s'empressait alors d'aller à la rencontre des Saamaka pour s'adonner au *baysiko*.

Dans son récit, la belle histoire c'est qu'elle fut entraînée par M. Adaïso qui, à cette époque, n'était pas encore *Kapiten* qu'il devint plus tard. C'est là une information précieuse, d'autant plus qu'elle n'est pas Saamaka, mais une Créole mananaise (résidente de la commune de Mana). Mais cela faisait plus de quarante ans qu'ils ne s'étaient pas revus.

Après m'avoir ainsi mis l'eau à la bouche, sur ce sujet qui m'intéresse au plus haut point, je désirais donc la revoir au plus vite. Aussi j'organisais une rencontre. L'histoire fait que, par cet heureux concours de circonstances, je rencontre deux personnes, dans des villes, circonstances, moments et contextes différents, des personnes qui ne se sont pas vus depuis quatre décennies, qui ont toutes deux passés leurs adolescences à Mana, où elles ont pratiqué ensemble le *baysiko*.

⁴⁰³ Elle ne connaît que ce nom pour désigner la lutte *saamaka*. Le nom d'*asuwa* lui est étranger.

Je trouve cela tout simplement magnifique. C'est aussi cela, pour moi, la thèse que je vous présente : une somme des voyages, des rencontres, des histoires parfois intrigantes, des observations participantes, et même des amitiés, ainsi que bien d'autres choses encore qui, pour autant, ne m'ont nullement fait perdre mon objectif premier : réaliser un travail avec le plus d'objectivité possible. C'est aussi donc s'en tenir aux approches méthodologiques et analytiques rigoureuses, même si ma problématique n'est pas des plus simples à traiter, puisqu'il s'agit, entre autres difficultés, de ma propre création, certes, mais qui demeure une création parmi tant d'autres, susceptible d'être étudiée par quiconque, dont moi, en tant que chercheur ; j'en ai saisi l'opportunité inespérée qui s'est présentée à moi.

Revenons-en au *Kapiten* Adaïso⁴⁰⁴. Il m'a raconté comment il travaillait quand il vivait encore à Mana. Comment pratiquait-il le *baysiko* ? Selon des témoignages que j'ai acquis à son sujet, il était redoutable, et ne refusait aucun défi. Tous les entretiens que j'ai sur le *baysiko* se sont déroulés chez lui, à Kourou. En compagnie de son neveu Onufe N'Gwete ou seul, il aimait à me montrer ses techniques favorites. Malgré son âge avancé (alors 86 ans), et son handicap à la hanche (dû à un grave accident de route survenu quelques années auparavant), il restait vif et précis. Il se mettait en garde, face à moi, le buste penché en avant, les bras tendus vers l'avant pour garder une distance de sécurité, puis il me saisissait. Il créait une action sur le haut de mon corps, puis aussitôt, plongeait pour un ramassement de jambes et me déséquilibrait (voir photo n°25 ci-dessous). Nous n'allions jamais jusqu'à la chute, pour ne pas manquer de nous blesser, car les démonstrations se faisaient soit sur sa terrasse, soit dans son salon, entre les meubles et sur le carrelage.

Kapiten Adaïso se mettait toujours à rire ou sourire de bonheur, à chaque fois qu'il démontrait une technique d'*asuwa* ou de *baysiko*. Le souvenir de sa pratique et de ses victoires passées lui apportaient une immense joie nostalgique. Ses souvenirs et techniques d'*asuwa* s'enrichissaient avec le témoignage de M. Onufe N'Gwete. Lors d'une des visites à son oncle, je l'avais aussi interrogé sur cette discipline guerrière. Pareillement, ses propos s'accompagnaient toujours de démonstrations, en l'occurrence sur moi, ce, pour mon plus grand plaisir (voir photos n°26 ci-dessous).

⁴⁰⁴ Adaïso N'Gwete quitta très jeune le Surinam, pour venir s'installer en Guyane française, dans la commune de Mana, où il y travailla de nombreuses années, avant de venir s'installer définitivement à Kourou.



Photo 27 : Initiation asuwa avec Kapiten Adaïssou Ngwete **Photo 28** : Initiation asuwa avec Omufe Ngwete
©Archives Yannick Théolade.

Jadis, avant de s'adonner aux entraînements de leur lutte traditionnelle, ils partaient d'abord très tôt pour l'abattis, pour y travailler et subvenir à leurs besoins nourriciers. C'est seulement vers 17-18h qu'ils étaient de retour au village. Il arrivait aussi qu'ils reviennent de leurs champs plus tardivement que ça. Cependant, leur journée ne se terminait jamais sans que la pratique de l'*asuwa* ne soit réalisée. Pour eux, c'était là un moment vital qu'ils ne pouvaient manquer sous aucun prétexte valable ; c'est à ce moment qu'ils se devaient de se mesurer les uns les autres et de montrer qui était le plus robuste, le plus malin que l'autre ; montrer tout simplement lequel d'entre eux est le meilleur guerrier. Jadis, me disaient-ils, les jeunes enchaînaient les combats, et tout le monde s'y adonnaient, à cœur joie, à l'*asuwa* ou au *baysiko*. C'était la coutume respectée de tous, jeunes et adultes.



Photo 29 : jeunes saamaka pratiquant l'*asuwa* en 1968⁴⁰⁵.
© Sally Price et Richard Price.

⁴⁰⁵ Richard Price, Sally Price, *Deux soirées de contes Saamaka*, La Roque – D'Anthéron, Éditions Vents D'ailleurs, 2016, p. 205.

Sur la présente photo, les deux combattants se livrent bien à la lutte dont la nature est celle de l'*asuwa*. Pieds nus, corps fins et secs, ils sont vêtus de leurs *kamisa*, et performant dans un espace naturel.

Socialement, l'*asuwa* ou le *baysiko* porte une valeur similaire à celle de *suwa djuka* que nous avons vu précédemment. En effet, tout véritable pratiquant de l'*asuwa* ou du *baysiko* a le statut de guerrier (dit *fetiman*), un statut de la plus haute importance chez tous les Bushinengé, ce pratiquant occupant alors une place primordiale au sein de la communauté. Car, il est, entre autres, garant de la protection et de la sécurité du village. Ici, ce guerrier a pour missions de protéger les plus faibles des siens et de défendre la communauté face à tout danger mettant en péril son peuple et ses biens, en d'autres termes, il se doit de préserver la vie.

L'*asuwa* ou le *baysiko* octroyait aussi au pratiquant un atout confortable face à la gente féminine, qui voyait en lui, non seulement le guerrier, mais aussi un bon et valeureux époux, capable de survenir à ses besoins et de la protéger face aux dangers. On retrouve aussi cette considération en Afrique, où, pareillement, la pratique de la lutte traditionnelle, comme le témoignent ces propos : « [...] est un devoir, le Basantché qui ne sait pas lutter, n'obtiendra jamais d'épouse »⁴⁰⁶.

Dans la société *saamaka* d'antan, un homme qui ne pratiquait pas l'*asuwa* (ou le *suwa*), ne pouvait pas prétendre être un guerrier. Il était aussi très rare, voire quasiment impossible, de voir une personne de sexe masculin ne pas être initié aux luttes corps à corps *bushinengé* puisqu'elles formaient à de multiples valeurs de vie, et les pratiquants formaient un véritable corps pédagogique par lequel passaient les enseignements de la vie et de liberté, et donc un passage obligatoire, pour tout jeune garçon, particulièrement.

Il importe de relever, par ailleurs qu'à la fin de la journée, malgré une journée de dur labeur, passée à l'abattis qui, du reste, se trouvait souvent à quelques heures de marches du village, les Bushinengé trouvaient encore les ressources physique et mentale pour pratiquer la lutte qui, elle aussi, leur demandait une nouvelle grosse dépense d'énergie. Non seulement la force et la technique étaient ainsi mises à l'épreuve, mais leur mental et l'intérêt qu'ils portaient à cette pratique, leur assuraient encore de la résistance et de l'endurance qui, malgré tout, étaient vivement mesurées et évaluées.

Notons aussi que, par définition, chez les Bushinengé, un guerrier est endurant et résistant, car il lui faut à tout prix pallier aux difficultés de la vie. On peut plus ou moins comprendre

⁴⁰⁶ Josy Michalon, *Le Ladjá : origine et pratiques*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987, p. 43.

pourquoi et comment leurs ancêtres Marrons ont pu, pendant leurs longues fuites, et autres courses à l'intérieur de l'hostile forêt amazonienne, pendant leur à l'époque de l'esclavage, se montrer si tenaces, jusqu'à réussir la transmission de cet héritage magnifiant les valeurs d'endurance et de résistance, entre autres.

À l'époque, c'était une nécessité impérieuse : le corps du guerrier devait être très fort autant que résistant. Ce guerrier *bushinengé* était donc capable de parcourir des kilomètres et des kilomètres, en courant ou en pirogue, sans être fatigué, une performance qui, aujourd'hui, ferait pâlir un champion marathonnien. C'est aussi là un héritage directement reçu des ancêtres africains à travers leurs traditionnelles, présentant les mêmes qualités et performances que celles des Bushinengé, en l'occurrence. Il en est notamment ainsi du *kadja*, une lutte africaine des guerriers Basantché, peuple du Togo et du Bénin. C'est ce que corroborent les propos suivants :

« Le Kadja est un véritable combat qui réclame beaucoup de force, d'habileté et d'endurance. Il a pour but d'augmenter chez les hommes la résistance à la fatigue, d'exalter leur audace et leur foi et enfin fixer dans leur subconscient une série de gestes susceptibles de se transformer en réflexe appropriés aux actes offensifs qu'ils doivent exécuter. »⁴⁰⁷

Un autre point sur l'aspect psychologique de l'*asuwa* et le *baysiko*, c'est qu'ils permettaient aussi de se défouler, de libérer tout le stress et la pénibilité du travail mais aussi de prendre confiance en soi. Ils permettaient de rassembler les hommes et de créer la bonne humeur, le divertissement et maintenir la cohésion sociale. Celui qui gagnait ses combats était désigné comme étant le plus fort et était, alors, respecté de tous. Bien sûr tout comme le *suwa*, les luttes *bushinengé*, par le passé [dans les années 70-80], permettaient notamment d'aller se confronter au village voisin, d'aller tester les guerriers des autres villages. Ainsi le vainqueur, menait à la victoire tout son village. La réputation de tel village dépendait donc de l'efficacité et des victoires de leurs combattants.

Nous l'avons vu, il existe plusieurs pratiques guerrières *bushinengé* qui sous-entendent un passé entaché de nombreux conflits et de lourdes guerres.

L'*asuwa* ou le *baysiko* est défini comme la lutte libre corps à corps des Saamaka. Tout comme le *suwa*, elles étaient, autrefois pratiques et stratégies de guerre, « armes de morts », en quelque sorte. En temps de paix, elles étaient et sont demeurées outils de médiation, source d'éducation et de formation des jeunes à l'âge adulte, pratiques culturelles, sociales et spirituelles. Aujourd'hui, le *suwa*, l'*asuwa* et le *baysiko*, certes patrimoines ancestraux peinent cependant à exister. Certaines régions, comme le littoral guyanais, n'ont plus, malheureusement, la chance de

⁴⁰⁷ *Op. cit.*, p. 42.

connaître ces pratiques qui, autrefois, faisaient la fierté de tout un peuple. Bien que certains Anciens, les *sabiman* en particulier, gardent dans leurs vives mémoires le souvenir de ce passé glorieux et de certaines de ces actions, il semble que la majorité des jeunes et les nouvelles générations *bushinengé* n'aient pas accès à ces données ou ne sont tout simplement plus intéressés, car, souvent influencés par les pratiques des mondes extérieurs.

C'est ce que résumant les propos suivants, que m'avait dit le jeune Déphano : « Ils ont déposés les poings pour les armes ». Néanmoins, cette affirmation de Déphano montre bien que certains jeunes ont quand même pris conscience de cet état de fait, mais restent impuissants face à la réalité. Nous sommes devant un héritage important, dont le Djokan a très vite compris la nécessité de préserver et de transmettre à travers l'*asuwadja*, la lutte traditionnelle du Djokan, que nous verrons un peu plus tard dans le développement de mon propos. Notons d'abord ici qu'il est crucial de préserver effectivement ces luttes, ces formes corporelles, ces patrimoines ancestraux, avant que tous les Anciens ne disparaissent sans transmettre et que, définitivement, les luttes *bushinengé* en question suivent le même dessein

Nous l'avons compris, ces luttes ne sont pas uniquement des pratiques guerrières, mais aussi des richesses patrimoniales d'une grande valeur qui traduisent la mentalité et la philosophie, une façon de penser société et monde, une lutte pour la vie, pour la liberté. Cela reste encore, pour toutes les communautés *bushinengé* – et au-delà, les êtres humains – d'un grand intérêt : apprendre des valeurs de la vie, par l'endurance, la résistance, la persévérance, reconnaître l'importance de la vie, pour la préserver et œuvrer pour la paix et la liberté d'un grand nombre, etc. Cela résume aussi le sens de leurs attitudes, dans leur conception de la vie de tous les jours. Si l'héritage de ces pratiques corporelles a permis à ces hommes et femmes d'avoir un corps fort, endurant et persévérant, au sens large de ces termes, il n'en demeure pas moins pour quiconque s'intéresse.

Ainsi pouvons-nous le saisir également comme l'héritage de la construction de ce que Bourdieu appelle « l'habitus » ; c'est le schéma corporel, la construction d'un corps à l'image de la société *bushinengé* qui, souvenons-nous en, prit naissance dans la résistance et dans sa quête permanente de liberté et de dignité humaine. J'espère que ce travail de thèse, pourra modestement, autant que faire se peut, ouvrir les yeux à cette nouvelle génération, pour que les jeunes guyanais, dont *bushinengé*, se réapproprient leurs patrimoines guerriers et martiaux comme repères pour y puiser force, droiture, respect et éducation, en vue de leur combat de vie quotidien.

Si les luttes libres *bushinengé* servaient jadis d'élément moteur dans l'organisation martiale des guerriers, d'autres pratiques corporelles guerrières contribuaient aussi à la formation

de ces guerriers et leurs apportaient tout autant assurance, courage, conditionnement, volonté et détermination ; c'est le cas des danses guerrières, que je vais examiner à présent à travers le *susa* puis le *kumanti*.

B.II-6c. *Susa*

« Les danses guerrières destinées à montrer la force et l'endurance des guerriers sont surtout présentes en Guyane, chez les Bushinengue. [...] Elles portent le nom de *susa* chez les Aluku »⁴⁰⁸.

Le *Dictionnaire Aluku* affirme aussi que le *susa* est une danse culturelle⁴⁰⁹, une danse guerrière des Aluku ou Boni. Cette danse guerrière des Boni est aussi appelée *susama*⁴¹⁰. Autrefois, elle permettait d'entraîner et d'éprouver les jeunes guerriers sur leurs capacités physiques, mentales, mais aussi leurs capacités de résistance et d'endurance physiques et mentales, nécessaires pour combattre pendant la guerre. Les danses guerrières ont toujours été présentes pour les guerriers. On le retrouve en Afrique avec les mêmes aspirations et les mêmes fonctions. C'est ce que note aussi Josy Michalon, en soulignant que les danses guerrières africaines :

« ont pour but d'entraîner les hommes et les femmes à une grande résistance à la fatigue et d'aiguiser parallèlement leur audace et leur foi. On distingue : – les danses héroïques : elles illustrent les vertus des héros – la danse des Amazones : cette danse rituelle des femmes avant le combat tend à démontrer leur capacité guerrière »⁴¹¹.

Dans cette configuration, les danses guerrières se démarquent des danses festives.

Dans un travail de recherche pluridisciplinaire, au sein du Centre d'archives des documents ethnographiques de la Guyane (CADEG), qu'il dirigeait, le Professeur Apollinaire Anakesa a réalisé des travaux ethnomusicologiques, notamment sur les cultures *bushinengé*, dont l'un des résultats est la production d'un double CD audio consacré particulièrement aux rythmes

⁴⁰⁸ Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, op. cit., p. 51.

⁴⁰⁹ Jean-Luc Mais, *Dictionnaire Aluku, Précédé d'éléments grammaticaux, Aluku Tongo Buku*, s.l., Éditions SEDRAP, 2000, p. 83.

⁴¹⁰ Lien internet : <https://www.youtube.com/watch?v=aJDWMUjPTKU>. Visonné, le 13 janvier 2018.

⁴¹¹ Josy Michalon, *Le Ladja : origine et pratiques*, Op. cit., p. 18.

traditionnels *bushinengé* ou *bushikondé sama*⁴¹². Dans les enregistrements en question, il y a deux chants *susa*⁴¹³.

Au sujet du *susa*, le Professeur Anakesa déclare :

« Quant au *susa* (Cf. CD 2, pages 24, 25), initialement danse guerrière, il porte sur une performance acrobatique où se confrontent des danseurs exclusivement masculins. Ils entrent ainsi en compétition pour exécuter les meilleurs mouvements et figures chorégraphiques possibles, qu'il faut également produire au moment opportun. Cette rivalité se passe dans un espace clos, constitués des tambourinaires devant et de la foule de spectateurs tout autour, parmi lesquels les chanteuses qui se tiennent à l'avant-plan de la scène de danse, près des instrumentistes. Le danseur vaincu, ou comme on dit « *ki* » (tué), cèdera sa place à un autre. »⁴¹⁴

Ailleurs, il explicite son propos en indiquant que :

« Pendant la performance du *susa*, se met en scène une rivalité à travers des mouvements et des figures chorégraphiques acrobatiques, reproduis au moment opportun et avec le plus de finesse possible. Le *susa*, tout à la fois musique et danse, est aussi symbole de liberté et de survie »⁴¹⁵.

Dans la danse *susa*, on ne se touche pas, dans tous les cas, car ce n'est pas le but recherché. On simule plutôt le combat ou l'approche offensive qu'on en a, ce, afin d'impressionner et/ou de destabiliser l'autre danseur guerrier. Dans cet exercice, les protagonistes tiennent des positions très basses, ce qui a pour conséquence une forte musculation des membres inférieurs et de l'ensemble du corps. Ces positions basses rappellent, par ailleurs, celles des félins prêts à bondir sur leurs proies. Les bras du danseur de *susa* sont constamment mobiles, et les mains demeurent souvent ouvertes, à l'instar d'un faucon déployant ses ailes pour montrer son envergure, sa puissance et sa supériorité. Les deux hommes s'observent alors, puis se rapprochent feignent des attaques de coups de pied, accompagnés parfois d'un saut et d'une réception féline.

Les pas sont légers et puissants à la fois, tout en étant rythmés par les vibrations des tambours *apinti*, dont les sons constituent ici des codes spécifiques, à destination des danseurs notamment. Ces derniers évoluent alors, et donnent l'impression de félins s'observant méfiants. La

⁴¹² *Busikondé sama, Musique et Chants Traditionnels*, RADdO, CADEG. Ce projet ethnomusicologique a été orchestré par le Professeur Apollinaire Anakesa et réalisé par le CADEG en collaboration du RADdO (Réseau des Archives et Documentation de l'Oralité), avec notice p. 26.

⁴¹³ *Ibid.*, CD 2, pages 24, 25.

⁴¹⁴ Apollinaire Anakesa, in, « *Bushikondé sama, Musique et Chants Traditionnels* », RADdO, CADEG, *op. cit.*, notice p. 8.

⁴¹⁵ Jean Moomou (dir.) et membres de l'APFOM, *Sociétés marronnes des Amériques, Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVII^e au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 384.

performance des acrobaties et des feintes réalisées, mais aussi le maintien des techniques, la durée des passages tenus supposent, de la part des danseurs, qu'ils ont une bonne condition physique. Car, le *susa* reste une danse physique et d'endurance (deux vertus essentielles aux guerriers). Ici, le cardio est vivement sollicité.

Notons aussi que les danseurs guerriers *susa* font aussi preuve d'une grande souplesse et agilité dans l'exécution de leurs pas de danses autant que dans leurs démonstrations martiales (telles que les sauts, les coups de pieds sautés et bien d'autres actions encore). Du reste, l'apport des tambours *apinti* est ici important, car ils donnent le rythme guerrier aux danseurs qui, par ces rythmes, puisent en eux leur résistance, leur courage et le « jeu de combat ». La danse guerrière *susa* des Boni⁴¹⁶ est marquée par le piétinement du sol et les attaques sont parfois accompagnées de cris libérant l'énergie du guerrier, comme c'est le cas dans les arts martiaux en général. Il en est ainsi notamment l'illustration vidéo donnée en annexe, à 4.24 mn, on peut voir l'un des danseurs porter une attaque (un coup de pied direct), sans que l'autre danseur ne puisse réagir de manière adéquate. Résultat, il s'incline et laisse donc aussitôt sa place à un nouveau danseur. À 4.35 mn et 6.48 mn, on observe les mêmes scènes, avec une attaque de pied accompagné d'un cri de vainqueur, à l'issue duquel le vaincu sort, et arrive un nouveau danseur.

Contrairement au *suwa*, le *susa* est bien plus pratiqué et présenté en Guyane, particulièrement dans les performances dansées. Chez les Boni, le *susa* constitue, avec le *songé* et l'*awasa*, une suite de danse traditionnelles très prisées lors des spectacles traditionnels *bushinengé*. Dans ce cadre, après le *susa*, suit généralement la danse *songé*, à l'issue de laquelle intervient l'*awasa*.

À la base, le *susa* comptait également parmi les pratiques magico religieuses. Ce fut un rituel sacré qui permettait au pratiquant de rentrer en transe, et d'être possédé par une divinité, dans le but d'obtenir ses faveurs, mais aussi d'acquiescer ou de profiter de ses pouvoirs. Dans la démonstration qu'on en fait aujourd'hui, certes le *susa* garde encore son esprit et sa nature originels de danse guerrière, mais ce ne sont que les côtés physique et acrobatique qui sont mis en exergue et présentés au grand public, tout en étant épuré alors de son aspect mystique, réalisé dans d'autres circonstances.

Qu'en est-il du *kumanti* ?

⁴¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=LdKbx5ySu_8, visionné le 17 novembre 2017.

B.II-6d. *Kumanti*

Le *kumanti* est une autre des formes guerrières des pratiques dites « obiatiques » liées à la guerre et à la guérison. Je l'ai précédemment annoncé, bien que ne faisant pas partie des pratiques martiales référentes du Djokan, il m'a paru, cependant, important d'en faire mention dans ce travail, ne fut-ce que pour souligner cet aspect de l'univers guerrier des Bushinengé, participant également, comme pour ses consœurs, à la défense de la vie et donc, à sa préservation. Dans la société *bushinengé*, son importance est telle qu'on ne peut parler des luttes et techniques guerrières traditionnelles de cette société sans s'en référer également au *kumanti* qui, au-delà de toute spécificité, s'apparente bien à un art de la guerre chez les Bushinengé. Notons qu'il existe aussi d'autres arts et cultes guerriers *bushinengé*, comme le culte guerrier *Sweli Gadu*⁴¹⁷, que je ne traiterai pas ici.

D'après les investigations de Kenneth Bilby, mais aussi de Jean Moomou, le terme *kumanti* proviendrait d'une :

« déformation, par les Marrons, du mot « *Kromanti* », qui dérive du *Fort - Cormantin* (région du Ghana actuel) construit par les Anglais et les Hollandais, zone de provenance des esclaves de la *Côte d'Or* (royaume des Ashanti) avant la traversée vers les colonies américaines entre le XVII^e et le XIX^e siècles. »⁴¹⁸

En effet, sur cette région, un grand nombre d'esclaves capturés étaient des origines diverses, avec des cultures et des langues également différentes. Ils y étaient mélangés avant même leur arrivée en Amérique. Chez les Aluku et les Djuka, cette pratique se dit *kumanti*, tandis que les Saamaka la prononcent⁴¹⁹ *komanti* ou *krumanti* au Surinam. Toutes ces variantes de prononciation sont surtout dues à la différenciation des langues parlées par les uns et les autres.

Quoi qu'il en soit, parler du *kumanti* revient à évoquer toute la dimension culturelle, cultuelle qui l'entoure, mais aussi sa signification et la représentation sous-jacente de guerrier, chez les Bushinengé.

Sur un tout autre registre, il n'y a pas si longtemps de cela que le terme *kumanti* était quasiment-inconnu des personnes résidant le littoral de la Guyane, tout simplement parce qu'il était jalousement tenu secret, cette pratique ayant été jusque-là réalisée en toute indiscretion uniquement par une infime partie des initiés des membres de la communauté d'origine, les

⁴¹⁷ Jean-Yves Parris, *Interroger les morts, Essai sur la dynamique politique des Noirs marrons ndjuka du Surinam et de La Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2011, p. 117.

⁴¹⁸ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttes et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, op. cit., p. 396.

⁴¹⁹ Richard Price, *Voyages avec Tooy, Histoire, Mémoire, Imaginaire des Amériques noires*, Boston, Massachusetts, Éditions Vents d'ailleurs, 2010, p. 372.

Bushinengé Car, on ne plaisante pas avec le *kumanti* qui représente une partie importante de la puissance spirituelle du guerrier *bushinengé*. En revanche, contrairement aux pratiques guerrières, que nous avons vues en *supra* (le *suwa*, l'*asuwa* et le *baysiko*), un nombre relativement significatif d'écrits a été réalisé sur le *kumanti/ komanti*. Parmi eux, notons les travaux de Jean Moomou⁴²⁰, de Kenneth Bilby⁴²¹, de Joël Roy⁴²², de Jean-Yves Parris⁴²³, de Richard Price⁴²⁴ (qui parle du *komanti* chez les Saamaka), de Win Hoogbergen⁴²⁵, Marie Fleury, pour ne citer qu'eux. Cette dernière, par exemple, nous rapporte que :

« Les *Kumanti*, Dieux à la fois guerriers et guérisseurs, font l'objet d'un culte développé. Ils peuvent prendre l'apparence du jaguar. Ils sont bien disposés envers les hommes et leur principale fonction est de protéger et de guérir. On peut se faire initier au *Kumanti* auprès d'un maître et apprendre leur langue. Les initiés quand ils sont possédés deviennent insensibles au fer, au feu et aux coupures de sabre. Depuis quelques années les danses *Kumanti* (sur le feu, le ver coupé, etc.) sont produites pour un public extérieur. »⁴²⁶

Le *kumanti* représente la cérémonie, le rite, le rituel, la langue sacrée des ancêtres africains, les guerriers *kumanti* ou *kumanti-man*⁴²⁷, les rythmes sacrés tambourinés, ainsi que les chants sacrés, sans oublier les divinités liées aux *kumanti* (dites *obia kumanti* ou *obia komanti*⁴²⁸), tandis que les cérémonies rituelles qui en résultent sont nommées *kumanti pee*. Selon l'anthropologue nord-américain, Kenneth Bilby, le *kumanti pee* est un rituel de possession qui apporterait aux guerriers des capacités surhumaines et une capacité de guérison plus efficace.

⁴²⁰ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, op. cit., pp. 396-410.

⁴²¹ Kenneth Bilby, *L'art de la guerre et l'art de guérir. L'esprit Kromanti (kumanti) chez les Aluku et les Marrons de la Jamaïque*, in *Festival Busi Konde Sama*, Association Lavi Danbwa, Université des Antilles et de la Guyane, Cayenne, septembre 2007 (manuscrit), p. 2.

⁴²² Joël Roy, *Devoir marronner aujourd'hui dans l'espace des Guyanes*, Préface d'Antoine Lamoraille, Paris, Éditions L'Harmattan, 2017.

⁴²³ Jean-Yves Parris, *Interroger les morts, Essai sur la dynamique politique des Noirs marrons ndjuka du Surinam et de La Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2011, p. 132.

⁴²⁴ Richard Price, *Voyages avec Tooy, Histoire, Mémoire, Imaginaire des Amériques noires*, Boston, Massachusetts, Éditions Vents d'ailleurs, 2010, p. 372.

⁴²⁵ Wim Hoogbergen, *De Boni oorlogen, Slavenverzet, marronnage en guerrilla*, Paramaribo, Editions VACO Press N.V, 2015, p. 354.

⁴²⁶ Marie Fleury, *Plantes médicinales chez les Aluku (Boni) du Haut Maroni : origine, symbolique et usages*, in, *Dir*, Jean Moomou, membres de l'APFOM, *Sociétés marronnes des Amériques, Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVII^e au XX^e siècles*, Actes du colloque Saint-Laurent du Maroni, Guyane Française (18-23 novembre 2013), Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2015. p. 295.

⁴²⁷ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luttés et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, op. cit., p. 397.

⁴²⁸ Richard Price, *Voyages avec Tooy, Histoire, Mémoire, Imaginaire des Amériques noires*, Boston, Massachusetts, Éditions Vents d'ailleurs, 2010, p. 372.

Par ces propos, on comprend alors que l'univers *kumanti* a marqué un tournant, dans la résistance et la nature de guerres auxquelles ont fait face les Bushinengé pendant la période de l'esclavage. Pratiquer le *kumanti* c'est aussi faire appel aux dieux et à leurs grâces, pour pouvoir combattre et survivre, vivre libre.

C'est ce que confirme Jean Moomou, lorsqu'il avance que :

« Celui qui est animé par l'esprit *kumanti* parle avec une tonalité guerrière, martiale car le *kumanti* permet de triompher contre la peur et d'établir l'équilibre entre l'émerveillement de la vie et la terreur d'être réduit en esclavage (...) c'est un panthéon très riche qui recouvre beaucoup d'esprits de la forêt et les esprits des airs. »⁴²⁹

Cette culture guerrière prendrait ses origines en Afrique de l'Ouest⁴³⁰. « Ils sont partis du Ghana, de *Kumanti*. Nous les Boni, nous étions d'abord des guerriers et on nous appelait *Onomwé* »⁴³¹. Véritables cultes « dits d'invulnérabilité »⁴³², cette culture guerrière « a occupé l'espace magico-religieux dans les communautés marronnes pendant plusieurs siècles et jusqu'à aujourd'hui »⁴³³. Ce culte est très complexe et prend plusieurs années avant que l'apprenant ne devienne réellement un vrai initié.

Joël Roy nous apporte quelques éléments informations, quant aux contenus de cette formation particulière :

« Une très riche pharmacopée est classifiée « *krument* ». Des bains spécifiques, lors des initiations, des chants, des rythmes tambourinés distinguent les séances de possessions ritualisées souvent très spectaculaires. Les impétrants sont soumis à des rituels à grand renfort de « preuves d'invulnérabilité » aux balles, coup de sabre, ou au feu lors des marches sur les tessons ou du charbon ardent »⁴³⁴.

Généralement, cette formation commence vers 15 ou 16 ans. La rigueur, le sérieux et la confidentialité en constituent une règle d'or, tandis que les épreuves, nombreuses, et toutes aussi impressionnantes les unes que les autres.

Voici à quoi l'on peut assister lors d'une cérémonie *kumanti* :

« Mastiquer des brandons, marcher sur un lit de braise [ardent] ou saisir une pierre chauffée à blanc au milieu d'un foyer [,] etc. Cela constitue la première épreuve du *dyadya krumanti*.

Puis la tension montant, les tambours frappant de plus en plus fort, de plus en plus vite, il

⁴²⁹ Entretien avec Jean Moomou sur le sujet *Kumanti*, en Guadeloupe en juillet 2016.

⁴³⁰ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luites et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, op. cit., p. 357.

⁴³¹ Source sur Internet : <https://www.youtube.com/watch?v=6Enk2-K-A4Q>. Visionné le 17/04/2017.

⁴³² Joël Roy, *Devoir marronner aujourd'hui dans l'espace des Guyanes*, op. cit., p. 95.

⁴³³ *Ibid.*, p. 95.

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 95-96.

faut passer à la deuxième épreuve celle du verre brisé. Le principe en est simple : un lit de tesson est répandu au sol sur une couverture ou pun pangi et il importe d'être le plus démonstratif possible dans son mépris de la blessure ou de la douleur. Le jeune peut se frictionner tout le corps avec ses mains emplies d'éclats de vers à pleines poignées : il peut également s'asseoir ou se rouler dans les débris étalés ou encore les mastiquer. »⁴³⁵

Ces épreuves ont été relatées et attestées, par Jean Moomou qui souligne que :
« Cette divinité [*Obia Kumanti*] permet l'apprentissage de l'invulnérabilité. Celui qui possède cet esprit peut recevoir des balles de fusil sans être transpercé. De même, il est capable de se couper avec un sabre (*coti bôu*), danser sur des verres cassés sans se blesser, danser sur la braise sans être brûler.⁴³⁶ »

Le culte *kumanti* n'a pas seulement développé une pratique guerrière permettant aux guerriers de ne craindre personne et de chasser la peur de leur corps autant que de leur esprit, mais il a également mis en place tout un système médical, de guérison et de soin thérapeutique en tous genres. En effet, lors des différentes guerres marronnes, le guerrier pouvait être blessé. Sa guérison rapide était fondamentale, pour espérer continuer encore à protéger et à défendre le village.

« Avec la pratique du *kumanti* s'est développé aussi le « miti siking obia » [,] remède destiné à refermer la peau en cas de blessures graves, remettre en place un os fracturé, enlever une balle dans le corps, etc. »⁴³⁷

Le culte *kumanti* est réservé aux hommes, mais il en existe équivalence féminine, sous le nom de *papa gadu*⁴³⁸. Développé et maîtrisé par les Boni, le *kumanti* est également, sous cette dénomination, pratiqué chez les autres Bushinengé, dont les Djuka et les Paamaka⁴³⁹.

Cela ne fait que quelques années que nous pouvons voir et apprécier les démonstrations publiques des rites et des rituels *kumanti*, sur Cayenne, par exemple. J'ai personnellement assisté à trois représentations de *kumanti* sur le littoral, entre 2012 et 2018 : deux à Cayenne et une à Rémire-Montjoly. Sur Cayenne, c'était sur le parking de la salle de spectacle du Zéphir, aménagé pour l'occasion, lors de la commémoration de l'abolition de l'esclavage en Guyane, et pendant la deuxième édition du Festival des rythmes sacrés, tenue au jardin botanique de Cayenne, en 2014.

⁴³⁵ Joël Roy, *Devoir marronner aujourd'hui dans l'espace des Guyanes*, op. cit., pp. 98-99.

⁴³⁶ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luites et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, op. cit., p. 399.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 400.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*

Deux ans auparavant, en 2012, c'était à l'occasion de la première édition des Rythmes sacrés, mais au Fort Diamant, de Rémire-Montjoly. Chacune de ces prestations de *kumanti* avait été réalisée par un groupe venu de la commune de Papaïchton. Les démonstrations cérémonielles mettent en scène les joueurs de tambours *apinti*, qui débute toujours leur performance par des appels codés tambourinés. S'en suivent les chants, les prières et les incantations du chanteur principal, avant que n'interviennent les réponses des hommes et des femmes. Puis, les initiés *kumanti* entrent en scène pour s'approprier leur espace de prestation en respectant des principes *ad hoc*. Notons que seuls les hommes sont initiés aux *kumanti*. Ils sont vêtus d'un pagne de tissu blanc, portent des cordelettes blanches autour de la taille, et pour certains, des bracelets de cordes ou d'acier (nommés *obia bouïe*), recouverts de tissu blanc. Leur buste, nu, est recouvert de kaolin, poudre blanche appelée *pemba*⁴⁴⁰. Parfois, certains d'entre eux portent de grosses chaînes autour de leur cou, comme pour se rappeler qu'ils ont triomphé de l'esclavage en brisant eux-mêmes les chaînes avec lesquels les asservissaient les maîtres esclavagistes.

Sur scène, les initiés ne tardent jamais à rentrer en transe, aussitôt démontrent-ils leurs capacités physiques et spirituelles, en étant sous emprise de l'esprit *kumanti* que chacun porte en lui à ce moment-là. Celui-ci est sensé leur apporté invincibilité.

Les démonstrations de leur force et de leur pouvoir sont réalisées faites à l'aide des sabres et des machettes. Avec ces outils, les initiés effectuent des tentatives de couper à autrui et/ou de se couper de trancher le coup et même des parties génitales. Aucun initié n'est blessé pour autant, et aucune marque sur le corps, causée par les sabres, n'est visible. Leur corps n'est pas donc pas coupé, aucune goutte de sang non plus n'est versée. Les initiés réalisent ainsi leurs épreuves de coupe, sur eux-mêmes ou sur un des leurs camarades initiés. Avouons-le que ces démonstrations sont très impressionnantes pour le public non averti. Parfois, elles peuvent effectivement, heurter la sensibilité de certaines personnes. Outre celles décrites, d'autres démonstrations et épreuves sont réalisées lors des représentations *kumanti*. L'épreuve du feu et la danse du feu, par exemple, en constituent des illustrations tout autant impressionnantes, qui montrent au grand public leur puissance et leur pouvoir, mais aussi leur force mentale se traduisant par une foi inébranlable en leurs ancêtres et leurs divinités, « les esprits *kumanti* »⁴⁴¹.

À ces questions « mais comment faites-vous ? N'avez-vous pas peur de vous brûler, de vous couper réellement ? » Ma Athéma m'avait répondu : « Je crois aux ancêtres, ils sont avec moi ». Cette volonté et cette confiance viennent donc, en partie, de ce culte voué aux ancêtres, de cette

⁴⁴⁰ Argile blanche représentant la clarté pour les initiés *kumanti* et dont l'usage est nécessaire dans les pratiques *obiatiqes*.

⁴⁴¹ Jean-Yves Parris, *Interroger les morts, Essai sur la dynamique politique des Noirs marrons ndjuka du Surinam et de La Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2011, p. 132.

foi en leurs ancêtres, avec un dévouement total. C'est connu, le feu est l'élément naturel que tous les animaux, même les grands prédateurs d'entre eux, craignent. Montrer cette capacité à « jouer et danser avec le feu » est une action qui démontre leur état d'esprit surhumain. Devant une telle manifestation de force et de puissance, n'importe quel ennemi prendrait garde ou serait au moins effrayé face à de tels guerriers, manipulant cet élément avec autant de puissance stupéfiante. « S'ils n'ont pas peur du feu, ce n'est pas de nous qu'ils auraient peur », je me mettrais à penser à la place des adversaires.

Lors de ces démonstrations publiques, un feu de braises ardentes est allumé en direct, feu dans lequel plongent, sans aucune crainte, les initiés s'y couchent, s'y roulent ou y marchent. Introduire dans la bouche et manger les morceaux de bois brûlants font partie des épreuves de démonstrations offertes au public.

Lors d'un de nos entretiens sur le *suwa*, Ma Athéma m'avait confié avoir de la maîtrise de la danse du feu, dont elle est devenue experte. Effectivement sur Internet⁴⁴², une vidéo la montre bien en train de marcher dans le feu, passer, sur son corps, des braises brûlantes. La danse du feu est, en même temps, un rituel également appelé « danse du feu ».

Toutes ces capacités quasi-surhumaines, martiales ou guerrières, me font penser à celles des fameux moines *shaoling*, qui animent souvent leurs démonstrations techniques par des épreuves similaires. De nombreux documentaires et reportages ont commencé à présenter ce grand secret au grand public. Longtemps gardé secret et à l'abri des regards, le temple des moines *shaoling* s'est ouvert petit à petit au monde extérieur. Au fur à mesure, les moines ont permis au monde entier d'être sensibilisé à leur mode vie, leurs entraînements, leur spiritualité mais également à leurs capacités extrasensorielles. Depuis une trentaine d'années environ, on peut voir au Grand festival des arts martiaux de Bercy, à Paris, une démonstration de leur art martial (*kung fu shaoling*) des moines *shaoling*. Bien que leurs cultures, leurs arts soient différents, les capacités physiques et métaphysiques tant des moines *shaoling* que des guerriers *kumanti*, comme celles des autres peuples, africains ou d'ailleurs, sont très proches. La spiritualité est omniprésente au sein de ces pratiques ancestrales. Il en est notamment ainsi des pratiques magico-religieuses, comme la marche sur le feu, que l'on retrouve aussi ailleurs, dans certains rituels de la Réunion, de Sumatra et des Philippines⁴⁴³. Dans leurs pratiques magico-religieuses, les moines Yamabushi, moines

⁴⁴² <https://www.musicjinni.com/yAYOyG7g0-B/Danse-du-feu.html>, visionné le 12 janvier 2016.

⁴⁴³ Florent Loiacono, *Ninja et Yamabushi, guerriers et sorciers du Japon Féodal*, Préface de Pierre-Yves Bénoliel, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2006, p. 303.

guerriers japonais, y ont pareillement recours. Chez ces moines, la marche sur le feu est « une pratique propre au *shugendo* »⁴⁴⁴.

Florent Loiacono nous en parle en ces termes :

« Branche particulière du Bouddhisme ésotérique japonais, dit mikkyo (enseignement religieux secret), le shugendo est un bouddhisme tantrique, empreint de divers courant chamaniques, issu de différents peuples d'origine altaïque, mais aussi de shinto, et plus particulièrement du ryobu- shinto. »⁴⁴⁵

Chez les Bushinengé, pratiques *kumanti* et pratiques *obiatives* (magico-religieuses) sont étroitement liées. Les disciples de *kumanti* dansent et chantent toujours pour invoquer les esprits : les ancêtres (surtout les grands guerriers qui ont donné leur vie pour la liberté des esclaves) et les divinités. On parle notamment du Dieu de la guerre et de la paix. Jean Moomou ⁴⁴⁶ nous en donne de précieuses informations, que voici :

« Ce terme [*kumanti*] ne provient ni d'une langue, ni d'une ethnie du Ghana. Il provient d'une déformation par les Marrons du mot « *Kromanti* » qui dérive du *Fort – Comantin* (région du Ghana actuel) construit par les Anglais et les Hollandais, zone de provenances des esclaves de la côte d'Or (royaume Ashanti) avant la traversé des Américains entre le XVII^e et le XIX^e siècle. »⁴⁴⁷

L'auteur fait également mention de l'existence d'un collègue *kumanti*⁴⁴⁸, par le biais duquel se réaliserait une singulière transmission de l'éducation *kumanti*. C'est un cadre qui assure à cette pratique de la confidentialité nécessaire, ce, à l'instar des pratiques s'exerçant dans le même esprit, comme celle des moines *shaoling* précédemment évoqués, pratiques qui demeurent de l'ordre du privé et du secret rituel. Pour les Bushinengé, cela en va aussi de la sécurité et de la sûreté des camps des guerriers, mais aussi des villages et de la communauté toute entière.

Le collègue *kumanti*, est une institution spéciale, pour des êtres spéciaux, que Jean Moomou décrit en ces termes :

« La présence du collègue *kumanti* dans les sociétés marronnes, bushinengue, selon le récit des *obiaman* lui vient du rôle important qu'il a joué durant le *lowe-tein*. Celui qui est animé par l'esprit *kumanti* parle avec une tonalité guerrière car le *kumanti* permet de triompher de la peur, de l'angoisse et de galvaniser les Marrons, renforçant ainsi leur détermination à fuir

⁴⁴⁴ *Op. cit.*, p. 303

⁴⁴⁵ Florent Loiacono, *Ninja et Yamabushi, guerriers et sorciers du Japon Féodal*, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁴⁶ Jean Moomou, *Les marrons Boni de Guyane, Luites et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, *op. cit.*, pp. 396-410.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*

l'univers esclavagiste. Cette divinité permet l'apprentissage de l'invulnérabilité. Celui qui possède cet esprit peut recevoir des balles de fusil sans être transpercé. De même, il est capable de se couper avec un sabre (*coti hôu*), danser sur des verres cassés sans se blesser, danser sur la braise sans être brûlé »⁴⁴⁹.

Cette description de Jean Moomou, sur les objectifs du collège *kumanti* dénote aussi un point capital de la pensée *bushinengé*. Leur vie d'aujourd'hui n'a de véritable sens que par la résistance et l'état d'esprit guerriers d'hier. Cet état d'esprit de guerrier non soumis, mais s'octroyant sa liberté, subsiste encore aujourd'hui. Sur la base de ce postulat, le *kumanti* demeure donc la quintessence de l'art de guerre des Bushinengé. Il est, nous l'avons vu, chanté, dansé, honoré par le truchement des prières sacrées et de toutes sortes d'offrandes.

Dans le cadre de mes recherches, c'était une chance pour moi que d'avoir obtenu le travail audio du Professeur Anakesa sur les chants et prières *kumanti*, d'autant plus que ce précieux support audio (un double CD) n'est pas commercialisé. Il comporte une série de chants *kumanti*, enregistrés lors de cérémonies en situation (cf. CD 1, pistes 17, 18, 19 et 20 ; CD 2, pistes 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12). L'ethnomusicologue les présente ainsi ces chants, danses et prières *kumanti* : « Les chants et danses *kumanti* peuvent ou non être soutenus musicalement par le fameux trio des tambours traditionnels, auxquels s'ajoutent plutôt le hochet *chacha* et la cloche métallique *gengen* ».

Voici quelques éléments de la teneur des propos desdits chants :

« 17. *Diafo*, chant *kumanti* aluku, par le *Kapiten* Topo et Monsieur Afuye, à Loka (1'57''), « prière *kumanti* ». 18. *Kantaminia*, chant *kumanti obia saamaka*, par les sujets du *Kapiten* Adaïssou Ngwete, au village Saramaca de Kourou (0'37''), Prière *kumanti*, nous demandons de bonnes choses pour tous ici présents, et surtout pour notre visiteur... ». 19. *Wewe natuba*, chant de prière *kumanti* aluku, par le *Kapiten* Topo et Monsieur Afuye, à Loka (0'55''). 20. *A sei dinai dinai*, chant *kumanti*, par Monsieur Bambalan et son neveu le *Kapiten* Marcel Doye, à Balata (0'31''), « Qui voudrait se mesurer à moi, qui peut me ressembler ? Qui, comme moi peut marcher avec ses pieds, puis voler sans ailes ? ... » [...] 2. *Amando kaba*, chant *kumanti* aluku, par le *Kapiten* Marcel Doye, à Cogneau (0'23''), « *Adewe nine Amando kaba...* : Me voici momentanément parmi vous. Me voici donc, moi Masalina, la belle, la plus forte... ». 3. *Nenge kondé*, prière *kumanti*, par les N'Djuka, Norina Sondreyou, à Apatou (0'28''). « Le pays des Noirs, oui, ce pays n'existe ici que par nécessité, qui l'aurait compris ? ». 4. *Salimaya*, chant *kumanti n'djuka*, par Liliane Awse, à Apatou (2'00''). « On pleure pour les gens qui sont morts et pour ceux qui meurent, de la même

⁴⁴⁹ *Op. cit.*, p. 399.

manière que l'on pleure aussi pour les enfants qui prennent le tété de leurs mères, mais n'écotent pas leurs conseils ». 5. *Sawa man sadu*, chant *kumanti aluku*, par Bambalan, à Balata (0'42''). « Qui peut quelque chose dans ce bas monde ? Qui peut se targuer de grandes choses ici-bas ? Qu'il avance et le prouve... ». 6. *Sanfo tutu*, prière *kumanti*, par la N'Djuka Norina Sondreyou, à Apatou (0'27''). « Écoute mes cris de prières, et avec respect je te parle... ». 7. *Midashi*, prière *kumanti*, par la N'Djuka Norina Sondreyou, à Apatou (0'48''). « Je te prie, accepte mon sacrifice et accorde-moi de la connaissance et du savoir et donne-moi le courage pour pratiquer ce que je dois faire... ». 8. *Isimso*, chant *kumanti n'djuka*, par la N'Djuka Norina Sondreyou (0'47''). « De l'apparence trompeur... pourquoi sous-estimez une personne qui vous est étrangère si vous ne connaissez la profondeur de sa valeur ? ... ». 9. *Seke wodu*, chant *kumanti n'djuka*, par Liliane Awese, à Apatou (0'50''). « Il existe toutes sortes de *Wodu*, comme ceux qui ne prennent possession des gens que pour les faire bouger, sans chanter à travers eux... ». 10. *Sabankama*, chant de prière *kumanti aluku*, par Asonson, à Kampu Asonso (près d'Apatou) (1'11''). 11. *Unsanfo (Safo)*, chant *kumanti aluku*, à Kampu Asonso (près d'Apatou) (0'49''). Ce chant, prière par laquelle débute généralement une célébration (*pee*) *kumanti*, est une imploration du pardon des dieux, en commençant par le Dieu Suprême. 12. *A kokolo mina namusende*, chant *kumanti-ampuku aluku*, par Monsieur Bambalan et le Kapiten Marcel Doye, à Balata (2'20''). « Les pratiques insensées méritent des lourdes sanctions... »⁴⁵⁰.

C'est par ces propos que je clôture la problématique des pratiques guerrières *bushinengé*. Voyons à présent ce qu'il en est des pratiques similaires, chez les Créoles guyanais, à travers le *ladja*, le *lévé fésé*, le *nika*, le *kasékò* et le *kanmougwé*.

J'ai présenté quelques pratiques guerrières *bushinengé*, je vais maintenant présenter les pratiques créoles telles que le *ladja*, le *lévé fésé*, le *nika*, le *kasékò* et le *kanmougwé*.

B.II-7a. Les pratiques guerrières créoles.

Des pratiques guerrières guyanaises, celles créoles en Guyane sont celles qui sont les moins connues et les moins répandues sur le territoire. Cela peut, en partie, s'expliquer par l'histoire générale de la Guyane, mais en particulier celle des Créoles qui, depuis 1848, puis 1946 ont encore subi de nombreux changements sociaux, ce, comparativement aux Amérindiens et aux

⁴⁵⁰ *Musiques et Chants Traditionnels, Bushikondé Sama de Guyane*, CADEG, op. cit., notice pp. 21, 23.

Bushinengé qui ont su préserver une bonne part de leurs traditions originelles. Toutefois, moins connues ne veut pas dire qu'elles sont inexistantes. Mes modestes travaux participent à en apporter la preuve de l'existence des dites pratiques guerrières créoles, qui jadis, rassemblaient de nombreuses familles créoles guyanaises. Tout comme ses homologues amérindiens et *bushinengé*, il y a très peu d'écrits scientifiques, voire pas du tout, sur cet héritage des pratiques guerrières créoles de Guyane.

De tous les témoignages que j'ai pus en recueillir, seuls deux noms en définissent les caractéristiques essentielles. Il s'agit du *ladja* et du *lévé fésé* ou *lévé frapé*.

Dans son ouvrage *Le ladja : origine et pratiques*⁴⁵¹, Josy Michalon définit *ladja* martiniquais, en tentant d'en montrer les origines africaines. Pour sa part, Pierre Dru, dans son mémoire de de Master II⁴⁵², traite, entre autres, les fondements et les princes sous-jacents du *ladja* également martiniquais qui est davantage connu sous l'appellation de *danmyé*. Si le *ladja* martiniquais a été très spécifiquement étudié, rares sont des écrits qui traitent le *ladja* pratiqué en Guyane. Parmi ces exceptions, on compte Auxence Contout et Jean-Paul Agarande, ainsi que la Professeure Monique Blérald⁴⁵³.

Ne trouvant pas des données consistantes à ce sujet, pouvant profondément nourrir mes réflexions, j'en suis même venu à me poser des questions de savoir si oui ou non le *ladja* guyanais n'était-il pas qu'une émanation de celui martiniquais ? Le *ladja* est-il guyanais ? Parle-t-on du même *ladja* ? Par ces questionnements, je voulais trouver des données factuelles du *ladja* guyanais ou de Guyane, pour mieux en saisir la réalité et en analyser les faits, et de faire usage des données utiles au Djokan.

Le manque d'informations approfondies sur le *ladja*, en Guyane, concerne autant la pratique du *lévé fésé*, sur laquelle je n'ai trouvé aussi que quelques traces des énonciations et brèves définitions, ne spécifiant pas ne fut-ce que les éléments de la genèse. En effet, Berthela John⁴⁵⁴, notamment, évoque l'existence du *lévé fésé*, Auxence Contout⁴⁵⁵, lui, y fait référence sous l'appellation de *lévé frapé*. Les personnes ressources qui m'ont permis d'approfondir ce sujet sont MM. Antoine Villageois, Horace Grégoire (décédé en 2018), Alidor Mayen (décédé en 2013), Réno Cippe, Robert Grégoire (décédé en 2019), Jean-Paul Agarande, Jacques Chinon, Frantz Compper et Mesdames Ginette Sophie et Marie-Rose Gober.

⁴⁵¹ Josy Michalon, *Le Ladja : origine et pratiques*, op. cit.

⁴⁵² Pierre Dru, *Aux sources du danmyé, Le wolo et le ladja Tome 1*, Mémoire de Master, Université des Antilles et de la Guyane, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Master Arts, Lettres et Langues, Mention Arts, Lettres, Civilisations, Spécialité : Arts, langues, interculturalité et développement durable, Année universitaire 2010 – 2011.

⁴⁵³ Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, op. cit., pp. 51 – 52.

⁴⁵⁴ Berthela John *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais*, Matoury, op. cit., pp. 95-96.

⁴⁵⁵ Auxence Contout, *Guyane d'hier et d'avant-hier*, Cayenne, Conseil Régional de la Guyane, 2010, p. 104.

Avant d'entrer dans les détails de la réalité des deux pratiques retenues sur l'étude des luttes créoles traditionnelles guyanaises, rappelons d'abord que les Créoles guyanais ont aussi hérité des cultures africaines, même si, contrairement à l'héritage très significativement africain des Bushinengé, beaucoup d'entre elles ce sont entrelacés avec celles de nombreuses autres cultures notamment européennes et asiatiques desquelles résulte la culture créole.

Sur les éléments de l'héritage culturel africain plus marqué, chez les Créoles guyanais, il y a le *kanmougwé* et le *kasékò*. Ces rythmes traditionnels semblent, à l'origine, être plus que de simples rythmes festifs et récréatifs, tels qu'on les connaît aujourd'hui, mais bien des rythmes initiatiques et guerriers. Par ailleurs, il existe, dans certaines danses créoles guyanaises, dites folkloriques et traditionnelles, des éléments guerriers qui pouvaient, jadis, constituer un trait significatif martial ; C'est le cas du *nika*. Je reviendrai sur les détails de tous ces points *en infra*.

Commençons par le *ladja* ou le *lévé fésé*. C'est une forme de lutte de corps à corps. Des éclairages écrits que l'on en a, de façon plus globale, je me suis appuyé sur ceux du guyanais Jean-Paul Agarande et de la martiniquaise Josy Michalon et son compatriote Pierre Dru, de l'association AM4. Notons toutefois qu'il existe, aujourd'hui, des écrits scientifiques sur les rythmes, les chants et danses créoles guyanais, dont ceux que je viens de citer ci-haut, mais ils ne développent nullement les aspects martiaux et autres cultures de luttes guerrières traditionnelles qui concernent mon étude.

B.II-7b. Le ladja et le lévé fésé.

Dans ma vie de sportif, je me suis toujours intéressé aux arts martiaux se pratiquant de par le monde. J'ai toujours eu la curiosité d'en savoir davantage non seulement sur les pratiques techniques, mais également sur leur culture sous-jacente. Aussi vais-je en quête des informations pouvant nourrir et satisfaire cette curiosité primaire. C'est ainsi qu'en faisant des recherches sur les arts guerriers caribéens, je suis tombé sur le *ladja*.

Toutes mes lectures (Internet et livresques), ce, jusqu'à aujourd'hui, décrivaient le *ladja* comme une lutte martiniquaise, pratiquée exclusivement en Martinique, par les martiniquais et les martiniquaises⁴⁵⁶. Ce fut donc grande surprise pour moi, de tomber un jour sur des Anciens guyanais, qui m'ont parlé du *ladja* pratiqué en Guyane, au XIX^e siècle. Avant d'approfondir la question, voyons d'abord ce qu'il en est du *ladja* pratiqué en Martinique.

⁴⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=fes0pmCKeJ8>, visionné le 10 décembre 2016.

Le fait que ce nom « *ladja* » soit présent sur les deux territoires – à la fois si éloignés (l'un étant insulaire et l'autre continental) et si proches (par les destins esclavagistes, colonialiste et assimilationniste communs) –, apporte des éléments factuels et historiques, culturels et techniques, importants à analyser. Pour ce faire, je me suis singulièrement appuyé sur les résultats des investigations de Josy Michalon, de M. Pierre Dru, de l'association martiniquaise A.M4 (association *Mi Mès Manmay Matinik*), ainsi que de vidéos sur Internet.

Notons que A.M.4 est une association culturelle martiniquaise, dont le but est de développer, promouvoir, initier le *ladja*. Elle est composée de chercheurs, des Anciens, connaissant les principes du *ladja*, mais aussi des pratiquants de *ladja* et des artistes de la culture martiniquaise. Pour l'étude de cette pratique, ils ont mis en place un cahier technique, dans lequel ils ont inscrit les éléments philosophiques et techniques, ceux sur les origines du *ladja* en Martinique. Ici, les personnes, qui le pratiquent ou qui l'ont pratiqué, connaissent le *ladja* sous différents noms : *ladja* (ou *ladjia*), *danmyé* (ou *damié*), *kokoyé*, *wonpwen* (ou *ronpoin*) et *lévé fésé*, « autant de noms pour désigner une même lutte »⁴⁵⁷.

Contrairement à la Guyane, des recherches profondes ont été réalisées sur toutes la Martinique, et ont permis de récolter témoignages divers et variés des Anciens (encore vivants alors) sur le *ladja* ou le *danmyé*. Archivées, les données recueillies ont été analysées et valorisées de diverses manières (publications Internet, ouvrages, pratiques performantielles, etc.), redonnant ainsi ses lettres de noblesse à l'art martial martiniquais. Cette démarche relève d'une volonté identitaire et culturelle afin de transmettre une culture d'antan aux nouvelles générations martiniquaises.

Qu'est-ce que c'est alors le *ladja* et le *danmyé*⁴⁵⁸, en Martinique ? En voici les définitions selon l'association AM4 :

« Le Danmyé ou Ladjia ou Kkoyé ou Wonpwen est un art martial martiniquais. Héritier des traditions guerrières et des cultes des esclaves africains, il a su tirer profit, tout au cours de l'histoire, de ses contacts avec d'autres arts martiaux et sport de combat. Art populaire, il a existé sur tout le territoire martiniquais et a connu un grand développement jusqu'aux années soixante. »⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Josy Michalon, *Le Ladjia : origine et pratiques*, op. cit., p. 64.

⁴⁵⁸ Je retiens ces deux noms, car, nous le verrons, qu'en fonction du vocable choisi et de la région martiniquaise concernée, ils ne se définissent ni ne se pratiquent de la même manière ; ils suscitent même quelques divergences entre connaisseurs.

⁴⁵⁹A.M.4, Association Mi Mès Manmay Matinik, *Asou Chimen Danmyé, Proposition sur le Danmyé Art Martial Martiniquais*, Fort de France, 1994, p. 7.

« Le danmyé est un combat tout en cadence et en ruse, et qui mobilise toutes les armes du corps. [...] Le danmyé, art martial martiniquais, est une voie d’approfondissement de la connaissance de l’homme, contribuant à sa protection, sa formation et l’élévation de sa conscience. Le danmyé intègre cinq dimensions : physique, technique, spirituelle, artistique, identitaire »⁴⁶⁰.

Si, en Martinique le mot *ladja*, désignant la lutte traditionnelle locale est aussi répandu que le mot *danmyé*, il n’en est pas de même en Guyane. Me concernant, j’ai entendu ce vocable de *ladja*, pour la première fois, de la bouche de M. Robert Grégoire dit Kahobè. C’était en avril 2016 à Cayenne. Je l’ai connu à travers son ami M. Maurice Pindard, que je connaissais auparavant. A ce dernier, j’avais fait part de mes investigations sur les pratiques guerrières créoles de Guyane de toutes les époques, et mon souhait de trouver des personnes ressources pouvant témoigner de cela ou m’en parler le plus significativement possible. Il m’avait aussitôt, sans hésitation, dirigé vers M. Grégoire. Un rendez-vous fut pris aussitôt, et nous nous rencontrâmes, à trois, dans la salle de l’association culturelle Dahlia, à Cayenne. C’est à ce moment que ma surprise fut grande, lorsque j’entendis prononcer le mot *ladja*, pour la première fois en Guyane, nommant une pratique de combat guyanaise.

Mon étonnement fut encore plus important, lorsqu’il affirma pratiquer et jouer du *ladja*, et que certains Anciens guyanais, notamment de Saint-Georges de l’Oyapock, encore vivants, pouvaient témoigner de la pratique du *ladja* guyanais. Dès lors, plusieurs rencontres ont été organisées. Pour ce faire, je me suis rendu plusieurs fois à son domicile, à Montsinéry. C’est donc à ce moment qu’ont commencé, sérieusement, mes recherches sur le *ladja* guyanais ; en parallèle, j’enquêtai sur la possible existence d’autres pratiques guerrières créoles encore de Guyane.

Outre M. Grégoire, Maurice Pindard me dirigea également vers M. Alidor Mayen, avec qui je m’étais entretenu à son domicile, Montsinéry, sur le *ladja* d’autrefois. Il me confia alors, que dans les années 1890, son père pratiquait le *ladja*. Cette information fut, pour moi, un premier éclairage sur la pratique et l’existence plus ou moins du *ladja*, en Guyane.

Quant à Madame Ginette Sophie (66 ans, née en 1953), elle me parla aussi de sa famille qui pratiquait le *ladja*. Lors d’un échange téléphonique, Ginette me raconta, qu’à l’âge de 8 ans, elle aimait souvent rester, cachée, écouter les conversations de grandes personnes, surtout lorsque les hommes parlaient de leurs exploits, concernant le *ladja* : de retour de l’abattis ou de la chasse, ils aimaient se défier, pour voir qui était le plus fort d’entre eux. Pour sa part, Frantz Compper, un percussionniste guadeloupéen (combattant de *soté vayan*, une lutte libre guadeloupéenne) et ami

⁴⁶⁰ *Op. cit.*, p. 28.

de Robert Grégoire, il m'entretenait également sur le *ladja*, et témoignait des récits, à ce sujet, qu'il avait entendus sur Horace Grégoire, l'oncle de Robert Grégoire.

Notons aussi que la passion des pratiques de combat et de la culture en générale nous réunissaient, Franz Compper et moi. Mes recherches sur le *ladja* ont fait un grand bond lorsque je rencontrai Madame Marie-Rose Gober. Je préciserais même que c'est elle qui chercha à me rencontrer pour partager son expérience personnelle sur le sujet *ladja*. Je l'ai rencontré plusieurs fois à Cayenne mais c'est en 2019 chez elle, à Kaw, que nous prîmes le temps de développer ce thème. Madame Marie-Rose Gober a une mémoire très vive sur le sujet, elle me racontait en détail ses souvenirs concernant la pratique de son père qui était un grand lutteur de *ladja* d'après ses dires.

Je pouvais lire sur son visage le bonheur et la fierté à raconter ses anecdotes sur son père, ses prouesses techniques et athlétiques lorsqu'il pratiquait le *ladja*. Elle me parla aussi du *ladja* au chapeau. Une pratique que je n'avais jamais entendu parler ni en Martinique ni en Guyane. Dans une ronde, les hommes munis d'un chapeau devaient subtiliser le chapeau de son adversaire. Celui qui perdait son chapeau était éliminé et devait quitter la ronde, il était déshabillé. Celui qui voulait s'essayer rentrait avec son chapeau pour défier l'autre combattant. Car il s'agissait bien d'un combat ou du moins d'une simulation de combat car chacun pouvait bloquer les tentatives d'attaque pour récupérer le chapeau de l'autre. Feintes, ruses, stratégies, acrobaties, attaques-défenses étaient autant d'outils pour arriver à ses fins, prendre ton chapeau. Celui qui avait le plus de chapeaux sur la tête était désigné vainqueur.

Je dois dire que je fus heureux mais surtout étonné de voir que Kaw, célèbre internationalement pour ses marais aux caïmans (appelés les marais de Kaw, une grande réserve naturelle), cachait une grande histoire colonialiste et de résistance à l'esclavage. Une visite spéciale pour moi fut organisée pour me montrer la localisation de plusieurs sites d'ancienne habitation coloniale, d'habitation de résistance. C'est de là que Madame Gober m'affirma que les résistants créoles utilisaient le *ladja* pour résister, se défendre, tuer durant la période de l'esclavage et du marronnage. J'allais de surprise en surprise lorsqu'elle finit par me parler du *danmyé* et *danmyé san* pratiqués aussi à Kaw.

Les mêmes patronymes retrouvés en Martinique. Mme Gober aimait me dire que « le Brésil est venu en Guyane avec sa *capoeira* mais nous nous avons déjà le *ladja* ». Toutes ses informations m'amènent à dire que d'autres recherches plus poussées devront être réalisées plus profondément pour élucider ce rapport commun entre le *ladja*, *danmyé* martiniquais et le *ladja*, *danmyé* guyanais.

Plutôt que le mot *ladja*, peu usité en Guyane, c'est *lévé fésé* qui est le plus en vogue. Plus jeune, jamais je n'avais entendu dire le terme *ladja*, mais bien de celui du *lévé fésé*. Jean-Paul Agarande m'a éclairé sur le sujet en ces termes :

« Le « lévé fésé » est un « ladja », c'est l'art de la lutte pratiquée au son du tambour. Ce véritable art martial a ses règles et ses rites qui doivent être strictement respectés par les pratiquants. Il existe plusieurs types de « *ladja* », mais celui qui est plutôt pratiqué en Guyane est le « *lévé fésé* » qui consiste à faire toucher les épaules de l'adversaire au sol. Auparavant, presque tous les garçons de Guyane pratiquaient le « *lévé fésé* » entre eux, pour s'amuser. Plus tard, certains sont devenus de grands champions qui s'affrontaient pour défendre leur quartier ou leur commune. »⁴⁶¹

Cette définition du *lévé fésé* me ramène à des années en arrière. Car, effectivement, encore très jeunes, mon grand frère et moi, en compagnie des camarades, nous nous donnions à cœur joie à la pratique du *lévé fésé*, sur le sable ou dans l'eau de la mer, sur la plage de Grant, à Cayenne, non loin de la maison familiale. Nous engagions ainsi un rapport de force, pour voir qui d'entre nous était le plus fort que les autres. À cette époque ce sont essentiellement les jeunes garçons qui s'éprouvaient de la sorte au *lévé fésé*, mais il n'était pas rare non plus de voir les jeunes filles s'y exercer, en imitant les garçons. L'ambiance était toujours chaleureuse, et quel que soit le résultat des combats, la bonne humeur régnait toujours, ne cachant pas l'esprit de revanche du perdant pour la prochaine rencontre de *lévé fésé* : « *mo ké pran to roun jou, pita pitris* » (« Je t'aurais la prochaine fois, sois en sûr »).

À l'époque, mon frère et moi avions six ans de différence, et quand on a 8-10 ans, cela se fait ressentir à travers la différence de taille et de puissance. Ainsi, bien que n'ayant aucune chance de vaincre mon frère, lutter contre lui m'apprenait à résister le plus longtemps possible, avant de chuter. Cela m'apprenait, en même temps l'art de la ruse, de la feinte et de la vitesse d'exécution lors d'une lutte. Mais aussi mentalement, cela me permettait en outre d'avoir une meilleure confiance en moi, car rivaliser ainsi avec un plus grand ne peut qu'augmenter votre estime de soi, surtout que mon grand-frère était alors un modèle pour moi. Le *lévé fésé* c'était aussi cela, face à un adversaire beaucoup plus imposant que soi, trouver la faille, utiliser son environnement (vague, sable, etc.), pour le déstabiliser, le déséquilibrer.

Le *lévé fésé* fait partie de l'univers lexical créole guyanais, mais aussi antillais. C'est une lutte servant pour menacer, dissuader, donner un avertissement à l'adversaire : « *mo ka fésé to* »

⁴⁶¹ Cf. le fascicule *Association culturelle Akademi Tanbou Kreol Lagwiann*. -Cahier pédagogique et culturel, réalisé par Jean-Paul Agarande, p. 10.

ou « *mo ka bay to roun lèvé fésé* » (« Je vais te donner une correction, je vais te punir, ou encore, je vais te vaincre »), ce, en fonction du contexte (de plaisanterie ou sérieux). D’aucuns disaient plutôt *lèvé frapé*. Auxence Contout en parle ainsi et le définit comme étant l’action de « projeter en soulevant [son adversaire ou son partenaire] (soulever puis laisser choir) »⁴⁶². Dans le *Dictionnaire de créole guyanais*,⁴⁶³ le terme *lèvé* signifie, entre autres, « soulever », tandis que *fésé*⁴⁶⁴ (à ne pas confondre avec une fessée), veut dire « jeter sur le sol, en frappant fortement. Dans le *Dictionnaire élémentaire français-créole*, antillais, le terme « *fésé* » signifie « se battre »⁴⁶⁵.

Tout comme le *ladja*, le *lèvé fésé* n’est pas exclusif à la Guyane. En Martinique aussi le *lèvé fésé* est reconnu comme étant une discipline de combat. Pierre Dru le définit ainsi le vocable *lèvé* : « verbe sériel désignant une pratique de lutte sans accompagnement musical ; les seuls accompagnements, sont la voix et la gesticulation »⁴⁶⁶.

Bien que, pareillement en Guyane, le *lèvé fésé* se pratique encore, et se pratiquait jadis partout dans la sphère créole, ce, souvent sans apport d’accompagnement musical, il semble, cependant, que dans certaines occasions, le *lèvé fésé* pouvait être accompagné d’un rythme traditionnel créole guyanais, tel que le fameux *kasékò*, que nous verrons par la suite. À ce propos, Berthela John confirme cette alliance, musique – lutte, et en dit ceci :

« Ce rythme [le *kasékò*] servait jadis à pratiquer également le *lèvé fésé* qui était un art martial pratiqué au son du tambour. Il consistait à faire les épaules de l’adversaire toucher terre. Comme nous l’explique Jean-Paul Agarande, ce *lèvé fésé* pouvait prendre aussi bien la forme d’un jeu entre jeunes que celui d’un combat où les lutteurs étaient préparés physiquement par des bains de feuilles et des prières. »⁴⁶⁷

Si en Martinique, le *ladja* et le *danmyé* se pratiquent avec le tambour et avec une préparation spécifique, comme celle que nous venons de citer avec les propos de Berthela John [bains de feuilles et des prières], le *lèvé fésé* « martiniquais », lui, se pratiquerait sans tambour, ce qui se produisait plutôt en Guyane. C’est ce qu’illustre le dessin suivant : des *tanbouyen* (tambourinaires) accompagnant les deux lutteurs de *lèvé fésé*.

⁴⁶² Auxence Contout, *Guyane d’hier et d’avant-hier*, Cayenne, Conseil Régional de la Guyane, 2010, p. 104.

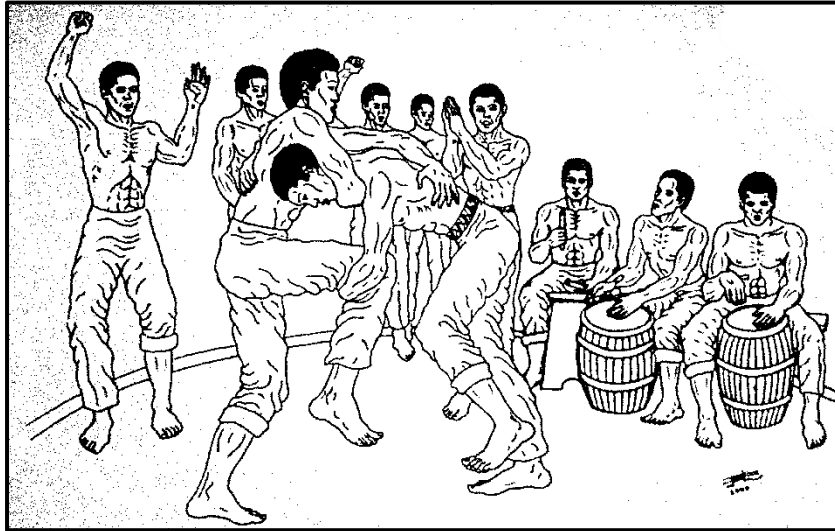
⁴⁶³ Georges Barthélemi, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007, p. 239.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁶⁵ Pierre Pinalie, *Dictionnaire Élémentaire Français – Créole*, Paris, Éditions L’Harmattan, Presses Universitaires Créoles, 1992, p. 32.

⁴⁶⁶ Pierre Dru, *Aux sources du danmyé, Le wolo et le ladja Tome 1, op. cit.*, p. 97.

⁴⁶⁷ Berthela John, *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais, op. cit.*, 2015, pp. 95-96.



Dessin 1 : scène présentant un combat de *l'évê fésé* devant l'assemblée et les accompagnateurs⁴⁶⁸.

On peut alors supposer, qu'ici, la musique avait une importance primordiale dans la préparation et le déroulement des combats. Par ailleurs, toujours sur l'image, nous avons deux tambourinaires (exécutant des tambours à tonneau), jouant peut-être un « *kasé-kô ladjà* »⁴⁶⁹, accompagnés d'un joueur de l'idiophone *tibwa*⁴⁷⁰, et d'autres membres du groupe qui battent des mains et/ou chantent, ou encore tout simplement encourage l'un ou les deux combattants.

L'analyse factuelle des éléments du *l'évê fésé* semble bien nous prouver que ce mot ne traduit pas tout à fait la même réalité pratique en Guyane et Martinique. Sur ce dernier territoire, le *l'évê fésé* désignerait une pratique de combat uniquement basée sur la lutte, employant projection, balayage, crochetage et autres techniques de déséquilibre, sans recourir à la boxe, c'est-à-dire sans usage des frappes avec les poings, les pieds, ni la tête, qui sont interdites. En Guyane, par contre, le terme *l'évê fésé* fait référence plutôt au *ladja* spécifiquement local. Du cahier pédagogique de l'*Akadémi Tanbou*, il ressort, du reste, que le terme *l'évê fésé* est bien associé à celui de *ladja*. Je me permets de rappeler ici certains propos déjà cités, pour avoir une vision et un contexte globaux de la réalité décrite :

« Le « Lévê fésé » est un « ladjà », c'est l'art de la lutte pratiquée au son du tambour. Ce véritable art martial a ses règles et ses rites qui doivent être strictement respectés par les pratiquants. Il existe plusieurs types de « Ladjà », mais celui qui est plutôt pratiqué en Guyane est le « Lévê Fésé » qui consiste à faire toucher les épaules de l'adversaire au sol. Auparavant, presque tous les garçons de Guyane pratiquaient le « Lévê Fésé » entre eux pour s'amuser. Plus tard, certains sont devenus de grands champions qui s'affrontaient pour

⁴⁶⁸ Association culturelle Akadémi Tanbou Kreol Lagwiyan-Cahier pédagogique et culturel, op. cit., p. 11.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 10.

⁴⁷⁰ Jeu de deux bâtons courts, frappés sur une caisse en bois ou sur un banc, accompagnant les tambourinaires dans les rythmes traditionnels créoles guyanais.

défendre leur quartier ou leur commune. Avant un grand combat, les lutteurs étaient préparés, physiquement mais aussi spirituellement, par des bains de feuilles et des prières, ils étaient « Montés » pour ce combat. Les anciens disent qu'un lutteur avait été « Monté » et que le combat n'avait pas lieu, ce lutteur devait se décharger de sa puissance, certains frappaient un arbre et il arrivait que, par la suite, cet arbre mourrait »⁴⁷¹.

De cette définition du *lève fésé* de Jean-Paul Agarande, on apprend sur la part importante de l'aspect spirituel de cet art, tout en mettant au jour l'osmose du pratiquant avec la nature, sa foi ou croyance en ladite nature, ainsi que le bienfait qu'elle lui procure. Ce sont là des aspects que l'on retrouve, non seulement dans le *ladja* et *danmyé* martiniquais, mais également dans les luttes *bushinengé* et amérindiennes (que j'ai présentées précédemment). Le *lève fésé* est une empreinte flagrante de l'héritage africain. Aussi ne constitue-t-il pas seulement une simple lutte ou assemblage élémentaire de techniques féroces, mais qu'il s'agit bien d'un art, d'une culture martiale. Il a été construit autour d'une philosophie de vie et une spiritualité véhiculant des valeurs humaines, comme le respect de la nature, le respect d'autrui, le culte des ancêtres. Tous ces éléments témoignent des caractéristiques et de l'essence originelle du *lève fésé* d'autrefois.

La pratique d'aujourd'hui, lui, privilégie le côté ludique et sportif de cet art, reléguant, au fur à mesure du temps, à l'usage secondaire voire inexistant, ses dimensions spirituelles et médicinales. Concernant la pratique du *lève fésé*, mes camarades, mon grand-frère et moi-même, nous procédions ainsi lorsque nous étions jeunes, en ne nous préoccupant et intéressant qu'à son aspect sportif ludique. En effet, nous pratiquions cette lutte, sans aucune préparation spirituelle, ni médicale, comme cela se faisait traditionnellement. C'est donc ludiquement que nous le pratiquions sur le sable et dans la mer. Parfois, nous étions à plusieurs à le faire en même temps. Il n'était pas rare non plus que l'on s'associe à plusieurs, pour combattre et tenter de déstabiliser ou renverser celui qui semblait être le plus féroce de tous. Nous unissions donc ainsi nos forces, pour vaincre le plus solide des combattants parmi nous tous. Parfois, plutôt par affinité, ces associations se constituaient par groupes de combattants différents, ou de provenances différentes, se défiant alors en même temps.

Généralement, il n'y avait pas de notion de temps, de durée de combat préétabli. Tous ces combats se terminaient, soit par la chute de l'adversaire sur le dos, soit par son abandon. En effet, pris de fatigue, il pouvait alors lever le bras pour signifier son arrêt de combat, ou tout simplement dire « j'abandonne ». Parfois, c'est le coucher de soleil qui servait de signallement de la fin du divertissement. Indiquait donc l'heure de rentrer au domicile, les combats s'arrêtaient de fait. La

⁴⁷¹ L'Association Culturelle Akademi Tanbou Kreol Lagwiyan, *op. cit.*, p. 10.

délibération des résultats se faisait au travers de décompte du nombre de chutes subies par le vaincu ou effectuées par le vainqueur. Entre deux combattants, celui qui avait le moins chuté, était donc déclaré gagnant.

En ce qui concerne la tenue de combat, elle était très simple, et les combats *ladja* ou du *lévé fésé* d'antan s'organisaient toujours après la journée de travail. M. Horace Grégoire m'a raconté de quelle manière se déroulait le *ladja* à Saint-Georges-de-l'Oyapock. Une fois le travail journalier à l'abattis terminé, ou le découpage du bois préparé pour la matinée suivante, vers la tombée de la nuit, les travailleurs se « transformaient » en « redoutables combattants ». Les combattants, torse nu, portaient leur pantalon de travail, qu'ils retroussaient parfois jusqu'aux genoux. Le combat, torse nu, rendait les saisies plus complexes, et cela évitait aussi de déchirer les vêtements lors d'une saisie appuyée. Le combat prenait fin lorsque l'un de deux protagonistes abandonnait ou que les épaules de l'un d'entre eux touchaient le sol.

Outre le *ladja* et le *lévé fésé*, les Créoles guyanais d'antan pratiquaient aussi le *kanmougwé* et le *kasékò*, comme pratiques traditionnelles.

B.V-7c. Le kanmougwé et le kasékò.

Le *kanmougwé* (ou *kamougé*) et le *kasékò* sont aujourd'hui connus comme faisant parties des rythmes fondamentaux du répertoire traditionnel des musiques, chants et danses créoles guyanais. Avec le *grajé*, le *débòt*, le *lérol*, le *grajé-vals*, le *béliya*, le *labasyou*, le *kanmougwé* et le *kasékò* composent les sept principaux rythmes et danses traditionnels créoles en Guyane. Le *kanmougwé* ainsi que le *kasékò* sont généralement définis par la population, mais aussi par nos scientifiques, comme la danse de travail pour le premier, et danse de divertissement la plus populaire, pour le deuxième.

Du *kanmougwé*, l'ethnomusicologue Marie-Françoise Pindard avance que :

« Cette danse ne se pratique pas en tenue d'apparat, puisque le chant accompagne les travaux nécessitant de la force (abattage d'arbres, construction de canots, remontée de fleuve etc.). Les pas de la danse miment ces différentes tâches ». [...] C'est la danse [le *kasékò*], la plus populaire et la plus répandue en Guyane, qui s'exécutait après une journée de labeur, pour se détendre. Elle termine toujours les soirées traditionnelles. Aujourd'hui, elle accompagne de nombreuses manifestations. Elle est devenue le symbole de l'expression identitaire créole guyanaise. D'un rythme plus rapide que les précédents [*béliya*, *labasyou*, *kanmougwé*, *grajé*, *grajé-vals*, *débòt*], c'est avant tout une danse qui rassemble. Tout le monde y participe sans

distinction. [...] Les thèmes qui sont abordés touchent à la sensualité, aux rapports hommes-femmes, aux faits, entre autres. »⁴⁷²

Cette lecture, des deux danses en question, ne laisse percevoir ni le caractère, ni leurs ressources guerrières ; aucun trait ou caractéristique ne fait non plus entrevoir la nature d'une possible formation martiale par leur truchement. Et pourtant, si aujourd'hui, le *kanmougwé* et le *kasékò* sont connus uniquement que comme danses traditionnelles créoles guyanaises, respectivement liées au travail et au divertissement, il semble toutefois que la transmission d'un pan de leur utilisation originelle ait été oubliée. N'ayant pas été significativement transmis, il est donc peu connu voire ignoré de nouvelles générations. Grâce à des recherches ardues, plusieurs indices m'ont finalement mis sur les pistes de l'éventualité que ces danses aient bien été, jadis, plus que de simples danses de métier ou de divertissement, mais qu'elles avaient également d'autres fonctions. Elles servaient, notamment, aux préparations physiques, mentales, spirituelles et guerrières, à certains Créoles d'antan.

Plusieurs Anciens, dont Horace Grégoire, m'ont avoué que nous avons perdu la signification profonde du mot *kanmougwé*, qui a une intonation à forte connotation africaine. Aucune étymologie scientifique du mot *kanmougwé* ne nous est fournie à ce jour. Le praticien de musique traditionnelle créole guyanaise, Jean-Paul Agarande, parlant du *kanmougwé*, lors d'un de nos entretiens, est parvenu à cette conclusion : « [...] Certains chants ont encore des mots dont nous avons perdu le sens mais qui ressemblent étrangement à des appels ou à des invocations »⁴⁷³. Il importe de relever aussi que le *kanmougwé* se joue avec deux longs tambours monoxyles, car directement taillés de tronc d'arbre. Il s'agit du *yongwé* mâle et du *yongwé* femelle ; le mot *yongwé* étant par ailleurs d'intonation africaine. Tout ceci constitue un indice symbolique de haute importance. En effet, on retrouve, chez les Bushinengé, les mêmes types de tambours (*maa doon* et *paa doon* ; tambour maman et tambour papa, chez les Saamaka)⁴⁷⁴, avec la même symbolique (mâle, femelle), mais qui demeurent chez eux, des tambours sacrés.

Pour revenir à l'instrumentarium du *kanmougwé*, un joueur de *tibwa* s'ajoute au duo des tambourinaires. Ici, le *tibwa*, est fait de deux baguettes de bois durs, de taille relativement moyenne, que le musicien frappe de façon métronomique et simultanée, sur l'un et l'autre des tambours en question, à l'arrière de ces derniers. La partie solo, dit *koupé* se joue sur le tambour

⁴⁷² Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole : Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006, pp. 34-35.

⁴⁷³ L'Association Culturelle Akademi Tanbou Kreol Lagwiyan, *Cahier Pédagogique & Culturel*, op. cit., p. 27.

⁴⁷⁴ Pour davantage de détails, cf. également Apollinaire Anakesa, « Le « dire musical » pour la liberté dans le processus du marronnage chez les Bushinengé de Guyane : thème et variations », in Jean Moomou, *Sociétés marronnes des Amériques...*, op. cit., p. 387.

mâle, aux sonorités graves, à l'instar de la voix grave des hommes. Alors qu'habituellement, dans les autres rythmes traditionnels créoles guyanais, l'instrument soliste (le *koupé*) est celui aux sons aigus.

Rythme de travail, le *kanmougwé* fut jadis également un rythme guerrier, « c'est le rythme de l'énergie », m'a confié Horace Grégoire. C'est une énergie permettant de réaliser des tâches difficiles et éprouvantes, mais aussi d'affronter des épreuves ou des combats importants. Par ailleurs, ce rythme aurait également été utilisé, autrefois, pour invoquer les esprits guerriers. Selon le même informateur, H. Grégoire, à Saint-Georges-de-l'Oyapock, le *yongwé* était très souvent fabriqué par des Saamaka. Notons que les Saamaka sont d'émérites sculpteurs et ébénistes talentueux, qui ont la connaissance, notamment, de l'abattage arbre idéal pour la tâche à exercer, de la fabrication des canots et des *yongwé*. Lors d'un entretien avec Jean-Paul Agarande, chez lui à Cayenne, il m'avait indiqué que « Le *yongwé* est appelé *agida* chez les Bushinengé ».

En effet, l'*agida* est un tambour sacré qui n'est pas joué par n'importe qui, ni n'importe comment, et encore moins n'importe quand. C'est un tambour pour, entre autres « parler avec les esprits » guerriers. On ne l'utilise jamais comme tambour de divertissement. Il est toujours conservé, souvent en dehors du village, dans la forêt, à l'abri de tout regard indiscret, accessible qu'aux privilégiés, et ne sort de ces abris que très rarement, pour une occasion très particulière.⁴⁷⁵

Le rythme et les chants *kanmougwé* étaient utilisés lors des *mayouri* (rassemblement de plusieurs personnes pour réaliser et aider tâche commune). Par exemple, le travail de l'abattis, pour l'abattage, à la hache, de gros arbres, pour aider à tirer les canots chargés ou encore pour se donner de la force pour pagayer à contre-courant dans, les rivières ou les fleuves, souvent emplis d'obstacles en tous genres.

Nous voici au terme de l'analyse sur les facteurs sous-jacents des luttes guerrières et/ou martiales des cultures amérindiennes, *bushinengé* et créoles guyanaises, servant de source d'inspiration à l'art martial *djokan*, tant dans les domaines techniques et pratiques que philosophiques. Ces données sont nécessaires pour nous permettre de mieux comprendre des notions que j'aborde maintenant : être, identité du corps, afro-amazone, afroamazonie, notions qui nourrissent les réflexions conceptuelles du Djokan.

⁴⁷⁵ À ce propos, lire également Apollinaire Anakesa, « Le « dire musical » pour la liberté dans le processus du marronnage chez les Bushinengé de Guyane : thème et variations », *op. cit.*, pp. 387-389.

B.III REGARD SPATIO-TEMPOREL ET FONDEMENT CONCEPTUEL POUR COMPRENDRE LE DJOKAN

B. III-1. Penser l'être, le corps, l'identité et l'afro-amazonie / l'afroamazonie

Le Djokan, cela a déjà été souligné, est un art martial, et comme dans tous les arts martiaux, le corps est la matrice de toutes les formes d'actions et d'enseignements du pratiquant. À ce propos, une des particularités du Djokan est qu'il place l'être au centre de ses actions pratiques, apprentissages, réflexions philosophiques. Il est le fruit de plus qu'un simple assortiment des énergies, des valeurs, des histoires, des identités de trois peuples, principalement, rappelons-nous, Amérindien, Bushinengé et Créole de Guyane, de l'Amazonie. C'est en outre une résurgence de l'humain, à travers l'afro-amazonien et au travers l'afroamazonien. Cette nuance conceptuelle est de grande importance, nous en verrons les détails au fil du développement de mon propos à ce sujet. De l'afro-amazonien à l'afroamazonien, comment et pourquoi ? Au travers de cette interrogation, c'est un cheminement singulier que le Gran Dôkô Sawani Makan a voulu mettre en exergue, celui de la notion de l'être, se manifestant au travers les arts martiaux des trois peuples composant la souche humaine de la Guyane (Amérindiens, Bushinengé et Créoles), ce, depuis le temps de l'esclavage à aujourd'hui. Tenter de saisir cette notion de l'être, c'est aussi s'atteler à mieux cerner et mieux comprendre celle du corps, et questionner en même temps celle de l'identité. Qu'est-ce qu'alors le corps ? Quelle est sa place dans les arts martiaux, dans le Djokan ? Quels en sont les acteurs ? Qui sont les Afro-amazoniens et Afroamazoniens auxquels se réfère le Djokan ?

B.III-2. Des notions de l'être, de l'identité et du corps

Dans cet art martial amazonien, qu'est le Djokan, les notions de l'être, de l'identité et du corps, sont des notions-clés. Le Djokan les cultive, en effet, dans sa morphologie, dans son langage, autant que dans ses techniques et ses gestes martialo-musicaux, puisque le Djokan vise premièrement le développement de l'être et une culture de l'être et de l'humanité. Ici, l'être a un sens profond, particulièrement en lien avec le corps. Comment celui-ci se construit-il alors dans la société guyanaise ? Quelle place y occupe-t-il ? Quelle est la place et le rôle du corps dans les

pratiques traditionnelles guyanaises, mais aussi dans les pratiques martiales, *djokan* en l'occurrence ?

Le Djokan est, on le sait désormais, une pratique qui met le corps en mouvement et en musique. Aussi sera-t-il pertinent d'en comprendre la nature et l'utilité.

B. III-2a. De la notion de l'être

« La culture ajoute au patrimoine et à la patrimonialisation le fait qu'elle constitue le ciment de la construction de l'être »⁴⁷⁶.

Le Djokan a pour vocation la formation de l'être dans toute sa totalité et sa singularité. Sur le site du Djokan on peut lire à ce sujet les propos suivants :

« Le DJOKAN est un Art de Vivre, un Sentier sur le chemin de la vie qui permet à tous ceux qui le désirent une recherche profonde (et sincère) de l'« Être » par le travail du corps et de l'esprit, de « l'Abandon du Paraître » par le développement personnel et l'approfondissement de la connaissance de soi, de l'Humilité, du Respect, de l'Altruisme conduisant à l'élévation de la (conscience) de l'Homme » (cf. www.djokan.net).

Sur la base de cette considération, la valeur du travail et la formation continue de l'élève à progresser dans son cheminement personnel sont des priorités essentielles de la pratique du Djokan. C'est un cheminement qui lui permettra de mieux se connaître, de mieux s'apprécier, pour apprendre à connaître l'autre, et donc à mieux se connaître soi-même. C'est une des raisons pour laquelle le Djokan n'a jamais priorisé la compétition dans son art. On le sait, la compétition amène le pratiquant à produire un résultat supérieur à celui des concurrents, à s'investir dans une comparaison constante avec les autres, et même son exploit est constamment mesuré, chronométré, pesé, etc.

Or, il ne s'agit nullement de cela dans le Djokan. Ici, on parlera certes d'exploit, mais naturellement, car l'élève sera en mesure de rencontrer son moi intérieur, d'être lui-même, et dans l'acceptation de soi, apprendre à triompher plutôt de ses faiblesses, et donc d'être lui-même, mais pas un autre, de s'améliorer par rapport à lui-même avant tout, et d'être sincère dans sa relation avec lui-même et avec les autres. Aussi les actions du Djokan sont-elles notamment axées sur l'estime de soi, la confiance en soi.

Ce propos ne consiste nullement à critiquer la démarche compétitive, encore moins celle de la compétition sportive ; elle apporte son lot bénéfique de performance intrinsèque et de recherche

⁴⁷⁶ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2013, p. 323.

constante, par l'athlète, de s'améliorer toujours davantage. J'ai moi-même pratiqué de l'athlétisme, du judo et de la danse acrobatique en compétition, mais également réalisé des tournois en hand-ball, en basket-ball et football. La compétition m'a apporté beaucoup de choses positives dans ma vie de sportif, dans ma vie, en générale. Cependant, à aucun moment, toutes ces formations ne s'étaient portées également sur un travail du moi intérieur, philosophique et spirituel, de la vie, de l'existence humaine. C'est donc dans ce sens que le Djokan apporte sa contribution en la matière, tout comme le *taïchi*, le *yoga* et tout autre activité valorisant un travail interne de l'être (nous verrons, *en infra*, la définition et les objectifs des activités internes, dans le Djokan). En attendant, voici le témoignage d'une pratiquante du Djokan, le *Djòkò* Endie Théolade, épouse du Gran Dòkò Sawani Makan et instructrice de Djokan confirmé.

« Djokan : la fréquence amazonienne ! Le Djokan raisonne en moi en une symbiose rythmique exprimant l'esprit de l'Amazonie. C'est une des voies d'accès à l'éveil qui me détache du paraître, pour exprimer ce que je suis : guerrière dans l'âme. [...] Je suis née ainsi, le rythme dans la peau et le Djokan s'est trouvé sur mon chemin... pour rythmer mon être. Au-delà de son efficacité dans sa partie martiale, de combat, sa pratique me connecte à mon côté félin, explosif, telle une révélation ancestrale qui ne s'explique pas. Bien différent de toutes les disciplines martiales et de combat que je pratiquais auparavant, le Djokan est unique, nouveau et mon corps, mon esprit l'ont accepté comme compagnon de route vers l'éveil. »⁴⁷⁷

Cette notion de l'être n'est cependant pas l'exclusivité du Djokan, les arts martiaux anciens ont toujours mis en avant ces enseignements sur l'approfondissement de l'être. Bien qu'aujourd'hui de nombreux arts martiaux privilégient plutôt le côté sportif, et donc la compétition, d'autres ont marqué leur volonté de ne pas suivre le mouvement sportif en préservant et valorisant l'élévation de l'être avant tout. L'*Aïkido* en est l'illustre exemple, où tout son enseignement est basé sur l'harmonie du mouvement du corps-esprit, des êtres. Pour être plus explicite sur cette notion de l'être, je présente en *infra* quelques exemples, mettant en œuvre cette dimension de l'être dans la pratique et l'enseignement du Djokan, de même que sa philosophie.

L'être donne du sens à l'identité. Qu'est-ce que c'est ?

⁴⁷⁷ Témoignage manuscrit d'Endie Théolade, réalisé à la demande du *Gran Dòkò*. C'est la réponse à la question « Que représente le Djokan pour vous ? », reçue en juin 2017.

B. III-2b De la notion de l'identité

L'identité est une notion plutôt complexe, aussi vaudrait-il mieux de parler des identités. Je n'ai aucune prétention d'en détenir la meilleure définition, tant celle-ci peut varier en fonction de différents paramètres et facteurs sous-jacents. Divers facteurs concourent à l'identification d'une personne : par rapport à ses origines (familiales ou autres), sa localisation nationale, régionale, dont l'identification se fait par toutes sortes de cartes (d'identité, passeport, etc.). Mais tout cela ne traduit pas forcément la véritable identité de la personne en question, bien que les fameuses cartes comportent bien d'éléments nécessaires pour la reconnaissance sociale et juridique de l'individu : nom, prénom, adresse, sexe, nationalité, etc. Qu'est-ce qu'alors l'identité ? En existerait-il une guyanaise ? Les questions sont encore nombreuses, et le sujet par trop vaste. Faute de pouvoir lui consacrer d'important développement, dans le cadre de cette étude, je vais examiner cette notion à la lueur de ma problématique : quelle identité pour le Djokan ? Quelle en est la ou les représentations ?

Mais avant de m'y atteler, il importe quand-même de relever que la notion d'identité n'est pas seulement vaste, mais elle est aussi plurielle. Parmi de multiples définitions et considérations existant sur cette problématique, notons, à titre d'exemples, celle avancée par Stuart Hall (2017), dans son ouvrage au titre évocateur : *Identités et cultures. Politiques des Cultural studies*, lire en particulier la troisième partie, *Identités et politiques des représentations*, pp. 374-477), qui comporte des intitulés également très suggestifs des sujets traités (*Qui a besoin de l'identité ? ; Nouvelles ethnicités ; Quel est ce « noir » dans « culture populaire noire » ; Identité culturel et diaspora ; Penser la diaspora : chez-soi de loin*). Amin Maalouf (1998), lui, questionne l'humanité et l'identité, ainsi que les conflits pouvant en résulter, à travers son ouvrage : *Les identités meurtrières* (1998). Jean-Marie Seca (2001) aborde l'identité et ses fonctions dans *Les représentations sociales* (2001, lire, entre autres, pp. 5, 30, 37, 42, 46-48, 52, 68, 142, 145, 148-150 et 165). D'autres notions sont aussi associées à l'identité, dont celle de la culture. À ce propos, on lira avec fruit notamment Marie-Odile Géraud, Olivier Leservoier et Richard Pottier (2000), dans leur ouvrage *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes* (cf. chapitre 7, pp. 86-98).

En lien avec ma problématique, après une démonstration de Djokan, j'ai souvent entendu les spectateurs guyanais attester que le Djokan affirme une identité amazonienne, guyanaise. Les étrangers n'en disent pas moins : cet art est une véritable « vitrine positive de la Guyane, une représentation de l'Amazonie ». Bon nombre d'entr'eux se sont même inscrits au Djokan, pour, par ce biais, acquérir notamment des éléments culturels de la Guyane. En guise de témoignage,

parmi tant d'autres, M. Éric Mazet, un père de famille, métropolitain, qui venait d'arriver en Guyane pour la première fois, a tenu à inscrire immédiatement son fils au Djokan, « pour qu'il puisse se développer et s'initier à la culture guyanaise », dit-il dans un reportage sur France Ô, « Couleurs Outre Mers »⁴⁷⁸.

Cette notion d'identité est particulièrement importante, dans ce cas de figure, car c'est par ce biais qu'a commencé ce que je qualifierais d'aventure Djokan. Ce fut d'abord par la quête de son identité : une recherche profonde de ses racines, de sa culture et de son être. Pour en acquérir des éléments de réponse, le Gran Dôkô Sawani Makan a mené, sur le terrain guyanais particulièrement, toutes sortes d'enquêtes, desquelles résulteront diverses hypothèses et questionnements, concernant son être et donc son identité, mais aussi ceux de ses compatriotes, de ses univers sociaux et culturels. Il entreprit cette démarche dans le but d'acquérir des éléments pour mieux se réaliser. Dans cette quête profonde de son être et grâce à la prise de conscience résultant progressivement des réponses à ses interrogations sur la question de son identité, la solution, pour lui, était de créer un art, qui résumerait cet état d'être et d'identité, en puisant directement dans les richesses culturelles de la Guyane, mais aussi dans l'essence même de l'humanité plurielle de ce territoire où chaque être, dans son identité propre, est une contribution, une ressource essentielle pour assurer un développement durable, non seulement personnel, mais également collectif. C'est un développement qui conduit à la cohésion et au bien-être du plus grand nombre.

Cette question d'identité a, dans ces termes, marqué le fondateur du Djokan, qui, alors plus jeune encore, se posait des questions existentielles, pouvant, je le rappelle, se résumer en celle-ci : Qui suis-je ? C'est ici une problématique qui l'amènera dans un long processus de formatage de son être, mais aussi d'apprentissage et, pour finir, de création. C'est du reste ce que corrobore le propos suivant du Gran Dôkô, lorsqu'un jour il s'exclama ainsi : « J'ai enfin trouvé ma voie. Je sais désormais ce que je vaud et qui je suis ! ». Avec un tel postulat, l'on peut comprendre l'intrinsèque profondeur que renferme la notion d'identité, dans son esprit, une notion factuelle autant que philosophique et culturelle singulière, constituant un élément fondamental dans la construction du Djokan⁴⁷⁹. Celui-ci propose, sur la base de cette considération, un moulage culturel des plus homogènes, basé sur des fondements identitaires-clés des peuples amérindien, *bushinengé* et créole, dont il a découvert la nature existentielle et culturelle à travers les éléments de la langue, du langage, de la musique, des mouvements corporels, des armes traditionnelles et

⁴⁷⁸ Interview de M. Éric Mazet à 6mn15. Voir la chaîne YouTube du Djokan, *Le Djokan en Guyane Amazonien*, 2016.

⁴⁷⁹ Sur l'essence de la notion de l'identité, telle que la conçoit Sawani Makan, lire aussi en *infra* la *Sémantique du Djokan*, voir page 268.

bien d'autres encore. Pour le Gran Dôkô Sawani Makan, l'identité est cet accord intime retrouvé avec l'univers traditionnel de ses ancêtres, univers au travers duquel il se reconnaît et peut se construire en harmonie avec soi-même, en harmonie avec sa société et avec d'autres êtres de l'humanité.

L'être, comme l'identité, ont un terrain d'expression privilégié, le corps qui leur donne sens.

B. III-2c. De la notion du corps

C'est une banalité de dire que c'est par notre corps que nous prenons existence, mais aussi que c'est par notre corps que nous évoluons dans notre quotidien, au sein de la société ; bref, que nous nous réalisons dans la vie, soi-même et avec autrui. C'est par notre corps qu'avec lui, nous communiquons, échangeons, partageons nos pensées, nos idées, nos émotions, nos sentiments. C'est également par notre corps que nous nous alimentons, nous nous ressourçons, nous donnons la vie. Par le même biais, nous tombons malade, nous guérissons, puis, finalement, nous mourons.

Durant toute notre existence terrestre, c'est aussi par notre corps que nous nous défendons, nous bataillons, et parfois nous survivons ; cela va jusqu'à nous connecter avec nos environnements physique et métaphysique. Le corps est donc omniprésent dans toutes les activités et les pratiques humaines. Que ce soit de façon réelle ou virtuelle, le corps prend toujours une place préférentielle dans l'intelligence humaine, voire animale et végétale.

« Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps », nous dira Marcel Mauss⁴⁸⁰.

On le sait, le corps évolue avec les sociétés, le genre, les mentalités, les époques, les croyances, les religions, les cultures, les traditions, les pratiques et les coutumes, les rites et les rituels, avec l'âge, etc. Il l'est aussi avec le milieu, le climat, la technologie, les arts et les sciences et bien d'autres facteurs encore. Le corps change, se transforme. Il évolue, certes dans le temps et dans l'espace, mais il change, se transforme aussi en subissant, entre autres, de mutation d'image. Aujourd'hui, nous vivons à une époque où l'image, la technologie de l'image, le monde visuel et le monde virtuel dictent notre manière de percevoir et de nous représenter le monde, et, parfois ou souvent, notre image du corps est façonnée en se référant aux représentations factuelles et virtuelles qui en résultent, au point que certains corps deviennent plus imagés que réels. À ce

⁴⁸⁰ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », version numérique, 1934, p. 10. Disponible sur classiques.uqac.ca.

propos, Michel Fromaget aurait-il donc raison de dire que « L’homme, en effet, ne grandit jamais au-delà de la conception qu’il se fait de lui-même »⁴⁸¹.

On peut le constater, la notion du corps est plurielle. Pour le saisir, Michel Fromaget en propose une lecture qui tient compte du triptyque corps – âme – esprit⁴⁸². Pour l’auteur, le corps seul perdrait toute nature de fonction sociale. Il explicite sa pensée, en soulignant que :

« L’étude du seul corps, de ses constituants et de ses comportements, des sons qu’il émet, des gestes qu’il fait, des objets qu’il fabrique, n’étant en aucun cas suffisante pour comprendre l’homme, on ne trouve aucun anthropologue sérieux pour s’être limité à l’étude de sociétés humaines – car l’homme vit toujours en société – en ne considérant que de seules données physiques. »⁴⁸³

Il fait par ailleurs remarquer que « l’homme est un être formé d’un corps et d’une intelligence gouvernant celui-ci, intelligence se manifestant dans le corps et par le corps. »⁴⁸⁴

Ne pouvant ici me lancer dans davantage de développement sur cette question vaste et cruciale, je vais maintenant axer ma réflexion sur cette problématique plutôt en lien avec le Djokan. Pour ce faire, quelques questions générales, sur la notion du corps, me semblent indispensables préalablement. Que dit la philosophie sur le corps ? Comment le corps est-il construit ? Quelle est sa place dans la société ? Quelle est la place du corps dans les pratiques traditionnelles guyanaises, mais aussi le rôle du corps dans les pratiques martiales ?

Jeanne-Marie Roux⁴⁸⁵ nous présente ou plutôt décrit le corps à travers le regard philosophique de Platon qui le dissocie de l’âme, et identifie une suprématie de cette dernière sur le corps. Par ailleurs, Platon associe le corps au monde du sensible et du visible, tandis que le monde de l’âme, à celui de l’intelligible. Jeanne-Marie Roux confirme cette lecture et cette compréhension platonicienne du rapport corps-âme, ainsi que la séparation qu’en établit le philosophe, en indiquant qu’ :

« En effet, le monde platonicien est divisé en deux : il y a d’une part le monde sensible, visible, le monde du corps, qui est aussi le monde du mouvant, du devenir, et d’autre part le monde intelligible, le monde des Idées, le monde de l’être, avec lequel seule l’âme peut être en relation. »⁴⁸⁶

⁴⁸¹ Michel Fromaget, *Corps – Âme – Esprit, Introduction à l’Anthropologie Ternaire*, Paris, Éditions Algora, 2017, p. 12.

⁴⁸² Michel Fromaget, *Corps – Âme – Esprit, Introduction à l’Anthropologie Ternaire, op. cit.*

⁴⁸³ *Op. cit.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 29, 2017

⁴⁸⁵ Jeanne-Marie Roux, *Petite philosophie des grandes idées, le Corps*, Groupe Eyrolles, 2011.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 5.

Nous le savons, sur la considération du corps et de l'âme, depuis la nuit des temps et selon le peuple concerné, il existe plusieurs perceptions. Dans l'Antiquité, pour Platon notamment, le corps ne serait que lieu de passage, où l'âme viendrait séjourner le temps d'une vie pour éveiller ses idées, sa conscience. Platon parle notamment de réincarnation pendant laquelle l'âme immortelle circulerait de corps en corps, pour exister et éprouver ses expériences intelligibles. L'analyse de Jeanne-Marie Roux sur l'idée du corps de Platon est la suivante :

« [...] le corps est caractérisé par Platon comme un lieu de mort, mort qui ici n'est pas terrestre et corporelle, mais spirituelle. L'incarnation dans un corps ne serait donc qu'une étape parmi d'autres de la vie d'une âme, et ne serait pas tant la condition de la vie que de la mort, la vraie vie, la bonne vie étant celle de l'âme lorsqu'elle est séparée du corps. »⁴⁸⁷

Dans une perception contemporaine, David Le Breton avance que :

« Le corps comme élément isolable de l'homme auquel il prête son visage n'est pensable que dans les structures sociales de type individualiste où les hommes sont séparés les uns des autres, relativement autonome dans leurs initiatives, leurs valeurs. Le corps fonctionne à la façon d'une borne frontière pour délimiter en face des autres la présence du sujet. Il est facteur d'individuation, l'homme est coupé du cosmos, coupé des autres et coupé de lui-même. Le corps contemporain, celui qui résulte du recul des traditions populaires et de l'avènement de l'individualisme occidental, marque la frontière d'un individu à un autre, la clôture du sujet sur lui-même. »⁴⁸⁸

Dans son univers, nous l'avons vu, le Djokan s'appuie sur des pratiques ancestrales et contemporaines des peuples amérindiens, *bushinengé* et créole de la Guyane. Chez les Amérindiens, notamment, est porte-étendard des réalités spirituelles. Dans les cérémonies, les rituels et les fêtes traditionnelles, le corps est peint, marqué de symboles culturels et langagiers codés. Dans la même logique, chez les Bushinengé, les Anciens portent des scarifications⁴⁸⁹, comme le pratiquent aussi les Africains. Dans ces univers, le corps est alors porteur de sens sacré, de symboliques cosmiques et de représentations sociales riches en valeurs culturelles. Il occupe une place préférentielle d'écriture sacrée, la peau (l'épiderme) faisant office de livre, et ses différentes parties servant de pages manuscrites sur lesquelles on trace des caractères, des dessins,

⁴⁸⁷ *Op. cit.*, p. 6.

⁴⁸⁸ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, PUF, 1990, p. 28.

⁴⁸⁹ Parmi les illustrations, on trouve la photo de la grand-mère de la Djuka Paulette Amoedang (que je connais). Pour l'image, cf. Sally Price, Richard Price, *Les Arts des Marrons*, La Roque-D'Anthéron, Éditions Vents d'ailleurs, 2005, p. 61.

des signes symboliques, évoquant légendes et toutes sortes de vérités voire un bout d'une histoire singulière et propre à la communauté qui a construit ce langage d'écriture.

Le corps devient ainsi objet de mémoire, une structure organique de l'échelle sociale des communautés, *bushinengé* en l'occurrence.

Notons par ailleurs que, dans les événements culturels amérindiens et *bushinengé*, le corps « nu » est mis en évidence, faisant référence au corps des ancêtres, un corps de mémoire, un corps de résistance, un corps affuté, tel un sabre prêt à dégainer pour trancher toutes sortes d'agresseurs. C'est un corps sculpté dans l'écorce profonde des forêts de la liberté et de la dignité humaine, un corps fier, « un corps debout », un corps dansé, un corps parlant.

Le rapport au corps, chez les Amérindiens et les Bushinengé, est lié au cosmos. Toute la spiritualité des Bushinengé passe par le corps. D'ailleurs, même leur chamane dit *Obiaman*, travaille avec son corps. L'esprit *obia* est une forme d'énergie qui utilise le corps de l'*obiaman* pour se manifester et prodiguer les soins ou répondre aux questions que celui-ci pose à la divinité consultée. À ce sujet, j'ai assisté à des rituels *bushinengé* où l'*obiaman*, avec son assistant, portent une planche de divination posée sur la tête et dont une des extrémités porte une figure en tissu représentant la divinité alors invoquée. Il en est ainsi, notamment dans la photographie suivante (photo n°28) montrant une scène où, en compagnie de ses deux disciples assistants, un *obiaman* consulte une *obia* (divinité)⁴⁹⁰. Il s'agit d'une

« cérémonie de présentation au village d'un nouveau-né saramaka. Un dieu-oracle qu'on avait fréquemment consulté pendant la grossesse supervise la cérémonie, en poussant les deux porteurs (en avant, en arrière ou de côté) pour répondre aux questions posées par le prêtre (assis à gauche) »⁴⁹¹.

Pour cette pratique, c'est le trio composé des trois hommes (un *obiaman* et ses deux disciples), ainsi qu'une divinité (l'*obia*) représentée par la figurine au bout de la planche de divination. En référence à l'histoire, au contexte de l'esclavage et de la résistance qui en découlait, le corps de l'esclave, à la fois, fait l'objet de résistance, mais symbolise en même temps la liberté retrouvée d'un corps brimé et soumis. Des maltraitements, tortures des corps, etc., on passe à un corps libre de nouveau, puis à un corps de guerre et de renaissance.

⁴⁹⁰ Sally Price, Richard Price, *Les Arts des Marrons*, op. cit., p. 27.

⁴⁹¹ *Ibid.*



Photo 30 : © Sally Price et Richard Price, s.l.n.d.

Chez les Amérindiens, le processus du corps sacré est quasiment le même que pour les Bushinengé : l'esprit utilise un corps humain, pour se manifester à d'autres humains. À ce propos, Joachim Panapuy m'avait raconté que, chez eux, le chamane fumait le tabac pour entrer en contact avec le monde des esprits. Par ailleurs, le corps est pour l'Amérindien ce que la plume est à l'écrivain. Par ce truchement, la mémoire corporelle est liée à la mémoire culturelle transcrite, dessinée à même la peau, et le corps tout entier constituant alors un espace singulier d'expressions des formes dansées, rythmés et relatant et narrant l'histoire ancienne des ancêtres, mais aussi la vie quotidienne du moment. Par le corps, sont également représentées les activités importantes de la culture amérindienne, comme la chasse, la pêche, la femme, la famille, la guerre, etc.

Dans une démarche d'observation participante, en août 2018, j'ai assisté et participé à une fête traditionnelle *wayãpi*, à Camopi/Trois-Sauts (îtu Wasu de son nom d'origine, en Wayãpi). Pendant trois jours, nous avons "dansé la culture", « dansé l'esprit *wayãpi* » ; nous avons joué des instruments traditionnels *wayãpi*, sifflé les messages des vents des paroles anciennes. Pendant près de vingt heures, nous avons ainsi dansé, en mettant le corps à rude épreuve, surtout pour moi dont ce fut la première expérience du genre. Pour ma première, Faut-il encore vous raconter combien mon corps passa par plusieurs épreuves. Nous nous réveillions à 4 heures du matin, avant de nous réunir entre danseurs à 5h du matin, mon corps fut surpris de la fraîcheur frisquette qu'il faisait à cette heure au village. Vêtu simplement du traditionnel kalimbé *wayãpi*, pan d'un tissu rouge que l'on noue autour des reins, à l'aide d'un fil en tissu également, j'eux froid. Au tant bien que mal, j'essayai de me réchauffer autour d'un feu de bois allumé pour la circonstance. C'est à 7h00 que nous commençons à danser, ce, jusqu'à la nuit.

Cela fut une expérience incroyable. Cette expérience fut pour moi, un moment de partage exceptionnel qui me conduisit à, entre autres, avoir une autre vision du temps, à travers son utilité métaphysique.

Chez les Créoles, par contre, les manifestations culturelles, le corps est habillé de la tête aux pieds. Ils ont gardé les vêtements occidentaux. Dans leur tradition, les femmes sont vêtues de robes amples et de coiffes recouvrant leur chevelure, les hommes sont habillés d'un pantalon et d'une chemise manches longues avec un chapeau sur la tête. S'il existe un sens sacré du corps, c'est celui de la perception catholique de la sanctification corporelle que l'on acquiert au travers des rites spécifiques.

Quoi qu'il en soit, le corps est constitué de l'organisme, siège des fonctions physiologiques, des mouvements et de la vie animale au sens large du terme. Comment le corps est-il perçu alors dans les arts martiaux ? Quelle place y occupe-t-il ? Quelle en est l'utilité ?

Olivier Deck, dans son article « Le corps dans les arts martiaux⁴⁹² », nous en parle en ces termes :

« Sur le chemin, le nouvel adepte ne tarde pas à rencontrer son véritable adversaire : lui-même. En effet, l'apprentissage commence par le corps, qui oppose une résistance, livré à des postures et des situations qui lui sont étrangères. Il faut donc l'entraîner, l'assouplir, le renforcer, le rendre endurant, l'endurcir, le familiariser avec des conditions qui lui deviendront naturelles. Les mêmes contraintes et les mêmes effets s'appliquent à l'esprit, au demeurant indissociable du corps mais souvent vécu comme séparé. La chair, l'os et tout leur haubanage – considérons que notre débutant est jeune –, se mettent progressivement au service du progrès, jusqu'à un point d'embellie au-delà duquel la pure performance devient impossible ».

Dans cette approche, nous voyons comment le corps peut-il être utilisé dans un processus direct d'apprentissage, de perfectionnement et de progression constante du pratiquant d'un art martial. Le corps n'a pas la fonction ici, comme dans les sports de compétition, n'est pas engagé dans un processus ou une quête inéluctable de performance, en vue de réaliser des records à tout prix, processus dans lequel se confronter à des mesures de comparaison est un impératif. Il ne s'agit pas là, obligatoirement, d'être le plus fort, de vaincre l'autre, de dominer l'autre, mais au contraire de se vaincre soi-même et de repousser ses limites physiques, mentales et spirituelles.

Le corps moulé dans la culture martiale est façonné pour que l'adepte, comme le pratiquant chevronné, comprennent que son corps est un outil d'une certaine perception et compréhension de

⁴⁹²<http://www.questionde.com/la-revue/la-revue-question-de/notre-corps/complements-d-enquete/article/le-corps-dans-les-arts-martiaux>, consulté le 12 décembre 2016.

l'univers. Dans l'univers complexe des arts martiaux, le corps est la matrice par laquelle tout le savoir martiale sera intégré, consommé et transmis. La pratique martiale passe et se concrétise donc par les mouvements qui lui sont spécifiques, qui sont eux-mêmes traduits et impulsés par le corps du pratiquant de l'artiste martial. Pour saisir la notion du corps dans les arts martiaux, il faut parvenir à la compréhension d'un fait capital que souligne Kim Min Ho en ces termes : « il faut trouver un équilibre parfait dans l'immobilité et dans le mouvement »⁴⁹³. Pour ce faire, il faut connaître également la structuration du corps et le fonctionnement qui en découle. Dans les arts martiaux asiatiques notamment, le corps se structure en trois parties essentielles et fondamentales : « le ciel, l'homme et la terre ».

Kim Min Ho explicite ainsi sa réalité et son mode de fonctionnement :

« [...], on a vu que le corps humain se divise en trois parties suivant la théorie cosmique et que celles-ci sont interdépendantes. Cette idée implique que le corps entier doit être uni par le développement harmonieux du *yin* et du *yang*. »⁴⁹⁴

Pour approfondir le lien conceptuel entre le corps de l'homme et le cosmos, Kim Min Ho définit le corps également comme une représentation de la nature qui fonctionnerait comme cette dernière. Ainsi la tête du corps symboliserait le ciel et serait le siège de l'intelligence, le buste, la colonne vertébrale et les membres supérieurs, le tronc qui logeraient les sentiments et les émotions, tandis que les membres inférieurs symboliseraient la terre et représenteraient le domaine de l'action ; cet ensemble serait lié « [...] à l'activité corporelle gérant la vie terrestre »⁴⁹⁵. Aussi l'auteur le confirme-t-il, dans ces termes, dans un de ses chapitres intitulés « Le corps est la nature » :

« Le corps est décrit comme le paysage de la nature, et ce afin d'en expliquer le fonctionnement. À partir de ce propos, inspecter le corps intérieur est considéré comme un voyage dans l'univers. À travers une « *carte de la vision intérieure du corps* » qui représente le corps comme paysage de la nature, nous allons découvrir davantage de détails sur sa structure et son fonctionnement »⁴⁹⁶.

L'idée de cette relation, unissant le corps au cosmos, est aussi reprise par David Le Breton qui l'explicite en indiquant ceci :

⁴⁹³ Kim Min Ho, *L'Origine et le Développement des Arts martiaux, Pour une anthropologie des techniques du corps*, Paris, Espaces et Temps du Sport, Éditions l'Harmattan, 1999, p. 144.

⁴⁹⁴ *Op. cit.*, p. 144.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 110.

« Dans les sociétés traditionnelles, à composante holiste, communautaire, où l'individu est indiscernable, le corps n'est pas l'objet d'une scission, et l'homme est mêlé au cosmos, à la nature, à la communauté. Dans ces sociétés, les représentations du corps sont en fait des représentations de l'homme, de la personne ; L'image du corps est une image de soi, nourrie des matières premières qui composent la nature, le cosmos dans une sorte d'indistinction. »⁴⁹⁷

Le corps, dans les arts martiaux, n'est donc pas seulement l'instrument d'apprentissage de formes spécifiques, mais il demeure aussi une forme d'introspection sur soi, une pratique intérieure qui puise son essence dans les règles de la nature. Ce corps-nature interagit, entre autres, avec le social, l'humain, produisant un corps social, un corps populaire. Ceci est une réalité que perçoivent notamment dans la pratique martiale du judo. Ici, le corps est, effectivement, un élément clé. Aussi le fondateur, Jigoro Kano, le souligne-t-il dans l'un des objectifs visés, qui « est de renforcer le corps, de le rendre utile et en bonne santé, tout en construisant le caractère par une discipline mentale et morale »⁴⁹⁸.

On l'aura compris, par le corps, l'art martial contribue à former un bon citoyen, qui mettra ses qualités intrinsèques et extrinsèques au service de sa société.

Qu'en est-il de ce rapport du corps à l'art martialo-musical *djokan* ?

Le Djokan est fondé sur trois notions du corps : le corps martial, le corps musical et le corps martialo-musical. Quelles en sont les réalités ?

Avant d'entrer dans le détail du propos, je voudrais d'abord faire un parallèle qui me semble très significatif avec les propos d'Apollinaire Anakesa notamment sur la notion du geste musical⁴⁹⁹, car le Djokan se réalise et propose au public des prestations mettant en jeu non seulement le corps physique, mais aussi le corps musical. Ici, le jeu des instrumentistes, par exemple, est le prolongement de la profondeur de l'expression du corps musical d'une part, et d'autre part celui des combattants, qui par la perception de tout leur être et du jeu musical, coordonnent, créent et produisent une énergie puissante qui alimente leurs mouvements et leurs gestes. Dans le Djokan, et nous le verrons encore plus en détail dans le chapitre consacré au *djokano* (pan musical du Djokan), la musique amplifie l'énergie et l'action du combattant. Elle

⁴⁹⁷ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, Éditions Presses Universitaires de France, 1990, p. 26.

⁴⁹⁸ Jigoro Kano, Maître-fondateur du judo, *Judo Kodokan, La Bible du Judo, Théorie, Technique, Kata*, préface de Kano Yukimitsu, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 1999, p. 21.

⁴⁹⁹ Apollinaire Anakesa Kululuka, « Du fait gestuel à l'Empreinte sonore », in *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°14, *Le geste musical*, Genève, Georg Ateliers d'ethnomusicologie, 2001, pp. 221-236.

induit en lui une communication interactive entre le corps en mouvement et les vibrations sonores générées par le musicien. À ce sujet, Apollinaire Anakesa note que :

« Qu'elle soit perçue ou lue, la musique se révèle donc à nous dans le mouvement. Et le geste musical accompli n'est donc pas celui qui existe en soi comme une chose, mais comme un phénomène, spontané ou non, qui, sautant les intermédiaires – sans autre guide qu'un mouvement d'énergie sonore créée -, atteint son auditeur dont il soulève les émotions, frappe les sentiments, pour l'égayer, l'attrister ou l'extasier, en le transportant dans l'univers d'harmonies pleines de souffle vitale. »⁵⁰⁰

Le corps-musicien se réalise donc dans le « rapport intime que le joueur de musique entretient avec son instrument ». Or dans le Djokan, le traitement musical est fondamental dans l'expression générale du Djokan. En effet, les musiciens (percussionnistes, flûtiste, etc.) apportent leur expression singulière dans l'ensemble martialo-musical du langage, non seulement sonore, mais aussi corporel, passant par le corps-musicien et se prolongeant au corps-martial du pratiquant du Djokan.

Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse explicitent un point essentiel sur le jeu musical et/ou instrumental, et dont je fais également le parallèle avec la conception du fait musical dans le Djokan.

« [...] Le fait de jouer d'un instrument revient à s'engager physiquement, corporellement envers celui-ci. Cela revient à donner aux sons produits par le corps une envergure d'expressivité et de créativité qui dépasse le stade restrictif d'un geste essentiellement effecteur, accompagnateur et désincarné. Invisible et silencieux le plus souvent, le corps musical de l'instrumentiste est porteur de sens. »⁵⁰¹

Cette conception, du lien entre le corps et la musique, apporte une information importante dans la lecture sonore et la compréhension du corps musical, qui est celle de la signification et de la représentation que s'en fait personnellement l'instrumentiste. Jouer par son propre corps, c'est exprimer une profondeur de soi-même, dont la réalité animée interne, sera traduite à travers des phrases sonores se diffusant tel un discours oral devant une assemblée. Du fait de mon expérience personnelle de musicien, je témoignerais en disant que je parle avec la musique de mon corps, comme l'on aussi remarqué Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse, qui relèvent

⁵⁰⁰ *Op. cit.*, p. 231.

⁵⁰¹ Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse, *Quand la musique prend le corps*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, voir introduction, pp. 9-10.

que « le corps est l’outil du musicien, la voix comme incarnation sonore du corps, le corps comme lieu et enjeu de la performance musicale et le corps en mouvement avec la musique »⁵⁰².

À ce propos, le Djokan, dans ses représentations scéniques, fait aussi montre souvent d’une coordination corporelle et musicale qui se traduit par une sorte de va-et-vient corporel et sonore, dont peut détecter visuellement et à l’ouïe de façon synchrone, le spectateur. Pour comprendre ce fait, il me faut préalablement comprendre le geste musical, un concept clé dans le domaine de la musicologie, ethnomusicologie, la musicothérapie notamment. Pour comprendre le geste musical, deux ouvrages m’ont apporté des éclairages significatifs. Il s’agit de *Quand la musique prend le corps*, de Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse⁵⁰³ et *L’Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale*, d’Apollinaire Anakesa⁵⁰⁴.

Voici ce que disent Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse à ce sujet :

« Dans son sens général, le geste est réalisé pour être vu et il est souvent silencieux. Par contre, le geste musical, lui, implique automatiquement une séquence de sons, sans pour autant faire référence au mouvement physique perceptible par la vision. [...] Selon la littérature, le geste musical comporterait différentes fonctions regroupées en trois catégories [...]. La première concerne les gestes qui servent directement à produire le son de l’instrument, telle l’attaque de la note au piano. La deuxième est constituée des gestes qui ne sont pas essentiels à la production du son, mais qui la soutiennent (par exemple la main du pianiste qui s’élance de loin pour attaquer la touche d’une manière particulière), ou encore qui accompagnent la musique [...]. La troisième catégorie regroupe les gestes qui n’ont qu’une valeur symbolique et ne servent qu’à communiquer avec le public ou avec les autres musiciens. »⁵⁰⁵

Pour Apollinaire Anakesa :

« Le geste musical est un des phénomènes les plus complexes de l’expression humaine et animale, qui révèle de réactions synchrones diverses et variées. Chez l’homme, différents gestes contribuent ainsi à l’éclosion de toutes sortes de sons vivants qui nous entourent ou agissent en nous, bien que chacun d’eux ne revête pas la même importance. C’est le travail de la perception et de l’organisation du matériau sonore capté ou imagé par chacun – l’art du son – qui permet d’explorer leurs différentes possibilités et de leur donner un sens musical.

⁵⁰² *Op. cit.*, p. 9.

⁵⁰³ *Op. cit.*

⁵⁰⁴ Apollinaire Anakesa Kululuka, *L’Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, *op. cit.*

⁵⁰⁵ Isabelle Héroux et Marie-Soleil Fortier, « Le geste expressif dans le travail d’interprétation musicale », in Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse, *Quand la musique prend le corps*, *op. cit.*, pp. 22-24.

Ces gestes deviennent ainsi musicaux, et la musique vivante par le truchement de leurs énergies sonores fluctuantes et agencées, qui sont exprimées en matière et mouvements et mis en jeu dans le temps et dans l'espace, dans le « paysage sonore » »⁵⁰⁶.

Le geste musical prendrait donc forme à partir de plusieurs facteurs, qui musicalement, fondent les premières bases sonores et vibratoires. Dans ce processus, l'expression du jeu musical qui, agencé à des expériences croisées, fait émerger une énergie particulière – en mouvements et en sonorités – qui permet l'identification et la lecture du dyptique corps-musique.

Sur le jeu musical, Apollinaire Anakesa propose une définition qui explicite l'émergence et le fonctionnement de la fameuse énergie sonore :

« Un jeu musical est constitué d'actes gestuels par lesquels sont mises en scène des énergies sous forme de sons. La dynamique qu'ils impriment à ces derniers traduit une force cachée : la tension du musicien transmise à l'instrument résonnant. Cette dynamique est ainsi directement reliée à l'état émotionnel de l'instrumentiste. Il en découle l'art de penser avec des sons, la pensée étant instantanément traduite par le truchement de la voix ou d'un instrument, le son qui en résulte étant l'énergie manifeste. »⁵⁰⁷

Cette dynamique énergétique sonore est présente dans la performance et le jeu scénique *djokan*, comme nous le rendent témoignages des spectateurs, voire téléspectateurs, qui font mention de l'énergie dégagée par l'ensemble des pratiquants sur la scène, et qu'il conviendrait de qualifier de *corps-djokan* composé du corps physique (les combattants) et du corps musical (les percussionnistes). C'est là le fruit de la conception d'une afroamazonie puisant dans les racines de l'afro-amazonie, que je traite maintenant.

B.III-3. De l'afro-amazonie à l'afroamazonie

Pour comprendre le Djokan et la démarche du Gran Dôkô Sawani Makan, il me semble important d'analyser ces deux notions qui, distinctes, mais demeurent tout autant profondément interreliées et foncièrement complémentaires. Pour ces deux mots sont homophones, le trait d'union qui différencie le second du premier revêt une importance majeure, puisqu'il marque les particularités de l'un par rapport à l'autre, tout en offrant au second une nouvelle perspective, un champ nouveau d'éléments de construction et de réalisation du projet *djokan* et son sens. En effet,

⁵⁰⁶ Apollinaire Anakesa Kululuka, « Du fait gestuel à l'Empreinte sonore », in *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°14, *Le geste musical*, op. cit., p. 236.

⁵⁰⁷ Op. cit., p. 229.

afro-amazonie désigne les racines nourricières du Djokan, tandis que l'Afroamazonie, son essence et son identité, inscrite dans le cadre géoculturel de son émergence et de son épanouissement, tout en étant ouvert au monde.

Ici, l'intitulé *De l'afro- amazonie à l'afroamazonie*, marque bien une direction, une évolution, mais aussi un choix caractérisant le Djokan dans sa singularité et dans son approche culturelle. Commençons par la notion de l'afro-amazonie.

B. III-3a. De l'afro-amazonie

Nous l'avons vu, le Djokan est le produit de conjonction des cultures et des pratiques martiales amérindiennes, *bushinengé* et créoles de Guyane. Les Amérindiens, considérés comme étant le premier peuple d'Amazonie, constituent le peuple autochtone. Les Bushinengé et les Créoles de Guyane en l'occurrence, eux, sont initialement le fruit de l'histoire coloniale et esclavagiste qui tire ses origines de l'Afrique, mais aussi, pour une partie, de l'Europe, en ce qui concerne les Créoles. Comme pour les Bushinengé, ces derniers sont plutôt caractérisés comme étant des Afro-descendants, dont les ancêtres proviennent de l'Afrique.

Dans la notion d'afro-amazonie, le substantif est composé de lexèmes – afro et amazonie – qui renvoient, chacun, à des descendances spécifiques. Le premier fait référence à l'Afrique, avec tout ce qu'elle représente, en termes traditions, des us et coutumes, de religion, de patrimoine matériel et immatériel, des peuples (leurs hommes et femmes, leurs ancêtres), etc. Le deuxième se réfère à l'Amazonie, pareillement tant la zone géographique qu'à tout ce qui la compose. Ce sont là des facteurs qui ont marqué et marquent encore leur histoire, sans et avec croisements en tous genres. Le fameux trait d'union du mot afro-amazonien, caractérise un élément d'échange mutuelle et de collaboration entre les autochtones et les esclaves transplantés sur leur sol, par la force de l'histoire, leur faisant croiser chemins et destins.

À ce titre, Afro-amazonie serait donc un couple qui partagerait mutuellement ses idées en bonne intelligence, collaborerait pour élever ses actions, son mode de vie, sa pensée créatrice tout en défendant sa liberté. Il s'agit toutefois d'un couple avec deux éducations différentes, deux origines, traditions coutumes et langues différentes, mais qui par la force de la vie ont trouvé des liens de connexion pour établir un projet de destin commun et affirmé. Il en résulte une complémentarité solidaire qui, dans la différence, puise une richesse et un grand potentiel.

Le concept Afro-Amazonien augurerait bien d'une avancée sur la combinaison de deux styles pour créer un nouveau style. Au-delà de la symbolique, des illustrations factuelles existent

qui en confirment la réalité, à travers notamment de la musique afro-amazonienne, une musique aux éléments composites empruntés de la musique amérindienne et de la musique afro descendante (*bushinengé* et créole) de la Guyane. C'est le cas du *kawina* et du *bigi poeku bushinengé* désormais adoptés par les Amérindiens qui, aux éléments musicaux (rythmes et instruments particulièrement des Bushinengé et des Créoles guyanais) rajoutent des éléments de leur culture (leurs mélodies, tambours *sanpula* et hochets *malaka* traditionnels), attestant de leur signature musicale spécifique au sein d'une signature générale amazonienne des Amérindiens et des Afro-descendants. Il en est ainsi notamment du groupe Wamakwa Balate Khonanon.

Dans ces réalisations musicales, tambours, hochets et idiophones (*tibwa*) leur servent de trait-d'union et de racines inspiratrices, mais aussi d'énergie pour se constituer la force de partage, décharge, de vivre et, avec la vie, la liberté de créer et de se réaliser.

C'est ainsi que, depuis des siècles jusqu'à ce jour, ces peuples se sont unis pour survivre, en partageant leurs savoirs et savoir-faire. La concrétisation de ce vivre ensemble n'est possible qu'accompli dans le respect de l'autre, dans la considération et l'acceptation d'autrui, avec tout ce que la personne est ou représente.

Cette musique afro-amazonienne, qui est née de cette volonté de garder, de maintenir et de valoriser ces rapports autrefois vitaux, est, dans le cas présent, la représentation d'une identité musicale propre à la Guyane.

Ici, le lexème « Afro » renvoie à Afro-descendants et afro-descendance. L'Afro c'est celui qui a été arraché de force à l'Afrique pour être amené comme esclave dans le Nouveau monde, il a donné naissance à une descendance, l'afro-descendance, désignant cette filiation, et avec elle, l'individu, une culture, un art, un objet ; bref, un ensemble d'éléments liés, faisant référence ou ayant une origine africaine, et qui en préservent le caractère africain, mais demeurant dans un milieu nouveau et défini, ce, hors de l'Afrique. Aussi parle-t-on, par exemple, des Afro-américains, pour les descendants d'Afrique aux États-Unis d'Amérique, des Afro-péruviens (africains du Pérou), des Afro-boliviens, des Afro-brésiliens, etc.

La musique afro-descendante, notamment de Guyane, prend sa source rythmique dans le ou les rythmes d'Afrique. À ce propos, les Bushinengé, que l'on qualifie très justement d'Africains des Amériques, ont une musique de caractère purement et simplement africain. On le sait, la langue natale n'est, certes, plus à l'identique, car les esclaves d'une même famille, d'un même village, d'une même langue, etc., conduits en Amérique, y furent séparés à leur arrivée et mélangés à d'autres aux origines filiales, géographiques et linguistiques différentes des leurs. Malgré cette créolisation forcée entre Africains, opéré par le maître esclavagiste, un enrichissement musico-chorégraphique, toujours à l'africaine, a été maintenu (usage des

percussions avec prédominance du tambour, langage musical influencé par les intonations de la langue, geste musical et gestuelle chorégraphique caractéristiques, etc.). Cependant, cet enrichissement a évolué avec le temps et le contexte liés à toutes ces recompositions, et adaptés au nouveau cadre de vie des esclaves.

Quant à mon usage et au sens que je donne au terme amazonien, je l'associe avant tout à l'Amérindien, premier peuple d'Amazonie, premier guyanais, en l'occurrence. La musique amazonienne qui en résulte, avec toutes ses différentes composantes, se définirait donc par l'ensemble des caractéristiques de chants et de rythmes, des genres, de styles, d'esthétiques, etc., amérindiens de Guyane, que produisent leurs sept ethnies qui existent en Guyane : les Kali'ña, les Teko, les Wayãna, les Wayãpi, les Lokono, les Palikur et les Apalaï.

Concernant le concept musical afro-Amazonien que j'adopte, il s'articule autour d'éléments rythmiques, sonores, musicaux et extra-musicaux sous-jacents, associant et fusionnant des éléments issus des cultures africaines et de leurs descendances en Guyane à ceux d'origines amérindiennes, pour parvenir à la création d'un nouveau style qu'est, dans le cadre de cette étude, le *djokano* dont je développerai la notion en *infra*. En attendant, notons que ce nouveau style est né de cette volonté de garder, de maintenir et de valoriser les cultures concernées qui, autrefois, furent vitales pour les peuples qui les portaient et les ont léguées à leurs descendances, et de leur recomposition s'est enfin constituée une identité musicale propre à la Guyane.

J'ai présenté la notion d'après l'afro-amazonie, venons-en à présent à l'explicitation de la différence qu'en établit le fondateur du Djokan avec la notion de l'afroamazonie.

B.III-3b. Du concept afroamazonie

Le terme afroamazonie orthographié ainsi dans la langue française (littéraire ou scientifique) n'existe pas encore dans les écrits littéraires et scientifiques. La première fois que je l'ai vu écrit de cette façon, c'était fortuitement lors de mes recherches sur Internet, où je suis tombé sur un artiste guyanais, auteur, compositeur et chercheur, comme moi, en ethnomusicologie, M. Oxaï Roura. À l'issue de cette découverte, je me suis concerté à plusieurs reprises avec lui, souvent au téléphone, avant de le rencontrer à deux reprises chez moi, à Cayenne. Il a inventé un concept musical intitulé « Afroamazonika ». C'est une musique empreint de technologie, de rythmes tambourinés et de sonorités forestières de l'Amazonie. Dans une des interviews qu'il donne, il se définit, lui-même, comme un Afro-amazonien⁵⁰⁸. La musique qui en découle est le produit des recherches et de composition, fusionnant des rythmes musicaux amazoniens.

⁵⁰⁸ Orthographe utilisée par M. Oxaï Roura.

Pour assoir le concept *afroamazonien* et lui apporter sa crédibilité et sa reconnaissance, j'ai créé, avec la collaboration de Madame Émilie Brigandat (présidente de l'association depuis juin 2019), le CREAAM, le 07 janvier 2016, sous forme d'association loi 1901, déclarée à la préfecture de Cayenne. Le CREAAM est le Centre de recherche ethnographique des arts afroamazoniens. J'y reviendrais sur certains détails le mettant en lien avec le Djokan.

Pour le Gran Dôkô Sawani Makan, le choix de cette orthographe de l'afroamazonie ou afroamazonien s'inscrit dans une démarche d'association de fusion, de recomposition et de création, dans la continuité du passé, de nouvelles valeurs ; un enrichissement des premières. Fusion dans le sens que dans « afroamazonie » En effet, afroamazonie est un triptyque de trois concepts associés et fusionnés. Deux d'entr'eux se trouvent dans afro-amazonie, c'est-à-dire, les valeurs du pôle Afrique et du pôle Amazonie. Afroamazonie donne naissance à un troisième concept qui, lui, résulte de la fusion des corps afro et amazonie, créant la nouvelle entité qui n'est ni afro, ni amazonienne, mais plutôt afroamazonienne. Ce concept puise les forces et richesses des deux concepts précédents, pour se réaliser par lui-même à travers un nouveau langage, un nouveau regard, un nouveau mode de compréhension et de communication, une nouvelle énergie musicale et corporelle, une nouvelle lecture des valeurs et une nouvelle gestuelle musicale, en l'occurrence.

Sur la base de cette approche, on peut comprendre l'orientation du Djokan qui, finalement, est le fruit de plusieurs éléments (africains et amazoniens), fusionnant pour laisser apparaître une nouvelle forme d'expression et de communication artistico-martiale. S'il faut le dire ainsi, Afroamazonie est donc le fruit ou le fils de son père « afro » et de sa mère « amazonie ». C'est aussi une banalité de dire qu'un enfant est souvent le portrait soit de sa mère, soit de son père ou des deux en même temps, mais il demeure tout autant différent, car unique et singulier, et donc il est lui-même ; ce qui lui fait posséder sa propre identité. Durant sa croissance, il deviendra une éponge ingurgitant les savoirs et savoir-faire de ses parents ou de ses tuteurs. Puis, à l'âge adulte, voire adolescent, il volera de ses propres ailes, allant alors progressivement expérimenter et créer lui-même ses savoirs et savoir-faire, ajoutant aux valeurs des Anciens, les siennes propres.

En définissant ainsi le Djokan, associé à cette conceptualisation d'afroamazonité, le fondateur tient à montrer que dans une même expression quelconque, on peut intégrer, associer des points communs des meilleurs possibles, issus de deux ou davantage de cultures différentes. En cela, le Djokan est aussi un art pluridisciplinaire, de par ses origine, culture et philosophie, un art destiné et/ou pouvant être exploité par un public divers et varié.

PREMIÈRE PARTIE : LE DJOKAN UN ART MARTIAL PLURIDISCIPLINAIRE POUR TOUS – ESSENCE, CONCEPT, CULTURE ET PHILOSOPHIE

Cette partie de l'étude est destinée à démontrer pourquoi le Djokan est-il un art martial qui peut être pratiqué par tous ? Quels en sont l'essence et les principes, mais aussi les enseignements fondamentaux, la culture martiale et philosophique sous-jacentes. À travers différents chapitres, nous verrons les différentes disciplines qui composent le Djokan et qui fonde la richesse de son enseignement dans la diversité, tant des contenus que des formes de corps qu'il présente.

CHAPITRE I - AUX SOURCES DU DJOKAN : ESSENCE, CONCEPT ET CULTURE

Le Djokan est constitué de plusieurs éléments, allant des notions qui en fondent les bases de création, jusqu'à son développement en art martial. Parmi ces éléments constitutifs, à connaître préalablement, pour mieux saisir ce qu'est véritablement le Djokan, il y a la sémantique et l'essence du Djokan, le fondement des origines du Djokan et de son initiateur, ainsi que ses essences conceptuelles et culturelles que j'analyse à travers les principes et les techniques de l'art martial *djokan*.

I. A. Le Djokan : sémantique et essence

Pour cet art martial, toute perception, toutes symbolique et représentation, toute sa philosophie et toute signification résident dans le mot même de Djokan. Il faut alors le pénétrer et en comprendre l'essence et pouvoir en interpréter toute forme technique, esthétique et pratique.

A. 1. Sémantique du Djokan

Toute création, toute initiative, tout projet sont généralement nommés par leur initiateur. Il en va de même pour toute chose de notre vie matérielle et immatérielle qui porte un nom. Le fondateur du Djokan ne fait pas exception à cette règle : Djokan est, pour lui, une dénomination permettant à son travail de création d'être identifié, et aux spectateurs, de l'identifier au travers de cette création unique. Faut-il encore souligner que nommer c'est aussi une manière de distinguer une chose par rapport à une autre, de la différencier, de la situer dans un contexte donné, ou même de l'exclure d'un projet commun. Donner un nom aux choses, comme aux êtres humains n'est nullement un acte banal ; c'est en outre un mode d'identification et de reconnaissance voire de référence à une appartenance spécifique (un groupe, une société, un ensemble, etc.).

Le processus de dénomination est souvent relié à une conception philosophique ou idéologique. Prenons le cas des arts martiaux asiatiques, japonais notamment. Ici, chaque discipline martiale est nommée en fonction d'une démarche philosophique, culturelle, spirituelle, identitaire et même politique. Ainsi, le judo signifie-t-il la voie de la souplesse, tandis que l'aïkido est défini comme l'art de la voie des énergies. La particularité, de ces noms donnés aux disciplines martiales, est que chaque syllabe est soigneusement choisie, pour construire le nom générique qui, lui-même, définira le principe non seulement l'art martial concerné, mais également la logique interne de sa discipline, ainsi que ses arcanes.

En conservant nos deux exemples précédents, le fondateur du judo, Jigoro Kano, relève que ce substantif s'écrit « avec deux caractères chinois, dont le premier, *ju*, [柔], signifie « souplesse » ou « céder », [...] tandis que « do » [道] ou [michi,] signifie « principe » ou « voie ». La voie désigne le concept de la vie elle-même. »⁵⁰⁹ Judo est donc ainsi défini comme étant « la voie de la souplesse », avec l'idée de céder d'abord pour obtenir finalement la victoire »⁵¹⁰. Quant à la dénomination aïkido (合気道), elle est composée de trois caractères : *ai* (合) qui signifie harmonie ; *ki* (気) ou énergie et *do* (道), déjà évoqué et signifiant la voie. Ces exemples nous montrent combien la dénomination de ces disciplines n'est ni le fait du hasard, ni réalisé à la légère. Cette identification obéit à une logique consciente et riche de sens, car liée à une réflexion profonde sur différentes thématiques propre à l'initiateur. Il y a là non seulement une essence, une signification, une problématique, une symbolique sous-tendue de représentations, qui sont

⁵⁰⁹ Cf. l'ouvrage du Maître-fondateur du judo, Jigoro Kano, *Judo Kodokan, La Bible du Judo, Théorie, Technique, Kata*, préface de Kano Yukimitsu, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 1999, p. 17.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 17.

personnelles, mais sont tout autant liées à un cheminement précis, accolé et à l'expérience du/des fondateurs.

En ce qui concerne l'art martial amazonien, le Djokan, le processus de nomination obéit également à la même logique. Le but était de donner à cet art martial une signification symbolique, un sens permettant aux personnes externes, comme aux personnes internes, de s'identifier et de l'identifier en tant que tel, un art martial afroamazonien sous-tendu par des éléments-sources (d'origines africaine et amérindienne) et se réalisant dans une pratique dont la logique interne de l'activité est somme toute nouvelle, une innovation culturelle.

Sur la base de cette considération, notons aussi que le fondateur a eu la volonté de ne pas réduire la discipline *djokan* en une pratique quelconque, se caractérisant uniquement par le divertissement et l'exploitation du corps locomoteur. Bien au contraire. Le nom de la discipline est à l'image même de son contenu, de son enseignement et des valeurs prônées.

Ce n'est pas le fait du hasard. En effet, la nomination de cet art martial n'est nullement concomitante à sa création ; cela se fit plus tard. C'est seulement au bout de six mois de réflexion que le Gran Dôkô Sawani Makan finit par trouver le mot correspondant à ses aspirations pour définir le plus fidèlement son nouveau concept, car c'est bien de cela qu'il s'agit premièrement.

Pourquoi ? Plusieurs raisons viennent expliquer d'abord cette durée. La première est que le Gran Dôkô prenait tout simplement son temps pour trouver le bon mot, qui devait être des langues régionales de la Guyane, sinon quitte à en créer un qui lui conviendrait réellement. Deuxièmement, le fondateur voulait que ce mot vienne de son cœur et non pas de son esprit. Autrement dit, il se laissait guider par son intuition, convaincu qu'elle le mènerait vers la solution adéquate, en fouillant plusieurs ou en observant préalablement plusieurs signes qui lui révéleraient des éléments pour construire cette dénomination. Cela se fit comme pour trouver le nom de son propre enfant, qu'il portera toute sa vie durant, et à travers lequel il bâtira toute son existence.

Le fondateur de Djokan a agi ainsi, conscient qu'un nom traverse le temps et l'espace ; qu'une fois donné, il reste à l'esprit et, ce, quelle que soit la nationalité du pratiquant, le nom donné est une signature d'identification qui demeure, sauf exception le faisant modifier, et quand bien même ce sera le cas, il y aura toujours un rappel du nom originel.

En prononçant la dénomination en question, seul l'accent du locuteur ou la prononciation pourrait éventuellement marquer des variantes et/ou des différences d'intonation, au niveau de l'audition. Et ce nom porterait, alors tous les signes identitaires voire les empreintes représentatives et significatives de la discipline, pour ce qui concerne le Djokan.

Dans sa recherche du fameux nom, pendant les premiers mois (en 2009), le Gran Dôkô a mené des recherches dans divers ouvrages dans lesquels il avait repéré quelques mots (voir

tableaux ci-dessous) qui l'intéressaient. Dans un premier, il avait inscrit sur une feuille une liste des mots en français susceptibles de caractériser son futur art martial amazonien. En même temps, il poursuivait ses recherches dans des ouvrages anthropologiques (traitant des cultures amazoniennes de Guyane), ainsi que dans des dictionnaires de langues régionales guyanaises.

Tableau 2 : quelques mots sélectionnés dans la liste pour nommer cet art martial amazonien.

Noms sélectionnés	Traduction en français	Origine
<i>Makan</i>	Guerrier <i>teko</i>	<i>teko</i>
<i>Tchòk</i>	Coup	créole guyanais
<i>Garoulé</i>	Dispute/affrontement	créole guyanais
<i>Briga</i>	Combat	créole guyanais
<i>Djoubaté</i>	Se démener	créole guyanais
<i>Lévé-fésé</i>	Soulever et projeter	créole guyanais

Toutes ces recherches se justifiaient, car, à l'origine, le Gran Dòkò Sawani Makan n'avait pas d'intention d'inventer un nom, mais voulait plutôt en trouver un existant déjà, voire une expression toute faite qui traduirait toute la réalité de la problématique de cet art.

Les mois passaient et il ne trouvait toujours pas le nom recherché, au point qu'il lâcha prise à un certain moment. Ce fut ainsi jusqu'au jour où il se souvint à nouveau du mot *djòk*, dont il eut une subite illumination, car il s'agissait d'un mot qu'il connaissait, pour avoir entendu souvent des gens l'utiliser pour qualifier une femme de forte corpulence et de fort de caractère, c'est généralement une meneuse, une vaillante et très courageuse. Finalement, il en trouvera la définition dans le dictionnaire de créole – français⁵¹¹. Parmi les sens que revêt le mot *djòk*, robuste et éveil retiendront particulièrement l'attention du Gran Dòkò, car faisant respectivement et clairement référence au corps bien portant et à l'esprit éveillé. C'est alors qu'il eut à cœur d'utiliser, comme préfixe du nom de son projet martial, le mot *djòk*. Pour ce faire, il commença d'abord à chercher dans des mots de la même famille, ceux ayant *djòk* pour radical.

⁵¹¹ Georges Barthélemi, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007.

C'est le cas de : *djokou, djoki, djoka, djoké, djoken, djoko, djokon, andjok, kadjok* et bien d'autres encore. Sur cette base, et en compagnie de son épouse, ils se mirent au défi de trouver, par jeu de mots, la meilleure combinaison possible des préfixes et suffixes qui permettraient de nommer enfin le nouvel art martial que le Gran Dôkô venait de créer il y a quelques mois de cela. De ce jeu résultera le mot *djokan* (prononcé *djokane*) proposé par son épouse. Le Gran Dôkô le répètera plusieurs fois, puis le fit pareillement faire à son épouse, qu'il écoutait prononcer ce mot, les yeux fermés, comme pour ressentir dans ses entrailles la vibration qui lui indiquerait qu'il avait enfin trouvé la dénomination de son art. « Oui c'est ça », s'écria-t-il enfin, d'une voix confiante. C'est ainsi qu'a émergé la dénomination Djokan et que le Gran Dôkô l'adopta.

C'est approche apporte de nombreuses informations sur le mot Djokan : Djokan est composé de deux lexèmes, comme on peut le lire sur le site officiel du Djokan (www.djokan.net) : « *djòk* » et « *an* ». *Djòk* est un mot créole d'origine africaine. *An* est la préposition en. Le Gran Dôkô le traduira par « en éveil » ou encore « celui qui est éveillé ».

Outre cette sémantique du vocable *djokan*, voyons maintenant quelle en est l'essence.

I. A. 2. Essence du Djokan

Comprendre l'essence d'une chose c'est en élucider la nature, ce qui la constitue⁵¹². Pour saisir le Djokan, il nous faut donc en comprendre la nature, ses composantes et leurs significations. Le Djokan est conçu tel un corps doté d'une ossature, le squelette par lequel passerait les mouvements fondamentaux et autour duquel se structurerait des organes vitaux.

Nous l'avons vu, le Djokan est un art martial singulier en ce qu'il place l'être humain au centre de ses préoccupations, de ses savoirs et savoir-faire, mais aussi de sa pratique, de ses techniques, de ses enchaînements et de ses mouvements. C'est une somme des connexions qui permet à tout un chacun de vivre sa pleine nature d'être humain. Ainsi le pratiquant est-il connecté ou se reconnecte-t-il avec sa vraie nature. Pour ce faire, le Djokan est fondé sur des principes, des outils en tous genres et toutes sortes d'interconnexions permettant à chaque pratiquant de se constituer sa réalité fondamentale. C'est dans le triptyque « homme-nature-culture » que le Djokan puise sa force. L'essence même du Djokan c'est la compréhension, par le pratiquant, du vivre ensemble et sa mise en application. Ce vivre ensemble passe par un ensemble de valeurs

⁵¹² Jacqueline Russ, *Dictionnaire de Philosophie, Les concepts, Les philosophes, 1850 citations*, Paris, Éditions Bordas, p. 94.

humaines, nécessaires à la cohésion sociale, comme le respect, la solidarité, l'humilité, etc. À ce sujet, dans sa conférence sur le Djokan, Anakesa Apollinaire relevait que :

« La culture *djokan* contribue à apporter des connaissances et des savoirs propres à assurer le développement harmonieux de l'individu, de la collectivité, de la société. Elle renseigne sur le passé, contribue, même modestement, à la construction du présent, pour que soit assurée la continuité de l'humanité. Art de combat de la vie pour la vie, de l'homme pour l'homme, le Djokan c'est en même temps la manière de rythmer cette même vie, tout en établissant le rapport à l'environnement naturel, ce lieu d'apprentissage des mystères et des réalités de la vie. »⁵¹³

Il y a là, dans les propos de M. Anakesa, un questionnement majeur autour tant de la compréhension de l'univers, de l'humanité que de la vie. Aujourd'hui, avec la fulgurance technique et technologique, tout va vite, tout évolue rapidement, mais pas forcément, à chaque fois, dans le sens de l'intérêt général de l'humanité. Nos sociétés de consommation constituent un exemple éloquent : le profit et/ou l'appât du gain surplombent le bien-être et la bonne répartition des biens et des services entre les hommes et les femmes de toutes les classes sociales (je reviendrai un peu plus tard sur le rapport du Djokan à l'humanité).

Toujours sur la question de l'essence du Djokan, trois éléments structurants fondent la philosophie sous-jacente et demeurent essentiels pour la compréhension profonde de cet art. Il s'agit des « *sèt rakaba* » ou sept racines du Djokan d'une part, et de l'autre le « *kamodjòk* » ou code moral du Djokan. S'y ajoute l'étymologie du mot Djokan, traduisant la construction et l'élaboration d'un travail profond de l'être pour l'être : c'est l'éveil.

Les *sèt rakaba* représentent différentes connexions ou voies d'accès pour la compréhension profonde et globale de cet art martialo-musical. Chaque *rakaba* renvoie donc à un élément clé, dans la lecture que l'on doit avoir de l'expression spécifique *djokan*, et constitue l'architecture, mieux, le socle des arcanes de l'art *djokan*. Mis bout à bout, ils forment un tout, les *sèt rakaba*, offrant aux pratiquant "l'âme" et l'essence de cette discipline martiale. Je décrirai davantage ce fait et en donnerai plus de détails dans le chapitre consacré à la philosophie du Djokan.

Quant au *kamodjòk*, c'est le code moral du Djokan. Il couvre et oriente son enseignement ainsi que sa pratique. Par sa valeur philosophique et holistique, il apporte une réflexion profonde sur l'être et donne du sens à l'enseignement qui est transmis. Le *kamodjòk* est né des différentes

⁵¹³ Conférence intitulée « Djokan, une dynamique patrimoniale guyanaise pour une humanité partagée », donnée à Cayenne, le 28 juin 2016.

rencontres du Gran Dôkô avec les Anciens et de ses expériences personnelles. De même que pour les *sèt rakaba*, je reviendrai plus amplement sur ce sujet qui mérite approfondissement dans la partie sémiotique du Djokan : signes, symboles et représentations.

Le troisième facteur après les *sèt rakaba* et le *kamodjòk* est l'étymologie du mot *djokan*. Toute dénomination d'objet, de personne, de concept prend sens et signification par rapport au contexte même de sa création et de son utilisation. Nommer, nous l'avons vu, c'est aussi en reconnaître la réalité et l'existence. C'est par ailleurs lui apporter une représentation et lui conférer une fonction plus ou moins utile dans la société qui sera amenée à le reconnaître et à l'employer. Ainsi, le substantif Djokan est porteur de sens que lui confère autant son fondateur et ses pères que ses pratiquants et son public. Djokan signifie ce qui est en éveil. Aussi est-il intéressant d'en comprendre singulièrement la nature et le sens plein de subtilités. Je reviendrai sur les détails de ce sujet dans le chapitre I « Aux sources du Djokan : essence, concept et culture, particulièrement dans la partie sémantique du Djokan ».

J'ai cité dans cette partie les éléments constructifs de l'art *djokan* comme les sept dimensions internes du Djokan appelées les *sèt rakaba*, le *kamodjòk* qui permettent de structurer la base du Djokan et de comprendre les objectifs visés à travers cet art. Nous allons maintenant poursuivre mon propos, en abordant les origines du Djokan et parlant de son initiateur.

I. B. Aux sources du Djokan : origine et initiateur.

Bien que créé il y a neuf ans, le Djokan est, depuis au moins une quinzaine d'années, l'objet de mes recherches. La compréhension que j'en ai sur le processus de sa création m'amène davantage à m'interroger sur ses origines, et sa méthodologie martiale. À cette interrogation primaire vient se greffer d'autres questionnements, notamment sur son fondateur. Qui est le Gran Dôkô Sawani Makan ? D'où lui est venu ce projet martial et pourquoi ? Ce projet répond-il à un besoin personnel ou sociétal ou encore les deux ? Éclaircir ces questions me permet de mieux approfondir la connaissance que l'initiateur du Djokan a sur son art. Pour ce faire, je m'attèle premièrement à examiner les arcanes de l'origine ou des origines du Djokan, avant d'examiner le profil et parcours de son initiateur sur plusieurs aspects, tels que son parcours scolaire, sportif, martial, artistique, universitaire et professionnel.

I. B. 1. Aux origines du Djokan

Pour la construction du Djokan, le Gran Dôkô Sawani Makan s'est, souvenons-nous-en, appuyé sur plusieurs origines, dont bon nombre d'éléments fondent la philosophie tant de cet art martial que de son initiateur, et ce n'est pas là un fait fortuit. Il s'agit, de sa part, d'une démarche personnelle bien menée et réfléchie. Cela se justifie d'abord parce que le fondateur du Djokan est Guyanais lui-même, un amoureux de sa terre natale, dont il a compris bon nombre d'enjeux. Aussi toute sa vie durant, se demandait-il comment pourrait-il contribuer au développement de la Guyane. Passionné des arts martiaux depuis son enfance, il comprit que c'était par la voie martiale qu'il pourrait alors se sentir le mieux à même à être utile à la société guyanaise. Pour répondre à cette aspiration, son art se devait donc d'être le reflet ou à l'image pluriculturelle de la Guyane. Ainsi, le Djokan a, pour entre autres objectifs, retracer et mettre en valeur les cultures qui ont construit l'histoire, les peuples et le territoire de la Guyane.

En 2015, dans un reportage de l'émission « Passion Outre-Mer, Guyane Terre de tous les possibles », sur France Ô, le Gran Dôkô déclarait ceci : « La spécificité du Djokan, par rapport à la Guyane ? Je dirais que le Djokan se veut son miroir, son reflet [historique et culturel] ». Ce qui n'aurait pas été le cas si le Gran Dôkô Sawani Makan avait érigé une discipline martiale uniquement avec les éléments *bushinengé* par exemple, ce, pour créer un art exclusivement *bushinengé*. Il aurait pu pareillement, avec des éléments uniquement amérindiens, produire un art amérindien, ou encore avec des éléments uniquement créoles, réaliser un art exclusivement créole. Mais, cela n'a jamais été son but. Ainsi que nous l'avons évoqué précédemment, la Guyane est une terre plurielle, où la diversité culturelle orne ses paysages également multiples, naturels et socioculturels. Ici, des cultures diverses se croisent, se côtoient, se mélangent, s'affrontent parfois. La Guyane se cristallise ainsi à travers ce mélange des peuples, et puise sa spécificité à cette somme des particularités qui font sa richesse culturelle que lui fournit la mosaïque de ses peuples aux origines diverses et variées.

Le fondateur du Djokan voulait justement que sa discipline soit à l'image positive de la Guyane, une image positive qui transcende toute relation de simple cohabitation entre les composantes de la société, ce que, malheureusement, nous vivons de plus en plus aujourd'hui, le vivre ensemble peinant encore à se maintenir par rapport à jadis où la solidarité, la cohésion et l'entraide, l'intérêt général privilégié étaient les maîtres-mots. Par le Djokan, le Gran Dôkô souhaite effectivement apporter une autre image de la Guyane, lui qui, tôt, avait pris connaissance des préjugés, des moqueries exogènes en tous genres dont est victime la Guyane, voire de l'indifférence manifeste de certains gens vis-à-vis des Guyanais, quand bien même les individus

en question feraient preuve de leur méconnaissance voire ignorance au sujet de la Guyane. Parmi eux, d'Aucuns n'ont même jamais mis les pieds sur ce territoire qu'ils pensent mieux connaître que les autochtones, pour s'autoriser des telles médisances.

Combien des gens qui, encore aujourd'hui, n'identifient souvent la Guyane qu'au bain, qu'au carnaval, qu'au centre spatial européen et à la fusée Ariane, mais également davantage à un territoire peu hospitalier infesté des bêtes sauvages et de toutes sortes de bestioles nuisibles ; le faisant avec autant de parti-pris que d'images négatives. Le fondateur du Djokan a lui-même été témoin de cette réalité. Aussi s'est-il fait le devoir de contribuer, autant que faire se peut, à changer même modestement cette image négative.

Voilà ce qui justifie, entre autres, que :

« Le Djokan tire ses origines des pratiques guerrières, des danses guerrières, des us et coutumes des peuples guerriers d'Amazonie : les Amérindiens, les Bushinengé et les Créoles de Guyane » (cf. www.djokan.net).

S'il en est ainsi, c'est notamment parce que l'initiateur du Djokan voulait retrouver tous ces faits culturels et cet héritage patrimonial de grande importance : les pratiques guerrières, les formes de combat (pouvant être utiles à l'élaboration de la discipline martiale le Djokan), les formes de corps (lutte, combat et danses guerrières), les gestes, les instruments, les armes, les chants, les rythmes, les tenues, les langages, et bien d'autres éléments encore. Il lui fallait en percevoir non seulement les similitudes, comme dans les luttes de combat corps à corps appelées aussi les luttes libres, mais en observer également les différences, comme par exemple les armes et les langues utilisées.

Dans la démarche et la conception du fondateur, le Djokan doit être une discipline ouverte à l'échange, au partage et à la diversité. Pour atteindre son objectif, plusieurs années durant, il est allé à la rencontre de nombreuses personnes ressources, pour observer et récolter toute donnée pertinente pouvant alimenter de la meilleure façon possible le projet *djokan*. Les personnes rencontrées (Anciens, *Kapiten*, chefs coutumiers, pratiquantes, pratiquants, connaisseurs, etc.) ont, soit appuyer, soit contredit ses perceptions ; ce qui lui a permis de confirmer ou d'infirmier certaines de ses hypothèses techniques, pratiques et philosophiques notamment. Par ce processus, il visait l'élaboration d'un projet martial qui soit crédible tout autant qu'authentique.

Pour réussir ce pari, le fondateur du Djokan s'est attelé à l'observation participante, afin de connaître de l'extérieur comme de l'intérieur les faits et pratiques étudiées. Il pouvait alors tester directement sur soi, vivre ainsi certaines réalités. Ainsi, depuis des années jusqu'à aujourd'hui, cherche-t-il à comprendre le plus profondément possible les peuples qu'il côtoie dans le cadre de

ses recherches, en multipliant des séjours au plus près des gens, en allant les rencontrer dans leurs villages, dans leurs demeures. Cet exercice n'a jamais été de tout repos, car également jonchés de toutes sortes d'écueils, le sujet abordé étant épineux. Il fallait d'abord commencer par faire comprendre aux personnes ressources sa démarche et son projet, s'armer de patience, de tact et de pédagogie, sans oublier le lot classique des aléas du terrain en tous genres, qu'il serait long d'énumérer ici.

En dernier ressort, des composantes culturelles, artistiques et philosophiques d'origines amérindiennes, *bushinengé* et créoles du Djokan constitueront donc le ciment pour cet art martial. À travers cette discipline, elles ne sont pas seulement présentes, mais également elles s'y croisent, se complètent, s'harmonisent, pour créer un socle culturel, artistique et pédagogique nouveau.

Si nous commençons à saisir de mieux en mieux la teneur des origines du Djokan, qu'en est-il réellement de son initiateur ?

I. B. 2. L'initiateur du Djokan

Le fondateur du Djokan est une personne aux multiples parcours notamment, sportif, martial, artistique (musical, danse, et dessin) mais aussi, universitaire et professionnel, au travers desquels il s'est réalisé dans cette voie martiale. Ce ne fut pas une démarche, et encore moins un acte, *impromptus*.

Avant de répondre à la question de savoir qui est le Gran Dôkô Sawani Makan, il est fort judicieux de préciser avant tout ma démarche de chercheur qui n'est pas de plus confortable. En effet, ma position fort délicate, car je travaille sur ma propre « création », et l'objectivité de mon statut de chercheur, de surcroît doctorant, m'appelle à davantage de vigilance, pour parvenir à marquer une neutralité dans mes prises de positions autant que dans mes analyses et interprétations des faits étudiés ; je l'avoue, ça n'est pas une mince affaire. Je dois intervenir ainsi, comme dans un labyrinthe, tour à tour en tant que chercheur qui observe, analyse, explicite le récit du Djokan, mais aussi en tant que fondateur, maître-formateur, pratiquant martial et musicien compositeur des musiques *djokan*, etc., sans oublier le Yannick Théolade d'avant la création du Djokan.

Ce n'est, non plus, un secret pour personne : parler de soi n'est jamais chose aisée, et les choses se durcissent encore dans mon cas, pour avoir à assumer, en même temps, tous les statuts ci-dessus annoncés. Aussi je m'en tiens davantage aux éléments factuels et toutes sortes de

documents d'archives et autres témoignages fiables, justifiant ou éclairant une prise de position quelconque de ma part, afin d'explicité les composantes, le fonctionnement ; bref, la réalité du Djokan, ce, depuis sa naissance à son développement actuel, ainsi que les perspectives d'avenir.

Pourquoi et comment Yannick Théolade est-il devenu le Gran Dôkô Sawani Makan ?

Gran Dôkô Sawani Makan, de son vrai nom Yannick Frédéric Théolade, est né le 09 janvier 1978 à Cayenne, en Guyane française. Fils des Guyanais Viviane N'Guyen Van-ky et d'Émile Théolade. Il grandit et passa toute son enfance avec sa mère, au 219 lotissement Fruit à pain, à la cité Grant, à Cayenne. Il est d'une fratrie de six frères et sœurs, dont il est le cadet de la famille du côté de sa mère, et l'aîné du côté de son père qui, lui aussi, vit à Cayenne. Dans son enfance, il vécut donc chez sa mère, en compagnie de son grand demi-frère Stéphane N'Guyen Van-ky et de ses deux petites demi-sœurs Vanessa Marimoutou et Christelle Marimoutou. Du côté de son père, il partagera des moments familiaux avec ses deux autres demi-sœurs Rina Théolade et Sabrina Théolade, une diversité vécue déjà dès le cocon familial.

Depuis son plus jeune âge, Yannick Théolade évolue dans deux mondes dans lesquels l'ont fait baigner ses deux parents et dans lesquels il évoluera sans discontinu : le sport et la musique. Deux domaines qui, petit à petit, forgeront le caractère, la personnalité et la sensibilité du jeune Yannick. En effet, ces éducations – physique, sportive et musicale, transmises par ses parents et fortement imprégnées en lui –, lui faciliteront très naturellement pour Yannick Théolade la pratique des sports et l'apprentissage de plusieurs instruments de musique.

Mais avant d'en parler plus en détails, notons d'abord que les activités des parents de Yannick Théolade eurent une forte influence sur ses capacités et ses choix de vie. Viviane, sa mère, était une danseuse (danse classique et danse contemporaine) à l'école de danse ADACLAM, mais aussi une contorsionniste et une joueuse de tennis. Depuis son enfance, elle est aussi une chanteuse, guitariste et pianiste. Encore aujourd'hui, elle danse, chante et joue de la musique, son dernier concert grand public, datant du 1^{er} décembre 2018, donné à la grande salle du Zéphir, à Cayenne. Viviane est une artiste reconnue en Guyane et fait partie du paysage musical guyanais. Il a reçu deux Lindors⁵¹⁴ de la musique et une distinction comme femme de valeur de la Guyane. Elle pratique, aujourd'hui, le Djokan, le *gaya*, le vélo en salle et la marche en pleine nature.

Émile, le père, quant à lui, était un acrobate, qu'il a pratiqué en compagnie de son grand-frère Sylvian Théolade. Il est aussi un danseur acrobatique, un bodybuilder confirmé, mais guitariste, clarinettiste et saxophoniste. À l'aube de ses 70 ans (en juillet 2020), il continue toujours à s'entretenir grâce à la marche en pleine nature, le vélo en salle et surtout à son sport

⁵¹⁴ Le Lindor est une récompense que l'on donne aux artistes guyanais ayant produit une œuvre dans l'année qui ont été nommée et récompensée pour le travail artistique et culturel réalisé.

favori, la musculation. Il joue dans un groupe de guitares acoustiques et de la clarinette, et se produit plusieurs fois dans l'année. Il est depuis 2016, élève clarinettiste au conservatoire de Cayenne. On peut dire que les parents de Yannick sont toujours actifs dans les domaines du sport et de la musique, et que, tous deux retraités, peuvent s'adonner à cœur joie à leurs passions de toujours.

Ces orientations, et ces exemples véhiculés par ses parents, serviront de modèles à Yannick. Ils constitueront pour lui un élément clé dans la construction de sa personnalité, de son être et de ses choix personnels. Viviane N'Guyen Van-ky et Émile Théolade, sans le forcer, ont initié Yannick aux valeurs du sport, jusqu'à devenir sa seconde nature. Par ce biais, il a appris le goût de l'effort, le respect de son corps, l'esprit sportif et bien d'autres valeurs encore.

Au début, c'est sa mère qui l'inscrit dans un club de judo, alors situé en face du domicile familial. Elle l'initia en même temps à la guitare acoustique et au piano et plus précisément au synthétiseur. Son père l'initia plutôt à la guitare acoustique, à la gymnastique acrobatique, à la musculation, mais aussi et surtout, au travail technique du renforcement des chaînes musculaires, ainsi qu'à une alimentation saine et spécifique du sportif. D'ailleurs, plus tard, Yannick Théolade passera un certificat de nutrition.

L'on comprend alors pourquoi Yannick Théolade a toujours été ainsi fasciné par les prouesses techniques de ses parents, lorsqu'ils évoluaient ensemble dans des spectacles de danse et d'acrobatie (voir photos n°31 et 32 ci-dessous). Peu fréquent à l'époque, en Guyane, les parents de Y. Théolade étaient connus pour leurs prestations de haute qualité.

Les frères Théolade (Émile et Sylvian ; père son oncle de Yannick) étaient également connus comme les hommes forts de la Guyane. Dans sa jeunesse, Yannick a rencontré de nombreuses personnes qui lui relataient les exploits de ses parents sur le plan sportif. Encore aujourd'hui, A ces témoignages s'ajoute un album photo, encore en possession de Yannick T., qui montre les exploits de ses parents (en acrobatie à deux et en danse acrobatique). Du reste, il a toujours tenu à cet album photo comme la prunelle de ses yeux, le traînant avec lui partout où il s'installe, à chaque grand déménagement qu'il fait, comme lorsqu'il avait quitté le foyer familial lors de ses 19 ans, pour aller s'installer, en Guadeloupe, pour ses études à l'université des Antilles et de la Guyane (UAG), à Pointe-à-Pitre. Tous ces exploits de ses parents faisaient alors naître en lui une fierté, une grande motivation et surtout une envie de leur ressembler, en les imitant tant sur le plan sportif que musical.

C'est dans ses années de formation en STAPS, plus particulièrement en SUAPS, à l'UAG, qu'il s'entraînera plus en profondeur en gymnastique acrobatique, entre autres, aux agrès masculins, au sol et aux acrobaties mains à mains. En se référant au fameux album photo familial,

il réalisera la plupart des acrobaties de ses parents, avec ses collègues étudiants. C'était comme un défi qu'il voulait absolument relever et réussir comme une étape importante de sa vie, lui qui n'a jamais vécu avec ses deux parents ensemble ou en même temps, ses parents s'étant séparés alors qu'il n'avait qu'un an seulement. Se donner ce genre de défi, c'était aussi, pour lui, une manière de se rapprocher d'eux et d'apprécier leurs activités.

Sur le plan musical, tous ses oncles maternels étaient musiciens et chanteurs. Sa grand-mère maternelle, Simone Pésima, épouse N'Guyen Van-Ky, était également une artiste. Elle aimait par ailleurs réciter des poèmes et des contes. À chaque rassemblement familial, chez elle, Yannick Théolade avait droit à de la musique et à une récitation de fables, de poésies de la part de la grand-mère, qui l'a, du reste, très grandement influencé sur les plans artistique, philosophique et spirituelle.

Cette somme de faits sont des éléments qui ont profondément marqué l'enfance de Yannick Théolade et qui, sans le savoir alimentera son âme d'artiste, car devenu lui aussi capable d'écrire des poésies, de réaliser des dessins et même des bandes dessinées pendant son enfance, ce, durant la période de ses études aux collèges et lycées.

Baignant dès son enfance dans un tel environnement, le cadre était donc propice à Yannick Théolade pour devenir un inconditionnel, un assoiffé de sport. Son corps athlétique et sa grande motivation pour les sports lui permettront d'exceller dans différentes disciplines physiques et sportives. Bien que s'exerçant densément et très tôt au judo, Y. Théolade demandera également à sa mère de l'inscrire dans un club d'athlétisme. Sa passion pour l'athlétisme fut précoce. Elle se manifestera et s'exercera pendant son passage en cours élémentaire, pendant les séances de sports.

Il rentrera dans le club d'athlétisme, le Sport Guyanais, de Cayenne, à l'âge de 11 ans, où il rentre au collège de Zéphir, toujours à Cayenne. Depuis, Yannick Théolade aime courir et courir vite. Son idole en athlétisme, c'est le sprinter et sauteur américain Car Lewis, dont il apprécie toutes les qualités : sa technique, son agilité, son feeling en course et en saut en longueur. L'influence de cet athlète sur Y. Théolade est telle qu'il ne voudra même pas à essayer les autres disciplines d'athlétisme, comme les lancés, les courses de fond. Sachant déjà ce qu'il veut faire, c'est tout naturellement qu'il va se faire remarquer dans les deux disciplines reines de son idole Car Lewis : la course de vitesse et le saut en longueur.

En effet, dès le départ, Yannick Théolade s'illustrera dans ces deux disciplines et ne tardera pas à montrer à son entraîneur de l'époque, M. Roger Mathias, mais aussi au public, ses capacités dans ces domaines. Dans son parcours d'athlète, Yannick Théolade connaîtra plusieurs titres de champion de Guyane. Il participera également à diverses compétitions régionales, nationales et internationales, et y représentera brillamment la Guyane.

Il détient d'ailleurs toujours le record du saut en longueur de la catégorie minime 2 avec un bond à 6, 78 m (soit un record qui tient depuis plus de vingt-cinq ans). Il détenait la quatrième meilleure performance française de la longueur aux Jeux de l'Avenir, en juillet 1993, et était finaliste aux *Carifta Games* de la Barbade, en avril 1994. Si avec l'athlétisme Yannick connu des moments si intenses, il connut aussi des moments difficiles avec un certain nombre de blessures (déchirure aux abducteurs, élongations aux ischios jambiers, entorses sévères aux chevilles) qui venaient, au fur et à mesure, éloigner son rêve de devenir un athlète professionnel, et donc un champion d'athlétisme, à l'instar de son idole Carl Lewis.



Photo 31 : Yannick au Jeux de l'avenir au saut en longueur **Photo 32 :** Yannick en série au sprint (80 m)
© Archives Yannick Théolade.



Au judo, les choses prenaient à peu près la même tournure. Yannick Théolade s'entraînait non seulement en athlétisme, les après-midis au stade Baduel de Cayenne, mais aussi au judo, le soir. Très vite, il deviendra un référent dans sa catégorie jeune, et y gagnera plusieurs compétitions. Plus tard, le scénario de déconvenue se répétera, lorsqu'il subira une deuxième désillusion, cette fois-ci, en judo : une luxation de l'épaule gauche l'empêchera de finir le tournoi Antilles-Guyane où, malgré cet abandon, il terminera tout de même troisième au classement final, alors qu'il était favori avant cet accident. Ce fut pour lui encore un moment très difficile et douloureux à passer, puisqu'une de fois de plus, ses espoirs et ses chances d'exceller au plus haut niveau se sont envolés. Ces désillusions furent accentuées par le fait, malgré ses entraînements acharnés et sa détermination, il n'arrivait plus à réaliser ses performances, ses contre-performances venant surtout des mauvaises récupérations et mauvais soins subies précédemment, et faisant ressurgir ses anciennes blessures, mal cicatrisées, ce, à la suite d'intenses efforts fournis lors de nouveaux entraînements.

Plus tard, pendant sa période étudiante (en 1997), Yannick Théolade continuera le judo de compétition, mais plus avec l'objectif de devenir un champion de niveau international. Il sera quand même champion de la Guadeloupe en – 81 kg, pour une première participation, champion

Antilles-Guyane universitaire, 3^e au championnat Antilles-Guyane dans la même catégorie. Il arrêtera définitivement la compétition, en 2003, en Guyane, sous la direction de son tout premier entraîneur de Judo M. Guy Pina.

Il importe de noter que ce parcours sportif de Yannick Théolade, sur de nombreuses années, est une période riche en activités, pendant lesquelles il s'est livré à la compétition (locale, nationale et internationale). Cette observation est capitale, dans le sens où il procédera différemment pour son art martial, le Djokan, où il n'y a pas de compétition. Est-ce ce choix résulterait-il des conséquences de mésaventures qu'il subit pendant les compétitions ou plutôt le fait de sa frustration de ne pas avoir pu réaliser son rêve d'être un jour champion de haut niveau ?

Notons que sa participation aux compétitions a eu un double effet sur le jeune Y. Théolade : un effet plutôt bénéfique, car cela lui a procuré confiance en soi, estime de soi, découverte de son potentiel, ouverture au monde grâce aux voyages effectués dans d'autres pays (dont la Barbade, les Antilles françaises, la Métropole). Cependant, la compétition lui a aussi apporté stress négatif, égocentrisme, envie de domination, agressivité. Après examen de conscience, en pesant le pour et le contre, il s'apercevra que, finalement, la compétition ne lui apportait plus l'épanouissement à la fois physique et intérieur dont il avait tant besoin. Aussi sentit-il, au fond de lui-même, que le chemin de la compétition n'était plus la voie qu'il recherchait finalement, son cœur étant tourné plutôt vers la quête de quelque chose de plus profond et de plus interne, ce qu'il recherchera dorénavant.

Après cette phase de vie sportive consacrée aux entraînements à but compétitif, s'ouvrira, pour lui, une nouvelle ère. En effet, l'arrivée de Yannick Théolade en Guadeloupe, pour ses études, le 20 septembre 1997, marquera un véritable tournant dans la vie sportive, et surtout, dans sa vie martiale. N'arrivant pas à s'inscrire en option athlétisme en STAPS (car le groupe d'option athlétisme était alors complet), il se tourna naturellement sur sa deuxième discipline de cœur, le judo. Il s'inscrira d'abord au club universitaire de Fouillole, le GUC, à Pointe-à-Pitre avec Monsieur Karim Keita (qui deviendra, en 2018, le président de la ligue de judo de la Guyane), puis, plus tard, dans le club omnisport de Pointe-à-Pitre, avec M. William Sell.

L'année suivante, en 1998, il rencontrera le *ninjutsu*⁵¹⁵ avec *sensei* Michel Clarac, expert en *kick boxing*⁵¹⁶ et *ninjutsu*. Cette discipline martiale ne lui était pas inconnue, car son grand-frère Stéphane le pratiquait en métropole ; il était alors ceinture noire 2^{ème} dan. Adolescent, son grand-frère lui avait longuement parlé de cet art martial, et l'avait instruit sur ses valeurs, ce qui l'avait

⁵¹⁵ Art martial japonais des anciens guerriers appelé ninjas.

⁵¹⁶ Sport de combat américain, utilisant les techniques de pieds poings.

grandement séduit. Aussi revêt-il, à son tour, de le pratiquer un jour, lui qui était déjà passionné de films d'arts martiaux, de *ninja*, de Jacky Chan⁵¹⁷ et de *kung-fu*⁵¹⁸.

Cette rencontre avec le *sensei* Michel Clarac, et avec lui le *ninjutsu*, va changer la vie martiale de Yannick Théolade, puisque contribuant à son évolution globale. La richesse de la discipline *ninjutsu* le fascinant au plus haut point, il s'entraînera durement sur la technique, l'usage des armes de *ninjutsu*, et le travail du moi intérieur à travers la méditation l'interpelle et lui permet de se découvrir d'autres potentialités. Ainsi le *ninjutsu* prendra une place de plus en plus importante dans sa pratique martiale, ce qui aura pour corolaire la diminution drastique de sa pratique du judo. Aussi s'absentera-t-il souvent aux cours de judo, préférant s'adonner davantage à sa nouvelle pratique. Au bout du compte, il finira par arrêter la pratique du judo en club, pour se consacrer exclusivement au *ninjutsu*, ce, du lundi au samedi de 18h30 à 21h30 le dimanche étant réservé aux différents stages d'arts martiaux. Il en sera ainsi pendant six ans (de 1998 à 2003). Durant ces années d'entraînement et formation en *ninjutsu*, il passera, auprès de son mentor, le diplôme fédéral d'instructeur de *ninjutsu* et de self-défense.

Sur le plan universitaire, s'inscrira dans la filière Sciences techniques des activités physiques et sportives (STAPS), et y suivra une scolarité sans encombre, du DEUG jusqu'au DEA qu'il réussira en 2003. Refusant de faire le doctorat à l'époque, à l'issue de son DEA, son envie se portera sur la vie active. Aussi retournera-t-il chez lui, en Guyane, en 2003, pour y travailler.

À peine arrivé chez lui, qu'il créa un club de *ninjutsu* et de self-défense, le « *Nin sei budo* », établi à Cayenne à l'espace Phénix, alors dédié aux sports et aux arts martiaux. Avec cette action, il deviendra le pionnier du *ninjutsu* en Guyane. Dans la foulée, il deviendra également contractuel à l'Éducation nationale, comme instituteur de français, mathématique et histoire dans le primaire.

À cette époque, tout fonctionne à merveille pour lui : le matin il enseigne à l'école, et le soir dans son association. Malgré ces excellentes conditions de vie à cette époque, il n'aura de cesse d'avoir à nouveau soif d'apprendre, et le statut d'élève qu'il avait avec son Michel Clarac de *sensei* lui manque. Voulant aussi se perfectionner dans la self-défense, il se renseigna sur les formations de protection rapprochée, de self-défense et les métiers de la sécurité alors proposées.

Par ailleurs, sa formation de *ninjutsu* lui avait permis d'exercer en tant qu'agent de sécurité pendant deux ans en Guadeloupe. Dans ce cadre, il lui fut proposé une formation professionnelle tenue par M. Patrice Elophe, un militaire de carrière, instructeur, travaillant au 3^{ème} RSMA de la Guyane. Ce fut le seul civil à être autorisé à y participer, ce, après avoir passé les épreuves de sélection et un entretien avec l'instructeur Elophe. Auprès de ce dernier, il approfondira ses

⁵¹⁷ Jacky Chan : grand acteur chinois, célèbre pour ses cascades et son expertise en *kung-fu*.

⁵¹⁸ *Kung-fu*: art martial chinois.

connaissances sur les métiers de la sécurité et de self-défense. Patrice Elophe l'initia également au *kikboxing* (il en deviendra ceinture verte), mais aussi au *Krav Maga*⁵¹⁹, qu'il pratiquera pendant 5 ans et obtiendra la ceinture noire 3^{ème} *dan*, ainsi qu'au self défense professionnelle. Il sera en outre formé et certifié aux techniques de la sécurité et atteindra, là aussi, un haut niveau : il deviendra instructeur chef en bâton télescopique, instructeur chef au tonfa, instructeur chef à la protection rapprochée, instructeur chef à la self-défense professionnelle et instructeur au *krav-maga* (voir diplômes et certificats en annexe 5, p. 539).

En tant qu'instructeur de *ninjitsu* et de *krav-maga* Yannick Théolade assistera M. Elophe jusqu'à son départ pour la métropole, en 2007. M. Elophe nomme Y. Théolade responsable fédéral du *krav-maga* (FIKSDA), et c'est tout naturellement qu'il dispensera des cours de *krav-maga* au 3^{ème} RSMA, pour les militaires et civiles pendant deux ans, puis dans son propre club où il ouvrira une section de *Krav Maga Security*. Il y formera alors de nombreux civils, mais également des agents des forces de l'ordre, dont la police municipale de Matoury (voir photo n°31 ci-dessous), ainsi que des agents venant de leur propre initiative, connaissant la réputation de M. Y. Théolade en la matière. À cette époque, pour lui, la notion d'efficacité était de grande importance, de même que se défendre face à n'importe quelles agressions, neutraliser n'importe quel adversaire, protéger devinrent son *leitmotiv*.



Photo 33 : Yannick en formation avec les agents de la police municipale de Matoury, Matoury, 2011.

© Archives Yannick Théolade.

Mais Yannick n'en resta pas là. Il se saisissait de chaque opportunité, qui s'offrait à lui, de progresser et de travailler ses techniques, ainsi que son enseignement martial. Profitant de cette motivation, il s'initia aussi au *karaté shito ryu*, avec *sensei* Jean-Carles Vitrac. C'est grâce à un élève commun, M. Christian Portet, que Yannick Théolade fut connaissance de *sensei* Jean Charles Vitrac. Un élément va pourtant les réunir, c'est qu'ils ont tous les deux des origines vietnamiennes. Avec *sensei* Vitrac, Yannick poursuivit son enseignement martial, en s'initiant au

⁵¹⁹ *Krav Maga* : art de combat d'origine israélienne.

karaté shito ruy, au *iaïdo*, au *ninjutsu* et au *taïchi*. Il atteindra la ceinture noire 2^{ème} *dan* de *karaté shito ruy*, sous la tutelle de *sensei* Vitrac qui, à l'époque, était ceinture noire 7^{ème} *dan* de *karaté shito ruy*.

À plusieurs reprises Yannick partira au domicile du maître pour se former à l'Île d'Oléron. Outre leur origine commune, c'est l'esprit guerrier partagé qui consolidera leur rapprochement. Monsieur Portet, s'adressant à Monsieur Y. Théolade, ne se trompait pas en lui disant qu'il le rappelait son ancien maître, *sensei* Vitrac, car il lui ressemblait. Comparaison confirmée par le maître lui-même, lorsqu'il confia un jour à Yannick Théolade, qu'en le voyant, il lui rappelait ce qu'il était lorsqu'il était plus jeune. La collaboration entre ces deux hommes durera environ quatre ans, de 2006 à 2010.

Yannick Théolade cédera au Gran Dôkô Sawani Makan, lorsqu'officiellement, il abandonnera les autres disciplines sportives et/ou martiales, en ne se consacrant uniquement qu'à la pratique et à l'enseignement du Djokan.

Toutefois, d'autres rencontres martiales marqueront également le parcours martial de Yannick Théolade, notamment celle avec *sensei* Arnaud Cousergue, président du Bujinkan France, haut gradé et représentant du *ninjutsu* en France. Il en fut de même avec celle de Sylvain Guintard, maître de *ninjutsu* (pionnier du *ninjutsu* en Europe), moine *yamabushi* (premier non Japonais à atteindre ce haut niveau). Il fut également le premier *sensei* de *ninjutsu* de maître Michel Clarac. Avec le *sensei* Cousergue, Y. Théolade se perfectionnera au travers des stages internationaux de *ninjutsu*. Il réalisera son rêve martial d'aller au Japon rencontrer le *Sôke* et grand maître Maasaki Hatsumi, héritier de neuf traditions martiales japonaises. C'est avec le groupe Bujinkan France, qu'il partit, en 2006, à Tokyo faire un stage de *ninjutsu* et de *budo* traditionnels. Ce stage aura beaucoup de répercussion sur sa pratique martiale, mais aussi et surtout sur ses connaissances culturelles.

Avec Sylvain Guintard, Yannick Théolade approfondira, en outre, ses connaissances sur le travail intérieur de son être, la méditation, et passera son premier niveau de *shugendo* avec l'ascèse de la cascade. Il sera alors le seul à rester une heure sous la grande cascade des chutes du Carbet à Basse Terre en Guadeloupe, une heure à méditer et à réciter des mantras sacrés dans l'eau glacée. Cet exercice avait pour objectif de purifier l'âme, de laver le corps et d'éclairer l'esprit.

Il accumulera d'autres expériences encore, notamment en travaillant aussi sous la conduite des *sensei* Guintard et Clarac le *zazen*, avec qui il s'exerça à la pratique interne méditative traditionnelle du Japon. Notons que Sylvain Guintard fut le maître de *ninjutsu* de *sensei* Michel Clarac qui, lui, fut le *sensei* de Yannick Théolade en *ninjutsu*. Clarac est par ailleurs moine *Yamabushi* qui initia Théolade au *shugendo*.



Photo 34 : Yannick avec *Sôke* Maasaki Hatsumi au Japon en 2006.



Photo 35 : Yannick avec *sensei* Jean Charles Vitrac au dojo de Suzini

© Archives Yannick Théolade



Photo 36 : Yannick avec *sensei* Michel Clarac aux chutes de Roura, Roura, 2009.

© Archives Yannick Théolade.

Plus tard, en 2008, Yannick Théolade passera avec succès son brevet d'État, option karaté, au CREPS de la Martinique. Il détiendra aussi le tronc commun du brevet d'État du deuxième degré. Ce diplôme lui permettra de diriger des ateliers pédagogiques dans les établissements scolaires. Mais il ne s'arrêtera pas là. En effet, Yannick marquera un intérêt certain pour les pratiques manuelles et énergétiques, ainsi que pour les méthodes naturelles. C'est ainsi qu'il deviendra maître-praticien en *reiki*⁵²⁰, initiateur en *shiatsu*⁵²¹ et naturopathie⁵²².

Si le parcours martial de Y. Théolade semble si riche, sur le plan musical, il prend le temps également d'apprendre les musiques locales et de s'y affirmer. Auteur, compositeur, chanteur et musicien, il a hérité de l'amour de la musique, nous l'avons vu, par ses deux parents.

⁵²⁰ Soin énergétique traditionnel japonais par imposition des mains.

⁵²¹ Le *shiatsu* est une méthode de massothérapie d'origine japonaise.

⁵²² Ensemble de méthodes naturelles et biologiques visant à renforcer les défenses immunitaires de l'organisme.

Pour le Djokan, le Gran Dôkô Sawani Makan s'est créé ses propres musiques, et ses compositions sont aujourd'hui utilisées dans des ateliers de musiques, mais servent aussi dans ses différentes séances pédagogiques martiales. Entre 2012 et 2018, il sortit trois albums (un avec son groupe Djokan, appelé « Djokano », un en solo intitulé « Gaya music » et un autre, produit avec son groupe musical, a été nommé « Vibrasons »).

Pour ses compositions, Gran Dôkô Sawani Makan a déjà une récompense, un lindor. Pour le reste, sa musique du Djokan a été reconnue comme étant une musique patrimoniale de la Guyane, une reconnaissance qui lui a été accordée par le Président de la Collectivité territoriale de la Guyane (CTG), M. Rodolphe Alexandre.

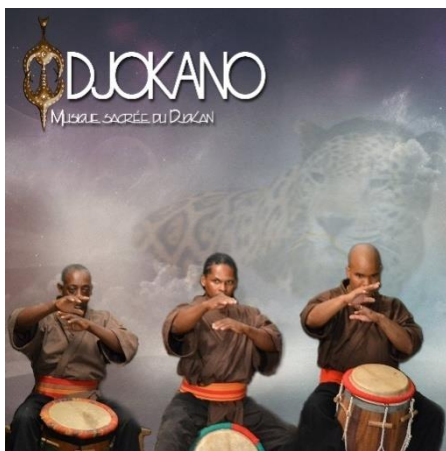


Photo 37 : Pochette CD *Djokano*
© Jean-René Polony.

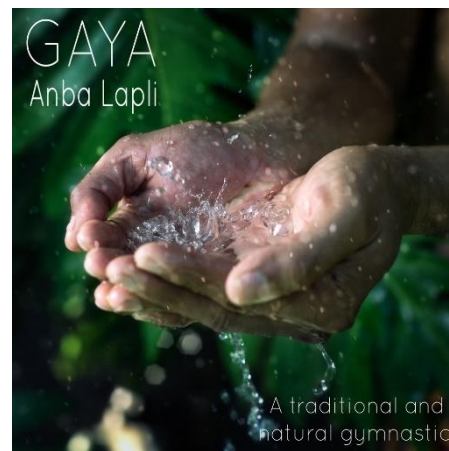


Photo 38 : Pochette CD de la musique *Gaya*
© Phillipe Roger.

Ces musiques, enregistrées, permettent de réaliser les cours, lorsque l'instructeur ne sait pas jouer au tambour, ni ne dispose d'un groupe de musiciens pouvant directement accompagner les exercices alors enseignés. En ce qui concerne son utilité, elle peut être spécifique ou à usage plus large. Par exemple, la musique *gaya* accompagne les cours de *gaya*, mais elle peut être également utilisée par des institutrices et instituteurs, pour la phase de relaxation ou le retour au calme dans les classes.

Nous sommes maintenant au fait des parcours du fondateur, dont les expériences diverses et variées lui ont servi et permis de créer le Djokan qui, par ailleurs, est sous-tendu par un certain nombre des concepts que je propose d'examiner maintenant.

I. C. Essences conceptuelles et culturelles de l'art martial Djokan : principes et techniques

Le Djokan est à la fois art, culture et concept, régis par des principes et des techniques, qui ont été pensés, étudiés et analysés pour donner vie, si je puis m'exprimer ainsi, à cet art martial. C'est un art qui, dans la cohérence, a été structuré de sorte à mieux gérer sa pratique et ses enseignements, et donc sa transmission dans le temps. Ce sont les concepts innovants, qu'il comporte, qui lui assurent sa singularité d'art martial, avec une identité amazonienne, du reste, assez particulière. Aussi importe-il d'examiner ses essences conceptuelles et culturelles, mais aussi ses techniques majeures, pour mieux en saisir la véritable réalité.

I. C. 1. Essences conceptuelles et culturelles du Djokan

Le Gran Dôkô Sawani Makan a, comme indiqué précédemment, développé un certain nombre de principes conceptuels qui donnent au Djokan une orientation structurée pour ses apprentissages techniques et philosophiques, et une représentation significative au sein même de la pratique. Le fondateur parle de FAM (Fluidité, adaptabilité, mobilité), un acronyme qu'il utilise en jeu de mots avec le substantif créole *famn* (femme), car pour lui, l'art martial permet d'équilibrer le rapport homme/femme dans la pratique, chacun devant accepter son côté féminin pour travailler des mouvements fluides et harmonieux.

Dans toutes les techniques du Djokan, l'apprenant doit impérativement mettre en application le concept FAM, en réalisant des mouvements fluides, tandis que son analyse et sa perception de la situation doivent lui permettre de s'adapter à son adversaire, à son environnement et au contexte du moment. Son corps doit pareillement être mobile, tandis que son esprit et aussi insaisissable que le vent. La fluidité est considérée, dans les arts martiaux, comme une des attitudes fondamentales, car, des mouvements saccadés, donnés en force, peuvent engendrer des blessures de la personne qui porte les coups.

Par ailleurs, une crispation musculo-tendineuse et mentale ne permet pas au pratiquant d'optimiser son potentiel, ni sa technique et encore moins son schéma stratégique. La quête de la fluidité motrice, physique, mais aussi mentale, contribue au relâchement du corps et de l'esprit, et favorise alors l'action, l'observation et la prise de décision. Cette quête permet aussi au pratiquant de comprendre que, derrière cet état de fluidité, il peut s'en inspirer pour un usage quotidien.

S'imprégner du concept FAM permet de comprendre également que, selon les situations vécues, en faisant preuve de plus de souplesse et de fluidité, on ne rentrera pas, avec autrui, dans un rapport de force inutile et épuisant. Quant à l'adaptabilité, c'est là une attitude, mieux, une posture fondamentale dans le Djokan. En effet, au travers de la pratique de cet art martial, on

apprend à s'adapter à n'importe quelle situation de conflit ou d'agression. De surcroît, ici, l'adaptation c'est aussi l'utilisation à bon escient de l'environnement. Autrement dit, il faut savoir s'adapter à son environnement, jusqu'à faire corps avec la nature, pour en tirer, au maximum, les bienfaits. C'est en outre savoir tirer opportunément profit de ses propres capacités du moment, pour ne pas être en situation d'échec, mais réaliser plutôt constamment du progrès, en se débarrassant de nos erreurs.

Dans ce processus, l'erreur est prise comme une expérience par le biais duquel on doit tirer des leçons nous permettant de nous améliorer et tendre vers un résultat des plus satisfaisants possibles, en vue d'atteindre les objectifs préalablement fixés. La mobilité, elle, nous renvoie à la prise de décision, au mouvement, à la vibration dégagée par le corps physique, agissant également en corps sonore rythmé par les instruments de musique en usage dans le Djokan. Ainsi, le pratiquant de Djokan, *djokanka*, apprend à mouvoir son corps dans l'espace et le temps. C'est un espace libre où le corps bouge et vibre sans limite, en accord avec les intentions du moment du *djokanka*.

Chez lui, le principe de mobilité engendre une coordination motrice mais aussi mentale. Par ce truchement, le *djokanka* apprend à se déplacer sans mettre le corps dans une contrainte de mouvement. Les images mentales sont également présentes dans sa mobilité globale, aussi, pour cet ensemble d'actions, doit-il mettre ses pensées en actions harmonieuses. Quand bien même son corps ne bougerait pas, et qu'il serait, en apparence, immobile, à l'intérieur de lui-même, il bougera un ensemble d'organes physiologiques permettant de maintenir en vie ce corps. On perçoit alors le mouvement direct et visible, ainsi que le mouvement intérieur se traduisant entre autres par la respiration.

Les principes de FAM demeurent en interrelation et en interaction permanentes, fonctionnant dans une relation de forte harmonie. Les différentes rencontres du Gran Dôkô Sawani Makan, avec des personnes ressources également variées, lui ont permis de dégager un certain nombre de similitudes dans le rapport du *djokanka* au corps, au mouvement et au rythme, auxquels s'adaptent des techniques différenciées, dont j'examine à présent les facteurs majeurs.

I. C. 2. De l'expression du Djokan : Techniques majeures

Tout art martial est reconnu par sa gestuelle, ses techniques spéciales, ses expressions spécifiques, sa forme de corps particulière. Le Djokan n'échappe pas à la règle. Il est souvent reconnaissable par le jeu technique qu'il présente rythmé et appuyé par une musique percussive dynamique.

Par techniques majeures, il faut entendre les techniques spécifiques du Djokan, celles qui forment cet ensemble visible et reconnaissable de la discipline, également dit le corps du Djokan. Les postures statiques et dynamiques du Djokan marquent une gestuelle particulière, empruntée aux corporalités diverses, rencontrées dans le paysage guerrier amazonien. C'est le cas de l'*asuwadja*, la lutte traditionnelle du Djokan.

Quant au *palenké*, il est le mouvement dynamique par excellence du Djokan. Par ce truchement, tout le corps est en mouvement et demeure en osmose avec le rythme impulsé par les tambourinaires, exécutant des sonorités que je nomme vibrations du *djokano*. Ici, la référence à l'expression animalière, si familière dans la pratique du Djokan, lui apporte sa singularité le spécifiant. Il en est ainsi, par exemple, de la référence ou les imitations des techniques du caïman noir ou encore de celles de la tortue luth, deux animaux emblématiques de la Guyane, et plus largement, de l'Amazonie. Ce rapport à l'univers technique animalier, en connexion avec son environnement naturel, évoque l'appartenance et l'ancrage patrimonial de l'art martialo-musical *djokan* dans l'environnement amazonien des Amérindiens et des Afro-descendants qui y vivent. Les techniques, comme les armes traditionnelles utilisées et provenant de cet univers, concourent à plonger le public dans un espace-temps liant tradition et modernité dans un tout contemporain novateur. Ainsi, les techniques majeures du Djokan décrivent-elles toutes une représentation animée dynamique, et ornée de symboles et de sens, qui prennent racine dans l'action martialo-musicale du passé et adaptée à la réalité contemporaine, en étant renouvelées dans leur dynamique.

L'observation et la compréhension des techniques majeures du Djokan permettent d'en identifier les signes et les représentations communicatives, ayant du sens tant pour les pratiquants que pour les spectateurs. De là découlent un langage spécifique. Il est à la fois corporel et musical, mais aussi linguistique et philosophique. Qu'en est-il réellement ?

CHAPITRE II. LANGUE, PHILOSOPHIE ET SÉMIOLOGIE DU DJOKAN

Le Djokan véhicule une somme importante de messages et des pensées riches en symboles, en représentations et en significations. Il était nécessaire de lui créer préalablement un langage et une langue, qui servent autant pendant la pratique que dans la transmission des connaissances et des savoirs sous-jacents. Aussi est-il important d'examiner les éléments essentiels du véhicule langagier et de transmission du Djokan se faisant à travers la langue *djokan*, si je puis m'exprimer ainsi.

II. A. La "langue" du Djokan : sources et expressions

Il existe aujourd'hui, dans ce monde, plusieurs véhicules de communication, et autant de manières de communiquer, d'échanger des idées, des points de vue, des connaissances, mais aussi de partager des sentiments et des émotions. De tous ces moyens, la langue reste un outil privilégié de communication, de transmission de connaissances et de savoirs. Nous l'avons vu, la transmission des cultures gyanaises est essentiellement orale, et les langues, comme les langages qui en découlent, s'appuient autant sur les paroles que sur les images, les sens gestuels et les représentations. L'histoire de la Guyane a aussi montré la richesse des langues régionales nouvellement créées, qui sont porteuses de messages et de lois en tous genres, mais également empreintes de spiritualité et de vie. Le Djokan pour émettre sa philosophie s'est doté d'un langage singulier, porteur d'une langue également particulière. Quelles en sont les sources et les expressions ?

A. 1. Langue djokan : sources

Parler de langue *djokan* pourrait paraître bien plus prétentieux de ma part, mais il est surtout à concevoir dans ce sens que le Djokan est réellement un mode de communication et de transmission de savoirs et savoir-faire ancestraux se réalisant plutôt dans une spatio-temporalité moderne. Le Djokan, souvenons-nous en, a pour objectifs, entre autres, de valoriser les richesses culturelles, notamment, des peuples qui composent la Guyane. Ainsi, pour la langue et le langage

djokan, il a été adopté des mots, des expressions et des usages issus des langues régionales de la Guyane le *bushinengé tongo*, les langues amérindiennes et le créole guyanais. La discipline *djaka*, par exemple, servant aux échauffements, prélude à toute action spécifique du Djokan, est composée des dénominations notamment des animaux, de leurs gestuels et mouvements, des noms utilisés particulièrement dans ces trois langues (*bushinengé*, créole et amérindiennes), dont les éléments culturels martialo-musicaux sont exploités dans le Djokan.

A ces noms s'associent également leurs sens philosophiques. Parmi les animaux en question, on compte la tortue luth *kawen* (en langue amérindienne *kali'ña*), le jaguar *yawa* (en langue amérindienne *wayãpi*), le caïman noir *punamna* (en langue amérindienne *palikur*), l'aigle *aka* (en langue *bushinengé stranan tongo*), la posture de combat *kanman briga* (en langue créole de Guyane).

Cette façon de procéder n'est nullement une exclusivité du Djokan, bien au contraire, chaque art martial a son vocabulaire spécifique. Bien qu'il existe des traductions dans des langues étrangères, comme c'est le cas en France où l'on peut passer des examens d'arts martiaux asiatiques en utilisant des mots français lorsqu'on pratique le *judo* ou le *karaté*, par exemple, et dont les techniques pratiquées sont originellement nommées à l'aide d'expressions japonaises, et le *kung-fu*, l'est avec des expressions chinoises. Il en est de même pour n'importe quelle autre discipline martiale : on utilise des expressions de la langue ou des langues de la région où elle a vu le jour. Il en est ainsi, car la langue porte en elle, toute l'histoire culturelle de la nation où a vu naître la discipline martiale en question.

La langue Djokan, elle, est constituée d'une terminologie en langues vernaculaires, pour traduire la réalité de cet art martial amazonien et guyanais. Elle se construit sur deux axes :

- Le premier axe est basé sur la traduction des termes, des concepts, des expressions, des mots langues locales, nous l'avons vu, *bushinengé*, créole et amérindiennes. Le Fondateur du Djokan a procédé ainsi pour permettre à sa discipline martiale d'être en même temps une source culturelle et historique dans sa langue. En effet, le Djokan offre un intéressant éventail sur la richesse linguistique de la Guyane, territoire aux langues plurielles. Pour ma part, j'ai toujours été fasciné, durant ces années de recherches pour ma thèse, de voir comment en Guyane on pouvait échanger avec des personnes qui parlent aisément cinq voire plus de langues différentes avec chaque interlocuteur. Ainsi, par exemple, un Amérindien peut couramment parler le *stranan tango* avec un Bushinengé, puis immédiatement se mettre au créole pour échanger avec un Créole ; ce qui m'arrivait souvent sur le terrain.

Notons aussi que la Guyane, qui est au cœur des débats autour des notions de guyanité et de vivre ensemble et où les langues régionales (notamment *amérindiennes* et *bushinengé*) disparaissent peu à peu, le Djokan participe à ancrer des sources importantes de données autour d'un travail linguistique nécessaire pour la transmission de ces dernières aux générations futures. Aussi certains instructeurs du Djokan donnent-ils leurs cours entièrement en créole et permettent ainsi à leurs pratiquants, quelle qu'en soit l'origine, de se familiariser avec le créole guyanais.

- Le deuxième axe repose sur la création de nouveaux mots pouvant exprimer des actions, des techniques et des concepts. Le Gran Dôkô Sawani Makan ne cherche pas, à tous les coups, à créer de nouveaux mots. Cependant, lorsque le mot a disparu de l'usage langagier courant ou qu'il ne correspond plus à un concept essentiel qu'il devait logiquement traduire, alors le fondateur du Djokan cherche à créer un vocable ou une expression nouvelle, vivante et expressive. Les nouveaux mots ainsi créés sont nécessairement d'origine locale. Le mot Djokan en est un des parfaits exemples, ainsi que nous l'avons vu dans la partie consacrée à sa sémantique. Souvenons-nous en, Djokan est composé de deux mots préexistants, qui ont été associés, pour en faire émerger un vocable autant qu'un concept au sens nouveau. Un autre exemple, le mot « *koudmak* », signifiant coup de coude, est un mot inventé par le Gran Dôkô. En créole, « *koud* » signifie le coude, tandis que « *mak* » est une onomatopée dont la sonorité traduit l'impact du coup donné ou reçu avec force. *Mak* est aussi le nom d'un moustique, en Guyane. L'association des substantifs *koud* et *mak* a donné naissance au vocable *koudmak*, pour désigner le module *djokan* des coups de coude.

Outre ce travail de création de vocables et autres expressions linguistiques, le Djokan est aussi le biais par lequel se valorise, autant que faire se peut, des langues régionales de peuples auxquels il fait référence en tant que source d'inspiration pour, créer une langue qui lui est spécifique.

II. A. 2. Langue *djokan* : expressions et usages

La langue *djokan* est conçue pour traduire des réalités techniques et philosophiques de la pratique martiale *djokan*. Je vais maintenant traiter quelques expressions de cette langue, et avec elles, leurs usages et significations philosophiques.

II. B. Philosophie du Djokan : *sèt rakaba* (les sept racines)

Le fondateur du Djokan, tout au long de l'élaboration de son projet de cet art martial, a toujours fait référence à la nature. Cela lui a permis de mettre en place les *sèt rakaba* ou sept racines. Mais qu'est-ce que « *sèt rakaba* » ? Quelle portée philosophique ce concept porte-t-il au sein du Djokan ? Pour répondre à ces questions, je m'appuie sur la définition qu'en donne son fondateur. Selon ce dernier :

« Le Djokan est une « Voie d'accomplissement de l'Homme par la Nature ». Il intègre dans son Enseignement sept dimensions appelées « Sèt Rakaba »⁵²³ (les Sept racines) : Physique, Technique, Mentale, Artistique, Culturelle, Philosophique, Spirituelle » (cf. www.djokan.net).

De cette définition des *sèt rakaba*, il résulte que le Djokan est un fait martial complexe dans son essence, car, pour sa pratique technique et sa compréhension philosophique, il se traduit dans et avec plusieurs dimensions déjà évoquées et que je rappelle ici : dimensions physique, technique, mentale, artistique et culturelle. La construction philosophique, qui en découle, révèle principalement les *attentions* (prise de conscience de la valeur d'un certain nombre de facteurs et d'éléments de la vie humaine) et les *intentions* (finalités des comportements, des conduites, des gestes, des techniques, des principes et des fondements intrinsèques au Djokan) sur la manière dont il est conçu, mais également perçu et transmis par son fondateur, sans oublier la manière dont il est pratiqué et exercé par les *djokanka*.

Cette notion de *sèt rakaba*, traduite par sept racines, fait donc référence, en quelque sorte, à la sève du Djokan, ce dernier traduit comme étant un arbre puissant et majestueux, à l'image de l'arbre fromager (arbre sacré et à palabres, dit *fwomajyé*, en créole, et de la famille des *Bombacaceae* (ou *Malvaceae*) et son équivalent africain le fameux baobab, que le fondateur du Djokan a vu au Sénégal. Plus généralement, les racines d'un arbre sont les connecteurs de cet être vivant à son environnement naturel et à sa propre existence. Mais c'est aussi par elles, que l'arbre peut s'abreuver, s'alimenter, communiquer (de l'intérieur comme de l'extérieur), interagir avec le monde souterrain, se mouvoir et se « déplacer » dans son espace.

Notons par ailleurs que *sèt rakaba* est aussi conçu comme un jeu de mots. Le Gran Dôkô Sawani Makan l'a employé, pour faire référence à la nature, socle même de la philosophie de cet art martial amazonien. Ainsi, comparé à un arbre, non seulement Djokan fait référence à des critères naturels, mais aussi philosophiques et spirituels propres à la Guyane. Ici, un arbre en

⁵²³ *Rakaba* signifie, en créole, la racine d'un arbre.

général et un fromager de surcroît, constituent une représentation symbolique et sacrée. Le Djokan se positionne tel un arbre, dans cette société guyanaise (implantée dans la grande forêt amazonienne). Il y puise très naturellement ses ressources culturelles et philosophiques ancestrales, qu'il harponne profondément, ensuite, dans sa culture contemporaine (ainsi ses racines sont profondes et bien implantées dans la terre, pour bien montrer son ancrage culturel moderne).

Si je puis me permettre une dernière comparaison métaphorique du Djokan à un arbre, je le fais à travers une petite anecdote que voici. En 2018, le Gran Dôkô fut contacté par M. Sylvain Dessons (fondateur d'Adnamazonia) pour faire une démonstration de Djokan à des touristes belges, venus visiter la Guyane. Saisi par la performance de cette impressionnante démonstration et surtout par l'énergie qu'en dégageaient les *djokanka*, il offrit au Gran Dôkô Sawani Makan un ouvrage au titre très évocateur, « La vie secrète des arbres »⁵²⁴, en guise de reconnaissance. En même temps qu'il lui remettait cet ouvrage, il lui confia « qu'en voyant cette chorégraphie et l'âme que vous y mettez, j'ai ressenti cette nature et ce langage des corps et des esprits silencieux ». Cette identification du Djokan à la mère Nature, ou sa comparaison à un arbre, en l'occurrence, faites à la fois par son initiateur et par un spectateur, m'ont apporté plusieurs éléments de réponses sur les questions que je me posais au sujet du ressenti des spectateurs qui assistent aux performances *djokan*. Je reviendrai, en *infra*, sur les détails essentiels de cette réalité, faisant coïncider le ressenti et la perception de ce que perçoit le spectateur sur scène.

En attendant, notons que l'ensemble de postulats ci-dessus avancés permet de mieux comprendre le mot *rakaba* ou racine comme étant une dimension intrinsèque du Djokan. À la fois une particularité visible et invisible, palpable et immuable qui prend et donne sens au Djokan dans sa propre (re)présentation au monde. Les *sèt rakaba* sont donc une porte d'entrée pour l'accès au savoir et aux connaissances de base autant que supérieures du Djokan. Comprendre les sept racines *djokan* c'est aussi observer les différentes facettes de cet art martial, en saisir l'articulation de différents membres qui composent et construisent le « corps du Djokan ». Ici, chaque membre à un degré de liberté, d'ouverture et de connexion spécifiques, mais également une fonction fondamentale dans sa motricité existentielle, dans ses expressions corporelle, gestuelle, musicale, technique, philosophique et spirituelle réalisées au travers de cet art martial.

Chaque *djokanka* est une sorte de mur qui participe à la fondation de l'édifice Djokan. C'est de cela qu'il s'agit, dans l'esprit du fondateur et des pratiquants ; c'est en même temps un fleuve à plusieurs branches ruisselantes. C'est pourquoi, le Djokan ne peut nullement se comprendre juste

⁵²⁴ Peter Wohlleben, *La vie secrète des Arbres, ce qu'ils ressentent, comment ils communiquent*, Paris, Éditions des Arènes, 2015.

avec un coup d'œil porté sur sa performance scénique, mais il faut une réelle et sincère observation, une grande attention pour déceler chaque ruisseau que dévoile ce fleuve amazonien.

Le Djokan est conçu aussi comme un corps humain, un corps complexe par la diversité d'éléments le composant et lui permettant de prendre forme (son squelette, ses muscles, ses tendons, ses organes, ses connections nerveuses, ses mécanismes biologiques et physiologiques, etc., qui s'articulent harmonieusement). De même, le Djokan s'articule avec ses sept racines, pour créer le mouvement, l'action, les rituels, la pensée créatrice, et donc une vie. Le Djokan prend forme, prend corps, prend naissance et vit en se consolidant à travers cette construction philosophique.

Nous l'avons compris, le Djokan, discipline martiale, met le corps du pratiquant en action et en mouvement dans le temps et l'espace. Physique, technique, mentale, culturelle, philosophique, artistique, spirituelle sont les sources abondantes où puisent l'imaginaire et l'univers du Djokan. Il n'y a pas une racine plus importante qu'une autre, ni plus pertinente qu'une autre. Elles sont toutes importantes et ont toutes leurs actions spécifiques, leur place adéquate dans la chaîne constituante *djokan*. Toutes ces racines fonctionnent comme nos cinq sens, qui sont en action en même temps, et leur intervention (capacité et optimisation du sens prédominant en fonction du contexte) dépendant alors de l'action et de la tâche à mener, mais dépendant aussi du contexte dans lequel l'individu se trouve ou évolue. Par exemple, si, par inadvertance, je laisse longtemps mon repas sur le feu, il finit par brûler. La première chose qui devrait m'alerter c'est l'odeur du brûlé, et donc c'est mon odorat qui sera le premier sollicité pour cette action, mais cela ne veut pas dire que les quatre autres sens ne sont pas activés pour autant. Cela signifie aussi que, chaque sens ayant une fonction précise, intervient spécifiquement, mais à l'intérieur d'un mécanisme global ou un système collectif interactionnel.

Dans cet exemple, notre odorat prendra justement sens dans la détection des différentes odeurs perçues dans notre environnement. Il en est ainsi du fonctionnement des sept *rakaba djokan*. Chacune d'elles a sa fonction, mais aussi sa place dans le cheminement tant personnel que collectif, dans le développement global du pratiquant de Djokan. Comme dans l'évolution psychomotrice d'un enfant, le *rakaba* prend place et sens selon les besoins individuels du *djokanka*, et fonctionnera à travers ses motivations personnelles et selon les objectifs visés individuellement. Dans ce processus, les *rakaba* sont à la fois sollicitées pour une évolution spécifique ou pour un agissement collectif, lors d'exercices particuliers, comme l'épreuve du 100 m *punamna*⁵²⁵. Elle consiste à réaliser 100 mètres, en position de progression à la manière du caïman (l'imitation de la marche du caïman pouvant être très éprouvante, car elle demande un

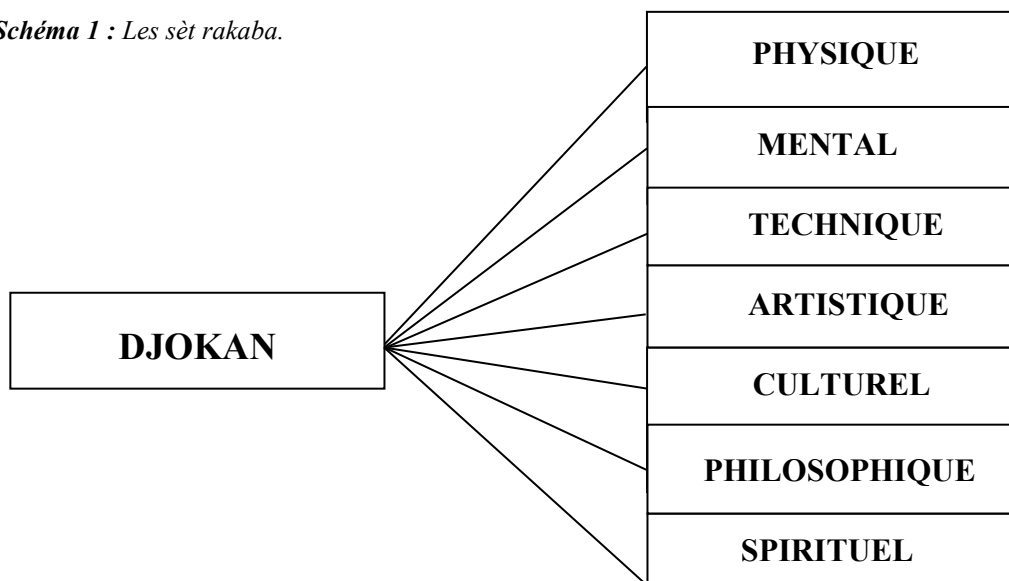
⁵²⁵ *Punamna* signifie caïman, en langue *palikur*.

travail intense du corps dans sa globalité, un travail où il faut gérer le poids du corps que l'on doit traîner silencieusement avec parcimonie). À l'issue de l'épreuve, chaque *djokanka* donne son témoignage. Des témoignages recueillis, il ressort que chacun des pratiquants passe progressivement par plusieurs *rakaba* différentes, notamment physique, mentale, technique et spirituelle.

Les *sèt rakaba* sont vécues et ressenties par les pratiquants de Djokan, mais ils sont, aussi, perçus par les spectateurs et les téléspectateurs comme s'ils les vivaient en eux-mêmes. En effet, de nombreux témoignages du public, recueillis après une démonstration de Djokan, mettent en avant l'aspect spirituel, l'esthétisme des chorégraphies et donc l'aspect artistique. D'autres étaient captivés par les aspects culturel et physique, dont ils témoignent les caractéristiques et l'essence : « Oh ! Vous avez de l'endurance », « C'est magnifique, vous nous avez faits voyager en Amazonie », « c'est un art spirituel, c'est très profond ». Chaque spectateur interrogé commente et argumente en fonction de son niveau de perception et de connaissance (ou pas) du Djokan.

Le ressenti ainsi traduit demeure, dans tous les cas, personnel et fait émerger une dimension particulière, à un moment donné, chez le spectateur qui, au-delà du simple spectacle, tente une définition du Djokan tel qu'il le perçoit voire le conçoit au travers des gestes, des enchaînements, mais aussi de la musique, des chants et même de la présentation globale du Djokan. Cette définition est essentielle dans la compréhension factuelle de cet art martial. Cette somme de postulats permet de dire que les *sèt rakaba* servent véritablement de maillons et de piliers pour la compréhension pratique (technique, esthétique, artistique, philosophique) du Djokan pour les *djokanka* et servent de glossaire définissant l'essence et les significations que revêt cet art martial pour le spectateur.

Schéma 1 : Les sèt rakaba.



Dans ce schéma 1, le classement n'est pas directif, il n'est donc pas fermé, et l'ordre des *rakaba* n'impose pas à l'élève, ni à l'enseignant, et encore moins à l'enseignement, ni n'impose une obligation quelconque. Toutefois la triade enseignant-apprenant-savoir se doit de suivre cette direction, pour, à travers l'art et par soi-même, comprendre l'art *djokan*.

Ainsi, l'enseignement de l'art martial *djokan* passe par le corps (*rakaba* physique), qui fait appel au mental, pour permettre au pratiquant de repousser ses limites ou *rakaba* mental. En même temps, il allie, à ce corps physique et à ce mental, la technique appropriée pour que le mouvement s'affine, c'est une technique qui sert à coordonner le corps et à aiguïser le mental (*rakaba* technique). Ensuite, l'artistique harmonise l'ensemble, tout en créant une vibration qui met le corps, le mental et la technique en adéquation, pour parvenir à une meilleure efficacité possible, ainsi qu'à une optimisation de son potentiel global (*rakaba* technique).

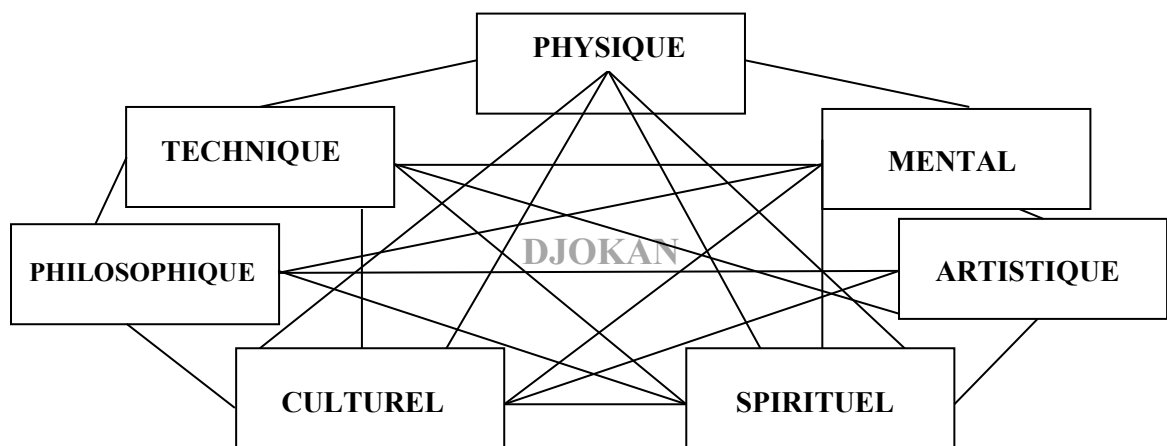
À partir de ces actions psychomotrices, l'enseignement Djokan apporte à l'élève du sens dans ce qu'il fait, dans ce qu'il produit, et le conduit à se questionner sur sa conception, sur ses mouvements, sur ses techniques, autant que sur son humanité propre, mais aussi sur sa propre place dans cet environnement *djokan* en lien avec les *rakaba* philosophiques. Cette mise au point sur la symbolique et la représentation de l'art martial et de l'homme, par le Djokan, traduit une réalité culturelle et patrimoniale d'ouverture par lesquels s'intéresser à l'autre, à sa culture à son être participent aux valeurs *rakaba*, plus particulièrement le *rakaba culturel*, défendues par le Djokan. Par ce truchement, le Djokan se veut aussi une manière de sentir le monde, l'univers qui nous entoure, c'est permettre à l'individu de s'éveiller à lui, mais également à la magnificence de la nature et de ses richesses ; c'est en outre, pour l'individu concerné, cultiver sa paix intérieure par l'écoute méditative de soi (*rakaba* spirituel).

Dans la pratique *djokan*, chaque élève avance selon son niveau de compréhension, parfois c'est le mental qui prend le dessus, d'autres fois, c'est plutôt le spirituel qui prédomine. Pour chacun, les motivations différentes, qui le poussent à s'initier au Djokan, influent logiquement sur sa progression. Notons que des personnes qui se sont inscrites dans le Djokan, s'intéressent aussi majoritairement à la culture guyanaise. Aussi le *rakaba* culturel sert-il de moteur aux exercices de base de l'apprentissage de cet art martial. Évidemment, les choses ne sont nullement figées, mais évoluent dans le temps, en étant adapter à la progression de l'apprenant, ce en fonction aussi de leurs motivations témoignant d'une perception spécifique de l'art *djokan* par chacun des élèves, justifiant le choix personnel de la pratique du Djokan, en affirmant entre autres : « Je me suis fait agresser, je veux apprendre des techniques pour me défendre ou « J'aime beaucoup les tambours et les mouvements des corps dans les démonstrations de Djokan, je veux apprendre ça », pour ne citer que ces exemples. Par l'entraînement, la perception d'un *rakaba* n'a du sens qu'associée ou

reliée au reste des *rakaba* pour avoir une compréhension globale de l'art *djokan* ; ce qui amène l'élève à un meilleur entendement de lui-même.

Voici, dans le schéma suivant, une autre façon de saisir les relations endogènes entre les *sèt rakaba*, à travers les interconnexions mutuelles, et agissant, dans le temps et l'espace, au sein de l'enseignement proposé, du Djokan. On l'aura compris, il existe de nombreuses possibilités de connections entre chaque *rakaba* ; cela se fait en fonction de l'âge, du sexe, de la personnalité, de l'éducation, des croyances, de l'expertise, des motivations intrinsèques (et bien d'autres facteurs encore) du *djokanka*, l'apprenant du Djokan. La clé pour ouvrir son espace intérieur en dépend.

Schéma 2 : Interconnexions des sèt rakaba.



Le schéma n°2 nous offre une autre perception des interrelations et des interconnexions qui s'opèrent entre les *rakaba*. Rappelons-nous, dans leur fonction, l'un ne prend pas le dessus sur l'autre, car ils se génèrent mutuellement, l'un donnant forme à l'autre, ce, dans une complicité naturelle par des interactions claires et fluides. Les *sèt rakaba* offrent ainsi une pluralité d'accès, constituant diverses entrées dans la discipline *djokan*. Il n'y a pas une réflexion, mais il en découle une mosaïque d'observations et de perceptions qui offre au pratiquant, comme au non-pratiquant, un ensemble d'éléments structurels et structurants de la mise en forme physique et sonore de cet art martial.

Pour des cas examinés, je me suis aperçu qu'un spectateur, qui regarde plusieurs fois une même démonstration *djokan*, finit par se rendre compte de l'action plurielle de chaque *rakaba* qui, bien que spécifique et constituant un langage singulier, fonctionne cependant en totale interaction avec les autres *rakaba*, donnant ainsi un sens beaucoup plus global et harmonieux à l'ensemble des prestations ou des performances réalisées.

Ce schéma 2, que je qualifie de toile des interconnexions de *sèt rakaba*, me permet d'établir un parallélisme entre l'évolution du pratiquant *djokan*, le *djokanka*, et le progrès que connaît tout individu au cours de son existence. Comme la toile d'une araignée, qui informe son bâtisseur de l'emplacement de sa proie, son poids, sa taille voire le nombre, un *rakaba* informe ou permet au *djokanka*, qui le met en pratique, de savoir ses avancées intrinsèques et extrinsèques.

Dans ce processus, chacun des *sèt rakaba* sert de toile au centre de laquelle se retrouve le pratiquant du Djokan, non pas comme une proie, mais plutôt comme le point de mire de la bâtisse à construire, qu'est son être. Quelle essence alors et quel fonctionnement pour chacun desdits *sèt rakaba* ? Pour répondre à cette double interrogation, je vais commencer par expliciter ce qu'est la racine physique, le *rakaba physique*, dénommé *rakaba kò* (*racine-corps*).

II. B. 1. *Rakaba kò : une racine physique*

Rakaba kò ou *racine-corps* est la racine physique. Elle se rapporte à la dimension physique de l'art *djokan*, et donc aux éléments visibles et corporels opérant dans la pratique *djokan*. Cela correspond à l'idée que se fait le Gran Dôkô Sawani Makan de l'art martial, qu'il considère comme ayant pour « [...] particularité d'Enseigner la vie par le corps » (cf. www.djokan.net). Cet objectif se retrouve, du reste, dans la plupart des arts martiaux traditionnels existants. Le Djokan n'en fait pas exception. Ici, le corps devient l'instrument de construction, de formation et de réalisation de l'être du pratiquant, le *djokanka*.

Dès la première séance d'initiation au Djokan, c'est généralement le corps qui est éprouvé et c'est encore le corps qui teste, apprend, mémorise les mouvements, les techniques, les enchaînements de base. Chaque art martial est généralement reconnu à travers sa gestuelle et ses mouvements qu'effectue le corps du pratiquant. Le *judo*, par exemple, s'identifie par ses projections et le corps droit des judokas (rappelant la stature droite des anciens guerriers samouraïs), lors des assauts appelés *randori*. Précédemment, j'ai parlé de la notion du corps dans un art martial, dans l'optique de comprendre ce qu'est le *corps-djokan*. Notons qu'il s'agit ici de la construction du corps du pratiquant. C'est ce que relèvent les propos suivants tirés du site Internet du Djokan, soulignant qu' :

« Apprendre à connaître son corps, à le fortifier, l'éduquer, l'entretenir, sont des objectifs du DJOKAN. Le travail de la condition physique générale, le développement et la conservation de son capital santé sont des points clés. [...] L'entraînement quotidien du DJOKAN

contribue à atteindre ces objectifs, et à développer les qualités physiques naturelles, la force, la vitesse, la souplesse, l'endurance » (cf. www.djokan.net).

Dans cette expérience, éprouver le corps, augmenter son endurance musculaire et son rendement sont deux des objectifs majeurs du Djokan. Ainsi, durant les cours de Djokan, une partie de l'enseignement est consacrée au renforcement musculaire harmonieux de l'ensemble du corps. Il travaille des muscles spécifiques et généraux, mais apprend aussi à se mouvoir sur place et à se déplacer avec son corps dans n'importe quelles directions.

Le corps s'exprime alors dans le temps et dans l'espace d'abord, puis il montre son potentiel ou manifeste ses lacunes et ses limites. Il s'agit là, au fur et à mesure, de repousser ses limites (non pas de dépasser ses limites physiologiques, ce, qui risque d'endommager son corps et sa santé en général). Ainsi, le pratiquant optimise-t-il ses qualités athlétiques générales, et met le plus adéquatement possible son corps en mouvement.

Le Djokan, étant aussi un outil de préservation de son capital santé, apprendre à connaître son corps, mais aussi à l'écouter, sont des règles fondamentales auxquelles doit se soumettre le futur adepte. Par ce truchement, le corps malléable expérimente tout un ensemble de pratiques et vit des expériences nouvelles qui l'amènent à créer de nouvelles stratégies d'adaptation. Par conséquent, à travers l'art du Djokan, le corps évolue et se transforme. Cela s'est vérifié par le biais de diverses expériences.

En effet, bon nombre de personnes sont venues au Djokan en étant stressées, le corps raide, peu ou pas du tout souple, tandis que d'autres avaient un corps recroquevillé sur lui-même, un corps fermé et terne, pour ainsi dire, « un corps invisible ». Ce sont souvent des personnes qui, au milieu d'une foule, appréhendent le regard de l'autre, et ont, en même temps, peur de l'échec ou de commettre une erreur. Après un certain temps de pratique du Djokan, ce même corps s'ouvre comme une fleur, et s'épanouit tout en se révélant sous les meilleurs auspices.

De même certaines desdites personnes, préféreraient se mettre au dernier rang du groupe, ont changé de place, et occupent désormais, sans gêne aucune, le premier rang. Le Djokan offre ainsi l'opportunité aux *djokanka* de découvrir voire de redécouvrir leur corps, de le façonner en fonction de leurs propres objectifs. Dans ce contexte, un corps initialement invisible devient donc visible. Que se passe-t-il alors au niveau du mental des pratiquants du Djokan ?

II. B. 2. *Rakaba lèspri : une racine mentale*

Dans les arts martiaux, en général, la notion du mental est fondamentale. Dans les arts martiaux japonais traditionnels, par exemple, on parle de *budo*. On dit que le « *budo* enseigne l'unité du corps et de l'esprit. L'hygiène mentale et physique est capitale »⁵²⁶. Dans cette pratique martiale, le mental prend une part importante au travers du travail proposé aux pratiquants. À ce propos, dans le Djokan :

« L'entraînement régulier, la recherche de son équilibre, [mais aussi] de l'harmonie du corps et de l'esprit, renforcent la perception du pratiquant sur lui-même et [du] monde qui l'entoure. Confiance en soi, estime de soi, repousser ses limites, ne pas se surestimer, ni se sous-estimer ; gestion de ses émotions, gestion de ses peurs, sont [autant] des thématiques travaillées pendant les entraînements » (cf. www.djokan.net).

Une des particularités que revêt un art martial, c'est le renforcement du mental de la personne qui le pratique. En effet, par la répétition des techniques de renforcement du corps, des techniques de défenses et de ripostes, mais aussi de concentration et de méditation, le pratiquant martial prend assez rapidement confiance en lui et en sa capacité à agir sur son environnement. La rudesse des épreuves permet au pratiquant de repousser ses limites et, ainsi, d'aller puiser au plus profond de lui-même l'énergie nécessaire pour agir. Le pratiquant gagne donc en maturité, et arrive progressivement à canaliser son énergie, sa violence latente voire son agressivité spontanée.

Parler de mental dans les arts martiaux, c'est aussi parler de la lucidité pendant « la zone d'inconfort ». Le sujet est donc mis en situation de stress, ce qui a pour objectif de le déstabiliser voire de le perturber dans sa prise de décision, et dans son calme. Cela renvoie également au contrôle de soi. Le travail mental, dans le Djokan, c'est aussi mettre l'accent sur le potentiel cognitif de l'individu. Ainsi, traitement de l'information, mémorisation, concentration, prise de décision, adaptabilité sont autant de modules de travail mis en application dans les exercices *djokan*.

Par exemple, les *djoubak*, qui sont des enchaînements codifiés, permettent d'optimiser la mémoire, à court, moyen et long termes, de l'élève qui doit mémoriser les enchaînements dans l'ordre de passage et dans le rythme enseigné. Dans ce processus, l'endurance mentale est aussi mise à l'épreuve. Faut-il encore rappeler que la vie est aussi un phénomène endurent, et ce, tout au long de celle-ci, notre système humain supporte plusieurs tâches à la fois. L'art martial, dont le Djokan, ne déroge pas à la règle. Aussi prépare-t-il le pratiquant ou optimise-t-il ses capacités

⁵²⁶ Florent Loiacono, *Ninja et Yamabushi, guerriers et sorciers du Japon Féodal*, op. cit., p. 138.

cognitives, lui permettant de les mettre en application dans sa vie quotidienne et, ainsi, vivre le plus sereinement possible. Dans tous les cas, c'est là un des objectifs poursuivis dans le Djokan.

Cet art martial met un point d'honneur sur le travail du mental du pratiquant, à sa manière de réagir face à n'importe quelle situation désagréable de la vie (une agression physique, mentale ou psychologique, un divorce, une séparation sentimentale, un deuil, une maladie, par exemple). En observant les personnes attirées par le Djokan, la gente féminine est beaucoup plus représentée. Plus de femmes que d'hommes suivent effectivement les cours de Djokan. J'ai posé la question à ses dames pour savoir ce qui les attirait au Djokan ? Parmi les motivations, la plupart d'entre elles ont fait référence à l'esprit du Djokan et au travail fait sur le mental, qui constitue un facteur important pour elles, particulièrement dans le milieu professionnel de plus en plus difficile de nos jours, mais aussi dans le reste de la vie quotidienne, pour faire face à toutes sortes d'aléas.

Dans le Djokan, le travail du mental est une action menée en profondeur, sur soi, afin d'aguerrir sa ténacité, sa volonté d'agir, affermir ses motivations pour aller de l'avant, progresser, apprendre et s'élever, mais aussi pour prendre conscience de sa vraie valeur. Cela vaut également pour prendre conscience de sa place et son utilité au sein de la société. Tout ceci nécessite la mise en place de techniques spécifiques et adaptées, que je vais aborder maintenant.

II. B. 3. *Rakaba djoubaka : une racine technique*

« La pratique du Djokan s'accompagne nécessairement d'un ensemble des techniques de combat (à mains nues et avec armes). Ces techniques traduisent une réalité guerrière amazonienne. » (Cf. www.djokan.net).

C'est le *rakaba djoubaka* ou racine technique qui structure l'ensemble des techniques du Djokan. Bien qu'innovantes et modernes, donc adaptées à l'art martial *djokan*, elles sont essentiellement inspirées des diverses formes de combats, d'armes et de pratiques guerrières traditionnelles guyanaises, d'arts guerriers amérindiens, *bushinengé* et créoles.

« La technique *djokan* permet une combinaison des différents styles issus des diverses ethnies de l'Amazonie [guyanaises particulièrement]. Ainsi, une esquive, un déplacement « Nika » (art de combat des Créoles guyanais) peut être suivi d'une projection de « Suwa » (art de combat des Bushinengé). Le travail de la technique et la recherche de la perfection du geste, et de son efficacité, sont importants pour la pratique concrète de *l'art djokan*. L'étudiant devra passer de l'imitation à l'intégration de la technique. De plus, l'enseignement des stratégies de combat, de la ruse, sont des thèmes également abordés » (cf. www.djokan.net).

L'exercice des techniques *djokan* relève de tout un art.

II. B. 4. *Rakaba djokano : une racine artistique*

Le Djokan est un art qui, comme les autres du genre, relève de l'expression artistique martiale, dont ici l'expert est le maître, l'artiste doté d'un certain charisme et d'une grande fluidité gestuelle, mais également d'une agilité et d'une esthétique de mouvements maîtrisées. Très souvent, les spectateurs du Djokan sont effectivement captivés par les chorégraphies, dont ils déclarent l'esthétique, la beauté des gestes et mouvements, la magnificence de la musique.

Pour ceux qui en apprécient davantage les démonstrations, ils avouent aussi souvent, aux membres du Djokan, que leur « spectacle est vivant ». Il leur permet « réellement de voyager dans l'imaginaire du Djokan ». Bien que le Djokan ne soit pas le seul art martial, d'ici et d'ailleurs, utilisant la musique pour sa pratique (pour ne citer que les cas proches de la Guyane, la *capoeira* brésilienne ou le *moringue* pratiqué dans les pays de l'Océan indien), la relation art martial et art musical y est très forte. À ce sujet, on peut lire ces quelques propos bien significatifs sur cette relation d'osmose sous-jacente aux aspects art martial et art musical du Djokan :

« L'Art de la guerre et l'Art du tambour sont indissociables. Un lien étroit les unit et harmonise la préparation au combat. Le tambour fait partie intégrante du Djokan, la musique qu'il transcrit est vectrice de rythme, de vibration, de stratégie, de transe, d'unité entre le corps et l'esprit. Le son du tambour est le battement du cœur du Djokan. Certains cours se font sur le rythme de la musique Djokan, le Djokano. La musique emmène le pratiquant à une harmonie qui puise sa force dans la spontanéité, l'inspiration, la liberté d'expression, la recherche de la beauté du geste. Rappelons que nous sommes chacun un artiste martial. »
(Cf. le site Internet du Djokan, *op. cit.*).

On l'aura compris, le Djokan est tout à la fois art martial et art musical. Comme sa partie martiale, sa musique nous transporte dans son univers amazonien, et l'ensemble enrichit son esthétique, ses suites chorégraphiques, ses enchaînements techniques, ainsi que les codés des messages corporels produits. Pour ce faire, le Gran Dôkô Sawani Makan a pris un grand soin dans l'élaboration des tableaux artistiques sous-jacents qui, comme il le décrit lui-même, sont « des pages écrites dans l'ouvrage de la Guyane ». Autrement dit, le Djokan est pour lui une manière de décrire la Guyane, une manière de raconter une « nouvelle histoire de la Guyane⁵²⁷ ». Je reviendrai plus en détails sur l'unité harmonieuse de l'expression artistique sous-tendant les chorégraphies

⁵²⁷ Je paraphrase ici le titre de l'ouvrage des Professeurs Serge Mam Lam Fouck et Anakesa Apollinaire, *op. cit.*

dans ce que je nomme le corps du Djokan, ce, en lien avec l'art musical qui en découle, dans le chapitre consacré au *Djokano*. Pour le moment, considérons d'abord la dimension culturelle du Djokan.

II. B. 5. Rakaba rakaba : une racine culturelle

Nous l'avons vu, le Djokan puise les éléments de ses spécificités plus particulièrement dans ses racines culturelles guyanaises qu'il ne cesse valoriser, avec fierté, tant sur la scène locale que sur les scènes nationale et internationale. En voici un des témoignages inscrits sur le site Internet du Djokan :

« Le Djokan est une fusion de diverses cultures et coutumes guerrières de la Guyane. Il a pour objectif leurs valorisations et leurs promotions. Les armes Djokan (Zanmyan) rappellent que des Hommes du passé ont marqué de leurs empreintes le temps. Le Kalendja (la tenue du Djokan) et le Symbole Djokan sont une volonté du Fondateur d'unir les richesses culturelles d'Amazonie, et plus, de rendre Hommage à ces différents peuples qui ont marqué et marquent [encore] l'Histoire de la Guyane. Le 31 octobre 2011, le Djokan fut reconnu comme « Patrimoine Guyanais » par le Président de la Région Guyane, M. Rodolphe ALEXANDRE, appuyé par le Directeur des Affaires Culturelles de la Guyane (DRAC) M. Michel Colardelle. » (Cf. www.djokan.net).

C'est là une démarche originale du Gran Dôkô Sawani Makan qui a réussi à assurer au Djokan la grandeur de sa spécificité, de sa singularité et de sa pertinence. Jusque-là, aucune discipline sportive ou martiale ne présentait l'unité de la diversité culturelle guyanaise aussi fortement, et avec une cohérence aussi claire que le Djokan. Ce qui fait de lui un pionnier en la matière. Tout ce que le Djokan exprime, lutte, chante, joue ou dessine, renvoie à la culture ou du moins à un élément culturel de la Guyane. Ce n'est donc pas le fruit du hasard, mais bien de la volonté de son fondateur de calquer, de refléter et de révéler, en quelque sorte, certains mets culturels guyanais. C'est aussi là une volonté, pour lui, de présenter la Guyane dans sa magnificence et dans sa positivité, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de son territoire.

Cette œuvre du fondateur du Djokan est aussi une des façons pour lui de marquer son vif intérêt pour la culture guyanaise, de la valoriser et, par ce truchement, de combattre des préjugés ou partis pris sur l'image souvent peu flatteuse voire carrément négative et discriminatoire que

véhicule une partie de la population soit locale, soit étrangère, sur le patrimoine culturel de la Guyane⁵²⁸.

Dans l'apprentissage du Djokan, tout un pan de son enseignement est consacré à l'histoire, aux coutumes, aux rites et aux traditions des peuples amérindiens, *bushinengé* et créoles. Disons que s'intéresser au Djokan, c'est aussi une façon de s'intéresser aux cultures plurielles qu'abrite la Guyane. Cette réalité est observable pendant les cours du Djokan, notamment lors de la pratique des exercices répétitifs, les instructeurs comptent en créole (*roun, dé, trwa, kat...* ou *un, deux, trois, quatre...*).

Le nom des techniques, des enchaînements, de même que ceux des principes de base et le code moral sont pareillement énoncés dans les langues régionales de la Guyane. Certains cours se font en créole. Certains élèves ne s'expriment qu'en créole. Ce mode opératoire n'est pas exclusif au Djokan, car, je l'ai déjà relevé, dans tous les arts martiaux notamment asiatiques, toute la sémantique et les vocables sont dans la langue natale (le japonais, pour le judo et le karaté, par exemple, même si en France, pour ces disciplines, on a aussi recours à des mots français, pendant les examens de passages de grades).

Ce qu'il est important de retenir sur cet aspect linguistique, c'est qu'il y a un réel travail de communication, et donc un précieux ancrage linguistique, local. Faut-il encore souligner combien la langue est un des vecteurs fondamentaux de la pensée humaine ? De fait, la langue véhicule la culture, l'histoire d'un peuple, d'une communauté, d'une société, d'une nation, et c'est aussi par la langue que nous procédons pour échanger, nous comprendre, communiquer, enseigner, etc. Un touriste voyageant dans un pays étranger sera heureux d'échanger dans la langue natale en apprenant les fondamentaux.

Le Djokan étant aussi un véhicule de communication, la construction de son propre langage, puisant dans les cultures linguistiques régionales de la Guyane, est essentielle. Cela permet au non initié à la pratique du Djokan, comme au pratiquant, de s'intéresser à ces cultures et langues régionales. J'ai pu moi-même voir des Sénégalais, des Espagnols, des Brésiliens, des Surinamais échanger en créole guyanais autour du Djokan. C'est aussi cela le Djokan. Tout cela participe à la culture *djokan*, tout autant qu'à une manière de d'agir et de vivre ensemble en toute cohésion et bonne intelligence.

Grâce à cette somme de contributions attestées, le Djokan a été reconnu et déclaré comme étant « patrimoine immatériel guyanais », le 31 octobre 2011 (cf. annexe 6, p. 540). À cette occasion, je le rappelle, une cérémonie avait été organisée à l'Hôtel de la Région Guyane, où, des

⁵²⁸ Je parle sur les notions de patrimoines matériels et immatériels dans le chapitre II. B. 2. Les patrimoines matériel et immatériel : en Guyane française, p. 136.

mains de son Président, Rodolphe Alexandre (voir photo n°37 ci-dessous), en présence et avec le soutien du directeur régional des affaires culturelles de la Guyane, M. Michel Colardelle, le Grand Dôkô avait reçu un diplôme immortalisant cette reconnaissance de patrimonialisation du Djokan. C'est là aujourd'hui une date anniversaire devenu un moment majeur dans l'évolution du Djokan. En 2015, le Djokan a reçu une deuxième distinction, avec un lindor (prix récompensant les acteurs de la musique guyanaise) pour le *djokano*, reconnu comme musique traditionnelle faisant partie intégrante du patrimoine musical guyanais.

Depuis trois ans, le Djokan est sollicité par les professionnels du tourisme et présenté comme un des patrimoines guyanais. Depuis, l'Office du Tourisme de la Guyane fait régulièrement appel à lui pour (re)présenter la Guyane, à travers des démonstrations réalisées en Guyane et en Métropole (notamment à la Foire de Paris de l'Artisanat de 2017). Guyane Évasion, qui est une société privée, travaillant dans le domaine du tourisme (développer le tourisme en Guyane en proposant la destination Guyane aux touristes venant de l'hexagone et de l'étranger), fait régulièrement appel au groupe Djokan, pour présenter cet art martial à des touristes venant d'Europe (France hexagonale, Belgique, entre autres) et de l'Amérique du Nord, notamment du Canada. D'autres démonstrations ont été réalisées devant les clients d'Ariane Espace, venus spécialement pour des lancements d'Ariane 5 sur la base spatiale de Kourou.

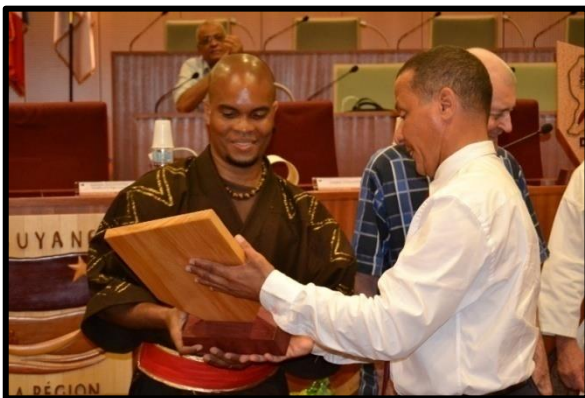


Photo 39 : Le fondateur du Djokan avec le président de la Région Guyane, reconnaissant le Djokan comme patrimoine Guyanais, Cayenne, 2011.
©Archives Yannick Théolade.



Photo 40 : Le fondateur du Djokan avec le président de la Région Guyane, reconnaissant le Djokano comme patrimoine musical guyanais, Cayenne, 2015.
© Archives Yannick Théolade.

La racine culture du Djokan est sous-tendue logiquement par une dimension philosophique que je traite maintenant.

II. B. 6. *Rakaba kamo* : une racine philosophique

Les arts martiaux sont souvent décrits comme art de vivre. Leur enseignement est souvent lié à la philosophie et la sagesse de la vie. Nous l'avons vu précédemment, les arts martiaux permettent la gestion des émotions d'un individu, tout en canalisant son énergie. Il en est de même du Djokan. Aussi peut-on lire sur son site Internet :

« Le Djokan est un Art porteur de valeurs morales, d'un code moral, le KAMODJÒK. Écrit sous forme de Dolo (proverbes guyanais véhiculant la philosophie de vie), le KAMODJÒK traduit la conduite juste du djokanka : le Respect, l'Humilité, la Sincérité, la Simplicité, le Courage, l'Amitié, la Communication, le Partage et la Gratitude. L'enseignement de ces valeurs s'inscrit totalement dans la vie du pratiquant, mais aussi dans sa vie personnelle (famille, travail, sentiment...). »

L'existence d'un code moral *djokan* est une volonté qui puise sa source dans les différentes rencontres réalisées par le fondateur de cet art martial. C'est le produit d'une inspiration empruntée aux disciplines sœurs qui, avant le Djokan, véhiculaient déjà cette somme des valeurs martiales et humaines. Son contenu est effectivement l'assemblage de plusieurs expériences, issues de différentes rencontres, effectuées par Gran Dôkô Sawani Makan et dont il a su tirer profit, pour construire ce code moral qu'il nomma *kamodjòk*, terme de son invention personnelle. Ce substantif est composé de deux mots que l'on trouve dans l'univers du créole guyanais (*kamo* et *djòk*). *Kamo* signifie nouvelle⁵²⁹, tandis que *djòk*, éveil. Comme je viens de l'indiquer ci-dessus, le code moral de Djokan n'a rien d'exclusif, ni même de surprenant.

Pour ce faire, le fondateur du Djokan s'est surtout inspiré des codes moraux du *judo* et du *karaté*. L'intérêt c'est l'importance que l'on y accorde du fait que les arts martiaux sont davantage pensés comme étant des voies d'accomplissement, et non pas comme simplement un ensemble de d'actions techniques physiques de pur espèce, limitant l'être dans sa réalisation vitale. Voilà pourquoi les codes moraux sont greffés à la pédagogie des disciplines martiales, afin d'accompagner le disciple ou l'étudiant martial dans la voie d'accomplissement de son être physique autant que spirituel.

⁵²⁹ Georges Barthélemy, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, Préface de Serge Patient, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007, p. 183.

II. B.7. *Rakaba djòk : une racine spirituelle*

C'est connu que l'art martial est une pratique profondément spirituelle. Tout ce qu'on y entreprend et que l'on propose à l'élève constitue autant de chemin, de passage et d'outils, pour l'aider à cheminer progressivement et sereinement dans sa vie, à chaque instant. C'est ce que corroborent ces propos :

« Le Djokan puise sa définition profonde dans le « Lien entre l'Homme et la Nature ». Puiser les énergies naturelles, travailler la méditation, trouver le « don » qui nous habite et le restituer permettent l'épanouissement et l'élévation de (la Conscience) l'Homme. »
(Cf. www.djokan.net).

Ce lien de l'humain avec la nature est le ciment du Djokan, puisque ses composantes résultent de leur osmose avec l'univers de l'Amazonie, dont le sens et l'utilité de l'environnement naturel qui le caractérise sont plus qu'une nécessité. Par ailleurs, à l'instar de bon nombre d'autres disciplines martiales, les stages et certaines formations du Djokan se font en pleine nature, sur une plage, dans la mer, dans la rivière, sur la vase ou dans la forêt, etc.

Comme le Gran Dôkô aime à le dire, la nature est le meilleur des *djokaz* (école de Djokan). Aussi dans la définition précitée de la racine spirituelle fait-on référence, à juste titre, à des exercices réalisés au travers des éléments de la nature. Il en est, entre autres, ainsi des exercices de développement personnel, de méditation et de relaxation, qui permettent aux *djokanka* de s'initier à des pratiques profondes, leur servant à (re)trouver le calme, la paix intérieure, à se retrouver eux-même. C'est ce que reconnaissent souvent les élèves qui, après une pratique en pleine nature, témoignent que cela leur permet « de se retrouver et de (re)connecter avec la nature ». Si, pour le Djokan, l'option de compétition n'a pas été retenue, l'objectif était, entre autres, de plonger le pratiquant davantage dans une quête profonde de son être, et donc de son propre bien-être ; de s'éveiller ainsi, avec lucidité, à sa propre conscience.

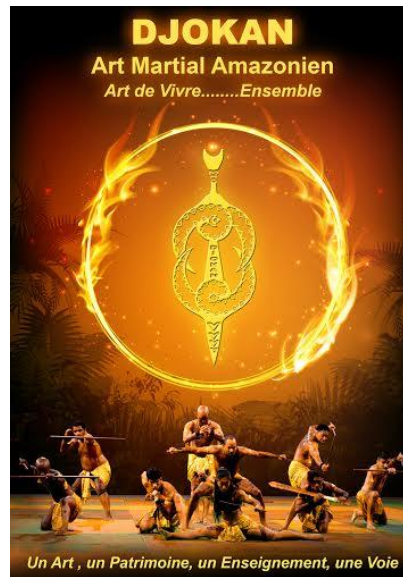


Photo 41 : Affiche officielle du Djokan. ©Thierry Chantrel.

Nous voici au terme de la présentation des *sèt rakaba* (sept racines) du Djokan. Il s'agit véritablement là du ciment de cet art martial amazonien, et sur lesquelles se fondent la pertinence de son enseignement, mais aussi de ses pratiques techniques et esthétiques. Elles donnent du sens au Djokan, et par elles, on peut mieux comprendre cet art. Cette compréhension est symboliquement représentée par sept petits triangles. Je reviendrai en *infra* sur la signification précise du symbole *djokan*. Notons en outre que la représentation des *sèt rakaba*, portés sur le symbole du Djokan, souligne bien leur importance dans la structuration et l'organisation de cet art martial. Ici, signes, symboles, représentations et leurs significations sont d'une importance capitale.

II. C. De la Sémiotique du Djokan : signes, symboles et représentations

Dans le monde entier, les arts martiaux véhiculent un ensemble de symboles, de représentations distinctives, non seulement par le pratiquant, mais aussi parfois par le non-pratiquant. Signes, symboles et représentations sont, par ailleurs, élaborés par les fondateurs et autres initiateurs, pour traduire visuellement les objectifs, les démarches, les pensées sous-jacentes aux disciplines martiales concernées. Tout comme le nom permettant une reconnaissance ou une distinction d'une personne ou d'un objet quelconques, ce, par rapport à d'autres, l'ensemble des

signes, des symboles et des représentations, qui caractérisent le Djokan, constituent des éléments de communication et de vulgarisation qui en définissent la signification spécifique. Ils portent une somme d'informations nécessaires à la compréhension de tel ou tel aspect de cet art martial et son enjeu. Voyons-en à présent les éléments de détails, en commençant par les symboles caractéristiques et leurs sens.

II. C. 1. Le symbole Djokan

L'histoire d'un peuple « se révèle à travers ses philosophies, ses religions, ses cultes, ses principes se rattachant à l'essence des choses ou rites de courtoisies naturelles aux convenances sociales... et de tout art de vivre dans lequel est naturellement inclus le symbole » (J.B. Rishi)⁵³⁰.

Qu'en est-il dans le Djokan ? Avant de répondre à cette interrogation, je voudrais établir un parallèle avec une discipline martiale, le *taïchi*, dont l'emblème symbolique est le *yin* et le *yang*. Cette comparaison m'est nécessaire pour élucider et comprendre les interrelations et interconnexions existant entre un art martial et son symbole, ainsi que les enjeux sous-jacents, pour ensuite mieux en traduire la réalité.

Le *taïchi* est un art martial chinois. Son symbole est parfois nommé *tai ki* et représente le « sommet suprême, le Grand vide, l'Absolu ou *Tao* »⁵³¹ (*Dào*). Le *taïchi* réunit la matière et l'esprit. Selon J.B. Rishi, son diagramme symbolise

« la philosophie chinoise mais exprime aussi le jeu de deux forces principales. Il représente d'abord le Grand commencement, le cercle réceptacle de l'univers - principe premier et absolu réunissant l'être et le non-être, la matière et l'esprit : TAO »⁵³².

Le *Yin* devient *Yang* et le *Yang* devient *Yin*. Toute chose à son contraire et trouve son équilibre dans cette complémentarité. Il rajoute aussi que

« le symbole vit en nous durant le jour de nos activités, même la nuit, lorsque nous rêvons. [...] le symbole est produit en notre nature, c'est une expérience individuelle qui résonne en

⁵³⁰ J.B. Richi, *Sagesse de la Chine Traditionnelle, Do - In, L'Art du Massage*, Paris, Centre Européen du Yoga, s.d, p. 14.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵³² *Idid.*, p. 33.

chacun de nous d'une façon particulière et notre fond ethnique doit nous permettre de la percevoir, de la pénétrer, sans contingence de lieu, d'espace et de temps »⁵³³.

Nous comprenons que dans les arts martiaux, notamment asiatiques, le symbole ne doit pas être pris à la légère comme s'il ne s'agissait que d'un simple logo ou un banal blason à l'effigie d'une école d'arts martiaux, mais bien comme une compréhension profonde et privilégiée de l'existence, car il renferme en lui grand nombre de clés permettant d'ouvrir certaines portes de la connaissance de l'art martial qu'il représente. C'est toute l'histoire d'un peuple et pour le *taïchi*, du peuple chinois, qui y est aussi décrit symboliquement car, dans ce « dessin » et comme le relève Rishi, « *La tradition s'exprime et survit dans le symbole* »⁵³⁴.

Si le symbole du Djokan apporte un éclaircissement sur les principes fondamentaux et la philosophie qui le sous-tendent, cette démarche (de créer un emblème) n'est nullement une exclusivité du fondateur de cet art martial.

Le symbole représentant le Djokan a bien été créé par le Gran Dôkô Sawani Makan. Mais au départ, il avait fait appel à Monsieur Karim Kapel, un de ses élèves, talentueux passionnés de dessin et de peinture. Mais après deux tentatives, qu'il lui présenta, très vite, il se rendit compte que c'est lui qui devait plutôt le réaliser, étant donné que ce symbole devait impérativement, selon le vœu du Gran Dôkô, renfermer toutes les clés philosophiques et spirituelles, permettant de comprendre la profondeur de cet art. « *C'est l'expression picturale de ma philosophie, de ma vision du monde qui m'entoure* », déclara-t-il à ce sujet, (cf. www.djokan.net).

Dans sa conception, le symbole a été construit artistiquement et symboliquement sous inspiration de l'art amazonien, amérindien et *bushinengé*, en particulier. Pour ce faire, l'auteur s'est effectivement inspiré du Ciel de Kaz⁵³⁵ des Wayāna, et du *tembé*⁵³⁶ des Bushinengé.

Ce symbole alors obtenu est utilisé dans toutes les représentations et communications du Djokan (site Internet, réseaux sociaux, vêtements, ouvrages, tampon djokan, tambour orné du même symbole). Il en est ainsi notamment au dos des tenues d'entraînement.

Le symbole *djokan* est aussi représenté sur les tambours traditionnels amérindiens, *sanpula*, créés par Elvis Toka, ce, à la demande du Gran Dôkô. Dans le règlement des *djokaz*, le représentant doit mettre impérativement, ce, dans un endroit visible des étudiants, le symbole du

⁵³³ *Op. cit.*, p. 31.

⁵³⁴ *Idid.*, p. 14.

⁵³⁵ Le Ciel de Kaz est l'art pictural des Wayana. L'ensemble des données du Ciel de Kaz raconte dans une mosaïque de couleur et d'un esthétisme ordonné, les légendes et l'histoire passée des peuples Wayāna (Ti yann).

⁵³⁶ *Tembé* ou art *bushinengé*, consiste à sculpter ou à peindre des formes géométriques dans un ensemble artistique sophistiqué. C'est un langage spécifique des Marrons.

Djokan. Dans la plupart des *dojo* japonais, outre le symbole, le portrait du Maître fondateur de la discipline est accroché en marque de respect à son égard. Le *budoka* (pratiquant de la voie martiale japonaise) se doit donc de s'incliner et de marquer ainsi le respect et la gratitude envers lui. Par exemple, dans tous les *dojos* où l'on pratique le judo, la photo du maître fondateur Jigoro Kano y est obligatoire.

En Djokan seul le symbole l'est ; cette décision a été prise par le Fondateur de l'art, bien que de nombreux étudiants aimeraient aussi utiliser sa photographie pour lui marquer le même respect. À ce vœu ardent de leur part, le Gran Dôkô a marqué sa ferme intention de voir plutôt le symbole mis à la place de son portrait. Il en fut ainsi. Accroché au mur, et selon le vœu du fondateur, le symbole du Djokan devrait donc pouvoir inspirer l'étudiant, l'accompagner dans sa démarche d'apprentissage, le guider dans sa réflexion sur le monde, et l'aider dans sa méditation profonde.

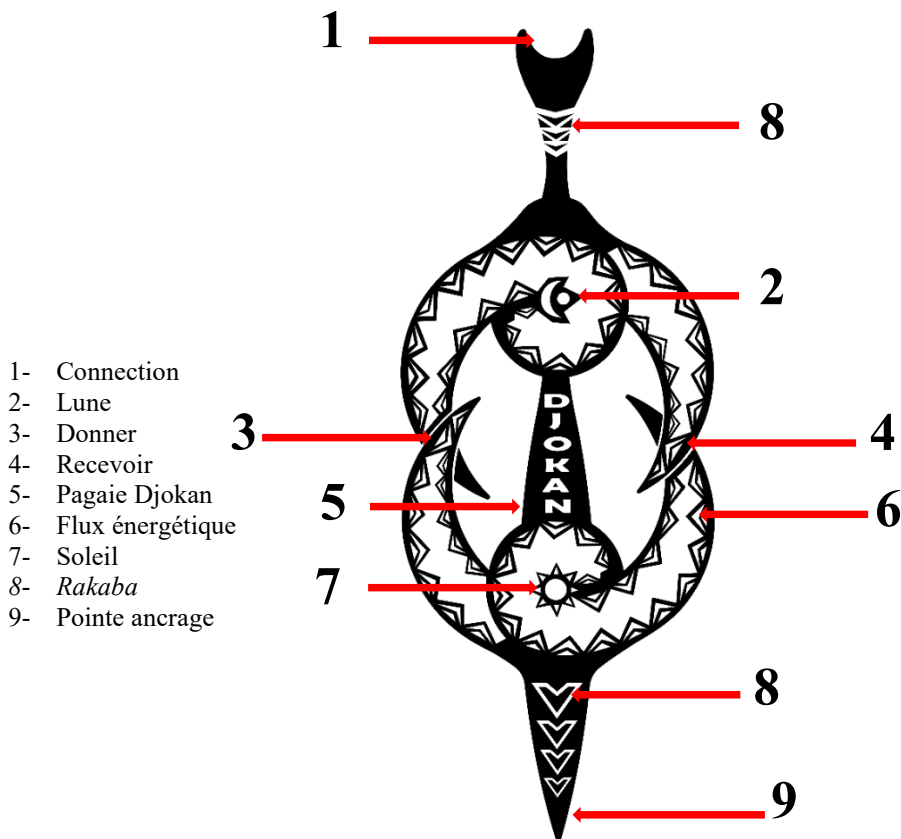
À l'instar du Djokan, qui est un tout constitué de plusieurs éléments, il en est de même pour son symbole, qui comporte également plusieurs éléments. Cependant, le Djokan est un tout qui n'est réellement compréhensible qu'à travers une analyse tenant compte de la totalité des composantes qui lui confèrent son sens global. Néanmoins, retenons que plusieurs perceptions et visions de la vie se cache derrière le symbole *djokan*, sans ignorer qu'une perception se modifie en fonction de l'évolution de la vie du pratiquant. C'est comme, par exemple, lire un livre à un moment donné, et le relire dix ans après. Dans ces conditions, le fruit des expériences vécues la première fois vont, peut-être, modifier, non pas la relecture en elle-même – puisque les mots demeurent les mots, mais plutôt la compréhension et la réception de cette relecture, comme qui aura certainement un sens nouveau, car, le temps faisant, la personne a accumulé des expériences qui influent sur sa perception des choses.

Quant au symbole du Djokan, il est constitué de trois principales figures : deux croissants (les figures ressemblent à des croissants de pâtisserie) et une pagaie (voir figures ci-dessous).



Figure n°8 : éléments du symbole Djokan en forme de croissants.

Figure n°9 : symbole du Djokan.



Dans le premier croissant (celui du haut), il y a à l'intérieur un croissant de lune qui ressemble à un œil. Le centre du deuxième croissant (celui du bas) ressemble à un soleil. Sous le bec de la pagaie, la troisième figure, il y a trois étoiles, et au niveau de la spatule, il y a quatre étoiles. Selon le fondateur du Djokan, les sept étoiles (le nombre total d'étoiles sur la pagaie, légende n°8) représentent les fameux *sèt rakaba*. Ce point est fort intéressant, lorsque l'on sait l'importance de ce concept des *sèt rakaba*, pour la compréhension profonde du Djokan.

Pour le reste, sur la pagaie, les deux croissants représentent deux guerriers vus de haut, qui combattent, luttant en corps à corps (il s'agit sûrement de la lutte *djokan asuwadja*). C'est là la première interprétation du symbole *djokan* dévoilée par le Gran Dôkô Sawani Makan⁵³⁷.

Il faut doublement interpréter cette lutte : une lutte physique, c'est-à-dire celle donnant lieu à un affrontement direct, mais aussi celle faisant plutôt référence à une lutte psychologique et mentale. On l'a vu, les démonstrations de l'*asuwadja* représentent, symboliquement, le combat intérieur autant qu'extérieur du pratiquant.

⁵³⁷ Jusqu'ici, il n'a jamais dévoilé le sens du le symbole. Il a toujours demandé aux élèves d'en donner leur propre interprétation, cette dernière évoluant en fonction de l'avancé de l'élève dans sa discipline.

Ici, il ne s'agit pas d'un combat pour le gain de la victoire, ni d'une performance pour seulement résister à la défaite et/ou à l'abandon. Mais il s'agit plutôt de tout cela à la fois.

Dans le Djokan, ne cherchez pas à voir deux lutteurs qui s'opposent, mais bien au contraire deux combattants qui se complètent voire s'entraident à lutter contre toute forme d'agressions, d'agressivité, d'obstacles, de dérives humaines et/ou de la vie quotidienne. C'est là une allusion au vivre ensemble que prône et défend le Djokan. Cela consiste à une collaboration et une entraide, permettant de mettre en lumière un mieux vivre ensemble.

Dans cet art martial, un lutteur porte le symbole de la lune (et pour être plus précis le croissant de lune) et l'autre du soleil. Autre forme de dualité qui ne s'oppose pas mais bien au contraire se complète comme on peut l'observer dans les notions père-mère, jour-nuit, qualités-défauts.

L'homme, en quête de son équilibre intérieur et de développement personnel, a besoin des deux pôles pour rester en équilibre. Ses qualités et ses défauts, faisant partie intégrante de lui-même, le Djokan apprend au pratiquant à accepter et à préserver cet équilibre. Les deux lutteurs précédemment évoqués représentent, en fait, un seul et même individu, avec ses deux pôles. Ne dit-on pas que son pire ennemi c'est soi-même ?

On ne peut saisir l'équilibre sans connaître le déséquilibre, et vice versa. Le symbole ici adopté représente l'être, l'âme du Djokan. Toujours sur les caractéristiques de la lune et du soleil dans le symbole *djokan* selon le Gran Dôkô, la lune symboliserait aussi la femme ou la partie féminine de tout être humain, tandis que le soleil représenterait l'homme ou la partie masculine de tout individu, ce qui, spirituellement, désignerait les deux pôles, masculin et féminin, résidant en nous. Bien sûr chez l'être mal, son côté masculin étant naturellement prépondérant, il optimisera alors son côté féminin, pour certaines situations notamment artistiques ou sentimentales, et vice versa, la femme travaillera davantage son pôle masculin, car, celui féminin lui étant naturellement dominant. Cette sur cette action, le Gran Dôkô Sawani Makan partage l'expérience suivante :

« J'ai compris les arts martiaux, au moment où j'ai accepté ma partie féminine, et que je pouvais librement exploiter mes deux pôles (masculin, féminin) pour optimiser mon potentiel créatif en les utilisant ensemble. Les arts martiaux m'ont permis de mieux me connaître et de mieux m'accepter »⁵³⁸.

Outre les croissants, la troisième figure du symbole *djokan*, revête pareillement un sens profond. Ce serait, d'après le fondateur du Djokan, la représentation de l'adversité de la vie, mais aussi des difficultés que nous rencontrons à être en harmonie avec notre environnement, avec les

⁵³⁸ Propos de Gran Dôkô Sawani Makan, extrait de ses échanges, lors d'un cours avec ses élèves avancés.

autres, et donc difficultés à « être » soi-même. Pour parer à ces difficultés, il nous faut parvenir à rester en équilibre sur la pagaie. Y arriver c'est parvenir au bonheur, au bien-être, auxquels tend ou recherche tout être humain.

La pagaie est, certes, un instrument commun aux trois peuples d'Amazonie (Amérindiens, Bushinengé et Créole) qui inspire le Djokan, et qui, par le passé et encore aujourd'hui, gardent un usage significatif, empreint de diverses valeurs. Bien que le moteur ait progressivement et ensuite définitivement remplacé la pagaie, celle-ci reste toujours présente dans les embarcations, ne serait-ce qu'en cas de panne du moteur. Dans les grandes pirogues amérindiennes et *bushinengé*, il y a souvent le pilote et le takariste. Le pilote est à l'arrière, manipulant le moteur, tandis que le takariste se tient à l'avant de l'embarcation, muni du takari et de la pagaie. Son travail est de prévenir les dangers, les éventuels obstacles (rochers, sauts, filets, branches, déchets), pouvant endommager la pirogue. À l'aide d'un code particulier, il envoie des signes de la main au pilote, pour anticiper sur les manœuvres à opérer avec le canot ou la pirogue.

La pagaie devient importante, surtout en période d'eau basse. En effet, pendant la saison sèche, l'eau des rivières et des fleuves peuvent descendre de 3 à 4 mètres en dessous de la normale, rendant difficile voire impossible la navigation. Dans ces conditions, il faut parfois sortir de l'embarcation, pour la soulever et la pousser, afin de franchir, en relative sécurité, l'obstacle. J'ai moi-même vécues, à plusieurs reprises, ces aventures. Lorsque la navigation est encore possible, la pagaie vient en renfort du moteur, et le pilote doit faire attention pour qu'il ne soit détruit au contact des rochers, le menaçant à chaque manœuvre.

Dans le Djokan, comme nous l'avons vu dans le *zanmyan*, la pagaie est l'arme des *Dôkô*, arme symbolisant l'excellence et la maîtrise technique. Elle est ce qu'est le *katana*⁵³⁹ au samouraï. Philosophiquement, pour le Gran Dôkô Sawani Makan,

« la pagaie a permis aux hommes de traverser les océans, traverser les fleuves et les rivières, pour aller de l'autre côté des rives. Cet autre côté représente l'autre : je traverse pour aller à la rencontre de l'autre, et c'est grâce à la pagaie que je peux faire avancer ma barque (mon corps, représentant la locomotion, la motricité, l'action, l'agir). Ce voyage dans ma pirogue (mon être) me permet aussi d'aller à ma propre rencontre, sur la rive cette fois intérieure, pour aller plus en profondeur dans le message philosophique. »

⁵³⁹ *Katana* : sabre japonais, utilisé par les guerriers samourais. Il ne s'en séparait jamais. Aussi dit-on que dans le katana est enfuit l'âme du samourai.

Rappelons-nous-en, Djokan signifie « en éveil », et concept fait partie des enseignements philosophique et spirituel sous-jacents. Ils permettent et motivent les pratiquants à aller puiser leurs ressources à l'intérieur d'eux-mêmes, à mieux se connaître, afin de pouvoir connaître l'autre.

La pagaie est l'outil représentatif de l'Amazonie, mais aussi une arme. Elle participe à la représentation symbolique du Djokan : j'ose aller vers l'autre, pour mieux le connaître, mieux le comprendre, car comprendre l'autre c'est aussi mieux se comprendre soi-même. Aller vers l'autre, c'est également s'ouvrir à l'autre avec respect, humilité et simplicité ; ce sont là aussi des éléments des commandements du Djokan.

Si, dans le symbole du Djokan, les sept étoiles représentent les *sèt rakaba*, la pagaie, qui s'ancre dans la terre et s'élève vers le ciel, est ici, symboliquement, une représentation philosophique du Djokan sur où la quête spirituelle de l'être bien enraciné dans les valeurs de vie, un être éveillé et connecté vers les énergies du ciel. Aussi le symbole *djokan* représente-t-il, en outre, le « *djòk* », l'éveil spirituel : une ascension spirituelle de l'être, dans chaque individu en quête d'évolution personnelle et d'éveil.

Le morceau de pagaie, au milieu des deux croissants du symbole *djokan*, représente en même temps le cordon ombilical, le lien entre les deux êtres (mâle, femelle) qui les unis, pour ne former qu'un.

Les petits triangles dessinés tout le long, à l'intérieur des croissants, représentent l'énergie infinie qui circule librement entre les deux guerriers ou lutteurs que j'ai mentionnés plus haut. Il s'agit de l'énergie intérieure, vibratoire, qui nous met en connexion avec le monde extérieur et le monde intérieur. Les maux du corps, une maladie, sont souvent dus à un manque de cette énergie vitale, créant donc un déséquilibre énergétique, ou une mauvaise circulation de l'énergie vitale en nous. Pour rétablir cet équilibre, fluidifier cette circulation énergétique, il sera nécessaire d'apporter au corps, un complément, à de nouveaux éléments énergétiques.

C'est la raison pour laquelle le symbole *djokan* est orné, dans toute sa périphérie, de triangles décrivant la libre circulation de l'énergie vitale. Si le symbole était animé, peut-être verrions-nous les triangles circuler comme des véhicules sur une route. Dans tous les cas, le message de ces triangles apporte des éléments fondamentaux sur la définition et l'orientation générale du Djokan, prônant entre autres la prévention, la santé, le bien-être, la recherche de la paix intérieure, et bien d'autres éléments encore.

Quant aux pointes des croissants, pouvant représenter les bras et les mains des lutteurs, ils symbolisent le « donner - recevoir ». En se superposant, le bras et la main gauche donnent, tandis

que le bras et la main droite reçoivent. Il faut donner avec son cœur, avec générosité, humilité et simplicité, et recevoir avec gratitude, ce que la vie nous offre. Toujours, selon la conception philosophique de la pratique et de l'enseignement du Djokan, la main gauche donne de l'énergie positive interne la main droite reçoit de l'énergie positive externe (de l'environnement extérieur), et cela se fait dans un cycle énergétique infinie.

Voici comment doit impérativement être configuré le symbole *djokan*, c'est-à-dire que l'on ne doit pas le renverser, ni le mettre à l'horizontale. Dans sa pratique, à chaque passage de niveau, il est demandé au *djokanka* sa représentation personnelle du symbole. Certains stages *djokan* servent de prétexte au travail sur ledit symbole. À cette occasion, il peut être demandé, à chaque participant, notamment d'utiliser une feuille vierge A 4, de se mettre en état de méditation, puis d'observer le symbole le temps nécessaire, ensuite, d'écrire tout ce que celui-ci inspire. À la fin de l'exercice, un temps de partage est réalisé pour rassembler les idées.



Figure 3 : symbole du Djokan dans les logos utilisés par les djokaz.

Nous avons vu aussi que le symbole *djokan* se retrouve sur la tenue du Djokan. Qu'en est-il alors de cette dernière ?

II. C. 2. Kalendja : la tenue du Djokan

La plupart des arts martiaux sont reconnaissables par leurs tenues propres. Comme pour la nomination des disciplines martiales, les tenues ont souvent une signification spécifique, liée aux valeurs représentatives de la discipline en question, et en lien avec la perception qu'en a le fondateur. On reconnaît, par exemple le *judo* par son *kimono* en grain de riz épais, dur et résistant, permettant une multitude de techniques de saisies et de projections. Le *kimono* du *karaté* est, lui, moins épais et moins rigide. Il demeure plus souple pour permettre toutes les techniques de frappe avec les membres supérieurs et les membres inférieurs.

Le *kalendja*, tenue du Djokan, est à la fois fonctionnelle et représentative. Sur ce dernier plan, elle traduit la volonté du fondateur du Djokan de mettre en avant les différentes ethnies amazoniennes. C'est aussi le symbole d'union des valeurs et des forces, menant au partage des expériences, des savoirs, des connaissances et des pratiques.

Le *kalendja* est composé d'un pantalon, d'une veste et d'une ceinture. Le prolongement de la veste en jupe a été volontairement effectué pour faire référence au « *kalimbé* » amérindien, en signe d'hommage au premier peuple d'Amazonie et d'Amérique du Sud, mais également comme signe de liberté.

Le mot liberté n'est pas seulement une idéologie, un concept, mais c'est aussi un état d'esprit. « Nous sommes libre dans notre tête, je suis guérie, je sais qui je suis, je vais n'importe où, je vais m'adapter », m'avait lancé le 21 février 2019, Madame Cécile Kouyouri, chef coutumière amérindienne à Iracoubo. C'était à l'occasion des journées de rencontres, dont le thème portait sur « la philosophie *kali'ña* ». Au cours du développement de notre échange, elle avait ajouté qu'« il faut connaître son histoire, ses ancêtres, respecter sa tradition, sa culture, il faut les avoir dans son cœur. »

Pour revenir sur la symbolique du *kalendja*, la couleur du bas de la tenue est noir, alors que la veste est marronne, les deux couleurs faisant référence aux Noirs Marrons, les Bushinengé, mais surtout au mot marronnage et liberté. Le noir représente, en outre, l'Homme alors que le marron fait référence à la Terre, à la nature. Quant à la ceinture, appelée « *pangi* », rappelle celle, en madras, des danseurs créoles.

Tous les symboles précédemment étudiés donnent du sens au code moral *djokan*.

II. B. 3. *Kamodjòk* : le code moral du Djokan

Le *kamodjòk* est présenté comme le code moral du Djokan, un ensemble de valeurs, de principes à mémoriser par les pratiquants. Avant d'analyser les détails de ce code, je propose, comme pour la symbolique dans les arts martiaux, une comparaison, cette fois, avec les codes moraux du *judo* et du *karaté* (cf. le code moral du *judo* (tableau n°2), du *karaté* (tableau n°3) et du Djokan (tableaux n°4 et n°5), ainsi qu'un code paradigmatique, en couleur, permettant de voir les similitudes ou corrélations entre les trois codes moraux.

Tableau 3 : code moral du judo

Judo
Politesse Le respect d'autrui
Courage Faire ce qui est juste
Amitié Le plus pur des sentiments humains
Contrôle de Soi Savoir se taire lorsque monte la colère
Sincérité S'exprimer sans déguiser sa pensée
Modestie Parler de soi-même sans orgueil
Honneur Être fidèle à la parole donnée
Respect Sans respect, aucune confiance ne peut naître

Tableau 4 : code moral karaté

Karaté
Le Cœur C'est l'harmonie de la vie des hommes
La Courtoisie C'est cultiver le respect de l'être humain
La Générosité C'est être dévoué et désintéressé
L'Humilité C'est toujours garder l'esprit débutant
La Loyauté C'est faire face, sans tricher, ni déguiser sa pensée C'est la rectitude du corps et de l'esprit
L'Amitié C'est le plus pur des sentiments
Le Courage C'est s'engager pour une cause en surmontant sa peur
La Dignité C'est rester soi-même dans la défaite comme dans la victoire
La Sincérité C'est s'exprimer avec son cœur et non avec son mental
La Sérénité C'est rester calme et lucide quand monte la colère
L'Honneur C'est respecter ses engagements jusqu'au bout
La Persévérance C'est la parfaite compagne du pratiquant

Tableau 5 : code moral du Djokan (en français).

Djokan
Respect Respecte ce que tu vois, respecte encore plus ce que tu ne vois pas
Humilité Celui qui est fort ne le montre pas, ne s'en vante pas non plus
Courage Même avec la plus grande des frayeurs, un cœur droit peut vaincre ses peurs
Sincérité Sachez écouter votre corps, il en sait bien plus que vous, sur vous-même
Simplicité Le corps n'admet pas de contrainte, restez donc naturel !
Amitié Une main ne peut applaudir toute seule
Communication Si ta langue est mauvaise abstiens-toi de parler
Partage ⁵⁴⁰
Gratitude Soit toujours reconnaissant de t'être élevé sur le sentier

Tableau 6 : code moral du Djokan (en créole).

Djokan
Rèspè <i>Si to wéy kontré roun kichoz respekté l', si to wéy pa pé rivé kontré l' respekté l' pi fò</i>
Imilité <i>Si to djòk, pa ròklò !</i>
Kouraj <i>Wéy ka kapon, tchò vayan pa ka moli</i>
Sensérité <i>To kò sa ropun mètlékòl, lò to pa konèt kichoz asou to, kouté l'</i>
Senplisité <i>Panga mafwézé to kò, tchenbé kanman potomitan</i>
Lanmityé <i>Roun lanmen pa ka klaklak li rounso</i>
Kozman <i>Panga Kankan, Kawka !</i>
Baytchò
Grémési <i>Mèsi to tonbé, Grémési to lévé</i>

Le code moral *djokan* a pour fondement les codes proverbiaux d'essence guyanaise, et au-delà, africaine, qui visent la transmission de la sagesse et de la juste parole de proverbes et de citations.

En Guyane, en créole, on parle de *dolo*. Ce sont des messages métaphoriques, avec une certaine philosophie de vie, pour aider l'ensemble des acteurs de la communauté, en vue d'une vie en bonne intelligence et en toute cohésion. Ce sont également des messages de précaution ou de prévention, qui présentent des expériences et situations déjà vécues, pour éviter aux gens de tomber dans les mêmes genres de pièges qu'ils décrivent.

⁵⁴⁰ Sawani Makan n'a pas encore présenté le *dolo* correspondant au *kamodjòk* Partage (*Baytchò*) car il est toujours en grande réflexion.

Le Gran Dôkô Sawani Makan s'est donc inspiré de cette méthode d'écriture orale et d'enseignement, pour élaborer la philosophie et le code moral du Djokan. Encore une autre façon, pour lui, de valoriser la culture guyanaise.

Figure 4 : dolo guyanais fortement inspiré du kamodjòk.



KAMODJÒK

Le Code Moral du DJOKAN

RÈSPÈ

Respect

*« Si to wéy kontré roun kichoz respekté l',
si to wéy pa pé rivé kontré l' respekté l' pi fò »*

Respecte ce que tu vois, respecte encore plus ce que tu ne vois pas.

IMILITÉ

Humilité

« Si to djòk, pa ròklò ! »

Celui qui est fort ne le montre pas, ne s'en vante pas non plus.

KOURAJ

Courage

« Wéy ka kapon, tchò vayan pa ka moli »

Même avec la plus grande des frayeurs, un cœur droit peut vaincre ses peurs

SENSÉRITÉ

Sincérité

*« To kò sa roun mèl lékòl,
lò to pa konèt kichoz asou to, kouté l' »*

Sachez écouter votre corps, il en sait bien plus que vous, sur vous-même.

SENPLISITÉ

Simplicité

« Panga mafwézé to kò, tchenbé kanman poto mitan »

Le corps n'admet pas de contrainte, restez donc naturel !

LANMITYÉ

Amitié

« Roun lanmen pa ka klaklak li rounso »

Une main ne peut applaudir toute seule.

KOZMAN

Communication

« Panga Kankan, kawka ! »

Si ta langue est mauvaise, abstiens-toi de parler.

BAYTCHÒ

Partage

GRÉMÉSI

Gratitude

Mèsi to tonbé, Grémési to lévé !

Soit toujours reconnaissant de pouvoir t'élever sur le sentier⁵⁴¹.

Figure 5 : Kamodjòk, le code moral du Djokan (cf. www.djokan.net).

⁵⁴¹ Cf : www.djokan.net.

Sur le plan éducatif et pédagogique, les *kamodjòk* servent de thématiques dans les séances de cours, que ce soit avec les enfants ou avec les adultes. Le cours est donc orienté sur le travail sur soi, chacun devant prendre conscience de valeurs intrinsèques appliquées à son action.

Pour ce faire, plusieurs contenus d'enseignement sont exploités sous des formes différentes, et pour des publics variés. À cette fin, le Gran Dòkò réalise des mises en scènes sketches, dont des *kamodjòk* servent de thèmes exploités. Les enfants sont très friands de ce genre d'exercices théâtralisés, mettant en scène une diversité de jeux (comique, de divertissement, de construction de son corps et de soi, de création, etc.).

Ainsi, le Djokan trouve sa force dans la trans- et la pluridisciplinarité qui lui assurent une grande richesse de conception, d'action, de réalisation et de transmission.

CHAPITRE III DJOKAN, ART PLURIDISCIPLINAIRE POUR TOUS : DISCIPLINES ET SECTIONS

Nous le savons désormais, le Djokan est un art pluridisciplinaire. En effet, pour sa constitution, plusieurs disciplines sont sollicitées. Elles s'emboîtent, se complètent, pour enrichir l'univers du Djokan, au sein duquel chacune de ces disciplines a aussi ses propres objectifs, associés à un travail également spécifique. Chaque discipline s'articule tel un os complétant une partie du squelette et formant, avec les autres os, une ossature unique et solide. Du reste, comme tout art, pour s'émanciper, le Djokan a besoin d'être transmis au plus grand nombre, pour en assurer la longévité dans l'espace et dans le temps. Ainsi, le Djokan est destiné à offrir, aux publics, différentes matières à exploiter en fonction des objectifs également différenciés, mais aussi des motivations, leur permettant d'accroître le niveau de compréhension de soi et de l'autre. L'objectif général visé c'est que le Djokan ressemble à la musique, qui est un art qui se joue dans tous les continents, par tous les peuples et toutes les générations, et qu'elle traverse des époques, des peuples, tout en s'adaptant aux technologies, mais également aux mentalités, du moment. La volonté de son fondateur est donc que le Djokan soit transmis à toutes les générations, du plus petit au plus grand, à travers le monde.

III. A. Art pluridisciplinaire : les disciplines du Djokan

Les diverses disciplines qui composent l'univers du Djokan, peuvent être travaillées individuellement ou de façon complémentaire. Parmi elles, il y a le *djaka*, le *gaya*, le *djokano*, le *swékò*, le *diloka*, le *garoulé*, l'*asuwadja*, le *zanmyan*, le *baytchak*. Ces différentes disciplines sont classées selon deux catégories : les disciplines internes et les disciplines externes. Par discipline externe, on entend toutes celles visant à travailler le corps dans ses capacités motrices de manière harmonieuse. Quant aux disciplines internes, elles permettent un travail interne, axé sur le développement personnel et le cheminement spirituel.

Ainsi, font partie des disciplines externes : le *djaka*, le *swékò*, le *diloka*, le *garoulé*, l'*asuwadja*, le *zanmyan*, le *baytchak*. Les disciplines internes sont constituées de *gaya* et de *djokano*.

III. A.1. Les disciplines « externes » *djokan*

Les disciplines externes *djokan* sont des pratiques permettant au corps en de s'exercer, en vue de son développement, sa tonification, sa fortification, son endurcissement, et pour qu'il se forme. Voyons-en à présent les détails, en commençant par le *djaka*.

III. A. 1a. Le *djaka*

« Le Djaka est un ensemble d'exercices spécifiques au Djokan. C'est l'une des deux disciplines, avec le Gaya, formant le Djokaya. [Il s'agit d'un travail sur les] habiletés motrices inspirées des mouvements et déplacements des animaux de l'Amazonie. Le Gran Dôkô a beaucoup observé les animaux et s'est inspiré de leurs compétences motrices, de leurs agilités, pour élaborer des exercices de renforcement musculaire, de musculation, d'étirement et d'assouplissement. Il a aussi adapté certaines techniques du monde animalier africain, que lui avait enseigné son ancien Maître de Ninjutsu, Sensei Michel Clarac (Expert en techniques guerrières africaines) et [qu'il avait] apprises lors de ses différents voyages en Afrique » (cf. www.djokan.net).

Lors de ses investigations, le Gran Dôkô Sawani Makan s'était fait accompagner, à l'époque, d'un de ses collaborateurs, Monsieur Michel Tanasi. Ce dernier lui avait permis de prendre contact et de rencontrer Tchawalé, un Amérindien de la commune de Mana. Après de longs échanges, notamment autour de la chasse et des pratiques anciennes, il lui confia une chose que son père, qui était chaman, lui avait enseignée : « Tout animal a quelque chose de précieux à nous apprendre, un don à nous transmettre. Á toi de les observer et de les respecter ».

Ces propos n'étant pas entrés dans l'oreille d'un sourd, le Gran Dôkô Sawani Makan s'est appliqué à mettre en pratique le conseil de ce sage. Il faut néanmoins reconnaître que l'observation des animaux, de leurs déplacements et de leurs mouvements n'est pas nouvelle, car de tout temps, l'homme a toujours tiré son inspiration des comportements des animaux (cf. aussi Gabriel et Roland Habersetzer, 2000, 11). En effet, partout dans le monde, l'homme se réfère souvent à l'univers animalier, ce, dans bien des domaines : la chasse, la pêche, la lutte, et même la science n'en fait pas exception. Il en est de même dans le monde des arts martiaux, où cet état de fait est encore plus prégnant.

Dans ce domaine, l'observation du règne animal et des insectes, pour accroître l'inspiration et l'élaboration des techniques de guerre, de défense, d'attaque, de santé, est très significative. De nombreux cas illustrent magistralement cette réalité, à travers diverses disciplines martiales, notamment asiatiques, indiennes, africaines et sud-américaines, et parmi lesquelles le *kung-fu* des moines de *Shaoling*, le *karalipayat*⁵⁴² des guerriers indiens, le *penchak silat* indonésiens. Les célèbres moines de *Shaoling*, par exemple, sont aujourd'hui particulièrement célèbres à travers le monde, grâce à la vulgarisation cinématographique de leur art. En effet, dans les années 80, le cinéma américain et le cinéma chinois⁵⁴³, friands des prestations martiales, s'en donnaient à cœur joie, en promouvant très largement dans leurs productions les arts martiaux chinois et japonais. Dans les démonstrations de ces arts martiaux, de nombreuses techniques, telles que celles du *kung-fu* (ou *gong-fu*) chinois, maîtrisent et imitent des postures et mouvements divers et variés des animaux (singe, menthe religieuse, scorpion, serpent, tigre, cygne et d'autres encore). Ils en ont élaborés toutes sortes d'enchaînements, appelés *Tao*⁵⁴⁴, une somme des techniques de combat des animaux (*Tao* du singe, de la menthe religieuse, etc.).

Ces impressionnantes démonstrations peuvent également être vues au Festival annuel des arts martiaux de Paris Bercy, au mois de mars. Ce festival rassemble les experts et les maîtres des arts martiaux du monde entier. Les moines *Shaoling* ont pour coutume, depuis de nombreuses années déjà, de clôturer ce prestigieux festival.

Des plus anciens arts martiaux qui présentent un visage technique animalier très caractéristique de la région où il prit naissance, on compte le *kalaripayat*⁵⁴⁵ indien. On y effectue des techniques spécifiques « des positions *vativu*, inspirées de celles du cheval, du lion, de l'éléphant, du serpent, du coq, du sanglier, du crocodile, du paon », nous signale Gabriel et Roland Habersetzer (2000, p. 290). Quant au *penchak silat*⁵⁴⁶, l'art martial indonésien, il présente la même configuration active dans l'usage des postures, des mouvements et des comportements des animaux (tigre, cobra notamment ; lire Frank Ropers (2001, p. 11), pour la construction technique et stratégique de cet art martial.

⁵⁴² *Karalipayat* : art martial indien.

⁵⁴³ Cette contribution cinématographique a, du reste, contribué efficacement à promouvoir, d'une façon générale, les arts martiaux.

⁵⁴⁴ *Tao* (dit *dao*, en chinois) désigne ici des séquences de combat que le pratiquant de *Kung-Fu* doit mémoriser et perfectionner, pour saisir les fondements de sa discipline. Pour davantage d'informations, lire Gabriel et Roland Habersetzer, *Encyclopédie des Arts Martiaux de l'Extrême Orient, Technique, Historique, Biographique et Culturelle*, Paris, Éditions Amphora, septembre 2000, p. 662.

⁵⁴⁵ *Kalaripayat*, art Martial de l'Inde, né dans la région de *Kerala*, il est considéré comme étant l'un des arts martiaux les plus vieux du monde. Le mot *Karali* signifie gymnase, le lieu donc d'entraînement, tandis que le mot *Payat* définit l'art de combat (Gabriel et Roland Habersetzer, *op. cit.*, p. 290).

⁵⁴⁶ *Penchak Silat*, également appelé *Pentchak Silat* ou *Pentjak Silat*, est un art martial de l'Indonésie et de la Malaisie.

En Afrique, la majorité des techniques de combat s'associe particulièrement aux forces des animaux. On s'identifie à un animal pour acquérir, sa force, son agilité, sa malice, son pouvoir. Je prendrais l'exemple de l'*évala* la lutte du Togo⁵⁴⁷ où les lutteurs se peignent la peau comme un guépard. Tacheté dans le dos et le reste du corps, le lutteur d'*évala* s'identifie à la force et à la ruse de ce félin.

Ainsi, à travers le monde, les hommes n'ont pas seulement mis au point une multitude de techniques, basées sur l'observation des animaux, mais ils ont aussi créé des écoles martiales faisant, la réputation de tel ou tel style. Par exemple, la fameuse école de *kung-fu* Shaolin de la Grue blanche (Baie-he-quan) ou encore celle du tigre (He-quan)⁵⁴⁸.

L'histoire va parfois plus loin, car certains fondateurs d'un art martial ont carrément construit et fondé leur art sur une scène de combat entre deux animaux. C'est le cas du *taïchi chuan*, célèbre art martial chinois, connu généralement pour sa gymnastique de santé. Une légende dit que c'est en observant un combat entre un oiseau et un serpent que le moine taoïste Zhang Sanfeng inventa le *taïchi chuan* (vidéo *taïchi* m'appartenant⁵⁴⁹).

On l'aura compris, la présence ou l'influence des animaux dans la structuration et la construction technique, tant physique que philosophique, est importante dans les arts martiaux. Toutefois, ces arts ne sont pas les seules disciplines pratiques à avoir observé le potentiel animalier, tout en les transférant dans les usages de leurs mouvements et postures spécifiques.

D'autres disciplines, non martiales, mais gymniques et sportives ont aussi adopté le concept de « gymnastique des animaux ». Aussi l'usage où la référence aux déplacements des animaux a, dans certains cas, permis de construire une méthode gymnique ou pédagogique voire ludique⁵⁵⁰. Je reviendrai sur cet aspect des choses, dans la section consacrée à l'étude du *gaya*, la gymnastique de santé et du bien-être du Djokan.

On l'aura compris, le Djokan n'échappe donc pas à la règle, et pour lequel l'inspiration est largement puisée de la riche faune amazonienne, notamment guyanaise.

Si, pour les arts martiaux ancestraux, s'inspirer du comportement des animaux pour l'élaboration de techniques de combat et de stratégie de guerre, constituait une des principales motivations, une seconde raison explique pourquoi le Djokan adopte-t-il aussi une telle démarche.

⁵⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=gp-Lc60horQ>, visionné le 30 janvier 2017.

⁵⁴⁸ Gabrielle et Roland Habersetzer, *Encyclopédie des Arts Martiaux de l'Extrême Orient, Technique, Historique, Biographique et Culturelle*, Saint-Nabor, Éditions Amphora, 2000, pp. 49-50.

⁵⁴⁹ Jason Chan, *Initiation au Tai Chi, Bien-Être*, Édition SCREEN SERVICES, EDV 1217 Ref : 116.

⁵⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=EGXwb5q7OVk>, consulté en mars 2016.

Notons premièrement que le Djokan n'est pas né dans une période ou dans un contexte de guerre, où il fallait se donner rapidement tous les moyens possibles de neutraliser l'ennemie. Art martial récent, créé, rappelons-le, en 2010, il est donc né en temps de paix. Deuxièmement, les raisons de sa création ont surtout été motivées par le besoin impératif de la (re)connaissance de soi, de l'autre, de sa culture, de ses traditions, de son environnement, de son histoire, ressenti par son fondateur, ainsi qu'il le déclarait dans une émission télévisée, TNT, de Guyane Première Guyane première⁵⁵¹, en 2011.

Chaque élément, chaque contenu d'apprentissage et chaque module d'enseignement du Djokan, permettent au pratiquant de plonger dans cette culture guyanaise, entre autres, celle développer par son initiateur, un de ses objectifs étant de valoriser toutes les richesses de la Guyane. La faune guyanaise en fait donc partie. Apprendre le *djaka*, selon les dires du fondateur du Djokan (France Ô, Couleurs Outre-Mer, 2015⁵⁵²) serait aussi une manière de (re)connaître cette richesse de la faune amazonienne, de la comprendre et de la respecter.

Le *djaka*, méthode de musculation naturelle originale de l'art martial amazonien, consiste à la pratique d'un, un ensemble de techniques visant à muscler, tonifier et fortifier le corps harmonieusement, uniquement avec l'utilisation du poids du corps, autrement dit, naturellement, sans l'usage de quel qu'appareil que ce soit de musculation ou de matériels ou encore d'altères spécifiques.

Travaillé ainsi avec le poids du corps renforcé, en effet, naturellement toutes les chaînes tendino-musculaires. Pour cela, le *djaka* peut se travailler n'importe où, et ne nécessite donc l'usage d'aucun matériel particulier, excepté notre propre corps. Le corps devient alors l'objet à façonner tout autant que l'instrument et l'outil permettant de le réaliser. Cette double représentation marque bien là une particularité de ce procédé d'apprentissage et de formation. Ici, le corps est à la fois l'état du constat, le produit fini, le résultat attendu et l'élément d'action pour l'atteindre.

J'ai précédemment signalé que toutes les disciplines du Djokan fonctionnent autant en autonomie qu'en complémentarité étroite. Il en est ainsi du *djaka* qui, selon la période concernée, par exemple en temps normal, le *djaka* intègre la suite d'entraînements *djokan* et annonce alors le début de séance d'entraînement du Djokan. Mais, pendant les vacances scolaires et les stages de Djokan, il existe des cours, des séances uniquement basés sur le *djaka*, ce, pour des besoins de renforcement global ou spécifique du corps entier ou d'une partie de celui-ci. Ces séances et ces stages de *djaka* sont proposés avec des programmes d'entraînement mis en place pour une remise

⁵⁵¹ Voir l'émission sur le YouTube du Djokan.

⁵⁵² Voir l'émission sur le YouTube du Djokan, le Djokan en Guyane Amazonien.

à niveau, ou pour un travail sur la condition physique générale, qui peuvent se réaliser seul ou avec un-e partenaire ou collectivement.

Les programmes présentés sont organisés en fonction des objectifs de l'élève (renforcement musculaire, prise de masse, perte de poids, travail cardiorespiratoire, condition physique générale boostée, etc. ; voir en annexe 7, p. 541, les tableaux : programmes d'entraînement). Ainsi, une séance de Djokan démarre par un échauffement cardiovasculaire et suivi du *djaka*, pour le renforcement physique et mental.

Le *djaka* désigne, donc à la fois, la discipline de musculation naturelle du Djokan, l'échauffement spécifique du Djokan et l'intitulé de l'ensemble des noms des techniques inspirées des animaux de la Guyane en Djokan. Il fait aussi référence à la « méthode thérapeutique », pour le travail mental et psychologique du pratiquant. Le *djaka* est conçu en une série d'exercices physiques et mentaux. Par exemple, il est utilisé par le Gran Dôkô comme exercice physique et athlétique. Il s'agit du *djaka* corporel, exploitable en tant que moyen psychologique et thérapeutique (*djaka* mental), utile également comme un moyen de cohésion sociale et de représentations sociales (*djaka* cohésion sociale) qui, lui, est exploité comme un moyen de développement personnel et spirituel (*djaka* d'éveil).

Le *djaka* corporel, que nous avons vu précédemment, est une méthode de renforcement musculaire naturel, menant à une harmonie globale du corps du pratiquant. Il contribue à l'augmentation et l'optimisation des capacités naturelles de l'individu (force, vitesse, endurance, etc.). Ce *djaka* vise un objectif bien précis, celui d'augmenter la puissance générale du *djokanka*. Le kinésithérapeute et instructeur de Djokan, M. Ancor Vila Gonzales, parle de « *djaka statique* » et de « *djaka dynamique* », qui sollicitent différemment les chaînes musculaires et l'ensemble du corps du pratiquant⁵⁵³. Il définit le *djaka* statique [ou *djaka kanman*] comme :

« Une méthode qui permet la tonification des chaînes musculaires et le travail global des muscles du corps. Les chaînes musculaires impliquées sont en relation directe avec l'animal choisi. D'un point de vue thérapeutique, le *djaka* statique permet la tonification et le renforcement isométrique d'un muscle ou d'un groupe musculaire en particulier. Dans ce cas, le choix de [la posture de] l'animal est un élément primordial ainsi que la pédagogie et les commandes de données utilisées par les *mètlékòl* aux pratiquants ».

⁵⁵³ M. Gonzalez utilise ces deux méthodes *djaka* statique et *djaka* dynamique dans son cabinet de kinésithérapie, à Matoury, pour la rééducation motrice et thérapeutique de ses patients. M. Gonzalez a proposé au Gran Dôkô, qui a accepté, de l'appeler *djaka kanman*, ce, en référence à la posture adoptée. Ne trouvant pas l'équivalent pour le *djaka* dynamique, il demanda au Gran Dôkô de lui en proposer un. C'est ce qu'il fit en le nommant *djaka nika*, ce, en lien avec le mouvement, la fluidité et le dynamisme dans l'action.

Le *djaka* dynamique [ou *djaka nika*] lui est :

« Un enchaînement de *djaka nika* correspondant à chaque animal. Au-delà de la tonification musculaire globale du corps et de la tonification ou renforcement analytique, ce type de travail permet l'amélioration de la coordination, l'amélioration de la gestuelle et de la fluidité [par rapport au déplacement de l'animal choisi par le pratiquant] ».

Le travail⁵⁵⁴ de M. Ancor Vila Gonzalez sur l'étude du *djaka* thérapeutique va considérablement changer la vision de Sawani Makan sur la méthode *djaka*, qu'il considérera comme étant une véritable discipline physique et sportive, et qu'il qualifiera, en 2017, de gymnastique des animaux⁵⁵⁵ amazoniens. Dès lors, Sawani Makan organisera, pour des pratiquants, des séances de *djaka*, d'une heure et demie, pendant les vacances scolaires.

Ainsi, le pratiquant, sérieux et assidu, voit son volume musculaire comme sa force augmentés. Le *djaka* mental a pour objectif d'optimiser l'endurance mentale et la persévérance du pratiquant. Il favorise l'obtention de l'esprit du guerrier, le goût de l'effort, l'esprit de se surpasser et de maintenir sa motivation et son envie de progresser. Le *djaka* fait partie intégrante de la structure de progression technique et mentale du Djokan. En effet, pour l'évaluation du niveau *djòkò*, une des épreuves techniques concerne le *djaka*. Le candidat doit réaliser alors 100 mètres en *punamna*, l'imitation du déplacement du caïman noir.

C'est une épreuve très éprouvante, tant est grande la difficulté technique de réaliser la posture *punamna*, car tout le poids du corps du *djokanka* repose uniquement sur les mains et les orteils, ce, durant tout le déplacement de celui-ci effectué sur cette centaine de mètres. Du reste, cette épreuve exige, non seulement une forte volonté physique, mais nécessite surtout une ferme volonté mentale d'aller jusqu'au bout du test et de soi-même, sans abandonner. Les 100 mètres de déballer ainsi mettent donc à rude épreuve la motivation, la volonté et la détermination du pratiquant, qui doit repousser ses limites pour atteindre son but. Cette distance de 100 mètres, à parcourir en pleine nature, généralement sur la plage, représente en même temps le chemin de vie, à parcourir avec son lot de difficultés et d'aléas.

Les *djòkò* que j'ai pu questionner sur ce sujet, notamment les pionniers, m'ont tous affirmé que durant cette épreuve le physique est d'abord sollicité à rude épreuve mais que rapidement

⁵⁵⁴ Il consistera aussi à analyser les principaux muscles sollicités (voir tableau n°8, p. 312) lors de chaque *djaka kanman* (*djaka* statique), afin de réaliser des programmes d'entraînement de musculation naturelle (sans apport de matériel).

⁵⁵⁵ Gymnastique des animaux qui m'a été inspirée, entre autres, des exploits animaliers que j'ai visionnés sur Internet. Cf. notamment <https://www.youtube.com/watch?v=EGXwb5q7OVk>.

c'est le mental et le côté émotionnel qui prenaient le pas. Il fallait puiser à l'intérieur de soi les ressources nécessaires pour achever cette épreuve.

Le substantif *djaka* recèle une riche sémantique qu'il importe d'évoquer ici.

Sémantique du langage djaka

À travers le langage *djaka*, un travail sémantique a été réalisé par le Gran Dôkô pour faire découvrir autrement la faune guyanaise, mais aussi pour initier les gens à certains noms et mots oubliés tant du créole guyanais que des autres langues régionales amérindiennes et *bushinengé*. À ce propos, une recherche a été faite pour, entre autres, trouver différentes dénominations anciennes et actuelles des animaux, notamment en créole. Par exemple, jadis l'araignée était nommée *zagrignen* (Georges Barthelemy, p. 397), un mot alors répandu dans le parler guyanais. Et même, au niveau d'aujourd'hui, dans les *dolo* (proverbes et contes traditionnels guyanais), où le personnage d'araignée est emblématique, rares sont les fois où l'on voit apparaître le mot *zagrignen* pour le désigner. Même Franck Compper, un de nos grands compteurs, lors d'un échange sur Internet (via Facebook, le 23 février 2017), m'a avoué n'avoir jamais entendu les gens utiliser ce vocable pour désigner l'araignée dans les contes notamment.

Voici, schématiquement, le résultat de mes recherches concernant les dénominations anciennes et actuelles des animaux en langues créole, amérindiennes et *bushinengé*.

Tableau 7 : dénomination (choisie pour le djaka) des animaux en langue amérindienne, bushinengé et créole.

Nom en français	En créole	En langues amérindiennes	En bushinengé
Araignée	<i>Zagrignen</i>		
Jaguar		<i>Yawa (wayãpi)</i>	
Tortue Luth		<i>Kawen (kali'ña)</i>	
Grenouille	<i>Mabouya</i>		
Aigle			<i>Aka (sranan tongo)</i>
Serpent	<i>Koulèv</i>		
Crabe		<i>Kalicha (kali'ña)</i>	
Singe araignée	<i>Kwata</i>	<i>Kwata</i>	<i>Kwata (sranan tongo)</i>
Anguille	<i>Zanguy</i>		
Mouton paresseux	<i>Parsou</i>		
caméléon	<i>Aganman</i>		
caïman		<i>Punamna (Palikur)</i>	

Djaka : représentations et symbolique

Le *djaka* représente l'animal *totem* enfoui à l'intérieur de chaque pratiquant, l'animal qu'il doit dompter. Souvent cet animal représente notre instinct, notre partie agressive, sauvage, primitive. Le travail du pratiquant de Djokan est d'aller à la rencontre de cet animal intérieur et de l'appivoiser ; de le dresser afin que l'énergie déployée par cette entité puisse servir et non desservir et détruire. Maîtriser l'animal intérieur, c'est en fin de compte maîtriser sa colère, maîtriser son agressivité, sa rage ; c'est se maîtriser totalement. Le Gran Dôkô Sawani Makan, dans ses enseignements, utilise cette forme de représentation du *djaka* notamment au centre pénitencier de la Guyane, où il intervient depuis maintenant six ans, auprès des détenus hommes et femmes. Avec les hommes, il intervient dans un projet mené par l'association l'Arbre Fromager (association pour les femmes victimes de violences), intitulé « Violences faites aux femmes », pour initier au Djokan les détenus.

En faisant pratiquer le *djaka* aux élèves détenus, l'objectif est de leur faire prendre conscience de l'importance de la gestion de leurs émotions, ainsi que la canalisation de leurs énergies débordantes et de l'agressivité qui en découle. Le but est de les amener à se maîtriser, et

notamment à maîtriser l'animal intérieur, la « bête indomptée », en eux. Ici, le *djaka* est travaillé sous sa forme pratique, autant que sous sa forme philosophique, pour permettre aux pratiquants la prise de conscience de leurs émotions. L'initiation de cette démarche, par le Gran Dôkô, fait entre autres écho à une vidéo qu'il avait et où l'animateur utilisait une pratique similaire (la gymnastique des animaux), exerçant les candidats qui simulaient les mouvements des animaux, mais dans une approche physique et thérapeutique⁵⁵⁶. Qu'en est-il du *djaka* dans les démonstrations *djokan* ?

Djaka dans les démonstrations de Djokan

Le Gran Dôkô a commencé à intégrer le *djaka* dans ses démonstrations pour mettre en avant la faune guyanaise, tout en mettant en exergue le lien d'osmose entre l'homme et la nature, qui existe dans ce milieu, et pour pénétrer le public dans cette ambiance amazonienne. Dans ce processus, le *djaka* est accompagné de bruitage de la forêt, à l'aide des cris d'animaux, bruitage effectué par les *tambouyadò* (tambourinaires des musiques du Djokan). Sont exploités, les chants de l'ara et d'autres oiseaux, les cris des singes hurleurs, les coassements des crapauds bœufs, les sifflements et autres bruits du vent, et bien d'autres sonorités encore de la forêt. Bien plus qu'une carte postale de la jungle d'Amazonie, c'est tout un univers sacré que le Gran Dôkô a voulu ainsi transcrire, au travers des démonstrations *djokan* du *djaka*. À travers sa pratique spécifique, le *djaka* présente, au grand public, à la fois un décor amazonien et une philosophie représentative de ce merveilleux milieu naturel, à plusieurs titres.

Djaka et pratique

Avant de se livrer à l'exercice du *djaka*, il est important au pratiquant de préalablement bien s'échauffer tout le corps, les muscles et les articulations. Car même si chaque *djaka* sollicite un groupe musculaire principal, c'est réellement tout le corps qui est mis en mouvement et en tension. Pendant les cours, on prend soin de préserver l'intégrité corporelle du pratiquant, car il n'est pas question de pratiquer le *djaka* en étant diminué par une quelconque blessure, musculaire ou autre.

⁵⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=EGXwb5q7OVk> (Gym des animaux), consulté le 25 février 2017.

Le dépassement de soi, exigé lors des exercices du *djaka*, n'intègre nullement la blessure comme élément de justification de la performance à atteindre.

Pour la transmission du *djaka*, le Gran Dôkô Sawani Makan a mis en place un classement suivant de *djaka* (ou exercices *djaka*).

Tableau 8 : présentation des principaux djaka.

Nom en français	Nom en Djokan	Origine linguistique
Caïman	<i>Punamna</i>	<i>palikur</i>
Tortue luth	<i>Kawen</i>	<i>kali'ña</i>
Crabe	<i>Kalicha</i>	<i>kali'ña</i>
Grenouille	<i>Mabouya</i>	créole
Iguane	<i>Léza</i>	créole
Anguille	<i>Zanguy</i>	créole
Singe araignée	<i>Kwata</i>	Créole, <i>sranan tongo</i> , amérindien
Jaguar	<i>Yawa</i>	wayãpi
Araignée	<i>Zagrignen</i>	créole
Anaconda	<i>Koulèv</i>	créole
Tamanoir	<i>Tamannwè</i>	créole
Caméléon	<i>Aganman</i>	créole
Fourmi manioc	<i>Fronmi manyòk</i>	créole
Mouton paresseux	<i>Parsou</i>	créole
Colibri	<i>Kolibri</i>	créole

En tant que méthode spécifique, l'originalité du *djaka* réside dans l'exécution de la technique qui vise à imiter et à se rapprocher du schéma corporel de l'animal et du *djaka* choisis.

Chaque *djaka* sollicite un muscle ou un groupe musculaire du corps du pratiquant. Le *djaka* est très utile et efficace lorsqu'on est en quête de renforcement musculaire ou d'endurance musculaire. Quel que soit l'exercice exécuté, il se réalise avec le poids du corps. Le travail de puissance, que cela exige, nécessite que l'on sollicite, harmonieusement, le corps globalement. En cela, pour le pratiquant, le *djaka* permet une bonne connaissance de son propre corps et de de l'aisance du mouvement de ce dernier. De nombreux pratiquants, avant qu'ils ne se mettent à s'exercer au *djaka*, n'avaient pas toujours conscience de l'importance de la présence et de la fonction anatomique de certains muscles, dans la mobilité du corps. En s'y mettant, ils ont fini par le savoir et comprendre qu'apprendre le *djaka*, c'est aussi s'initier et surtout plonger dans le mystérieux et complexe univers du corps humain.

Faut-il encore relever que l'étude des arts martiaux s'accompagne souvent d'un renforcement du corps et de l'esprit. L'adage « un corps sain dans un esprit sain » vaut aussi pour le pratiquant d'arts martiaux, dont le Djokan. Notons également, qu'aujourd'hui, nous sommes bien loin du temps où l'on utilisait les arts martiaux essentiellement pour la guerre, et où le corps était mis à rude épreuve, pour parvenir à la victoire. Fragilisé, traumatisé, handicapé, le corps du « soldat martial » n'avait alors qu'un objectif faire valoir, rendre son corps une arme vivante et des plus redoutables. De nos jours, loin de cette époque et de telles exigences, les avancées scientifiques diverses et variées nous facilitent encore la tâche. En effet, les connaissances, notamment sur la biomécanique et physiologie, ont amené les consciences vers une pratique avec une certaine sécurité de l'organisme. Pour des plus amples explications, on lira avec fruit, entre autres, Christophe Carrio (2006)⁵⁵⁷. Voici à présent les correspondances des exercices *djaka* en vue du travail musculaire.

Tableau 9 : Travail musculaire en fonction des *djaka*.

Nom des <i>djaka</i>	Muscles principaux sollicités
<i>Punamna</i>	Pectoraux, deltoïdes
<i>Kawen</i>	Dorsaux, trapèze inférieur, jumeaux
<i>Kalicha</i>	Dos
<i>Mabouya</i>	Pectoraux, triceps, abdominaux
<i>Léza</i>	Pectoraux, triceps, abdominaux
<i>Zanguy</i>	Dos, abdominaux.
<i>Kwata</i>	Membres inférieurs
<i>Yawa</i>	Pectoraux, triceps brachial, abdominaux
<i>Zagrignen</i>	Triceps, abdominaux
<i>Koulèv</i>	Dos, abdominaux
<i>Tamannwè</i>	Membres inférieurs
<i>Aganman</i>	Pectoraux, triceps brachial, abdominaux
<i>Fronmi manyòk</i>	Membres inférieurs, fessiers
<i>Parsou</i>	Pectoraux, dorsaux, abdominaux
<i>Kolibri</i>	Deltoïdes, trapèze supérieurs

⁵⁵⁷ Christophe Carrio, *Sports de Combat, Préparation physique, Étirement, Musculation, Nutrition, Cardio-training, Échauffement, Récupération, Planification*, Paris, Éditions Amphora Sports, 2006.

En Mars 2017, nous avons effectué une expérience avec le kinésithérapeute Monsieur Ancor Vila Gonzalez, pour mesurer les contractions dans chaque *djaka* et parvenir à la classification des *djaka*, ce, en fonction des groupes musculaires. Grâce à cette opération, nous avons pu intégrer chaque *djaka* dans un programme d'entraînement et de développement musculaire.

Voici le descriptif des *djaka*⁵⁵⁸ de base (pour plus de détails, avec illustrations et photos représentatives, voir aussi l'**annexe 8, p. 555**, sur les *djaka*).

- *Punamna* ou le *djaka* du caïman noir : En position de pompe, le corps est au ras du sol. Le poids du corps repose uniquement sur les mains et les orteils. Le corps gainé, avancé avec les mains, en propulsant le corps avec les orteils. Les coudes sont collés aux flancs. Il faut éviter de soulever le corps. Ce *djaka* est particulièrement difficile, car sa pratique nécessite une grande technique et une puissance dans les poignets, les bras et les pectoraux. Comme précédemment indiqué, l'une des épreuves, pour passer le pallier de *djòkò*, c'est de réaliser sans encombre les 100 mètres en *punamna*.
- *Kawen* ou le *djaka de la tortue luth* : À plat sur le ventre les jambes sont jointes. Les mains, doigts entrelacés, sont tenues sous le menton. Pour avancer, il faut donc propulser le corps avec les orteils, et en même temps, faire un mouvement de traction d'avant en arrière avec les coudes.
- *Kalicha* ou *djaka du crabe* : posture ressemblant au pont en gymnastique classique.
- *Kwata* ou *djaka du singe araignée* : position accroupie, les bras levés, et faire des bonds latéraux.
- *Mabouya* ou *djaka de la grenouille* : Même posture de départ que pour celle du caïman. Pour avancer, il faut faire des petits bonds sur les mains et les orteils. Les quatre appuis décollent et rebondissent en même temps, tel un ressort.
- *Koulèv* ou le *djaka du serpent* : allongé sur le dos, les jambes jointes et les bras croisés devant sur la poitrine (afin de ne pas solliciter les bras pour avancer car le serpent n'a pas de bras), on rampe avec les omoplates pour avancer.
- *Yawa* ou le *djaka du jaguar* : en position quadrupédie, les genoux ne touchent pas le sol (ras du sol), les bras légèrement fléchis, on avance lentement, en descendant le centre de gravité.
- *Zagrignen* ou le *djaka de l'araignée* : position assise et le poids du corps reposant uniquement sur les mains et les pieds, les fesses ne touchent pas le sol. On avance en coordonnant les quatre appuis.

⁵⁵⁸ En lien avec les postures corporelles *djaka*, lire Kim Min-Ho, « L'Origine et le Développement des Arts Martiaux. Pour une anthropologie des techniques du corps », in *Espaces et Temps du Sport*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 136.



Photo 42 : Sawani Makan exécutant aganman, plage de Grant, Cayenne, 2017.
©Archives Yannick Théolade.

Rythmique djaka.

Le *djaka* se réalise aussi sur les sons et rythmes des tambours. Ici, ces rythmes tambourinés imposent, au pratiquant, une certaine cadence gestuelle d'exécution technique, qui a pour incidence d'augmenter la difficulté et l'intensité de la technique à exécuter. Si, dans ce processus, la musique bien un régulateur d'intensité nécessaire, elle sert en même temps d'amplificateur motivationnel pour le *djokanka*. Elle l'aide à aller puiser, au fond de lui-même, les ressources nécessaires pour effectuer le plus correctement possible les mouvements et la technique alors réalisés.

Faire ou exécuter le *djaka* ne se résume donc pas simplement à faire produire correctement, une seule fois, la technique en question, mais également à le réaliser durablement, en le perfectionnant dans le temps et dans l'espace. Il en est ainsi lors, par exemple, du passage de l'examen *djaka*, pour passer au pallier de *djòkò*, on réalise différents types de *djaka*, ce en fonction du choix du Gran Dòkò. Il peut donc s'agir de réaliser le fameux *punamna* sur 100 mètres, sur du d'une plage, sur un sentier forestier sauvage, sur de la pelouse d'un terrain vague, etc. C'est un exercice, nous l'avons vu, difficile qui sollicite rudement les qualités tant physiques que mentales. Par ce biais, le postulant s'exerce à acquérir une volonté de fer, mais aussi à l'endurance physico-mentale ; ce sont là des valeurs que vise le candidat, avant de s'engager à la réalisation de cette épreuve révélatrice notamment de sa singulière psychomotricité.

Djaka et psychomotricité.

Un important travail d'étude psychomotrice a été réalisé par le Gran Dôko en collaboration avec la psychomotricienne Caroline Golitin. Le but était de proposer un travail psychomoteur axé sur le *djaka*, adapté aux *djokanka timoun*. À l'issue de cette expérience, quelques *djaka* ont été volontairement modifiés ou adaptés, en tenant compte du développement psychomoteur de l'enfant. Par exemple tous les *djaka*, qui sollicitent les poignets ou portant sur un travail intense d'articulation du poignet ont été supprimés. Ce fut le cas de l'exercice *punamna* désormais réservé exclusivement aux adultes. En effet, les enfants n'ont pas à supporter le poids sur les poignets, mais ils doivent plutôt ramper sur le sol comme un soldat. En ce qui concerne l'adaptation du *djaka de la grenouille* « *mabouya* », l'enfant le pratique en étant accroupi, et fait de petits bonds à l'instar d'une grenouille (voir photos ci-dessous).



Photo 43 : un *djokanka timoun* en position *mabouya*.
© Archives Yannick Théolade



Photo 44 : une grenouille⁵⁵⁹.

Cette remodelisation des *djaka* a pour objectif de préserver, et donc ne pas endommager le corps de l'enfant, un corps encore en pleine croissance. Dans l'exemple de l'exercice *punamna*, étant donné que cette technique sollicite pleinement les poignets, il se révèle donc néfaste pour l'enfant qui n'a pas encore atteint sa maturité osseuse. Ainsi, dans la pratique *djokan*, l'accent est porté sur la sécurité, le développement et l'épanouissement naturels de l'enfant. Pour garantir davantage cette précaution, la publication d'un ouvrage pédagogique pour les enfants, sur le *djaka*, est prévue dans le courant 2020. Il est intitulé *Djokan timoun, j'apprends le djaka*.

Après la présentation du *djaka*, passons maintenant au *garoulé* et au *djoubaté*.

⁵⁵⁹ Source internet, <http://triskele.eklablog.com/la-grenouille-a113568830>, une grenouille.

III. A. 1b. Le Djoubaté et le Garoulé

Le *djoubaté* est l'art du combat *djokan* à mains nues. Le mot *djoubaté* est d'usage fréquent dans le créole guyanais. Dans le dictionnaire de Georges Barthélemi⁵⁶⁰, il signifie végéter, vivoter. D'origine africaine, *djoubaté* est employé souvent en réponse à cette question : *A kouman to fika ? Mo la, mo ka djoubaté !* (Comment vas-tu ? Ça va, je tiens bon ; je survis !). Ainsi *djoubaté* prend la forme d'une lutte psychologique, pour ne pas sombrer, ne pas abandonner le combat de vie, et rester donc debout à tout prix, ce, malgré les difficultés de la vie que l'on peut rencontrer. Cette forme d'expression se rapprocherait d'une autre expression « *Tchenbé rèd, pa moli* », ce qui veut dire « Tiens bon, ne fléchis pas », « Courage, n'abandonne donc pas ». Pour ce faire, il faut user de toutes ses forces, de toutes ses ressources, pour survivre, en combattant les difficultés et franchir les obstacles que la vie peut nous présenter et auxquels nous devons impérativement faire face, pour toujours avancer dans la vie.

Cette condition a inspiré le Gran Dôkô pour présenter l'ensemble des outils, des armes naturelles possibles et utilisables en cas d'agressions, quelle qu'en soit la nature. Ainsi le mot *djoubaté* exprime-t-il un combat mental et psychologique, un état d'esprit combattif et guerrier, qu'un individu exprime dans son attitude, dans ses actions, son comportement, sa philosophie de vie. Il peut aussi exprimer le fait que, face à un désaccord, à une frustration ou à une injustice, tenir ferme et ne pas abdiquer, ni baisser les bras de quelque manière que ce soit.

L'idée générale de cette référence à la tenue d'un tel mental c'est que, dans l'univers *djokan*, outre le *djoubaté*, l'ensemble des techniques à mains nues ont été conçues pour permettre de se forger un esprit guerrier, afin de répondre, défensivement, à toutes formes d'agressions (physique, biologique, psychologique, sociale). Si le *djoubaté* représente l'ensemble des techniques à mains nues du Djokan, c'est aussi pour signifier que dans cet art martial, le corps est utilisé comme une arme de défense et de riposte contre les aléas négatifs (physiques et mentaux) de la vie, mais aussi comme une arme de compréhension de l'univers ; une forme d'expression et moyen de communication, en même temps qu'un langage et un outil de santé et de bien-être social.

C'est une banalité de dire que les arts martiaux ont toujours mis en avant la formation et la construction d'un corps robuste, affuté, endurant et en bonne santé. En temps de guerre, par exemple à l'époque féodale japonaise, l'ère des guerriers *samourai*, l'art martial avait pour seul

⁵⁶⁰ Georges Barthélemi, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007, p. 122.

défit de faire du corps du soldat une véritable arme. Il servait, soit de bouclier humain, soit d'arme de défense (d'attaque et de riposte). Avant de devenir un art martial, l'art guerrier sur le champ de bataille mettait le soldat, le combattant dans un ultime choix : tuer ou être tué. Quant au samouraï, homme d'honneur et un guerrier voué à la cause de son empereur, devait donc donner sa vie pour le défendre. Pour lui, sa vie avait moins d'importance que celle de l'empereur. Du reste, c'était une vie avec une espérance de longévité courte. Aussi se devait-il pour la préserver le plus longtemps possible, de se défendre partout et tout le temps. Sur le champ de bataille, le samouraï pouvait être désarmé, blessé et capturé. Pour se prémunir contre tout aléa, il se devait de se défendre et de riposter à mains nues contre un ou plusieurs ennemis.

Qu'en est-il du combattant *djokan* ?

Dans le *djoubaté*, où le pratiquant s'exerce pour aguerrir surtout son corps et son mental, un ensemble de modules techniques a été élaboré afin de lui permettre d'optimiser paisiblement ses apprentissages. Il s'agit des *kanman*, des *tchokan*, des *nika*, des *kochi*, des *lévé fésé* et des *lévé frapé*, mais aussi des *gorjèt angwé*, de l'*asuwadja*, des *kabouya* et du *garoulé*. En voici les détails du contenu.

Les *kanman*⁵⁶¹ désignent, non seulement différentes postures du pratiquées dans le Djokan, mais également divers « attitudes, comportements, styles »⁵⁶² sous-jacents. Si les postures physique et motrice priment pour l'élève débutant, ces postures cèdent leur place à une des attitudes spécifiques qui prendra, au fur et à mesure l'ascendant, dès que l'élève apprendra que l'esprit guide le corps, et que derrière un *kanman* se cache un état d'esprit. Il existe deux familles de *kanman* : les *kanman briga*⁵⁶³ et les *kanman djòk*.

Les *kanman briga*⁵⁶⁴ sont les postures de combat que l'élève va apprendre et répéter, afin que son corps puisse acquérir les formes particulières correspondantes. Il existe trois formes de *kanman briga* : les *kanman briga dibout*, les *kanman briga ba* et les *kanman briga atè*⁵⁶⁵. Ils se travaillent à gauche et à droite (latéralité du corps).

Les *kanman briga dibout*, littéralement, postures de combat debout, regroupent les postures de combat dans la verticalité. Il y a un alignement de la colonne vertébrale et cela ressemble à des postures naturelles, debout. Il existe deux formes de *kanman briga dibout* : *Potomitan* et *paré briga dibout*. *Potomitan* est une posture naturelle. Le corps est droit, les bras tenus le long du

⁵⁶¹ Les dénominations des *kanman* ont été inventées par le Gran Dôkô.

⁵⁶² Georges Barthélemi, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, op. cit., p. 184.

⁵⁶³ *Briga* signifiant combat en créole guyanais, *djòk* fait référence à l'éveil en créole guyanais.

⁵⁶⁴ Voir annexe 9, p. 544, sur les *kanman briga* pour un visuel.

⁵⁶⁵ Notons que cette terminologie a été inventée par le fondateur, pour transmettre son enseignement.

corps, le regard à l'horizontal. *Paré briga dibout* est la posture de défense debout, à la verticale. C'est la posture du guerrier. Un poing serré au niveau de la hanche (le coude fortement tiré vers l'arrière), l'autre main ouverte, paume de main vers le bas en protection au niveau des parties génitales.

Les *kanman briga ba*, définit comme posture basse, le centre de gravité est bas, le *djokanka* fléchi fortement sur les jambes⁵⁶⁶ Il y a six *kanman briga ba* : *paré briga ba*, *kòkdjenm*, *aka*, *lépervyé*, *panga tig*, *bikòk lévé*. *Paré briga ba* ou la posture du lutteur met le corps du *djokanka* dans une posture de défense d'un lutteur entrain de saisir son adversaire. L'invention de cette posture a été inspirée de l'observation, par le Gran Dôkô, des combats de lutte traditionnelle (*ladja*, *suwa*, *lamb*). Le bras avant simule une saisie de la nuque, tandis que la main arrière, la saisie d'un bras de l'adversaire. Pour la meilleure mise en œuvre de cette posture, le pratiquant se doit de se saisir toute opportunité qui se présente à lui.

Kòkdjenm ou la posture du coq de combat est le seul *kanman briga* réalisé, en équilibre, sur un appui. En effet, on se tient sur une jambe, l'autre relevée avec le genou devant en défense, et les bras, tenus sous forme des ailes du coq, protègent le buste. Cette posture permet donc le travail de l'équilibre et de la stabilité des élèves. Quant au *Aka*, posture de l'aigle, c'est une attitude d'ouverture et d'engagement. Les bras sont à l'horizontal, à l'instar d'un aigle qui déploient ses ailes de toutes leurs envergures. *Lépervyé* ou la posture de l'épervier montre, à l'inverse de *aka*, une fermeture. Ici, les bras sont croisés en forme de X devant la poitrine, les mains tenues à hauteur de la bouche. Seul le regard est perceptible par l'adversaire. Ne rien laisser paraître, c'est ce que cela inspire. *Panga tig* ou posture du jaguar, rappelle un jaguar aux aguets, prêt à bondir. Un coude vient couvrir la mâchoire, l'autre bras est armé en griffe du jaguar, tenu dans le prolongement de la jambe arrière. La position des jambes ressemble à celle d'un départ de course de vitesse. *Bikòk lévé* ou la posture du crabe, rappelle, elle, la position d'un crabe défensif. Les membres supérieurs du *djokanka* représentant les pinces du crabe. Un bras est placé devant soi comme bouclier de protection, l'autre bras est armé à la tempe (coude levé) et prêt à riposter.

Les *kanman briga atè*, littéralement posture de combat au sol, sont au nombre de deux : *djokoti* et *paré briga atè*. *Djokoti* ou posture accroupie, met à forte contribution les membres inférieurs et la souplesse des chevilles. En position accroupie, les bras protègent le corps comme dans la posture du lutteur, *paré briga ba*. *Paré briga atè* prend la même forme technique que dans *djokoti*, mais avec un genou au sol.

⁵⁶⁶ Cette position de jambe s'appelle *bangi* en Djokan. *Bangi* signifie le banc en *sranan tongo*. La position des jambes *bangi* renvoie à l'image de s'asseoir sur un banc assez bas.

Tableau 10 : traduction des postures⁵⁶⁷.

Désignation en Djokan	Traduction en Djokan
<i>Kanman</i>	Posture
* <i>Kanman briga</i>	*Posture de combat
* <i>Kanman briga dibout</i>	*Posture de combat debout
* <i>Kanman briga ba</i>	*Posture basse de combat
* <i>Kanman briga atè</i>	*Posture de combat au sol ou ras du sol
<i>Potomitan</i>	*Posture naturelle
* <i>Paré briga dibout</i>	*Posture du guerrier
* <i>Paré briga ba</i>	*Posture du lutteur
* <i>Panga tig</i>	*Posture du jaguar
<i>Kòkdjenm</i>	Posture du coq de combat
<i>Aka</i>	Posture de l'aigle
<i>Lépervyé</i>	Posture de l'épervier
* <i>Bikòk lévé</i>	*Posture du crabe
* <i>Paré briga atè</i>	*Posture à genoux
<i>Djokoti</i>	Posture accroupie
* <i>Kanmn djòk</i>	*Posture d'éveil
* <i>Atoa</i>	*Posture d'ici et maintenant
* <i>Kini atè</i>	*Posture à genou
<i>Kumaka</i>	Posture de l'arbre sacré
* <i>Djokanti</i>	*Posture du guerrier éveillé

Tableau 11 : récapitulatif sur les kanman briga.

<i>Kanman briga</i>		
<i>Kanman briga dibout</i>	<i>Kanman briga ba</i>	<i>Kanman briga atè</i>
<i>Potomitan</i>	<i>Paré briga ba</i>	<i>Djokoti</i>
<i>Paré briga dibout</i>	<i>Aka</i>	<i>Paré briga atè</i>
-	<i>Kòkdjenm</i>	-
-	<i>Panga tig</i>	-
-	<i>Lépervyé</i>	-
	<i>Bikòk lévé</i>	

⁵⁶⁷ Je précise que ce sont des traductions qui prennent leur sens dans le contexte de l'art martial *djokan*.

À la fin de la première année d'apprentissage du Djokan, les apprenants doivent maîtriser les *kanman briga* et passer d'une posture à une autre, le plus naturellement possible, sans réfléchir. Ainsi, ils sont libres de créer leur propre enchaînement de *kanman briga*, en intégrant les dix postures de base. Ils sont ensuite jugés sur leur maîtrise et leur connaissance des *kanman briga*, et donc leur reproduction correcte des formes requises, sur la fluidité de leur enchaînement des *kanman* et sur l'attitude requise pendant leur exécution des *kanman briga*. Pour les enfants, l'enchaînement des *kanman* leur est imposé. On en a les descriptions dans le fameux ouvrage *Djokan timoun, j'apprends le Djokan*, vol. 1. Voici l'enchaînement des *kanman briga* pour les enfants : *Potomitan – paré briga dibout – paré briga ba – aka – lépervyé – panga tig – kòkdjenm – bikòk lèvé – djokoti – paré briga atè*.

Les *tchokan* sont toutes les techniques regroupant les différents types de frappes, ainsi que l'ensemble des parties du corps humain sur lesquelles on les porte. Ne perdons pas de vue que le Djokan, n'étant pas offensif, est avant tout un art de défense et de paix. Par conséquent, en aucun cas ces techniques sont utilisées pour attaquer, mais servent plutôt à riposter voire à contre-attaquer ; ce sont là les valeurs qui régissent la philosophie de l'art *djokan*.

Quels sont les angles d'attaque utilisés dans le Djokan ? Il s'en passe dans le Djokan comme pour les autres arts martiaux, car un point reste un point, il n'y a pas dix mille façons de donner un coup de poing. Les directions ou les trajectoires d'attaque restent, par ailleurs, les mêmes dans les arts martiaux qui utilisent, dans leur « bagages » techniques, les formes de boxes pieds-poings. À cette réalité technique partagée, la spécification des angles d'attaques est davantage d'ordre sémantique qui ajoute à sa richesse philosophique. Ainsi, se souciant d'une transmission des plus adéquates possible, le Gran Dôkô Sawani Makan a fait un choix d'une sémantique et d'un vocabulaire techniques mieux adaptés et explicitant clairement les usages, pour nommer les trajectoires de frappe. Par conséquent, toutes frappes ascendantes, c'est-à-dire allant du bas vers le haut, comme par exemple l'uppercut en boxe anglaise, se nomment *lèvé* ». Toutes celles descendantes (partant du haut vers le bas) se disent *mika*. Les attaques circulaires s'appellent *sèrka* (*sèrka* signifiant cercle, en créole). Les frappes directes sont définies, soit par le mot *piké*, soit par le préfixe « *a* ». Le vocable *tchoulé* désigne les frappes arrière. Outre la sémantique des points directionnels, voici comment se distinguent, les unes des autres, les frappes *djokan* données avec le corps.

Tchòk, vocable créole d'origine africaine, qui signifie un coup de poing, un combat, désigne, dans le Djokan, toutes les formes de coups de poings : le *tchoka* (*tchòk* + *anvan* ou avant) concerne le coup de poing avant. *Tchoka lèvé* est un coup de poing remontant, c'est le fameux

« uppercut » en boxe anglaise, tandis que le coup de poing circulaire (appelé crochet, en boxe anglaise) est dit *tchòk sèrka*. Le coup de poing retombant c'est *tchòk mika*. Il y a aussi le coup de poing fouetté appelé *bikòk* (le majeur est légèrement relevé).

Hormis les *tchòk*, il existe des techniques de mains ouvertes, comme le *pala*⁵⁶⁸ (frappe avec la paume de la main) et le *kaya*⁵⁶⁹ (les griffes du jaguar). La *gorjèt* (qui est la frappe à la gorge avec les doigts en forme de pince de crabe) et *warapik* (pique aux yeux). Quant aux *koudmak*, ils désignent la famille des coups de coude, dont le *koudmak lévé* (coup de coude remontant), *koudmaka* (coup de coude avant), *koudmika* (coup de coude descendant), *koudmak piqué* (coup de coude de côté), *koudmak sèrka* (coup de coude circulaire), *koudmak tchoulé* (coup de coude en arrière), *koudmak sèrka tchoulé* (coup de coup circulaire arrière), *koumika tchoulé* (coup de coude descendant arrière), *koudmak lévé tchoulé* (coup de coude remontant arrière).

D'autres frappes se font à l'aide des genoux, avec les *kini* qui représentent les coups de genoux. On distingue ainsi le *kini lévé* (coup de genou remontant), *kini piqué* (coup de genou perforant), *kini sèrka* (coup de genou circulaire), *kini-kini* (succession de coups de genoux), *dékini* (frappe avec les deux genoux simultanément). Les coups de pieds sont nommés *djouk*. Cette famille de frappes est composée de *djouka* (coup de pied avant), *djouka lévé* (coup de pied remontant), *djouk sèrka* (coup de pied circulaire), *djouk tchoulé* (coup de pied arrière), *djouk mika* (coup de pied marteau), *djouk grajé* (frappe avec le pied au ras du sol), *djouk piqué* (coup de pied de côté). Il existe enfin le *buku*, le fameux coup de tête du *tchokan*.

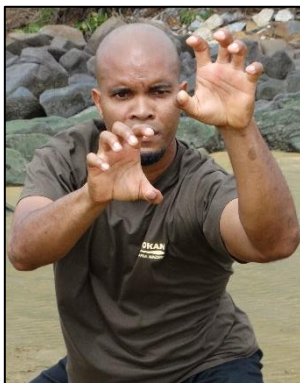


Photo 45 : l'auteur en kaya.

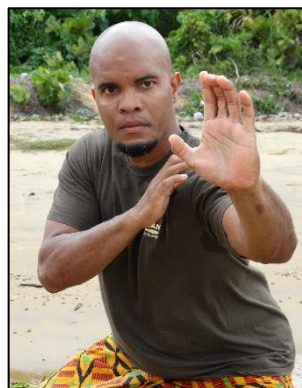


Photo 46 : l'auteur en pala.

©Archives Yannick Théolade.



Photo 47 : l'auteur en koudmak.

⁵⁶⁸ *Pala* est un nom donné par le fondateur du Djokan à partir de l'expression créole *pala-viré*, signifiant une gifle. En vérité, c'est une double gifle aller-retour, dont l'une est donnée avec la paume, tandis que l'autre, avec le dos de la main. Le fondateur a donc pris le premier mot pour symboliser la frappe avec la paume de la main.

⁵⁶⁹ *Kaya* est une dénomination que le fondateur a tirée de l'expression créole *kaya-kaya* qui signifie déchiqueter. C'est l'image d'un jaguar déchiquetant sa proie qui a inspiré le choix de ce vocable au fondateur.



Photo 48 : l'auteur en bikòk.



Photo 49 : l'auteur en gorjèt.

©Archives Yannick Théolade.

Outre les *tchokan*, on pratique également les *kochi* dans le Djokan. C'est un ensemble de techniques de luxation et de torsion du corps de l'adversaire. Ainsi toutes les articulations principales (les doigts, les poignets, les coudes, le cou, les hanches, les genoux, les chevilles, les orteils) peuvent être sujette à une torsion, et donc à un *kochi*. Le plus important dans la pratique des *kochi* c'est la capacité à neutraliser ou à immobiliser l'adversaire sur place, et ainsi, parvenir à déjouer ses attaques et son agressivité. D'autres disciplines se sont rendues maîtres en la matière des torsions, comme par exemple l'*aïkido*. De nombreuses brigades de police, dans le monde, recourent également aux techniques de torsion, pour justement neutraliser l'assaillant.

Quant aux *koré*⁵⁷⁰, ils représentent la famille des blocages. Un blocage sert à se défendre face à un coup porté par l'assaillant, afin de protéger nos parties corporelles sensibles. Les *koré* peuvent se réaliser avec un seul bras ou avec les deux bras, mais aussi avec la jambe voire le corps tout entier.

Les *lévé fésé* et les *lévé frapé*, eux, représentent toutes les projections de l'art martial *djokan*. Ils sont ainsi définis :

« Les LÉVÉ FÉSÉ / LÉVÉ FRAPÉ : ce sont les projections du DJOKAN. On distingue les projections par l'avant, les projections par l'arrière, les ramassements de jambes, les balayages, les crochetages et les barrages. Le LÉVÉ FÉSÉ est une projection dont le but est de renverser l'adversaire au sol, de le projeter ou de le déséquilibrer. Le LÉVÉ FRAPÉ est une projection dont le but est de briser l'adversaire au sol. Il tombe à l'endroit où il a attaqué. L'adversaire ne peut rouler mais vient s'écraser de tout son poids au sol. Cette deuxième forme de projection n'est pas utilisée (ou travaillé lentement avec un accompagnement au sol), car trop dangereuse. Mais jadis, dans les anciennes luttes, pendant les règlements de compte, [les *lévé fésé*] étaient fréquemment utilisées. »

⁵⁷⁰ Le fondateur a utilisé le vocable *koré* pour nommer la famille des blocages en Djokan. Sur le sens de ce mot, voir aussi Georges Barthélemy, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, op. cit., p. 207.

Les *lévé fésé* sont aussi travaillés dans la lutte *asuwadja* que je présenterai plus loin. Le *lévé fésé* est aussi connu chez les Créoles comme un art de combat traditionnel, une forme de *ladja*, ainsi que le décrit Jean-Paul Agarande (revoir la partie sur le *ladja* et *lévé fésé*, cf. le chapitre consacré aux pratiques guerrières, p. 214). Je l'ai détaillé dans les pratiques guerrières créoles.

Par ailleurs, le module des étranglements porte le nom de *gorjèt angwé*. Il en existe deux types : les étranglements sanguins et les étranglements respiratoires. Au niveau technique, sont travaillés les étranglements avant, en arrière et de côté, mais aussi en position au sol, avec les bras ou les jambes.

L'*asuwadja* c'est la lutte libre, le corps à corps du Djokan. Je ne m'y attarderai pas ici, puisque j'y reviens dans les détails, plus loin, dans la partie traitant les disciplines externes du Djokan.

Le *kabouya*⁵⁷¹ représente les formes d'immobilisation, en Djokan. « Une personne qui subit un KABOUYA est une personne piégée, à sa merci. Les immobilisations peuvent se réaliser au sol ou debout » (cf. www.djokan.net.) ». Le *kabouya* est un mot créole qui est utilisé généralement quand quelqu'un vous tend un piège. En créole, il signifie donc un piège, mais aussi « un nœud coulant pour capturer les lézards »⁵⁷². Ces techniques sont souvent employées pour neutraliser, sans porter de coup, toujours en fonction de la loi en vigueur sur la légitime défense qui parle surtout de proportionnalité entre l'attaque et la défense.

Le *garoulé* représente la self-défense du Djokan. En créole guyanais, ce vocable signifie « une dispute, un combat »⁵⁷³. Il désigne également l'affrontement. Il a inspiré le Gran Dôkô Sawani dans son approche du travail de défense de rue. En pratique, le *garoulé* est travaillé de façon très précise et des mises en situation sont organisées, afin de mettre l'élève en situation d'agression. Le but est de l'amener à avoir des réflexes pratiques, lui permettant de mieux réagir à une situation de conflits ou d'agressions. Ici, l'aspect psychologique est également abordé, car, se faire agresser, peut laisser des séquelles à la victime et, dans le cas extrême, conduire à une dépression.

Notons que chaque année, le Gran Dôkô Sawani Makan organise des stages de *garoulé* (stages mixtes), mais aussi des stages de self-défense féminine (*garoulé fanm djòk*). Par ailleurs, durant toute l'année, le fondateur du Djokan donne également des cours de *garoulé* à l'association l'Arbre fromager, pour les femmes victimes de violence. Il intervient aussi pour le personnel hospitalier, autant que dans les milieux psychiatrique et autiste, où les patients peuvent se montrer

⁵⁷¹ Sur le *kabouya*, lire aussi Georges Barthélemi, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français, op. cit.*, p. 178.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 178.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 154.

d'une extrême violence face aux personnels qui, souvent d'ailleurs, reçoivent de nombreuses agressions physiques. Les cours se font parfois en tenue civile, pour garder un minimum de réalisme dans les mises en situation de défense. Ainsi, on apprend à se défendre avec n'importe quel objet usuel du quotidien (un trousseau de clé, un rouge à lèvres, une carte de crédit, un parapluie, un journal, etc.)

Le *djoubaté* est donc un module technique fondamental dans l'apprentissage des bases techniques du Djokan. Il permet au *djokanka* de se sensibiliser à tout type de défense et à exploiter son corps au mieux, pour une protection et une préservation optimale.

Voici un tableau récapitulatif de l'ensemble des unités d'enseignement techniques, à mains nues, du Djokan que tout apprenant de cet art se doit de connaître progressivement dans le temps.

Tableau n°12 : Les techniques du *djoubaté*.

Désignation	En Djokan	Origine des mots
Coup de poing	<i>tchòk</i>	créole
Frappe avec la paume de la main	<i>pala</i>	Sawani Makan
Frappe en griffe	<i>kaya</i>	Sawani Makan
Pique aux yeux	<i>warapik</i>	Sawani Makan
Coup en pince de crabe	<i>gorjèt</i>	créole
Coup de coude	<i>koudmak</i>	Sawani Makan
Coup de genou	<i>kini</i>	sranan tongo
Coup de pied	<i>djouk</i>	créole
Coup de tête	<i>buku</i>	sranan tongo
Blocage	<i>koré</i>	créole
Luxation/torsion	<i>kochi</i>	créole
Immobilisation	<i>kabouya</i>	créole
Projection	<i>lévé fésé/lévé frapé</i>	créole
Étranglement	<i>gorjèt angwé</i>	Sawani Makan
Lutte libre	<i>asuwadja</i>	Sawani Makan
Self-défense	<i>garoulé</i>	créole

Comme nous pouvons le constater, le *djoubaté* renferme de nombreuses techniques, à apprendre et à travailler, ainsi que le *garoulé* qui, du reste, répond à une certaine demande sociale, pour faire face à la violence de plus en plus prégnante au quotidien et influant sur la sécurité des citoyens.

En dehors de techniques utilisées, le Djokan compte aussi un module des armes traditionnelles, dit *zanmyan*, que j'aborde maintenant.

III. A. 1c. Le zanmyan

Le Djokan n'est pas le seul art martial à utiliser des armes. Si certains arts martiaux ne se sont concentrés que sur le combat à mains nues, d'autres ont recours aux armes traditionnelles, et d'autres encore font usage des deux pratiques (combat avec le corps et les outils). Le Djokan en fait partie.

Pour mes recherches, en la matière, je me suis intéressé non seulement au Djokan, mais également aux autres arts martiaux, qui utilisaient ou utilisent les armes traditionnelles de leurs régions. Le but était de comprendre quelles études et comment étaient-elles menées sur les armes dans les arts martiaux, et quelles représentations en fait-on. Ceci pour voir s'il y a ou non une similitude dans la représentation technique, mais aussi culturelle et philosophique, avec le Djokan.

Le *kung-fu*, le *kalaripayat*, le *pensak silat*, le *kobudo* d'Okinawa entres autres, sont des arts martiaux qui manipulent beaucoup d'armes ancestrales, armes qui, par le passé, étaient utilisées pour tuer l'ennemi. Elles sont, aujourd'hui, utilisées plutôt comme moyens et processus d'apprentissage, d'amélioration des capacités motrices et cognitives et de compréhension de soi.

Quant au *zanmyan*, c'est « L'Art d'utiliser et d'étudier les armes Djokan [...]. Le *Zanmyan* est l'ensemble des techniques de combat avec les armes traditionnelles » de la Guyane (cf. : www.djokan.net). Il y a de nombreuses armes dans le Djokan. Elles sont d'origine amérindienne, *bushinengé* et créole (cf. annexe 10, p. 545). Bien que le fondateur du Djokan ait pris le temps de rechercher les techniques de lutte au corps à corps, initialement, c'est par la trouvaille d'armes que les hypothèses ont commencé à émerger dans l'esprit de Yannick Théolade. Il a pénétré l'univers des lances, des arcs, des flèches, des pagaies, des sarbacanes, ça et là, présents dans le décor culturel guyanais, sans jamais dévoiler leurs histoires, ni leurs secrets.

En amont, dès son jeune âge, Yannick Théolade a certes vu et revu toutes sortes d'armes traditionnelles dans les musées, les boutiques artisanales, mais aussi lors des événements culturels, sans jamais s'y intéresser vraiment, et encore moins y apporter une quelconque valeur. Néanmoins, il a remarqué certaines de ces armes servaient d'objets de décoration, ornant tel mur de terrasse ou tel salon, etc. En 2009, par exemple, il a vu une lance *aputu* (grande lance amérindienne) avec un arc et des flèches accrochés sur le mur de l'accueil de l'hôtel du Lac, de Rémire-Montjoly.

Mais, depuis ses longues recherches et la création de son art martial, le Gran Dôkô Sawani Makan a répertorié un grand nombre d'armes. Il a même pu acquérir une collection privée, ce qui lui a permis et permet encore de les étudier de plus près, mais également de les manipuler à sa guise, et d'en élaborer des techniques d'usage, ainsi que des enchaînements techniques spécifiques. Il s'est constitué une collection privée d'armes traditionnelles, acquise au fur et à mesure de l'avancée de ses recherches. Ces armes ont été obtenues, soit en guise de présent (tel était le cas du casse-tête *putu*, offert au fondateur, par M. Félix Tiouka, en juillet 2016, à Awala-Yalimapo, chez lui, à l'issue d'un dîner amical), soit en les achetant chez un antiquaire, dans une boutique artisanale ou chez l'artisan directement. Pour d'autres armes, le Gran Dôkô a eu recours aux artisans locaux connaisseurs, pour réaliser des répliques de pièces originales, à partir d'une photo, d'une figure de l'arme originelle.

Ayant pris connaissance de sa démarche, plusieurs personnes ont d'ailleurs pris contact avec le Gran Dôkô Sawani Makan, pour lui offrir certaines armes qu'elles détenaient depuis de nombreuses années chez elles. Pour ces personnes, ces armes constituant un héritage patrimonial indéniable de leurs ancêtres, se retrouveraient ainsi, non seulement dans les bonnes mains, mais également pourront enfin retrouver leur juste faveur en étant valorisées au travers des connaissances, des savoirs et savoir-faire, transmis désormais aux générations futures. Parmi les donateurs, M. Gustave Ho Fong Choy qui, après avoir vu un spectacle de Djokan, lui fait, sans hésitation, don d'une vingtaine d'armes amérindiennes (massues, lances, arcs, haches).

Pour revenir au vocable et à l'étymologie de *zanmyan*, le fondateur du Djokan l'a inventé à partir de la combinaison de deux mots du lexique créole guyanais : *zanm*⁵⁷⁴ ou arme, et *yan*, article défini pluriel de *les*. En créole, *zanm-yan*, écrit avec trait d'union, signifie, littéralement, « les armes ». Pour son usage dans le lexique *djokan*, le Gran Dôkô a supprimé le trait d'union et joint les deux mots pour n'en former qu'un. Le mot ainsi constitué sert alors à dénommer le module et unité d'enseignement, qui concernent l'utilisation, la manipulation et l'étude des armes traditionnelles du Djokan.

Il importe de noter aussi que, dans la sémantique *djokan*, les deux graphies sont retenues. La graphie créole *zanm-yan* définit ici tous les types d'armes, pas uniquement du Djokan, mais aussi toutes celles utilisées dans les autres arts martiaux, tels que le *kung fu*, le *kalaripayat*, tout autant que les armes des forces de l'ordre (police nationale, gendarmerie, militaire). Ainsi, par exemple, cette question : *Où as-tu mis les armes du capitaine ?*, sera ainsi traduite en créole : *Koté to mété*

⁵⁷⁴ Georges Barthélemy, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, op. cit., p. 398.

sé zanm-yan di kapitenn ? En revanche, si l'on parle des armes du Djokan, on dira : *Koté to mété sé zanmyan-yan* ?

En corolaire, traduit du créole guyanais, *zanm-yan* désigne les armes, en général. Quant à *zanmyan*, il traduit non seulement les armes du Djokan, mais également l'art de combattre (d'attaquer et de se défendre) avec les armes traditionnelles *djokan*. En tant que module, le *zanmyan* vient en complément de *djoubaté*, pour approfondir les techniques et les formes techniques du *djokanka*. De fait, *zanmyan* constitue le deuxième grand enseignement du Djokan. Il « [...] permet d'accroître la précision du geste, la gestion de ses émotions et la maîtrise de soi, la représentation de son schéma corporel et de l'utilisation et l'économie de son énergie » (cf. www.djokan.net).

Il importe de préciser aussi que, pendant la première année, le *djokanka* ne pratique pas le *zanmyan*. Il faut donc attendre la deuxième année (avec un travail assidu et rigoureux) pour s'initier au *zanmyan*. Pour ce règlement, le fondateur part du principe que l'arme outil prolonge l'arme corps, qui nous appartient en premier, et que, si on ne sait pas encore utiliser et maîtriser son corps, ainsi que les mouvements sous-jacents, on ne parviendra jamais au succès dans l'usage des armes outils. Aussi le fondateur aime-t-il souligner que le corps est bien le premier des *zanmyan* du *djokanka*, et qu'il lui faut apprendre à l'aiguiser et l'approfondir préalablement.

En Djokan, il existe donc plusieurs armes, classées en trois catégories : les armes contondantes, les armes tranchantes, et les armes de jets. Chacune de ces catégories d'arme est subdivisée en trois sous-catégories, qui sont élaborées en fonction des différentes distances de combat que l'on peut rencontrer dans un assaut : il y a les armes courtes (exemple : le bâton court), les armes moyennes (la canne de combat) et les armes longues (la pagaie). Toutes ces catégories comportent, chacune, son lot de techniques spécifiques, et de mouvements adaptés à la morphologie de l'arme utilisée.

Dans un souci d'apprentissage et de transmission graduels, les armes sont aussi classées par niveau de pratique des *djokanka*. Ainsi, plus on avance dans la pratique du Djokan, plus les armes utilisées sont complexes, tant dans leur maniement que leur utilisation en combat, ce qui demande, par ailleurs, pour leur usage, une plus grande vigilance, une plus grande concentration, une plus grande dextérité du *djokanka*. C'est ce que corroborent les propos qui suivent :

« L'Art d'utiliser et d'étudier les armes DJOKAN s'appelle ZANMYAN. Il y a une multitude d'armes dans le DJOKAN. D'origines amérindiennes, *bushinengé* et créoles, les armes DJOKAN marquent le temps. Arme du passé ou instrument d'aujourd'hui, ils ont gardé leur histoire, leur appartenance, leur technicité. Ainsi, au DJOKAN, on passe d'une arme afro-descendante comme le « Kodja » à une arme amérindienne le « Putu », deux sortes de

massues. Jadis, Instruments de guerre et de mort, outils agraires, objets usuels sont aujourd'hui utilisés et pratiqués dans le but de fortifier et d'unifier le corps et l'esprit. L'étude du *ZANMYAN* devient une véritable voie d'accomplissement de l'Homme, un moyen de réalisation de soi. C'est la raison pour laquelle l'utilisation des armes fait partie intégrante de l'apprentissage du DJOKAN et est fondamentale pour en comprendre l'essence (adaptabilité). [...] Enfin, la pratique du *ZANMYAN* marque avec ferveur, l'idée de posséder un HÉRITAGE, de garder et préserver une TRADITION » (Cf. www.djokan.net).

Cette approche du *zanmyan* permet d'entrevoir, d'une certaine manière, la philosophie du Djokan : on ne manie pas les armes pour aller détruire, mais pour accroître son potentiel physique et mental, afin, toujours, d'approfondir la connaissance de soi. En effet, comme le soulignent aussi ces propos du fondateur, le *zanmyan* « permet d'accroître la précision du geste, la gestion de ses émotions et la maîtrise de soi [il préfigure] la représentation de son schéma corporel [du pratiquant] et de l'utilisation et l'économie de son énergie » (cf. www.djokan.net). La pratique du *zanmyan* concerne aussi bien les seniors que les enfants, à partir de 10-12 ans, qui ont au moins trois ans de pratique régulière du Djokan.

Outre l'intérêt technique que représente le *zanmyan*, il y a aussi la prise en compte d'un autre aspect tout aussi important, celui culturel, par le biais duquel chaque arme dévoile son identité, son histoire, qu'un anthropologue, notamment, s'émerveillera à connaître. Car, l'arme est l'objet de création de l'homme, et avec cette création, toute une représentation historique, culturelle, philosophique spirituelle, etc. Par conséquent, l'apprentissage du *zanmyan* est aussi une continuation de l'initiation jusqu'à la pratique la plus approfondie de la culture ou plutôt des cultures guerrières des peuples précités, mais dans leur essence bénéfique, et donc du bien-être humain, pour les pratiquants.

Le *djokanka* débutant travaillera les armes de base (armes que l'on retrouve dans la plupart des arts martiaux qui les pratiquent), le *djokanka* avancé travaillera avec les armes traditionnelles, ancestrales. Seul le *djokanka* confirmé a le droit d'usage des armes symboliques.

Des armes de base⁵⁷⁵ de Djokan, on distingue diverses formes que voici :

Le *boutou* ou le bâton court, mesurant de 45 à 65 cm. Il est utilisé seul ou par paire. Par paire, il prend le nom de *déboutou* (*dé* signifiant, en créole, le chiffre deux). À l'origine l'étymologie créole, *boutou*⁵⁷⁶ est la massue amérindienne *butu* ou *putu*. Initialement, le *putu*⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Par arme de base, il faut entendre la référence à l'enseignement des armes obligatoires, permettant l'acquisition des différents niveaux de pratiques de base du Djokan.

⁵⁷⁶ Georges Barthélemi, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, op cit., p. 84.

⁵⁷⁷ Stéphen Rostain, *Amazonie, Les 12 Travaux des Civilisations Précolombiennes*, Paris, Éditions Belin, 2017, p. 24.

était une massue redoutable, mais qui, ensuite, a pris une toute autre représentation, car il devint symbole d'autorité, une arme de « chef de famille, un *yopoto* »⁵⁷⁸. Dans ce cas, selon ce que m'a confié la cheffe coutumière Cécile Kouyouri (lors d'un entretien chez elle, à Iracoubo, en 2009), *putu* est une arme qui ne peut être touchée et utilisée que par les chefs coutumiers.

Jadis, dans les combats rapprochés, « face à face, on prenait une massue - le fameux *boutou* des Karibs, dont la forme variait d'une ethnie à l'autre »⁵⁷⁹. Quant à sa fabrication, n'importe quel bois peut faire l'affaire. Mais, de façon générale, les bois les plus utilisés, ce, pour leurs solidités, densité et rigidité, pour tenir et faire face aux impacts les plus rudes lors d'assauts techniques, ce sont l'ébène vert, le wacapou, le gayak et l'angélique⁵⁸⁰.

Le *boutou* est la première arme enseignée au Djokan. Il en est ainsi parce que le bâton utilisé est court, et donc très proche des mouvements réalisés par les membres supérieurs. Deuxièmement, on peut trouver des bâtons courts partout, et n'importe quel objet peut servir de *boutou*, pour réaliser une self-défense. Il peut en être ainsi d'une pompe à vélo, d'une lampe torche, d'un magazine enroulé sur lui-même, d'un parapluie télescopique, etc. Tous les mouvements de base, notamment les frappes et blocages de base exécutés à mains nues, sont transférables en *boutou*. Le *boutou*, étant une arme à part entière, son enseignement est complet, et que sa maîtrise exige du pratiquant des années d'expériences, de travail et de répétitions), mais aussi complémentaire (servant alors d'introduction à la pratique des autres armes et à l'enseignement, ainsi qu'à l'étude de tout *zanmyan* court, tel que le sabre, le couteau ou le *kodja* (que nous verrons plus bas dans la liste des *zanmyan*).

Le *boutou* offre ainsi un apprentissage technique, favorisant une forme de corps, une agilité et une maniabilité qui seront transférables, ensuite, dans le maniement des autres armes courtes. Cela permet une initiation et une préparation techniques plus élaborées, aux armes courtes, exigeant du pratiquant un travail à la fois plus complexe et plus spécifique.

Quant au *waka tiki*, il s'agit d'une canne de combat, mesurant de 100 à 120 cm. Généralement, pour plus d'efficacité, cette canne de combat du Djokan se mesure précisément en partant de la hanche jusqu'au sol. Ainsi, cela permet aux pratiquants, qui ont des tailles différentes, d'avoir en mains une canne correspondant à leur morphologie. Compte tenu du fait que l'étude du *zanmyan* suit une progression technique, c'est donc la raison pour laquelle, l'arme ou les armes étudiées ouvrent des difficultés techniques croissantes, dues à leur morphologie de plus en plus imposante, par leur taille et leur dangerosité, etc.

⁵⁷⁸ Gérard Collomb, Félix Tiouka, *Na'na Kali'na : une Histoire des Kali'na en Guyane, op. cit.*, p. 20.

⁵⁷⁹ Stéphen Rostain, *Amazonie, Les 12 Travaux des Civilisations Précolombiennes, op. cit.*, p 268.

⁵⁸⁰ Ce sont là quelques-uns des bois précieux de la Guyane.

Ainsi, après la pratique du bâton court, on passe ensuite à celle de la canne de combat, considérée comme étant une arme moyenne. Cet usage répond également à la graduation des enseignements sous-jacents, qui non seulement amène l'étude des différentes distances de combat, mais aussi régule les différents niveaux de progression des apprenants. Ainsi, la canne de combat, elle, offre aux pratiquants une troisième distance de combat (distance moyenne). Cette canne peut être manipulée avec une seule ou les deux mains. Le bois utilisé est le même que pour celui du *boutou*. Toutefois, un bois brut ou branche trouvée en forêt fait très bien l'affaire.

Toujours dans la catégorie des bois, le *takari* est un bâton long, pouvant mesurer deux voire trois à quatre mètres. L'origine de cette arme est la perche (du même nom), utilisée par les takaristes⁵⁸¹. C'est dans les combats en milieu fluvial que l'utilisation de la pagaie et du *takari* est présente et prend toute son efficacité lorsqu'il s'agit de repousser l'ennemi ou sa pirogue, de l'assommer ou de le faire tomber dans la rivière. Le *takari* utilisé par les *djokanka* mesure 2 mètres.

Le *boukan*, en lui-même, n'est pas une arme. Ce vocable désigne certes une arme, mais combinée, composée d'une canne de combat et d'un bâton court (le *boutou*). D'où le nom composé avec les termes des deux armes utilisées (« *bou* » pour *boutou*, et *kan* pour la canne). Cette association de deux bâtons, dite *boukan*, permet de réaliser un ensemble de mouvements, attaque/défense, qui sont singuliers. En effet, la spécificité du *boukan* réside dans sa vitesse d'exécution (voir vidéo sur le *boukan*⁵⁸²). Ici, la canne est à la fois utilisée comme un bouclier, pour parer les coups portés ou les objets lancés (comme projectile d'attaque), mais aussi comme arme offensive tout simplement. Aussi les mouvements et les techniques réalisés à travers le *boukan* sont-ils très spectaculaires et demandent donc aux pratiquants une meilleure dextérité des deux mains, ainsi qu'une adéquate coordination de tout le corps et une vitesse d'exécution maîtrisée. Depuis son premier usage, le *boukan* est représenté à chaque démonstration du Djokan.

L'*aputu* est une grande lance amérindienne. Faite de bois, elle peut mesurer deux mètres à 2,5 mètres de longueur et 2,5 cm de diamètre. Les deux bouts de la lance sont taillés différemment. Un est taillé en pointe, pour servir à toutes attaques (piquer, trancher, percer, etc.). L'autre est taillé comme une scie, avec des dents pointues, pour cisailer, couper ou griffer. Dans la classification et l'enseignement du *zanmyan*, l'*aputu* fait partie des armes dites longues. C'est une arme dont l'usage est réservé aux élèves avancés.

⁵⁸¹ Le takariste est un pirogier utilisant la grande perche, le *takari*, pour sonder les fonds des rivières, protéger l'embarcation du sable, des rochers et autres obstacles immergés dans les rivières ou les fleuves. Il guide ainsi le pilote de l'embarcation. Il est toujours à la pointe de la pirogue, scrutant attentivement le moindre changement et piège des rivières.

⁵⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=h2o9gPP6tLs>.

Les *saguy* désignent le coupe-coupe et le sabre utilisés seul ou par paire (*désaguy*). Généralement ce terme fait référence à tout type d'armes blanches, telles que les sabres et les couteaux. Jadis « des couteaux de bambou effilés permettaient [la lutte au] corps à corps »⁵⁸³. *Saguy* est un nom inventé par le Gran Dôkô Sawani Makan pour désigner le module de combat à l'arme blanche. Le mot une contraction de « sabre et de Guyane ». C'est en fait un hommage à M. Estevez, un talentueux coutelier qui a créé le couteau de Guyane. Il a d'ailleurs offert un sabre au fondateur du Djokan, qui lui a demandé de le faire en bois.

Ainsi, il s'en sert pour l'apprentissage des techniques de sabre. Ici, le travail consiste, dans un premier temps, à pratiquer l'exercice avec un sabre en bois, dans le but de sécurité de soi (on peut voir l'usage de cette arme dans la **vidéo 5** sur la clé USB, de Paris Bercy, à l'occasion du Festival des arts martiaux de 2012). Utilisé en bois, l'élève débutant prend confiance et ne risque pas de se blesser, ni de blesser non plus son partenaire. Lorsqu'il prendra de l'assurance, l'instructeur lui donnera l'autorisation de passer à arme réelle en fer (d'abord non affûtée puis affûtée). Cela est la marque avancée, mentale et spirituelle, de l'expérience et du niveau technique du *djokanka*.

La hache⁵⁸⁴ (le fondateur ne l'a pas encore nommé spécifiquement) fait partie de l'arsenal du Djokan. L'initiateur du Djokan a répertorié plusieurs types d'haches, dans les musées et dans les ouvrages ethnologiques et anthropologiques. Il détient même une hache que lui a offerte M. Gustave Ho Fong Choy (ancien directeur de l'école primaire de Maripasoula). La hache du Djokan est une réplique de la hache en forme de croissant de lune⁵⁸⁵. Elle est utilisée pour le combat rapproché, mais aussi dans les lancés, pour les armes de jets.

Le *kapalu* : La massue rectangulaire amérindienne est utilisée dans le Djokan, dans le combat rapproché contre un ou plusieurs adversaires.

Le *kodja* est une autre massue d'origine *bushinengé* utilisée dans le Djokan. À l'origine, ce n'était pas une arme, mais plutôt un outil dont se servaient les femmes *bushinengé*, pour laver le linge à la rivière. En créole guyanais, ce bâton est appelé *batwèl*, mais il n'est pas orné, ni sculpté comme c'est le cas chez les Bushinengé, chez qui, par ailleurs, il n'était pas rare l'usage du *kodja* comme arme de défense face aux hommes venant les agresser. Le *Kapiten* Bruno Apouyou m'a confirmé que les femmes *boni* l'utilisaient véritablement comme une arme et devenaient maîtresses, dans l'utilisation du *kodja*. Ces propos furent, ensuite, appuyés par le *tembéman*

⁵⁸³ Stéphen Rostain, *Amazonie, Les 12 Travaux des Civilisations Précolombiennes*, Paris, Éditions Belin, 2017, p 268.

⁵⁸⁴ *Op.cit.*, p. 200, 268.

⁵⁸⁵ Musée d'Ethnographie de Genève, *Amazonie, Le chamane et la pensée de la forêt*, Genève, Somogy Éditions d'Art, 2016, p. 42.

(artisan du *tembé* l'art *bushinengé*) Carlos Adaoudé, qui fabrique aussi des *kodja* et qui me racontait comment les femmes l'utilisaient pour se défendre face aux voyous des environs.

Le *siwalapa* : L'épée massue amérindienne⁵⁸⁶. Cette massue en forme d'épée, mesurant entre 1m et 1,30m et utilisée à deux mains, fut, jadis, une arme redoutable dans les mains des guerriers. Dans le Djokan, il est utilisé dans le combat à courte distance.

Le tir à l'arc⁵⁸⁷ est véritablement le symbole de la précision. L'arc et les flèches font partie des enseignements supérieurs du Djokan. Le Gran Dôkô Sawani Makan a, lui-même, lors d'une cérémonie reçue, un arc guerrier et des flèches. C'est d'ailleurs à ce moment qu'il fut reconnu guerrier *makan*, par *Pajé* (chaman) Joachim Panapuy. L'arc et les flèches, en question, ont été fabriqués et lui ont été remis par Joachim Panapuy lui-même.

Il existe trois types d'arc et de nombreuses flèches différentes qui sont exploités dans le Djokan : un arc pour la chasse, un arc pour la pêche et un arc pour la guerre. Les deux premiers sont grands, de même que les flèches. Le troisième, l'arc guerrier, est plus court, pour des raisons pratiques d'usage, car utilisé lors des déplacements furtifs et rapides dans la jungle amazonienne. Dans le Djokan, le fondateur à garder les dimensions de l'arc guerrier originel (entre 100 et 120 cm). Dans cet art martial, le tir à l'arc est tout aussi particulier, car il met en avant toutes les possibilités exploitables et exploitées par les archers amérindiens. Il importe de noter également que les Bushinengé étaient aussi d'excellents archers.

Par ailleurs, l'arc a toujours fait partie des armes des guerriers africains, et que c'est tout naturellement qu'avec les échanges réalisés avec les Amérindiens que les esclaves africains et leurs descendants utilisèrent l'arc pendant les périodes de tension et de guerre. Le tir à l'arc en Djokan se fait debout, à genoux ou en courant, ce, avec une cible statique ou mobile, telle qu'un poisson nageant dans l'eau. Le Gran Dôkô a été initié au tir à l'arc avec les Teko, les Kali'ña, les Palikur et les Wayãpi, lors des jeux et des cérémonies traditionnels amérindiens.

La sarbacane « la longue sarbacane utilisée pour projeter des dards empoisonnés sur sa proie »⁵⁸⁸. Dans le Djokan, l'utilisation de la *sarabacane* permet un travail de précision sur des cibles immobiles. Le travail est basé sur la concentration et la précision du souffle lors de la projection des fléchettes.

La pagaie (*pagay* en créole) est pour le *djokanka*, si je puis m'exprimer ainsi, ce que le *katana* est au samouraï, et nous l'avons précédemment observé, c'est bien le symbole du Djokan.

⁵⁸⁶ Stéphen Rostain, *Amazonie, Les 12 Travaux des Civilisations Précolombiennes*, Paris, Éditions Belin, 2017, p 267.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 12, 37, 265, 267.

⁵⁸⁸ Stéphen Rostain, *Amazonie, Les 12 Travaux des Civilisations Précolombiennes*, *op. cit.*, p 267.

Mata tiki (mot d'origine *sranan tongo*) c'est le grand bâton pilon à deux têtes, fait en bois dur. À cause de son poids, l'utilisation de cette arme exige une grande habileté technique de la part du *djokanka*, pour éviter de se blesser soi-même. La lourdeur de l'arme implique effectivement une grande mobilité du corps, pour transmettre aux bras l'énergie nécessaire à faire bouger le pilon. Il est aussi utilisé pour des exercices de renforcement musculaire. Le manche pilon est utilisé autant par les Amérindiens, les Bushinengé que par les Créoles.

Encore aujourd'hui, mais de plus petite taille, ils l'utilisent pour écraser les graines pour faire des plats ou les feuilles pour les bains médicinaux. *Mata tiki* est un instrument d'usage assez répandu à travers le monde. De petits pilons de 10 cm sont utilisés aussi bien par les Amérindiens, par les Bushinengé que par les Créoles, comme ustensile de cuisine, permettant la préparation notamment de concoctions ou des crèmes de soins. En Afrique, cet instrument, très en vogue, est connu depuis très longtemps. Mes recherches sur internet m'ont permis d'en trouver une chorégraphie dite la danse du pilon⁵⁸⁹. Plusieurs personnes sont autour du mortier, munies de leur pilon et frappent simultanément à l'intérieur du mortier pilon son contenu, en chantant. Le rythme et le mouvement sont synchronisés, et il ne faut pas arrêter la chaîne ainsi que le rythme de cette danse traditionnelle.

Le kuudi : est un grand bouclier de bois amérindien⁵⁹⁰ dont on se munissait « Pour se défendre des coups [...]. Des boucliers de bois, antiques, on en a découvert au Pérou⁵⁹¹. Dans l'ouvrage de Gérard Collomb et de Félix Tiouka, on trouve une photographie d'un bouclier *kali'ña*. En bois orné de peinture traditionnelle, il est grand et rectangulaire⁵⁹². La source de cet objet n'étant pas indiquée dans cet ouvrage, j'ai poussé mes recherches pour en savoir davantage. Félix Labonté, dit Phil, m'a indiqué qu'il s'agissait d'une arme d'origine *palikur*.

En 2017, lors de la première édition de la Journée des femmes *palikur*, le groupe Djokan a fait une démonstration remarquée, notamment avec le module *kuudi*. À la fin de la démonstration, le Gran Dôkô Sawani Makan remet un *kuudi* à Jean Nacis, chef coutumier du village Norino, de la commune de Macouria (voir photo n°48 ci-dessous).

⁵⁸⁹ <https://www.usep44.org>. La danse du pilon est une danse africaine « sur quatre temps et qui alterne deux éléments : un déplacement collectif en ronde et un « frapper » le pilon ».

⁵⁹⁰ Stéphen Rostain, *Amazonie, Les 12 Travaux des Civilisations Précolombiennes*, op. cit., p. 267.

⁵⁹¹ Musée d'Ethnographie de Genève, *Amazonie, Le chamane et la pensée de la forêt*, Genève, Somogy Éditions d'Art, 2016, p. 173.

⁵⁹² Gérard Collomb, Félix Tiouka, *Na'na Kali'na : une Histoire des Kali'na en Guyane*, op. cit., p. 37.



Photo 50 : kuudi offert par le Gran Dôkô Sawani Makan au Kapiten Jean Nacis, Macouria, 2017.
©Archives Yannick Théolade.

Ce dernier fut très ému, car c'était une arme et un patrimoine de son peuple qui avait été quasiment perdu. À son sujet, il ne lui restait que des histoires et autres légendes racontées par les Anciens. Le *kuudi* est une coque de maripa (*Attalea maripa*, espèce de palmiers de la famille des *Areaceae*) séchée, munie d'une poignée à l'intérieur, pour le saisir. Le dos du *kuudi* était orné d'une peinture guerrière. La pointe de la coque est renforcée par de la corde rouge en Djokan. À propos de cette arme, Félix Labonté m'expliquait que tout, dans le *kuudi*, était exploité pour se défendre et riposter. La pointe servait de tranchant pour piquer et couper. La coque, très dense et robuste, permettait d'arrêter les coups de bâton, mais aussi les flèches, les lances voire les coups de sabre.

Du reste, sa forme concave, fait penser au dos d'une tortue, une carapace qui pouvait aussi faire front à toutes attaques adverses. Lorsque plusieurs guerriers, munis de leurs *kuudi*, livraient bataille ensemble, face aux tirs des archers ennemis, ils se rassemblaient et formaient une carapace géante hermétique et protectrice. Le porteur du *kuudi* avait dans l'autre main une lance, une massue, une épée, un couteau pour riposter aussitôt. La taille du *kuudi* variait en fonction de la morphologie de son porteur, mais, généralement, il était crucial de protéger le visage, la ligne des épaules, le buste, ainsi que l'abdomen. D'après M. Labonté, *kuudi* signifie, dans sa langue *palikur* « protéger, se protéger, protection ». Il détermine à la fois une protection physique et une protection chamanique. Par extension, *kuudi* détermine les grands boucliers en Djokan.

Le *makoupi* est le petit bouclier. De même forme que le *kuudi*, il est beaucoup plus petit, et ne sert à protéger que la main et l'avant-bras du porteur. *Makoupi* désigne en créole un palmier (*Macoupi*, *attalea spectabilis* Martius, genre *Bactris*) donnant des fruits qui sont recouverts d'une

petite coque qui s'ouvre en forme de canot. *Makoupi* est la seule arme créée et introduite dans le Djokan, par le fondateur. Ce n'est donc pas une arme qui lui a été dévoilée par les Anciens. Le fondateur en a fait la découverte personnelle en l'utilisant fortuitement et réalisant que la maniabilité de cette arme, en pleine forêt, était idéal, car il fallait s'y déplacer rapidement sans être encombré par le port de ladite arme. Le *makoupi* est accompagné d'un poignard ou d'une lance courte et, comme le *kuudi*, il permet de bloquer des attaques adverses, corporelles ou à l'aide des armes.

Les *wiwa* sont une sorte de pics, d'origine amérindienne, utilisés seul ou par paire. Ce nom m'a été transmis par M. Joachim Panapuy, lors d'un de nos entretiens, à Cayenne. Panapuy avait offert un *wiwa* au Gran Dôkô Sawani Makan, le jour où il a été reconnu comme Makan. Le *wiwa* était jadis une des armes redoutables entre les mains des guerriers *makan* qui l'utilisaient pour parer les flèches des archers ennemis. En le faisant pivoter avec rapidité, telle une hélice d'hélicoptère, ils arrivaient alors à briser les flèches de leurs adversaires et, ainsi, former un bouclier pendant quelques secondes autour de soi. M. Paul Suitman, maire de Camopi, m'avait confié que l'on pouvait voir sur le corps des Makan des blessures produites par les flèches, car, au cours du combat, un guerrier *makan* parait les flèches de l'archer, s'en rapprochait d'assez près, pour tuer l'ennemi avec son pic.

Selon mon informateur, cette technique portait le nom de la technique du colibri. Le colibri est réputé pour avoir les battements d'ailes les plus rapides au monde. Le mouvement de rotation rapide de défense des *wiwa* se font à la vitesse similaire de celle des battements d'ailes du colibri.

Le *fourka* est une perche terminée par deux ou trois extrémités. « Le *fourka* crochet taillé à partir d'une branche. Il permet, lorsque l'on coupe l'herbe ou un arbuste avec un sabre, de retenir ces derniers »⁵⁹³.

Les *walata* représentent les lances courtes du Djokan. Le 12 août 2016, Monsieur Loïs Pindard, pratiquant avancé du Djokan et président de l'association *Konèt To Péyi*⁵⁹⁴ (KTP), a organisé un voyage touristique au village Aloike, de Maripasoula. De passage au village amérindien *wayãna*, et en échangeant avec la population, notamment avec monsieur Alepa Aloike (fabriquant de *walata*), il a trouvé deux lances. Le propriétaire lui en avait fait une brève démonstration sur son utilisation d'antan, en temps de guerre. À la fin de cette démonstration, Alepa Aloike les avaient offerts à Loïs Pindard. Heureux de cette découverte M. Pindard narrât cet échange au Gran Dôkô (qui, auparavant, ne connaissait pas non plus ces lances), puis lui confia

⁵⁹³ Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française, Op. cit.*, p. 209.

⁵⁹⁴ Association culturelle guyanaise dont, pour ses membres, le but est de parcourir les communes de la Guyane et aller à la rencontre de la population, pour échanger sur sa vie.

différentes vidéos des démonstrations de *walata* (**vidéo 6** sur clé USB). Durant plusieurs semaines le Gran Dôkô les étudia, puis s'exerça à la manipulation desdits *walata*, jusqu'à en avoir la maîtrise et à en élaborer un ensemble de techniques. Dès lors, le *walata* fera partie intégrante des armes de Djokan et sera présenté pour la première fois, en démonstration de Djokan, à l'occasion de la Nuit des arts martiaux du Gosier, en Guadeloupe, le 26 novembre 2016 (**voir vidéo 7** sur clé USB).

Bien que les bases de Djokan ont largement été pensées et structurées techniquement, et bien que les armes en usage soient également suffisamment organisées et listées, ce, en fonction du niveau pratique de l'apprenant, il n'est pas exclu que le Djokan continue à s'enrichir de nouvelles armes, après de nouvelles trouvailles. Les recherches continuent donc et d'autres nouvelles armes sont susceptibles de venir étoffer le *zanmyan* du Djokan.

Bien qu'il soit presque qu'impossible de savoir le nombre exact d'armes que recèlent les terres guyanaises (car chaque guerrier personnalisait son arme), mais il sera tout de même intéressant de continuer les investigations pour connaître le plus possible le nombre de catégories d'armes traditionnelles existant en Guyane.

Photo 51 : Collection *zanmyan* personnel du Gran Dôkô. ©Yannick Théolade.



1 *Wiwa* 2 *Mata tiki* 3 *Takari* 4 *Hache* 5 *Arc et flèches* 6 *Putu* 7 *Kapalu* 8 *Fourka* 9 *Kuudi* 10 *Pagay*

Le *zanmyan* est la pratique des armes traditionnelles du Djokan, qui traduit en même temps, de la part du fondateur, une volonté de valoriser les cultures dont elles font l'objet. Il apporte une extension dans l'utilisation de son énergie et transmet une culture guerrière, celle d'une lutte de vie, de liberté de l'humanité. Pour cette lutte, le Djokan pratique, entre autres, l'*asuwadja*.

III. A. 1d. L'*asuwadja*

L'*asuwadja* est la lutte traditionnelle du Djokan, dont l'origine est le fruit de la fusion principalement de trois luttes ancestrales des peuples d'Amazonie de la Guyane : de l'*asuwa*, lutte pratiquée par les Amérindiens Kali'ña et les Bushinengé Saamaka ; du *suwa*, pratiqué par les *Bushinengé* (Boni et Djuka particulièrement) ; ces deux luttes traditionnelles (dont la pratique *saamaka*) tirent leurs origines des luttes africaines. Quant à la troisième, le *ladja*, c'est une ancienne lutte pratiquée jadis, mais encore aujourd'hui, par les Créoles guyanais et les Créoles martiniquais chez qui elle prend aussi le nom de *danmyé*. Le *ladja* a aussi pour source les luttes traditionnelles subsahariennes.

Pour l'élaborer, le Gran Dôkô Sawani Makan a, durant plusieurs années, effectué de sérieuses investigations, en quête des techniques guerrières de luttes ancestrales. Pour ce faire, il a d'abord rencontré des personnes connaisseuses de ces pratiques, telles que des *Tusi* (Anciens, en Kali'ña) comme Messieurs *Tusi* Jean-Victor Tiouka, *Tusi* Jantje Stjura et *Tusi* Félix Tiouka, d'Awala Yalimapo, pour l'*asuwa kali'ña* ; Mesdames Ma Athéma et Cornelia Abissoina, toutes deux Djuka (rares femmes entraîneuses de *suwa* encore en vie aujourd'hui) ; les Gangan (Anciens) créoles, dont Messieurs Mayen de Montsinéry et Horace Grégoire de Saint-Georges-de-l'Oyapock, pour le *ladja*. Des chefs coutumiers tels que le *Kapiten saamaka*, Adaïso N'gwete, de Kourou, pour l'*asuwa*, le *Kapiten djuka*, Afuya et le *Kapiten boni ou aluku*, Bruno Apouyou, tous deux également de Kourou, pour le *suwa*. Tous ont partagé leurs savoirs et savoir-faire en matière de lutte de corps à corps.

Le Gran Dôkô a, en outre, rencontré des personnes pratiquantes ou anciennement pratiquantes des luttes traditionnelles. C'est le cas de Déphano (jeune Djuka de Saint-Laurent-du-Maroni, pratiquant de *suwa*), de Gilles Blakaman (jeune Aluku également pratiquant de *suwa*, mais à Papaïchton), de Néhémia Paul (jeune Djuka pratiquant de *suwa* à Maripasoula), de Monsieur Kodjo (du Parc amazonien), de Monsieur N'gwete, de Kourou ancien pratiquant d'*asuwa saamaka* et neveu du *Kapiten* Adaïso, de Monsieur Robert Grégoire, dit Kahobè, pratiquant de *ladja*.

D'autres témoignages encore ont été aussi récoltés. Pendant la réalisation de ces terrains, le Gran Dôkô a aussi suivi des initiations et a, par les mêmes occasions, été témoin de nombreuses démonstrations de luttes traditionnelles. Bien que tendent à disparaître, c'était surprenant pour lui de constater que ces savoirs ancestraux perdurent encore tant bien que mal, ce, malgré la menace réelle de disparition qui les guette, car les connaisseurs et connaisseuses se meurent sans que la relève ne soit effectivement assurée.

Fort de cette riche expérience, le Gran Dôkô Sawani Makan a su en tirer un large profit, réaliser une synthèse des techniques des trois disciplines (*asuwa*, *suwa* et *ladja*) qu'il a fusionnées pour aboutir à l'élaboration d'une des disciplines majeures de son art martial, et qu'il a nommée *Asuwadja*, contraction des trois noms. Cette approche, de sa part, marque aussi une volonté d'unir et de valoriser les richesses culturelles de ces trois peuples (Amérindiens, Bushinengé et Créoles) et d'honorer cette « diversité culturelle en action », comme aime le proclamer le Gran Dôkô ; un combat de vie pour lui.

En termes de combat, l'*asuwadja* représente une lutte au corps à corps. C'est une discipline où, cependant, les coups, les frappes, les étranglements et les clés ne sont pas permis. Bien que dans certaines luttes, qui ont servi de support à l'*asuwadja* du Djokan, toutes ces frappes sont permises, le Gran Dôkô Sawani Makan a choisi de ne pas les intégrer, et n'en garder que l'esprit, autrement dit ne demeurer que dans le registre de la lutte pure, ce qui permet notamment d'en garder l'essence originelle des luttes africaines et amérindiennes. Dans le Djokan, l'objectif de la pratique d'*asuwadja* est de mettre son adversaire au sol sur le dos, soit par des projections, soit par des balayages, soit par des crochetages, ou des barrages des jambes. C'est donc une lutte de souplesse, qui met en valeur surtout la puissance, la technique, la stratégie, la ruse et l'esprit de combattant de l'*asuwadjakan* (le lutteur d'*asuwadja*). C'est une lutte mixte. Hommes, femmes, enfants peuvent la pratiquer et s'y exercer. Parfois présenté comme une lutte éducative et lutte sportive, parfois démontrée comme une discipline martiale de self-défense, l'*asuwadja* répond favorablement à l'épanouissement et au développement tant physique, mental, psychologique que social du pratiquant.

La surface utilisée pour la pratique de l'*asuwadja* est un des critères essentiels pour sa réalisation. En effet, l'*asuwadja* ne se pratique pas n'importe comment car sa pratique nécessite d'importantes précautions sécuritaires. Généralement, sur les plages, dans l'eau, sur le gazon, sur la vase ou sur les tapis. Toutes surfaces plus ou moins plates, répondent aux besoins d'ère de combat pour la pratique *asuwadja*. Dans certaines rencontres, les lutteurs évoluent à l'intérieur d'un cercle tracé dans le sable, pour délimiter la surface de combat (10 m de diamètre environ). Le

lutteur qui se voit éjecter de la surface de combat est alors pénalisé ou alors éliminé au bout de trois éjections de la surface de combat. Le cercle formé pour délimiter l'aire de combat détermine aussi symboliquement le cercle de vie où le lutteur va grandir en étant constamment éprouvé. C'est le lieu où, en quelque sorte, il va apprendre à s'exercer aux pratiques de la vie qu'il va progressivement expérimenter, parfois en tombant, en se renversant, mais en réfléchissant aux moyens de se relever à tout prix.

Les Anciens, notamment M. Tiouka, me disaient que, dans les pratiques traditionnelles, le lutteur n'avait pas le droit de fuir, ni de sortir volontairement du cercle, et marquer ainsi son refus de combattre. Car il ne s'agit pas de vaincre l'autre, ni de le gagner, comme c'est le cas lors d'une compétition, mais bien de vaincre surtout ses peurs, ses doutes. Par son opposition, l'autre me permet de grandir son adversité me permet de m'aguerrir, et donc, à mon tour, de résister impérativement. Pour ce faire, il me faut absolument chercher et puiser l'énergie nécessaire au plus profond de moi-même pour combattre triomphalement. On le sait, la vie est parfois, voire souvent, un combat que nous devons mener, et la lutte est un bon professeur. Cette lutte doit se mener dans l'autre et soi, ce, avec respect, en toute humilité, avec courage et sincérité, mais aussi avec dignité ; ce sont là des valeurs instruites et prônées dans le Djokan à travers notamment de la pratique *asuwadja*. Ici, le vrai combat c'est contre tout ce qui est négatif à soi-même ; on ne saura tricher lorsqu'on réalise sincèrement cette lutte, car, ici, la moindre erreur est exploitée par mon adversaire qui profitera pour me renverser ou me projeter au sol.

Traditionnellement, au sujet de cette pratique et toujours selon les dires de M. Tiouka, pour prévenir des désertions, le cercle était creusé et on y mettait le feu ou des fourmis vénéneuses, et ainsi forcer le lutteur apeuré de lutter avec courage. Ma Athéma, la lutteuse *djuka* (*suwauman*), m'a rapporté une expérience similaire. Certains enfants apeurés étaient obligés d'entrer dans le cercle, pour y lutter sous la pression des parents et des Anciens qui veillaient à ce que tous s'adonnent à ces entraînements de très haute importance, tant pour l'individu que pour la communauté qui avait besoin d'individus aguerris pour sa défense. Un esprit et un corps de guerrier pour tous les lutteurs, c'était donc la règle à ne pas déroger : « tu vies comme tu luttas, le *suwa* c'est la vie, tu dois te battre pour vivre », soulignait Ma Athéma, pour signifier l'important que revêtait alors la pratique de la lutte traditionnelle *djuka*, le *suwa* en l'occurrence.

Toutefois, le changement volontaire de l'aire de combat permet à l'*asuwadjakan* (pratiquant l'*asuwadja*) de développer son esprit créatif et technique, de perfectionner ses stratégies d'attaque, de défense et de contre, mais aussi de s'adapter aux contraintes environnementales instables et non maîtrisés. En effet, varier la pratique *asuwadjakan* sur différents sols permet de développer de meilleurs appuis, tout en augmentant la musculature et l'endurance des membres inférieurs du

lutteur. Lutter sur du sable mou n'a rien à voir avec lutter sur du gazon, ni sur un tatami de judo. Le sable vient ici amplifier la difficulté physique de l'exercice et accroître le risque de perte d'équilibre. Tout comme évoluer dans l'eau de mer où les vagues prennent l'apparence d'un deuxième lutteur prêt à renverser le ou les *asuwwadjakan* à coup de vagues percutantes ou enveloppantes. La hauteur de l'eau amène, par ailleurs, son lot de difficultés. Lutter avec de l'eau à hauteur de genoux n'est pas non plus la même chose qu'évoluer avec l'eau au niveau de la hanche. Un important travail est axé sur la musculature de tout le corps des lutteurs qui doivent se placer et se déplacer avec l'élément eau.

Pour arriver à les prescrire ainsi, le Gran Dôkô Sawani Makan a beaucoup étudié ces différentes surfaces de combat. Chacune apporte un enseignement spécifique, pour le développement global des lutteurs. Que ce développement général soit physique, mental, psychologique ou stratégique, le lutteur d'*asuwadja* pourra alors opter pour telle ou telle surface, ce, en fonction des besoins et de la compétence à acquérir.

Ainsi, dans le Djokan, on l'aura compris, les surfaces de combat sont un des éléments formateurs fondamentaux, pour la pratique et l'enseignement de l'*asuwadja*, en l'occurrence. Comme pour les autres arts martiaux, le Djokan utilise diverses surfaces d'entraînement et de perfectionnement, ce, selon la progression et la classification qu'en a fait le fondateur. C'est le tatami qui demeure la surface de référence et règlementaire au niveau d'apprentissage *djokan* ; c'est comme pour toute structure sportive accueillant les sports de préhension. Il en est ainsi du *judo*, du *jujitsu*, de la lutte gréco-romaine et de toutes les autres formes de combat, intégrant les projections et le combat au sol. Sur le tatami, les chutes sont mieux amorties, et l'intégrité physique des pratiquants alors préservés. C'est là un facteur de grande importance, car maintenir un climat de sécurité est plus qu'essentiel, étant donné que les disciplines martiales sont jugées à risque. C'est pourquoi le tatami reste une surface privilégiée pour tout lutteur.

Toutefois, le fondateur du Djokan ne cache pas sa préférence de voir son art évoluer davantage en pleine nature : « il n'y a pas plus beau *djokaz* que la nature [...]. la nature c'est mon mentor. », d'autant plus que la Guyane offre à ses habitants une richesse géographique et un panorama pluriels, imposants et sublimes. Les reliefs différents ne manquent pas et font de cet espace amazonien toute la richesse de ce département français d'outre-mer. Ce Aïnsi, le milieu nature comme un des terrains d'entraînement privilégiés pour le Djokan n'est ni une option, ni un simple cadre de dépaysement, même dans le cas d'un stage. Il s'agit plutôt là d'une véritable méthode d'approche et de travail spécifiques.

De plus, le Djokan faisant le lien entre l'homme et la nature, c'est une fois de plus là une volonté de son fondateur de faire, premièrement corps avec la nature, et deuxièmement, de la

respecter et de contribuer à sa préservation. Pour le reste, le gazon, reste une surface dynamique, pour la pratique du Djokan, car le sol est plat, les appuis sont rapides. Avec cette surface, le sol étant uniforme, il n'y a donc pas de variation, ni de changement du sol et de l'appui causé par la surface, comme il peut en être le cas sur du sable mou qui, lui, change constamment d'aspect au contact des appuis pédestres.

Néanmoins, dans la pratique du Djokan, le sable mou est privilégié, pour le renforcement musculaire de l'ensemble du corps, et plus particulièrement des membres inférieurs. Il en est de même pour le travail des jambes effectué au travers de la musculation naturelle des quadriceps et des jumeaux, ainsi que la souplesse articulaire des chevilles, qui sont rapidement mis à contribution.

Notons aussi que le sable reste intéressant pour la sécurité et l'intégrité physique des *asuwadjakan*, notamment lors de la réception des chutes pendant les projections qui, ici, se font un peu « musclées ». Quant à la rivière, elle reste pareillement un espace de développement harmonieux de l'ensemble du corps, dont le travail de musculation est également des meilleurs. En effet, l'eau à hauteur des chevilles, des genoux et des hanches, rendant chaque déplacement plus difficile et chaque enchaînement plus intense, contribue à ce meilleur rendement du travail musculaire. Du reste, ne perdons pas de vue que l'*asuwadja* est bien une lutte de souplesse, et que l'élément eau demeure un bon instructeur, pour en comprendre les fondements et les principes sous-jacents.

Il importe, par ailleurs, de préciser aussi que l'eau, amenée au niveau des hanches, diminue considérablement la vitesse d'exécution technique. Le mouvement est alors, de plus en plus ralenti, en même temps que les phases de préparation technique sont réduites et assujetties à un contre du partenaire, et l'effet de surprise est alors indiscret. Pour le reste, la pratique martiale dans l'eau permet d'accroître la vitesse de réaction et d'exécution des techniques de l'exécutant. L'eau, étant une résistance naturelle, elle permet donc une musculation globale du corps du pratiquant. C'est aussi un bon moyen de vaincre l'appréhension de la chute. Vous avez moins peur de chuter dans un bassin, dans l'eau que directement sur un gazon ou sur un tapis où l'appréhension d'une mauvaise chute ou d'une mauvaise réception est présente à l'esprit du pratiquant. Le courant de la rivière est aussi un élément à prendre en compte dans la stratégie de déséquilibre, car les déplacements y sont plombés : les jambes semblent plus lourdes à déplacer.

L'eau de mer, à la marée montante, apporte sa contribution dans la dépense d'énergie des lutteurs. Comme expliqué plus haut, les vagues amènent une contrainte plus qu'importante, puisqu'une seule vague, vous frappant, peut vous faire perdre votre équilibre voire vous renverser totalement, comme le ferait un adversaire expérimenté. Les observations relevées par les lutteurs

par rapport à cette surface sont qu'il y a ici cette impression de lutter contre deux adversaires voire plus. Pour tenir le coup, le lutteur peut aussi faire preuve de ruse et d'opportunisme : attendre une vague pour porter son attaque et augmenter ainsi ses chances de renverser l'adversaire. Arriver à mettre l'adversaire dos à la formation des vagues est aussi une stratégie pour parvenir à bien mener le combat.

Des recherches que j'ai menées, en la matière, m'ont révélé que cet entraînement n'est nullement exclusif au Djokan. Il en est également ainsi dans d'autres pratiques utilisant l'eau comme surface de combat. Dans la capoeira, par exemple, cette lutte dans l'eau est appelée « *cambapé* »⁵⁹⁵. J'ai moi-même, dans ma jeunesse, pratiqué dans l'eau le *lévé fésé* (une des pratiques traditionnelles créoles), sur les plages de Cayenne.

La vase représente une surface difficile à dompter. Par son effet boueux et humide, cette surface particulière associe les mêmes contraintes et difficultés que celles des surfaces sablonneuses et aquatiques. Comme dans la tradition, pendant certains entraînements, les *asuwadjakan* s'enduisent de la vase sur tout le corps, afin d'augmenter la difficulté des saisies mutuelles. Le corps devient alors lisse et presque impossible à saisir, et donc à emprisonner. Chaque tentative de saisie est alors souvent vouée à l'échec, le sujet saisi arrivant rapidement voire facilement à s'en défaire, puisque glissant tel un anaconda entre les branches d'un arbre. Dans ces conditions, le lutteur doit faire preuve d'encore plus d'ingéniosité, pour pouvoir piéger son adversaire et le renverser.

En *supra*, dans l'étude des différentes luttes de corps à corps de la Guyane, nous avons vu aussi que, par le passé, les lutteurs s'enduisaient de vase ou d'huile d'origine animale (telle que l'huile de serpent, l'animal étant lui-même invoqué pour sa puissance et ses qualités d'emprisonnement) ou d'origine végétale (telle que l'huile de carapa, famille des Meliaceae). Notons que, lors des démonstrations de Djokan, et notamment de l'*asuwadja*, le *djokanka* s'adapte très souvent au sol du lieu de la représentation, qui est souvent sur une surface dure (dalle de béton, rue, parking, planche de bois du podium).

En prévision de cela, un travail spécifique est préalablement réalisé pendant les entraînements, ce, pour apprendre à mieux amortir les chocs et l'impact, et surtout ralentir le mieux possible, au dernier moment, la projection, afin de ne pas causer de blessure à son partenaire de démonstration.

⁵⁹⁵ Cf. Pierre Dru, *Aux sources du danmyé, Le wolo et le ladja Tome 1*, Mémoire de Master, Université des Antilles et de la Guyane, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Master Arts, Lettres et Langues, Mention Arts, Lettres, Civilisations, Spécialité : Arts, langues, interculturalité et développement durable, sous la direction de..., année universitaire 2010-2011, p. 54.

Lutter avec un adversaire, c'est aussi d'abord lutter avec son environnement, s'adapter à lui ; ce sont là aussi d'autres principes fondamentaux du Djokan (voir les principes du Djokan, FAM) qui, bien évidemment, régissent aussi l'*asuwadja*.

Qu'en est-il du temps de combat *asuwadja* ?

Voici ce que nous renseigne, à ce propos, le site du Djokan :

« Il n'y a pas de contrainte de temps, mais pour [des besoins organisationnels de combats], les rencontres s'effectuent entre trois et cinq minutes (sauf si l'adversaire est tombé sur le dos avant la fin de [cette] la durée ou abandonne prématurément). On ne parle pas de compétitions, mais de rencontres. Elles permettent de s'exercer et d'expérimenter certaines techniques en situation réelle de combat. Mais l'esprit de compétition ne doit pas naître. Gagnant ou perdant, ce n'est pas [là] le point [le plus] important [considéré]. L'*asuwadja* est d'abord un moyen d'éprouver ses émotions, de gérer son stress face à une lutte, une difficulté, un obstacle, une agression, une attaque, un rapport de force, une contrainte, une peur. » (Cf. www.djokan.net).

Ici, la durée de combat n'est pas un facteur des plus déterminants, ce, même si combattre pendant deux minutes n'est pas comme lutter pendant dix minutes. Qu'importe la longueur du temps pratiqué, ce sont surtout les conditions physique et mentale du lutteur lui permettront de mieux gérer ou pas sa fatigue. En parlant du temps, un jour, j'ai vu le Gran Dôkô Sawani Makan, lors d'un entraînement d'*asuwadja*, lutter avec un de ses élèves avancé, M. Didier Vincent, dans l'eau de mer, durant une heure sans interruption.

Qu'en est-il alors de la pratique *asuwadja* ?

La pratique asuwadja

L'*asuwadja* est une discipline mixte qui est enseigné depuis les sections *timoun* (sections enfants et jeunes). Pour les plus petits les *djokanka*, âgés de 5 à 7 ans, l'*asuwadja* est présenté sous forme ludique, sous forme de jeux éducatifs, comme « *yawa ké toti* » et « *pitakòk* ». Le jeu *yawa ké toti* ou jouer, à deux, au jaguar et à la tortue, consiste à retourner la tortue sur sa carapace. L'un des enfants devient *yawa*, le jaguar, tandis que l'autre, *toti* la tortue. *Toti* doit empêcher *yawa* de la renverser et de la poser sur sa carapace. Quant à *yawa*, en tirant, poussant, tirant puis soulevant, il

doit parvenir à renverser *toti* sur son dos. Tout ce remue-ménage, à effectuer le plus rapidement possible, dure moins de 30 secondes.

*Pitakòk*⁵⁹⁶ : en position *djokoti* (position accroupie), pousser avec les mains son adversaire afin de le mettre sur les fesses ou le dos.

En *asuwadja*, pour mettre son adversaire sur le dos (les deux épaules doivent toucher le sol), il y a un panel de techniques : les *lévé fésé* ou projections, consistent à soulever puis jeter son adversaire au sol. Ces projections se font de diverses manières : par les *lévé fésé douvan*, l'adversaire étant soulevé et projeté vers l'avant ; les *lévé fésé tchoulé*, l'adversaire est soulevé et projeté par l'arrière (notamment grâce aux ramassements d'une ou de deux jambes). On pratique aussi les balayages de jambes, les fauchages de jambes, les barrages de jambes. Tout cela nécessite l'usage des techniques bien spécifiques.

Techniques spécifiques asuwadja

Les techniques d'*asuwadja* sont d'inspiration des anciennes luttes afro-amazoniennes, puisant leur matrice technique dans l'univers animalier. Aussi bon nombre de ces techniques résultent de l'observation des animaux de la faune guyanaise, en particulier les plus solides et les plus malicieux d'entr'eux. Il en découle des techniques en position basse, avec un centre de gravité proche du sol. Elles sont inspirées notamment des attaques du jaguar, du tamanoir, de l'anaconda, du crabe, de l'iguane et bien d'autres animaux encore.

Dans certaines rencontres (en démonstrations ou en entraînements spécifiques), les lutteurs *djokan* s'enduisent d'huile (notamment l'huile de carapa) ou de la vase, afin de rendre les saisies de leur corps complexes, et le combat plus difficile à mener. Pour y parvenir des entraînements spécifiques ont été intégrés dans l'*asuwadja*, par le Gran Dôkô, ce, après les témoignages et applications des conseils que lui ont prodigués des Anciens à ce sujet, ainsi que des significations symboliques sous-jacentes.

⁵⁹⁶ *Pitakòk* : jeu créole d'autrefois, par lequel les lutteurs simulaient un combat de coq dans l'arène.

Symbolique de l'asuwadja

Dans les entraînements de l'*asuwadja*, le Gran Dôkô Sawani Makan fait souvent référence aux valeurs que les luttes de Guyane apportaient aux pratiquants. L'*asuwadja* a gardé cet héritage et reste fidèle aux valeurs prônées : le respect, le goût de l'effort, ne pas abandonner, la confiance en soi, et bien d'autres valeurs encore. Il en a élaboré un tableau, dont il se sert lors des démonstrations, pour expliquer aux *djokanka* la philosophie qu'elles sous-tendent, une philosophie de vie du Djokan.

Voici comment se déroule les démonstrations d'*asuwadja*. Il en existe quatre phases : l'appel au tambour des lutteurs, le salut, le rituel, l'assaut et le salut final. L'appel au tambour est très important. Il permet de maintenir l'esprit des lutteurs au plus haut degré de concentration. Il rappelle aussi au lutteur ce pourquoi ils sont là, et pourquoi ils doivent lutter. Le salut de l'*asuwadja*, le « *ago asuwadja* », appelle au respect mutuel des lutteurs, mais aussi aux respects des règles, de l'aire de combat, de l'adversaire, et au respect de soi. Ce salut permet aussi le conditionnement du lutteur, qui doit ouvrir son cœur à l'autre et être ainsi prêt à apprendre autant de lui-même que de l'autre, apprendre à vivre une expérience qui lui permettra de grandir aussi bien dans la victoire que dans la défaite. L'*ago* de l'*asuwadja* est donc différent du salut normal. Il en est de même de son exécution. Il commence au sol à genou, le genou droit posé au sol, la main gauche posée sur le genou gauche fléchi. La main droite fait un mouvement vertical de haut vers le bas, comme si le protagoniste posait délicatement un objet précieux au sol. En général, ce geste se fait face à face. Les lutteurs se regardent et s'offrent mutuellement le respect, et le combat qu'ils vont livrer ensuite, leur révélera les ressources dont ils en besoin individuellement.

Sur le respect de ses valeurs, la réalité actuelle du Pays amène au triste constat qui est que beaucoup de patrimoines se perdent, s'oublent ou sont laissés à l'abandon. De nombreuses pratiques, coutumes et traditions ancestrales disparaissent partiellement voire totalement, ce jour après jour, sans que le minimum ne soit préservé. Les luttes n'y échappent pas. C'est aussi une des raisons lesquelles l'*asuwadja* (et le Djokan par essence) existe, autant que faire se peut, c'est pour mettre en valeur, en lumière les richesses culturelles et ranimer les mémoires sur les pratiques du passé, un héritage pour la Guyane et pour l'humanité, riche en symboles et en représentations.

Symboles et représentations asuwadja

Au cours de mes recherches, j'ai beaucoup observé, entre autres, les démonstrations d'*asuwadja*, lors des différents évènements culturels. Voici ce que l'on en aperçoit :

Deux *asuwadjakan* entrent sur la scène de combat, saluent les percussionnistes *tanbouyadò*. Parfois le soliste de l'équipe des tambourinaires *tanbouyadò* fait un appel collectif codé. Les deux protagonistes combattants, un genou au sol, s'imprègne du message ainsi tambouriné, puis, se mettent debout dans la position *potomitan*⁵⁹⁷. Soudain, le rythme musical s'accélère et abonde en puissance vibratoire. Les lutteurs rentrent alors en action à travers le *oro* (technique de conditionnement). Ensuite, ils entament une marche en forme de cercle, les regards se jaugent mutuellement, comme pour se mesurer. Ils s'observent ainsi tout en s'impressionnant les uns les autres. Aux rythmes de la musique, leurs pas s'accélèrent, dès le deuxième appel au tambour, puis, au troisième appel, le marquage des pas cède à la course, toujours, dynamique et traçant un cercle, mais en réduisant son diamètre. Ainsi les deux lutteurs se rapprochent, malicieusement, en position du *aka*, tel un aigle qui fonce sur sa proie. Une fois l'espace réduit, les deux lutteurs frappent des mains, se tenant face à face, comme pour prendre la distance de combat.

Le combat commence enfin. Il s'ensuit une lutte intense, pour la saisie de l'adversaire, car celui qui aura la meilleure prise, aura donc des chances et l'opportunité de renverser l'adversaire. Puis, intervient généralement, l'un après l'autre, un *lévé fésé* puissant et terrassant. Ceci constitue un message fort, selon la philosophie *djokan*. Souvenons-nous-en, il n'y a, dans cette lutte *asuwadja*, ni gagnant, ni perdant. Chacun a autant de chance de renverser l'autre, et chacun vivre la chute de la même manière que l'autre. Le Gran Dôkô Sawani Makan a appelé cette démonstration *asuwadja*, le combat intérieur, car, pour lui, à travers cette prestation, il s'agit de montrer au public que le vrai combat de tout être humain est avant tout à l'intérieur de soi-même, et que dans la vie, que l'on perd ou que l'on gagne, on continue pourtant à aller de l'avant.

À la fin du combat, les lutteurs se saluent avec respect, comme pour dire « merci à toi, je te reconnais, tu as de la valeur ». C'est là le deuxième message fort que le Djokan fait passer au travers de cette lutte, c'est que nous avons tous de la valeur, et qu'il faut davantage lutter pour les choses qui ont de la valeur, comme la lutte pour l'humanité. Et pour cela reconnaître autrui comme soi-même, c'est reconnaître sa valeur, pour développer de la bienveillance mutuelle, et ainsi, reconnaître l'autre à sa juste valeur comme on le fait pour soi-même.

⁵⁹⁷ Posture à la verticale, debout les bras le long du corps, les jambes à la largeur des hanches.



Photo 52 : deux asuwadjakan luttant en démonstration en démonstration, Lamentin, 2016. ©Service culturel du Lamentin



Photo 53 : deux asuwadjakan luttant dans l'eau de mer, Cayenne. ©Yannick Théolade.



Photo 54 : deux asuwadjakan luttant sur gazon à Rémire-Montjoly, © Marc Chauvin.



Photo 55 : deux asuwadjakan luttant dans l'eau de rivière à Montsinéry. . © Léonard Brossard.

Nous l'avons compris l'*asuwadja* vient comme, un continuum, dans le temps et l'espace, affirmant un précieux et important héritage, traduit à travers l'expression corporelle du Djokan. Par les techniques de luttes afroamazoniennes ancestrales, l'*asuwadja*, non seulement valorise et préserve ces corps de mémoires spécifiques et de la Mémoire globale, s'éprouvant, se défiant, luttant entre les mouvements du passé et l'esprit d'aujourd'hui. Voilà pourquoi l'*asuwadja* est défini comme la lutte libre traditionnelle du Djokan. Qu'en est-il de la deuxième discipline externe du Djokan, le *swékò* ?

III. A. 1e. Le *swékò*

Le *swékò* est une sorte de gymnastique aérobique, mélangeant techniques martiales de Djokan, danses traditionnelles guyanaises et musiques inspirées de celles du Djokan, le *djokano*.

« Le *Swékò* est une discipline axée sur le travail cardiovasculaire [réalisé] à partir des différentes techniques de DJOKAN. Il permet le développement des ressources aérobiques, le travail sur la coordination motrice (améliorant les mouvements du DJOKAN), la libération énergétique et l'explosivité musculo-psychique » (cf. www.djokan.net).

Étymologiquement, le mot *swékò*, inventé par le Gran Dôkô, est une contraction de deux mots créoles guyanais : « *swé* » signifiant suer, transpirer, et de *kò*, le corps. « Le Gran Dôkô s'est souvenu d'une expression qu'un médecin du sport lui avait apprise : « un corps qui transpire est un corps en bonne santé ». Elle pourrait être la devise du SWÉKÒ » (cf. www.djokan.net).

Le *swékò* pourrait, par ailleurs, être comparé aux *taebo*, *body karate* et *body taekwondo*. En effet, dans les années 1980, l'américain Billy Blanks, fondateur du *taebo* et ancien champion de *taekwondo* et boxe, a associé les techniques de boxe et de taekwondo combinées à de la musique. Cette discipline sportive connut, ensuite, un énorme succès et ouvrit la porte à d'autres disciplines, en partant du même procédé : utiliser des techniques martiales sur de la musique, pour en faire une gymnastique aérobique. Concernant le karaté, il a été mis au point le *body karaté*, tandis que le taekwondo, le *body taekwondo*.

Le *swékò* touche un plus large public, martial et non martial. À l'origine, le *swékò* était uniquement réservé aux *djokanka*, et des séances de *swékò* étaient alors organisées pour améliorer les capacités d'endurance, de rythme et d'explosivité de pratiquants. Une séance dure une heure avec dans un premier temps un travail cardiovasculaire (environ 30 mn) et dans un deuxième un travail de renforcement musculaire (environ 25 mn) avec un retour au calme.

Bien que le *swékò*, ne soit pas encore une discipline *djokan* en soi, mais que faisant partie parfois de séance de Djokan, le Gran Dôkô envisage de créer une véritable section *swékò*, en septembre 2019, à Cayenne. Des formations de *swékò* se réalisent entre janvier et juin, pour l'année 2019.

C'est avec cette pratique que je clos l'étude des disciplines externes du Djokan. Passons à présent aux disciplines internes du Djokan.

III. A. 2. Les disciplines « internes »

Les disciplines internes du Djokan font appel à un travail en profondeur, sur l'être et les sentiments profonds du pratiquant. Elles permettent un réel cheminement et développement personnels, ainsi qu'une prise de conscience de son moi intérieur, et contribue à préserver, au pratiquant, une meilleure qualité de vie. Il existe trois piliers des disciplines internes *djokan* : le *gaya*, le *djokano* et le *diloka*.

III. A. 2a. Le gaya

Le *gaya* est défini par son fondateur comme « la gymnastique de santé et de bien-être du Djokan »⁵⁹⁸. On pourrait le catégoriser parmi les gymnastiques dites douces, telles que le *yoga*, le *pilate*, le *swiss ball*, pour ne citer que ceux-ci. Certaines personnes extérieures au Djokan tiennent le *gaya* pour un *yoga* amazonien.

Étymologiques, le mot *gaya* est un terme créole guyanais, qui signifie gaillard, en forme, débrouillard⁵⁹⁹. Dans le manuel de formation des moniteurs de *gaya*, il est défini ainsi :

« Gaya » est un mot créole guyanais qui signifie « être en bonne santé », « en forme », « bien portant ». Très souvent employé dans le langage courant, pour désigner un « *Gangan* » ou l'un de nos Anciens qui prend soin de sa santé ou qui présente fraîcheurs physique et psychologique. Le *Gran Dôkô* a donc opté pour ce vocable de Gaya, pour nommer et présenter sa méthode gymnique de santé. »⁶⁰⁰

Le *gaya* a été créé en même temps que le Djokan, c'est-à-dire en 2010. De son origine, son initiateur, Sawani Makan, indique que :

« Cet art puise ses origines dans les traditions et les cultures guyanaises, notamment amérindiennes, *bushinengé* et créoles, mais aussi dans l'imaginaire du *Gran Dôkô* lui-même. En effet, le *Gran Dôkô* est avant tout un grand observateur de la vie, de son environnement, tout peut l'inspirer : une femme en train de laver son linge dans une rivière, un vol d'ara, un piroguier maniant sa pagaie, etc. Selon lui, le Gaya est aussi un livre ouvert sur les richesses de la Guyane, une philosophie de vie et une perception personnelle du monde qui l'entoure. »⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ Yannick Théolade, *Gaya, Les bases fondamentales*, Manuel de Formation CREAAM, Cayenne, Éditions à compte d'auteur, 2018, p. 7.

⁵⁹⁹ Georges Barthélemi, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007, p. 156.

⁶⁰⁰ Yannick Théolade, *Gaya, Les bases fondamentales*, op. cit., 2018, p. 7.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 7.

Le développement, l'organisation et la présentation du *gaya* se sont réalisés en deux temps. On peut même dire qu'il y a eu deux présentations du *gaya*.

La première présentation est la phase du *gaya* se définissant comme étant une discipline associée et complémentaire au Djokan. En effet, dans les premières années du Djokan (2010, 2011), le *gaya* se pratiquait et s'identifiait à la fin d'une séance *djokan*, au moment du retour au calme ou bien encore dans une phase d'étirement et de relaxation des pratiquants.

Le *gaya* venait, ainsi, compléter la séance *djokan*, et prenait l'apparence d'un outil et un moyen de calmer, préserver, de détendre et d'étirer le *djokanka*. À l'époque, les séances complètes de *gaya* n'existaient pas encore, ni même les cours consacrés à cette discipline. Les instructeurs n'étaient d'ailleurs pas encore formés sur la pédagogie et la didactique du *gaya*. C'est en 2012 que le Gran Dôkô Sawani Makan a créé, au sein du club de Djokan, le Kawakan, la première section de *gaya*, avec pour la première fois, un public qui venait exclusivement pour le *gaya*, composé des *djokanka*, pratiquants assidus de Djokan, et des non-pratiquants du Djokan. Un pratiquant de *gaya* est un *gayangi*.

La deuxième présentation c'est la phase définissant le *gaya* comme une discipline à part entière, dotée de ses propres objectifs, son public et sa pédagogie spécifiques. C'est à la saison 2012-2013 que le *gaya* fut présenté officiellement, au grand public, comme une « nouvelle discipline », puisqu'alors, il n'était davantage connu que des pratiquants de Djokan. La première année, s'était un réel succès pour le Kawakan, puisque pas moins de 30 adhérents se sont inscrits pour la saison entière de cette première année. Les cours se faisaient en raison de deux séances par semaine, au Kawakan, d'une heure/séance. C'était le résultat notamment d'une bonne campagne de publicité menée dans les médias (radio, émissions télévisées), réseaux sociaux, et magazine⁶⁰², autour de cette discipline, afin d'en promouvoir le développement.

Dès lors, le *gaya* a commencé à prendre forme et place dans l'univers du Gran Dôkô Sawani Makan, puisque qu'à partir de 2017, le *gaya* intégrait les démonstrations locales et internationales (en Martinique, aux États-Unis notamment), dans le cadre de la présentation du Djokan, sous ses formes énergétique et interne. D'ailleurs et souvent, c'est le Gran Dôkô lui-même, accompagné des *tanbouyadò* qui présentaient le *gaya* dans la démonstration de Djokan. C'était là, une manière aussi, pour lui, d'attirer l'attention sur cette pratique, cette expression corporelle qui méritait qu'on lui accorde ainsi une attention toute particulière. Le public souvent ne retenant que les parties les plus spectaculaires, pouvait se poser la question pourquoi le Gran Dôkô démontrait lui-même des

⁶⁰² Un article sur le *gaya* est paru dans le magazine *Yanaglam, La Guyane au Féminin*, n°10, pp. 45-47.

mouvements lents alors que l'on avait l'habitude de le voir exercer des mouvements et enchainements techniques plutôt explosifs, rapides et puissants.

Le Gran Dôkô, voyant le succès et l'intérêt que le public portait sur cette gymnastique, a continué ses recherches sur le potentiel de cette discipline. Pour ce faire, il s'est appuyé sur les conseils de professionnels. Aussi a-t-il travaillé pendant plusieurs années, avec un kinésithérapeute, une psychomotricienne, une sage-femme et avec une sophro-relaxologue, pour travailler sur l'apport de cette pratique sur la santé des personnes. Avec la psychomotricienne Caroline Golitin notamment, il a développé le *gaya timoun* (pour les enfants) et le *gaya granmoun* (pour les personnes âgées). Il est ainsi parvenu à mettre en place un *gaya* adapté aux exigences spécifiques de tous ces publics.

Madame Caroline Golitin a pratiqué le *gaya* pendant plusieurs mois, pour se faire d'abord une idée précise sur les bienfaits de cette discipline portant sur un sujet adulte. Quant à Madame Perrine Vila Gonzalez, sage-femme, elle a suivi le même parcours, d'abord comme pratiquante, puis comme monitrice de *gaya*. Elle a accepté de mettre à profit ses compétences professionnelles au service du *gaya*, pour les femmes enceintes. Cette expérience n'était nullement un fait d'opportunité. En effet, en 2015, le Gran Dôkô a reçu, pour la première fois, une pratiquante enceinte de sept mois, Mme Céline Oliveiri, voulant absolument pratiquer le *gaya* pour sa santé physique et mentale (voir photos n°54 ci-dessous). Avec l'accord du médecin, le Gran Dôkô l'a suivie pas à pas dans ses cours, en prenant note à chaque fois de son ressenti, en lien avec les réactions du bébé. Les techniques de *gaya* étaient alors, parfois adaptées au contexte du moment ou tout simplement évitées, pour préserver la sécurité de la future maman et du bébé. En 2017, c'est une deuxième femme enceinte qui s'est présentée, pour une expérience similaire de pratique du *gaya*. C'était Madame Jessica Pateau, qui était alors enceinte de 8 mois⁶⁰³.

Voyant que ce type de public s'intéressait de plus en plus à cette discipline, le Gran Dôkô a compris qu'il fallait se former et tout en faisant appel à une professionnelle en la matière. Aussi avait-il pensé immédiatement à Madame Vila Gonzalez, qu'il connaissait depuis de nombreuses années, et dont il connaissait le sérieux et la rigueur dans le travail. Il avait proposé de la rencontrer pour lui exposer le projet de l'aider dans sa tâche de proposer un *gaya* pour les femmes enceintes, discipline *djokan* qui, désormais, prendrait en compte les spécificités de ce public, au cours de l'évolution de la grossesse.

Perrine Vila Gonzales a accepté la proposition d'autant plus que ce projet, innovant et complémentaire à son métier, suscitait chez elle beaucoup d'intérêt. C'est depuis mars 2018, que

⁶⁰³ Je précise que madame Céline Oliveiri et madame Jessica Pateau ont réalisé un accouchement normal et que leurs enfants se portent bien.

le Gran Dôkô travaille d'un commun accord avec Mme Vila Gonzales pour élaborer une méthode spécifique et innovante pour le *gaya* des femmes enceintes. Au cours de la même année, le Gran Dôkô s'est attelé à mettre en place la formation des cadres en *gaya*.

Au regard de l'engouement suscité par cette discipline auprès du public, trois sessions de formation étaient alors organisées et dix moniteurs de *gaya* ont été formés. Bien auparavant, le *gaya* s'exportait déjà. En 2015, il fit des stages de *gaya* à Londres destiné aux jeunes et aux adultes. En 2016, il organisa un stage pour les enseignants de l'établissement scolaire Ridge High School, à New Jersey, aux États-Unis. Le 13 avril 2018, une séance proposée à des femmes enceintes, fut réalisée et animée, à Cayenne, par Perrine Vila Gonzales. En janvier 2019, à la demande du Gran Dôkô, Mme Vila Gonzales fit son premier stage de *gaya* pour les femmes enceintes, à l'attention des instructeurs de *gaya*, pour ainsi compléter leur formation sur le *gaya*.



Photo 56 : Céline Oliveiri enceinte de 8 mois sur la plage de Grant à Cayenne, 2016.
© Yannick Théolade.



Photo 57 : Jessica Pateau enceinte de 8 mois, au Skate parc régional, Montabo, à Cayenne, 2017.
© Yannick Théolade.

En ce qui concerne les cours de *gaya*, ils se réalisent en musique ou sans musique. Un endroit calme, à l'abri de toute distraction futile et du bruit est préférable, pour amener le *gayangi* à se détendre et se concentrer sur ses enchaînements techniques (cf. annexe 10, p. 547). La musique utilisée a été composée par le Gran Dôkô Sawani Makan. C'est en 2018, qu'il a sorti un nouveau genre musical, le « *Gaya Music* », de style amazonien. Sa première composition du genre s'intitule *Anba lapli* (Sous la pluie, cf. **audio 11** sur clé USB). Il s'agit d'une musique relaxante, utilisée effectivement pour la relaxation, la méditation, pendant les séances de *gaya*. Sur la 4^e de couverture de la pochette du CD, il est indiqué que le :

« Gaya Music « Anba Lapli » est le premier volume d'une collection d'ambiance musicale [dans laquelle] l'auteur vous emmène en plein cœur de l'Amazonie. Laissez-vous porter par les sons, les vibrations et l'énergie spirituelle de cette partie du monde que l'on surnomme le poumon de l'humanité. »

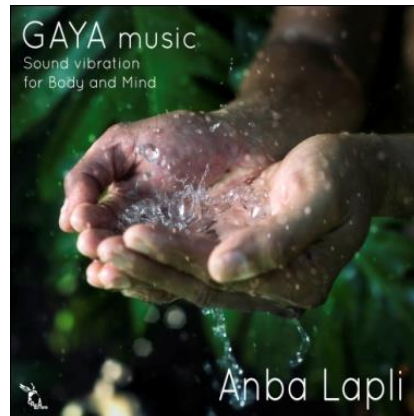


Photo 58 : Pochette de l'album de gaya, réalisée par Philippe Roger.

Le *gaya* est la gymnastique du Djokan, une pratique qui se veut interne et développe le corps de manière harmonieuse et profonde, avec l'aide de la musique, comme c'est le cas du *djokano* pour le Djokan.

III. A. 2b. Le djokano

Le *djokano* représente le corps musical du Djokan. Sur la pochette arrière du premier album *djokano*, il est écrit ceci :

« Le Djokano [est un ensemble des] chants et [des] rythmes sacrés du Djokan. Vibration divine et chansons traditionnelles, en l'honneur du Djokan, [elles rappellent] sa genèse, son histoire comment il a été créé et pourquoi il est là. Le Djokano rend hommage à la Guyane, terre sacrée, au Djokan l'Art martial amazonien, à son père fondateur le Gran Dôkô Makan Yannick Théolade, [à ces] hommes et femmes qui ont contribué à son développement. Le Djokano est un message divin, un message de paix et d'amour, un message d'espoir, un message d'ouverture des consciences. Le Djokano raconte notre diversité culturelle, fondement même de la culture guyanaise, socle de notre projet spirituel. »

Il ne faut pas considérer le *djokano* comme un simple ensemble de rythmes et de musique. Pour les *djokanka*, il est le cœur du Djokan, le battement du cœur du guerrier éveillé. Avant

d'entrer dans l'explicitation des mélodies, rythmes et instruments sous-jacents, notons que le *djokano* ouvre, en musique, toute performance *djokan*. Cette musique introduit une ambiance amazonienne nécessaire à la réalisation des démonstrations du Djokan où le public est, en quelque sorte, transporté au cœur de la forêt amazonienne et de sa mémoire millénaire (ces propos font écho au retour qu'en font souvent les spectateurs des démonstrations du Djokan).

En effet, à chaque démonstration du Djokan, c'est le *djokano* qui en pose le cadre : les voix des chanteurs et des chanteuses donnent le ton, les instruments parlent par leurs sonorités et rythmes codés, et les combattants, eux, s'imprègnent de l'énergie dégagée par la musique, avant que leur corps ne soit mis à l'épreuve. Lors des manifestations culturelles de grande envergure, la démonstration *djokan* peut durer jusqu'à 45 mn. C'est le *djokano* qui ouvre puis clôt la prestation. À ce titre, le *djokano* est un des éléments fondamentaux du Djokan. Plus qu'un accompagnement musical, il traduit en outre, et de manière sonore, l'histoire du Djokan. Il habille les corps des *djokanka* d'un « corps sonore », en l'investissant dans son physique et dans son mental. Il amplifie, tel un cristal de roche, l'énergie interne des lutteurs. Le *djokano* est ainsi indissociable de la pratique *djokan*. Certaines séances des cours du Djokan se font entièrement accompagnées du *djokano*. Si les instruments principaux sont les percussions, l'eau participe également à l'instrumentarium du Djokan, duquel résulte le *diloka*.

III. A. 2c. Le diloka

Le *diloka* est une discipline continuum du *djokano*, dont l'originalité est qu'il se pratique dans la nature. Après chaque entraînement en pleine nature, et comme pour marquer la fin des exercices et des épreuves *djokan*, les *djokanka* s'exercent non seulement aux percussions et aux rythmes *djokano*, orchestrés par le Gran Dôkô Sawani Makan, mais également au *diloka*.

Sémantique diloka :

Le mot *diloka*, inventé par le Gran Dôkô Sawani Makan, est une contraction composée de deux vocables issus de la langue créole guyanaise, *dilo* et *ka*. En créole, *dilo* signifie eau (l'eau). Il existe aussi la dénomination *manman dilo*, désignant une sirène, un des célèbres personnages des contes traditionnels de Guyane. Quant au vocable *ka*⁶⁰⁴, il désigne, en créole, le tambour à une

⁶⁰⁴ On y retrouve d'ailleurs ce terme en Guadeloupe pour désigner l'ensemble des rythmes tanbourinés guadeloupéens notamment le *gwoka*.

membrane. De cette contraction, le Gran Dôkô a créé le mot *diloka*, faisant référence au jeu percussif et à l'eau tenue pour tambour (tambour d'eau). Le Gran Dôkô aime à l'appeler, de manière plus poétique, le "tambour à la peau d'eau".

En tant que pratique musicale, le *diloka* n'est pas une exclusivité du Djokan. En effet, cette pratique est assez répandue à travers le monde. On la fait notamment en Afrique. À ce propos, lors d'un de mes échanges avec M. Apollinaire Anakesa, le 22 janvier 2017, à Saint-Pierre, en Martinique, il m'en a fait une démonstration éloquente, lors de notre baignade dans la mer caraïbe. Après s'être adonné à un exercice du genre, il m'a dit, ceci est un rythme de *ngoma mamba*, tambour d'eau, *ngoma* étant le tambour, notamment en *kikongo* des deux Congo, *mamba* désignant l'eau, dans la même langue.

Ainsi, durant une dizaine de minutes, Monsieur Apollinaire Anakesa a pu me faire une démonstration de *ngoma mamba*, dans la mer. Alliant les frappes sur la surface et les frappes immergées, c'est tout le corps qui participe à ce jeu musical aquatique. Des frappes exécutées simulaient des applaudissements, mais avec de l'eau entre les mains, cela développait un son particulier. Je me suis alors exercé en essayant le rythme proposé par M. Anakesa. Ma première initiation de *ngoma mamba* n'a pas été facile, à cause, entre autres, de la montée de la marée et de la hauteur des vagues qui rendait notre équilibre très instable dans l'eau profonde. Sortir les épaules de l'eau pour pouvoir jouer au-dessus des vagues était devenu un effort de musculation naturelle. Nous nous y sommes appliqués jusqu'à l'arrêt du jeu, fait avec le sourire aux lèvres néanmoins. À l'issue de ce partage inattendu, j'ai pu lire sur le visage de M. Anakesa une partie de son enfance au Pays Congo, dont les souvenirs d'un instant musical original le remplissaient de joie.

Au Congo, en effet, il existe une pratique qui consiste à jouer sur et dans l'eau, cette dernière servant de tambour, c'est le fameux *ngoma mamba*. Petits, les enfants se divertissent en s'exerçant ainsi dans l'eau. Ils se mettent en cercle et chacun joue un rythme et l'ensemble crée une symphonie harmonieuse. L'eau devient alors une « peau d'eau » (Gran Dôkô Sawani Makan, 2015). Dans cet exercice, le jeu des mains est très technique : celles-ci ne frappent pas uniquement la surface de l'eau, mais elles plongent alternativement au fond de l'eau, pour créer un son plus grave et, parfois, on ne peut plus aigu, ce, en fonction de l'intensité et de la force exercée sur et dans l'eau par la main. Du jeu global de cette pratique résultent trois niveaux sonores : aigus, mediums et graves. L'aigu s'obtient en tapant, caressant, giflant la surface de l'eau sans contenir celle-ci dans la main.

Le Gran Dôkô a été très agréablement surpris de la similitude dans la formation du nom de la pratique congolaise (*ngoma mamba*) et de la pratique *diloka* djokan, qui se sont formés de la

même manière. Nous rappelons qu'avant ce témoignage de M. Anakesa, le fondateur ne connaissait pas cette pratique et n'avait jamais entendu parler de ce nom auparavant.

La pratique de *diloka* acquise, le Gran Dôkô en a donné une première impulsion aux *djokanka*, les conviant à s'y essayer. Les *djokanka* devenaient alors des *tanbouyadô* et ayant cette fois pour percussions, non pas les tambours en membrane et de bois, mais plutôt l'eau, la mer, les vagues. Ils faisaient alors se succéder le *djomba*, le *dérédi* et les *djoubak*, les rythmes *djokano*. Après plusieurs essais, et voyant le plaisir et la joie que procurait cette pratique, le Gran Dôkô décida alors de pousser l'expérience plus loin. Il structura cette pratique, qui ne cessera à avoir des effets positifs et harmonieux sur les pratiquants. S'exerçant collectivement ou seul, dans la mer ou en rivière, voire parfois quelquefois dans une piscine, tout bassin d'eau devenait alors son laboratoire expérimental, s'attelant par ce truchement à la construction pédagogique et didactique d'une nouvelle pratique associée au Djokan.

Il importe toutefois de rajouter que, dans ma jeunesse, mes cousins, mes camarades et moi-même, avions aussi l'habitude de jouer de la musique dans l'eau, à la plage de Montabo, à la cité Grant, située à 100 mètres de nos habitations. La plage était bien sûr un de nos terrains de jeu favoris mes amis et moi.

La pratique du *diloka* dans les entraînements de Djokan met très souvent l'accent sur les différentes facettes intrinsèques du Djokan. Les stages se déroulent toujours en pleine nature, car pour le Gran Dôkô Sawani Makan, ainsi que je l'ai signalé précédemment, « il n'y a pas plus beau *djokaz* que la nature ».

Cependant, la Guyane connaissant une longue période de pluie (de décembre à juin), le risque d'averse, pendant cette période, est réel. Notons néanmoins que les pluies ne sont nullement dérangeantes, ni handicapantes pour les entraînements de Djokan, qui prônent l'adaptabilité en fonction de l'environnement et du climat changeant et variable de l'Amazonie notamment. Si danger il y a, il concerne surtout les tambours, en particulier leur peau qui risque de s'abîmer. Il peut en être de même du bois du résonateur qui peut perdre ses qualités, suite à l'humidité qui l'attaque.

Il ne faut jamais laisser un tambour sous la pluie ou le mouiller, c'est là l'une des premières recommandations que l'on reçoit de tout fabricant de tambour. Le tambour étant un instrument qui nécessite un entretien particulier, mais avant tout un grand respect, ce, ne fut-ce que pour ce qu'il représente dans les sociétés qui l'ont pour héritage. Malgré cette mise en garde, il faut croire, malheureusement, qu'une correction ne vient jamais sans une erreur. Un jour, l'incident finit par

avoir lieu lorsque soudainement la pluie pris de vitesse les *djokanka*, qui s'entraînaient vigoureusement, laissant leurs tambours à la merci des gouttes d'eau.

D'habitude, l'équipe prévoyait des bâches, parapluies, et lorsque le temps s'avérait trop nuageux, ils décidaient de ne pas prendre les tambours. Cette fois, cette erreur d'inadvertance, mettant provisoirement hors d'usage les tambours à fort heureusement finit par être bénéfique. Après avoir débattu sur le fameux incident, et que pour la continuité de leurs exercices, une envie incontrôlable de jouer au tambour se faisait ressentir, le Gran Dôkô, descendit dans l'eau, donna ses premiers appels et « coups de tambour » dans l'eau. Les élèves le suivirent instantanément et ainsi, s'ajoutait au *djokano* un nouveau style musical, improvisé naturellement.

C'est ainsi qu'est né le *diloka*, qui au départ était ressenti comme une récompense de la sueur versée à l'entraînement, comme un moment de détente, de rassemblement et de lâcher prise, est désormais devenu une discipline à part entière du Djokan, et même une de ses disciplines privilégiées. Il devait alors servir à développer harmonieusement la musculature globale du corps, la résistance musculaire et cardiovasculaire, le travail des mains et leurs positions, ainsi qu'à favoriser la connexion du *djokanka* avec son environnement, avec la nature et notamment avec l'élément eau.

Organisation du diloka

La discipline *diloka*, dont son jeu aquatique, se structure comme les percussions *djokano*. Il y a les accompagnateurs qui se concentrent à maintenir les sonorités graves, qu'ils obtiennent à l'aide des frappes plongeant avec force les mains au fond de l'eau, soit par un mouvement de brassage sous-marin, soit en exerçant une frappe pénétrante de la paume de la main (*pala*). Quant aux solistes, un ou deux solistes, ils utilisent plusieurs techniques de positionnements de mains, sur et dans l'eau, pour obtenir des sonorités les plus aigües possibles. Pour créer un son aigu, le soliste de *diloka* utilise les techniques de fouetté, consistant à donner un coup de gifle juste au-dessus de l'eau, ou la claque sans faire pénétrer la main à l'intérieur de l'eau. Tout se réalise donc à la surface de l'eau, à travers des mouvements plus secs, tels qu'un galet rebondissant à la surface de l'eau, et d'autres mouvements encore.

La pratique *diloka* débute par un échauffement général du corps dans l'eau, afin de mieux appréhender les articulations. Pour en réaliser des exercices, le choix du bassin ou du point d'eau à utiliser pour pratiquer le *diloka* est très important. Le réaliser sur une marée montante, par exemple, est périlleux et très difficile, ne serait-ce que pour garder l'équilibre au milieu des vagues qui emportent ou ne cessent de vous déraciner ou encore de vous déséquilibrer. Ainsi, vous passez

plus souvent votre temps à vous relever de votre chute que de jouer vraiment le *diloka*. Dans une rivière ou dans une crique, où l'effet des vagues est nul, on a une meilleure concentration sur ce jeu musical.

Une fois l'échauffement terminé, les joueurs du *diloka* exercent leurs rythmiques, dont ils recherchent différentes sonorités expliquées plus haut. Puis, les rythmes peuvent commencer à se construire. Les accompagnateurs forment alors un cercle « *sèrkan* », et les solistes, eux, se mettent aux centres du cercle et donnent le ton (voir photo ci-dessous).



Photo 59 : Entraînement diloka avec la disposition des accompagnateurs en cercle et des solistes au centre, dans la crique de Krik Koko Village, Montsinéry, 2015. © Léonard Brossard.

Le *diloka* est donc une pratique assez originale, puisqu'elle nécessite comme intermédiaire instrumental, l'usage de l'eau, pour prendre vie, si je puis m'exprimer ainsi. C'est la percussion dans et sur l'eau dans le Djokan.

Sur les disciplines internes ou externes du Djokan, leur nature catégorielle est déterminée ou dépend surtout des objectifs recherchés, et de la manière d'en présenter la séance, car une discipline externe, par exemple, peut se retrouver interne, si l'on insiste tel ou tel aspect le spécifiant (la respiration, la visualisation et l'énergie par exemple). Inversement, une discipline interne, telle que le *gaya*, peut être tenue pour externe, si le travail réalisé est axé sur le renforcement musculaire, sur la musculature et sur le physique. C'est aussi ce qui fait la richesse de ces deux démarches, qui dépendent du choix de l'enseignant, bien que la logique interne de la discipline guide davantage le processus d'enseignement et définit la pratique.

Nous venons de le voir, le panel des disciplines, qu'offre le Djokan, fait de lui un art martial ouvert et accessible. Comment ? C'est l'objet de la réflexion qui suit.

III. B. Djokan, un art pour tous : les sections

Le Djokan s'insère dans une démarche de transmission pour tous, celle d'un « art martial pour tous » pratiqué et praticable par le plus grand nombre possible de publics différents. Ainsi, pour répondre à leurs besoins pédagogiques et didactiques, le fondateur a mis en place des sections. Il l'a fait, premièrement, en tenant compte des principes d'apprentissage et de développement sensori-moteur du pratiquant, et en référence aux repères éducatifs du moment, en fonction de la particularité et/ou de la spécificité du public concerné. Deuxièmement, il a considéré les principes et les enseignements fondamentaux de la discipline sous-jacente, mais aussi le fait que chaque public est différent, dans la perception et l'intégration des modes d'apprentissages, dans les objectifs et les projets d'action, autant que dans le développement cognitif et le développement moteur. Cette différence tient aussi dans la mobilisation des ressources nécessaires, pour effectuer une tâche motrice, ainsi que dans les modes d'évaluation et dans les motivations et les objectifs visés. En effet, le public d'enfants, par exemple, ne peut être pris en charge de la même manière que celui d'adultes, ni même que de demi-adultes.

C'est pour toutes ces raisons que le Djokan a été structuré, pédagogiquement, autour de l'élaboration et de la mise en place des sections, permettant au public ciblé d'apprendre, de s'épanouir et de progresser sereinement dans leur discipline. Cette approche veille aussi sur la qualité d'enseignement donné, et de la sécurité (intégrité physique et mentale) des pratiquants qui lui est associée, ce, depuis la première mise en place de chacune des sections de disciplines *djokan*. Pour ce faire, le fondateur a aussi examiné les différentes méthodes d'organisation d'enseignement préconisées par le ministère de l'Éducation nationale, notamment dans le secteur de l'Éducation physique et sportive (EPS), mais aussi ce qui se réalise au sein des fédérations françaises d'arts martiaux, notamment la FFJDA⁶⁰⁵, la FFKDA⁶⁰⁶ et la FFTDA⁶⁰⁷. Ce sont trois importantes fédérations françaises d'arts martiaux font un travail colossal dans les milieux scolaire et associatif. Cette démarche n'est qu'évidence de la part du fondateur du Djokan, le fait que, pour transmettre son art martial, qu'il faille le structurer de la plus adéquate manière possible, en lui conférant une correspondance, par rapport aux autres arts similaires déjà reconnus, et une cohérence dans son organisation ainsi que dans sa méthodologie pédagogique et éducative, pour se faire accepter ; notamment dans les milieux scolaire et associatif.

⁶⁰⁵ FFJDA : Fédération française de judo et disciplines associées. C'est la plus importante fédération d'arts martiaux en France qui compte près de 600 000 licenciés (<https://www.ffjudo.com>).

⁶⁰⁶ FFKDA : Fédération française de karaté et disciplines associées.

⁶⁰⁷ FFTDA : Fédération française de taekwondo et disciplines associées.

Notons qu'est section *djokan*, une tranche d'âge sélectionnée avec un contenu d'enseignement adapté au niveau sensori-moteur et cognitif du public. Ainsi, pour garantir la qualité et la sécurité des *djokanka*, l'enseignement du Djokan a été repartitionné en plusieurs sections et disciplines. On en distingue des sections suivantes : la section *timoun*, la section *jennjan*, la section *mounyan*, la section *granmoun*, la section *fanmdjòk* et la section *handidjokan* (cf. www.djokan.net). Chaque section *djokan* correspond donc à un public spécifique (spécifique par rapport à la problématique et au contexte pédagogiques et sociaux adéquatement ciblés, en vue du meilleur développement sensori-moteur et cognitif possible du pratiquant.

III. B. 1. Le Djokan *timoun*

Le Djokan *timoun*⁶⁰⁸ c'est la pratique du Djokan adaptée aux enfants. C'est également une méthode pédagogique conçue par le Gran Dôkô Sawani Makan pour rendre l'art martial amazonien accessible aux publics enfants, concernant son apprentissage, ses contenus d'enseignement et sa pratique. C'est surtout « une méthode spécifiquement adaptée aux besoins psychologiques, énergétiques, physiologiques, éducatifs, émotionnels des enfants »⁶⁰⁹. Le Djokan a pour objectifs l'Éducation, l'Épanouissement et le Développement psychomoteur de l'enfant. Pour élaborer cette méthode, le fondateur du Djokan a collaboré et travaillé avec des professionnels de santé et de l'éducation, notamment avec le kinésithérapeute Ancor Vila Gonzalez, les psychologues Maryse Golitin et Sandra Trochimara, la sophro-relaxologue Endie Théolade, la psychomotricienne Caroline Golitin, les professeuses d'EPS, Nathalie Néron (professeuse d'EPS au lycée Melkior de Cayenne) et Nadège Malialin (professeuse d'EPS au collège Nonnon de Cayenne), ainsi que des formateurs aux métiers du sport, Willy Costille (détenteur d'un DESJEPS⁶¹⁰, ceinture noire 5^{ème} Dan de *Taekwondo*), le directeur technique de la ligue de tennis de Guyane, Boris N'Guyen Van-Ky (détenteur d'un DESJEPS), sans oublier des éducateurs sportifs (expert en arts martiaux), dont *Vò su*⁶¹¹ Bernard Ng Kon Tia (5^{ème} Dan de Viet Vo Dao). Notons aussi que, pour améliorer ses compétences et obtenir de nouveaux outils pédagogiques, le Gran Dôkô a aussi, par ailleurs, suivi des formations sur l'encadrement et

⁶⁰⁸ *Timoun*, en créole, désigne l'enfant ou les enfants en général.

⁶⁰⁹ Yannick Théolade, *Djokan timoun, J'apprends le Djokan*, Cayenne, Canopé Guyane et CREAAM, 2019.

⁶¹⁰ DESJEPS : Diplôme d'État supérieur de la jeunesse et de l'éducation populaire et sportive. C'est le plus haut diplôme délivré par le ministère français des sports.

⁶¹¹ *Vò su* : Maître expert en arts martiaux vietnamiens.

l'animation sportifs des jeunes (voir parcours de formation sportives et martiales de M. Yannick Théolade, cf. annexe 11, p. 559).

Toujours dans le souci d'assurer un enseignement de qualité, le Gran Dôkô a scindé cette section en trois sous-sections *timoun* : la sous-section *toupiti*, la sous-section *timoun 1* et la sous-section *timoun 2*. C'est en s'appuyant sur les écrits scientifiques, sur le développement psychomoteur de l'enfant, qu'il s'est décidé à opérer cette subdivision. Aussi a-t-il pris en considération les préconisations scientifiques, en ce qui concerne la croissance et le développement général de l'enfant. Mais il a aussi tenu compte des normes nationales fixant les objectifs d'apprentissage attendus, ce, en fonction des cycles scolaires.

La sous-section *toupiti*⁶¹² regroupe les enfants allant de 3 à 4 ans. Cette section n'est pas exclusive au Djokan, car on retrouve ce genre d'organisation et de classification dans les autres disciplines martiales et les autres sports. Il en est par exemple ainsi avec le « *baby judo* », qui présente un *judo* ludique et éducatif (non technique, mais plus locomoteur), pour les enfants âgés de 4 ans. Il y a aussi le *baby karaté* emprunté au modèle du *judo*. Notons que les médecins préconisent le commencement d'une activité physique et sportive, pour les enfants, à partir de 3 ans, qui peuvent alors réaliser une activité physique d'éveil, leur permettant de se développer harmonieusement. C'est aussi l'âge de la période préscolaire où l'enfant rentre à l'école en maternelle en petite section⁶¹³.

En Guyane, la pratique des sections *toupiti* n'est pas encore bien développée, bien que la demande en soit croissante. La sous-section *toupiti* du Djokan est très souvent présentée lors de stages de découverte et d'initiation (dans les différentes communes guyanaises), mais aussi pendant les projets éducatifs, dans les établissements scolaires primaires qui souhaitent travailler et intégrer le Djokan avec ce public notamment. L'école privée des sœurs Anne-Marie Javouhey, de Cayenne (quartier de Mirza), en est un parfait exemple. Durant trois saisons scolaires (2015-2016, 2016-2017 et 2017-2018), le Djokan a participé à des projets pédagogiques et éducatifs, avec les maternelles petites sections (accueillant des enfants de 3-4 ans). Quelques crèches de la petite enfance, accueillant des enfants de 0 à 2 ans, en ont également formulés la demande. C'est ainsi, conseillé par la psychomotricienne Caroline Golitin, le Gran Dôkô a pu proposer des ateliers d'éducation et de motricité à la crèche « Les petits ateliers », à Cayenne, de septembre 2017 à juin 2018. Ce fut une expérience forte intéressante, pour la compréhension du fonctionnement de la psychomotricité enfantine.

⁶¹² *Toupiti*, terme créole désignant généralement « les plus petits », de 2 à 4 ans.

⁶¹³ Edgar Thill, Raymond Thomas, José Caja, *Manuel de l'Éducateur sportif, Préparation au brevet d'État*, Paris, Vigot, Collection Sport + Enseignement, 10^e Édition, 1998, p 283.

La prise en charge des enfants étant une question épineuse, l'activité des sections les concernant n'était pas faite dans les clubs de Djokan dès le début. Cela s'est justifié pour deux principales raisons. La première est que l'art Djokan étant alors encore jeune, le Gran Dôkô a préféré prendre le temps nécessaire de structurer sérieusement chacune des sections de son art martial. Aussi, les premières années, seule la section des adultes était ouverte (de 2010 à 2012). En 2013, la section *fanmdjòk* (dédiée aux femmes) était créée par Madame Endie Théolade, avec l'accord du fondateur (nous reviendrons sur cette section plus précisément dans la partie *fanmdjòk*). Dans la même année, les sections *granmoun* et *timoun* (1 et 2) ont ouvert leurs portes. C'est en 2016 que la section *toupiti* ouvrira enfin, au Kawakan⁶¹⁴, animé par le Gran Dôkô lui-même, et dont il arrêtera la prise en charge l'année suivante. Ses tâches s'alourdissant de plus en plus, le Gran Dôkô fut, en effet, obligé de remanier son calendrier et ses cours, en revoyant de fond en comble, son organisation. La deuxième raison, l'ayant poussé à ne pas mettre en place les petites sections *djokan* dès le départ, c'est que le *djokaz*⁶¹⁵ de Cayenne ADSMov⁶¹⁶ devait d'abord se concentrer simultanément sur les activités de trois sections nécessitant un gros investissement humain. Il s'agit des sections *fanmdjòk*, *mounyan* et *granmoun*. Dans ces conditions, il n'y avait donc pas urgence, ni d'obligation à ouvrir les sections de *timoun*.

Il importe aussi de relever que, dès l'origine du Djokan, il était établi que chaque *djokaz* organisera sa politique d'action et planifiera, en fonction, ses activités *djokan*. Par ailleurs, les clubs d'arts martiaux, en l'occurrence le Djokan, fonctionnant souvent en fin de journée, les horaires encore disponibles, à cette époque de structuration de cet art, étant tardifs, ceux-ci n'étaient donc pas adéquats pour des jeunes pratiquants. On ajoutera à ces contraintes premières, le fait que la Guyane manquait, et manque encore d'équipements sportifs ainsi que des salles de sports, pour accueillir toutes les associations culturelles et sportives, dont le nombre ne cesse de croître en raison également de la croissance exponentielle de la population guyanaise de plus en plus jeune.

Outre les deux premières principales déjà raisons évoquées, une autre raison, et pas de moindre, expliquant l'absence de la section *toupiti* aux débuts de la pratique *djokan*, c'est

⁶¹⁴ Kawakan : premier club de Djokan au monde, créé par le Gran Dôkô Sawani Makan, en 2010, à Cayenne. Ce nom de Kawakan a été proposé par un de ses anciens élèves, Monsieur Jérémy Francourt, lors d'un rassemblement consacré à la quête de la dénomination de l'association Djokan. Ce serait le nom d'un ancien guerrier amérindien, je n'ai pas encore réussi, à ce jour, à retrouver de traces concernant ce personnage.

⁶¹⁵ *Djokaz* vient du terme créole *Kaz*, qui signifie la maison, *djokaz* désignant alors la maison du Djokan, le lieu où on étudie la voie du Djokan.

⁶¹⁶ ADSMov : Association Danse Sport et Moving est une association pluridisciplinaire, qui intègre la danse hall, la danse athlétique, le *Triballen's* (danse sur gros ballon de gym), le Djokan et d'autres disciplines encore.

l'appréhension des instructeurs débutants⁶¹⁷ d'alors. Souvent peu expérimentés, vis-à-vis de ce public, ils préféraient naturellement ne prendre en charge que, tout au plus, les apprenants de la section *timoun 1* voire *timoun 2*, afin d'acquérir de l'expérience avec le public enfant. Par ailleurs, à cette époque, le Djokan disposait de très peu d'instructeurs, ce, jusqu'à la saison sportive 2016-17. Tous ayant d'autres occupations professionnelles principales, rares étaient ceux qui pouvaient se rendre disponibles les après-midis, horaires idéaux pour les activités sportives enfantines. Leurs disponibilités ne permettant pas un suivi régulier et pertinent de l'activité en question, l'ouverture d'une section *timoun* n'était donc pas nécessaire. Sans compter que, de 2010 à 2017, sept instructeurs, formés par le Gran Dôkô, ont quitté la Guyane (souvent pour des raisons d'études universitaires ou professionnelles).

Bien qu'il y ait une forte demande des parents en faveur de ce public d'enfants, le Kawakan s'est résigné à garder cette organisation, le temps que d'autres instructeurs de Djokan soient formés et disponibles. Le Djokan est encore jeune, et la formation continue de ses instructeurs (appelés *mètlékòl*) durent deux ans en moyenne. Cependant, pour palier au déficit de ceux-ci, le fondateur a rapidement mis en place des formations d'initiateurs de Djokan. Elles sont de courtes durées (12 heures de formation, avec un stage pratique dans un *djokaz*, je développerai cet aspect dans la rubrique administration du Djokan). Pour le moment, notons aussi qu'au sein du Kawakan, les cours de Djokan *timoun* sont dispensés par le Gran Dôkô Sawani Makan lui-même. Selon lui, il est important que, dès le plus jeune âge, les bases du Djokan soient correctes et que le « corps Djokan » puisse être correctement appréhendé par les jeunes apprenants et se l'intégrer. Les autres instructeurs l'assistent, et les plus expérimentés effectuent, seuls, les autres cours *timoun*, de niveau plutôt avancé.

Si la sous-section *toupiti* peine souvent à démarrer, en raison de l'âge de ces très jeunes novices apprenants, il n'en est pas de même pour les autres sous-sections *timoun*, dont les enfants ont une disposition les faisant assimiler rapidement les bases du Djokan. Aussi ces sous-sections trouvent-elles un vif succès et une forte affluence.

La sous-section *timoun 1* représente le groupe des enfants allant de 5 à 7 ans. Les exercices sont basés sur la psychomotricité de l'enfant. Le travail moteur est traité au travers du *djaka* et consiste à imiter le mouvement ainsi que les déplacements des animaux. Cette méthode, servant à imiter les déplacements des animaux, nous la retrouvons aussi ailleurs, dans les disciplines gymniques et martiales. Chez les enfants, le travail accentué sur des exercices et des jeux du

⁶¹⁷ Propos recueillis par le Gran Dôkô, auprès des *djokò* Frédéric Agussol et Stéphanie Chou Ket Kime, lors d'une réunion de planification du club Kawakan : « Je ne me sens pas prêt », « je n'ai pas envie de la faire tout de suite », « je préfère attendre encore un peu et prendre de l'expérience ».

monde animalier, permet de développer leur imaginaire et rend leurs apprentissages plus ludiques et plus faciles à mémoriser, car « utiliser un vocabulaire imagé permet d'associer le mouvement à une image familière »⁶¹⁸. Cette méthode permet, en outre, de plonger l'enfant dans un climat motivationnel, où il s'amuse en même temps qu'il apprend ; ce qui lui procure davantage de confiance en lui-même.

La section *timoun* 2 représente le groupe des enfants allant de 8 à 12 ans. Le travail réalisé avec eux est un peu plus poussé, en accentuant une meilleure gestion possible de la respiration, et en veillant sur la justesse du mouvement, mais aussi la relation à soi et au groupe. Le développement psychomoteur est optimisé par l'agencement de parcours *djaka*. C'est un parcours psychomoteur, qui nécessite l'usage des exercices *djaka*, au travers des postures de déplacements des animaux, exercices intégrant les habiletés motrices de base (sauter, ramper, courir, rouler etc.).

D'une façon générale, le Djokan *timoun* apporte aux enfants, et leur permet d'acquérir, un ensemble d'habiletés motrices et de processus de développement psychomoteur, sur différents plans de construction de leur être. Il intervient sur les plans physique, psychologique, mental, social et culturel⁶¹⁹.

- **Sur le plan physique :** le Djokan *timoun* permet aux enfants de découvrir et de maîtriser leur corps, étant donné qu'ils se trouvent encore en pleine phase de découverte du monde et de l'environnement qui les entourent. Pendant cette période, leur corps devient leur moyen et outil d'expression, d'expérimentation, mais aussi d'exercice. Il leur sert en même temps d'espace de jeu, mais également de création et d'imagination. Le corps est alors instrument de mise en action, mais aussi langage et moyen de communication de leurs émotions. Il est donc important d'être vigilant à ces transformations corporelles. On le sait, le schéma corporel prend sens et représentation chez l'enfant qui compare son corps à celui des autres enfants, et à celui des adultes.

À travers les exercices spécifiques du Djokan, l'enfant va pouvoir « alimenter une intelligence du corps »⁶²⁰ qui lui permettra d'être davantage en phase avec lui. Le corps devient pour lui comme le prolongement moteur de ce qu'il veut réaliser concrètement et physiquement. Ses exercices *djokan*, comme ceux du *djaka* (voir chapitre sur le *djaka*), lui permettent de développer harmonieusement sa motricité et sa mobilité. Les exercices,

⁶¹⁸ Loïc Texier, *Mobilité et Psychomotricité pour les enfants, 120 exercices ludiques et illustrés pour les 3 - 13 ans*, Paris, Éditions Amphora, 2013, p. 7.

⁶¹⁹ Cf. Yannick Théolade, *Tilou Magazine*, n°14, 2011, p. 50.

⁶²⁰ Loïc Texier, *Mobilité et Psychomotricité pour les enfants, 120 exercices ludiques et illustrés pour les 3 - 13 ans*, Paris, Éditions Amphora, 2013, p. 7.

mettant le corps en mouvement et utilisant la force et la souplesse naturelle de l'enfant, permettent d'accroître cette finesse motrice et cette agilité psychomotrice.

Le Djokan *timoun* répond bien à la demande psychomotrice et éducative enfantine, car il contribue au développement des qualités athlétiques naturelles de l'enfant, qualités qui par ailleurs lui assurent la force, la vitesse, l'endurance et la souplesse. L'équilibre, le gainage et l'orientation dans l'espace ajoutent à cette première qualitative. Les exercices pratiqués sont alors adaptés et ne traumatisent pas le corps, ni n'interfèrent sur la croissance articulaire et musculaire de l'enfant.

- **Sur le plan psychologique** : les exercices pratiqués consistent à optimiser la motivation, la confiance en soi, l'estime de soi, et à canaliser l'énergie, tout en permettant au jeune pratiquant de mieux gérer ses émotions.
- **Sur le plan mental** : on vise l'amélioration de la concentration, de la coordination motrice, mais aussi du traitement de l'information, ainsi que l'adaptation du pratiquant à son environnement. On vise également l'amélioration de sa capacité de mémorisation.
- **Sur le plan social** : le but est d'aider l'apprenant enfant à l'apprentissage des codes de comportements et de règles civiques, comme le respect des lois, des autres, de l'autorité et de soi ; la solidarité, l'entraide, l'esprit sportif (le fameux « *fair-play* ») et l'esprit d'équipe. Il pousse l'enfant à être plus autonome et plus responsable.
- **Sur le plan culturel** : On l'aide à apprendre, entre autres, l'Histoire et de la culture guyanaise, ainsi que des rythmes musicaux (le *djoumba* et le *dérédi*) et traditions guyanaises.

À propos du Djokan *timoun*, voici le point de vue de la psychomotricienne Caroline Golitin :

« D'un point de vue clinique, j'y retrouve tout l'essentiel d'une séance d'éducation psychomotrice. Les séances sont construites et travaillent : latéralité, équilibre, coordinations générales statiques et dynamiques, associations, dissociations, repérage spatio-temporel, rythmes, mémoire, attention, concentration, confiance et estime de soi, schéma corporel, image de soi, tonus et relations tonico-émotionnelles. Le tout sous une forme ludique et respectueuse de l'unicité de chacun. Les rythmes du tambour qui s'accordent avec la respiration, crée une unité remplie de diversité. Chacun trouve sa place au sein d'un groupe. Un mouvement complexe se crée avec harmonie »⁶²¹.

⁶²¹ Yannick Théolade, Ketty Bunch, *Djokan timoun – J'apprends le Djokan, EPS, LCR, Musique, Cycle 1, Cycle 2 et Cycle 3*, Préface de Caroline Golitin, Paris, Réseau Canopé Éditions, Collection Agir, CREAAM, 2018, p. 5.

Tableau n°13 : Récapitulatif des biens faits du Djokan *timoun*.

Bien faits du Djokan <i>timoun</i>	
<u>Sur le plan Physique</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Découvrir et maîtriser son corps ✓ Développer ses qualités athlétiques (force, vitesse, endurance, souplesse).
<u>Sur le plan psychologique</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Optimisation de sa motivation ✓ Optimisation de sa confiance en soi ✓ Optimisation de son estime de soi ✓ Canalisation de son énergie ✓ Gestion de ses émotions.
<u>Sur le plan mental</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Amélioration de la concentration ✓ Amélioration de la coordination motrice ✓ Amélioration du traitement de l'information ✓ Adaptation à son environnement ✓ Amélioration de la mémorisation.
<u>Sur le plan social</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Apprentissage des codes de comportements et des règles civiques (respect des lois, des autres, de l'autorité et de soi ; solidarité, entraide, esprit sportif et esprit d'équipe). ✓ Développement de l'autonomie et responsabiliser.
<u>Sur le plan culturel</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Apprentissage de l'Histoire et de la Culture guyanaises, des rythmes du <i>djokano</i> (<i>djoumba</i> et <i>dérédi</i>) et traditions guyanaises.

Comme pour tout objet de culture, il n'y a pas de traditions sans les notions de transmission des savoirs, des savoir-faire et des valeurs morales sous-jacentes à la communauté à laquelle elles font référence. La transmission est bien le résultat (à obtenir) des enseignements et des apprentissages reçus, appris et assimilés. Elle est encore plus pertinente lorsqu'elle passe, et doit passer, par les jeunes en particulier, qui constituent l'espoir du lendemain, car ils deviendront dépositaires de ces savoirs et permettront la survie et la pérennité non seulement des connaissances, mais aussi de leurs communautés et identités. Le Djokan *timoun* n'est pas, seulement en soit, une école d'apprentissage des méthodes *djokan*. Cette section du Djokan constitue aussi l'outil et la voie de transmission d'un état d'esprit, d'une culture et d'une philosophie, *djokan* en l'occurrence, qui contribue, autant que faire se peut, à la préservation du patrimoine immatériel guyanais⁶²². Après la section *timoun*, vient celle des *jennjan* (jeunes gens ou adolescents).

⁶²² La notion de patrimoine sera l'objet d'une réflexion plus approfondie, dans la deuxième partie de la thèse.

III. B. 2. *Le Djokan jennjan*

Le Djokan *jennjan* concerne la section *djokan* des adolescents, des jeunes de 13 à 16 ans. Au niveau de l'éducation nationale, depuis 2016, Madame Nadège Malialin s'occupe d'une section *jennjan*, des élèves de l'association sportive du collège Nonnon, à Cayenne.

La première section *jennjan* s'est ouverte au club Kawakan, à Cayenne, animée par le Gran Dôkô. Elle a été créée pour répondre à une demande sociale. Il y a une forte population jeune en Guyane, gangrenée malheureusement par une délinquance juvénile toujours en augmentation à ce jour. Dans cette optique, les objectifs de cette section sont :

- Apporter un accompagnement physique et psychologique
- Respect des règles, des autres et de soi
- Le goût de l'effort et du travail
- La discipline et la rigueur dans le travail
- L'Estime de soi et la confiance en soi
- La motivation
- L'entraide et la solidarité
- Participation active à la vie associative.

Cette liste, non exhaustive, indique par ailleurs que le Djokan est aussi un outil social, une contribution permettant aux jeunes de trouver des ressources pour, entre autres, organiser, préparer leur projet de vie. « Cette pratique donne l'occasion aux jeunes pratiquants de développer leur sentiment d'appartenance à une collectivité. Ceci est un des buts principaux de l'éducation des jeunes »⁶²³, poursuivis dans la pratique du Djokan.

Nous le savons, l'adolescence est une période physiologique et psychologique trouble : grossièrement située entre deux phases d'intégration et de régression de changement, une période de doutes chez certains, voire de perte de repères ou de conflits avec les parents, pour d'autres. Cependant, nos sociétés de consommation n'invitent pas tout à fait les jeunes à se positionner, à créer, mais ils sont davantage poussés à suivre la mode, à consommer à outrance sans donner de valeurs aux choses, etc. Les parents qui souhaitent mettre leurs enfants adolescents au Djokan parlent souvent d'eux comme des perturbés, manquant de volonté et de motivation à agir, manquant de repères.

⁶²³ Kim Min Ho, *L'Origine et le Développement des Arts martiaux, Pour une anthropologie des techniques du corps*, Paris, Éditions l'Harmattan, collection Espaces et Temps du Sport, 1999, p. 212.

Le Djokan contribue à les (re)valoriser, à améliorer leur estime personnelle et leur confiance en soi. Pour exemple, la question des suicides amérindiens qui, aujourd'hui, est une problématique délicate qui touchent l'ensemble des Amérindiens adolescents de l'intérieur de la Guyane. Faut-il encore rappeler que la Guyane a actuellement le plus fort taux de suicide chez les jeunes de France. J'ai moi-même été témoin d'une tentative de suicide par pendaison d'une adolescente *wayãna*, au village Taluen, le 06 mars 2019. Sauvée *in extremis* par son petit ami, j'ai vu la victime dans le centre de santé du village en soin intensif, le cou rougit par la corde. Une scène qui m'est restée longtemps à l'esprit, tant l'acte est insupportable.

Compte tenu de cette alarmante situation, le Djokan est utilisé comme moyen de prévention permettant, entre autres, de conscientiser et de valoriser cette jeunesse autochtone profondément blessée dans son estime de soi. Pour ce faire, des diverses activités sont proposées, activités qui leur sont explicités comme produit issu d'une construction à partir de leurs cultures, ce qui, grâce à l'aura de plus en plus croissante du Djokan, contribue à valoriser leur estime de soi et à leur redonner confiance en eux, sur ce qu'ils sont et sur ce qu'ils ont.

Sur un tout autre plan, on retiendra le travail de Mme Nadège Malialin qui, par sa compétence professionnelle, crée, pour le Djokan, une opportunité d'intégrer les programmes scolaires de l'éducation physique et sportive. En effet, comme je l'ai précédemment relevé, cette professeure en Éducation physique et sportive a la lourde tâche d'intégrer le Djokan dans la famille des APS (activités physiques et sportives). Un travail méticuleux qui nécessite particulièrement la connaissance et/ou la maîtrise des textes officiels, les compétences et les ressources spécifiques, pour atteindre les objectifs fixés et les résultats attendus et de se conformer aux modes d'évaluation *ad hoc*.

À ce sujet, le Gran Dôkô s'est entretenu avec elle sur la possibilité de voir un jour le Djokan une des activités de l'APS, enseignée dans les collèges et les lycées par d'autres professeurs d'EPS que ceux du Djokan-même. Il y a également eu une négociation avec le rectorat de Guyane, à Cayenne, par le biais de M. Serge Morth, un inspecteur d'EPS, concernant cette question d'intégration du Djokan dans les milieux scolaires. Monsieur l'inspecteur a, à cet effet, témoigné d'un grand intérêt pour le Djokan et « ses valeurs éducatives, pédagogiques et culturelles ». Quant à Madame Malialin, professeure d'Éducation physique et sportive, elle a permis, depuis quatre ans déjà, une première approche méthodologique nécessaire pour parvenir à la concrétisation de ce projet, au travers d'une expérimentation pilote réalisée au sein de l'association sportive (Association sportive du collège Eugène Nonnon, à Cayenne) de son collègue.

« III/Rappels EPS : Où place-t-on le Djokan parmi les activités physiques sportives artistiques ?

Une finalité :

L'Éducation physique et sportive a pour finalité de former, par la pratique scolaire des activités physiques, sportives et artistiques, un citoyen cultivé, lucide, autonome, physiquement et socialement éduqué.

Trois objectifs :

L'Éducation physique et sportive doit permettre à chaque élève de :

Développer et mobiliser ses ressources, pour enrichir sa motricité, la rendre efficace et favoriser la réussite ;

Savoir gérer sa vie physique et sociale ;

Accéder au patrimoine culturel.

Deux ensembles de compétences.

Quatre compétences propres :

Produire une performance maximale (CP1) ;

Adapter ses déplacements à des environnements variés (CP2) ;

S'exprimer devant les autres par une prestation artistique et/ou acrobatique (CP3) ;

Conduire et maîtriser un affrontement collectif ou interindividuel (CP4)⁶²⁴. »

Trois compétences méthodologiques et sociales :

S'engager lucidement dans la pratique : se préparer à l'effort, connaître ses limites, connaître et maîtriser les risques, se préserver des traumatismes, récupérer, apprécier les effets de l'activité physique sur soi, etc. (CMS1) ;

Respecter les règles de vie collective et assumer les différents rôles liés à l'activité : juger, arbitrer, aider, parer, observer, apprécier, entraîner, etc. (CMS2) ;

Savoir utiliser différentes démarches pour apprendre à agir efficacement : observer, identifier, analyser, apprécier les effets de l'activité, évaluer la réussite et l'échec, concevoir des projets (CMS3).

D'après cet ensemble de finalité, d'objectifs et de compétences, le Djokan s'inscrirait donc dans la compétence « Conduire et maîtriser un affrontement collectif ou interindividuel ».

Par ailleurs, Mme Malialin a aussi partagé ses impressions, concernant les bienfaits du Djokan pour les élèves de collèges. Voici ce qu'elle en dit :

⁶²⁴ Bulletin officiel de l'Éducation Nationale, Bulletin officiel spécial n°11 du 26 novembre 2015, p. 46.

« Les bienfaits du DJOKAN : plus qu'une technique de combat, un art martial suppose l'enseignement d'une technique de combat et requiert, pour être efficace, une bonne connaissance et une maîtrise de soi infaillibles. Sécurité et discipline sont les principes de base des arts martiaux qui proposent de transmettre une véritable philosophie de vie. Le Djokan entraîne des conséquences positives tant sur le plan physique que sur le plan moral. Sur le plan psychologique, la pratique du Djokan favorise l'intégration de l'élève dans toute sa vie scolaire. En plus d'acquérir des notions fondamentales du Djokan, les élèves s'amuse et se dépense. En effet, un bon enseignement est meilleur si sa transmission se passe dans une ambiance ludique et détendue. Le Djokan peut être pratiqué à tout âge et les bienfaits sont les mêmes pour tous. La pratique du Djokan a de nombreuses conséquences positives, car elle permet au pratiquant, non seulement de s'imposer à lui-même une auto-discipline, de la détermination, mais aussi présente une occasion d'être initié à la sagesse et au respect de l'autre. Résultat : les pratiquants sont plus sages, mieux organisés, plus responsables, et ont une meilleure confiance en soi ».

Actuellement, le Djokan n'est que partiellement exploité, en faveur des adolescents en milieu scolaire. Un travail de longue haleine reste encore à faire, et qui portera, à ne pas en douter des fruits utiles aux pratiquants. La section *jennjan*, notamment, répond déjà modestement à cette problématique de la jeunesse guyanaise qui accroît rapidement, tout en étant livrée à elle-même, car il y a carence, en Guyane, des structures d'accueil et des équipements notamment les aidant à s'épanouir.

Outre les Djokan *timoun* et *jennjan*, je vais aborder maintenant le Djokan *mounyan*.

III. B. 3. Le Djokan *mounyan*

La section *mounyan* s'adresse aux adultes, hommes et femmes, pratiquant le Djokan. Il s'agit des personnes âgées de 18 ans à 50 ans. C'est d'ailleurs souvent avec des pratiquants de cette section que les démonstrations *djokan* sont réalisées. La plupart des instructeurs de cet art martial font également partie de cette tranche d'âge. Tous les exercices sont étudiés, tant sur le plan technique—que physique, et cela concerne aussi bien les armes traditionnelles, le développement personnel, la relaxation que la méditation. Le travail d'ensemble est davantage accentué sur le développement harmonieux de la personne.

Dans ce processus, beaucoup d'adultes se cherchent et/ou cherchent leur voie. Le Djokan contribue alors à développer l'être, à nous aider à nous recentrer sur nous-même, à travailler sur

nos peurs, nos doutes, nos affects, à gérer nos émotions. L'évolution et le progrès sociétaux sont très rapides aujourd'hui, et l'homme n'en a parfois pas le temps d'en assimiler le fruit, et encore moins le temps de se remettre en cause lorsqu'il butte à des difficultés que cela génère souvent. Au-delà de ses aspects techniques, philosophiquement, le Djokan est une voie de questionnement sur soi-même, de réflexion profonde sur divers rapports de l'homme à soi, à autrui, à la société, au monde, à travers ses enseignements.

Bien que la section *mounyan* soit mixte, les femmes semblent majoritaires pendant les cours. Le Djokan attirerait donc davantage les femmes que les hommes. Cette situation est du reste similaire à celle de l'*aikido* japonais qui, en France hexagonale, est davantage pratiqué par les femmes. Reste à savoir, pourquoi en est-il ainsi pour le Djokan, en l'occurrence ? Pour avoir un début d'explications, je me suis rapproché de ces pratiquantes du Djokan, et leurs ai demandées quelles étaient les motivations qui les poussent ainsi à s'intéresser à la pratique de cet art martial ? En voici l'essentiel des éléments de réponses recueillies : « J'aime le rythme du tambour qui m'emporte », « il n'y a pas de contact direct ou d'agressivité dans cet art », « j'aime la spiritualité qu'il dégage et le lien avec la nature », « cela m'apporte des connaissances sur l'histoire de la Guyane », « je me sens guerrière », etc.

L'art martial *djokan* intéresse aussi, et de façon singulière les *granmoun*, mot créole guyanais désignant les adultes et les personnes âgées.

III. B. 4. Le Djokan *granmoun*

Le Djokan *granmoun* est une section consacrée à la pratique du Djokan pour les seniors. Il concerne le public âgé entre 50 et 75 ans, incluant des actifs (professionnellement) autant que les retraités. La pratique du sport, pour ce public, n'est pas nouvelle. Elle est même recommandée par les médecins, pour les personnes âgées.

« La sédentarité et le manque d'exercice accélèrent le vieillissement osseux, articulaire, cardiaque et respiratoire. La pratique régulière d'une activité physique adaptée permet de ralentir les effets néfastes du vieillissement, en améliorant sur le plan fonctionnel, le rendement de l'individu âgé et en renforçant l'autonomie physique »⁶²⁵.

⁶²⁵ Edgar Thill, Raymond Thomas, José Caja, *Manuel de l'Éducateur sportif. Préparation au brevet d'État*, Paris, Vigot, Collection Sport + Enseignement, 10^e édition, 1998, p. 441.

Aussi la pratique du Djokan *granmoun* est-elle adaptée pour le public de plus de 50 ans. Pour ce faire, une méthode d'entraînement spécifique a été mise en place. Elle aide ces pratiquants à maintenir leur santé, leur vitalité et à conserver la convivialité entre eux, mais aussi entre eux et les autres personnes de la société ; ce sont là, à la fois, la finalité et les maîtres-mots qui prévalent dans la pratique du Djokan *granmoun*. Cette section martiale *djokan* se veut accessible à tous, en toute sécurité, offrant, à celles et ceux qui s'adonnent à ses activités, l'opportunité de s'entretenir et de s'améliorer sur les plans :

Physique, en travaillant la tonicité globale du corps, le renforcement musculaire, la souplesse tendineuse et articulaire et l'amélioration de la coordination motrice ; leur permettre, par ce biais, de (re)découvrir leur corps.

Physiologique, par des exercices d'amélioration du système cardiorespiratoire. Cela nécessite le travail sur la récupération et la respiration.

Psychologique, en aidant le pratiquant à optimiser sa motivation, sa confiance en soi et son estime de soi, ainsi que la gestion de ses émotions.

Psychique, en aidant le pratiquant à améliorer la concentration, la mémorisation et à entretenir la vigilance. Certains des exercices proposés ici visent à lutter contre le stress, l'anxiété et la dépression, et leur pratique collective aide à lutter contre l'isolement. L'efficacité de cette approche est, du reste, scientifiquement attestée : « La pratique de l'activité physique en évitant ou en brisant l'isolement et la solitude du sujet âgé remplit au plan psychologique et un double rôle préventif et thérapeutique »⁶²⁶. Ainsi le Djokan *granmoun* apporte-t-il une attention particulière sur le travail sur la relaxation et la prise de conscience de son être et de son bien-être, par les séniors.

« Les activités physiques permettent donc de lutter efficacement contre l'angoisse de la déchéance corporelle et par là même, à l'individu, de préserver ou de restaurer son autonomie. [...] Sur un plan psycho-sociologique, la pratique des activités physiques pédagogiques relationnelles, réhabilite la communication entre les individus et lutte ainsi contre la carence et l'appauvrissement affectifs. »⁶²⁷

Au travers du Djokan, le pratiquant *granmoun* est plongé dans un esprit de convivialité qui lui (re)donne confiance, confiance en ses capacités intrinsèques et extrinsèques. La musique *djokano* ajoute à ce confort : la vibration des percussions, le « jeu » des rythmes et leurs effets sur le corps, ainsi que l'apprentissage des techniques martiales souples et énergétiques, mettent celui-

⁶²⁶ Edgar Thill, Raymond Thomas, José Caja, *Manuel de l'Éducateur sportif. Préparation au brevet d'État*, p. 442.

⁶²⁷ *Ibid.*

ci en éveil tout en l'entraînant, au fur et à mesure, pour les plus anxieux des pratiquants dans un lâcher prise complet. Voici, à ce propos, quelques témoignages des premiers pratiquants *granmoun* :

« [...] avec l'association du tambour, c'est un rythme qui me plaît et me permet de savoir utiliser mon corps et l'assouplir sans trop de douleurs. J'aime ! » (Jocelyne Zéphir 63 ans).

« Lorsque l'on commence le Djokan et avec le son du tambour, on a l'impression qu'une énergie se dégage de nous » (Viviane N'Guyen Van-Ky, 65 ans).

« Le Djokan est pour moi une merveille, un monde qui me convient. Le Djokan me fait revivre, je vais là où je ne pensais plus aller, il me fait tenir, me détend et me donne de l'énergie. » (Armand Luher, 75 ans).

Bien plus que de faire du sport, le *djokanka granmoun* construit et préserve donc la santé des séniors qui s'y exercent, les aide à établir des projets personnels qui les motivent à agir toujours avec plus de passion, de volonté, de confiance et d'ouverture. Des stages en pleine nature, et d'autres de perfectionnement, sont réalisés durant toute l'année (de janvier à décembre) à leur intention et les activités de cette section rencontrent un fort succès. Pendant mes recherches, j'ai également observé de plus en plus de séniors sont demandeurs du Djokan *granmoun*, et n'éprouvent aucune peur à repousser leurs limites, bien évidemment, dans le respect de la préservation de leur intégrité physique et mentale. Le plus impressionnant, c'est de voir ceux qui, par cette pratique, revivent désormais, reprenant confiance en eux, en leur corps, alors qu'au départ ils avaient tendance à baisser les bras, en doutant de leur capacité à fournir un effort régulier. Certains d'entre eux ont réussi à sortir de l'isolement dans lequel les a entraînés le changement brutal de leur nouveau statut de retraités. « Quand tu es retraité, ton téléphone ne sonne plus du tout comme avant », me disaient certains.

Le fait d'aller au *djokaz* et y travailler avec des congénères, mais surtout prendre un temps pour soi, pour désormais évoluer par soi et pour soi, devient pour eux un objectif sans prix. Ainsi régénérés, les *granmoun* se sentent alors de nouveau existés, en prenant part à l'action de leur propre changement, en mettant leur corps en mouvement, en étant acteurs et actrices de la préservation de leur capitale santé. Ainsi le Djokan contribue à leur apporter de nouveaux objectifs de vie, une autre manière d'investir leur vie, et leur nouveau statut. Aux *granmoun* encore actifs professionnellement, le Djokan contribue à leur donner vitalité et sérénité.

Tableau 14 : Récapitulatif des biens faits du Djokan *granmoun*.

Bien faits du Djokan <i>granmoun</i>	
<u>Sur le plan physique</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Amélioration du système cardiorespiratoire. ✓ Optimisation de la récupération ✓ Optimisation de la respiration
<u>Sur le plan psychologique</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Optimisation de la motivation personnelle ✓ Optimisation de la confiance en soi ✓ Optimisation de l'estime de soi ✓ Gestion du stress et de l'anxiété ✓ Gestion de ses propres émotions.
<u>Sur le plan psychique</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Améliorer la concentration et l'attention ✓ Améliorer la mémorisation ✓ Améliorer le traitement de l'information ✓ Lutter contre la dépression ✓ S'adapter à son environnement ✓ Améliorer la mémorisation.
<u>Sur le plan social</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Lutte contre l'isolement ✓ Maintien de l'autonomie
<u>Sur le plan culturel</u>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Apprentissage de l'Histoire et de la Culture guyanaises, des rythmes et traditions guyanais.

Le Djokan *granmoun* est une des démonstrations du fait le Djokan s'adapte à son public, et qu'il peut être pratiqué par tous et toutes. C'est que nous allons découvrir également avec le *handidjokan*.

III. B. 5. Le Handidjokan

Le *handidjokan* est la section du Djokan destiné au public de déficient intellectuel profond. Le Gran Dôkô a créé cette section à la suite de l'opportunité qu'il eut de réaliser un stage de sensibilisation au Djokan, destiné aux membres de l'Association des amis et parents des enfants inadaptés (l'ADAPEI), en 2014.

À la demande de madame Murielle Labeau, directrice du foyer de jour Alpinia, il réalisa, avec grand succès, ce stage, à l'issue duquel les deux protagonistes décidèrent de commun accord de pérenniser l'action sur l'année. Cette action rencontra alors un engouement, auprès des élèves

et des parents, tel que le Gran Dôkô proposa à la directrice d'ouvrir la section *handidjokan* au sein de l'ADAPEI. Mme Murielle Labeau accepta la proposition et la section *handidjokan* vu le jour en 2015. À partir de ce moment, les cours de Djokan, de *djokano* et de *gaya* seront dispensés aux élèves de l'ADAPEI une fois par semaine, le jeudi, de 14h30 à 15h30.

Depuis sa création, les pratiquants du *handidjokan* ont participé à diverses démonstrations *djokan* locales, notamment à La nuit des arts martiaux, de Matoury, en 2014, au *Djokanakonde*, la journée internationale du Djokan, en 2013 et en 2015 à Cayenne, au salon handi-valide de 2016 au PROGT de Matoury (voir **vidéo 9 sur clé USB**) et au Téléthon, à Apatou, en décembre 2018. Tous les participants prennent cela à cœur et ne ratent pratiquement jamais un cours ou une répétition d'*handidjokan*.

Pour en attirer le plus grand profit possible, le Gran Dôkô travaille en collaboration avec le médecin, l'infirmière et la psychologue de l'ADAPEI. Cette collaboration s'est rapidement avérée bénéfique à tous points de vue, aidant à apporter le meilleur accompagnement possible pour ces *djokanka* particuliers. Pendant ses enseignements, le Gran Dôkô est assisté d'une éducatrice spécialisée, Mme Arielle Pamphile qui aide et corrige les élèves lorsque la situation le demande. Notons également que, de 2013 à 2017, le Gran Dôkô a enseigné le Djokan aux résidents de l'Institut médico-éducatif départemental (IMED), essentiellement des adolescents déficients intellectuels (voir **vidéo 8 sur clé USB**). Plusieurs documentaires en ont été réalisés, pour montrer le travail effectué au sein de la section *handidjokan* de cet institut. D'autres démonstrations de *handidjokan* ont aussi été réalisées lors de différents événements (Nuits des arts martiaux de 2012, au PROGT de Matoury, et à l'inauguration du *dojo* de l'IMED). Pour répondre aux besoins et adapter ses enseignements à ce public singulier, le Gran Dôkô Sawani Makan va s'appuyer sur le travail de suivi de la psychologue de l'établissement Mme Maryse Golitin, ce, depuis quelques années déjà. Voici son témoignage sur cette expérience :

« [...] Le Djokan, art martial amazonien, regroupe à lui seul des dimensions éducatives constamment exploitées, afin de favoriser le développement cognitif, social, affectif et culturel des apprenants. [...] Ainsi, le Djokan présente l'intérêt de stimuler la personne déficiente intellectuelle, de valoriser son rôle social et de diminuer ses comportements excessifs par l'écoute participative et le réajustement de ses attitudes. Le Djokan, à travers ses composantes, se basant sur des actions concrètes favorise l'amélioration de la communication en facilitant le développement du potentiel de l'adulte déficient intellectuel. La présence du maître (l'intervenant Djokan) est indispensable, car c'est le guide qui l'oriente dans la posture à adopter en tenant compte de l'environnement sonore qui envahit l'activité. Le rythme, le chant et le cri permettent d'accéder à une forme de communication où les émotions s'expriment en toute simplicité et où l'interaction interpersonnelle maintient

un niveau de sensibilité optimum aux messages sonores qui envahissent l'environnement. En déficience intellectuelle, l'apport de l'expérience par l'apprentissage est fondamental compte tenu des limitations cognitives des apprenants. Et le Djokan, par les techniques qu'il emploie, prend la personne dans sa globalité et l'incite à s'orienter vers un développement personnel où la relaxation, les mouvements de respiration et toutes les capacités sensorielles sont sollicités pour atteindre un bien-être et une meilleure conscience de soi ».

Comme l'indique le propos de ce témoignage, sur les orientations du *handidjokan*, le but du Djokan est de prendre en compte, dans sa globalité, l'élève et de l'accompagner vers son épanouissement personnel. Le Gran Dôkô trouve sa grande satisfaction lorsqu'il observe ces *djokanka* spéciaux venir assister à ses cours, heureux et souriants. C'est que corroborent les propos suivants, qu'il avait tenus dans un article publié dans *France Guyane*, en définissant les objectifs visés pour cette section *handidjokan* :

« Notre travail est basé sur la psychomotricité, la communication, la coordination, les cinq sens. Le djokan ramène [à] l'estime de soi, [procure] la motivation, le plaisir, le djokan a un rythme unique, une attitude, une gestuelle. C'est l'éveil du corps. Il y a la mémorisation corporelle (image mentale), l'attention, la concentration...le cerveau est alors en éveil. ⁶²⁸»

Notons aussi que le titre dudit article, « l'handi-djokan : l'aboutissement d'un travail collectif qui a pour but la joie de vivre », est évocateur des objectifs visés par le Gran Dôkô à travers l'*handidjokan*, mais aussi l'intérêt qu'il porte à l'intention de ce public. C'est depuis 2005 qu'il œuvre dans le milieu de handicap, ce, après son expérience d'enseignant en Unité d'intégration pédagogique (UPI), au collège, pendant quatre ans.

Outre le public de déficient intellectuel, le Gran Dôkô s'intéresse aussi au public féminin, pour lequel il a permis l'ouverture d'une section spécifique du Djokan, le *fanm djòk* que je vais aborder maintenant.

III. B. 6. Le Djokan *fanmdjòk*

Contrairement à toutes les autres sections, le *fanm djòk* est la seule section du Djokan qui n'a pas été mise au point par le Gran Dôkô Sawani Makan lui-même. En effet, c'est son épouse, le *djòkò* Endie Théolade qui lui a proposé d'ouvrir une section spécifiquement féminine, dotée d'un

⁶²⁸ Extrait du journal *France Guyane*, rubrique *Sports*, journal du vendredi 9 novembre 2012, p. 23. Propos d'interview recueillis par Neville Michaud.

programme identique à celui des hommes, mais avec une approche adaptée à la psychologie féminine. Pour le convaincre, outre ses explications fournies, le *djòkò* Endie Théolade lui en a fait quelques démonstrations significatives, qui ont permis au Gran Dòkò à accepter sa proposition. Ainsi, le *djòkò* Endie créera la première section féminine de Djokan, en 2013, à Cayenne.

Par ailleurs, elle est, à ce jour, la seule à animer des cours de Djokan *fanm djòk* au sein de sa propre association multisports, l'ADSMov. Il importe également de relever que ce sont ses compétences professionnelles et martiales, ainsi que sa grande expérience en la matière, qui ont permis à Mme Théolade à mettre efficacement au point cette section. En effet, Endie Théolade est éducatrice sportive, coach mental, technicienne psychocorporelle (sophrologie, PNL⁶²⁹, etc.).

La section *fanm djòk* a pour but de (re)donner aux femmes l'envie de s'affirmer, de prendre conscience de leur force et de leur potentiel, mais aussi de leur capacité à agir, tout en prenant confiance en elle-même, et en ayant de l'assurance en ce qu'elles sont. Madame Vanessa Champlain, une des plus anciennes *djokanka* de la section *fanm djòk*, abonde dans ce sens, en indiquant ce que représente, pour elle, la section *fanm djòk* et le Djokan :

« M'entraîner avec les *fanm djòk* c'est m'entraîner dans un groupe qui partage mes craintes et mes combats. J'ai franchi la porte de ce *djokaz* avec la volonté de faire ressortir en moi un aspect de ma personnalité dont j'étais sûre qu'il existait mais que j'avais eu jusque-là, peu d'occasion d'exprimer. J'ai le sentiment que nous sommes toutes un peu dans ce cas. L'éducation, la société, ne nous ont pas vraiment apprises à nous voir comme des guerrières, des combattantes. Des adjectifs tels que « forte, puissante, solide » m'ont rarement été attribués. Et je me suis retrouvée avec des femmes qui avaient les mêmes doutes, les mêmes craintes mais aussi la même détermination de faire ressortir ce qu'elles avaient en elles. C'est peut-être ça la particularité de ce groupe. Cette force refoulée qui ne demande qu'à exploser, qui attend d'être dans le bon environnement et profiter de cet élan, de cette émulation pour pouvoir s'exprimer pleinement ».

Ce que je ressors de ce poignant témoignage, c'est que depuis son implication dans les activités martiales de *fanm djòk*, Vanessa est en quelque sorte l'ambassadrice de toutes ces femmes pour qui se pose le problème d'exprimer pleinement leur potentiel et leurs qualités, sans aucune crainte du regard, parfois dénigrant, de l'autre et de la société à leur égard. Bien que dans la section *fanm djòk*, par rapport au reste des sections *djokan*, il n'y ait actuellement qu'un petit groupe de pratiquantes, je remarque paradoxalement que le Djokan est un art qui attire, je le rappelle, plus la gente féminine que la gente masculine, puisqu'il y a plus de femmes que

⁶²⁹ Programmation neuro-linguistique.

d'hommes dans le Djokan. Alors pourquoi si peu de femmes dans la section *fanm djòk* ? Une des raisons expliquant cela vient du fait que certaines femmes (que j'ai interrogé) préfèrent les sections mixtes. Le pourquoi de cette attirance des femmes pour le Djokan, est expliqué en partie par les propos de Vanessa : « le Djokan fait ressortir l'âme guerrière de ces femmes ».

DEUXIÈME PARTIE : L'ART, LA CULTURE ET LE CORPS DJOKAN – TECHNIQUES & CONNAISSANCES

Nous le savons désormais que le Djokan a pour sources fondamentales plusieurs cultures de la Guyane, et brasse une multitude de connaissances, de savoirs et de savoir-faire, qui ont permis au Gran Dôkô de se construire une base technique ainsi qu'une somme de données culturelles, celles-ci ayant contribué à structurer l'art martial *djokan*. Je vais en examiner des éléments dans cette partie, ainsi que leurs différents impacts.

CHAPITRE IV DE L'ART MARTIAL DJOKAN : EXPRESSIONS CORPORELLES ET TECHNIQUES

Le Djokan, art martial, met en exergue un ensemble d'éléments techniques pour une expression singulière des corps de combattants, de musiciens et de chanteurs. Ils mettent en œuvre un spectacle à la fois visuel et sonore, où s'entrelacent des expressions corporelles au travers des techniques dynamiques, riches en énergie *djokan*. Le public, averti ou non averti, peut alors capter c'est ensemble énergétique corporel typique et bien structuré. Voyons à présent en quoi cela consiste-t-il ?

IV. A. Le corps martial Djokan : expressions, postures, être

De ses diverses significations, l'art martial *djokan* est un corps singulier, constitué de plusieurs membres qui s'associent pour, au travers de multiples mouvements et les enchaînements martiaux soutenus musicalement, traduire la pensée active du Djokan. Quelles en sont les expressions ainsi que les postures, pour quelles fonctions et utilités ?

IV. A. 1. Expressions du corps martial Djokan : postures, gestuelles et mouvements

Il importe de souligner que parmi les facteurs essentiels du Djokan, on compte des postures, des gestuelles et des mouvements divers et variés qui contribuent à la singularisation et à l'originalité de cet art martial, mais aussi à définir le corps Djokan. Ce sont là les postures, gestuelles et mouvements que tout *djokanka* se doit impérativement d'assimiler et de maîtriser, car ils forment le squelette ou l'ossature du corps Djokan. En Djokan les postures sont dites *kanman*⁶³⁰, vocable créole qui signifie, non seulement « posture », mais aussi « attitude, comportement et style ». On distingue deux catégories de postures *djokan* : les postures de combat, que l'on appelle « *kanman briga* », et les postures d'éveil, nommées « *kanman djòk* ». Elles représentent l'ensemble des positions des différentes parties du corps, qu'elles soient en action et en attente pendant le déroulement d'une activité *djokan*. Le terme *kanman* n'est nullement exclusif au Djokan. En effet, il est aussi utilisé avec quasiment la même signification dans notamment l'art martial *danmyé* de la Martinique L'association AM4 en parle en ces termes :

« Le *kanman* (posture) désigne l'allure globale du corps. En *danmyé*, c'est une façon de se sentir pour se défendre ou attaquer (*kanman konba*) ou pour tenter de capter l'énergie vitale (*kanman enplorasyon*). Les *kanman* sont multiples, qu'ils soient de passage (au départ ou durant une action) ou durables (*kanman* ou *moman* qu'on maintient au cours d'une action). Cependant, on peut en faire une lecture relativement pertinente en observant les *plasman* an *pozision* particuliers du corps, des jambes, des bras et de la tête. ⁶³¹»

S'il existe bien similitude primaire entre les deux définitions du mot *kanman*, désignant, dans les deux cas, une posture du corps, dans le Djokan, il existe une dizaine de postures⁶³² qui fondent la base de son art martial. Mais revenant au Djokan. Les *kanman briga* sont au nombre de dix postures de base. Il s'agit des *kanman briga* répartis en trois catégories : les *kanman briga dibout*, les *kanman briga ba* et les *kanman briga atè*.

Les *kanman briga dibout* sont des postures de combat à la verticale, exécutées en position debout, avec un alignement de la colonne vertébrale. On en distingue la posture *potomitan*⁶³³ ou

⁶³⁰ Georges Barthélemy, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, Préface de Serge Patient, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007, p.184.

⁶³¹ Association AM4, *Tradition DANMYÉ-KALENNDA- BÈLÈ de Martinique, Jes djérié, Tome 3*, K. Éditions, Patrimoine, Fort de France, 2016, pp. 89-91.

⁶³² Notons que la plupart des noms désignant les postures ont été inventé par le Gran Dòkò Sawani Makan. Ils puisent leur origine sémantique dans le champ lexical du créole guyanais.

⁶³³ *Potomitan* n'a pas été inventé par le fondateur du Djokan. Il a emprunté ce mot au créole, où il signifie « le poteau central dans une construction, un personnage principal dans une opération, ou un groupe, guide » (cf : Georges

posture naturelle d'attente, la posture *paré briga dibout*, ou posture du guerrier, mais dont les membres supérieurs sont armés (point serré à la ceinture d'une main, et l'autre main en protection des parties génitales). Selon le Gran Dôkô, cette posture de défense met le pratiquant en position d'attente offensive, une défense à opérer uniquement lorsqu'il n'a pas d'autres choix, sa vie ou celle de ses proches ou un innocent étant alors en danger, et qu'il doit les défendre.

Les *kanman briga ba* sont les postures de combat avec un centre de gravité bas. L'action est portée sur la flexion importante des jambes et un ancrage au sol. Cette position des jambes se nomme *bangi*⁶³⁴, fait écho au banc *saamaka* qui est très bas. On distingue diverses postures *kanman briga ba* : *paré briga ba* ou posture du lutteur, *panga tig*, signifie littéralement « attention au jaguar », désignant la posture de ce félin, *aka*, posture de l'aigle, *lépervyé*, celle de l'épervier, *bikòk lèvé* ou posture du crabe et *kòkdjenm*, la posture du coq de combat.

Paré briga ba est défini comme étant la posture du lutteur, car sa technique a été inspirée d'une posture, ou du moins d'une saisie, que réalisent des lutteurs lors du combat de lutte. La main avant simule la saisie de la nuque de l'adversaire, tandis que l'autre bras marque la saisie du bras de l'adversaire. Comme toutes les autres postures *kanman briga*, outre l'aspect physique, cette posture est aussi travaillée mentalement. Elle est utilisée pour motiver et encourager l'élève, qui la réalise, à se donner les moyens d'atteindre ses objectifs. Ainsi, la main sensée saisir la nuque de l'adversaire va, par extension, être utilisée pour aller saisir l'opportunité de réussir, d'atteindre lesdits objectifs. Ce travail est plus porté sur le développement personnel.

Panga tig, désignant la posture *djokan* du jaguar a été élaborée par le Gran Dôkô Sawani Makan référence à son interprétation de l'histoire de Tchawalé. Il s'agit d'un Kali'ña que le Gran Dôkô a rencontré à Mana, en 2008, alors qu'il cherchait des renseignements sur la lutte *kali'ña*. Lors de cette rencontre, Tchawalé lui raconta ainsi un de ses périples de chasse. Un jour, Tchawalé chassait dans la forêt. Après une longue attente, il aperçut une biche qu'il coursa aussitôt. Avançant calmement, en toute discrétion.

Sentant soudain quelque chose de bizarre autour de lui, il s'arrêta, pour observer ce qu'il en était. En effet, quelques mètres plus loin, il aperçut un jaguar qui lui aussi était vivement intéressé par la biche. Tchawalé regarda la biche un instant, puis se retourna vers le jaguar qui avait alors disparu. Gardant son sang-froid, il se rendit compte que le jaguar l'avait aussi repéré en sentant son odeur facilement détectable par le vent. Il se rendit très vite compte du danger qui le guettait. Certes, la biche était sa proie, mais lui était aussi devenu la proie du jaguar, qu'il ne voyait plus

Barthélemi, *Dictionnaire créole guyanais-français*, Préface de Serge Patient, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007, p. 307). Pour le Djokan, ce vocable désigne plutôt la posture naturelle.

⁶³⁴ *Bangi* signifie banc, en *bushinengé*. C'est un banc traditionnel sculpté en bois.

mais ressentait encore sa présence. Puis, tout à coup, le jaguar bondit sur Tchawalé qui n'eut de choix que de tirer sur lui, et de le tuer d'une balle. C'est donc cette histoire qui inspira le fondateur du Djokan, pour créer la posture *panga tig*.

Pour l'exercer, le centre de gravité du *djokanka* doit être bas, car le jaguar fait de même avant de bondir et d'attaquer, et un de ses bras viendra cacher son nez et sa bouche. Seuls ses yeux seront visibles sur son visage. Cette technique de dissimulation imite la posture du jaguar qui se cache dans la forêt, se camouflant entre les plantes et les arbres.

Quant aux *kanman briga atè*, ce sont des postures de combat au sol ou au ras du sol, avec un ou les deux genoux au sol. La posture en position accroupie est dite *djokoti*, tandis que *paré briga atè* désigne la posture au sol ou au ras du sol.

Comme je l'ai indiqué en *supra*, ces dix postures de base constituent l'ossature technique du Djokan. Une fois assimilées, le pratiquant de Djokan s'exerce au *djoubak kanman* qui est un enchaînement technique axé sur les dix fameuses postures *kanman*. Du reste, le *djoubak kanman* permet d'enchaîner les *kanman* selon un ordre précis : 1- *potomitan*, 2- *paré briga dibout*, 3- *kòkdjenm*, 4- *panga tig*, 5- *paré briga ba*, 6- *bikòk lèvé*, 7- *djokoti*, 8- *paré briga atè*, 9- *aka*, 10- *lépervyé*.

Pour la réalisation de cet ensemble de postures, cet ordre demeure figé pour les débutants, mais prend une autre dimension pour les élèves confirmés. En effet, l'élève affirmé, au fur et à mesure de sa progression technique, il lui sera demandé un *djoubak kanman* personnalisé selon son inspiration, et exécuté avec ou sans tambour. Dans cette formule l'accent sera mis sur la créativité de l'apprenant. Ainsi, il y aura autant de *djoubak kanman* que d'inspirations, et donc, autant de combinaisons possibles, ce, en fonction de l'inspiration de l'élève.

Hormis les *kanman briga*, postures de combat, les *kanman djòk*, postures d'éveil, sont celles pour lesquelles l'accent est mis plutôt sur la respiration, la concentration, la méditation *djokan* appelée *kawka*. Il existe trois postures *kanman briga* : *atoa*, *paliman* et *ayo*. *Atoa* est la posture de centrage et de recentrage ; le pratiquant demeure debout, comme dans *potomitan*, les mains se joignant devant le cœur en prière. En Djokan, *atoa* signifie ici et maintenant. L'instant présent prévaut, et l'élève apprend à le vivre, en se concentrant avant tout sur sa respiration et sur son relâchement musculo-tendineux.

À un autre niveau, le mot *kanman* doit se comprendre comme « attitude ». Alors, l'accent n'est plus mis sur l'aspect physique de la posture, mais plutôt sur les aspects mental, psychologique voire spirituelle de la posture, qui permettent un ancrage de soi, ainsi qu'une plus

grande ouverture à soi et aux autres. C'est une attitude, car c'est l'énergie qui inscrira cette posture dans le suivi ou le processus technique sous-jacente.

Voici la symbolique et la signification de chaque *kanman briga*.

Tableau 12 : Les différents *kanman briga*.

Nom du <i>kanman briga</i>	signification	symbolique
<i>Potomitan</i>	Posture naturelle	Le centrage
<i>Paré briga dibout</i>	Posture du guerrier	La sagesse
<i>Paré briga ba</i>	Posture du lutteur	L'ancrage
<i>Aka</i>	Posture de l'aigle	Le lâcher prise
<i>Panga tig</i>	Posture du jaguar	La détermination
<i>Lépervyé</i>	Posture de l'épervier	La perception
<i>Kòkdjenm</i>	Posture du coq de combat	L'équilibre
<i>Bikòk lèvé</i>	Posture du crabe	L'engagement
<i>Djokoti</i>	Posture accroupie	La racine
<i>Paré briga atè</i>	Posture un genou au sol	L'écoute

Ces symboliques et significations donne du sens au corps martial *djokan*.

IV. B. 2. Le corps martial *djokan* : être à travers le *Djokan*

Le *Djokan* est pensé comme un corps, comme un art de vivre. La priorité de cet art est le travail de l'être, c'est-à-dire le travail de soi, par soi, sur soi, travail par lequel on apprend à être soi-même en *Djokan*, à s'accepter tel quel, mais aussi à améliorer ses propres capacités intrinsèques, tout en développant sa propre perception et l'écoute de soi. On y apprend également à travailler sur ses propres défauts et accepter de passer par les phases d'échec, d'erreur, pour mieux avancer, mieux progresser dans la vie. Pour ce faire, nul besoin de procéder par compétition.

En effet, la non-concurrence farouche entre protagonistes dans la pratique du *Djokan*, nous l'avons vu, est la volonté du fondateur d'inscrire l'élève tout de suite dans une procédure plutôt de quête et de développement intérieurs, une quête de soi réalisée dans un cheminement profond,

puisqu'il touche la confiance en soi et l'estime de soi qui, dans le Djokan, sont les premiers éléments de construction de l'élève *djokanka*. Par ce processus, on lui apprend à ne plus avoir peur, physiquement et mentalement de lui-même, de s'exprimer ouvertement sans craindre le jugement de l'autre, mais surtout sans avoir peur d'être affecté par le regard de l'autre, regard qui pourrait influencer négativement sur son être. Ainsi, progressivement, le *djokanka* acceptera-t-il de lâcher prise, de prendre du recul sur ce qu'il fait ou entreprend, tout en persévérant dans l'apprentissage de soi-même, dans la connaissance de son propre être. Ici, le travail du corps n'est pas basé uniquement sur le développement de la force physique, mais bien sur l'amélioration des capacités naturelles du corps physique. Le travail du corps porte également sur l'harmonisation de tous ses aspects, en vue d'une meilleure structuration de sa propre personne.

Pour ce faire, plusieurs stages sont organisés, dans l'année, en pleine air : une plage, une rivière, une forêt, deviennent un espace de création, de découverte de soi, de progression et d'élévation de son esprit créatif. L'élève apprend alors à ne pas se mentir, à préserver son intégrité physique et morale. Chaque principe du Djokan permet à l'élève de mettre en application les notions d'adaptabilité, de mobilité et de fluidité à travers ses mouvements, ses techniques, ses pensées et ses actions dans ces environnements naturels cités plus hauts. Voilà pourquoi le fondateur du Djokan définit souvent son art martial comme « homme-nature-culture », la nature étant, pour lui, source d'apprentissage et facteur d'épanouissement sensoriel pour le pratiquant de Djokan.

Par ailleurs, parler de corps martial *djokan* c'est aussi faire référence au corps conscience, et donc à la relation que le pratiquant a avec son corps, dans l'acquisition des savoirs et des savoir-faire *djokan*. Cela désigne aussi la perception qu'il a de lui-même, à travers les formes, les enchaînements et les techniques de Djokan, mais aussi à travers l'acquisition et l'assimilation de différents principes philosophiques du Djokan.

Pour le *djokanka*, le corps Djokan devient alors un mode fonctionnement du mouvement, un encrage pour se mouvoir dans le temps et dans l'espace. Sur le mouvement de la conscience, Caroline Golitin fait observer « Que l'on soit dans un mouvement rapide ou lent, la tenue de la tête, la conscience de son axe corporel et la solidité de son centre, permettent de se mouvoir entre la terre et le ciel en rayonnant de la tête au pied »⁶³⁵.

Par cette approche, le Djokan permet au pratiquant de mieux se connaître pour mieux progresser dans la vie. Aussi le corps *djokan* établit-il une relation particulière à soi. Par ce biais,

⁶³⁵ Caroline Golitin, *Le mouvement de la conscience, La danse, une approche de la conscience psychocorporelle auprès d'adultes présentant une déficience intellectuelle*, Mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'État de psychomotricien, Université de Bordeaux, Institut de Formation en Psychomotricité, juin 2014, p. 60.

pour paraphraser encore Caroline Golitin, « La conscience de soi apporte un éclairage sur nos savoirs et nos savoir-faire. Se connaître c'est percevoir à travers nos sens intéroceptifs, nos émotions, nos affects, notre tonus, nos pensées... et, nous permettre de nous adapter »⁶³⁶. Et c'est bien de l'adaptabilité, qu'il s'agit, lorsqu'on se réalise en Djokan. En effet, l'adaptabilité est une des lois du Djokan : apprendre à s'adapter à n'importe quelle situation, à s'adapter à son environnement physique et mental, à s'adapter à l'autre pour maintenir, conserver ou même créer son espace de bien-être, son espace de liberté et de créativité.

Pour atteindre des tels objectifs, on comprendra que s'exercer uniquement sur des tapis d'arts martiaux n'est pas du tout suffisant. Faut-il encore relever combien, se mouvoir sur des tapis d'arts martiaux, n'est nullement pareil que de se mouvoir en forêt, par exemple ? On le sait également, s'exercer le jour n'est pas la même chose que de le faire la nuit. De même, il n'y a pas de travail en profondeur, réalisé sur soi, sans procéder à un travail intense et puissant sur la gestion de ses émotions. Et c'est là un des constituants majeurs de l'être : je suis par mes émotions, je suis à travers mes émotions qui déterminent mon ressenti personnel, sur tout ce qui m'entoure et qui interagit en moi, sur moi et avec moi.

Pour le travail des émotions, la musique fait partie intégrante du corps *djokan* qui, par ses vibrations, l'énergie qu'elle dégage, optimise le taux vibratoire du pratiquant qui, même fatigué, profite de cette énergie l'aidant à se dépasser. Aussi réussit-il, enfin, à puiser au fond de lui-même suffisamment de ressources pour poursuivre son action, son activité. Dans cette démarche, l'observation attentive des *djokanka* m'amène aux constats suivants : ces apprenants du Djokan sont très consciencieux dans leur pratique.

En observant scrupuleusement, tant les codes techniques que les principes philosophiques de cet art martial, le fruit résultant de leur forte implication est plausible. Il témoigne d'une meilleure connaissance d'eux-mêmes, tant physiquement que mentalement. Aussi, selon leurs propres dires, se sentent-ils mieux dans leur corps et dans leur tête. Ils voient surtout un grand progrès dans leur capacité à prendre du recul sur les choses de la vie qui, auparavant, les empêchaient d'avancer. Pour eux, être à travers le Djokan est une opportunité qui leur est donnée de regarder, au sens large de l'expression, de l'intérieur vers l'extérieur et non pas de l'extérieur vers l'intérieur. Autrement dit, apprendre à se recentrer sur soi, pour mieux cerner nos besoins (les besoins de soi et de l'autre), afin de mieux vivre en bonne intelligence. Il ne s'agit là ni de narcissisme, ni d'égoïsme, bien au contraire, c'est plutôt une exigence d'un réel travail spirituel personnel, qui conduit à l'éveil de soi, l'objectif étant de mieux se connaître pour mieux se comporter vis-à-vis

⁶³⁶ Caroline Golitin, *Le mouvement de la conscience, La danse, une approche de la conscience psychocorporelle auprès d'adultes présentant une déficience intellectuelle*, op. cit., p. 14.

d'autrui, pour le considérer et le tenir comme nous le ferons pour nous-même. Tout cela s'apprend, de façon factuelle, à travers toutes sortes de gestuelles et de techniques *djokan* spécifiques.

IV. B. De la gestuelle martiale aux techniques du Djokan

Le Djokan, art-corps est aussi un art du mouvement, à la gestuelle si particulière. Quelles en sont alors les caractéristiques ? Quelles techniques permettent de définir la singularité du Djokan ?

IV. B. 1. De la gestuelle martiale djokan

Chaque discipline martiale a, d'une façon générale, des gestuelles martiales propres qui la spécifient par lesquelles est reconnaissable l'art martial en question. Ce sont des gestuelles sous-tendues par divers enchaînements, formes et expressions corporelles. Par exemple l'*aikido* s'identifie à travers une gestuelle ronde, c'est-à-dire que les mouvements *aikido* du pratiquant suivent une spirale qui aspire la volonté offensive de l'adversaire, pour la renvoyer à soi-même. Ici, les gestes sont en forme des cercles, des trajectoires circulaires, empêchant de ne pas subir de front l'énergie négative de l'adversaire tout en demeurant soi-même en harmonie avec son propre espace.

Le Djokan, art martial typique, dispose pareillement de sa propre gestuelle martiale, à travers laquelle le pratiquant a pour, entre autres objectifs principaux, la connaissance de soi, par le corps et les mouvements sous-jacents, mais aussi l'expression de soi dans le mouvement, et donc l'expression de soi dans le corps et par le corps, et de surcroît, l'expression de l'être au travers du langage corporel. Il en est ainsi comme dans le *kyudo*, le tir à l'arc japonais, art martial ayant pour seul cible l'égo. Dans cette optique, la gestuelle martiale du Djokan a cette finalité, pour le *djokanka*, de mieux intégrer ses émotions, de mieux les gérer et de les comprendre à travers des formes codifiées et formes libres. Ces dernières seront réalisées avec spontanéité, de telle sorte que leur incidence procure un bénéfice aux pratiquants par le truchement de leurs expressions personnelles, mais aussi collectives.

Une gestuelle *djokan* se fait en toute fluidité, tantôt aérienne, tantôt ancrée. Elle se définit en lien ou en référence à un des éléments naturels, en particulier la terre, l'air, le feu et l'eau. En d'autres termes, une gestuelle *djokan* apprend au pratiquant à utiliser efficacement son énergie interne et à développer ses sens et suivre son intuition. Toutes les gestuelles martiales du Djokan

ont pour référence les gestuelles animales de la forêt amazonienne, ou sont inspirées des éléments naturels cités plus haut, ainsi que des mouvements de pratiques martiales ou de combat ancestraux des peuples Amérindiens, Bushinengé et Créoles.

Quant aux formes *djokan*, elles sont constituées en *djoubak*. Ce sont des enchaînements codifiés, basés sur les fameux éléments naturels précédemment cités. On distingue plusieurs *djoubak* : le *djoubak latè* ou enchaînement de la terre, le *djoubak lè* ou enchaînement de l'air, le *djoubak difé* ou enchaînement du feu, et le *djoubak dilo* qui est l'enchaînement de l'eau. Cette gestuelle est accompagnée de la gestuelle sonore qui, en quelque sorte, enveloppe l'esprit du mouvement, autant que la pensée du mouvement et la pensée du corps du *djokanka*. C'est aussi un état d'esprit qui accompagne l'énergie interne du pratiquant. La partie libre de cette gestuelle traduit le lâcher prise du pratiquant qui, alors, ne réalise plus une forme dans son essence uniquement primaire, car cette forme peut même muer en ce que je nomme la non-forme. À ce moment-là, le pratiquant s'exprimera librement dans son être, puisqu'il n'y a plus de limite ou d'obstacle dans la traduction de sa pensée martiale.

La gestuelle *djokan* ressemble quelquefois à une onde, et parfois à une vague de la mer, et d'autrefois à un ressort, vibrant entre le ciel et la terre. C'est ce que le Gran Dôkô qualifie de *palenké*, une gestuelle qui est le fondement même du Djokan. Pour le non connaisseur, qui n'en dispose pas le code véritable de lecture, il conçoit le *palenké* comme une simple danse, mais pour le *djokanka*, plus qu'une danse, il s'agit surtout d'une énergie. En effet, le *palenké* s'apparente bien à une source d'énergie que le corps alimente et accroît, tel un cristal de roche, pour amplifier l'énergie interne d'un corps. En cela, la gestuelle martiale du Djokan est spécifique, et permet donc au *djokanka*, de façon également singulière, de se ressourcer de la meilleure façon possible, afin d'atteindre une somme d'objectifs dont l'essentiel est le développement personnel, mais aussi l'éveil du pratiquant. Quels moyens techniques permettent alors d'atteindre lesdits objectifs ?

IV. B. 2. Des techniques *djokan*

Le Djokan est un art complet, qui recèle d'une multitude de techniques, avec ou sans armes. L'élaboration de ces techniques est le fruit de nombreuses recherches menées par le Grân Dôkô, en référence aux données également diverses et variées (historiques, culturelles, mais aussi personnelles du fondateur. En effet, pendant plusieurs années, le Gran Dôkô Sawani Makan s'est attelé à retrouver des pratiques guerrières et/ou martiales, dont certaines ont été présentées dans la partie précédente (Penser le patrimoine immatériel guyanais par l'exemple : les pratiques

guerrières, p. 140). Dans cette quête, les pratiques ancestrales ont eu davantage d'incidence sur lui. En corolaire, ils lui ont inspiré les techniques du Djokan, qu'il a, par ailleurs, ramenées à un usage dans un esprit de paix car, autrefois, ces techniques de guerres étaient utilisées pour se défendre et détruire l'ennemi. Il en est de même, du reste, des arts martiaux antiques, dont les asiatiques qui, longtemps avant le Djokan, ont connu le même sort. Les arts guerriers japonais, par exemple, après avoir été des arts de guerre ou de combat, sont devenus des arts martiaux philosophiques et spirituels pour l'élévation de l'être. Ainsi, le « *jutsu* » (qui signifie école ou technique) est devenu le « *do* » (la voie). L'art *jujitsu* a muté en *judo*, tandis que le *kenjutsu* est devenu le *kendo*, etc.

On l'aura compris, les techniques martiales, quelles qu'elles soient, ont donc un rapport avec l'histoire, sans oublier l'utilisation et le savoir-faire du maniement des armes ancestrales qu'elles impliquent. Tous ces facteurs témoignent, en outre, de l'identité et de la culture, guerrière en l'occurrence, d'un peuple, mais aussi d'une conception de la vie et du monde sa part, contribuant, de façon singulière encore aujourd'hui, au perfectionnement du corps et à l'épanouissement de l'esprit des individus qui s'y adonnent.

Grâce à diverses recherches, archéologiques notamment, menées ici et là à travers le monde, des armes antiques entre autres ont donc été retrouvées. D'autres ont été répliquées ou reconstituées à partir des dessins et/ou de témoignages.

Dans le Djokan, il existe des techniques de base et des techniques supérieures. Cela dépendra du niveau d'expertise de l'élève qui, tout au long de son apprentissage, pourra progresser à son rythme. Quand on parle de technique, en Djokan, on parle des trois enseignements de base, fondamentaux à la compréhension de l'art *djokan*. Il s'agit du *djoubaté* qui rassemble toutes les techniques, utilisant le corps dans sa globalité. Le *zanmyan* représente, lui, l'ensemble des techniques qui utilisent les armes du Djokan, mais aussi des armes traditionnelles, ancestrales. Quant au *djokaya*, il concerne toutes les techniques de développement de soi, mais également de méditation, de relaxation et de bien-être. Il y a aussi les techniques de renforcement musculaire, permettant un développement harmonieux du corps du pratiquant.

La construction de toutes ces techniques repose sur divers fondements et quelques principes esthétiques.

IV. C. Les fondements techniques et artistiques du Djokan

Les fondements techniques et artistiques *djokan* reposent sur trois principes clés du Djokan, que le Gran Dôkô Sawani Makan a appelé FAM : fluidité, adaptabilité et mobilité. Ces trois principes régissent donc l'art martial *djokan*. Avant d'en relever les détails de fonctionnement, notons d'abord que toutes les techniques *djokan* sont travaillées en respectant l'ordre et l'esprit (fluidité, adaptabilité et mobilité).

L'aspect artistique n'est pas ici basé uniquement sur la recherche du beau. Cette quête de beauté est aussi celle de l'efficacité, sur le plan de l'optimisation de l'énergie tout autant que de la production d'un mouvement des plus harmonieux et puissants possible. Cette beauté artistique est également enrichie à travers la recherche de la connexion entre l'art corporel et l'art musical, qui traduit un langage musico-corporel et gestuelo-sonore d'une beauté captivante, le plus possible. C'est aussi là la manifestation d'un accord entre le corps physique et le son, entre le visible et l'invisible sonore, entre le mouvement corporel et le geste musical, ou encore le corps matériel et le corps sonore. Par ce processus, se construit alors une conversation codée que traduit le mouvement corporel sur le "vocabulaire" sonore que les instruments et les musiciens émettent. C'est certes là un véritable dialogue, mais aussi une ouverture de l'esprit, une perception psychico-sensorielles. Les démonstrations *djokan* témoignent souvent de ce dialogue corporel et sonore. À ce propos, le public ne se trompe pas lorsqu'il parle et relève souvent le côté esthétisant de la démonstration *djokan* qui allie toujours le beau visuel et le ressenti merveilleux, le bien-être.

Selon les premières conclusions de mes études sur les démonstrations de Djokan, ce qui rend beau cet art martial ce sont ses mises en scène qui s'alimentent de coordination (motrice, corporelle et musicale) et de connexion de l'ensemble des démonstrateurs. Dans leurs actions, réalisations et pratiques, ainsi que le reconnaît également le public, les *djokanka* sont vrais (il n'y a chez eux ni simulation psychique, ni agissement simplement du paraître). Ils sont toujours en phase avec leurs déplacements et leurs enchaînements, au travers desquels personne d'entr'eux ne cherche à se faire remarquer outre mesure, mais plutôt à demeurer simplement soi-même à l'instant où chacun exprime ce qu'il a de plus profond en lui, ce, avec les capacités du moment.

Nous l'avons vu précédemment, certaines techniques du Djokan sont le résultat de nombreuses observations attentives du Gran Dôkô de tout ce qui se passe autour de lui. Ainsi certaines techniques de manipulation de la pagaie d'un pirogier, par exemple, lui ont inspiré des mouvements et enchaînements martiaux pour, entre autres, contrer des attaques adverses, mais aussi pour réaliser certains gestes de défense.

Par ces postulats, je comprends pourquoi, en observant un cours ou une démonstration de Djokan, il se dégage effectivement une certaine beauté d'ensemble, un esthétisme de formes assez singulier. Nous l'avons vu, c'est là le produit et les conséquences de l'alliance réussie de plusieurs facteurs endogènes et exogènes. Ici, l'agencement des mouvements, des enchaînements et des attitudes justes concourent efficacement au beau, qu'enjolive de surcroît l'atmosphère sonore du jeu musical typique du *djokano*, mettant les corps des *djokanka* dans une exceptionnelle alchimie transcendante qui captive tant le spectateur.

Pour comprendre toute cette construction artistique, il importe donc d'élucider les codes des principes esthétiques du Djokan. Pour ce faire, l'approche et les similaires de Monique Desroches notamment, sur son analyse de la danse *bèlè* en Martinique, m'ont été d'une grande inspiration. En effet, elle en étudie, entre autres, les positions, le choix des postures, l'occupation de l'espace par le corps, mais aussi la relation ou le rapport du corps du danseur à la musique, les notions d'improvisation et de déséquilibre apparent, ainsi que le rôle actif du public, sans oublier la représentation du corps dans sa globalité au sein de la structure dansée du *bèlè*⁶³⁷.

Dans cette approche, mais surtout dans les points d'analyse traités, quelques éléments intéressants qui m'ont facilité la tâche dans le traitement de l'analyse des éléments esthétiques du Djokan. Je m'y suis effectivement référé pour, en particulier, aborder la question des choix des postures, réaliser l'analyse du mode d'interprétation (qui se fait individuellement, en duo ou collectivement), examiner la notion d'improvisation, comprendre l'occupation de l'espace, le déséquilibre apparent dans les mouvements, et la nécessité d'avoir une bonne oreille, ainsi que les principes esthétiques au sein de la pratique *djokan*.

-Le choix des postures et des déplacements.

Lorsque l'on observe une démonstration ou un cours de Djokan, c'est bien sûr la forme des postures, l'enchaînement des positions et le rythme musical qui interpellent en premier lieu les spectateurs. Je l'ai déjà évoqué, ces postures rappellent celles des animaux. Pour les novices, qui ne maîtrisent pas encore le sens des symboles et des représentations *djokan*, est libre d'imaginer ils parviennent à imaginer, librement, la référence à tel geste ou telle posture, évoquant ou imitant tel ou tel animal.

L'ambiance qui règne, durant les différentes prestations *djokan* plonge souvent les spectateurs dans une atmosphère forestière, les transportant, d'une certaine manière, au fin fond de

⁶³⁷ Monique Desroches, « Le corps comme signature musicale », in Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse, *Quand la musique prend le corps*, op. cit., pp. 297-302.

la jungle amazonienne. Les postures alors exploitées mettent en structure formelle tout le corps : du placement du pied, de l'ouverture des jambes, de la position inclinée du buste, de la position de la tête et celle du regard, le rythme respiratoire, sont autant d'éléments observables que formateurs pour la compréhension de la gestuelle du Djokan.

Dans ce processus, que les éléments soient groupés ou individuels, un code est défini et instruit aux pratiquants. Ce code est traduit, musicalement, par le biais de chaque son, car chaque appel tambouriné constitue une directive donnée aux pratiquants qui doivent exécuter, dans l'instant, les postures demandées ou choisies, ce, le plus correctement possible, mais surtout de la manière la plus harmonieuse qui soit.

Dans chaque démonstration, le choix des postures et des déplacements est multiple, et avec eux, d'infinies combinaisons. Leur variété dépend de la richesse de l'inspiration du démonstrateur qui, par ce truchement, traduira, diversement et souvent un élément naturel, une intention particulière, une émotion singulière ou un pant historique et culturel bien définis. Lorsqu'il s'agit d'un duel opposant deux ou plusieurs partenaires, les postures appartiennent à la transcendance des pratiquants concernés. Lorsque l'enchaînement est codifié et collectif, les postures sont alors imposées. Elles se font dans une exécution finement synchrone.

-Le mode d'interprétation.

Les démonstrations *djokan*, nous venons de le voir, se font en solo, en duo ou collectivement. Comme je l'ai dit dans le précédent paragraphe le Djokan se démontre seul, à deux ou en groupe. Cela exige, en conséquence, différents modes de travail, un travail par ailleurs codifié, pouvant être figé dans l'expression des formes (angles, directions, formes, etc.) ou exécuté librement ; c'est ce que Sawani Makan appelle « une spontanéité corporelle et créatrice ». C'est un travail porté sur la créativité du pratiquant et sur le lâcher prise qui le connecte à lui-même et lui permet d'exprimer et extérioriser son message corporel intérieur.

Lorsqu'un *djokanka* se produit seul sur la scène, il n'est pas (et ne doit pas l'être) isolé des autres, et son travail individuel doit absolument s'associer à un fil directeur général, commun à tous. C'est ce que corroborent les propos de Monique Desroches, Sophie Stévanca et Serge Lacasse, qui soulignent, au sujet de la performance musico-chorégraphique, que : « l'interprétation individuelle ne doit pas ignorer le groupe. Il doit rester en contact avec ce dernier ainsi qu'avec le public qui le soutient par des claquements de mains, aux côtés de l'accompagnement instrumental

et du chant »⁶³⁸. Il est évident que le niveau de créativité va de pair avec l'expertise du pratiquant, qui aura pris le temps de s'exercer dans toutes les formes, qu'il doit connaître préalablement, afin de mieux les intégrer corporellement et symboliquement. À ce sujet, certains maîtres d'arts martiaux parlent de fusion technique/pratiquant : « Je ne fais pas une technique, je deviens la technique ».

-L'occupation de l'espace.

Dans le Djokan, on distingue trois types d'espace que doit occuper, à tout prix, le *djokanka*. Le premier, l'espace de la scène et de l'endroit où l'on va se présenter, s'exprimer, (salle de sport, hall, salle de classe, podium, etc.). Bien que ne dépendant pas souvent des démonstrateurs, la maîtrise de son espace scénique est importante, pour surtout augmenter les zones de sécurité et donc limiter les zones de danger pour les *djokanka*.

Le deuxième espace est celui du corps *djokan*, lieu de gestion des effets recherchés et des messages envoyés aux spectateurs. Cet espace individuel influe fortement sur celui collectif. En effet, l'espace collectif dépend à la fois de l'espace individuel, de l'espace chorégraphique, de l'espace technique et de l'espace corporel, ainsi que la connaissance qu'en a le pratiquant. Cette connaissance est nécessaire, avant toute performance ou démonstration pour mieux appréhender les deux autres espaces.

Selon, le tableau artistique exécuté, et compte tenu de la nature de l'espace à exploiter, les mouvements seront amples ou au contraire refermés. Le troisième espace concerne directement le *djokanka*, dans sa dimension spirituelle, son rapport à lui-même, à son être. Aussi le Djokan permet-il aux *djokanka* de jouir de leur espace intérieur et d'exprimer ce qu'ils sont véritablement, ce, au travers du corps *djokan*.

-Le déséquilibre apparent.

Le déséquilibre apparent est un élément que l'on retrouve dans les expressions pratiques et corporelles (rituels, danses, arts de combat, arts martiaux), africaines et afro-descendantes exceptionnellement. C'est ce que Josy Michalon qualifie de l'art mouvement négro-africain⁶³⁹.

⁶³⁸ *Op. cit.*, p. 298.

⁶³⁹ Josy Michalon, *Le Ladja : origine et pratiques*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987, p. 13.

Léna Blou, dans son ouvrage *Tekni'ka*⁶⁴⁰, parle du *bigidi* qu'elle définit comme étant le déséquilibre permanent que l'on trouve dans les danses traditionnelles guadeloupéennes, notamment dans le *gwoka*. À ce propos, elle précise que :

« Dans la technique, le travail du *Bigidi* ou déséquilibre permanent est de l'ordre musical, physique et mental. C'est la sauvegarde d'une composante vitale et essentielle à cette technique, une loi à laquelle on ne peut déroger, qui doit être constant et être intégrée dès le départ. »⁶⁴¹

Cette notion de déséquilibre apparent traduit une expression corporelle, un mouvement qui met le corps du pratiquant en déséquilibre volontaire ou involontaire, souvent sur un, deux voire quatre appuis. Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse relèvent que, dans le déséquilibre apparent, « la personne doit placer au maximum son corps en dehors de l'axe vertical, sans pour autant tomber au sol »⁶⁴².

Dans le Djokan, ce déséquilibre apparent s'appelle *nika*. Ce terme, créole guyanais, est aussi utilisé pour désigner les entrechats, les sauts et les déplacements des danseurs dans le *kasékò*, une des musiques et danses traditionnelles créoles guyanaises. Quant au *nika djokan*, il a plusieurs fonctions dans l'exécution des mouvements de *djokanka* : il leur permet, entre autres, d'esquiver les attaques, de se déplacer dans tous les espaces de la performance ou de la démonstration. Les *nika* répondent à des lois spécifiques que Léna Blou à juste titre justifie comme étant « la créativité, la spontanéité, l'art d'improviser, le transfert du poids du [corps], le changement d'appui, le changement de dynamique et d'énergie, le changement de posture, la relation spatio-temporelle »⁶⁴³.

Au *nika* musical du Djokan, s'ajoutent les appels tambourinés, les rythmes utilisés, qui sont autant d'armes manipulées par le *djokanka*, et cimentent la relation mouvement-corporel / énergie-musique et corps-physique et corps-sons, et avec eux, le mode d'interprétation (solo, duo, trio, groupe), sans oublier le combat libre, dont l'exécution s'appuie pareillement sur ces mêmes lois de spontanéité, de créativité et de réactivité. Dans ce processus, le démonstrateur ne connaît pas à l'avance les attaques de son partenaire qui se trouve dans la même configuration. On assiste alors

⁶⁴⁰ Léna Blou, *Techni'Ka, Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*, Préface de Jean- Claude Gallotta, Pointe à Pitre, Éditions Jasor, 2005.

⁶⁴¹ Léna Blou, *Techni'Ka, Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁴² Monique Desroches, « Le corps comme signature musicale », in Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse, *Quand la musique prend le corps*, *op. cit.*, p. 300.

⁶⁴³ Léna Blou, *Techni'Ka, Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*, *op. cit.*, 2005, p. 48.

à combat unique, non codifié, qui est une véritable « conversation martiale réciproque » (Sawani Makan).

-Une bonne oreille.

Pratiquer le Djokan fait appel à tous les sens, dont l'ouïe. En effet, le pratiquant de Djokan se doit de développer ses facultés sensorielles. Idée que partage Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse sur la relation geste musical-geste chorégraphique. Pour eux, « un bon danseur ou une bonne danseuse se doit aussi d'être en harmonie totale avec la musique, et plus particulièrement, [...] avec le tambourineur. Pour bien danser, il faut savoir bien écouter »⁶⁴⁴. Cette remarque est également valable pour les pratiquants du Djokan. En effet, pour être un bon *djokanka*, il faut aussi avoir une bonne ouïe et un bon sens de l'écoute.

Tous ces principes esthétiques que je viens de présenter contribuent directement à la structuration artistique ou esthétique et technique du Djokan. Les connaître permet de mieux saisir les mouvements, de mieux comprendre les techniques, ainsi que les principes FAM de cet art martial, développés plus haut.

Quels que soient les mouvements et les techniques de Djokan pratiqués, ces principes seront toujours les fondements de leur exécution. Ainsi la fluidité, par exemple, apporte le relâchement du corps et de l'esprit du pratiquant. Cette fluidité permet, lors des démonstrations, de réaliser diverses formes géométriques, au travers des placements collectifs des *djokanka* (tantôt triangulaire, tantôt losange, tantôt rectangle). Chaque *djokanka* se place ainsi géométriquement, pour parvenir à un ensemble juste et cohérent, d'une production énergétique et collective, d'un caractère harmonieux, puissant et esthétiquement chorégraphié. Le tout est soutenu par un art musical tout autant atypique que singulier, le *djokano*, que je vais traiter maintenant.

⁶⁴⁴ Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse, *Quand la musique prend le corps*, op. cit., pp. 300-301.

CHAPITRE V : ART ET PERFORMANCE DJOKANO : MUSIQUE ET EXPRESSIONS ARTISTIQUES DJOKAN

Le Djokan est un art dont la pratique nécessite de l'énergie, non seulement physique mais seulement mentale, et la musique est d'un apport essentiel. Aussi fallait-il lui concevoir toute une discipline, qui est tout à la fois un concept : *djokano*. Qu'est-ce que c'est ? Qu'apporte-t-il réellement au Djokan et à ces pratiquants ? De quoi est-il composé ? Comment chaque exécution musicale *djokan* contribue-t-elle à former et à orienter cet art martial ? C'est sur quoi je m'attèle à répondre dans ce chapitre, en m'appuyant notamment sur les travaux d'Apollinaire Anakesa et de Monique Desroches qui en apportent une significative élucidation, sans oublier d'autres auteurs que je citerai selon la nécessité du moment.

V. A. Djokano : musique et instruments du Djokan

Le *djokano*, univers musical du Djokan, est doté de différents rythmes et chants qui, en quelque sorte, orchestrent le corps Djokan. La quatrième de couverture de la pochette du premier album musical du *djokano* en donne la précision suivante :

« Le Djokano sont les chants et rythmes sacrés du Djokan. Vibration divine et chansons traditionnelles en l'honneur du Djokan, qui rappellent sa genèse, son histoire [et] comment il a été créé ; pourquoi [est-il] là. Le Djokano rend hommage à la Guyane terre sacrée, au Djokan l'Art Martial Amazonien, à son père fondateur le Gran Doko Makan Yannick Théolade, [à ces] hommes et femmes qui ont contribué à son développement. Le Djokano est un message divin, un message de paix et d'amour, un message d'espoir, un message d'ouverture des consciences. Le Djokano raconte notre diversité culturelle, fondement même de la culture guyanaise et de notre socle spirituel. »

Le *djokano* est indissociable du geste *djokan*, du corps *djokan* ; bref, de l'art martial *djokan*, avec tout ce que cela implique. Avant d'entrer dans davantage de détails, notons que le *djokano* est un singulier système musical et de représentation, en ce qu'il participe directement à des choix de construction de l'être humain. Il est donc une vie du jeu musical contribuant à la construction du corps-*djokan* du pratiquant, mais aussi et d'une façon générale, il contribue ainsi au bien-être d'un individu qui s'y réfère, ce, quel qu'il soit.

Avec du *djokano*, le Djokan permet aux *djokanka* de se produire, se transformant, en faisant de la musique ou en faisant s'accompagner de cette musique pour leurs démonstrations. L'art musical du Djokan devient alors un système musico-social, car créant une jonction entre cette pratique et l'art martiale dont il apporte une substance capitale. En effet, les chants, le jeu instrumental et les timbres et les rythmes produits constituent un ensemble de vecteurs de l'action martiale mais aussi spirituelle du Djokan.

Bien que s'inspirant, nous l'avons vu, des pratiques guerrières traditionnelles amérindiennes, *bushinengé* et créoles particulièrement, le Djokan est réalisé aujourd'hui dans un contexte de paix où la guerre a disparu. Mais son cadre martial l'inscrit dans une dynamique guerrière d'un autre genre : le *djokano* et ses composantes présentent des correspondances univoques avec les niveaux d'organisation martiale qui vise l'éveil de l'être humain, et son épanouissement physique et mental. Cette musique est ainsi associée au monde de l'univers *djokan* et à chaque *djokanka*, mais par-delà, elle participe à un jeu d'alliances diverses entre les pratiquants, mais aussi avec les spectateurs ; elle participe à l'identité *djokan*.

Chants, sonorités instrumentales, rythmes dégagent une énergie faisant s'intégrer l'ensemble à tous les niveaux de cet art martial, tant dans son environnement amazonien, que dans ses natures martiale, artistique et philosophique. Le *djokano* devient ainsi comme un continuum qui dynamise, du plus petit au plus anciens, les pratiquants du Djokan, au travers des chants et des instruments musicaux.

Pour l'élaboration de la musique de Djokan, le Gran Dôkô a réalisé, en amont, un important travail de récolte des données et instruments *ad hoc*.

V. A. 1. Instruments musicaux du Djokan

Les instruments musicaux *djokan* sont essentiellement des percussions et des vents. Ils sont principalement issus de l'instrumentarium traditionnel amérindien, *bushinengé* et créole. La Guyane, comptant aujourd'hui une multitude de nations venues de tous les horizons du monde, présente donc une diversité importante de musiques, de rythmes, et par conséquent, et avec eux, d'instruments musicaux. La richesse organologique qui en découle à l'image de cette diversité musicale, empruntant plus particulièrement aux aires africaines et américano-caribéennes, surtout antillo-guyano-amazoniennes. Il s'agit des musiques de tradition orale. Dans ce domaine, Monique Desroches traite l'organologie des instruments traditionnels de la

Martinique dans son ouvrage *Les instruments de musique traditionnelle*⁶⁴⁵ Je m'en suis référé pour aborder l'aspect organologique des instruments guyanais, en usage dans le *djokano* qui puise ses origines musicale et instrumentale de la Guyane traditionnelle. Comme pour l'organologie martiniquaise, je paraphrase Monique Desroches, pour indiquer que l'organologie guyanaise à laquelle je me réfère, ne procédant exclusivement qu'à partir d'une musique de tradition orale, est déterminée par les « instruments utilisés [... et] identifiés par les musiciens et les facteurs d'instruments comme étant des éléments traditionnels de la culture [guyanaise] »⁶⁴⁶. Du reste, dans cet univers « la fonction musicale n'est pas toujours exercée que par des instruments de musique utilisés en fonction de cette finalité »⁶⁴⁷. Ainsi des objets, qui à la base sont des outils quotidiens, peuvent servir dans ce contexte musical d'instruments sonores, comme par exemple le sabre, un couteau ou une cuillère frappant sur une bouteille en vers, etc.

L'étude de l'organologie est un travail de recherche très vaste. En effet, pour toute considération organologique, on le sait, le but est d'étudier l'instrument de musique, objet tangible et dénommé, sous diverses approches combinées, afin de véritablement mieux le comprendre dans sa structure, dans sa culture et dans son histoire, mais aussi en saisir les usages musicaux et extra-musicaux. Aussi se doit-on d'en pratiquer, entre autres, une étude technique de fabrication, de fonctionnement acoustique, des techniques de jeu, de contexte de jeu, mais aussi de terminologie avec son étymologie, de sens symbole et représentation, de diffusion, etc.

Cette étude, qui tient également le volet classification, vise, en outre, à hiérarchiser l'ensemble des instruments musicaux au sein, soit d'une culture spécifique (classifications vernaculaires), soit au-delà de toute limite culturelle, en prenant alors en compte tous les instruments de musiques et objets sonores dans le monde, ce, au travers d'une approche scientifique comparative comme le firent Curt Sachs et Erich von Hornbostel.

Faut-il rappeler que, même si le Belge Mahillon⁶⁴⁸ fut à l'origine du système permettant de classer les instruments « exotiques », c'est à ces deux organologues allemands

⁶⁴⁵ Monique Desroches, 1989, *Les Instruments de musique traditionnelle*, 1989 ; Édition numérique réalisée le 11 juillet 2008 et revue le 16 novembre 2008, à Chicoutini, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ C'est en 1893 que Victor-Charles Mahillon (1841-1924), conservateur du Musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles (actuel Musée des instruments de musique de Bruxelles), proposa le premier système permettant de classer les instruments extra-occidentaux, dits « exotiques », pour lesquels la classification occidentale d'alors (voix, cordes, bois, cuivre, percussions). Cette classification fut construite sur le modèle quadripartite de la classification traditionnelle indienne, reposant fondamentalement sur la question : « Quelle est la matière vibrante qui produit le son ? ».

que l'on doit la paternité de la taxinomie⁶⁴⁹ actuellement utilisée pour classer les instruments musicaux du monde (particulièrement ceux du système classique occidental et ceux que l'on nomma jadis instruments « exotiques »), même si d'autres tentatives de classification instrumentale ont été proposées ensuite. C'est le cas de celles, plus nombreuses, du monde anglo-saxon, réalisées notamment à l'aide de l'ordinateur, capable de gérer un nombre exponentiel de paramètres possibles (cf., entre autres, l'organigramme de Mantle Hood qui tient aussi compte des contextes de jeu). Dans le domaine français, André Schaeffner (1895-1980) a proposé une classification dite bipartite. L'une concerne les *instruments à corps solide vibrant*, subdivisée en des instruments : (Ia) non susceptibles de tension (ou les idiophones) et (Ib) flexibles ou susceptibles de tension (les cordophones et les membranophones). La deuxième partie, celle des *instruments à air vibrant* (ou aérophones), est subdivisée en instruments à (IIa) *air ambiant*, (IIb) cavité libre et (IIc) instruments dits à vent.

Me concernant, je n'aborde pas, dans le cadre de cette thèse, une organologie complète des instruments musicaux du Djokan. Je ne m'astreindrais qu'à l'essentiel qui me permet d'en saisir des aspects utiles à cet art martial. Aussi me référerai-je davantage à la taxinomie (aérophones, cordophones, membranophones et idiophones) de Sachs et de Hornbostel⁶⁵⁰ et Sachs, pour classer les instruments en question. Mon approche organologique des instruments du Djokan tiendra aussi compte, en particulier, des questions liées à l'histoire des instruments, leur aspect culturel, leur place dans la société guyanaise et leurs usages.

Dans l'instrumentarium *djokan*, les membranophones occupent une place primordiale dans le jeu musical du *djokano*. On utilise les tambours à une peau et les tambours à deux membranes. Ils sont d'origines amérindienne, créole et *bushinengé* essentiellement.

Dotée d'une grande variété de cultures d'origines également diverses, la Guyane abrite une importante richesse musicale. Il en est de même pour les membranophones notamment. Les traditionnalistes guyanais ont un rapport exceptionnel au tambour : un élément identitaire, outil de communication avec les univers physique et métaphysique, moyen de lutte et instrument au service de la cohésion sociale, entre autres.

Par rapport aux autres ethniques de la Guyane, de nombreux témoignages s'accordent à dire qu'à la base, chez les Amérindiens, le tambour n'a pas des racines ancestrales

⁶⁴⁹ La classification de Hornbostel-Sachs, élaborée en 1914, concerne exclusivement les instruments acoustiques. Basée sur la manière de production sonore, plus précisément, sur la nature du matériau vibrant, cette taxinomie propose une classification quadripartite des instruments (cordophones, aérophones, membranophones et idiophones).

⁶⁵⁰ Eric Hornbostel, Curt Sachs, *Systematik der Musikinstrumente*, in *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, 1914, pp. 553-590.

autochtones, mais aurait une origine vraisemblablement euro-africaine. Du reste, en Guyane, seuls les Kali'ña et les Palikur ont et jouent du tambour. Celui *kali'ña* s'appelle *sanpula*⁶⁵¹ (lu *samboula*), tambour à deux membres (généralement en peau de biche). On le trouve surtout à Awala Yalimapo, à Saint-Laurent-du-Maroni et à Mana. Récemment, certains Teko (notamment ceux qui se font appelés *Teko makan*) ont adopté et adapté aussi le *sanpula*⁶⁵² dans leur récital musical. Le tambour *palikur*, appelé *sabug*, est utilisé particulièrement pour la *danse du tambour*, le *sabugman*. Du *sabug*, Victor et Michel Pival, Berchel Labonté, Ady Norino et Jean- Michel Beudet nous apprennent que c'est :

« [...] un tambour à deux peaux de forme cylindrique et joué avec une fine mailloche (*testet*). Il est creusé le plus souvent dans un tronc de l'arbre *awayo* (acajou), et aussi dans d'autres arbres légers comme le cèdre, le bagas, le *kupi*. Les membranes, appelées *vativ* (couvercle), sont en peau de *maruksi* (singe hurleur). La membrane postérieure de ce tambour comporte une ficelle avec trois baguettes qui sonnent lorsque la membrane vibre [...]. Ces petites baguettes peuvent être en bois [...], mais il vaut mieux qu'elles soient en piquants de porc-épic (*muwiy*). Pour fixer les peaux on les cercler de bandeaux de bois, eux-mêmes lacés, ce qui permet de mieux tendre et retendre les membranes. »⁶⁵³

Les tambours constituent le cœur même du Djokan. En général, le joueur de tambour dans la société [créole] guyanaise s'appelle un Dits *tanbouyen*, dans la culture musicale créole guyanaise, en Djokan, les joueurs de tambours sont appelés *tanbouyadò* (qui peuvent être hommes, femmes et même enfants, j'y reviendrai sur les détails plus loin). Les tambours sont essentiels, à plusieurs titres, dans les démonstrations de Djokan ou de *djokano*. Sur les plans culturels, historiques, symboliques et de représentations, les tambours utilisés, leur dynamique rythmique et leur musicalité tambourinée, constituent une énergie qui puise ses origines dans les percussions amérindiennes, *bushinengé* et créoles, et ajoute à la dynamique de l'art martial *djokan*. Aussi certains cours ou partie de cours de Djokan (comme l'échauffement, par exemple) ne peuvent-ils se faire que sous l'impulsion du tambour. Pour le Gran Dôkô, le tambour devrait commencer et finir les cours de Djokan. Mais, pour des raisons de respect

⁶⁵¹ Parfois écrit *sambula*, j'adopte cette graphie, utilisée par les Kali'ña, pour désigner leur tambour traditionnel.

⁶⁵² J'ai pu assister à deux événements traditionnels où les Teko ont utilisé le *sanpula* pour accompagner leurs chants et dansent traditionnels : la deuxième édition des Rythmes sacrés, au jardin botanique de Cayenne, en 2013, et à un événement festif, à Camopi, en 2015.

⁶⁵³ Michel Victor Pival, Berchel Labonté, Ady Norino, Jean-Michel Beudet, *Parikwene agigniman, Une présentation de la musique parikwene (Palikur), Uma apresentação da música parikwene (Palikur)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, p. 65.

mutuel (du voisinage, des lieux de pratiques *djokan*), le tambour doit se taire à une certaine heure.

On l'aura compris, l'utilisation du tambour ne sert nullement de simple accompagnement musical ou ni de simple soutien sonore. Il s'agit là d'un réel élément de communication et de vitalisation internes et externes. Interne pour le pratiquant qui, à certains moments, utilise les fréquences sonores résultantes pour optimiser son potentiel physique, mais aussi mental, technique et spirituel. Externe, par le biais de la communication que la musique produite, au travers d'un langage singulièrement codé, permet d'ordonner et de structurer des enchaînements techniques, tout en guidant la gestion ou en régulant la dépense énergétique du *djokanka* qui, par ce moyen, canalise à bon escient l'éventuel stress émotionnel.

Dans certains cours, le tambour remplace effectivement la parole de l'instructeur qui, pour paraphraser Apollinaire Anakesa, « fait de sa bouche le tambour », et du tambour, le « verbe musical, la parole musicale », dont il se sert pour diriger sa séance. Ainsi un son, un rythme et une cadence tambourinés auront, en écho, une gestuelle, une posture, un mouvement et un enchaînement martiaux qui useront, par ce truchement, leur grammaire et langage corporels propres, pour donner du sens à la prestation martiale du moment.

Par exemple, pour changer de position du corps ou de direction, le *djokanka* reçoit un appel du tambour *ad hoc*, de même tel ou tel code musical tambouriné traduira une demande de déplacement ou ordonnera un arrêt d'exécution de la technique alors réalisée. Il en sera de même pour avertir de la dernière action à mener, etc. Sur un tout autre plan, notons que le tambour est aussi l'instrument commun aux trois peuples qui inspirent l'art martial *djokan* (Amérindiens, Bushinengé et Créoles), et fait donc partie intégrante de leurs cultures, de leur mode de vie et de leur éducation.

C'est pourquoi, comme l'indique le fondateur, le Djokan étant « un art miroir de la Guyane et qu'il lui ressemble », c'est tout naturellement que le Djokan et le tambour doivent demeurer ensemble : le tambour est donc indissociable du Djokan.

Quant au *sanpula*, Apollinaire Anakesa nous le décrit en ces termes :

« Le vocable *sanpula* désigne à la fois tambour, chants d'hommes, danse et musique traditionnels kali'ña. L'instrument est fabriqué avec des matériaux naturels et nobles : bois *ayawa*, dont l'arbre produit des graines servant à la fabrication des colliers, bois d'acajou, de grignon, de cèdre ; peau de biche, de jaguar, de cariacou ; tige d'épiphyte (plantes qui poussent en se servant d'autres plantes) ou baguette en amourette (*l'inulu*, taillé en forme

d'épingle de 10 à 30 cm, épais à un bout et fin à l'autre favorisant la production de deux sons de l'instrument) attachée à une ficelle de nylon ou autre et plaquée sur la membrane (corde sympathique), pour lui assurer sa sonorité. Les gros *sanpula* produisent des sonorités graves et sombres, tandis que les petits, des sons plus clairs et métalliques. Sur la peau, mais aussi sur le corps d'un *sanpula*, des motifs picturaux traditionnels (les *añapo*) ajoutent beauté et symboles par des ornements évocateurs de motif utilisés. Certains d'entre eux personnalisent l'instrument. »⁶⁵⁴

Ces deux tambours [*sanpula* et *sabug*] présentent des similitudes, mais aussi des différences. Ces tambours, à deux membranes, utilisent un timbre, dont la vibration apporte un son particulier au tambour. Ils sont joués à l'aide d'une baguette de bois, rembourrée ou non à une extrémité, pour frapper la peau. La vibration ainsi obtenue est amplifiée par le fût qui fait office de caisse de résonance. Cependant, ils se distinguent par leur taille, les *sanpula* étant plus grands que les *sabug*. Il en est de même de la manière de les tenir et de les jouer : le *sanpula* est, en général, soit suspendu, à l'aide d'une corde, sur une poutre d'un carbet traditionnel ou posé sur un trépied en bois, « alors que le *sabug parikwene* est porté en bandoulière par le tambourinaire qui lui-même chante et danse »⁶⁵⁵.

Pour ma part, j'ai déjà vu des Kali'ña jouer du *sanpula* avec une bandoulière, en marchant, lors des marches revendicatives notamment de mars 2017 et de mars 2018 (contre l'insécurité, la reconnaissance des droits autochtones, mais aussi contre l'orpaillage illégale et contre le projet gouvernemental de la montagne d'or, pour l'exploitation officiel d'or en Guyane). Bien que cette dernière pratique ne soit pas courante, cela montre l'importance et la place du *sanpula* dans les moments forts de prise de décisions, marquant les profonds changements sociaux chez les Kali'ña. Notons, par ailleurs que dans son usage traditionnel, le *sanpula* a pris un second souffle ces dernières années, particulièrement sur le littoral, où presque tous les événements autochtones sont accompagnés du *sanpula*, en tant qu'instrument, tout autant que chants, danse et rythme spécifiques.

Pour le reste, le *sanpula* représente l'âme des Kali'ña, comme c'est, du reste, le cas pour tous les autres tambours de Guyane. C'est pourquoi, le Gran Dôkô a toujours dit : « pour connaître un guyanais, il faut jouer de son tambour car, lorsque tu apprendras à jouer de son tambour, tu apprendras [en même temps] de lui, de sa culture, de sa philosophie, de son être ».

⁶⁵⁴ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Histoire de la Guyane, Du temps des Amérindiens à la crise de mars-avril 2017*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2018, pp. 317-318.

⁶⁵⁵ Michel Victor Pival, Berchel Labonté, Ady Norino, Jean-Michel Beudet, *Parikwene agigniman, Une présentation de la musique parikwene (Palikur), Uma apresentação da música parikwene (Palikur)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013, p. 67.

Pour étayer cette réflexion, voici un de ses poèmes, qui exprime bien cette pensée, en ce qui concerne la place sociale du tambour dans la tradition guyanaise.

« *Tanbou Lidé.*

Boudoum patak Boudoum patak....

Écoute le son de mon tambour, tu entendras le fond de mes pensées.

Danse sur le rythme de mon tambour, tu comprendras le langage de mes Aînés.

Assieds-toi, regarde et fabrique mon tambour, tu apprendras sur les origines de mon passé.

Boudoum patak tak patak tak Boudoum...

Lève-toi, défends-toi, éveille-toi et pose les mains sur mon tambour, tu verras dans mon âme ce Guerrier.

Respire profondément, Médite souvent sur les paroles de mon tambour, tu sentiras le souffle léger de ma spiritualité.

Apprends de moi, joue avec moi sur mon tambour.....tu es réconcilié.

Boum...boum...boum...

Va, maintenant, enseigner la voie tambourinée, parcours les chemins, les sentiers et diffuse le savoir du..... "*Tanbou Lidé*" ».

Ce poème sur le tambour a été écrit par le fondateur du Djokan, à Cayenne, le 08 avril 2017. Il exprime bien le rôle et la place du tambour dans la société guyanaise et, de surcroît, dans son art martial. Que ce soit chez les Amérindiens, les Bushinengé et les Créoles, comme au sein du Djokan, le tambour "prend la parole" pour rassembler, pour honorer, pour accompagner tous les moments importants de la vie.

Pour revenir au *sanpula*, le timbre vibrant et l'épine ou fine baguette posée sur sa peau, épine que les Amérindiens appellent la « langue du *sanpula* », ce, selon Alexis Tiouka, assurent à l'instrument une vibration singulière, définissant sa sonorité. Voici, comment l'instrument lui-même est décrit :

« Sa principale caractéristique est cette très fine baguette de bois (inulu) attachée à une ficelle et appliquée contre la membrane externe du tambour. Lorsque la peau est frappée (sur la membrane interne), elle fait vibrer l'inulu qui donne ce son unique et inimitable au *sanpula* kali'na. L'inulu est en forme d'épingle, de 10 à 30 cm, plus épais à un bout, plus fin à l'autre extrémité, afin de produire une subtilité dans la vibration (double résonance qui produit deux sons) »⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ <http://ayawande.doomby.com>, consulté le 24 février 2015.

Certains Anciens disent même que, s'il n'y a pas ce petit objet, l'*inulu*, ce n'est pas du *sanpula*. Depuis une dizaine d'années environ, le *sanpula* est présenté à l'ensemble de la population guyanaise. Longtemps joué uniquement dans les villages amérindiens *kali'ña*, son utilisation trouve de l'engouement qui l'ouvre au monde, en tant qu'élément patrimonial *kali'ña*. Effectivement, de plus en plus de groupes traditionnels *kali'ña* jouent, de nos jours, le *sanpula* (tambour, musique, chants, rythmes et danse à la fois), particulièrement lors des événements culturels guyanais, à travers tout le territoire. L'évènement majeur, mettant en lumière cette pratique, c'est le désormais incontournable rendez-vous annuel, « La nuit du *sanpula* », tenu au mois de juillet, à Awala Yalimapo, commune amérindienne *kali'ña*. L'évènement est organisé par la municipalité. Le 25 juillet 2015, le *djokano* était l'un des invités d'honneur de la 6^{ème} Nuit du *sanpula*. « Le *sanpula* est souvent joué lors des fêtes, des cérémonies et grands événements : manifestations festives, cérémonielles et rituelles (événements solennels de la vie du village, anniversaire, deuil, levée de deuil, et d'autres encore) »⁶⁵⁷.

Le *sanpula* s'est aussi ouvert aux non Kali'ña, mais aussi aux femmes, auxquelles le jeu instrumental *sanpula* traditionnel était strictement interdite, l'instrument étant alors exclusivement réservé aux hommes. C'est M. Elvis Toka, chanteur, percussionniste et fabricant de *sanpula*, président de l'association Ayawandé et membre de la municipalité d'Awala Yalimapo (commune *kali'ña*), qui fut à l'initiative de cette convenance (selon ses dires), toute une avancée sociétale d'une grande symbolique. C'est quasiment une révolution qui a bouleversé les codes de la tradition, et a amené quelques désaccords chez certains Anciens, qui voyaient en cette action une dénaturation de la tradition *sanpula*. Quoiqu'il en soit, aujourd'hui, des groupes féminins se sont créés et on peut voir des femmes jouer du *sanpula* avec la même ferveur que les hommes.

Si, au-delà de l'instrument, *sanpula* c'est aussi un art de chant, de musique, de rythmes et de danse traditionnels, le monde du *sanpula* est tout autant un univers culturel, philosophique et spirituel du peuple *kali'ña*, un univers également de mythes et d'histoires du passé, racontées et se mêlant dans la construction du présent, pour envisager le futur de la meilleure façon possible. On lui associe toutes sortes des codes agrémentés de traditions et de coutumes, transmis ainsi, pour garder, sauvegarder des valeurs et la vie autour du *sanpula*.

Pour enrichir le *djokano*, le Gran Dôkô Sawani Makan s'est initié pendant plusieurs années au *sanpula* auprès des gardiens *kali'ña* de cet art musical traditionnel. Le premier qui l'y a initié, et demeure encore son professeur, c'est M. Elvis Toka. Non seulement il lui a appris le jeu

⁶⁵⁷ Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, *Nouvelle histoire de la Guyane, op. cit.*, p. 310.

instrumental, mais également la philosophie du *sanpula*. Il lui a, en outre, fabriqué son premier *sanpula*, pour jouer le *djokano*. Actuellement, l'instrumentarium du Djokan est doté de deux *sanpula* (un grand de 100 cm de diamètre et un petit de 30 cm de diamètre, facilement transportable, le grand devant très vite encombrant lorsqu'on doit le transporter dans un petit véhicule). Les deux *sanpula* sont ornés d'un *añapo* (peinture traditionnelle *kali'ña*) représentant un jaguar, sur leur caisse de résonance, et donc sur leur corps. Sur la membrane située sous l'*inulu* est dessiné le symbole du Djokan. Cet ensemble de signes, symboles et représentations témoigne du rapport exception du Djokan à l'univers *sanpula*, en particulier, et à la culture amérindienne, d'une façon générale.

Du reste, pour leurs rencontres, à chacun de leurs déplacements allers retours Elvis Toka, Cayenne - Awala Yalimapo – Cayenne et vice versa, ils voyagent avec les sonorités du *sanpula*, comme pour remonter le temps de leurs aïeux, de leurs cultures et de leur Histoire guyanaise partagées. C'est ainsi que le Gan Dôkô a passé plusieurs weekends chez Elvis Toka, pour apprendre à jouer le *sanpula*, et à en partager fructueusement les savoirs, sous le carbet traditionnel de son hôte.

Outre la touche et la couleur sonore singulières amérindiennes (voir photos n°59, 60 et 61 ci-dessous), le *djokano* s'enrichit également de la pensée philosophique qui sous-tend la pratique du *sanpula*. La musique *djokano* aux sons du *sanpula* sert souvent à accompagner les moments de relaxation et de méditations du *gaya*, gymnastique énergétique du Djokan, mais aussi à accompagner certaines formes de combat *djokan*.

Parmi les autres spécialistes, qui ont ouvert les portes du *sanpula* au Gran Dôkô, on compte notamment Messieurs Jantje Stjura et Alexis Tiouka.



Photo 60 : l'auteur avec Elvis Toka, Cayenne, 2016.
2017.

© Apollinaire Anakesa.



Photo 61 : l'auteur avec Alexis Tiouka, Cayenne,

© Archives Yannick Théolade.



Photo 62 : le djokano avec Elvis Toka et son sanpula, au PROGT de Matoury pour la Nuit des arts martiaux de 2013.
© Archives Yannick Théolade.

Sur la photo n°61, Elvis Toka (situé à l'extrême droite et en tenue traditionnelle *kali'ña*) joue son *sanpula*, en participant activement au jeu du *djokano*, à l'occasion de la démonstration de Djokan, pendant La Nuit des arts martiaux, en Guyane, au Palais Omnisports de Matoury, en 2013. La fusion du jeu du *sanpula* avec les autres tambours sont une des particularités du *djokano*. Sur la photo n°59, Elvis Toka et Sawani Makan, en tenues traditionnelles *kali'ña*, dont Sawani Makan jouxte avec un pagne africain, sont en pleine forêt, un travail spécifique consistant à plonger Sawani Makan dans la philosophie du *sanpula*.

Outre les tambours amérindiens, le *djokano* est composé aussi des tambours créoles, constitués généralement de trois catégories de membranophones : les tambours d'accompagnement *tanbou foulé*, aux sonorités de registre moyen, et le *tanbou plonbé*, également nommé *tanbou bass*, de registre grave. Le troisième, tambour solo, est dit *tanbou koupé*. Son jeu consiste en un jeu improvisé d'une grande dextérité. Les tambours créoles portent aussi, entre autres, le nom du rythme traditionnel qu'ils accompagnent, comme par exemple les *tanbou kasékò* pour la danse et les chants du même nom ; il en est de même des *tanbou grajé* pour la danse et les chants du *grajé*.

Le *djokano* utilise également d'autres tambours créoles, dont les *tanbou grajé* et les *tanbou kanmougwé*. Les tambours *kasékò* sont fabriqués soit en lattes, soit ils sont monoxyles, et dits en *bwa fouyé* (en bois fouillé ou taillé dans un seul tronc d'arbre). Aujourd'hui, de plus en plus, le tambour en bois fouillé est abandonné au profit du tambour en tonneau. « Ces tambours en tonneau sont constitués d'un fût ou baril vide (dans lesquels auparavant étaient conservés les salaisons) recouvert d'une seule peau d'animal : agouti ou biche »⁶⁵⁸. La peau est ensuite fixée et

⁶⁵⁸ Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole : Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006, p. 27.

maintenue par un cercle de métal recouvert d'un tissu généralement madras. M. Blenker, fabricant de tambours *kasékò*, me disait que les Anciens choisissaient la couleur rouge unie. Maintenant, ce choix est laissé à la libre appréciation de chacun : un tissu madras ou uni. L'accordage de ces tambours se réalise à l'aide d'un marteau ou d'un morceau de bois dur, dont on frappe les bords pour tendre la peau.

Le tambour *grajé* est un tambour sur cadre que l'on accorde en chauffant la peau avec le feu de bois qui la tend. Excepté le *tanbou koupé solo*, pouvant être joué coincé entre les jambes de l'instrumentiste assis, les tambours du *grajé* se jouent généralement debout. C'est le cas de certains instrumentistes, en particulier les Anciens qui jouent, assis, le tambour *grajé solo*, en le tenant entre les jambes. L'ethnomusicologue guyanaise, Marie-Françoise Pindard, qui a étudié le *grajé*, le décrit :

« Le tambour utilisé dans la région du *grajé* est un tambour dont le cadre circulaire en bois est d'une épaisseur de 1 à 1,5 cm pour une hauteur de 10 cm. Son diamètre varie de 20 à 30 cm pour les petits et de 40 à 50 cm pour les grands. Il est fait en *génipa* ou en *chawari* (bois ayant l'élasticité nécessaire afin de former le cercle du cadre). Sur ce cadre en bois est collée une peau d'animal, selon le modèle désiré : un *tanbou koupé, foulé, plonbé* »⁶⁵⁹.

Les peaux utilisées pour la confection du *tanbou grajé* dépendent du tambourinaire, notamment de la sonorité désirée. S'il souhaite un son aigu, il optera pour

« des peaux d'agouti ou de kariakou (*mazama gouazoubira* ou daguet gris). Pour un son plus grave le choix de la peau de biche sera judicieux. La peau du veau est aussi utilisée. Ces peaux d'animaux, après avoir été préparées (rasées, tannées, séchées), seront collées à même le cadre en bois. »⁶⁶⁰.

Marie-Françoise Pindard, expliquant comment se fabrique un tambour *grajé*, parle de cinq étapes de fabrication : la confection du cadre, la préparation de la peau, le montage de la peau, le déficelage et la finition du tambour et, enfin, l'accordage des tambours. Voici les détails du déroulement de cette fabrication :

« La confection du cadre

Afin que les insectes n'attaquent pas le bois nécessaire à la fabrication du cadre des tambours, l'abattage des arbres ne se fait qu'avec le cycle de la nouvelle lune. Après le

⁶⁵⁹ Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole : Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006, pp. 43-44.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 44

corroyage des troncs et le délignage en panneaux de 8 à 10 cm de hauteur et de 1,5 à 2 cm d'épaisseur, les deux extrémités de chacune des pièces de bois sont adoucies en biseau afin de favoriser la superposition des bouts. Chaque pièce est enroulée sur elle-même selon le diamètre voulu, collée, puis clouée bord sur bord. [...] *La préparation de la peau*

À cette étape, la peau a été débarrassée de ses poils, séchée, lissée et prête à l'emploi. C'est sur le côté le plus doux que sera tracé un premier cercle de la même taille que le cadre circulaire, puis un second à environ 7 cm, représentant la hauteur du tambour. On enlève le surplus de peau. [...] Lorsque que le cadre est neuf, seule la peau servant à couvrir le tambour trempera une nuit dans une bassine »⁶⁶¹.

Le montage de la peau sur le tambour est précédé par la confection de la colle⁶⁶² qui la fixe sur le cadre en bois. À l'aide d'une ficelle, on attache, avec des nœuds, des petits morceaux de bambou qui seront ensuite reliés entre eux, afin de plaquer la peau sur le cercle. « Ceci permet de bien lisser la peau, d'enlever le surplus de colle, et de resserrer la peau et le cadre »⁶⁶³. L'étape finale de la fabrication de ce tambour consiste à déficeler la peau, en y apportant de la finition. Un fois que le tambour est sec, les ficelles sont enlevées et conservées pour d'autres tambours. À l'aide d'un couteau, les boursouflures sont retirées et le tambour *grajé* est prêt à être accordé et à l'emploi. L'accordage du *tanbou grajé* se réalise en le chauffant au feu de bois préparé à cet effet. « Il se fait en plaçant les instruments à proximité d'un feu de bois. Ils sont disposés en cercle à une distance leur permettant de chauffer sans que la peau ne brûle »⁶⁶⁴. Cela peut paraître inhabituel dans l'accordage d'un instrument, mais la chaleur permet de tendre la peau du tambour. Ainsi, le tambourinaire peut tester les sonorités de son instrument et choisir le son souhaité.

Quant à la paire des tambours du *kanmougwé*, elle composée du *yongwé mâl* (mâle) et du *yongwé fimèl* (femelle). Berthela John les décrit ainsi :

« Créoles et Bushinengé emploient un log tambour monoxyle ou taillé dans un tronc d'arbre. Appelé *tanbou yongwé* par les Créoles, ces tambours munis d'une peau épaisse, reliée au corps par quatre ou cinq chevilles des bois appelées *zorè*, fonctionnent en couple femelle et mâle : le *yongwé fimèl* [aux sonorités plus moins aigues], servant d'accompagnement, peut

⁶⁶¹ Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole : Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006, p. 44.

⁶⁶² « Auparavant elle était confectionnée à base de vessie natatoire de poisson séchée, râpée et additionnée d'eau. De nos jours, elle se fait à partir de jus de citrons, fraîchement pressés, mélangé à de l'amidon de manioc appelé communément *lanpwa*. [...] Le tout est porté à ébullition. Le mélange est à point lorsqu'il s'épaissit et prend une couleur brune ». Cf. *ibid.*, p. 45.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

être plus long d'un mètre et quatre-vingt centimètre (1m80), tandis que le *yongwé mâl*, [aux sonorités graves], servant de soliste et utilisant les improvisations, peut mesurer jusqu'à trois mètres. On s'en sert pour accompagner chants et danses *kanmougwé* créoles »⁶⁶⁵.

J'ai eu la chance de connaître et de m'entretenir souvent avec un des derniers *Dòkò* du *yongwé*, qui, malheureusement, est décédé en janvier 2019, M. Horace Grégoire. C'était un des rares *tanbouyen* (tambourinaire) à jouer et à connaître véritablement l'art du *yongwé*. Car, ce n'est pas qui veut qui peut parfaitement jouer de cet instrument que, du reste, l'on ne rencontre que très rarement dans les événements culturels créoles. Leur musique spécifique est le *kanmougwé*. Il arrive souvent que ce dernier soit plutôt joué avec les tambours *kasékò*.

Notons par ailleurs que les tambours *yongwé* sont l'équivalent de la paire des tambours mâle et femelle des Bushinengé Saamaka, nommés *paa doon* ou tambour père, désignant le tambour mâle, et *maa doon* ou tambour maman, pour le tambour femelle. Les Bushinengé Aluku ou Boni les nomment *agida*. Entre la paire des tambours mâle/femelle créoles et celles des Bushinengé, il existe une différence qui tient du rôle et de la fonction spirituels, mais aussi de la position sociale qu'occupent ces instruments à l'intérieur de chacune de ces deux communautés. Les *yongwé* créoles sont utilisés davantage pour des besoins purement musicaux et joués de manière folklorique.

Chez les Bushinengé, outre leur utilité musicale, leur usage est singulier, car soumis aux codes symboliques et de représentations, en lien avec l'univers sacré. Ce sont des tambours sacrés, utilisés uniquement pour les cérémonies et des rituels religieux et spirituels. Par ailleurs, le jeu desdits instruments est strictement codifié et réglementé. Ils ne peuvent donc être joués à n'importe quel moment de l'année, ni par n'importe qui. Ces instruments ne sont jamais ordinairement exposés au regard du commun du peuple. On leur construit une demeure en lieu secret. Seul un initié, aux pratiques spirituelles et religieuses *ad hoc*, a le droit de les toucher, de leur « faire prendre la parole, de leur faire dire » des messages spécifiques, souvent d'essence sacrée.

Quant à leur usage dans le Djokan, aucune performance *djokano* n'a encore vu jour, intégrant le jeu *yongwé* sur scène des démonstrations *djokan*. Toutefois, le fondateur le Gran Dòkò Sawani Makan s'entraîne au *yongwé* chez lui. Nous pouvons espérer le voir intégrer le *djokano* un jour.

⁶⁶⁵ Berthela John, *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2015, p. 87.

De même que les tambours amérindiens et créoles, les tambours *bushinengé* sont aussi, plusieurs titres, une richesse pour le *djokano*, et avec lui, le Djokan. Sawani Makan a été sensibilisé à quelques rythmes *bushinengé* et continue sa formation dans ce domaine. Il a rencontré Charles Awece, un tambourinaire *aluku*, membre de l'association Black Aluku. Celui-ci, l'a initié à l'*awasa*, au *songé* et à l'*aleké* qui sont, respectivement deux rythmes et chants traditionnels, et le dernier un rythme tradi-moderne des jeunes, *bushinengé*. Tout comme les Créoles, les Bushinengé disposent de plusieurs tambours dans instrumentarium. Outre l'*agida*, précédemment évoqué, ils ont également d'autres tambours traditionnels, parmi lesquels le *pikin doon* (le petit tambour), le *gaan doon* (le grand tambour) et « le *tun* ou *adonpay* qui marque la pulsation »⁶⁶⁶. Les *pikin doon*, *gaan doon* et *tun* sont des tambours monoxyles, et leurs résonateurs sont très souvent sculptés ou peints avec du *tembé*, art pictural traditionnel. Lorsque Charles Awece a présenté son *pikin doon* sculpté à Sawani Makan, il lui a en même temps confié l'histoire de son peuple, du marronnage à aujourd'hui, en lien avec la sculpture *tembé* et le tambour en question. Plus qu'un instrument, pour Charles Awece, les connaissances, savoirs et savoir-faire liés à cet instrument en constitue une véritable bibliothèque pour son peuple.

Tableau 13 : récapitulatif des membranophones de Guyane en usage dans le Djokan.

Les membranophones	Origine culturelle
<i>Tanbou foulé</i>	Créole
<i>Tanbou koupé</i>	Créole
<i>Tanbou plonbé</i>	Créole
<i>Tanbou grajé</i>	Créole
<i>Ka</i>	Créole
<i>Yongwé mâl (tanbou kanmougwé)</i>	Créole
<i>Yongwé fimèl (tanbou kanmougwé)</i>	Créole
<i>Sanpula</i>	Kali'na
<i>Sabug</i>	Palikur
<i>Aguida</i>	Bushinengé
<i>Gaan doon</i>	Bushinengé
<i>Pikin doon</i>	Bushinengé
<i>Tun</i>	Bushinengé

Aux membranophones de Guyane, en usage dans le Djokan, le Gran Dôkô a ajouté le *djembé* africain. En août 2012, lors de son premier voyage au Cameroun, Sawani Makan a suivi des cours de *djembé* à l'école de musique « Arbre à Musique », à Yaoundé, auprès de Maître Magnan, considéré par ses pairs comme étant un grand maître de percussion camerounaise. Il

⁶⁶⁶ Berthela John, *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais*, op. cit., p. 88.

était le percussionniste attitré pendant les séances de performance *djokan* à Yaoundé. À la fin du séjour du Gran Dôkô, M^e Magnan offrit son tambour au Gran Dôkô en signe de respect mutuel et d'amitié. Sawani Makan, connaissant la représentation de ce tambour, refusa l'offre, mais après l'insistance de Magnan, il finit par l'accepter. C'est depuis ce présent que Sawani Makan intégra, officiellement, le *djembé* dans l'instrumentarium du Djokan. Par respect et en hommage à ce grand maître, ainsi qu'aux connaissances qu'il lui a transmises, le Gran Dôkô joue de ce *djembé* dans les démonstrations de Djokan.

Tableau 14 : membranophones du djokano en images.

1 <i>Tanbou foulé</i> 	2 <i>Tanbou koupé</i> 	3 <i>Tanbou plonbé</i> 	4 <i>Tanbou yongwé fimèl et mál</i> 	
5 <i>Gaan doon</i> 	6 <i>Sanpula</i> 	7 <i>Djembé</i> 	8 <i>Tanbou grajé</i> 	9 <i>Pikin doon</i> 

Dans la musique guyanaise, il y a de nombreux idiophones. Par opposition aux matières dites souples ou élastiques que représentent les cordes, les membranes et l'air (desquelles résultent les cordophones, les membranophones et les aérophones), les idiophones sont des instruments plutôt faits de matières rigides : végétales, minérales ou animales (notamment bois, bambou,alebasse, métal, pierre, carapace, corne (racloir), coquillage, os, verre, plastique). Comme l'indique également son étymologie latine "*idio*", renvoyant à la notion de "soi-même", pour les idiophones, c'est bien la totalité de l'instrument-même (*idio*) qui vibre, produisant le son (*phoné*).⁶⁶⁷

Les idiophones utilisés dans le Djokan sont : les hochets *chacha* (créole) également appelé *maracas*, *malaka* et *kalawashi* (amérindiens), les sonnailles *kawai* (amérindien et *bushinengé*), les baguettes et bancs musicaux *tibwa* (créole et *bushinengé*) ou la planche musicale *kwa kwa* (*bushinengé*), les tapettes en bois (*tapèt* en créole), et la carapace de tortue, ainsi que le tambour de bois ou tambour en fente *nkul* (camerounais ; on le trouve également sous la même dénomination au Gabon).

Sur les hochets, Monique Blérald décrit ainsi le *chacha* créole :

⁶⁶⁷ Cf. séminaire d'ethnomusicologie du Professeur Apollinaire Anakesa, Université des Antilles.

« Le *chacha*, sorte de hochet, intervient également dans le matériau musical. [...] Cet instrument enalebasse évidé, terminé par un manche [de bois] contient de petites boules de plomb ou de cailloux. Enrubanné, il frappe par les couleurs vives (en général celles du groupe folklorique) qui décorent, un trait esthétique que les Créoles pourraient avoir emprunté aux Amérindiens »⁶⁶⁸.

Des *chacha* du *djokano*, il y en a avec ou sans manche, ce dernier étant tenu à deux mains, l'instrumentiste le secoue énergiquement, pour en produire des sons bien dynamiques. Un *chacha* a même été spécialement conçu pour le Djokan, créé par M. José Eloré, un élève de Djokan. Ce *chacha* a un manche à cinq branches, dont chacune de ses terminaisons retient un *chacha*. Les *chacha* du *djokano* sont utilisés, soit en agitant énergiquement les graines à l'intérieur de laalebasse, soit en les faisant tourner à l'intérieur de laalebasse, soit encore en frappant de la paume de la main laalebasse-même, dont les secousses permettent d'obtenir un son plus sec et plus court. Si dans les danses et chants créoles, c'est souvent la femme qui manie le *chacha* (les hommes étant aux tambours), en Djokan, ce sont les hommes, les femmes et les enfants qui l'utilisent.

Le *malaka*, plus gros que le *chacha*, est un instrument de musique sacré, chez les Amérindiens. Traditionnellement (et encore dans certains villages amérindiens), cet idiophone est normalement utilisé uniquement par le *Pyay* (chaman) qui, rituellement, en exploite des sonorités dont il s'accompagne pour dialoguer avec les esprits. Comme les Amérindiens, chez les Bushinengé certains hochets à usage sacré, utilisés dans les rituels et certaines cérémonies sacrées. Ils l'utilisent aussi pour parler aux divinités et aux ancêtres. Les *chacha* utilisés dans ces circonstances sont souvent recouverts de tissu en l'honneur des esprits, divinités ou ancêtres en question. Chez les amérindiens, ces hochets sont généralement ornés de motifs picturaux traditionnels symboliques et de plumes d'oiseaux spécifiques.

Les *kawai* (ou *kaway*) doivent leur nom aux graines de *kaway* (Laurier jaune dit herbier de Guyane, *Thevetia Nereifolia*, famille des Apocynaceae) qui le composent. Les sonnailles *kawai* sont utilisés par les Bushinengé et les Amérindiens, attachés aux chevilles des danseuses et danseurs, qui les font sonner en martelant les pas cadencés sur le sol, ce, au rythme de la danse alors exécutée. Chez Amérindiens, certains *kawai* de chaman sont sur bâton. En effet, chez les Teko de Guyane notamment, dans l'ouvrage de Colette Riehl Olivier, une photographie témoigne

⁶⁶⁸ Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1996, p. 62.

d'un certain «[...] padze Édouard Petit-Pied effectuant une danse propitiatoire et tenant un bâton de danse sur lequel est accroché une sonnaille »⁶⁶⁹.

Notons aussi que l'usage de ces sonnailles est également répandu en Afrique subsaharienne. Autant on ne sait pas précisément l'origine des *kawai* amérindiens, autant celle des *kawai bushinengé* semble très probablement africaine.

En Djokan, soit ce sont les *tanbouyadò* (tambourinaires *djokan*) qui les portent aux chevilles, soit se sont les *djokanka* (pratiquants du Djokan non musiciens) qui les mettent aux chevilles à un moment bien précis, durant le *madjoumbé* (signifiant puissance, en Djokan). C'est un des enchaînements techniques du Djokan, accompagnés d'une musique puissante *djokano*, appelée *djoumba*. Les *djokanka* montre alors une énergie puissante qui impressionnent les spectateurs. Ils se conditionnent, frappant le sol comme pour s'y ancrer. Cette frappe au sol est donc enveloppée par les sons cadencés des *kawai*, entraînant les combattants, qui s'activent plein d'énergie dans un enchaînement de combat, à l'instar du fameux *haka* des rugbymen néozélandais, les *Hall blacks*.

Dans le *djokano*, l'utilisation des *kawai* est plus ou moins fréquente. Il arrive quelquefois à Sawani Makan de se les frotter dans ses mains pour créer des sons harmonieux ou alors de les frotter sur la peau de son tambour, pour produire des sons inédits. Les *kawai djokano* (comme on peut le voir sur la photo du **tableau n°15, p. 442**) sont généralement utilisés par paire. Parfois, lorsque les *djokanka* sont plus nombreux que le nombre disponible de ces sonnailles, seule un côté sera attaché à une seule cheville du pratiquant. Quant au *tibwa* (, en créole, petit bois ou petit bâton de bois), ce sont deux bâtons en bois, de taille courte ou relativement moyenne, utilisés comme marqueurs rythmiques dans diverses musiques, notamment créoles guyanaises, mais aussi guadeloupéennes, martiniquaises, réunionnaises, et d'autres encore. Monique Blérald-Ndagano nous parle des *tibwa* créoles guyanais en ces termes :

« On appelle *tibwa* deux baguettes taillées dans du bois. Les joueurs frappent avec ces dernières sur un banc ou une caisse en bois. Accompagnant le tambour, le *tibwa* est utilisé pour tous les rythmes, excepté[s] le *léròl* et le *grajé*. Il [*tibwa*] marque le tempo : « *tak pitak pitak tak*. Pour le *ka(n)mougwé*, le batteur du *tibwa* frappe à l'autre extrémité du tambour mâle [et du tambour felle] simultanément avec ses deux baguettes, alors que pour le *labasyou* ou encore le *kasékò*, il tape sur un petit banc spécifique avec chacun des bâtons. Le rythme *ka(n)mougwé* est alors « *tak tak tak tak tak* ». »⁶⁷⁰

⁶⁶⁹ Colette Riehl Olivier (dir.), *Guerriers de la Paix, les Teko de Guyane, Éric Navet, 40 ans d'ethnologie*, Borealia, Paris, Association d'Ethnologie, Université de Strasbourg, 2016, p. 39.

⁶⁷⁰ Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française, op. cit.*, p. 62.

Notons que le petit banc musical créole guyanais est aussi nommé *tibwa*, ce nom désignant alors cet ensemble constitué de deux baguettes et dudit banc. Souvent, il arrive aussi que ce banc soit remplacé par une caisse de bois. Cette dernière est peinte ou sculptée aux couleurs et aux symboles de l'association qu'elle représente et qui l'utilise. En Guadeloupe, le *tibwa* peut être aussi un morceau de bambou sec, que l'on percute à l'aide de deux baguettes en bois. En Martinique, notamment dans les rythmes *bèlè*, le jeu du *tibwa* est obtenu à partir des deux baguettes en bois percutés sur chaque extrémité des deux tambours tenus parallèlement à une distance relativement proche ; le joueur du *tibwa* se tenant au milieu des deux *tambouyen*, derrière eux. Le jeu de ces deux tambourinaires est alterné ; ils ne jouent simultanément que pour marquer la fin d'un morceau.

Dans le *djokano*, le *tibwa* est utilisé pour donner la cadence des combats, les marquer ainsi, en guidant les mouvements et déplacements des *djokanka*. Parfois, le *tibwa* est représenté par deux éléments d'armes *djokan*, les *déboutou* : deux bâtons courts, utilisés par les *djokanka* pour réaliser des combats aux bâtons. Dans les démonstrations *djokan*, deux joueurs de *tibwa* exécutent leur instrument, en se tenant de part et d'autre du groupe orchestral du *djokano*. Il importe aussi de noter que chaque rythme *djokan* a sa cadence, tenue justement par le *tibwa*. Ici, la tenue des *tibwa* est multiple, soit une baguette dans chaque main, soit les baguettes sont entrecroisées, en étant collées l'une contre l'autre à un point précis, soit encore les deux baguettes sont tenues plutôt dans une seule main. Dans le jeu musical *djokano*, les *tibwa* peuvent, par rapport au reste du groupe orchestral, être en premier ou en second plans, ce, en fonction de l'effet musical recherché, attendu, et/ou de l'enchaînement technique proposé.

Les Bushinengé emploient le *tibwa* nommé *kwakwa tiki* ou *kwakwa bangi*, dans la musique *kawina* des Saamaka), qui sert pareillement à donner de la cadence à la musique en cours. On l'utilise pour la danse du même nom, le *kwakwa*. Le mot *tiki*, signifiant bâton, permet de distinguer cet instrument d'un autre, le *kwakwa* (ou *kuakua*), qui est une longue planche de bois, exécutée simultanément par plusieurs musiciens qui la frappent pareillement à l'aide de deux baguettes de bois, marquant une polyrythmie d'une grande dynamique, chacun produisant alors une formule rythmique spécifique. À ce jour, cette pratique de *tibwa* est exclusive aux Bushinengé ; ni les Créoles, ni les Amérindiens ne la font. Chez les Créoles, les tapettes, deux petites plaquettes de bois, sont utilisées dans certaines danses traditionnelles, comme le relève notamment Monique Blérald, en ces termes :

« Enfin, les *tapettes* qui ne sont pas à proprement parler des instruments de musique. Ce sont de petites palettes [plaquettes] de bois qui marquent le changement de pas, de figures dans une chorégraphie ou encore l'évacuation de la scène. La tapette renforce le *nou ka soti* (nous

partons) parfois imperceptible par l'ensemble des danseurs. En général, c'est donc la personne chargée de veiller à la bonne exécution des figures qui utilise les tapettes »⁶⁷¹.

Dans l'organisation musico-chorégraphique d'une performance musicale traditionnelle créole, la femme qui tient les tapettes se doit de connaître à la lettre les figures, les chants et les enchaînements sous-jacents, afin de mieux guider les danseurs et danseuses, ordonner leurs entrées et sorties. Elle fait office de chef d'orchestre, un rôle qu'elle prend très à cœur, ses tapettes lui servant de baguette d'un chef d'orchestre. D'un geste vif, elle en fait retentir un claquement sec, faisant résonner l'écho dans l'espace musical, comme pour rappeler les personnes présentes (membres du groupe comme spectateurs) à un certain ordre. Les tapettes n'ont pas été adoptées dans le jeu musical du *djokano*.

Les *kalawashi* amérindiens sont des hochets utilisés à l'origine par les femmes. Les Anciens, à Awala Yalimapo, disent que « les *kalawashi* sont pour les femmes, ce que le *sanpula* est pour les hommes ». Outre l'instrument, le substantif *kalawashi* désigne aussi des chants et des danses exécutées exclusivement par des femmes, en particulier Palikur, lors des veillées mortuaires, m'a confié, notamment Elvis Toka lors d'un de nos échanges. Aujourd'hui, l'évolution des choses font que, tout comme pour le *sanpula*, les *kalawashi* sont aussi joués par les hommes, même si la priorité reste donnée aux femmes. Contrairement au hochet *malaka*, dont le résonateur est en calèche, celui du *kalawashi* est une vannerie en lianes *arouman*, tressées autour d'une tige en bois, vannerie que l'on remplit ensuite avec des graines de *kawaiï*. Le panier en *arouman*, emprisonnant les graines, est refermé à son ouverture, au niveau du manche en bois, par des ficelles de coton et/ou d'autres cordages. Pour son jeu, les *kalawashi* sont secoués vigoureusement, et les sonorités produites s'harmonisent aux rythmes des chants et des tambours du moment. Ces instruments sont généralement joués par paire, et l'exécutante ou l'exécutant en tient un dans chaque main. La manière de tenir les *kalawashi* est assez variable. Le mode le plus en vogue consiste à tenir l'instrument, la tête en bas, en le saisissant en pronation, le panier est alors tourné vers le bas, tandis que la pointe du manche, vers le haut. Ces mouvements, exécutés alternativement à l'aide d'un gestuel réalisé à la verticale, du haut vers le bas, permettent d'obtenir ces singulières et cristallines sonorités qui accompagnent les pas de danseuses et danseurs *kalawashi*, tout en ajoutant à la richesse rythmique du groupe.

⁶⁷¹ Monique Blérald-NDagano, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, op. cit., p. 62.

Quant à la carapace, il s'agit d'un idiophone traditionnel dont l'usage, en Guyane, est assez répandu chez les Amérindiens, qui l'utilisent souvent, en duo, avec les flûtes. Lors de mes recherches, j'ai assisté à quelques démonstrations musicales, avec intervention de cet instrument si particulier. Certaines avec les Teko, à Camopi, et d'autres, à Trois Sauts, avec les Wayãpi. L'instrument est à base d'une carapace des tortues de terre, de taille variable. À la grande ouverture de la carapace, sur un des bords de l'instrument, on applique de la résine, et on attend que l'ensemble soit séché. Le jeu se fait par frottement, avec le tranchant de la main. C'est le frottement de la peau avec la résine qui génère des sonorités uniques de cet idiophone, la vitesse du frottement variant alors avec le rythme de la musique et du chant exécutés. On joue cet instrument debout ou assis.

Chez les Wayãpi de Trois-Sauts, on l'appelle *puupu*, chez les Teko, il se nomme *totipilet*⁶⁷². Pour un droitier, la carapace est coincée sous le coude et l'avant-bras gauches, pendant que la main droite vient frotter la résine, d'un mouvement de pousser du haut vers le bas. Ce mouvement ressemble à celui du jeu d'archet d'un violon, sauf qu'il n'y a pas de retour (la remontée) joué avec la main. Un seul mouvement (aller descendant), à la fois, est donc réalisé, pour effectuer plusieurs rythmes. Cet instrument et sa démonstration sont très rares sur le littoral guyanais. J'ai eu l'opportunité d'en voir l'exécution, à deux reprises, par le groupe Teko Makan, qui l'a utilisé pendant. Les Jeux Kali'ña, en 2016, à Awala Yalimapo, et à la deuxième édition du *Djokanakondé*, en 2015, à Cayenne ; le groupe avait été alors invité par Sawani Makan. L'idiophone en carapace de tortue est très difficile à jouer. Pour en sortir un son musical valable, il nécessite une longue pratique, afin d'en maîtriser le doigter qui permet de trouver le frottement adéquat.

Les Teko tiennent pour un des leurs patrimoines de prix, l'idiophone en carapace de tortue. En 2013, lors d'une démonstration de la compagnie Teko Makan, à Strasbourg, une carapace de tortue avec des hochets *malaka* avaient été offerts, en signe de reconnaissance, à Colette Reihl, coorganisatrice de l'échange culturel⁶⁷³ entre les Teko et les alsaciens ; ce qui prouve, par ailleurs, la valeur précieuse de cet idiophone en carapace de tortue, aux yeux des Teko, et plus largement, aux yeux des Amérindiens.

Sawani Makan a été initié à l'idiophone carapace de tortue par Joachim Panapuy, à Camopi, il y a bénéficié de l'occasion de le jouer en groupe, à la fête de Camopi, en accompagnant trois chants traditionnels *teko*. Le groupe *djokan* a, ensuite, entamé un rythme *djokano* solo, avec la

⁶⁷² Cette information m'a été donnée et écrite par Jammes Panapuy, un agent *teko* pour le Parc amazonien de Guyane, chez lui à Camopi en 2017.

⁶⁷³ Colette Reihl Olivier (dir.), *Guerriers de la Paix, les Teko de Guyane, Éric Navet, 40 ans d'ethnologie, op. cit.*, p.130.

carapace de tortue, accompagnée par les tambours. Notons aussi que jadis, cet idiophone était régulièrement joué par les Kali'ña, avant qu'il ne disparaisse, peu à peu, de leur univers musical. Puis, un jour, lors d'une conférence, pendant la Nuit du *Sanpula*, en 2016, les Anciens ont manifesté un vœu ardent de retrouver les rythmes, dans leur pratique musicale traditionnelle, la façon de jouer cet instrument.

En ce qui concerne le tambour en fente *nkul*, il n'est adopté, dans l'univers musical guyanais, qu'au sein du Djokan. Le Gran Dôkô a fait le choix de l'intégrer dans le jeu musical *djokano*, en signe d'hommage et de reconnaissance à l'Afrique, par rapport à tout ce qu'il avait ressenti au cours de ses deux séjours au Cameroun. Lors de son premier voyage au Cameroun, en août 2012, il s'est initié au *nkul* à l'école de musique de Yaoundé « Arbre à musique », dirigée par M. Raymond Pendé. C'est là, en compagnie du maître Bill, un expert de cet instrument, qu'il prit ses premiers cours de *tam tam* camerounais. Durant ce séjour de deux semaines, la totalité des cours d'initiation au Djokan a été réalisée avec l'accompagnement musical des *nkul* et des *djembé*.

À ce moment-là, le Gran Dôkô Sawani Makan a avoué que c'était bien la première fois qu'il ressentait une si singulière vibration en lui. Cette vibration étant en partie due à l'énergie sonore desdits instruments musicaux, qu'il avait donc ressentie au plus profond de lui-même, il avait donc décidé d'intégrer l'énergie vibratoire du *nkul* dans le Djokan. Sans l'imaginer préalablement, M. Pendé lui avait offert un *nkul*.

L'initiation *djokan* en question fut poursuivie en août 2013, et ce fut le deuxième séjour camerounais du fondateur de Djokan. Il en a profité pour continuer à se former à la pratique du *nkul*. Cet ainsi, qu'avec le progrès de plus en plus significatif qu'il obtiendra en la matière, le Gran Dôkô finira par intégrer le *nkul* dans le *djokano* et dans les démonstrations de Djokan. Depuis, le public guyanais s'est progressivement familiarisé avec cet instrument. Il n'en est pas moins de la communauté camerounaise de Guyane d'ailleurs. En effet, lors d'une de ces représentations, le Gran Dôkô a reçu des félicitations de la part des membres de cette communauté, pour avoir réussi le jeu musical avec leur instrument traditionnel sacré, et l'avoir intégré avec succès dans le *djokano*. En novembre 2015, à la deuxième édition du *Djokanakondé*⁶⁷⁴, Sawani Makan exécuta un duo de *nkul*, en compagnie de l'artiste international camerounais, Félix Sabal-Lecco, dont la prestation enchanta les spectateurs qui, pour bon nombre d'entr'eux, découvraient alors pour la première fois cet instrument. Comblé de bonheur, après avoir réalisé cette prestation avec lui,

⁶⁷⁴ Le *djokanakondé* est un concept créé par le Gran Dôkô et se définit comme la journée internationale du Djokan qui a lieu en Guyane tous les deux ans. *Kondé* est un mot en *sranan tongo* qui signifie pays, village. *Djokanakondé* est la traduction du pays du Djokan donc en hommage à sa Guyane, terre qui l'a vu naître.

Félix Sabal Lecco lui confiera, pour sa part, son émotion : « le temps d'un instant, j'ai été agréablement emporté dans mon Cameroun natal. Du reste, depuis que je vis en Europe, c'est seulement le deuxième *nkul* que je vois hors des frontières camerounaises. ». C'est l'expression de cette ambiance émotionnelle que semble traduire la photo suivante, prise pendant son jeu du *nkul*, lors de la fameuse manifestation du Djokan (la deuxième édition *Djokanankondé*).



Photo 63 : Félix Sabal-Lecco jouant du *nkul* au djokanankondé, à la salle du Zéphyr de Cayenne, octobre 2015.
©Philippe Roger.



Photo 64 : *nkul* personnel du Gran Dôkô Sawani Makan offert en 2012 par Raymond Pendé à Yaoundé.
© Yannick Théolade.

Le *nkul*, monoxyle, est en tronc de bois évidé. Son résonateur, de forme cylindrique voire trapézoïdale et soigneusement creusé dans la masse du bois de tailles diverses, de quelques dizaines de centimètres à plus d'un mètre. L'ouverture de la partie supérieure permet d'obtenir deux parois et deux lèvres de chaque côté, que les Camerounais qualifient de « bouche de *nkul* ». À l'aide de deux mailloches en bois, dont l'une des extrémités est rembourrée avec de la résine de sève de bois spécialement préparée ou de caoutchouc, l'instrumentiste frappe sur lesdits parois et

sur les fameuses lèvres, pour faire « parler son instrument ». La première sortie du *nkul* avec le *djokano* s'est faite en 2016, lors d'une démonstration *djokan*, en Martinique. Notons que le *nkul* est considéré comme le téléphone ancestral.

Tableau 15 : récapitulatif des principaux idiophones guyanais et africain utilisés dans le Djokan.

Les idiophones	Origine culturelle	En images
<i>Chacha</i> ou <i>maracas</i>	Créole, Amérindien	
<i>Malaka</i>	Amérindien, Bushinengé	
<i>Kawaiï</i>	Amérindien, Bushinengé	
<i>Tibwa</i>	Créole	
<i>Kwa kwa tiki</i> ou <i>kwakwa bangi</i>	Bushinengé	
<i>Tapèt</i>	Créole	
<i>Puupu</i>	Amérindien	
<i>Kalawashi</i>	Amérindien	
<i>Nkul</i>	Cameroun	

En ce qui concerne les aérophones, le Djokan se réfère davantage aux flûtes guyanaises, dont la plupart est d'origine amérindienne. Parmi ces dernières, les flûtes en os *iuhu kawan teko*,⁶⁷⁵ sont confectionnées dans un tibia de biche ou de cariacou *kalidjakukawan*, dans lequel on

⁶⁷⁵ Sur ces flûtes, lire également Colette Riehl Olivier (dir.), *Guerriers de la Paix, les Teko de Guyane*, Éric Navet, 40 ans d'ethnologie, op. cit., p. 53.

perce trois trous de jeu et une petite embouchure à encoche. Aujourd'hui, l'usage de ces instruments est de plus en plus rare. Elles sont prisées par des musiciens solitaires. On me racontait que le flutiste pouvait séduire une jeune femme par les mélodies jouées.

Outre les flûtes en os, en bambou, dont les flûtes traversières, des bouts de bambou de taille différente reliés entre eux, en radeau, à l'aide de la ficelle de coton. Quant aux clarinettes amérindiennes, les *tule* des Wayãpi ont été fructueusement étudiées par Jean-Michel Beudet. Ce sont des clarinettes simples idioglottes (constituées d'un tuyau en bambou sans trou de jeu). À l'intérieur du tuyau est inséré un petit tube de roseau sur lequel est découpée une anche de 6 cm de long environ. L'instrument est accordé grâce à une ligature en fil de coton, coulissant autour du tube, ce qui permet de contrôler la longueur vibrante de l'anche. Le jeu des *tule* est collectif, chaque instrument n'émettant qu'un son. La masse sonore au timbre grave, de ces instruments, est impressionnante.

Du reste, le lien avec l'univers naturel, et même sacré, s'établit d'emblée, puisque chaque pièce est consacrée à un animal particulier, souvent totémique. Chez les Teko, on distingue deux types de ces clarinettes traditionnelles en bambou : les *tule'i* (à double tuyau, produisant des sonorités aiguës) et les *tuleuhu* (à tuyau unique, qui sont des clarinettes simples de registre grave). La musique *tule* est par ailleurs orchestrale et polyphonique. Pendant le jeu, le *dzale'et* lance des phrases musicales en solo, auxquelles répond le *tutti* orchestral. Pendant la performance, en file indienne, les danseurs évoluent en couple, homme et femme, seul l'homme joue d'une main l'instrument en même temps qu'il danse, et son autre main posée sur l'épaule de la partenaire qui, elle, tient d'une main son musicien de partenaire à la taille.

Le *tule* demeure l'expression musicale préférée des Teko, au travers de laquelle des sonorités rythmées instrumentales sont conjuguées aux martellements des pas de la danse, généralement dans une ambiance festive ou pour soutenir une pratique rituelle. Jadis, la musique *tule* pouvait être exécutée, sans discontinu, deux ou trois jours durant, pour agrémenter des festivités. Aujourd'hui, ce sont des manifestations culturelles traditionnelles qui servent d'occasions de jouer et de danser le *tule*. Il en est notamment ainsi lors des Journées des peuples autochtones. Parmi les groupes du *tule teko* des plus fameux, on compte le groupe Teko Makan. Les Teko possèdent aussi des flûtes à bec en bambou, appelées *kwamã*⁶⁷⁶.

Des instruments traditionnels à vent, les Créoles les utilisent très rarement, en particulier, le sifflet. Les Bushinengé ont traditionnellement recours, comme me l'avait aussi confirmé un de

⁶⁷⁶ Colette Riehl Olivier (dir.), *Guerriers de la Paix, les Teko de Guyane, Éric Navet, 40 ans d'ethnologie, op. cit.*, p.53.

mes informateurs *djuka*, M. Néhémia Paul, à la flûte en bambou qui est de moins en moins utilisée de nos jours.




Les aérophones traités enrichissent la panoplie instrumentale du *djokano*. Ils ne font pas tous partie du Djokan tout simplement parce qu'ils ne sont pas encore maîtrisés par le fondateur et/ou les *djokanka*. En d'autres termes, Sawani Makan a particulièrement intégré les idiophones, dont il a reçu des initiations ou un apprentissage sérieux (y compris des connaissances sous-jacentes liées à l'histoire, au jeu et au mode de fabrication de l'instrument) et/ou, pour des instruments sacrés, ceux pour lesquels il a reçus l'autorisation de jouer. Des aérophones, pour le jeu musical du *djokano*, il a choisi d'utiliser les flûtes en bambou (traversière à bec), ainsi que la trompe conque à *lambi*.

Pendant son séjour à Trois Saut (ïtu Wasu), en août 2018, le Gran Dôkô s'est initié aux flûtes en bambou des Wayãpi. L'opportunité lui a également été accordée de jouer et de danser, lors de la fête traditionnelle *wayãpi*, du mois d'août 2018. À cette occasion, deux flûtes lui ont été offertes à la fin de cet événement culturel. Il s'est aussi initié aux flûtes *teko* le *tule*. Avec M Joachim Panapuy, qui un des grands flûtistes *teko*, il s'est initié à leur flûte traditionnelle. Il en a fabriquée une traversière qu'il joue dans l'album musical *djokano*, sous le titre d'« *Anba Lapli* » (sous la pluie). Quant à la trompe conque de *lambi*, elle a été utilisée plusieurs fois, dans les concerts de musique *djokano*, par l'artiste Yann Cléry, en résidence musicale dans « *Tchenbé potomitan* » (titre de la résidence musicale réalisée en 2019, voir **vidéo 10 sur clé USB**). L'usage de cette trompe est assez répandu dans les Antilles françaises notamment (Martinique, Guadeloupe). Aucune utilisation n'a encore été faite de cet instrument dans les démonstrations de Djokan.

Tableau n°16 : récapitulatif des principaux aérophones guyanais.

Les aérophones	Origine culturelle
<i>Ocarina</i> , flûte en argile	Amérindien
<i>Kapaujetpe</i> , flûte en os	Amérindien
<i>Titilu</i> , flûte traversière en bambou	Amérindien
<i>Tule</i> , clarinette simple en bambou	Amérindien
Flûte en tige végétale (non vernaculaire inconnu)	Amérindien

Tableau 17 : *aérophones traditionnels guyanais en usage dans le djokano.*

Flûte en os <i>Kapaujetpe</i>	Flûte traversière en bambou <i>Kuwama</i>	Flûte végétale
		

La dernière des catégories instrumentales du *djokano* ce sont les cordophones. En Guyane, les instruments à cordes ne font pas traditionnellement partie de l'univers musical des Amérindiens et des Créoles. Seuls les Bushinengé y avaient jadis recours, et de nos jours, cette pratique est tombée en désuétude ; l'un des rares joueurs de l'arc musical *aguado* (*agwado*), Papa Anéli (de Maripasoula) est décédé, en 2016. Quatre arcs en bois sont encastrés dans le résonateur enalebasse. Les cordes, métalliques ou en nylon, étaient jadis en fibre d'écorces d'arbre ou de liane. Pour le reste, Vincent Blakaman, un percussionniste *aluku* m'a fait parvenir des musiques d'*aguado* sur une clé USB. Toutefois, au Centre d'art et de recherche de Mana (le CARMA), des ateliers de fabrication d'*aguado* sont, de nos jours, organisés avec des jeunes *bushinengé*.



Photo 65 : *Aguado* de Sawani Makan. ©Yannick Théolade.

Pour clore sur le sujet, l'instrumentarium du *djokano* est constitué de divers instruments traditionnels majoritairement d'origine guyanaise. Leur intégration dans le Djokan obéit à des règles préalablement établies le Gran Dôkô, en fonction de leur sonorité. Il a également tenu à la représentation culturelle des communautés amérindiennes, *bushinengé* et créoles, qui constituent le socle d'inspiration des composantes martialo-musicales du Djokan, dans leurs aspects techniques autant que philosophiques. Qu'en est-il finalement de la musique du Djokan.

V. A. 2. Musique

Le *djokano*, ayant pour socle de musicalité des sonorités amazoniennes, c'est tout naturellement que les musiques traditionnelles guyanaises se sont imposées comme source d'inspiration principale pour l'art musical du Djokan (**voir audios 1, 2, 3, 4, 5, 6,7, 8, 9 et 10 sur clé USB**). Ici la musique n'est nullement un accessoire, et son caractère important n'est plus à démontrer outre mesure, d'autant plus que le Djokan est bien un art martialo-musical, comme l'indique l'intitulé de la thèse. C'est une musique-corps : expression du corps objet (instrument musical) et du corps physique humain, deux corps sur lesquels se fondent les actions et l'activité *djokan*. Ils en constituent un dyptique, revers d'une même médaille, dirais-je, deux composantes certes distinctes, mais entretenant mutuellement une intime correspondance.

Par ailleurs, c'est une évidence que le Djokan n'est pas le seul art martial qui utilise la musique comme support et langage étroitement associés aux actions martiales. En Amazonie, la *capoeira* est l'un des cas des plus emblématiques en la matière.

Nous l'avons vu, la singularité de la musique *djokano* c'est une création spécifique, dont une partie est l'œuvre du fondateur du Djokan, et l'autre une commande qu'il a effectuée auprès des gardiens de la culture (amérindiens, *bushinengé* et créoles, en l'occurrence). C'est pourquoi bon nombre des démonstrations *djokan* débutent avec de la musique autre que celle du *djokano*, principalement celles des Bushinengé, des Créoles et des Amérindiens.

Dans cette pratique musicale, chanteurs, chanteuses, musiciens et musiciennes donnent de leur voix pour introduire les spectateurs dans la prestation et le message *djokan* et les amènent alors progressivement à l'éveil des sens, les faisant voyager dans l'ambiance amazonienne. La musique et les chants résultants sont conçus comme une énergie de la nature⁶⁷⁷. Elle transporte le spectateur dans « un émerveillement intérieur et extérieur », comme me l'ont témoigné plusieurs spectateurs interrogés à ce propos : « on passe des moments magiques, on se croirait être transporté dans la forêt guyanaise ».

⁶⁷⁷ Dans le *djokano*, les sonorités instrumentales et vocales sont associées à divers bruitages (vent, ruissellement d'eau, craquement de bois ; cris de divers animaux (volants, marchants, rampants), onomatopées et autres mots du langage spécifique du Djokan, dont des vocables et des expressions codés portent des messages instantanés ou annonçant des actions futures à destination des combattants *djokanka*. Il importe de noter aussi qu'en Guyane, dans certaines classes bilingues des établissements scolaires (primaires), des ateliers pédagogiques d'éveil sont réalisés avec le soutien musical *djokano*. À ce sujet, Sawani Makan vient de publier un ouvrage pédagogique, réalisé avec le concours du réseau Canopé (Yannick Théolade, Ketty Bunch, *Djokan timoun - J'apprends le Djokan, EPS, LCR, Musique, Cycle 1, Cycle 2 et Cycle 3*, Préface de Caroline Golitin, Paris, Réseau Canopé Éditions, Collection Agir, CREAAM, 2018). Il est accompagné d'un CD audio avec certaines musiques *djokano*, dont une créole guyanaise et une autre en *sranan tango* des Bushinengé.

En fonction de la démonstration, de la demande spécifique et du contexte de la performance *djokan* (festival culturel, festival d'arts martiaux, concert), le *djokano* se présente différemment.

Culturellement, le *djokano* prend sa forme complète, avec des chants en langues régionales guyanaises et de la musique avec des rythmes et un instrumentarium typiques. L'ensemble est structuré en véritable mosaïque des sonorités spécifiquement codées, répondant aux besoins des expressions martiales du Djokan. Ici, chaque pièce musicale sert donc de socle à la réalisation gestuelle et à l'expression corporelle qui singularisent cet art martial. Cette musique, dans laquelle se côtoient, se mêlent, s'interrogent et communiquent traditions, us et coutumes et toutes sortes d'éléments de la nature, constitue par ailleurs un décor sonore imagé, très représentatif de l'univers martialo-musical *djokan* où le passé et le présent se tressent, se synchronisent, pour des liens de partage en vue du bien-être du pratiquant autant que du spectateur.

Par ce biais, les *djokanka*, non seulement se préparent à leurs scènes de combat, mais également sur le plan sensoriel, la musique *djokano* leur sert, selon les circonstances, d'énergie qui, en les canalisant, les dynamise, les stimule ou les calme.

C'est une musique où le tambour et le chant tiennent une place fondamentale, et ont une symbolique particulière. Le répertoire *djokano* constitue un univers de rencontres importantes entre le Djokan et toute communauté d'individus qui s'y intéresse, entre le Gran Dôkô et des Anciens qui le nourrissent de leurs savoirs en la matière. Souvenons-nous par ailleurs que le Djokan est un art martial qui établit le lien entre l'homme et la nature, met l'être au centre de la société. On comprend que la musique du Djokan, le *djokano*, traduise la puissance de la nature, de l'être et du rapport positif que les hommes peuvent avoir entre eux, en vivant ensemble en bonne intelligence, dans le respect de l'autre. C'est ce que corroborent les propos du fondateur lorsqu'il indique que la musique et le chant lui ont permis non seulement de libérer son potentiel artistique, mais lui ont également conduit vers une maîtrise complète de son art. C'est peut-être ce qui justifie le fait que le fondateur qui, jusque-là a toujours été surtout combattant, s'adonne conséquemment, depuis quelques années, aussi à la performance de *tanbouyadò* et de chanteur *djokano*, soutenant les enchaînements de combat des *djokanka*.

Notons aussi que, dans une performance du Djokan, le *tanbouyadò* n'est jamais figé, assis sur sa chaise derrière son tambour. C'est tout son corps qui joue du tambour. Le Gran Dôkô dit que le *tanbouyadò* « pratique le Djokan sur tambour, qu'il combat sur son tambour, chante avec son tambour et s'éveille avec son tambour. » En effet, le *tanbouyadò* est avant tout un *djokanka*. Il maîtrise les techniques martiales *djokan*, qu'il traduit alors en mouvements sonores *djokano*. Par exemple, pendant la lutte du Djokan, l'*asuwadja*, c'est le rythme musical *djokano* qui apporte de l'énergie aux lutteurs qui doivent pratiquer un double combat : interne, en combattant leurs

propres faiblesses, et externe en luttant contre un adversaire, synonyme de lutte de vie à laquelle est quotidiennement soumis tout commun des mortels.

C'est pourquoi, sur scène, lorsqu'un *asuwadjakan* lutte avec agressivité, le *tambouyadò* le ramène à l'ordre, mieux, à l'origine du combat, à travers une formule tambourinée codée appropriée, lui faisant comprendre qu'il ne doit pas combattre avec agressivité, mais plutôt avec combativité. La musique vient, ainsi dire l'essentiel, arbitrer le combat, tout en lui apportant argument de réflexion sur soi. La *djokano* contribue ainsi à ramener l'humain à la réflexion sur des valeurs d'humanité et, conditionne le pratiquant, tout en le disposant en particulier à affronter ses propres peurs. De fait, il s'agit là d'une singulière codification, un langage communicatif particulier que cette musique du Djokan apporte au *djokanka* dans son apprentissage et sa progression martiale. Le code tambouriné du *djokano*, de même que son usage communicationnel dans la transmission des messages et des savoirs sont réalisés sur le modèle des langages tambourinés africains, qu'Apollinaire Anakesa explicite en ces termes :

« Par son mode codé, le langage tambouriné offre une confidentialité adéquate, garantissant ainsi la sécurité de l'information diffusée. L'instantanéité de la communication permet d'atteindre simultanément une plus ou moins vaste masse populaire. Selon son type, un message tambouriné peut être compris par une communauté parlant la même langue ou uniquement par un groupe de personnes initiées à un code précis. »⁶⁷⁸

Le code tambouriné est un système de communication, à part entière, d'émission de messages, de consignes, de directives et d'actions en tous genres que le jeu du tambour et la synergie du corps humain mettent en scène.

La musique *djokan* comporte, entre autres, cinq rythmes qui sont cinq codes *djokano* spécifiques. Je dis spécifiques, car ce ne sont pas les seuls rythmes qui sont utilisés dans le Djokan. En effet, des rythmes déjà connus et empruntés aux rythmiques notamment guyanaises en font aussi partie :

Il en est par exemple ainsi du rythme *dérédi*⁶⁷⁹, un rythme lent, que les Créoles utilisent, entre autres, dans le *grajé* et le *kanmougwé*, tandis que les Amérindiens, dans le rythme du *sanpula*. Dans le Djokan, le *dérédi* accompagne les mouvements du *gaya*, temps, nous l'avons vu, soit de récupération, soit de retour au calme, également considérés comme étant les moments de circonspection et de retour sur soi. Aussi demeure-t-il un rythme de recentrage physico-mental,

⁶⁷⁸ Apollinaire Anakesa Kululuka, *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, op. cit., p. 444.

⁶⁷⁹ *Dérédi* est un mot créole qui signifie s'étirer ou ce qui est étiré.

autrement dit un rythme permettant une observation intérieure de soi, une écoute profonde de son être.

Dans le Djokan, le *djoumba*⁶⁸⁰ est un rythme guerrier. C'est une musique qui fait ressortir l'âme guerrière, conquérante des *djokanka*, un rythme envoutant, motivant et conditionnant le *djokanka* aux exercices et aux épreuves du Djokan. Le *djoumba* y accompagne les *kanman* (postures), les enchaînements techniques de base (comme le *djoubak*) et les enchaînements complexes, mais aussi certains enchaînements de combats, les expressions autant codifiées que libres et surtout le *madjoumbé* que je vais décrire en *infra*. Le rythme *djoubat* est le troisième rythme de base du *djokano*. Il est en appui des enchaînements techniques appelés *djoubatè*, mettant en scène deux voire plusieurs *djokanka* à la fois qui, tour à tour, lancent une attaque, une riposte et une défense : c'est un jeu du miroir, de part et d'autre, chacun fait ce que son vis-à-vis réalise.

Le *djoubat* rythme et marque ainsi les attaques de chaque *djokanka*. Lorsqu'on en accélère le tempo les difficultés techniques martiale et mentale augmentent en conséquence. À un certain moment donné, le *tanbouyadò* peut varier le tempo rythmique du *djoubat* (en l'accéléralant ou le décélérant), afin de déstabiliser volontairement le ou les *djokanka* en action. Les *djokanka* concernés doivent donc obligatoirement tenir leurs techniques suivant la cadence musicale qui leur est alors imposée. Ici, le travail est davantage axé sur la concentration mentale, la précision du geste exécuté et la gestion du *cardio* et de la justesse émotionnelle. Outre le *djoubat*, le rythme *mougwé*, inspiré du *kanmougwé* créole, est très rapide, employé généralement pour les combats aériens. Ce rythme *djokano* représente l'élément air, traduit au travers des enchaînements avec les lances de combat notamment.

Dans la pratique du *djokano*, deux autres rythmes, autres que ceux de base, sont utilisés uniquement pour les cours, jamais pour les démonstrations. Il s'agit du *swékò*, rythme qui sert pendant la séance de cardio-training, et du *djaka*, qui intervient plutôt pour l'échauffement spécifique du même nom le *djaka*. Les *djokanka* exécutent différents *djaka* au rythme du *tanbouyadò* qui, en variant les tempos, rend leur exercice encore plus intense.

Dans le domaine vocal *djokano*, il existe plusieurs chants, parmi lesquels : « *djokano* », « *apiyé djokano* », « *ka monté lawa* », « *djoknanakondé* », « *kamoa* », « *djokanokoyé* ». Ces chants célèbrent le Djokan et sa genèse. *Apiyé djokano*, par exemple, est le chant de

⁶⁸⁰ *Djoumba* est un vocable qui a été inventé par le Gran Dôkô à partir du mot créole *madjoumbé* signifiant la puissance. En effet, les anciens, qui travaillaient l'abattit et qui voyaient l'orage, la pluie, le tonnerre au sommet de la colline, disaient : « *panga madjoumbé ka vini !* », Attention la puissance des éléments arrive !

rassemblement autour du *djokano*. *Ka monté lawa*, pouvant se traduire par "la remontée de la rivière" a été créé en hommage aux Marrons fuyant les plantations, pour la jungle amazonienne, en traversant forêts denses et fleuves souvent jonchés de rapides et toutes sortes d'embûches.

Le chant *djokanakonde* signifie, en Djokan, tout humain a pour possession sa terre natale (voir paroles ci-dessous). Quant au chant *djokanokoyé*, en langue *kali'ña*, il parle du rapport du Djokan à la nature. Ce chant déclame que « le Djokan est la terre, est le ciel, est la mer, est le feu de Djokan, c'est la nature. » Ce chant a été composé par Elvis Toka, en 2017, chez lui, à Awala Yalimapo. En voici les paroles :

Paroles chant Djokanakonde : *Le village du Djokan*

« Djokanakonde, Djokanakonde

Djokan na mi yo, Djokan na yu é !

Le Djokan c'est moi, le Djokan c'est toi

« Djokanakonde, Djokanakonde

Djokan na mi yo, Djokan na yu é!

Mi wani taki bushi é, Djokan na dati o, Gaiana ! *Je veux parler à la Nature, c'est ça le Djokan, la Guyane*

Djokan na mi yo, Djokan na yu é !

Djokanakonde, Djokanakonde

Djokan na mi yo, Djokan na yu é !

Djokan anga mi yé, Djokan anga yu o, alasama ! *Le Djokan avec moi, le Djokan avec toi, le Djokan est pour tous*

Djokan na mi yo, Djokan na yu é ! »⁶⁸¹.

Cf. exemple musical **audio n° 12**.

Tableau 16 : Récapitulatif des différents rythmes du Djokan.

Rythmes <i>djokan</i>	Utilisation
<i>Dérédi</i>	Relaxation/ <i>gaya</i>
<i>Djoumba</i>	Conditionnement/combat
<i>Djoubat</i>	Concentration/combat
<i>Sanpula djokan</i>	Méditation/ <i>gaya</i>
<i>Swékò</i>	Cardio-training
<i>Mougwé</i>	Combat

⁶⁸¹ Yannick Théolade, Ketty Bunch, *Djokan timoun - J'apprends le Djokan, EPS, LCR, Musique, Cycle 1, Cycle 2 et Cycle 3*, préface de Caroline Golitin, Paris, Réseau Canopé Éditions, Collection Agir, CREAAM, 2018, p. 51.

La musique du *djokano*, le *djokano*, est indissolublement liée à son action martiale. Seul son aspect technique ne permettrait donc d'en saisir la véritable essence dans sa globalité. Mais pour en donner quelques descriptions techniques, et rendre compte de ses phénomènes sonores, il importe donc d'en proposer des transcriptions. Cependant, nous savons que toute transcription, musicale en l'occurrence, implique des choix, dont il importe préalablement de préciser les critères.

Pour le *djokano*, ces choix ne peuvent être uniquement fondés sur des évidences, car celles-ci reposent comme telles, non pas en tant qu'un conditionnement universel, mais plutôt et avant tout comme un conditionnement culturel. En effet, poser un regard des plus objectifs possibles sur les phénomènes culturels permet de mieux appréhender les manifestations issues de chaque culture concernée. En ce qui concerne la musique, elle a du sens parce que chacun en est imprégné d'abord au niveau de son vécu, avant de l'appréhender comme un objet de connaissance intellectuelle. Par rapport à l'écriture musicale, nous savons aussi qu'aucune transcription n'est réellement capable de rendre compte de la totalité des phénomènes sonores constituant une production musicale spécifique. La difficulté c'est d'éviter de privilégier certains aspects, parfois même de façon insidieuse voire inconsciente, tandis que d'autres sont tenus pour des éléments négligeables et même carrément ignorés, car on n'a pas tenu compte des réalités culturelles sous-jacentes qui donnent du sens à la musique en question.

Faut-il encore souligner que, même l'appréciation des critères techniques (mise au jour des hauteurs pertinents, des timbres et rythmes subtiles, des accentuations et autres segmentations délicates) demeure souvent très subjective. Bien qu'aujourd'hui, il est possible, grâce à des machines et à des logiciels, d'effectuer objectivement certaines mesures.

Dans ce processus, le problème fondamental est de poser des bonnes questions. Comme l'a relevé, en son temps, Gilbert Rouget, « Faut-il transcrire ou décrire ? »⁶⁸² les deux actions sont nécessaires. Par quel bout prendre alors l'opération ? Sur le plan analytique, commencer par décrire lorsque la transcription est phonologique est préférable à la transcription musicale est le point de départ, plutôt qu'un résultat. L'idéal est d'alterner les opérations de description et de transcription en les faisant s'enchevêtrer. Ainsi un certain niveau d'analyse permet un état de transcription qui, en retour, permet de faire progresser l'analyse, et vice versa.

Pour la musique et les chants *djokano*, j'en ai donnés, en illustration, une présentation visuelle codée des éléments sonores fondamentaux, dans un souci de systématisation relevant d'une rigueur intellectuelle. L'essentiel pour la musique et les chants *djokano* c'est surtout leur

⁶⁸² Gilbert Rouget, « Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien », in *Échange et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60^e anniversaire*, Paris, Mouton, 1972, p. 677.

caractère dynamique, énergétique, permettant de soutenir les actions martiales des *djokanka*, les deux systèmes (musical et martial) s'imbriquant dans une forte interrelation et interaction. Par commodité d'usage, les exemples qui suivent sont en notation occidentale, aujourd'hui quasi-universalisée, et dont l'accès est largement démocratisé. Ces transcriptions mettent en exergue trois aspects : la mélodie pour le chant, le rythme de base pour les percussions et la masse sonore d'ensemble. Il en est particulièrement ainsi du premier exemple qui porte sur le chant *djokano* qui est le chant qui raconte la genèse du Djokan, ses origines multiples et ses messages philosophiques. La transcription a été effectuée par Willy Costille, pianiste, chef de chœur, professeur d'écriture musicale. Il est par ailleurs pratiquant de Djokan.

La transcription a été réalisée à partir de l'enregistrement du CD Djokano (cf. l'exemple audio n°01). Ce travail a été précédé d'un entretien pratique d'expérimentation (jeu de percussions, de chants, en interaction avec la rythmique et l'expression corporelles *djokan* basées sur le ressenti du *djokano*), avec Sawani Makan, sur la musique et le chant de cette pièce, suivi d'un atelier d'initiation. Selon le transcritteur, « Pour la transcription du rythme de base *djokano*, nous avons tenu compte des temps forts et temps faibles guidés par les mouvements corporels et les pas de Sawani Makan, de son système intuitif de comptage et de la dynamique des phrases rythmiques. »

Quant à la partie chantée, « La transcription du chant *djokano* dessine les contours de l'essence de la mélodie qui sera personnalisée au gré des interprètes et des interprétations. Elle en fait ressortir surtout le squelette de sa polyphonie mélodico-rythmique [et le jeu] entre la ligne mélodique du solo, la réponse du chœur », le tout étant enrichi par les dynamiques rythmiques et harmonies instrumentales de certaines phrases. Cet ensemble est subtilement agencé, tel un « battement du cœur » en *ostinato* et en perpétuel renouvellement. Les interventions solistes s'appuient sur ce canevas pour laisser libre cours à des variations mélodico-rythmiques ; à des improvisations spécifiques.

Transcription du chant djokano par Willy Costille.

CHANT DJORAAO

Omnis Pater Bona Famula.

hmm

omni in spiritu unigenito ego in spiritu sancto / christo.

①

hmm

in spiritu sancto / christo.

omni in spiritu unigenito ego in spiritu sancto / christo.

②

hmm

Amin 3/4

hmm

③

2min 35s'

Impres. solista

Impres. solista

hmm

hmm

gus uti...

Servent différentes improvisations et superpositions de phrases musicales. Elles ont différentes combinaisons au gré de l'interprète.

④

DJOKANO

Rythme de base (pour associé à mouvement corporel)

1^{er} système de compage

2^{ème} système de compage

Ci-dessous les 7 rythmiques, parmi les rythmiques de base du *djokano*, sont transcrites par le flûtiste Yann Cléry.

1- Rythmique du chant « *Djokano lève* »

Flûte

Saxophone soprano

Tambour lead

Foulé

Plombé

2- Rythmique du chant « *Djoubaté gayak* »

Musical score for the chant « *Djoubaté gayak* ». The score consists of four staves: two for Flûte (flute) and two for percussion (Tambour lead, Foulé, and Plombé). The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in a percussion clef. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The flute parts have some accidentals (sharps and naturals). The percussion parts are highly rhythmic, with the Tambour lead and Foulé playing similar patterns, and the Plombé providing a steady bass line.

3- Rythmique du chant « *Ato dérédi* »

Musical score for the chant « *Ato dérédi* ». The score consists of three staves: Tambour lead, Foulé, and Plombé. The top staff is labeled *Kanmougwé*. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The Tambour lead and Foulé parts have many triplets, indicated by a '3' over a bracket. The Plombé part provides a steady bass line. The score is divided into two measures by a double bar line.

5- Rythmique du chant « *Madjoubé* »

Musical score for the chant « *Madjoubé* ». The score consists of four staves: Tambour lead, Foulé, Plombé, and three Percussion (Perc.) staves. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The Tambour lead, Foulé, and Plombé parts have many triplets, indicated by a '3' over a bracket. The Percussion parts provide a steady bass line. The score is divided into two measures by a double bar line.

6- Rythmique du chant « *Free Djoubaka* »

Musical notation for the rhythm of the chant « *Free Djoubaka* ». It consists of three staves: Tambour lead, Foulé, and Plombé. Each staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents, repeated across two measures.

7- Rythmique du chant « *Zenko* »

Musical notation for the rhythm of the chant « *Zenko* ». It consists of four systems, each with a Hang drum Melodie staff and a Hang drum Accompaniment staff. The themes are:

- Thème 1 simple**: Melodie staff shows a simple melody, Accompaniment staff shows a simple rhythmic pattern.
- Thème 1 ornementé + variations**: Melodie staff shows a more complex melody with ornaments, Accompaniment staff shows a more complex rhythmic pattern.
- Thème 2 + variations**: Melodie staff shows a melody with variations, Accompaniment staff shows a rhythmic pattern with variations.

Ces morceaux ne constituent pas l'ensemble du répertoire de *djokano*. Ils sont caractérisés par l'alternance entre des *solis*, des duos ou des trios, contrastant avec des climaxes en *tutti*. C'est une musique répétitive, purement organique dans son essence, se situant aux antipodes des standards "académiques". Les matériaux sonores ont été pensés ici avant tout comme une énergie capable de mener le pratiquant du Djokan jusqu'à la transe, et l'introduisant dans une atmosphère spirituelle.

C'est une musique principalement modale, et on peut lui trouver quelques coloris proches des influences du free jazz, posés sur des dynamiques ostinatos et des traits d'écriture fondés sur des libres variations et riches improvisations mélodico-rythmiques.

Dans cette musique pouvant, au prime abord, paraître simple, niche une grande complexité de nuances, de tonalités, d'harmonies et de timbres. Ici, des rythmes symétriques alternent et s'enchevêtrent avec ceux asymétriques, sous-tendus par des ostinatos soutenant, à leur tour, syncopes et contretemps souvent en rivalité. L'ensemble est à l'instar de la densité de l'Amazonie.

Les rythmes joués au tambour ont une fonction : soutenir et accompagner la pratique du Djokan, en ajoutant de l'énergie aux *djokanka*. Ces rythmes sont joués par le *corps-djokano*, pour les *corps-djokanka*, ce, par et au travers les corps musical et martial qu'ils subliment. Leur constance de tempo est, du reste, naturelle.

Le morceau *Djokano* demeure le seul du répertoire à connaître une accélération progressive entre les deux parties qui le composent. Les tambours utilisés, souvent au nombre de trois, jouent, chacun, un rôle précis et ont des fonctions différentes, inhérentes à leurs registres (grave et médium pour l'accompagnement, aigu pour les parties solos). Le tambour solo, appelé chez les Créoles guyanais, *tanbou koupé* (qui « découpe, démultiplie le son », c'est-à-dire qui improvise et soutient les chanteurs, dans la tradition créole, à la maîtrise et l'art d'ornementation, dont il enrichit les phrases mélodiques et rythmiques de toutes sortes d'artifices improvisés.

Les éléments de transcriptions données ci-dessus n'en sont que des canevas illustrateurs. Les parties solos ne sont nullement figées comme dans les partitions. Même les tambours d'accompagnement (les *tanbou foulé*, au registre médium, et *tanbou plonbé*, au registre grave), qui tiennent normalement les ostinatos, avec quelques légères variations pour le *foulé*, sont amenés à constamment évoluer au cours du développement du discours du morceau, ce sur un mode d'improvisation et d'ornementation que l'on pourrait rapprocher du *free jazz*.

À l'instar d'une basse continue baroque, les éléments d'improvisations des parties d'accompagnement, dans la musique *djokano*, ne sont pas non plus notés sur les partitions que je propose ici, car ils sont laissés à la discrétion de chaque musicien (*tanbouyadò*), le tambourinaire *djokan*.

Pour le reste, il importe de signaler aussi que, lors des improvisations de flûte ou de saxophone, les solistes sont amenés à explorer les chemins harmoniques qui se dessinent dans leur esprit. Par ailleurs, du fait de l'absence, délibérée, de la basse et des instruments harmoniques, les improvisateurs ont pour devoir de toujours amener l'auditeur à pouvoir les suivre, même lors de phases plus expérimentales du style *free jazz*.

C'est ce contraste entre modalité assumée des thèmes (qui confine à la transe avec l'entêtement de leurs répétitions) et explorations harmoniques riches en timbres et autres sonorités, que le relief de l'ensemble tient sa promesse de l'univers sonore et musical afroamazonien.

On notera aussi que l'essentiel pour la musique et les chants du *djokano* c'est la mise en œuvre d'un univers musical ancré dans le Passé culturel traditionnel et ancestral amazonien, exprimant le Présent de ceux qui les jouent, tout en générant une dynamique les inscrivant d'une humanité partagée, ouverte au monde, et prometteuse pour l'avenir.

Cette musique est l'illustration d'une expérience exceptionnelle, d'un parcours de vie, visant en même temps l'élévation spirituelle. C'est une matière riche en symboles et en représentations. Son fruit est en cours de mûrissement. À son sujet, le poète guyanais, Élie Stephenson, après avoir assisté à une représentation du *djokano*, dont la première, donnée dans le cadre du projet Potomitan, le 11 avril 2019, et réalisée par le flûtiste Yann Cléry et Sawani Makan, a noté que ces deux artistes sont « en passe de créer l'authentique musique guyanaise dont nos âmes rêvent ».

« Potomitan est avant tout basé sur l'Esprit du Djokan : Esprit de partage, d'ouverture, de droiture et d'exigence. Potomitan se veut être un pont jeté entre trois dimensions et trois temporalités : le passé pour ce qu'il nous a laissé et transmis, le présent que nous façonnons, et le futur que nous projetons, en traçant ainsi des ponts rythmiques, mélodiques et harmoniques. »

En cela, et selon Yann Cléry, « Yannick Théolade [Sawani Makan], est pour moi un être unique et significativement à part, sans temporalité, ou plutôt au contraire multi-temporel. Non content de maîtriser plusieurs arts martiaux dans les plus hauts grades, d'avoir créé le CREAAM et le Djokan, reconnu depuis Patrimoine Guyanais, il a cette faculté d'avoir la sagesse des Anciens, la vitalité et l'essence d'une jeunesse éternelle et la prescience des êtres à venir. C'est dire l'immense respect que j'ai pour cet homme céleste et humble, ayant déjà vécu de multiples vies du haut de sa quarantaine terrestre. »

Pour clore cette partie destinée à la pratique *djokano*, voici quelques éléments de synthèse des points de vue de trois artistes professionnels (le flûtiste Yann Cléry, *djokanka* et compositeur pour les musiques *djokano* et *gaya*, la chanteuse Viviane Vanky, pour avoir souvent participé aux concerts *djokano* et Willy Costille, un *djokanka* qui utilise par ailleurs le *djokano* pour construire un spectacle de choral, par exemple, pour la chorale Grand Chœur Vibration de l'École municipale de musique et de danse de Kourou, dont il est le chef de chœur) :

Pour eux, il est évident que le Gran Dôkô Sawani Makan n'a pas achevé son art martialo-musical, et que ses recherches en la matière continuent. Il faudra donc s'attendre à de nouveaux rythmes, de nouveaux chants et de nouveaux codes musicaux, et qui sait, à de nouveaux instruments. Nul doute, la musique du Djokan participe aujourd'hui à l'émancipation de la musique guyanaise, ce, à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières guyanaises. Cette musique comme ses rythmes font partie intégrante du patrimoine musical guyanais. En 2014, le *djokano* a reçu un lindor⁶⁸³, reconnaissant ce genre musical comme patrimoine musical guyanais. En mars 2015, le Gran Dôkô a donné des cours de percussions *djokan* à l'école privée de musique Guyane Vibz Académie de Cayenne, durant cinq mois. Enfants et adolescents pouvaient s'initier tant aux rythmes qu'aux chants du *djokano*. Des artistes professionnelles et amateurs font appel au *djokano*.

Pour l'explicitier, le *djokano* nécessite à la fois un préalable travail de recherche musical approfondi et pluridisciplinaire (ethnomusicologique, musicologique, organologique voire acoustique), mais également anthropologique, sociologique et même psychologique, qui élucide tant les musiques, les rythmes, les instruments, les cultures que les peuples dont s'inspirent le Djokan, mais aussi un travail de valorisation des richesses musicales et instrumentales de la Guyane.

Le *djokano* s'est inscrit dans cette démarche, et son produit est déjà le résultat de cette valorisation à plusieurs niveaux. En effet, le *djokano* ne se contente pas seulement de reproduire les chants et les rythmes ancestraux, mais il les combine également, les mélange, les « mixe », pour créer un jeu musical nouveau, une valeur ajoutée à l'héritage traditionnel, qu'il fait perdurer sous le nouveau jour, au travers de l'art martial *djokan*. Par ce truchement, le *djokano* fait en même voyager, l'auditeur et/ou le spectateur du Djokan, dans un quadruple espace : temporel, musical, sensoriel et martial, où le passé et le présent se croisent, où et sonorités corporelles, sons musicaux, rythmes et timbres divers se synchronisent dynamiques et s'harmonisent riches en esthétique, dans un nouveau lieu rythmique et vibratoire, le *djokano*.

⁶⁸³ Le lindor est une récompense donnée aux artistes, musiciens et chanteurs, qui mettent en valeur les musiques guyanaises au niveau local et international.

V. B. Musique et corps Djokan : entre geste musical, mouvements et postures martialo-chorégraphiques

Dans le rapport musique et corps *djokan*, le geste musical est un facteur essentiel, car influant significativement sur les mouvements et les postures martialo-chorégraphiques du Djokan. Comment tous ces éléments s'articulent-ils dans une scène et/ou performance *djokan* ?

V. B. 1. *Djokan : entre geste musical et geste martial*

Le Djokan est le fruit harmonieux alliant geste musical *djokano* et geste martial *djokan* au travers des rythmes et mélodiques, ainsi que des mouvements et postures caractéristiques. Du geste musical, je partage la définition qu'en donne Apollinaire Anakesa : « Le geste musical est un des phénomènes les plus complexes de l'expression humaine et animale, qui révèle de réactions synchrones diverses et variées ».

Deux phénomènes bien distincts régissent le fonctionnement d'un geste musical : le geste, d'une part, et le musical de l'autre. Le geste est souvent affilié au mouvement d'une partie ou de la totalité du corps, à une action dirigée, spontanée ou contrôlée, mais surtout à une énergie venant de l'intérieur du corps qui, par un mécanisme complexe physiologique, cognitif et sensoriel, va traduire mécaniquement et physiquement une pensée, une idée, une émotion un ressenti. Le musical quant à lui, « est une idée constituée d'un ensemble de schèmes ou d'évènements sonores d'une qualité donnée qui, proportionnellement, sont ordonnés dans le temps et dans l'espace à l'intérieur des échelles (modes, gammes et autres échelles complexes), des harmonies, des timbres et des formes globales ».

En la matière, le Djokan – art martial et musical – constitue, en partie, un ensemble de gestes musicaux qui prennent racine dans ce que le *djokanka* perçoit de ses mouvements de ces gestes corporels manifestant des interactions rythmiques et sonores, sous-tendant musicalement la gestuelle martiale du Djokan. Cette double gestuelle fait, comme déjà évoqué, écho aux différentes cultures, traditions et philosophie martiales amazoniennes. Le processus résultant est similaire à la description d'Apollinaire Anakesa qui apporte l'éclairage suivant sur le sujet :

« L'homme devient ainsi à la fois mémoire rythmique qui rejoue gestuellement, globalement et intelligemment ce qu'il reçoit ou perçoit, et univers rythmé où se jouent les différentes actions de sa vie, pendant que son mécanisme ondulatoire se meut par vagues d'ondes et par phases rythmiques d'interactions. Ce qui lui permet d'enclencher des gestes corporels qui,

musicalement, s'enrichissent d'adjuvants sonores, autrement dit qui sont transportés en énergie sonore appréciées à l'oreille comme une musique. »⁶⁸⁴

Qu'en est-il dans la pratique martiale du Djokan ?

V. B. 2. *Djokan : mouvements et postures martialo-chorégraphiques*

Dans le Djokan, la richesse gestuelle ne concerne pas uniquement le fait musical. Dans le domaine martial, il existe également une diversité de formes gestuelles, dont les mouvements et postures traduisent par ailleurs les richesses patrimoniales, culturelles, philosophiques et spirituelles, souvenons-nous en, des peuples amérindiens, *bushinengé* et créoles de la Guyane. Ces mouvements et ces postures sont combinés, synchrones, pour présenter ce que le Gran Dôkô appelle des tableaux martialo-culturels. En effet, en observant de plus près les démonstrations ou encore les enchaînements techniques de Djokan, on s'aperçoit qu'il ne s'agit nullement de simples exécutions martiales, ni une banale présentation de combat et encore moins d'une imitation primaire des postures d'animaux. Ces tableaux sont autant des puzzles martialo-musicaux qui forment le Djokan, son histoire, sa culture, sa philosophie, sa genèse. Ils traduisent en même temps la vision personnelle du fondateur de cet art martial, sur globalement sa compréhension des arts martiaux, sur le territoire de ses origines, la Guyane, et sur la vie en générale.

Mon analyse de plus d'une trentaine de démonstrations de Djokan, réalisées pendant des événements martiaux autant que pendant des festivités artistiques ou culturelles, m'amènent à cette synthèse. L'art martialo-musical *djokan* semble tenir une unicité et un continuum sur l'ensemble des aspects, bien que différenciés, qui le constituent. Divers enchaînements et postures, soutenus par divers rythmes aux tempos variés, sont structurés dans une continuité chorégraphique ininterrompue et des dynamiques se succédant ondulant comme des vagues océaniques. Comme une vague qui s'échoue pendant que l'autre se forme, les scènes martiales se suivent, marquant ainsi ce jeu infini de va et vient des vagues. Pas de rupture, ni d'arrêt, ce qui ne signifie nullement qu'il n'y a pas de mouvement ou que tout est immobilité. Il s'agit plutôt de ne pas arrêter l'énergie qui circule pendant la démonstration.

Un *djokanka*, même immobile, doit donc transmettre de l'énergie, un message vivant. Ce principe vaut pour son pan *djokano*, et donc musical, qui ne doit être interrompu pendant la

⁶⁸⁴ Apollinaire Anakesa Kululuka, « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical », *op. cit.*, pp. 224-225.

démonstration. En effet, du début à la fin de la prestation martiale, les rythmes accompagnant chaque scène se font une suite des timbres, des dynamiques et des tempos, dont les précédents s'enchaînent avec les suivants, reliés par des transitions de musique et/ou de chants. La transition peut être aussi une brume sonore, un assemblage de bruitages, bref, de toutes sortes de sons décrivant une grande variété d'atmosphères bien vivantes.

La chorégraphie martiale *djokan* se fait tantôt en duo (de partenaires ou d'adversaires), tantôt en trio (en forme triangulaire), tantôt en collectif (tout le groupe est uni) tantôt encore en solo (passage libre, pour une créativité spontanée).

La somme des connaissances, des savoirs et des savoir-faire du Djokan a été pensée pour porter un message éducatif et être transmis aux générations futures.

CHAPITRE VI

DJOKAN - DIDACTIQUE ET TRANSMISSION : PRINCIPES ET ENSEIGNEMENTS FONDAMENTAUX

VI. A. principes et enseignements fondamentaux du Djokan

Le Djokan possède un certain nombre de principes et d'enseignements fondamentaux qui structurent, organisent son contenu. De quels principes s'agit-il ? Quels enseignements en tire-t-on et pour quelle transmission ? Je m'attèle maintenant à répondre à ces questionnements, pour mieux saisir la part de la contribution du Djokan dans la construction de l'être, tant physiquement que mentalement.

VI. A. 1. Les principes djokan

Pratiquer des arts martiaux passe généralement par une connaissance d'un certain nombre de principes clés, pour la bonne compréhension, mais également la bonne exécution des techniques et leurs enchaînements dans la discipline martiale choisie. Par principe, j'entends des valeurs et des lois qui régissent et définissent autant la discipline en question que sa logique interne, en lui donnant son caractère spécifique par rapport à un autre art similaire. C'est en quelque sorte une carte d'identité, en même temps qu'une carte d'orientation pour, pendant la performance, permettre au pratiquant de trouver son chemin, passant de balise en balise, tout en gardant en vue l'objectif visé. Avant d'aborder les principes *djokan*, voyons d'abord quel est le rôle des principes des arts martiaux. Pour ce faire, trois disciplines martiales nous serviront d'illustration : l'*aïkido*, le *yoseikan budo* et le *judo*.

Précédemment nous avons vu que l'*aïkido* est un art martial japonais créé par le grand maître Morihei Ueshiba. Cet art peut être défini comme la voie de l'harmonie et de l'union, dont le principe fondamental est « la non-opposition et l'utilisation de la force de l'adversaire afin de se défendre, ou encore mieux, de dissuader d'attaquer »⁶⁸⁵.

Ce sont ces principes qui dictent à la fois les formes de corps et les formes techniques de l'*aïkido*. Ces formes présentent des déplacements circulaires toujours en adéquation avec les

⁶⁸⁵ Cf. Aikidobonneuil.com. Principes de l'aïkidô, consulté le 08 mai 2019.

fameux principes de non-opposition. Quant au *Yoseikan Budo*, créé par le grand maître japonais Hiroo Mochizuki, c'est un art martial qui :

« [...] montre que toutes les techniques de frappes, de luxations et d'amenées au sol, bien que visuellement différentes, fonctionnent selon des schémas biomécaniques similaires. Le Yoseikan-Budo utilise donc le principe d'ondulation du corps (en grande amplitude), de vibrations ou d'ondes (en amplitude courte) pour démultiplier et propager, un peu à la manière d'un fouet ou d'une vague, la puissance dans toutes ces techniques. »⁶⁸⁶

Pour le *judo*, un autre art martial japonais créé par Jigoro Kano, et que j'ai moi-même pratiqué de nombreuses années durant, il est défini comme « la voie de la souplesse, avec l'idée de céder d'abord pour obtenir finalement la victoire »⁶⁸⁷. Les principes du judo sont généralement la non-résistance, l'utilisation optimale de son énergie (une grande efficacité avec une dépense minimale d'énergie), et la prospérité mutuelle.

Tous ces principes martiaux donnent du sens philosophique et spirituel aux pratiques, et avec elles, aux attitudes et aux comportements requis pour les réaliser le plus adéquatement possible.

Les principes peuvent être de plusieurs natures : biomécaniques, philosophiques, stratégiques, techniques et bien d'autres encore. Néanmoins, quelle qu'en soit la nature, chacun de ces principes donne un canevas, une orientation et une forme gestuelle dans l'exécution de la technique, dans l'état d'esprit du pratiquant et dans la compréhension globale et spécifique de l'art en question.

Ces principes sont également là pour façonner la pratique de l'artiste martial, tout en développant son potentiel global (physique, mental, psychologique, philosophique ou spirituel). Telle une loi de l'univers, un principe martial permet à chaque pratiquant, quels que soient son origine, sa morphologie ou son genre, de se développer harmonieusement dans le temps et l'espace.

Quant au Djokan, nous l'avons vu, « la Fluidité, l'Adaptabilité et la Mobilité [...] », le fameux FAM, constituent les principes socles qui régissent le corps et l'esprit du pratiquant au sein de l'environnement dans lequel il évolue (cf. davantage de détails dans www.djokan.net). Dans le Djokan, la fluidité renvoie aux notions de non-résistance, de souplesse et de lâcher prise ;

⁶⁸⁶ www.ffkda.fr-yoseikan-budo. Principes de *Yoseikan-Budo*, consulté le 08 mai 2019.

⁶⁸⁷ Jigoro Kano, Maître-fondateur du judo, *Judo Kodokan, La Bible du Judo, Théorie, Technique, Kata*, Noisy-sur-École, Préface de Kano Yukimitsu, Budo Éditions, 1999, p. 17.

c'est l'image de l'eau qui s'écoule sans résistance à travers les rochers et qui, malgré ces entraves, poursuit son chemin, en continuant tout de même son écoulement quasi-normalement.

Dans cet art martial, il ne s'agit pas seulement de fluidité dans le mouvement ou encore dans l'enchaînement des techniques martiales. C'est aussi une souplesse motrice, autant que de l'esprit, dans le sens d'ouverture d'esprit. Cette souplesse est en outre dans la manière de faire face aux événements de la vie quotidienne, une fluidité autant dans la compréhension des choses qui nous entoure que dans l'acceptation des choses qui nous sont incompréhensibles, et donc nous dépassent. Cela équivaut au lâcher prise sur certaines situations, notamment de conflit ou d'opposition voire de rejet.

Au-delà d'être un principe du Djokan, la fluidité est du reste une thématique travaillée dans tous les cours de cet art martial. Ici, la fluidité des mouvements, du relâchement physique et mentale du *djokanka* fait ressurgir de lui de l'énergie, devenant une voie intérieure, source des capacités pour gérer ses propres émotions, non seulement en situation de confort, mais aussi et surtout en situation d'inconfort.

Quant au principe d'adaptabilité en Djokan, c'est une référence à la capacité d'un être humain à s'adapter à son environnement, à soi-même, aux mentalités et aux lois diverses et variées. C'est aussi pour lui une aptitude à faire concorder ses ressources à toutes sortes de besoins sociétaux. L'adaptabilité dans le Djokan c'est aussi la capacité d'un individu à se remettre en cause, pour, entre autres, se doter des moyens nécessaires permettant de résoudre des problèmes qui peuvent surgir dans notre quotidien.

La gestion de ces principes est en rapport avec celle de la santé, et avec elle, le bien-être. Pendant mes recherches, j'ai observé diverses situations pour tenter de percer les arcanes de cette réalité. Ainsi, à plusieurs reprises, lors de conférences des formations données par le Gran Dôkô sur la thématique du bien-être, des questions sont posées au public : Qu'est-ce que c'est, pour vous, la santé et le bien-être ? Un protocole a été établi pour en accueillir des réponses. Pour commencer, les personnes interrogées sont priées de répondre à cette question, non pas par une quelconque définition de ces mots, mais plutôt à l'aide des synonymes. Un schéma, répertoriant les synonymes récoltés, est mis à leur disposition. Puis, chaque personne choisit cinq mots à l'intérieur de la liste en question, pour rédiger une phrase définissant, selon son point de vue, la santé et le bien-être. De nombreux vocables intéressants, pouvant servir d'explications et/ou de formulations de réponse à la question posée, y étaient répertoriés, excepté le mot adaptation, ni même des dérivés tels qu'adapté et adaptabilité.

Le Gran Dôkô a participé à cet exercice, en proposant l'ajout du substantif adaptation à la liste. Comme tout le monde, il a indiqué en quoi ce mot pouvait être intéressant, en donnant

l'exemple suivant. Une personne ayant un emploi dispose normalement d'une sécurité financière contribuant, d'une certaine manière, à s'acquérir d'un logement, d'une voiture, à s'entretenir, et donc à prendre soin de sa santé et garantir son bien-être ; à prendre soin de son compagnon ou de sa compagne, de ses enfants, de les scolariser, etc. Cette personne, qui répond pourtant aux normes sociales, peut bien être malheureuse si jamais elle ne s'adaptait pas, par exemple, au pays d'adoption, à la mentalité de la région, aux codes culturels, etc. Il en est de même d'un corps qui ne s'adapte pas aux médicaments, aussi efficaces soient-ils, n'est pas un corps qui guérit. Dans tous les environnements (naturel, sociétal ; intime, familial, communautaire, professionnel, etc.), tout doit s'adapter : s'adapter à autrui, à tout progrès (et même régression), aux nouveaux modes de pensées, etc. Même nos cellules doivent s'adapter, car le propre de nos cellules c'est de survivre quoiqu'il en soit.

Dans le Djokan, s'adapter pour mieux vivre, c'est de ça qu'il s'agit. L'adaptabilité est un principe qui est au cœur de l'enseignement de cet art martial. Il permet aux pratiquants d'optimiser leur capacité d'acclimatation à n'importe quelle situation, connue ou inconnue. Il en est ainsi, car la pratique *djokan* s'effectue dans différents environnements (parquet de salle de danse, tatamis de *dojo*, gazon d'une pelouse, sable d'une plage, béton d'un parking, terre d'un sentier, eau de la mer ou de rivière, etc.), qui sont autant de surfaces différentes permettant aux *djokanka* d'expérimenter, d'évoluer et d'adapter leurs réponses motrice, technique et mentale. C'est évident : courir sur du sable mou, par exemple, n'est pas courir sur du gazon, et dans l'un comme dans l'autre espaces, les appuis sont différents et cela demande un temps d'adaptation de l'appareil psychomoteur. Dans ce processus, s'adapter c'est tout autant faire travailler son esprit, son mental, son corps que coordonner ses pensées à ses actions.

Le dernier principe majeur du Djokan est la mobilité. Elle renvoie au mouvement, au déplacement, à l'énergie employée pour agir, pour vivre. Ne dit-on pas : « pour être en bonne santé, il faut bouger » ? On le sait également, le corps n'est jamais vraiment immobile. Même pendant le sommeil, où le corps au repos ressemble à un corps inerte en apparence, mais à l'intérieur, ses organes (même avec un rendement minimal) continuent à s'activer, à fonctionner, ne serait-ce que le cœur. Le mouvement c'est la vie. Créer le mouvement c'est se donner la capacité d'agir sur son espace vital, en intégrant son corps dans l'action.

En effet, la mobilité n'est pas qu'exclusivement du corps physique. Ce dernier peut être dans l'immobilité consciente et volontaire, mais couvrir une mobilité cognitive : les pensées continuent d'émettre des idées, des projets, d'analyser des situations et de produire des solutions. Dans le Djokan, il s'agit de partir de l'intérieur de soi vers l'extérieur, et donc de créer la vibration interne

du corps qui jaillira vers l'extérieur comme une éruption volcanique. L'énergie dégagée circule dans tout le corps, mais aussi entre les corps.

Dans cet art martial, la mobilité engendrée par le geste musical est en forte interaction et interrelation avec la mobilité physique interne et externe ; les ondes sonores musicales mettant en branle spécifiquement, tout en l'accentuant, la mobilité corporelle martiale dans l'espace et dans le temps de la performance *ad hoc*.

Au pratiquant débutant ou confirmé, les principes *djokan* FAM permettent de donner, dans un premier temps, une ligne directrice, permettant de structurer ses activités martialo-musicales. Ils servent donc de colonne vertébrale au corps *djokan*, en même temps qu'ils intègrent significativement le *djokanka* dans l'enseignement *djokan*. C'est aussi l'outil philosophique de réflexion sur soi et sur le monde qui l'entoure. Par ce biais, nous l'avons vu, apprendre à lâcher prise, à s'adapter à son environnement et à se mouvoir harmonieusement constituent des clés du développement personnel, tout en favorisant son éveil. Aussi le pratiquant se doit-il de comprendre que tout son enseignement, ses activités martialo-musicales (technique, physique, artistique et spirituelles) sont conditionnées par l'intégration constante de ces principes dans son mode de vie. Ils régissent donc le comportement du *djokanka* autant que ses actions citoyennes.

Le FAM est ainsi une source de connaissances et de savoirs codifiant des règles qui régissent les ressources nécessaires, contribuant au bien-vivre des *djokanka*. Il explicite, par ailleurs, le lien entre les difficultés rencontrées par le pratiquant pendant sa formation martiale *djokan* et les difficultés qu'il rencontre dans sa vie ordinaire. Ces principes l'aident donc à s'améliorer intrinsèquement autant qu'extrinsèquement, et sont l'objet de divers enseignements.

VI. A. 2. *Djokan : enseignements fondamentaux*

Dans le Djokan, il existe trois enseignements fondamentaux, qui fondent sa diversité et sa globalité, et que tout *djokanka* a vocation d'apprendre et de maîtriser. Il s'agit du *djoubaté*, du *zanmyan* et du *djokaya*.

Le *djoubaté* est l'apprentissage regroupant un ensemble des techniques à mains nues. Il comprend les frappes avec toutes les parties du corps appelées *tchokan*. Le mot *tchokan* a été inventé par le fondateur du Djokan à partir de la racine *tchòk*, vocable créole qui signifie coup, coup de poing ou encore bagarre. Le *tchokan* amène le *djokanka* à utiliser tout son corps comme une arme de défense et/ou de riposte. Je ne m'y étendrai pas ici, étant donné que j'ai déjà évoqué les détails de ce sujet. Il importe de relever néanmoins que le *djoubaté* est l'enseignement qui

permet de former le corps du pratiquant. À ce titre, le *djoubaté* serait, en quelque sorte, l'abécédaire du corps *djokan*.

Par cet enseignement, le *djokanka* apprend, non seulement toutes les techniques spécifiques du Djokan, mais également à évoluer dans n'importe quel environnement et à se défendre dans n'importe quelle situation, en d'autres termes, en étant capable de s'adapter constamment à toutes les circonstances.

Quant au deuxième enseignement principal du Djokan, le *zanmyan*, c'est l'étude par laquelle on apprend le maniement des armes traditionnelles du Djokan. Comme je l'ai déjà indiqué, dans les arts martiaux traditionnels, les armes sont toujours considérées comme le prolongement du corps de l'adepte martial. Dans le Djokan, le *zanmyan* est l'enseignement qui permet de comprendre que, non seulement les armes prolongent le corps de l'élève, mais elles prolongent aussi son intention et son esprit. Cet enseignement est ainsi explicité par Sawani Makan : « la pratique du *zanmyan* révèle la face cachée de l'égo. Il y a derrière cet enseignement une double facette qui parfois échappe aux *djokanka* débutants : Travaillez votre *zanmyan* comme si vous étiez à mains nues, et travaillez votre *djoubaté* comme si vous étiez armés », ordonne-t-il à ses élèves.

Lors d'un entraînement de *zanmyan*, la recherche de l'efficacité et de la précision des mouvements, des postures et des enchaînements ne constituent nullement les seuls buts à atteindre. Il faut également considérer que le travail des armes génère, dans l'esprit du pratiquant, parfois des images mentales d'opposition, de percussion, de coupe, de perforation, d'incision, de broiement. Autant de finalités qui glorifient souvent notre égo, en croyant que, de ce fait, nous sommes invincibles. Comme dans les techniques de sabres japonais, où l'on parle de « trancher l'égo », et dans le tir à l'arc toujours japonais, où l'on parle « d'atteindre notre cible, l'égo », le *zanmyan* préconise la philosophie incitant le *djokanka* à faire preuve d'encore plus de maîtrise de soi, d'être toujours à l'écoute de lui-même, car il n'existe pas d'armes plus dangereuses dans les arts martiaux que soi-même, notre égo.

En effet, nul sabre posé au sol, aussi tranchant soit-il, ne peut vous être nuisible par lui-même, quand bien même vous lui demanderez de vous attaquer. C'est bien le porteur du sabre qui est dangereux, car, d'une certaine manière, il donne vie à l'arme en question, en lui conférant un caractère et une utilité spécifique : par exemple couper des noix cocos ou ensanglanter une personne en la transperçant.

Parfois certains élèves font preuve d'excitation, lorsqu'ils manient des armes : un travail exigeant de la rigueur, de la part du pratiquant, ainsi qu'une maîtrise de soi permettant de faire corps avec l'arme. Autrement dit, ne faire qu'un avec l'arme utilisée, pour finalement créer

l'énergie génératrice du mouvement. Il en est ainsi à l'instar d'un peintre devant sa toile qui, avec souplesse, efficacité et connexion avec son moi intérieur, s'exprime sur et au travers de sa toile.

Le *zanmyan* est donc l'expression de soi par le maniement des armes ancestrales, au travers de la maîtrise de la connaissance des techniques anciennes ; c'est l'accueil d'un héritage du passé pour la compréhension du présent.

Le troisième enseignement fondamental, le *djokaya*, est composé du *djaka* et du *gaya*. C'est le travail intérieur axé sur les techniques de relaxation et de méditation. L'accent est mis sur la relation homme-nature. L'élève apprend à se connecter à la nature, à la respecter. Il comprend qu'il fait partie intégrante de la nature, qu'il fait corps avec elle et doit apprendre à vivre en osmose avec elle. Faut-il encore relever que l'homme est bien un élément de la nature, qu'il se nourrit d'elle pour pouvoir évoluer et vivre. Au contact de la nature, l'homme normalement constitué se sent petit et s'humilie devant elle.

C'est ce que Sawani Makan a vécu et compris et l'a amené dans une voie, celle permettant à apprendre à respirer pour se détresser, pour lâcher prise, pour se régénérer, pour se soigner... Apprendre à s'accorder le temps de prendre le temps : un temps pour soi, pour méditer, pour porter ses réflexions profondes, pour prendre du recul et se remettre en question, s'écouter de l'intérieur, tenter de comprendre les mots de l'univers.

Ces trois enseignements principaux du Djokan forment le manuscrit des savoirs et des savoir-faire de cet art martial amazonien. Chacun constitue une pièce du puzzle qui, pour faire sens, s'entrecroise avec les deux autres, en fonction du niveau de l'élève et, par ce biais, définissent les contenus martial, musical, philosophique et culturel du Djokan.

Ces enseignements fondamentaux du Djokan se font à travers les différents procédés didactiques et de transmission de la culture *djokan*.

VI. B. Djokan : didactique et transmission

Le Djokan dispose d'un contenu significatif, structuré pour permettre aux élèves d'étudier, de pratiquer et de comprendre cet art martial. Pour ce faire, divers procédés et moyens didactiques ont été mis en place pour permettre à cet apprentissage d'être transmis, de la meilleure façon possible, aux élèves, des novices aux cadres.

VI. B. 1. Didactique djokan

D'une façon générale, si la didactique tient de l'art d'enseigner, d'exposer méthodiquement et systématiquement les principes et les lois d'une science ou les règles et les préceptes d'un art, la didactique *djokan* est un ensemble des procédés, des moyens pédagogiques mis en œuvre pour faire apprendre, faire comprendre et évaluer les enseignements *ad hoc*.

En effet, pour enseigner le Djokan, le fondateur a, entre autres, des ouvrages pédagogiques dans lesquels sont explicités des codes, des concepts, des techniques (mouvements, postures, positions, enchaînements techniques). Pour l'enseignement *timoun*, par exemple, tous les mardis les élèves se munissent de leur livre pédagogique, et l'enseignant ou l'instructeur, *mètlékòl*, travaille sur un des *kamodjòk* (code moral du Djokan). Un échange est créé autour de cette thématique. Les élèves participent à l'oral et par la mise en situation technique.

VI. B. 2. Transmission du Djokan

Les connaissances, les savoirs, savoir-faire et savoir-être du Djokan sont partagés, en étant transmis par la pédagogie et l'andragogie, dont les techniques visent à amener à la connaissance, mais aussi à éduquer, à former autant les jeunes que les adultes, en vue d'un développement complet (physique, intellectuel, moral, spirituel) de leur être.

L'ensemble des enseignements *djokan* est transmis par des *mètlékòl* formés et reconnus par les instances du Djokan. Notons par ailleurs que, depuis 2011, le Djokan est reconnu par la Fédération internationale des arts martiaux traditionnels (FIAMT) et par la Ligue de l'enseignement au niveau national et local. Depuis, des formations sont proposées aux candidats pour passer des Diplômes d'instructeurs fédéraux (DIF) en option Djokan. Des outils pédagogiques, dont les ouvrages pédagogiques (cahiers techniques, bandes dessinées pédagogiques, fiches pédagogiques) et des CD audio (musiques *djokano*) ont été réalisés par le fondateur.

Les *djokaz* (ou les écoles de Djokan) fonctionnent sous forme d'associations loi 1901, déclarées à la préfecture. En Guyane, il y a sept *djokaz* réparties entre Cayenne (quatre *djokaz*), Rémire-Montjoly (deux *djokaz*) et Matoury (un *djokaz*). La transmission du savoir *djokan* s'organise autour des enseignements à destination des élèves, mais aussi des formateurs. Il existe divers niveaux de progression, pour les apprenants autant que pour les instructeurs. Dans le Djokan, on parle des *kandjòk*, ou niveaux de conscience, qui sont les différents paliers (technique, philosophique, historique, culturel, artistique) à passer à l'échelon supérieur.

« Les niveaux permettent de « mesurer » l'évolution (physique, mentale, morale, spirituelle) du pratiquant de DJOKAN. On parle de niveau de conscience, de niveaux d'Éveil [...] Chaque *kandjòk* représente un élément de la nature. Ainsi, on retrouve 5 paliers de base et 7 paliers supérieurs. [...] Les paliers de Base livrent l'enseignement fondamental nécessaire au Pratiquant pour la compréhension de sa discipline et la formation de son corps et de son esprit aux exigences du DJOKAN ». (Cf. www.djokan.net).

Les enseignements *djokan* sont structurés en deux principaux niveaux, à l'intérieur desquels il y a plusieurs paliers, pour le niveau de base, avec le programme de base, et un autre, qui est le niveau supérieur, avec un enseignement avancé, et dont les paliers sont dits *kan*, équivalents *dan* des arts martiaux japonais.

Dans le niveau de base, on distingue le *kandjòk latè* (palier de la terre), le *kandjòk lè* (palier de l'air), le *kandjòk difé* (palier du feu), le *kandjòk dilo* (palier de l'eau). Le niveau supérieur est celui du *djòkò* et ne comporte qu'un palier, celui de l'homme éveillé. La formation *djokan* commence par le Palier 0, considéré comme étant le palier de la naissance, c'est celui du novice qui arrive au Djokan sans rien savoir préalablement de la pratique *djokan*, ce novice est tel un « enfant ignorant » qui vient se former à cet art martial (pour davantage de détails, cf.www.djokan.net).

Chaque palier de formation *djokan* est matérialisé par une ceinture ou plutôt par un morceau de tissu, noué autour de la taille, appelé « *pangi* ». Chaque *pangi* portera la couleur référente de l'élément qu'il représente. Le palier de terre, par exemple, est représenté par la couleur verte, en référence à la forêt amazonienne (cette forêt que l'on dit l'or vert, poumon de l'humanité). Pour le palier de l'air, le *pangi* est de couleur bleue, celui du feu le *pangi* est orange, tandis que pour le palier eau, le *pangi* est marron. La référence à cette couleur est également un clin œil à l'Amazonie et ses richesses (voir ci-dessous le tableau n°21 sur le récapitulatif des niveaux et paliers de formation), plus particulièrement à ses fleuves et à ses plages qui sont de couleur marrons. Un petit clin d'œil donc aux richesses fluviales d'Amazonie (voir tableau n°22 sur le récapitulatif des niveaux de base ci-dessous).

Tableau 17 : Présentation des niveaux de formation du Djokan.

Niveaux	Paliers	Signification/ symbolique	Couleur de <i>pangi</i>
de base	<i>Kandjòk 0</i>	Niveau 0/naissance	Sans <i>pangi</i>
	<i>Kandjòk latè</i>	Niveau Terre/ancrage	<i>Pangi</i> vert
	<i>Kandjòk lè</i>	Niveau de l'Air/lâcher prise	<i>Pangi</i> bleu
	<i>Kandjòk difé</i>	Niveau du Feu/connaissance de soi	<i>Pangi</i> orange
	<i>Kandjòk dilo</i>	Niveau de l'Eau/gestion de ses émotions	<i>Pangi</i> marron
supérieur	<i>Djòkò</i>	Niveau Homme éveillé	<i>Pangi</i> vert quadrillé

Le dernier palier est en même temps un niveau, qui intègre le pratiquant à l'échelon des plus élevés de la formation *djokan*, celui du programme supérieur, celui de l'éveil. C'est le niveau *djòkò* dont le *pangi*, quadrillé, est de couleur verte. Ces paliers sont des *kan*.

« Les paliers supérieurs représentent l'Enseignement supérieur du DJOKAN. Ils sont symbolisés par les « *kàn* ». Ce qui pourrait entre guillemets être l'équivalence de « Dan » dans les arts martiaux japonais. [...] *Kàn* signifie, en créole guyanais (qui est la langue officielle du DJOKAN, voir lexicque), « canne à sucre ». La canne à sucre a inspiré le *Gran Dôkô* sur sa morphologie qui est composée de plusieurs nœuds qui représentent différents niveaux. Niveaux qui montent vers le ciel et qui décrivent une ascension. Le *Gran Dôkô* a trouvé cette image intéressante, illustrant bien sa philosophie. [La canne est] ancrée dans la terre, grandissant vers le ciel (harmonie des énergies entre ciel et terre). *Kàn* a été retenu pour cette notion d'Ascension et de constante évolution ».

Des paliers supérieurs, on distingue divers échelons : *Djòkò*, *Gran Djòkò* et *Dôkô*. L'échelon *Djòkò* est celui des élèves avancés, tandis que ceux de l'échelon *Gran Djòkò* sont des experts de la discipline. Cet échelon est atteint à partir du palier 3^{ème} *kan*. Quant aux *Dôkô*, ce sont les maîtres du Djokan, ceux qui ont donc atteint la maîtrise des sept *rakaba*, toutes les dimensions internes du Djokan. Cela comprend les paliers, 5^{ème}, 6^{ème} et 7^{ème} *kan*. Ce sont les « Gardiens de la connaissance DJOKAN ». Ils ont pour mission de continuer à développer et de promouvoir la Tradition DJOKAN et l'Enseignement du *Gran Dôkô* » (cf. www.djokan.net).

Un palier spécial est celui de *Gran Dôkô*, le grand maître. Initialement, de 2010 à 2019, ce palier spécial concernait le titre honorifique du fondateur du Djokan et était destiné à désigner, le moment venu, son successeur. Mais, en avril 2019, le *Gran Dôkô* Sawani Makan a reconsidéré cette prescription, en intégrant officiellement dans la progression du Djokan, comme étant le niveau ultime. En ce qui le concerne, le *Gran Dôkô* est très détaché de tout ce qui est grade. Cela demeure en adéquation avec sa conception et sa vision philosophique de ce que doit être le

Djokan. Son souci c'est de permettre à un autre que lui d'atteindre ce niveau ; ce qui montrera que tout le monde a l'opportunité de réussir jusqu'à un tel niveau.

Tableau 18 : Présentation du niveau supérieur djokan.

Niveau supérieur <i>djokan</i>		
Dénomination de paliers	Niveau de compétence	Années de pratique
<i>Djòkò 1^{er} kan</i>	Élève avancé	1 an après le niveau <i>Djòkò</i>
<i>Djòkò 2^{ème} kan</i>	Élève avancé	2 ans après le niveau 1 ^{er} <i>kan</i>
<i>Gran Djòkò 3^{ème} kan</i>	Expert	3 ans après le niveau 2 ^{ème} <i>kan</i>
<i>Gran Djòkò 4^{ème} kan</i>	Expert	4 ans après le niveau 3 ^{ème} <i>kan</i>
<i>Dòkò 5^{ème} kan</i>	Maître	5 ans après le niveau 4 ^{ème} <i>kan</i>
<i>Dòkò 6^{ème} kan</i>	Maître	5 ans après le niveau 5 ^{ème} <i>kan</i>
<i>Dòkò 7^{ème} kan</i>	Maître	5 ans après le niveau 6 ^{ème} <i>kan</i>
<i>Gran Dòkò</i>	Grand maître	-

Outre la progression des apprenants, une structuration similaire est destinée aux instructeurs, les cadres de Djokan. Il s'agit des *mètlékòl*. Il y a cinq niveaux d'expertise pour les instructeurs : l'assistant, le *mètlékòl* (initiateur), le *djòkò mètlékòl* (instructeur), le *Gran djòkò mètlékòl* (chef instructeur) et le *Dòkò mètlékòl* (maître instructeur). Toutes ces formations répondent à des conditions particulières (comme l'âge, le niveau de pratique) et offrent un programme spécifique. Ici, la formation est structurée autour des savoirs, des savoir-faire et savoir-être. Les savoirs prônés fondent la logique interne de la discipline *djokan*.

Les savoir-faire se basent sur la dextérité, l'aisance et l'expertise dans le maniement des armes et dans l'exploitation du corps à travers les positions, les postures, les techniques et les enchaînements divers et variés.

Le savoir-être s'appuie sur le *kamodjòk*, le code moral du Djokan, traitant les valeurs, les codes de conduites à tenir et de l'attitude du *djokanka*.

Tableau 19 : Présentation des niveaux de formation des cadres

Niveau d'enseignement	Niveau de pratique	Accessibilité	Fonctions
Assistant	<i>Kandjòk difé</i>	+14 ans	Assiste l'instructeur.
Initiateur	<i>Kandjòk dilo</i>	+ 16 ans	Gestion d'une section, découverte
Instructeur	<i>Djòkò</i>	+ 18 ans et 5 ans de pratique	Gestion d'un <i>djokaz</i> , stages locaux
Chef instructeur	<i>Gran Djòkò</i>	8 à 10 ans de pratique	Gestion d'un ou plusieurs <i>djokaz</i> , stages nationaux
Maître instructeur	<i>Dôkô</i>	20 à 25 ans de pratique	Gestion d'un ou plusieurs <i>djokaz</i> , stages internationaux

En 2019, selon le Centre de recherche ethnographique des arts afroamazoniens (CREAAm), le Djokan compte 2 assistants, 8 *mètlékòl* et 9 *Djòkò mètlékòl*.

Le Djokan est un art martial qui s'inscrit dans une logique de mise en valeur de l'homme, de l'humanité, et par eux, du mieux-être et du mieux-vivre.

TROISIÈME PARTIE : DJOKAN ET HUMANITÉ - UNE CULTURE MARTIALO- MUSICALE AFROAMAZONIENNE POUR UN MIEUX- VIVRE

Le développement du propos mené jusqu'ici démontre combien le Djokan est un art qui place l'homme au centre de toutes ses préoccupations, en particulier de sa pratique et de son enseignement. Les valeurs ainsi que les principes qu'il dégage, invitent le pratiquant à prendre conscience de sa propre valeur en tant qu'être, de la valeur de la nature, de la valeur de la vie. Dans cette partie, j'analyse des éléments qui montrent que le Djokan est un outil permettant ou sinon contribue à vivre ensemble en bonne intelligence, pour un mieux vivre.

CHAPITRE VII : L'HOMME ET L'HUMANITÉ DANS LE DJOKAN

VII. A. La connaissance de soi et de l'autre par le Djokan

Le Djokan permet à chaque pratiquant de mieux se connaître, se découvrir voire se redécouvrir. Il permet aussi une meilleure gestion des émotions personnelles. Autrement dit, « se connaître c'est percevoir à travers nos sens intéroceptifs, nos émotions, nos affects, notre tonus, nos pensées... et nous permettre de nous adapter »⁶⁸⁸. « Un des buts les plus importants [de notre vie] est de se connaître soi-même pour s'améliorer »⁶⁸⁹. En tant que philosophie martiale, le Djokan contribue à développer la spontanéité, la créativité de chacun.

La connaissance de soi passe par l'expérience de soi. Par l'action, et donc par l'agir et la mise en jeu de son propre corps au travers des techniques et des mouvements adéquats, le pratiquant apprend franchement à connaître ses forces, ses faiblesses, ses limites, mais également ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas. Il apprend ainsi à s'accepter tel qu'il est et non pas tel que les autres souhaiteraient qu'il soit, à se réconcilier avec lui-même, au sein de cette sorte de jeu social du pouvoir appelant davantage à la réussite du paraître extérieur et qui éloigne de la construction de l'être et de la paix intérieure.

⁶⁸⁸ Caroline Golitin, *Le mouvement de la conscience, La danse, une approche de la conscience psychocorporelle auprès d'adultes présentant une déficience intellectuelle*, op. cit., p. 14.

⁶⁸⁹ Kim Min Ho, *L'Origine et le Développement des Arts martiaux, Pour une anthropologie des techniques du corps*, Paris, Éditions l'Harmattan, collection Espaces et Temps du Sport, 1999, p. 259.

Pour la réussite matérielle, la société nous met en compétitivité et nous pousse à la surconsommation, nous baignant dans un océan du paraître, l'apparence prenant le pas sur l'être, sur notre identité intrinsèque, tout en nous éloignant de la Nature que nous massacrons. Or, s'éloigner de soi et de l'environnement naturel, c'est se biaiser de son existence profonde, s'éloigner de la Nature, dont nous faisons pourtant partie intégrante. La pratique régulière du Djokan apporte cette reconnexion, cet ancrage avec cette Nature, et donc avec nous-même.

Dans l'univers *djokan*, comme dans la société, nul n'évolue seul, tout le monde partage, échange et grandit avec l'autre. Sur la base de ce postulat, l'esprit de compétition est banni au sein du Djokan, seul règne l'esprit d'altruisme, de solidarité, d'empathie et d'entraide. On considère alors que l'autre me permet de progresser, d'évoluer dans ma pratique, dans ma réflexion, dans mon positionnement personnel. « La joie et le sens de la pratique trouvés par la recherche personnelle peuvent dépasser le domaine personnel. Cela peut déboucher sur la recherche d'une harmonie avec les autres », affirme très justement Kim Min Ho⁶⁹⁰.

Pour ce faire, mieux vaut commencer par se connaître. Cela équivaut à se construire une pirogue de connaissances personnelles et à se tailler une pagaie de savoir-faire chevronné, pour, d'une rive à l'autre, pouvoir naviguer expertement sur les fleuves parfois houleux de l'évolution de la vie, en allant à la rencontre de l'autre, qui est différent de nous. Voilà pourquoi le Djokan prône la double connaissance de soi et de l'autre, en proposant des enseignements qui contribuent à atteindre ces objectifs, par la quête d'un gain maximum dans l'échange pour atteindre le but profitable à plus d'un. C'est ce que proclame, entre autres, le chant *Djokanakondé*, dont le refrain, « *Djokan na mi, Djokan na yu ; Djokan anga mi, Djokan anga yu* », exhorte les gens à la quête d'un enrichissement mutuel, en ces termes : « le Djokan c'est moi, le Djokan c'est toi, le Djokan avec moi, le Djokan avec toi ».

Y parvenir nécessite un travail sérieux et régulier, et le Djokan permet, ou du moins, contribue à ce que le *djokanka* tende vers cette voie, en l'amenant à mieux se connaître et à mieux connaître l'autre ; c'est là une des règles fondamentales de l'enseignement interne du Djokan. La saisir et la mettre en pratique permet à l'apprenant de s'inscrire dans la voie d'éveil et de développement personnel.

⁶⁹⁰ Kim Min Ho, *L'Origine et le Développement des Arts martiaux, Pour une anthropologie des techniques du corps*, op. cit., p. 259.

VII. B. Le Djokan : pour l'éveil et pour le développement personnel

Dans le Djokan, la question de l'éveil et du développement personnel de soi tient des objectifs essentiels à atteindre. Tout est mis en œuvre pour que chaque élève assidu ait la possibilité et la capacité de mieux se connaître, d'éveiller sa conscience, et d'évoluer harmonieusement, tant dans sa pratique martiale que dans la vie ordinaire. Il en est du Djokan comme pour les autres arts martiaux, dont Kim Min-Ho relève, à juste titre, ce constat :

« La pratique martiale contribue au besoin actuel de recherches intérieures. Une pratique martiale efficace passe du combat physique à une voie de recherche personnelle. Les pratiquants laissent de côté les aspects néfastes comme l'agressivité, l'esprit bagarreur, la rétention, l'orgueil. [...] la pratique martiale met à nu les pratiquants. Elle leur montre l'état dans lequel ils se trouvent. Ils ne peuvent pas se tromper, ni tromper autrui. Chaque technique qu'ils effectuent et l'affrontement physique de deux pratiquants, les entraînent à révéler leurs degrés de conscience, de volonté, de capacité, de faiblesse. Chacun affronte ses limites »⁶⁹¹.

Pour sa part, Sawani Makan partage cette conception des choses. Il a structuré le Djokan autour de la connaissance de soi. Les techniques collectives sont des opportunités données aux élèves pour savoir utiliser les capacités et les potentialités physiques et mentales de leur propre corps, mais également savoir tirer profit de celles de leur partenaire. Les techniques comme la philosophie du Djokan consistent à faire prendre conscience aux apprenants le fait que seule la maîtrise formelle des codes d'un enchaînement, d'un mouvement ou d'une posture, aussi sophistiquées soient-ils, ne suffit pas. Car toute chose, tout phénomène comporte toujours une forme et un fond ; la forme les fige, tandis que de leur profondeur émane leur dynamique vitale.

J'ai souvent de grandes discussions avec mon directeur de thèse à ce sujet. Forme et profondeur c'est aussi extérieur et intérieur. La forme reste visible et mesurable, tandis que la profondeur, interne, invisible et non palpable, est complexe et demeure du domaine du ressenti.

À ce sujet, le Djokan permet un recentrage d'attitude du *djokanka*, qui doit posséder une vision interne éclairée des choses, pour valoriser notamment de bons comportements, de bons agissements, qu'il traduira ensuite en une écriture martiale corporelle extérieure. Il ne s'agit pas de tous devenir des Bouddha (et pourquoi pas !), mais de se saisir de l'instant et valoriser le moment qui nous est donné de progresser personnellement, de manifester de la gratitude aux éléments de la

⁶⁹¹ Kim Min Ho, *L'Origine et le Développement des Arts martiaux, Pour une anthropologie des techniques du corps*, op. cit., p.258.

nature qui, finalement, nous sculptent lorsque l'on sait l'écouter, nous guident lorsque l'on sait la comprendre et nous transcendent lorsque l'on sait se connecter avec elle.

Voilà, entre autres, pourquoi les *djokanka* sont invités à pouvoir mettre en pratique les principes du Djokan dans leur vie quotidienne, ou du moins, d'expérimenter leurs potentiels. L'élève apprend ainsi à s'aimer et à accueillir ce qu'il reçoit (que ce soit un évènement heureux ou malheureux), à construire son schéma d'ouverture et de conscience.

C'est ce que corrobore l'expression japonaise qui dit : « *Shikin Haramitsu Dai komyo* », signifiant que dans tout évènement, perçu positivement ou négativement, il y a toujours un enseignement à tirer. Il en résulte une leçon de vie à saisir, pour nous permettre d'avancer sereinement dans notre cheminement quotidien. Aussi le *djokanka* se doit-il d'apprendre à développer ses capacités sensorielles, à observer le monde à travers ses yeux de l'intérieur, telle une personne aveugle qui capte les informations du monde avec ses autres sens, en leur donnant forme, couleur et identité, voire symbole.

Dans ce processus, le cheminement vers l'éveil et le développement personnel constituent donc des sentiers que les *djokanka* assidus vont arpenter, pour leur épanouissement global. C'est en quelque sorte là un héritage partagé avec l'humanité.

VII. C. Djokan : patrimoine culturel guyanais pour l'homme et l'humanité

L'essence culturelle patrimoniale du Djokan réside dans différentes cultures endogènes guyanaises qu'a approchées et étudiées Sawani Makan, en y tirant le meilleur profit possible. Il y a extirpé puis conjugué le nécessaire : ce sont, en particulier, les arts martiaux et musicaux des composantes sociales de la société guyanaise (créole, amérindienne et *bushinengé*), qui l'inspirent encore. Ces composantes sociales lui servent de moteur et d'espace de vie enclin, chacune, à la négociation avec l'autre social, mais aussi avec ses mémoires et son histoire. C'est, en outre, là un espace idéal pour la réconciliation avec soi et avec l'autre, tout autant qu'une réconciliation de soi avec l'humanité de tous. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : « de l'humanité partagée », pour reprendre l'expression de d'Apollinaire Anakesa.

Nous le savons, l'homme est chargé des sens, des cultures, des traditions, des valeurs, des mémoires, d'histoire. Pour en tirer profit, il faut le dépassement de soi et des apparences, que favorise le vrai dialogue, pour puiser le nécessaire dans la profondeur de l'humanité, dans les tréfonds de l'être. Ici niche cette question fondamentale et universelle qui se pose à chaque être

humain ; qu'est-ce que l'humanité ? Un vrai homme serait donc un individu bien disposé qui, enrichi au contact des autres, est capable de s'examiner au travers du miroir de l'humanité, dans lequel il se voit, voit l'autre et le reconnaît. Cet homme est également capable de connaître et de comprendre sa société, mais aussi celles des autres, tout en retrouvant en son semblable cette part d'humanité partagée, mais souvent déniée lorsque tout n'est centré que sur soi, sur l'égo.

Le Djokan s'applique à relever ce défi. Par des rencontres, des échanges et des dialogues de cultures plurielles, les *djokanka* évitent la perte de ce qui fait de chacun l'Homme, et de tous, l'humanité. Ils prônent à travers leur Djokan, pris au sens de la perception étymologique asiatique des arts martiaux que j'ai abordé précédemment, celui de la pacification extérieure et de l'harmonie intérieure des êtres.

Le Djokan place, tant la Guyane que le monde, face à leur Histoire et à leur responsabilité, mais aussi face à la réalité de l'identité humaine et au traitement à lui réserver. Ici, le Djokan est telle une singulière lucarne pratiquée dans le toit de l'édifice Guyane et de l'édifice monde, pour permettre à tous les humains de s'interroger sur ce qu'est la véritable humanité que leur ont léguée leurs ancêtres.

Pour leur part, le Gran Dôkô Sawani Makan et les *djokanka* font du Djokan un champ d'expérimentation, dans la quête d'une humanité partagée. Ils y initient un mouvement dialectique artistico-martial, à travers une (ré) invention singulière de la pratique rendant justice tout simplement à l'homme pour l'homme, de l'humanité d'ici et d'ailleurs. Pour y parvenir, son secret est dans l'apprentissage auprès des Anciens, dans la pratique assidue de son art, une pratique réalisée dans la rigueur et la solidarité avec ses compères *djokanka*.

Ces facteurs s'ajoutent à d'autres atouts dont disposent le fondateur du Djokan et ceux qui y adhèrent. Leurs sources plurielles, s'enracinent dans le temps et les espaces ancestraux particuliers de la Guyane. Ils sont certes essentiellement amérindiens, *bushinengé* et créoles, mais ils sont également européens, avec un ancrage africain, l'Afrique et l'Amérique amazonienne étant les deux espaces-rhizomes de ressourcements majeurs du Djokan, et dont les racines souterraines sont enfouies dans les mémoires et temps immémoriaux, avec des souches aériennes, que sont les Anciens de notre temps et tous les porteurs de cultures qui inspirent le Djokan. Toutes ses sources silencieuses actives, opérant à travers toutes sortes de rencontres, d'échanges et partage, lui permettent des expériences de grande richesse, dont tire profit le Djokan.

Par ce truchement, le Djokan devient une part de trace de l'histoire et des émotions des humains qui ont marqué de leur empreinte le temps, les lieux et les espaces sur le territoire de Guyane. S'il n'est officiellement né qu'en 2010, ses racines rhizomiques plongent bien plus loin

dans le passé centenaires, leurs souches, en interconnexion, se revoyant les unes aux autres à travers divers continents du monde.

La singularité du Djokan et son mérite c'est le fait d'avoir réalisé une synthèse innovante à travers la pratique artistique qui va bien au-delà d'un simple sport de combat, puisque demeurant une pratique devenu le lieu où s'accordent plusieurs mémoires (des afro-descendants : Créoles et Bushinengé) d'Amazonie, des mémoires africaines, amérindiennes, européennes. De ces mémoires, et grâce à l'opiniâtreté de Sawani Makan, émergent une recreation, une refondation. Le fruit est un réel patrimoine immatériel culturel. Le Fondateur mène, par le Djokan, une lutte juste, c'est un combat de vie et pour la vie, mais aussi une lutte de la fraternité solidaire pour l'humanité. C'est une lutte de bien-être, pour toutes les générations, du plus petit au plus âgé, du simple d'esprit à l'individu à l'esprit aguerri, du malade au bien portant. Aussi le Djokan demeure-t-il ouvert au monde.

VII. D. Le Djokan : de par la Guyane et de par le monde

"Le Djokan : de par la Guyane et de par le monde" est une manière de s'interroger sur la perception que les Guyanais et résidents guyanais ont du Djokan en Guyane, une manière de comprendre comment est perçu cet art martial à l'extérieur. Pour mieux l'ouvrir au monde, son fondateur estime que réaliser un intense travail de promotion et de développement du Djokan d'abord en Guyane est plus qu'une nécessité.

À ce propos, une des volontés de Sawani Makan est de disposer, pour chaque commune de la Guyane, d'au moins un *djokaz* où toutes les sections seraient présentées ; soit vingt-deux *djokaz* de Guyane. Bien que le compte n'y soit pas encore, puisqu'en 2019, il n'existe que sept *djokaz*, mais il y a de fort espoir qu'objectivement, d'ici neuf ans, on atteigne un total de vingt et une communes qui soient dotées d'un *djokaz*, le travail préparatoire étant déjà largement entamé sur ces territoires, à l'exception de la commune de Grand Santi.

En effet, durant toutes ces années, les associations de Djokan y ont œuvré et œuvrent toujours pour diffuser, sensibiliser, initier, former la population guyanaise sur l'existence, les particularités et l'utilité du Djokan. Pour ce faire, des stages d'initiation et de sensibilisation, ainsi que des ateliers pédagogiques de Djokan, des conférences sur les Djokan, des démonstrations de Djokan (pendant des manifestations culturelles, sportives, artistiques et touristiques), mais aussi des résidences artistiques et bien d'autres activités *djokan* encore ont été réalisés. Dans les milieux scolaires, dans les entreprises, dans les municipalités, dans les musées locaux, autant de lieux de

rassemblement, ont permis de diffuser la pratique du Djokan à la masse. Nombreux sont des regards positifs de plus en plus portés sur le Djokan, cela est aussi dû aux différents documentaires réalisés sur le Djokan mettant la Guyane et ses richesses au premier plan. Du reste, des reportages locaux (Guyane la Première, ATG), nationaux (France 24, France télévision, France Ô, Martinique la Première, Canal +) et internationaux (TV Globo, TV Barcelone, Arte, voir **vidéos 11 et 12** sur clé USB), ajoutant à cette valorisation, ont par ailleurs ouvert une fenêtre d'ouverture au monde sur le Djokan, et par la même occasion, sur la Guyane (voir aussi annexe 9).

L'utilisation du Djokan comme vitrine de la Guyane a et permet au guyanais d'apprécier le nouveau ce nouveau regard porté sur la Guyane, un regard moins dévalorisant, moins terne qu'auparavant, mais de plus en plus positif, dynamique, coloré, valorisant le culturel guyanais et amazonien. Aussi de plus en plus de guyanais s'identifient-ils à la démarche du Djokan et félicitent le Gran Dôkô Sawani Makan pour sa démarche de valorisation de la Guyane et des peuples guyanais.

Il en résulte un véritable sentiment de fierté, comme le témoigne le public au fondateur du Djokan et à ses membres. Il en est de même des Guyanais qui résident en Métropole, et qui partagent leur fierté et leur émerveillement dès qu'il découvre le Djokan.

À ce jour, l'influence de cet art martial est expansive, ce dans plusieurs domaines, et devient source d'inspiration d'un grand nombre d'artistes, mais également des personnes œuvrant dans des projets culturels, économiques, etc. On peut dire que, dans l'histoire culturelle guyanaise, il y a un avant et un après Djokan. Le Djokan a relativement amené avec force cette prise de conscience, le fait que la Guyane et les Guyanais ont un fort potentiel, que désormais ils se doivent d'avoir un nouveau regard, positif, sur la Guyane et sur l'identité guyanaise.

Cette valorisation est observable par l'intérêt de plus en plus grandissant de la part de la population guyanaise, mais également par le nombre croissant des projets proposés au Djokan, par de nombreux parents se rapprochant des associations de Djokan pour inscrire leurs enfants, sans compter les sollicitations et les invitations diverses et variées aux différents événements culturels majeurs de la Guyane, en l'occurrence.

Dans mon introduction, je parlais que le Djokan faisait sujet à de nouveaux demandeurs. Hors de la Guyane, de nouveaux pays font des demandes, que ce soit pour réaliser une démonstration, pour faire une conférence ou encore pour former localement des instructeurs du Djokan, afin d'intégrer la discipline dans ces pays. De différentes actions qui ont été menées dans différents pays du monde, je rappelle tout d'abord qu'en 2012 et 2013, le Gran Dôkô est allé au Cameroun où le Djokan a rencontré un franc succès. Il y a créé une section de Djokan et à former

plusieurs initiateurs, à Yaoundé. À cette occasion, des experts de différentes disciplines (*kung Fu*, *taekwondo*, *karaté*, *jujitsu*) s'étaient rassemblés pour participer au stage de Djokan du fondateur.

C'est M. Raymond Pendé, président de l'école de musique de Yaoundé « Arbre à musique », qui a mis en place ce dispositif. Les personnes venaient même de Daoula (263km environ de Yaoundé) pour assister au stage. C'est aussi à cette occasion que Sawani Makan avait nommé M. Pendé président du Kandjokan Cameroun, l'association du Djokan au Cameroun. En 2016, c'est au Sénégal, que le Gran Dôkô voyage pour rencontrer les lutteurs sénégalais et les experts des luttes traditionnelles de Dakar. Il y a rencontré le grand maître Doudou N'Daye Rose.

Ici, le Gran Dôkô a eu la chance de faire une démonstration improvisée devant ce maître qui fut accueillie avec la plus grande joie. Le grand maître Doudou N'Daye Rose a alors rassemblé tous les participants, pour parler de ce qu'il avait ressenti et compris du Djokan. Il a, entre autres, souligné que le Djokan était très puissant. Le maître Doudou N'Daye s'exprimait en *wolof*, et il était traduit par Papa Demba Diouf, maître de *taekwondo* et ambassadeur du Djokan pour le Sénégal. Le Gran Dôkô a demandé à l'interprète de bien vouloir vérifier qu'il n'y a pas eu d'erreur dans sa traduction. Le grand maître, après avoir reconfirmer son propos, a poursuivi en indiquant : « Pendant trente ans, j'ai essayé de combiner la musique traditionnelle sénégalaise avec les pratiques guerrières, mais je n'ai pas réussi, et vous, vous disposez de ce jeune qui vous apporte cette synchronie ».

Pour le reste, en janvier 2017, le Djokan a été révélé, en Angleterre, aux londoniens, au travers d'une démonstration et des initiations. Les initiations étaient réalisées dans les camps pour jeunes en difficultés. Un an auparavant, en mai 2016, le Djokan a été présenté, pour la première fois, aux États-Unis, plus précisément à New-Jersey. Par l'intermédiaire de Mme Joëlle Gozlan, professeure de français et instructrice de *krav maga* (un art de combat israélien) qui a organisé la manifestation. À cette occasion, conférences, initiations pour les élèves et les professeurs et autres démonstrations ont été réalisées dans les établissements scolaires de New-Jersey.

Pour le reste, le Djokan a été présenté à cinq reprises au Surinam. Invité à un rencontre martiale, où tous les arts martiaux du pays se rencontrent, pour échanger autour de l'art martial. Des initiations et des démonstrations ont été réalisées devant un public averti et scolaire.

Au Brésil, le Djokan a été produit à trois reprises : deux fois à Oyapoqué, pour un échange martial avec des *karatéka* et des *judokas*. Une démonstration *djokan* a alors été réalisée devant un public conquis. La troisième rencontre, eut lieu à Macapa, au Festival de la conscience noire, festival mettant les tambours et les chants d'origine africaine à l'honneur. Là aussi, devant sept mille personnes, le Djokan s'est fait remarquer. Des initiations ont même été réalisées avec les écoles locales de *capoeira*.

Dans la sphère régionale, aux Antilles françaises, les démonstrations du Djokan, en Martinique, se sont déroulées dans le cadre de la rencontre avec l'art martial martiniquais, le *damnyé*, également appelé *ladja*. En 2016, le Djokan a été invité à la 18^{ème} édition du « *Sanmdi Glorya* » qui met à l'honneur les luttes sportives et martiales du monde. Le personnel de la municipalité du Lamentin (organisatrice de l'évènement) disait qu'en dix-huit ans, c'était la première fois que le public martiniquais faisait un standing ovation pour un art martial.

Le Djokan a, en outre, présenté dans l'île sœur, la Guadeloupe, ce, à deux reprises : pendant La Nuit des arts martiaux, du Gosier. A ces deux occasions, le Djokan a clôturé l'évènement, pour le plus grand plaisir des spectateurs.

En 2020, un élève instructeur de Djokan, natif des Îles Canaries, rentrera définitivement chez lui. Il aura la lourde charge de créer la première école de Djokan aux Îles Canaries. Il s'agit de M. Ancor Vila Gonzalez, le premier Européen non-francophone à devenir instructeur de Djokan. Ces dix années, vécues en Guyane, lui ont permis de contribuer au développement du Djokan et de faire partie de la première promotion d'instructeurs de Djokan. Un projet éducatif et culturel entre la Guyane et l'Espagne est prévu pour mars 2020, où il partira, avec Sawani Makan, pour Barcelone et Madrid, pour faire des initiations de Djokan.

Le Djokan est désormais inscrit dans une dynamique de grande ouverture au monde : les sollicitations se font de plus en plus nombreuses, et c'est chaque année que le Gran Dôkô reçoit des invitations et des demandes d'affiliation et de formation, venues de l'étranger. Il en est ainsi du Bénin, d'où des instructeurs d'arts martiaux ont contacté le Gran Dôkô pour les former. Sur la liste d'attente se trouvent Madagascar, la Réunion, Mayotte, les Comores, Kenya, Cuba et Saint Martin qui ont d'ores et déjà fait leur demande. Le déclencheur de cette recrudescence de demandes est observable depuis la prestation du Djokan au Festival des arts martiaux de Paris-Bercy, en mars 2012. Ce festival est le plus grand du genre au monde, et demeure médiatisé dans de nombreux pays. La participation du Djokan, à ce magnifique évènement, rassemblant les plus grands experts et maîtres des arts martiaux et des sports de combat de grande importance, et dont il a eu l'honneur de clôturer les activités de cette année (2012), fut pour notre art martial amazonien une porte ouverte sur l'internationale, et a permis au monde de le découvrir. Avec le Djokan notamment, la Guyane devient un centre d'intérêt majeur pour le monde extérieur, pouvant alors découvrir ses richesses naturelles, culturelles et artistiques.

CHAPITRE VIII : LE DJOKAN : PATRIMOINE CULTUREL GUYANAIS POUR LA VIE EN BONNE INTELLIGENCE

Par sa constitution et par son fonctionnement et/ou réalisation, le Djokan apporte un certain nombre de réponses aux questions sociétales, en prônant la valorisation des cultures, des peuples amérindiens, *bushinengé* et créole, et donc la valorisation de l'homme et l'humanité. Intégré dans le décor ou l'univers patrimonial guyanais, le Djokan sert d'exemple de terrain expérimental et illustrateur sur la capacité des hommes respectueux de l'autre à vivre sereinement avec son prochain, son alter égo. Quelles sont les ressources qui permettent aux pratiquants du Djokan de mener une vie en bonne intelligence avec autrui ?

VIII. A. De la transmission des savoirs ancestraux par le Djokan : un nécessaire continuum afroamazonien pour la vie en bonne intelligence

Le Djokan s'appuie sur des savoirs ancestraux, plus particulièrement, et nous l'avons vu, sur les pratiques guerrières et les coutumes du passé. De cet héritage du passé, témoignage de l'ancestralité, le Djokan joue le rôle de continuum par la mise à jour à travers des conceptions modernes de l'art martial, et la mise au jour de la richesse sous-jacente, en termes des connaissances, des savoirs, des savoir-faire, des valeurs pour un savoir-vivre, etc., ancestraux, en déterrando certaines pratiques très souvent méconnues du grand public guyanais, et en leur donnant un second souffle.

Pour ce faire, le Gran Dôkô s'est attelé à fouiller dans les mémoires des Anciens pour espérer sortir de ces bibliothèques vivantes des richesses culturelles enfouies de grand prix. De ces résurgences, il a fait renaître toutes sortes de savoirs et savoir-faire, toutes sortes de philosophies et de conception du monde. Il les réutilise, les combine et réinvente leur utilité. Toutes ces pratiques, renaissant, prennent aujourd'hui sens dans la société guyanaise, particulièrement.

Ainsi, le Djokan fait office de trait d'union entre le passé et le présent. Il met en lumière certaines données du passé pour réinventer des éléments culturels du présent, en ouvrant la voie aux réalisations futures. En vue de cette continuité, le Djokan s'enrichit de ce passé sélectif, en se fondant sur des éléments des plus authentiques, pour argumenter et justifier ses choix pédagogiques autant que ses orientations philosophiques, tout en valorisant ses apprentissages, ses présentations, ses formations et ses transmissions. Il en est ainsi, notamment, des armes du Djokan

qui, certes sont des armes traditionnelles du passé, qui ont servi en tant qu'outils défensives et/ou offensives, mais qui, passer leur époque, sont tombées en désuétude. Certaines d'entre elles sont devenues des objets d'ornements culturels ou artistiques, et dénaturés de leur identité première.

Au sein du Djokan, le continuum sous-jacent repose sur un processus de créolisation singulière. Le Djokan est l'écho d'une créolitude mettant en exergue un langage commun, issu du processus de créolisation des actes et des actions différenciés : les luttes guerrières et le chant, rythmés aux sons de tambour, résultant principalement, nous le savons déjà, des cultures amérindienne, *bushinengé* et créole. Le Djokan en donne à voir une des réalités historiques à travers une refondation et une reformulation afroamazoniennes, par le prisme moderne de paix et de l'humanité partagée.

Il importe aussi de relever que la créolitude en question est liée à un passé tumultueux qui s'est réalisée par paliers successifs, partant de la société esclavagiste d'Habitation-Plantation, en passant par la colonisation jusqu'à l'assimilation, intégrant les descendants dans la société française contemporaine, qui fait aujourd'hui de la Guyane une collectivité territoriale en pleine dynamisme de développement.

La créolitude de l'humanité *djokan* participe aux actions et activités factuelles porteuses d'espoir, dont les voies rendent témoignages à l'humanité véritable et immortelle, celle qui laisse traces et souvenirs pour les générations connues et inconnues. Elle est tout autant une voix, qui est aussi une parole. Ces activités et actions sont tel un miroir des plus singuliers dans lequel chaque individu bien disposé peut s'examiner, se voir et voir l'autre, connaître et comprendre sa société, mais également les sociétés des autres, tout en retrouvant en chaque être cette part d'humanité partagée, mais souvent déniée. La créolitude c'est donc une démarche réfléchie qui vise à élucider les mille et une voies qui mènent à l'expérience que tout cela convoque, une expérience de l'homme sur l'homme, de l'homme sur l'humanité.

Le Djokan est un des exemples et des témoignages éloquentes de cette créolitude, dévoilant un des pans de la réalité créolisée que subirent les Ancêtres, et dont nous partageons aujourd'hui l'héritage, un héritage encore mal connu, et donc mal compris et mal assumé. Cette démarche contribue à ce que des faits, des actes, des actions et des pensées concernant nos mémoires soient cueillis et examinés judicieusement, en toute objectivité, pour en éviter la perte ou la dispersion, créant la rupture spatio-temporelle, que nous connaissons encore, de l'histoire des Ancêtres.

Au travers du Djokan, cette rupture et/ou la disjonction d'avec notre passé culturel sont relativement estompées. Après avoir vécu et souffert personnellement du manque de continuum entre le passé des aïeux et le vécu modernes des descendants, et après avoir pris conscience de l'importance de ce continuum, le Gran Dôkô a décidé de sortir de l'ignorance notoire dans

laquelle il se trouvait avec bon nombre de ses compatriotes, en allant à la recherche et à la rencontre des connaissances, des savoirs et savoir-faire des Ancêtres, dans sa discipline.

Le fruit de ses recherches apporte désormais des éléments fédérateurs pour que les peuples de Guyane bâtissent ensemble un espace de vie agréable à tous, et où chacun peut évoluer et faire évoluer d'autres et, avec eux, notre territoire. Par ce biais, le Djokan se fait aussi une voie des voyages mémoriaux des esprits et témoignages anciens qui ont transmis, chacun à son niveau, un bout de vérité, et un bout d'histoire et des peuples et des territoires de la Guyane. Aussi le Djokan se veut-il être un pont entre une tradition dynamique et une modernité innovante.

VIII. B. Le Djokan : un pont entre tradition dynamique et modernité innovante

On le sait, la tradition est un facteur mouvant et dynamique dans le temps et dans l'espace ; elle régit la vie elle-même. Je tiens à préciser que je partage la même vision qu'Apollinaire Anakesa dont voici le postulat. C'est en cela qu'elle se distingue du folklore qui demeure un fait plutôt figé. La tradition n'est donc pas, ainsi qu'on la considère souvent de nos jours, comme un facteur culturel inadapté, car se prêtant pas au contexte du moment, et donc à la modernité avec ses tendances et ses goûts du présent. On l'oppose donc à la modernité, puisqu'on la croit avant tout comme un facteur désuet, un passé inutile ; un lieu d'enfermement, d'imitation servile et de répétition mortifère.

Cette perception de la tradition perd de vue sa signification primaire et sa nature essentielle, c'est qu'elle est foncièrement le facteur de dynamisation de la vie et de la construction de la modernité. Le Djokan nous en donne une parfaite illustration.

Les valeurs de la tradition sont des valeurs-germes. Elles se déclinent en valeurs, en connaissance(s), en savoir(s), en savoir-faire et en culture(s) divers et variés, dont le fruit est transmissible également en héritages en tous genres. C'est bien cela qui fonde l'étymologie de ce substantif emprunt du latin *traditio*, pour désigner « l'action de remettre, de transmettre ». À l'origine, la tradition signifiait donc « transmission, remise, livraison, mais aussi du latin, *tradere* ou tradition au sens d'« enseignement oral ». La tradition ne s'oppose donc nullement au modernisme, comme on le suppose souvent, ni se confond avec le passé, qu'elle transcende du reste. Elle est encore moins une transmission intégrale des faits du passé, car les contextes, les circonstances et les besoins des temps nouveaux imposent que, du passé, se fasse un choix, un tri, un filtrage de ce qui est transmis.

En effet, si la tradition a indubitablement de lien avec le passé, c'est parce qu'elle favorise une préservation et donc une continuité des faits, des choses, de la vie. C'est en cela que se matérialise la permanence du passé dans le présent.

Des discussions avec mon directeur de thèse, sur la tradition, nous sommes parvenus à quelques conclusions, selon lesquelles, les biens transmis sont toujours sujettes à la sélection qui leur assure d'être adaptés, intégrés ou acceptés dans leur nouveau contexte, ce dernier les inscrivant alors dans le présent, et donc, dans la modernité. Tradition et modernité se suivent l'une l'autre. Elles se complètent l'une l'autre. Aussi la tradition nourrit-elle la nouveauté, tout en se prémunissant dans le présent, garantissant l'identité individuelle ou collective. La vraie tradition fournit donc à la modernité des valeurs racines et référentielles actives sur la base desquelles les dynamiques métaboliques du moment, autrement dit les éléments de modernité s'appuient pour stimuler l'imagination des esprits ingénieux. Ceux-ci, se mettant en branle, favorisent alors la création du nouveau, l'invention du présent, et permettent en même temps de penser l'avenir.

C'est sur cette conception de la tradition que s'est appuyé Sawani Makan dans son entreprise de création du Djokan. Selon cette conception, le plus important dans la signification du vocable tradition n'est pas d'abord l'élément transmis, mais avant tout l'acte-même de transmettre. Cet acte est sous-entendu par les multiples mécanismes socioculturels et des connaissances spécifiques, qui permettent la maîtrise et la gestion de ce qui est transmis, ainsi que la valeur qu'on lui accorde. Cette valeur est associée à l'identité et à la culture sous-jacente. Sans la culture, il est impossible de jouir à bon escient de la tradition. Or, les traditions guyanaises, dont le Djokan jouit les richesses, constituent un art de vie en bonne intelligence.

VIII. C. Djokan : art pour une vie en bonne intelligence

Les contenus développés jusqu'ici, sur le Djokan, montrent que cet art martial est aussi un outil social, médiateur dans la gestion des conflits, la gestion des émotions en tous genres, mais également de la reconstruction de l'être, contribuant au bien-être tant individuel que collectif. Voici quelques exemples factuels qui en constituent une éloquente illustration.

Au centre pénitentiaire de Rémire-Montjoly, depuis 2014, Sawani Makan participe à un projet mis en place par l'association l'Arbre Fromager, sur demande du ministère de la Justice, projet intitulé « Violences faites aux femmes ». Il a pour objectif de sensibiliser tous les détenus, en particulier, mais aussi le reste de la population, sur les violences faites aux femmes (singulièrement les violences conjugales), et d'aider, au travers de diverses actions concrètes, à les

conscientiser et à leur faire comprendre ce que la victime vit, et à mettre au jour les difficultés physiques, mentales et psychiques que rencontrent ces femmes ainsi détruites.

Engagé à lutter contre ces méfaits, la directrice de l'association, Madame Lesley Porte, a sollicité Sawani Makan, de la rejoindre, au côté de la juriste et directrice de l'association d'Aide aux victimes d'infractions pénales, Madame Louise Terrier-Vasse, pour constituer une équipe. Auprès des détenues, Madame Porte parlait de son association et ses objectifs, des types de violences rencontrées par les femmes, du « parcours du combattant » emprunté par ces femmes qui n'arrivent pas à se sortir du cycle de la violence et de bien d'autres difficultés encore. La juriste argumentait, juridiquement, sur les droits et les devoirs de ces victimes, mais aussi sur l'agresseur. Sawani Makan, lui, intervenait sur la canalisation de la violence, de l'agressivité, du respect de soi et de l'autre, de la gestion des conflits, de la gestion des émotions par la pratique *djokan*.

Être un détenu renvoie à la notion de sanction d'une personne punie par la loi, car n'ayant pas respecté la loi et ayant commis un crime ou une faute. On peut aussi voir le détenu comme un exclu de la société et privé de liberté, isolé pour purger une peine plus ou moins importante.

L'univers du détenu est souvent un monde de désolation, de perte de cohésion sociale et de valeurs de vie, de manque de considération pour autrui, etc. Dans cet environnement maussade, le Djokan apporte une énergie contribuant à la cohésion, une énergie de reconsidération, ne serait-ce qu'entre des détenus eux-mêmes.

L'apport du Djokan en la matière aide aussi des détenus par rapport aux gardiens de prison et des gardiens de prison face aux détenus. Le but n'est nullement de les amener à la camaraderie, le lieu n'étant pas propice à ce genre de rapport, mais d'aider à ce que chacun puisse respectueusement valoriser l'autre tout en restant dans sa posture.

En effet, pendant des ateliers de Djokan, sur trois jours, les détenus s'initiaient au Djokan et au *djokano*. Le dernier atelier servait aussi de bilan, mais surtout de restitution du travail effectué durant les jours de ces rencontres. Sawani Makan élaborait alors un mini spectacle, dont la démonstration comportait un enchaînement des techniques martiales spécifiques et des chants *djokano*. À chaque fois, quelque chose d'extraordinaire se passait. Pendant les entraînements et lors de la restitution, les détenus, répétant avec motivation et conviction leurs enchaînements et leurs chants, suscitaient la curiosité de plusieurs gardiens, même ceux qui n'étaient pas de surveillance obligatoire le jour J. Tous venaient contempler la prestation *djokan* donnée par les détenus. Non seulement ils regardaient, mais également ils applaudissaient à tout rompre, à la fin de la prestation, tout en leur lançant des mots d'encouragements. De ce duo gardiens de prison-détenus que tout oppose *à priori* – l'un représentant la loi, l'autre la faute –, j'ai observé, au cours

de ces représentations *djokan* par les détenus, bien que temporaires la véritable considération de l'homme par l'homme, du gardien par le détenu et du détenu par le gardien. Les applaudissements, les mots d'encouragement, les gestes de félicitation dénotent le changement de positionnement des uns des autres, évoluant vers plus de considération mutuelle.

Ainsi, dans cet espace duel, le Djokan parvient à ramener deux univers opposés à une certaine cohésion, à un important partage, contribuant au bien-être des deux parties qui, généralement, sont habitués à une importante violence sous toutes formes. C'est d'ailleurs ce que m'ont rapporté tous les détenus, lors de mes recherches. Selon eux, le Djokan les valorise d'une certaine manière, leur apporte une certaine dignité, quand bien même ils vivent à huit dans une seule cellule. « Nous avons besoin de spiritualité, et le Djokan nous apporte cette paix car beaucoup d'entre nous sommes en colère », avait renchéri un des détenus, dont je tais le nom ici. Pour marquer leur fort intérêt pour le Djokan, des courriers ont même été rédigés par des facilitateurs (des détenus servant de médiateurs, et suivent des formations au centre pénitentiaire, dont le Djokan). Ils se sont ainsi adressés à la direction pénitentiaire, demandant qu'il y soit créé une section de Djokan.

Il en fut ainsi en juin 2019, grâce l'autorisation de la direction, notamment du directeur M. Frédéric Subileau et du responsable du Service pénitentiaire d'insertion et de probation M. Roland Geneviève, avec la mise en place la section *djokan* du Centre pénitentiaire de Rémire-Montjoly, où se pratique désormais une séance de Djokan par semaine, avec les détenus masculins. Une autre expérience similaire est faite auprès des détenus femmes, auprès desquelles Sawani Makan a la charge de sensibiliser au Djokan vingt-cinq mules (18-25 ans).

Faut-il encore souligner combien la Guyane souffre énormément de ce fléau de délinquance qui touche particulièrement la jeunesse, dont la cause fait l'objet d'une mesure ministérielle. En effet, sous le patronage du ministère de la justice, un projet mis en place avec le concours de la Collectivité territoriale de la Guyane (CTG), et dénommé « Allez les filles ». Ce projet avait pour objectif le développement du sport féminin en milieu carcéral⁶⁹². Dans ce cadre, une dizaine de séances du Djokan ont permis à ces femmes de reconnecter avec elles-mêmes, de se reconsidérer, et de se sentir à nouveau et pleinement femme, être humain.

Un autre cas difficile et sensible a permis au Djokan d'apporter sa contribution pour, autant faire se peut, lutter contre le suicide et favoriser la vie en bonne intelligence. De nos jours, en Guyane, le suicide des Amérindiens reste encore un des problèmes épineux à résoudre, pour les autorités. Ce territoire retient le malheureux et triste record national du plus grand taux des

⁶⁹² <https://www.ctguyane.fr>, consulté le 15 juin 2019.

suicides, particulièrement chez les jeunes de moins de 25 ans. Des missions et des appels à projet de l'Agence régionale de la santé (ARS) ont abouti à la mise en place du projet « Bien-être des peuples autochtones », un projet pluridisciplinaire (sportif, culturel, artistique, préventif, éducatif et pédagogique.) Le but est d'offrir aux jeunes et aux adultes amérindiens des activités pendant les vacances scolaires, puisqu'il a été recensé une augmentation des suicides durant cette période.

Le Djokan a été sollicité pour y apporter sa contribution qui trouve ici tout son sens. En effet, nous le savons désormais, le Djokan puise, notamment ses richesses martiale et culturelle, chez les Amérindiens. Pour la lutte contre ces suicides, Sawani Makan a proposé l'utilisation des activités martialo-musicales du Djokan et du *djokano* pour, entre autres, rappeler l'intérêt des savoirs traditionnels, souvent abandonnés, mais qui nous permettent pourtant de nous construire intelligemment, en tant qu'être humain, en ayant, les uns les autres, des rapports de vie en bonne intelligence et de bien-être. Pour ce faire, depuis 2016, le Djokan est amené dans différents villages amérindiens du Maroni et de l'Oyapock, auprès des Amérindiens, afin d'y initier les jeunes comme les adultes à cet art martial amazonien, qui, d'une certaine manière, est un des produits de leur héritage ancestral.

Le travail réalisé est aussi psychologique et motivationnel, contribuant à redonner aux pratiquants l'estime de soi, la confiance en soi, mais aussi à leur faire retrouver de la dignité, de la volonté de mieux agir et de mieux être, ainsi que le courage pour un meilleur développement possible du corps et de l'esprit. C'est là un travail en commun, entre les Amérindiens et les porteurs du Djokan, travail qui a été salué par tous les chefs coutumiers des villages rencontrés.

Ici, je ne m'étendrai pas sur les causes de ces suicides, mais plutôt sur le travail de valorisation de cette jeunesse autochtone réalisé au travers du Djokan. Par cette action, on est parvenu au constat que ces jeunes ont du potentiel pouvant leur faire, à coup sûr, réussir la vie, et qu'ils ont de la valeur à exploiter à bon escient, et que leur culture traditionnelle a de la valeur sans prix.

Au cours de cette expérience, les jeunes amérindiens concernés sont souvent impressionnés par les démonstrations du Gran Dôkô Sawani Makan qui, lui, leur explique toujours que c'est grâce à eux, à leurs Anciens et à leurs Ancêtres que le Djokan a vu le jour et s'est développé. Ils sont souvent très surpris d'entendre ce propos, qui les remplissent toujours d'une joie et d'une fierté qui se lisent alors sur leurs visages timides. Cela les motive tellement qu'ils demandent de continuer les initiations *djokan*.

Dans un autre domaine, le Djokan s'avère pareillement d'une utilité significative, auprès des femmes victimes de violence. Voici près de quinze ans que Sawani Makan s'engage auprès des femmes victimes de violence, en collaboration avec l'association l'Arbre Fromager précédemment

évoquée, à travers des ateliers de self-défense *djokan*. Ceux-ci se font à deux endroits différents (dans le local de l'association et au centre d'hébergement d'urgence de cette association). Comme nous l'avons vu, ce sont des femmes, ayant subi des violences (physiques, sociales, sexuelles, morales, psychologiques, financières), qui constituent le public de cette association. Ces femmes sont souvent détruites de l'intérieur, déstabilisées, perturbées, dépressives et dévalorisées de multiples façons. Chez elles, c'est tout un travail de reconstruction du corps, de l'âme et de l'esprit qu'il faut faire, pour leur permettre de transcender les difficultés vécues et de retrouver la dignité de soi, son identité, une reconsidération de son être, afin de retrouver une certaine valeur perdue suite aux mépris subis. Pour ce faire, des mises en situation d'agression, et des temps de partage et d'échange amènent à la réflexion, puis des temps de relaxation et de méditation contribuent à apporter à ce public, du réconfort et du bien-être.

Pour une vie en bonne intelligence, la pratique du Djokan permet le partage, dans le respect de soi et de l'autre, contre le rejet de l'autre. On prône l'entraide et la construction, contre la destruction, des valeurs citoyennes et des philosophies constructives. Parler de vie en bonne intelligence renvoie aussi à préserver la qualité de sa relation avec autrui, et donc de créer une atmosphère et un climat permettant l'entraide, l'altruisme, le partage et la transmission des connaissances et des savoirs et savoir-faire, ainsi qu'une communication favorisant en même temps un échange des plus favorables entre les parties. Le Djokan en repositionnant l'homme au centre de ses apprentissages et de ses enseignements concourt à contribuer à la quête de cet idéal.

Quels enseignements tirés alors sur le Djokan en tant que patrimoine et culture martialo-musicale afroamazonienne pour un mieux vivre ?

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de ces six années de recherche, d'observations et d'analyse de l'œuvre Djokan, je prends conscience, en tant que chercheur, que je n'ai gravi que quelques marches, quelques pas sur le sentier de la compréhension du fait et du phénomène Djokan, et très probablement en est-il ainsi également pour le Gran Dôkô Sawani Makan dans sa construction et consolidation de cette discipline martialo-musicale qui poursuit inexorablement son développement.

Nous l'avons vu, dès le début de mon propos, que le Djokan est à la fois art martial et art musical, tout autant que philosophie de vie et une conception du monde, visant le bien-être humain, et c'est là le cœur de la problématique de cette étude. Du reste, l'enracinement du Djokan dans la pensée, les actes et les actions trouve intrinsèquement un sens riche, au travers d'un triptyque singulier (amérindien, *bushinengé* et créole fondamentalement), recelant moult subtilités historiques, sociales et culturelles, et au travers de l'environnement amazonien biodivers aux échos également multiples.

En tant qu'acteur privilégié de la réalisation *djokan*, j'avais préalablement imaginé que mon travail de chercheur serait des plus aisés et de tout repos. C'était sans compter sur la difficulté à satisfaire des exigences d'objectivité scientifiques, avec une prise de distance suffisante pour découvrir et traiter mon objet d'étude sous un jour nouveau. Au fur et à mesure que je pénétrais les arcanes de mon propre univers *djokan*, univers que j'entrevois à la lueur de l'art martialo-musical amazonien contemporain et des repères de ses racines ancestrales, de nombreuses questions n'ont cessé de surgir de mon esprit, au point qu'elles me paraissent encore à ce jour inépuisables. Cela peut se comprendre essentiellement par le fait que tenter de saisir le phénomène humain et son bien-être est une réalité d'une profondeur infinie. En valait-il alors la peine, se demanderait-on, de prendre une vue scientifique de sa signification dans la physique du monde des arts martiaux et musicaux voire tout simplement de son sens physique du monde ?

Dans cette approche, quelques questions m'ont parue fondamentales tout autant que cruciales, à travers entre autres les notions de l'homme (le soi et son alter égo : l'autre, qui font l'humanité), celles de la société, mais aussi à travers des rapports aux environnements naturel et spirituel, sans omettre les connaissances, les savoirs et les savoir-faire, ni oublier la formation (éducation, instruction), la communication, la transmission, la valorisation, la vulgarisation, ainsi que le développement et la diffusion de cet art.

Parmi les questions essentielles figurent celles-ci : quels rapports peut-il y avoir entre le Djokan et le patrimoine culturel guyanais ? Quelles sont les données permettant de vérifier la

dimension sociale et culturelle du Djokan dans la société guyanaise ? Quels éléments et moyens d'observation et d'évaluation permettent d'analyser la construction d'actions de patrimonialisation du Djokan ? A-t-il sa place dans notre société moderne ? Comment est-il perçu par les peuples d'Amazonie et les autorités coutumières auxquels il fait référence ? Quel rôle peut-il alors jouer pour contribuer au développement de la société et de la mentalité guyanaise, à la formation des futurs citoyens, mais également à la valorisation du patrimoine guyanais ? Ces questions sous-tendent ma problématique de base, dont le postulat est que le « Djokan, patrimoine guyanais, est une culture martialo-musicale amazonienne pour un mieux vivre » C'est un art martial qui prône avant tout le « vivre ensemble », fondé sur la rencontre, le partage et la meilleure connaissance de l'autre, afin de mieux vivre en toute bonne intelligence, en harmonie avec l'autre dans un même espace social. Il met en musique, en histoire et en expression corporelle, une nouvelle approche identitaire sur la problématique du bien-être et de cohésion sociale.

Par ces hypothèses et questionnements, il me fallait chercher une explication viable, mais surtout une introduction à une explication de l'ensemble d'univers *djokan*, pour pouvoir établir autour de l'Humain, de son bien-être et de son patrimoine – choisis pour centre d'objet de mon étude – un ordre cohérent entre antécédents et conséquents sous-jacents. Le but était de tenter de découvrir, sur les plans historique, socioculturel et naturel, à la fois un système de relations ontologiques et un principe expérimental.

Scientifiquement, nous le savons, il n'y a pas véritablement de fait pur, mais que toute expérience, si objective peut-elle être, s'enveloppe inévitablement d'un système d'hypothèses dès lors que le savant cherche à les formuler en tant que telles. Pour ce faire, diverses approches et lectures sont nécessaires. Pour ma part, celles historique, sociale, culturelle et philosophique, se sont avérées indispensables, pour me permettre de mieux saisir les réalités *djokan* sous des angles et des plans différenciés, qui en élucident spécificités et singularité, sans en oublier des universaux qui m'ont permis d'en établir des comparaisons avec d'autres arts martiaux (asiatiques, africains, antillais et amazoniens essentiellement).

Dans ce processus, premièrement, en tant qu'observateur, le Djokan s'est vite avéré assujettissant tout au long de mes recherches et de mes réflexions, alors qu'au prime abord, il me paraissait tout simplement banal comme sujet d'étude, car m'étant familier, puisque, depuis des décennies, je le transporte avec moi où que j'aille, en tant que centre du paysage que je traverse à plusieurs titres : action professionnelle et acte structurant de ma vie ordinaire principalement.

Cette démarche est similaire à celle d'un promeneur dont les hasards de sa promenade le porte en un point naturellement avantageux (croisement des cheminements ou des voies à parcourir), point à partir duquel non seulement le regard, mais aussi les faits, les choses et les phénomènes, rayonnent, pendant que leur paysage se déchiffre et s'illumine de mille et une manières. C'est alors que mes observations m'ont fait percevoir que, comme pour la plurielle société guyanaise, du Djokan, se construisent un destin et une Histoire qui méritent d'être saisis, élucider et compris à bon escient.

En effet, le Djokan a fait de la Guyane son centre d'intérêt pour la valorisation de l'humain et de son humanité au sein de cette terre d'accueil amazonienne française, qui joue de sa diversité culturelle (ajoutant à la richesse patrimoniale, au sens large du terme), et où cohabiter prend le dessus sur le vivre ensemble si fragile. C'est là, pour le Gran Dôkô Sawani Makan, un sujet de préoccupation majeure. C'est un genre de *leitmotiv* qui, au sein de la société guyanaise, caractérise un ensemble d'objets, mais fait aussi référence à un état d'âme tout autant qu'il régit bon nombre des situations existentielles ayant une certaine pertinence dans la cohésion ou non de la société.

Aussi, tout au long de mon étude, ai-je cherché à (dé)montrer que le bien-être de cet art martialo-musical, qu'est le Djokan, est un fruit résultant d'un long processus de patrimonialisation, processus également essentiel et nécessaire à la conceptualisation du vivre ensemble en bonne intelligence. Par ses fondements, ses principes, ses valeurs, ses origines, ses actions, sa pédagogie, sa philosophie, le Djokan participe ainsi activement à l'évolution positive de la Guyane. Par ailleurs, ce vivre en bonne intelligence allie diverses forces vives (faunes, flores, nature, hommes, cultures, traditions...) de ce territoire. Ainsi, la langue du Djokan, par exemple, puise-t-elle son vocabulaire dans les langues régionales de Guyane, notamment le *sranan tongo*, le créole guyanais, le *kali'ña*, le *palikur*, le *teko*, le *wayãpi*, le *wayãna* et bien d'autres langues encore. Le *djaka*, représentant la gymnastique de la faune guyanaise, est l'un des éléments structurants de l'enseignement du *Djokan*, mais aussi de sa pratique, à travers l'exploitation, entre autres, de l'imitation des attitudes, des postures (déplacements et mouvements, etc.) des animaux. Musicalement, le *djokano* s'enrichit des rythmes, des musiques et de diverses sonorités (notamment du milieu naturel amazonien), ainsi que des chants de musiques traditionnelles amérindiennes, *bushinengé* et créoles de Guyane.

En cela, et de surcroît, le Djokan constitue un lieu d'interrogations profondes sur l'Humanité, et avec elle, sur la vie humaine, dans sa formulation individuelle et collective, mais il est aussi art d'éveil qui se réalise par l'accomplissement du partage de l'humanité.

Pour en expliciter les réalités, un double regard (historique et systématique) m'a permis l'examen, dans le préambule, des éléments historiques, politiques, économiques et sociaux, pour percevoir et comprendre la complexité humaine et socioculturelle sous-jacente dans laquelle la Guyane, lieu de création du Djokan, a évolué. En effet, lourd d'un passé esclavagiste, colonial et post-colonial, la Guyane a dû faire face à de nombreuses crises et de nombreuses transformations sociales qui très souvent ont influencées le paysage politico-social guyanais. Il en est ainsi du cas, après l'abolition de l'esclavage de 1848, de la colonisation, puis de l'assimilation et de la départementalisation de 1946 qui, politiquement, ont favorisé la culture métropolitaine au détriment des cultures locales, tout autant que la domination politique, sociale et économique des Créoles, défenseurs de l'idéal culturel métropolitain, sur les autres composantes de base de la société guyanaise, en l'occurrence les Amérindiens et les Bushinengé. Cela va, entre autres, insinuer des tensions au sein de la société guyanaise, tensions qui, au fil des siècles, vont perdurer entre les différentes composantes communautaires du pays.

Pour le reste, le regard diachronique m'a permis de mieux appréhender le sens et l'ampleur significative de l'héritage des peuples amérindiens, *bushinengé* et créoles qui constituent le patrimoine-source duquel a été inspirée la création de l'art martial *djokan*. Par ce processus, plusieurs facteurs m'ont permis d'identifier les pratiques ancestrales, à travers des histoires, des témoignages (écrits et oraux) et des réalisations, et donc des hommes, qui les font. Par ailleurs, des concepts, tels que les arts, notamment les arts de guerriers, les arts martiaux, mais aussi la musique ainsi que le geste musical m'ont servi d'indicateurs pour saisir les relations et interactions entre l'art et l'homme, entre l'art et la société humaine. Ainsi, nous pouvons comprendre le Djokan dans son essence comme le produit d'une somme de connaissances traditionnelles, tout autant que réalité, objets et faits patrimoniaux au service du mieux vivre de l'homme, et l'homme étant tenu au centre de toute préoccupation.

Pour en saisir la réalité complexe sous-jacent, j'ai posé le cadre du préambule – abordant l'essence, les concepts, les réalités martiale et musicale tout autant que la philosophie et la symbolique du Djokan – comme préalable pour mieux en élucider la singularité et la spécifié. Pour ce faire, j'ai structuré le développement de mon propos en trois parties.

La première partie a servi à éclairer les sources et les dynamiques fondamentales du Djokan : traditions, cultures, Amazonie et les peuples amérindiens, *bushinengé* et créoles de Guyane qui en constituent les sources nourricières. Il en a résulté une transcription des cultures et des coutumes à travers la mosaïque de savoirs, de savoir-faire et de pratiques antiques, dont le Djokan traduit la lecture fusionnelle et métissée du rapport de l'homme à son environnement, du

rapport de l'homme à l'homme, du rapport de l'homme à lui-même. Parmi les éléments qui cristallisent ces relations, on retiendra les pratiques internes du Djokan comme le *gaya*, la fameuse gymnastique douce pour la santé, le rapport du Djokan à l'eau tant dans la pratique martiale que musicale (avec entre autres le *diloka*, pratique de la percussion dans l'eau), le *djokano*, musique du Djokan, dont les rythmes et chants, tant traditionnels que création nouvelle, mettent le *djokanka* (pratiquant du Djokan) en phase avec lui-même autant qu'avec l'univers social et l'environnement naturel de son entourage. En effet, le Djokan a beaucoup recours à la Nature, utilisée comme support d'apprentissage et lieu d'épanouissement performanciel physique et mental. Au travers de ces environnements, le pratiquant du Djokan travaille sur lui (la gestion de ses émotions, de ses ressentis, de ses sentiments, mais aussi de toutes sortes de ses expressions personnelles). Ces environnements lui servent aussi d'espace de méditation, de relaxation et de connexions en tous genres, qui concourent à la cohésion, et de surcroît, à la socialisation, etc. Par ce truchement s'opère en même temps une quête d'équilibre, dans un alignement corps-esprit-âme qui concoure au bien-être général.

La pratique *djokan* permet ainsi la mise à jour des pratiques martiales anciennes, désormais mises au service du bien-être et de la vie en bonne intelligence des hommes, ainsi que la valorisation des valeurs, des savoirs et savoir-faire, par la transmission aux générations présentes et futures. A ce titre, je qualifie cette pratique d'éco-patrimoine afro-amazonien, la Nature, les sociétés, les hommes et femmes de cet univers le nourrissant alors et lui donnant sens.

Dans le processus de sa constitution et de sa mise en œuvre, en particulier, un enseignement adapté et adaptable est proposé aux apprenants par le truchement de différentes sections et leurs disciplines internes et externes, destinées aux publics également variés, allant de plus jeunes jusqu'aux Anciens, femmes et hommes, mais aussi de bien-portants aux déficients sensoriels et intellectuels. Visant l'épanouissement, le bien-être du corps et de l'esprit, des mouvements et expressions corporelles *djokan*, accompagnés des exercices de méditation avec une structuration philosophique et sémiotique *ad hoc*, sont proposés aux apprenants. On les pratique dans divers espaces (de la société et de la Nature) qui en facilitent l'interaction, en vue d'une performance adéquate répondant aux objectifs visés, et devant contribuer au bien-être humain. Deux facteurs en constituent le pilier structurant et de réalisation : les pans art martial et art musical formalisent alors le Djokan à travers ses *sèt rakaba*, les sept dimensions intrinsèques de cet art martial. Il s'agit des racines physique, technique, mentale, artistique, culturelle, philosophique et spirituelle. Représentant différents visages, différentes formes et constituant des portes d'entrée du Djokan, celui-ci est alors pensé comme étant un « arbre martial », une charpente d'édification individuelle

et collective, physique et mentale. Ce sont ces racines qui en forment la sève, le ciment et la charpente.

Ainsi, physiquement, le Djokan contribue à renforcer, à fortifier et à préserver le corps du *djokanka*. Par exemple, avec le *djaka*, il permet de développer la musculature harmonieuse de l'ensemble du corps du pratiquant, en lui apportant force, vitesse, souplesse, endurance et coordination motrice. Sur le plan technique, le *djokanka* évolue à travers des performances diverses. Elles prennent racine dans les pratiques guerrières traditionnelles amérindiennes, *bushinengé* et créoles. Ici, les techniques se structurent sur trois enseignements fondamentaux : le *djoubaté* (techniques à mains nues), le *zanmyan* (techniques avec les armes traditionnelles de Guyane, auxquelles s'ajoutent les techniques de développement personnel et de santé). Dans les domaines philosophiques et spirituels, les *sèt rakaba*, le *kamodjòk* ou code moral du Djokan, les symboles et les représentations visuelles du Djokan apportent aux pratiquants une orientation, un cheminement personnel, mais également une voie d'accomplissement personnel, permettant de mieux se connaître et de mieux connaître autrui.

Dans d'autres domaines, sémiotiques notamment, le Djokan véhicule différents signes, symboles et représentations qui lui assurent une véritable identité. Ils forment, en même temps, des moyens de communication lui conférant aussi une réelle visibilité. Du reste, ce sont là des moyens par le biais desquels se définissent aussi son essence et sa singularité, le distinguant des autres arts martiaux, tant sur les plans local et régional que national et international.

Parmi les signes et les symboles en question, celui pictural est essentiel. S'il permet son identification, il sert surtout à la compréhension profonde de cet art martialo-musical dans sa singularité afroamazonien. C'est le *kalendja*, ou tenue d'entraînement du Djokan, qui offre une perception culturelle et philosophique de l'art *djokan*. Il associe différentes composantes culturelles et sociales des peuples qu'il sous-tend (les Amérindiens à travers le *kalenbé*, les couleurs noires et marronnes du *kalendja* faisant référence aux Noirs-Marrons, les Bushinengé, tandis que les ceintures en madras représentent les Créoles). C'est donc par cet ensemble des symboles que les pratiquants de cet art martialo-musical amazonien sont spécifiquement identifiés, en les distinguant des pratiquants des autres arts martiaux, des autres sportifs et des autres pratiques artistiques et culturelles.

Tous ces éléments, que je viens de présenter, sont autant des moyens par lesquels les pratiquants *djokan* se réalisent, en exprimant et affirmant leur propre existence, tout en cultivant leurs propres expériences sensorielles. Le but est de leur permettre de vivre pleinement une expérience permettant le cheminement personnel vers le fameux bien-être. Par ce processus, les sens de l'homme sont éveillés au sensible à travers un champ d'apprentissage de proprioception.

Cela se réalise au travers du mécanisme préalablement huilé, permettant d'exercer adéquatement, et de façon consciente voire non consciente, les différentes parties du corps, et avec lui, l'esprit.

Dans le Djokan, parmi les éléments favorisant une observation, une écoute intérieure et extérieure de l'être, mais également le ressenti émotionnel des plus adéquats possibles, on retiendra, entre autres, l'*asuwadja* (lutte traditionnelle *djokan*), le travail postural du *gaya*, qui permet notamment de libérer le potentiel, la vitalité et le lâcher prise des tensions négatives du corps et de l'esprit, tensions qui, généralement, limitent significativement les actions constructrices du pratiquant.

Cette clarification du fait Djokan, m'a permis, dans la deuxième partie, d'en réaliser l'analyse des expressions, des techniques et performances, d'en expliciter des éléments didactiques et pédagogiques mais aussi de transmission, montrant combien le Djokan est un ensemble d'éléments divers qui prennent significativement sens dans un tout culturel et patrimonial singulier afroamazonien. Ainsi les techniques *djokan*, par exemple, font-elles référence aux patrimoines immatériels, notamment des pratiques guerrières ancestrales des peuples amérindiens, *bushinengé* et créole. Ces techniques prennent également corps, inspirés des expressions animalières de l'environnement naturel amazonien. Le corps *djokan* du pratiquant martial et la musique *djokano* confèrent à cette discipline un langage spécifique et structuré. Ils en constituent une double ossature dynamique, physique et vibratoire sonore, dont les rythmes et les mouvements accordent au Djokan une identité singulière. Ils lui assurent, par ailleurs, la profondeur des messages portés, ajoutant ainsi à la richesse esthétique d'ensemble.

Cette deuxième partie de la thèse m'a en outre permis de démontrer que le Djokan est, du reste, une réalisation de la culture par la culture, faisant sens aux problématiques sociétales et culturelles de la Guyane, en l'occurrence, mais aussi de façon globale, à celles de l'humanité. Ici, son art musical, le *djokano*, apporte, par la profondeur de ses sonorités, de ses timbres et harmonies, mais également à travers la richesse de ses rythmiques abondamment percussifs, une exceptionnelle énergie permettant au battement du corps *djokan* de se réaliser dynamique et efficace. À ce titre, le *djokano* forme le cœur du Djokan.

Notons aussi qu'en Guyane, l'art musical est, comme ailleurs à travers le monde, profondément ancrée dans la vie quotidienne de son peuple. Ici, la musique fait donc partie de l'organisation sociale et culturelle de la vie quotidienne, et ce, quelle que soit l'origine et l'identité des membres de la population guyanaise. De surcroît, le *djokano* est aussi "porte-parole" des messages musicaux et sonores du Djokan. Il rythme la pratique et les enseignements transmis,

orchestre la perception profonde du monde, des auditeurs, monde qui nous entoure et nous façonne. Ces héritages patrimoniaux, martiaux et musicaux du Djokan, font écho au passé, certes, mais surtout construisent des principes et des enseignements structurants, faisant corps avec le présent des pratiquants. En cela, et pour son épanouissement, le *djokano* appelle le *djokanka* à créer sa musique intérieure, en faisant taire les bruits assourdissants de l'extérieur, afin de ramener en lui-même plutôt une harmonie aux substances vivifiantes de son être.

Cet ensemble de considérations m'ont amené au postulat que le Djokan représente un édifice qui, par la didactique sous-jacente, est d'un apport essentiel à ses apprenants et pratiquants. Il leur apporte des connaissances et des enseignements fondamentaux, qui activent chez eux toutes sortes de potentiels et de l'optimisme pour la vie, un optimisme individuel autant que collectif. C'est à travers la Fluidité, la Mobilité et l'Adaptabilité, trois principes structurants du Djokan, que s'articulent ces enseignements, nécessaires à la compréhension globale de cette culture martiale *djokan*.

Dans la troisième partie, le développement de mon propos des parties précédentes m'a aidé à mieux appréhender ma problématique, dont l'hypothèse de base affirmait que le « Djokan est une culture martialo-musicale amazonienne pour un mieux vivre », permettant aux pratiquants, et donc à l'homme, d'ouvrir une fenêtre intérieure sur sa résidence corporelle, à travers la connaissance de soi et de l'autre, pour retrouver le fameux bien-être, mais aussi de réaliser une vie en bonne intelligence pour soi et pour la collectivité.

Dans cette partie, plusieurs éléments m'ont permis d'en faire la démonstration. Il en est par exemple ainsi de la section *handidjokan*, dont le travail m'a permis d'observer et de percevoir que qu'un handicap physique, comme une déficience intellectuelle même profonde, n'enlève en rien la valeur d'un individu et son humanité, lorsque l'on parvient à la connaissance de soi et de l'autre, ce qui est fondamental dans la construction du bien-être et du mieux vivre, individuel comme collectif. Dans le domaine de valorisation, à l'échelle de Guyane, ce travail de recherche m'a également permis de constater que les peuples de l'intérieur de ce territoire, plus particulièrement les Amérindiens et les Bushinengé, vivant en dehors du littoral guyanais, portaient une attention singulière ainsi qu'un accueil positif de la discipline *djokan*. Cela permet au Gran Dôkô Sawani Makan d'identifier les forces vives, pour la valorisation et la vulgarisation de son art. Dans un tout autre domaine, la section et les actions au centre pénitentiaire de Rémire-Montjoly constituent une autre preuve significative, explicitant l'intérêt, mais aussi les enjeux du Djokan, au travers de la mise en valeur de l'humanité enfuie dans tout être, en l'occurrence dans ceux qui sont mis au ban de la société.

Par ailleurs, les sèt *rakaba*, le *kamodjòk*, socle de la philosophie djokan et les disciplines internes du Djokan sont autant de facteurs qui me permettent d'avancer que le Djokan et l'humanité sont étroitement liés, car cet art martialo-musical permet à tout individu le (re)centrage de son humanité, et donc l'Homme, placé au centre de toute préoccupation. Car l'homme, ainsi repositionné, tant dans son époque que dans son espace de vie, favorise une cohésion d'ensemble, assurant sa propre existence et contribuant à l'humanité d'être convenablement partagée. Les principes structurants, les fameuses sept racines du Djokan, notamment, fondent la culture *djokan* et contribuent à apporter des connaissances et des savoirs spécifiques, pour assurer le développement harmonieux de l'individu, mais aussi de la collectivité, et avec eux, celui de la société tout entière. C'est donc là une culture qui renseigne sur le passé, guyanais en l'occurrence et au-delà de ses frontières, et contribue, aussi modestement soit-il, à la construction d'un présent fondé sur la cohésion entre les individus, dont l'existence se réalise en toute bonne intelligence, pour que soit assurée la continuité de l'humanité.

En cela, le Djokan se veut un art de combat de la vie pour la vie, de l'homme pour l'homme. Il est en même temps la manière de rythmer la vie en question, ce, en interrelation et osmose avec la Nature, lieu d'apprentissage des mystères et des réalités de la vie. Dans l'art *djokan*, le *djokanka* trouve une opportunité de s'instruire pour apprendre à mieux se (re)connaître, dans ses expériences et dans son vécu quotidien. Par ce truchement, jour après jour, il apprend aussi à mieux connaître son corps et à mieux gérer ses émotions.

Sur la base du postulant que la connaissance d'autrui ne peut s'effectuer sans une réelle connaissance de soi, le Djokan contribue aussi à aller vers l'autre, à briser des barrières de jugement gratuit, de toute vaine appréhension de l'autre, mais aussi des toutes sortes de préjugés qui en constituent les écueils néfastes. La pratique du Djokan s'avère donc être également une manière d'accueillir fondamentalement ce que nous sommes, et donc de réfléchir sur notre devenir. Le Djokan est aussi le lieu de création, de vivification et de renouvellement de l'héritage des ancêtres. Le but n'est pas de reproduire, mais plutôt de procréer, autrement dit, à partir des germes préexistants, être en mesure de fabriquer non pas un passé identique, un folklore aseptisé, mais plutôt de réaliser une tradition vivante. C'est donc être capable de créer une réalité originale, singulière, s'inscrivant dans le continuum du passé, mais en demeurant une réalisation différente et remarquable par son innovation dynamique. Cette innovation trouve ses fondements, à la fois, dans l'héritage ancestral et dans sa consolidation au travers de son action contemporaine, dont la modernité enrichit l'être de l'humanité à travers des réalisations nouvellement initiées et adéquatement adaptées à soi et à son temps. C'est pourquoi, je me suis inscrit, entre autres, dans cette démarche de recherche-crédation basée sur le fondement artistique anthropologique,

ethnomusicologique, avec une large ouverture pluridisciplinaire, dont l'histoire occupe une place de choix.

En observant le passé et aujourd'hui, c'est une banalité de souligner que nous vivons dans un monde de consommation où l'être humain est de moins en moins mis au centre de toute préoccupation de la vie, et que l'échange et le partage se font rares. C'est un monde où domine surtout l'appât du gain, la victoire sur l'autre, de même que la désinformation, l'égoïsme, le racisme, le rejet de l'autre, etc., qui prennent le pas sur l'altruisme, la solidarité et la fraternité.

En tenant compte de cette réalité, le Djokan, s'inscrivant dans une démarche constructiviste, se veut un espace de vie, un lieu d'échange où l'homme a besoin d'exister, et donc de s'exprimer librement, par son corps et par son esprit, sa filiation étant donc la réaffirmation de cette existence, c'est-à-dire, de l'humanité dont les racines s'ancrent, nous l'avons vu, dans le rapport avec la tradition vivante et dynamique des Anciens. L'objectif est de participer à la poursuite de la construction de la société humaine, en Guyane en l'occurrence, et, de surcroît, partout au sein de l'humanité. Aussi importe-t-il de souligner que le Djokan s'inscrit ainsi dans une tradition assurant un continuum par la filiation et les liens interactionnels entre les générations.

C'est pourquoi cet art martialo-musical dénote, certes, le passé patrimonial du peuple guyanais, mais il se réalise, par-dessus tout, en une des propriétés de l'être humain, un des patrimoines mondiaux de l'humanité. C'est ici une contribution visant à permettre à l'homme de reprendre sa position première, celle qui, nous l'avons vu également, régit toute humanité, se fondant sur la liberté, la dignité et l'existence de tout individu. C'est aussi là un ressort central, intérieur, caché et secret, une énergie puissante et agissante. C'est en outre une force et une résistance aux grandes fatigues du malheur des hommes, autant qu'un élan, un dynamisme et un cran. Cette énergie est celle capable de mettre au jour le paradoxe de la fluidité, de l'ombrage tout autant que de l'émulation dont l'homme peut être capable, sans oublier l'honneur, le plaisir, le remuement et l'entraînement du monde dans la voie de l'harmonie et du bien-être commun à toute humanité.

C'est à ce titre que le Djokan est l'exemplification de l'expression d'un singulier ressort, pour les descendants du système esclavagiste. Ce ressort est celui de l'âme, pour vivre et penser le monde et l'humanité au-delà d'un simple rêve. C'est encore le soudain instant de grande lucidité, vécu entre deux sommeils du monde malicieux, où l'atypique art martialo-musical et la vie devient, pour l'humain qui sait s'en servir à bon escient, le ressort pour savoir se lever, pour être

capable d'ouvrir les yeux et voir la réalité humaine, dans ce qu'elle a de mauvais et de bon, afin de marcher franchement en homme véritable, en être de l'humanité. Voilà pourquoi l'expression *djokan* se montre de plus en plus guyanaise, ultramarine, française, européenne et, finalement, mondiale tout simplement.

Il reste à penser, que dans cette quête de soi, le Djokan continuera inexorablement son chemin et que dans quelques années, tout comme le judo et le karaté avant lui, il soit enseigné et pratiqué dans les cinq continents et ainsi transmis dans le monde entier. L'année prochaine en 2020, le Djokan aura dix ans d'existence (2010-2020), dix ans où il aura posé ses valises pour partager ses recettes, ses trésors de rencontre, de formation, de transmission. Dix ans de communication de cet art martialo-musical amazonien qui n'a pas fini de grandir et de s'enrichir des ressources culturelles du vaste territoire guyanais. Ce projet, se nourrissant de toutes sortes de sucres des temps anciens, traduit bien là la volonté du fondateur, le Gran Dôkô Sawani Makan, de continuer à promouvoir et à développer le Djokan ; à valoriser ce patrimoine guyanais. Pour lui, tout comme pour moi, le chercheur Yannick Théolade, il reste encore de nombreux témoignages à récolter, de nouvelles pratiques à connaître, des nouveaux savoirs et savoir-faire à analyser et à faire valoir.

Je terminerais mon propos par cet extrait du chant *Djokanakondé* qui, me semble bien résumer ce que ce travail de recherche-crédation m'a permis de saisir à ce stade de mon travail de recherche sur le Djokan :

« *Djokan na mi, Djokan na yu, Djokan anga mi, Djokan anga yu.* »

Le Djokan c'est moi, le Djokan c'est toi, le Djokan avec moi, le Djokan avec toi !

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Musicologiques, ethnomusicologiques, anthropologiques et littérature de la musique (utilisés pour particulièrement saisir les pans conceptuels, historiques, culturels, sociologiques, anthropologiques des mots clés du sujet de la thèse).

ANAKESA KULULUKA, Apollinaire, *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2007.

BLÉRALD-NDAGANO, Monique, *Musiques et Danses créoles au tambour de la Guyane Française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1996.

COMTE, Emmanuel, *Le Son des Vibrations, Influence des sons et de la musique sur la santé et le développement personnel*, France, Dangles Éditions, 2015.

DE PAIVA, Mauricio, VIDEIRA, Piedade Lino, *Rufar Dos Tambores, Imagen e encontros afroamapaenses, Grondement des tambours, images et rencontres afro-amapéennes*, Amapa, Mauricio De Paiva, 2014.

DESROCHES Monique, STEVANCE Sophie et LACASSE Serge, *Quand la musique prend le corps*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.

GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier, POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie, Analyses et textes, Coursus*, Paris, Édition ARMAND COLIN, 2000.

JEAN- BAPTISTE, Étienne, *Matrice Bèlè, La musique bèlè de Martinique : une référence à un mode social alternatif*, Préfaces de Jean- Charles François, d'Edmond Mondésir et de Frédéric Negrit, Fort de France, Mizik Label Éditions, Collection Sim' Ekol, session 2007- 2008.

Id., *Le Bélia d'Aimé Césaire, Bélia pou Sèzè, Cosmogonie et Univers pour le prisme d'un référent musicochorégraphique de la Guyane, de la Guadeloupe et de la Martinique*, Préface d'Apollinaire Anakesa, Fort de France, Collection Sim' Ekol, 2018.

JOHN, Berthela, *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2015.

KOLINSKY, Régine, MORAIS, José, PERETZ, Isabelle, *Musique, Langage, Émotion, APPROCHE Neuro – Cognitive*, Rennes, Collection Psychologie, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

LECOURT, Édith, *La Musicothérapie, une synthèse d'introduction et de référence pour découvrir les Vertus Thérapeutiques de la musique*, Paris, Éditions Eyrolles, 2014.

LIENARD, Pierre, *Petite histoire de l'acoustique, collection d'acoustique*, Paris, Hermes Sciences Publications, Lavoisier, 2001, p. 326.

PICARD, François, *La musique chinoise*, 2^e édition, Paris, Éditions YOU-FENG, 2003.

PINDARD, Marie-Françoise, *Musique traditionnelle créole : Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006.

PIVAL, Michel, Victor, LABONTE, Berchel, NORINO, Ady, BEAUDET, Jean-Michel, *Parikwene agigniman, Une présentation de la musique parikwene (Palikur), Uma apresentação da música parikwene (Palikur)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013.

Art, Culture, Littérature

AILINCAI, Rodica, CROUZIER, Marie- Françoise, *Pratiques éducatives dans un contexte multiculturel. L'exemple plurilingue de la Guyane*, Volume 1, Le primaire, Préface par Antoine PRIMEROSE, Marseille, SCÉRÉN, CRDP GUYANE, 2010.

ANGLADE, Pierre, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, Paris, Éditions L'Harmattan, Collections Sémantiques, 1998.

A.M.4, Association Mi Mès Manmay Matinik, "Asou Chimen Danmyé", *Proposition sur le Danmyé Art Martial Martiniquais*, Fort de France, 1994.

Association AM4, *Tradition DANMYÉ-KALENNDA- BÈLÈ de Martinique, Jes djérié*, Tome 3, K. Éditions, Patrimoine, Fort de France, 2016.

Association Libi Na Wan, *Guyane, L'art tembé, Catalogue Libi Na Wan*, s.l., GRATerre Éditions, Collection Culture et Patrimoine, 2001.

L'Association Culturelle Akademi Tanbou Kreol Lagwiyan, *Cahier Pédagogique & Culturel*, s.d.n.l., sans éditeur.

BARTHELEMY, Karol, *Association LIBI NA WAN, Den Taki Foe a Tembe: Les paroles du Tembe*, Grenoble, Éditions Roger Le Guen, 2009.

BARTHELEMY, Karol, DOAT, Patrice, SABATIER, Nathalie, SCHNEEGANS, Guy, *Guyane, Les voies du fleuve*, GRATerre Éditions, 2000.

BEDAT, Denis, *Les Nouvelles Sciences de la Santé. Les avancées scientifiques qui vont tout changer*, Paris, Guy Trédaniel Éditeur, 2016.

BILÉ, Serge, *Boni, aux origines d'un peuple*, Rémire - Montjoly, Éditions Rymanay, 2018.

BLANCHET, Marion, *Être et paraître : le professeur de langue est-il lui-même lorsqu'il enseigne une langue et une culture étrangères ?* Mémoire de recherche en master 2, métiers de

l'enseignement et de la formation anglais, UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines, Université d'Angers, année universitaire 2012-2013.

BLERALD, Monique, LONY Marc, GYSSELS Kathleen (dir.), *Léon-Gontran Damas : poète, écrivain patrimonial et poscolonial*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2014.

BLOU, Léna, *Techni'Ka, Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*, Préface de Jean-Claude Gallotta, Pointe à Pitre, Éditions Jasor, 2005.

CARRIO, Christophe, *Sports de Combat, Préparation physique, Étirement, Musculation, Nutrition, Cardio-training, Échauffement, Récupération, Planification*, Paris, Éditions Amphora Sports, 2006.

CHAVANNES, Édouard, *Les Mémoires historiques de Se-Ma TS'EN, Tome premier*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1967.

CHEVE, Dominique, WANE Cheikh Tidiane, BARTHELEMY Marianne, KANE Abdoul Wahid, SOW Ibrahima, *Corps en lutte, l'Art du combat au Sénégal*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

CLEMENT, *Le Patrimoine des communes de la Guyane*, Paris, ATTIQUE Éditions, 2016.

COELHO, Paulo, *Manuel du Guerrier de la Lumière*, Éditions J'ai lu, 2013.

CONTOUT, Auxence, *La Guyane des Proverbes*, Cayenne, Conseil Régional de la Guyane, Matoury, août 1995.

Id., *La Guyane : ses contes*, Cayenne, Conseil Régional de la Guyane, 1999.

Id., *Guyane d'hier et d'avant-hier*, Cayenne, Conseil Régional de la Guyane, 2010.

DOAT, Patrice, SCHNEEGANS, Daniel, SCHNEEGANS, Guy, *Guyane, l'art Businengé*, Grenoble, GRATerre Éditions, 1999.

DRU, Pierre, *Aux sources du danmyé, Le wolo et le ladja, Tome 2*, Mémoire de Master, sous la direction du Professeur Bernabe Jean et de Monsieur L'Etang Gerry, Université des Antilles et de la Guyane, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Master Arts, Lettres et Langues, Mention Arts, Lettres, Civilisations, Spécialité : Arts, langues, interculturalité et développement durable, Année universitaire 2010 – 2011.

DUPRÉ, Therry, *La planète Takoo, La goutte d'eau*, Paris, Éditions Nerdar, 2015.

FANON, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

FLEURY, Marie, *Remèdes wayana, Wajana epit, illustré par les enfants de l'école d'Antecume Pata & Jean-Pierre Penez, Co-Édition GADEPAM-CRDP Guyane*, 2007.

HADOT, Ilsetraut, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique : Contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'Antiquité*, Paris, VRIN 2006.

HANDY, Emmanuel, *Le chamanisme et les arts précolombiens*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009.

- HATSUMI, Maasaki, *L'Essence du Ninjutsu, Les Neufs Traditions*, Paris, Budo Éditions, 1998.
- HORTH, Auguste, *Le patois guyanais : Essai de systématisation*, Cayenne, sans Édition (édition compte d'auteur, impression Paul Laporte), 1949.
- HUSSAK VAN VELTHEM, Lucia, VAN VELTHEM LINKE Lori Leonel, LIVO DA ARTE GRAFICA WAYANA E APARAI, Waiana anon imlikut pampila- Aparai zonony imenuru pa peh, Museum do Indio- FUNAI lepé, 2010.
- JOHNSON Jerry Alan, *L'essence des arts martiaux internes, Techniques ésotériques de combat et de guérison*, Virginia, Éditions Chariot d'Or, 1994.
- JOURNET, Nicolas (dir.), *La culture, De l'univers au particulier, La recherche des origines, La nature de la culture, La construction des identités*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 2002.
- KANO, Jigoro, *Maître-fondateur du judo, Judo Kodokan, La Bible du Judo, Théorie, Technique, Kata*, Préface de Kano Yukimitsu, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 1999.
- KAUFMAN, Stephen, Hanshi 10e dan, *Le livre des Cinq Roues, Interprétation martiale, Traité de stratégie martiale de Miyamoto Musashi*, Budo Éditions, 2000.
- LOHIER, Michel, *Légendes et Contes Folkloriques Guyanais*, Imprimerie Paul Laporte, 1960.
- LOIACONO, Florent, *Ninja et Yamabushi, guerriers et sorciers du Japon Féodal*, Préface de Pierre-Yves Bénoliel, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2006.
- MANGON, Marion, chef de projet, *Ubuntu, Arts et cultures d'Afrique du Sud*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2002, p. 17.
- MICHALON, Josy, *Le Ladjá : origine et pratiques*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987.
- NDAGANO, Biringanine, *La Guyane entre mots et maux Une lecture de l'œuvre d'Elis Stephenson, espaces guyanais*, Paris, Editions L'Haramattan Presse Universitaires Créoles/GEREC, 1994.
- Région Guyane, *Traversée de la Poésie guyanaise*, Éditions Anne. C, 2004.
- RICHI, J.B, *Sagesse de la Chine Traditionnelle, Do - In, L'Art du Massage*, Centre Européen du Yoga, Paris. pp. 18 – 20.
- RIVERA, Diego, *Écrits sur l'Art*, Sélection et traduction des textes de Catherine Ballestero, s.l., Éditions Ides et Calendes, Suisse, 1996.
- ROUX, Jeanne-Marie, *Petite philosophie des grandes idées, le Corps, de Platon à Jean-Luc Nancy*, Préface d'André Comte-Sponville, Paris, Éditions Eyrolles, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul, *La transcendance de l'Ego*, Paris, Éditions VRIN, Bibliothèques des textes philosophiques, 2012.

- SOHO, Takuan, *L'Esprit Indomptable, Écrits d'un maître zen à un maître de sabre*, Noisy-sur-École, Budo Éditions, 2001.
- TESTAN, Éricka, *Moring Kreol, Moring Kréol Rényoné, Le Moringue Créole Réunionnais*, s.l., Association ODAS, 2015.
- TEXIER, Loïc, *Mobilité et Psychomotricité pour les enfants, 120 exercices ludiques et illustrés pour les 3-13 ans*, Paris, Éditions Amphora, 2013.
- THÉOLADE, Yannick, *Gaya, Les bases fondamentales, Manuel de Formation C.R.E.A.Am*, Cayenne, Éditions à compte d'auteur, 2018.
- THÉOLADE, Yannick, BUNCH, Ketty, *Djokan timoun – J'apprends le Djokan, EPS, LCR, Musique, Cycle 1, Cycle 2 et Cycle 3*, Préface de Caroline Golitin, Paris, Réseau Canopé Éditions, Collection Agir, CREAAM, 2018.
- THILL, Edgar, THOMAS, Raymond, CAJA, José, *Manuel de l'Éducateur sportif, Préparation au brevet d'État*, Paris, Vigot, Collection Sport + Enseignement, 10e Édition, 1998.
- TOCNEY, Émilie, *OBLA, Entretien avec Ronald*, Collection MÉMOIRES ET TRADITIONS, Rémire- Montjoly, MKT Éditions, 2011.
- TOCNEY, Émilie, ARNAUD, Claire- Edmond, *Les MÉMOIRES de Kanel*, Rémire- Montjoly, MKT Éditions.

Ethnologie, Anthropologie

- BARRET, Jacques (dir), *Atlas illustré de la Guyane*, Préface d'Antoine Karam, Limoge, LCGIESG, 2002.
- CHAPUIS, Jean et RIVIERE, Hervé, *Wayane eitoponpë : (une) histoire (orale) des indiens Wayana*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2003.
- DORTIER, Jean-François, *Les Sciences Humaines Panorama des connaissances*, Paris, Éditions Sciences Humaines, 2009.
- DUPUIS, Michel, *Philosophie et anthropologie du corps, Cours introductif pour les formations aux métiers du soin et de la santé*, Éditions Seli Arslan, 2015.
- FROMAGET, Michel, *Corps – Âme – Esprit, Introduction à l'Anthropologie Ternaire*, Paris, Éditions Almora, 2017.
- FUERST, René, *Indiens d'Amazonie, Rémiscences d'un passé lointain*, Milan, 5 Continents Éditions, 2008.

GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier, POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie Analyses et textes*, Cursus, Paris, Édition Armand Colin, coll. Cursus, 2000.

HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des Cultural studies*, Amsterdam, Éditions Amsterdam (édition établie par Maxime Cervulle, traduction française de Christophe Jaquet), 2017 (1/2007, Éditions Amsterdam ; 2/2008 (augmentée), même Editeur).

HURAUULT, Jean, *Les Africains de Guyane, La vie matérielle et l'art des noirs réfugiés de Guyane*, Paris, Éditions Mouton, 1970.

HURAUULT, Jean-Marcel, GRENAND, Françoise, GRENAND, Pierre, *Indiens de Guyane, Wayana et Wayampi de la forêt*, Préface de LEVI-STRAUSS Claude, Paris, Autrement IRD Éditions, 1998.

JOUSSE, Marcel, *L'Anthropologie du geste, le parlant, la parole et le souffle*, Paris, Gallimard Éditions, collections « voies ouvertes », 1974-1975.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, Éditions Presses Universitaires de France, 1990.

LUSSIEZ, Sandrine, *Partages musicaux Etude d'une séquence interactive entre des nourrissons de douze à dix-neuf mois et une éducatrice*, Université de Paris-Sorbonne Observatoire Musical Français, Document de recherche O.M.F. Série : Didactique de la musique, n° 23 – janvier 2003.

MAALOUF, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Éditions Grasset, 1998.

MIN HO, Kim, *L'Origine et le Développement des Arts martiaux, Pour une anthropologie des techniques du corps*, Paris, Éditions l'Harmattan, coll. Espaces et Temps du Sport, 1999.

Musée d'Ethnographie de Genève, *Amazonie, Le chamane et la pensée de la forêt*, Genève, Somogy Éditions d'Art, 2016.

PARRIS, Jean-Yves, *Interroger les morts, Essai sur la dynamique politique des Noirs marrons ndjuka du Surinam et de La Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2011.

P. NGUEMA AKWE, Olivier, *Sorcellerie et arts martiaux en Afrique. Anthropologie des ports de combat*, Préface de Daniel Colson, Paris, L'Harmattan Éditions, 2011.

PRICE, Richard, *Voyages avec Tooy, Histoire, Mémoire, Imaginaire des Amériques noires*, Boston, Massachusetts, Éditions Vents d'ailleurs, 2010.

PRICE, Sally, PRICE, Richard, *Les Arts des Marrons*, La Roque-D'Anthéron, Éditions Vents d'ailleurs, 2005.

Id., *Les Arts des Marrons*, Boston, Massachusetts, Éditions Vents d'ailleurs, 2005.

PRICE, Richard, PRICE, Sally, *Deux soirées de contes Saamaka*, La Roque-D'Anthéron, Éditions Vents D'ailleurs, 2016.

RIEHL OLIVIER, Colette (dir), *Guerriers de la Paix, les Teko de Guyane, Éric Navet, 40 ans d'ethnologie*, Borealia, association d'Ethnologie, Université de Strasbourg, Paris, 2016.

ROSTAIN, Stéphen, *Amazonie, Les 12 Travaux des Civilisations Précolombiennes*, Paris, Éditions Belin, 2017.

SECA, Jean-Marie, *Les représentations sociales, Cursus*, Paris, Éditions Armand Collin, coll. Cursus, 2001.

Psychologie, Physiologie

DANION, Frédéric, MARIN, Ludovic, *Objectif S.T.A.P.S, Neurosciences comportementales, Contrôle du mouvement et apprentissage moteur, Licence et Master, L'essentiel à connaître, Exercices et annales corrigés et commentés*, Ellipses Éditions, 2016, pp. 222- 244.

DE JAEGER, Christophe, *Que sais-je ? La gérontologie*, Édition actualisée, Le point des connaissances actuelles, Paris, PUF, 1999.

GOLITIN, Caroline, *Le mouvement de la conscience, La danse, une approche de la conscience psychocorporelle auprès d'adultes présentant une déficience intellectuelle*, Mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'État de Psychomotricien, Université de Bordeaux, Institut de Formation en Psychomotricité, juin 2014.

MOSCOVICI, Serge, *Psychologie sociale des relations à autrui*, Paris, Éditions Nathan Université, Coll. Psychologie Fac, 2000.

TEXIER, Loïc, *Mobilité et Psychomotricité pour les enfants, 120 exercices ludiques et illustrés pour les 3-13 ans*, Paris, Éditions Amphora, 2013.

Histoire

APHG-G-SAAHG, Guyane : *Histoire et Mémoire : La Guyane au temps de l'esclavage*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2010.

ARTUR, Jacques François, *Histoire des colonies françaises de la Guianne, Transcription établie, présentée et annotée par Marie POLDDERMAN*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2002.

BECHET, Camille, *L'immigration Latino-Américaine en Guyane : De la Départementalisation (1946) à nos jours*, Thèse en vue de l'obtention du Doctorat de l'Université de Bordeaux, Discipline : Études ibériques et ibéro-américaines, sous la direction de Monsieur le Professeur Fernando CASANUEVA, 2012.

BUTEL, Paul, *Histoire des Antilles françaises XVII^e – XX^e siècle*, Paris, Perrin Éditions, 2002.

- COLLOMB, Gérard, TIOUKA, Félix, *Na'na Kali'na : une Histoire des Kali'na en Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2003.
- EBION, Sarah, HO FONG CHOY CHOUCOUTOU, Lydie, LATIDINE, Sidonie, ZONZON, Jacqueline, *Les résistances à l'esclavage en Guyane XVIIe –XIXe siècles, Le Jeune Historien Guyanais n°2*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2014.
- Id.*, *Les mutations de la société coloniale guyanaise, de l'abolition à la départementalisation, 1848-1946, Le Jeune Historien Guyanais n°3*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2015.
- ÉPAILLY, Eugène, *Esclavage & Résistance en Guyane Française, Une page de l'histoire de l'esclavage en Guyane : ses révoltes atlantiques, ses luttes continentale et maritimes...*, préface, Marc-Michel Lesueur, sans Édition (impression Angoulême), 2005.
- Id.*, *Beauregard, Une habitation sucrière et ses esclaves dans la colonie de Guyane (1775-1891)*, sans Édition et sans date de parution.
- FERRARINI, Hélène, TIOUKA, Alexis, *Petit guerrier pour la paix, Les luttes amérindiennes racontées à la jeunesse (et à tous les curieux)*, Préface de Jean-Christophe GODDARD, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2017.
- FUERST, René, *Indiens d'Amazonie : Réminiscences d'un passé lointain, 5 Continents*, Milan, Éditions, 2008.
- HOOGBERGEN, Wim, *De Boni oorlogen, Slavenverzet, marronnage en guerrilla, Paramaribo*, Éditions VACO Press N.V, 2015.
- LE ROUX, Jack, *Voyage de la France équinoxiale en l'isle de Cayenne entrepris par les françois en l'année 1652*, Condé-sur-Noireau, Éditions du Valhermeil, s.d.
- L'Esprit Frappeur, Louis XIV, *Le Code Noir*, Barcelone, 2002, pp. 30 et 49.
- LINGUET, Jules, *Imbattables Créoles, « Les masques de l'aliénation »*, Cayenne, Éditions Anne.C. 2002.
- MAM LAM FOUCK, Serge, *Histoire générale de la Guyane française, Les grands problèmes guyanais : permanences et évolution*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1996.
- Id.*, *Histoire générale de la Guyane française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2002.
- Id.*, *La Guyane française au temps de l'esclavage, de l'or et de la francisation (1802- 1946)*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1999.
- Id.*, *L'Identité guyanaise en question : les dynamiques intellectuelles en Guyane française*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1997.

Id., *Histoire de l'assimilation Des vieilles colonies françaises aux départements d'outre-mer, La culture politique de l'assimilation en Guyane et aux Antilles françaises (XIXe et XXe siècles)*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2006.

Id., *Histoire religieuse de la Guyane française aux XIXe et XXe siècles, La dimension magique de la religiosité des Créoles*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2009.

Id., *L'esclavage en Guyane entre l'occupation et la Revendication*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 1998.

MAM LAM FOUCK, Serge, ANAKESA, Apollinaire, *Nouvelle histoire de la Guyane*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2013.

Id., *Histoire de la Guyane, Du temps des Amérindiens à la crise de mars-avril 2017*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2018.

MAM LAM FOUCK, Serge, HIDAIR, Isabelle (dir.), *La question du patrimoine en Guyane*, Matoury, Espace outre – mer, Ibis Rouge Éditions, 2011.

MAM LAM FOUK, Serge, GONZALEZ MENDOZA Juan, ADELAIDE-MERLANDE Jacques, ZONZON Jacqueline, ALEXANDRE Rodolphe (dir.), *Regards sur l'histoire de la Caraïbes, des Guyanes aux Grandes Antilles*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2001.

MOOMOU, Jean, membres de l'APFOM (dir.), *Sociétés marronnes des Amériques, Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVIIe au XXe siècles*, Actes du colloque Saint-Laurent du Maroni, Guyane Française (18-23 novembre 2013), Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2015.

MOOMOU, Jean, *Le monde des marrons du Maroni en Guyane (1772-1860) : La naissance d'un peuple : les Boni*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2004.

Id., *Les marrons Boni de Guyane, Lutttes et survie en logique coloniale (1712 – 1880)*, Préface de Wim Hoogbergen, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2013.

POUCET, Bruno (dir.), *Marronnage et diversité culturelle*, Actes du colloque de la Biennale du Marronnage 2010, Préface de Wallet Jean – William, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2012.

PROST, Gérard, ZONZON, Jacqueline, *Une colonie esclavagiste, La Guyane du XVIIe siècle à 1848*, Une sélection de documents des archives départementales de Guyane et du musée des cultures Guyanaises, textes et gravures, sont regroupés dans ce dossier, sous des rubriques comme : les débuts de la colonie, la traite, le sort des amérindiens, le marronnage, la révolution en Guyane, 1848... Ils sont mis à la disposition des enseignants avec fiches pédagogiques et pistes de travail, CRDP GUYANE et la Région Guyane, 2002.

ROY, Joël, *Devoir marronner aujourd'hui dans l'espace des Guyanes*, Préface d'Antoine Lamoraille, Paris, Édition L'Harmattan, 2017.

Revues

Jean, BERNABÉ, « Négritude césarienne et créolité », in, *Europe*, revue littéraire mensuelle, Aimé CÉSAIRE, n° 832 – 833, août – septembre 1998, pp. 59–62.

Identités singulières Identité plurielle, Dékatibaj, La revue du Centre Guyanais d'études scientifiques de l'environnement amazonien (CGSA), semestriel, n°1, septembre 2001, p. 47.

Le Bon Air, « Evasion, Itinéraire gourmet en Guadeloupe_ 08, Patrimoine, Bibliothèque Schoelcher, édifice mythique_22, Initiative, Saül et Cacao s'échangent_30 », n° 28, Septembre/Octobre/Novembre 2015, pp. 18–20.

« Linked Heritage, an exhibition from the Amazonian Museum Network », Amazonian – Museum – network.org, Cayenne, 2014.

Une saison en Guyane, Aux rythmes de la Nature et des Hommes, « Musique, La poésie du Kasékò, Dominique GAUMONT, l'étoile filante, Au Laos, sur les traces des Hmongs IXV, le fantasme du retour sur terre, Santé, Palu, l'autre fièvre de l'or, en tournée sur l'Oyapock, Cayenne, n° 15, Août 2015, pp. 10–17 ; 38.

Une saison en Guyane, Aux rythmes de la Nature et des Hommes, Voyage en pays Wayampi, Les Nouragues, sentinelle des changements climatiques, Dossier, Chemin de fer, Les Hmongs, Alternatives agricoles, Agriculture, Cayenne, n° 07, Août à décembre 2011, pp. 28–34.

Une saison en Guyane, Aux rythmes de la Nature et des Hommes, « Cinéma, Guyane, La série Western de canal + Le mythe Mufrais adapté, Interview d'Alain Maline ? L'art du Djokan, Abre, Panoramas verticaux d'arbres comprendre le carbone forestier, Cayenne, n° 16, Février 2016, pp. 40-46 ; 58-60.

Tilou Magazine, bimestriel n°14, sept 2011, pp. 50-51.

Articles

BERNAND, Carmen, « Rites et croyances », in, Pérou de Chavín aux Incas, Paris, Connaissances des Arts, p. 18.

DESROCHES, Monique, « Le corps comme signature musicale », in Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse, *Quand la musique prend le corps*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.

HEROUX, Isabelle et FORTIER, Marie-Soleil, « Le geste expressif dans le travail d'interprétation musicale », in Monique Desroches, Sophie Stévançe et Serge Lacasse, *Quand la musique prend le corps*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.

PARLEBAS, Pierre, « Du jeu traditionnel au sport : l'irrésistible mondialisation du jeu sportif », in, *Vers l'Éducation Nouvelle*, n°496, septembre 2000, pp. 6-15.

ROUGET, Gilbert, « Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien », in *Échange et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60e anniversaire*, Paris, Mouton, 1972, pp. 677-706.

Encyclopédies, dictionnaires

ARMANDE-LAPIERRE, Odile, ROBINSON, Annie, *Zété kréyòl, Cycle III*, Matoury, Éditions Ibis Rouge, 2004.

BARTHÉLEMI, Georges, *Dictionnaire Créole Guyanais-Français*, Préface de Serge Patient, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007.

BETIAN, Desmo, COCKLE, Anya, DUBOIS, Marc-Antoine, GINGOLD, Marc, *Parlons Saramaka*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2000.

BORGHESIO, Jacques, RENAULT, Jean-Michel. *Bonjour la Guyane*, Éditions Les créations du Pélican.

HABERSETZER, Gabrielle et Roland, *Encyclopédie des Arts Martiaux de l'Extrême Orient, Technique, Historique, Biographique et Culturelle*, Saint-Nabor, Éditions Amphora, 2000.

MAIS, Jean-Luc, *Aluku Tongo Buku*, s.l., Éditions SEDRAP, 2000.

PINALIE, Pierre, *Dictionnaire Élémentaire Français-Créole*, Paris, Éditions L'Harmattan, Presses Universitaires Créoles, 1992.

CD Audio : Arts Martiaux, Cultures et traditions guyanaises.

Djokano : les rythmes sacrés du Djokan.

Gaya Music : Anba Lapli.

DVD : Arts Martiaux, Cultures et traditions guyanaises.

27^{ème} Festival des Arts Martiaux, Bercy 2012, Karaté Bushido.

Les Maîtres de Shaolin, lilleas Production.

Jason Chan, *Initiation au Tai Chi, Bien-Être*, Édition SCREEN SERVICES, EDV 1217 Ref : 116.

Le Secret des Armes Asiatiques, par Maître Chau Phan Toan, J-Prod.

L'Art du Combat Indonésien, Pencak Silat, l'âme du Kriss, par NI LUH PJTU SPYANAWATI, J-Prod.

Les Danses Traditionnelles Créoles Guyanaises au Tambour, La Région Guyane et la Fédération des Associations de Musique et de Danses au Tambour Créole Guyanais.

GLOSSAIRE

Pour une bonne compréhension du glossaire, j'ai opté pour une classification par ordre alphabétique, avec spécification de l'origine de chaque mot : j'ai mis en place une classification où figure l'origine linguistique du mot défini : (Cr ou créole), (Te, teko), (St, sranan tongo), (Ka, kali'ña), (Wa, wayãna), (Wi, wayãpi), (Pa, palikur), (Sa, saamaka), (SM, Sawani Makan) pour Sawani Makan et Ca (cameroun). La liste présente n'est pas exhaustive, cependant j'ai tenu à mettre les termes et expressions essentielles.

A

Aganman (Cr) : déplacements du caméléon, exercice *djaka*.

Aguado : cordophone pluriarc *bushinengé*.

Ago (Cr) : représente le salut du Djokan.

Agoa (SM) : désignation d'un code tambouriné servant à appeler les *djokanka* (pratiquants du Djokan).

Aguida (St) : tambour sacré *bushinengé*. Ce tambour monoxyle à une membrane peut atteindre jusqu'à deux mètres, voire davantage de longueur.

Aka (St) : posture de combat de l'aigle dans le Djokan.

Alasama (St) : pour tous.

Aleke (St) : rythme et danse tradi-moderne des jeunes *bushinengé*.

Aluku (St) : ethnie *bushinengé* appelée aussi Boni, en référence à leur ancien chef, Boni.

Añaipo (Ka) : peinture traditionnelle amérindienne pour orner les corps et les objets traditionnels.

Apinti (St) : tambour sacré *bushinengé* pour appeler les esprits lors des cérémonies magico-religieuses. Le code tambouriné prend aussi la même dénomination.

Apiyé djokano (SM) : chant djokan, pour encourager le djokano.

Aputu (Wa) : grande lance amérindienne du Djokan, pouvant mesurer deux mètres de longueur.

Asewa (Ka) : ensemble

Asuwa (Ka et Sa) : lutte libre, kali'ña et saamaka, de corps à corps.

Asuwadja (SM) : lutte traditionnelle du Djokan.

Asuwadjakan (SM) : pratiquant(e) d'*asuwadja*.

Atò (Cr) : maintenant.

Atoa (SM) : ici et maintenant.

Awasa (St) : danse traditionnelle *bushinengé aluku, djuka et paamaka*.

Ayo (Cr) : rapprochez-vous, rassemblez-vous, rassemblement.

B

Baléyaj (Cr) : techniques de balayages.

Baysiko (Sa) : autre dénomination de la lutte *saamaka*.

Baytchak (SM) : étude des points vitaux.

Baytchò (SM) : le partage.

Bésuwa (Ca) : évènement traditionnel où se rencontrent les lutteurs camerounais.

Bikòk (Cr) : coup de poing fouetté.

Bikòk lévé (SM) : posture du crabe.

Boukan (SM) : Dans le Djokan, arme combinant le maniement d'une canne de combat avec un bâton court.

Boutou (Cr) : bâton dur et court (entre 45 et 60 cm de long).

Briga (Cr) : se battre, combat, bataille.

Buku (St) : coup de tête.

Bushinengé (St) : communauté de Noirs réfugiés vivant le long du fleuve Maroni qui compte en son sein six ethnies (Boni ou Aluku, Djuka ou N'djuka, Paamaka, Saamaka, Kwinti et Mataway).

C

Cachiri : boisson traditionnelle alcoolisée, des Amérindiens, faite à base de manioc.

Chacha (Cr) : instrument de musique créole, hochet en Calebasse.

D

Danmyé (Cr) : Art de combat des esclaves guyanais. On le retrouve aussi en Martinique sous la même dénomination.

Déboutou (SM) : travail avec deux bâtons courts.

Dédjouk (SM) : frappe avec les deux coups de pieds simultanément, en direction de la poitrine de l'adversaire.

Dékaya (SM) : frappe avec les deux griffes du jaguar, en même temps.

Deki ati (St) : le courage.

Dékini (SM) : attaque en présentant les deux genoux, en même temps.

Dépala (SM) : frappe avec les deux paumes de mains, en même temps.

Dérédi (Cr) : exercices d'étirement.

Désaguy (SM) : travail avec deux sabres.

Dibout (Cr) : debout.

Diloka (SM) : discipline du Djokan. Littéralement « le tambour de l'eau » ; c'est l'exercice de jeu de percussion avec l'eau.

Djaka (Cr) : méthode d'échauffement, d'étirement et de renforcement du corps.

Djaka kanman (SM) ou *djaka* statique : dans le Djokan, travail postural basé sur la posture animale.

Djaka nika (SM) ou *djaka* : dynamique, dans le Djokan, basée sur le mouvement et le déplacement des animaux.

Djòk (Cr) : vigoureux, éveillé, en bonne santé.

Djokan (SM) : art martial amazonien créé par le Gran Dòkò Sawani Makan, en 2010, en Guyane française, fruit de la synthèse des techniques guerrières des peuples amazoniens.

Djokanakom (Te) : nom donné au Djokan, par les Teko Makan, pour marquer leur approbation et leur reconnaissance de cet art martial.

Djokan granmoun (SM) : section *djokan* pour les séniors.

Djokan jennjan (SM) : section *djokan* pour les adolescents.

Djokan mounyan (SM) : section *djokan* pour les adultes.

Djokan timoun (SM) : section *djokan* pour les enfants.

Djokanka (SM) : pratiquant(e) du Djokan.

Djokanakondé (SM) : journée internationale du Djokan.

Djokano (SM) : ensemble des chants et rythmes du Djokan.

Djokanokoyé (Ka) : chant de Djokan en Kali'na créé par M. Elvis Toka.

Djokanti (SM) : la voie du guerrier *djokan*.

Djokaya (SM) : travail interne du Djokan, basé sur la santé et le développement personnel.

Djokaz (SM) : lieu d'entraînement du Djokan.

Djòkò (Cr) : pratiquant(e) avancé(e) du Djokan.

Djòkò Mètlékòl (SM) : instructeur de Djokan.

Djokoti (Cr) : posture accroupie.

Djoubak (Cr) : enchaînement technique codifié.

Djoubak difé (SM) : enchaînement du feu.

Djoubak dilo (SM) : enchaînement de l'eau.

Djoubak latè (SM) : enchaînement des mouvements du Djokan sur le sol.

Djoubak lè (SM) : enchaînement des mouvements du Djokan en l'air.

Djoubat (SM) : rythme de combat du Djokan.

Djoubaté (Cr) : techniques à mains nues du Djokan.

Djoubaté saguy (SM) : technique de travail avec le sabre.

Djouk (Cr) : coup de pied.

Djouka (SM) : coup de pied avant.

Djouka lévé (SM) : coup de pied remontant sous la gorge.

Djouké (Cr) : donner un coup de pied.

Djouk piké (SM) : coup de pied de côté

Djouk grajé (SM) : coup de pied circulaire rase du sol.

Djouk mika (SM) : coup de pied effectué avec le talon (avec insistance) de haut en bas.

Djouk sèrka (SM) : coup de pied circulaire.

Djouk soté (SM) : coup de pied sauté.

Djouk tchoulé (SM) : coup de pied arrière.

Djoumba (SM) : rythme guerrier du Djokan accompagnant les scènes de combats.

Djuka (St) : ethnie *bushinengé*.

Dôkô (Cr) : maître du Djokan.

Dôkô Mètlékòl (SM) : Maître instructeur de Djokan.

Dolo (Cr) : morale, proverbe créole, sagesse créole.

E

Éyéyé (St) : oui ! Nous sommes prêts !

F

Fanm djòk (Cr) : section féminine de Djokan.

Fetiman (St) : le guerrier.

Foulé (Cr) : tambour d'accompagnement dans la musique créole *kasékò* et *grajé*.

Fourka (Cr) : arme en forme de crochet.

Fronmi manyòk (Cr) : dans le Djokan, déplacements en *djaka*, à l'instar de la fourmi manioc.

G

Gaan doon (St) : littéralement *grand tambour* est un tambour solo, de taille moyenne (30 cm de diamètre et jusqu'à 70 cm de longueur), utilisé dans les danses traditionnelles *bushinengé aluku*, *djuka* et *paamaka* essentiellement.

Gangan (Cr) : les Anciens.

Gaya (Cr) : gymnastique *djokan* de santé et de bien-être.

Gayangi (SM) : pratiquant(e) de *gaya*.

Garoulé (Cr) : combat, affrontement : représente la self-défense *djokan*.

Gorjèt (Cr) : coup frappé en direction de la gorge avec la partie tranchante interne de la main, généralement accompagné d'une saisie à la gorge.

Gorjèt angwé (SM) : techniques d'étranglements, effectuées avec une ou deux mains.

Grajé (Cr) : danse et rythme traditionnels créoles.

Gran Djòkò (SM) : élève ayant le niveau 3^{ème} *kàn* ou 4^{ème} *kàn*.

Gran Djòkò Mètlékòl (SM) : chef instructeur de Djokan.

Gran Dòkô (Cr) : titre honorifique donné au Fondateur du Djokan ; niveau suprême en Djokan.

Grémési (Cr) : gratitude, un des neuf *kamodjòk*.

H

Handidjokan (SM) : section *djokan* pour le public en situation de handicap.

I

Imilité (Cr) : l'humilité, un des neuf *kamodjòk*.

Inulu (Ka) : fine baguette de bois attachée à une ficelle et appliquée contre la membrane externe du tambour *sanpula*.

Iuhu kawan teko (Te) : flûte amérindienne en os.

K

Ka (Cr) : souffle « divin », l'énergie vitale.

Ka monté lawa (Cr) : chant *djokan*, créé par M. Robert Grégoire ; le titre signifie : « Individu qui remonte la rivière ».

Kabouya (Cr) : dans le Djokan, ce sont des techniques d'immobilisation de l'adversaire.

Kalawashi (Ka) : instrument de musique, hochet en vannerie *kali'ña*.

Kalawu (Wa) : catégorie de chants sacrés exécutés pendant toute la cérémonie du *maraké*.

Kaïlawa (Wa) : grand guerrier *wayãna*.

Kalenbé (Cr) : vêtement, cache sexe, porté par les hommes Amérindiens et les Bushinengé.

Kalendja (SM) : tenue traditionnelle et d'entraînement du Djokan.

Kalicha (Ka) : dans le Djokan, déplacements en *djaka*, à l'instar du crabe.

Kali'ña (Ka) : ethnie amérindienne de la famille des Karib.

Kamisa (St) : calimbé pour les hommes *bushinengé*.

Kamoa (SM) : titre d'une chanson *djokano*.

Kamodjòk (SM) : code moral du Djokan, composé de 9 *kamodjòk* : *rèspé* (le respect), *imilité* (humilité), *kouraj* (courage), *lanmityé* (amitié), *kozman* (communication), *senplisité* (simplicité), *sensérité* (sincérité), *baytchò* (partage), *grémési* (gratitude).

Kàn (Cr) : degré ou palier de progression de niveau dans le Djokan.

Kandjòk (SM) : dans le Djokan, niveau d'éveil, niveau de conscience.

Kandjòk dilo (SM) : au sein du Djokan, palier de progression dans l'eau.

Kandjòk difé (SM) : dans le Djokan, palier de progression à travers le feu.

Kandjòk latè (SM) : palier de la terre.

Kandjòk lè (SM) : dans le Djokan, palier de progression en l'air.

Kanman (Cr) : attitude, posture.

Kanman briga (SM) : postures de combat.

Kanman briga atè (SM) : postures de combat avec un ou deux genoux au sol.

Kanman briga ba (SM) : postures de combat avec le centre de gravité bas.

Kanman briga dibout (SM) : postures de combat debout.

Kanman djòk (SM) : postures d'éveil, attitude juste.

Kanman djòk atoa (SM) : posture debout avec les mains jointes devant soi en dévotion.

Kanmougwé (Cr) : musique traditionnelle créole de métier.

Kapalu (Wa) : massue rectangulaire amérindienne.

Kasékò (Cr) : danse traditionnelle créole.

Kaw (SM) : code tambouriné servant à arrêter net le rythme de combat.

Kawaï ou kaway (Ka) : sonnailles doivent leur nom aux graines de *kaway* (Laurier jaune dit herbier de Guyane, *Thevetia Nereifolia*, famille des Apocynaceae) attachées aux chevilles ou aux bras.

Kawen (Ka) : dans le Djokan, déplacements en *djaka*, à l'instar de la tortue luth.

Kawka (Cr) : exercices de méditation.

Kaya (SM) : dans le Djokan, technique de la griffe du jaguar

Kaya-kaya (Cr) : action de déchiqueter en frappant avec plusieurs attaques *kaya* successives.

Kaya lévé (SM) : frappe en griffes du jaguar en direction des parties génitales de son adversaire.

Kaya sèrka (SM) : frappe circulaire en griffe du jaguar sur le visage.

Kekavutneh (Pa) : les guerriers *palikur*.

Kini (St) : coup de genou.

Kini atè (SM) : posture à genoux.

Kini lévé (SM) : coup de genou remontant.

Kini piké (SM) : coup de genou direct.

Kini sèrka (SM) : coup de genou circulaire.

Kochi (Cr) : techniques de torsions des articulations.

Kodja (St) : massue, casse-tête qui, à l'origine, est un outil que les femmes Bushinengé et Créoles utilisent pour laver et sécher le linge.

Kòkdjenm (Cr) : posture du coq de combat.

Kolibri (Cr) : dans le Djokan technique en *gaya*, imitant les mouvements du colibri.

Koré (Cr) : techniques de blocage.

Koupé (Cr) : tambour solo créole.

Koudmak (SM) : coups de coude.

Koudmaka (SM) : coup de coude avant.

Koudmak lévé (SM) : coup de coude remontant.

Koudmak lévé tchoulé (SM) : coup de coude arrière remontant.

Koudmak piké (SM) : coup de coude de côté.

Koudmak sèrka (SM) : coup de coude circulaire.

Koudmak sèrka tchoulé (SM) : coup de coude circulaire arrière.

Koudmak tchoulé (SM) : coup de coude arrière défonçant.

Koudmika (SM) : coup de coude plongeant

Koudmika tchoulé (SM) : coup de coude arrière retombant.

Koulèv (SM) : dans le Djokan, déplacements en *djaka*, à l'instar du serpent.

Kouraj (Cr) : le courage, un des neuf *kamodjòk* du Djokan.

Kozman (Cr) : la communication, un des neuf *kamodjòk* du Djokan.

Krèòl (Cr) : langue régionale de la Guyane notamment, et langue officielle du Djokan.

Kumaka (Wi) : posture de *gaya*, l'arbre sacré.

Kumanti (St) : rites et rituels des guerriers *bushinengé*.

Kunana (Wa) : vannerie traditionnelle wayãna, emprisonnant des insectes pour le rituel maraké.

Kuudi (Pa) : bouclier amérindien réalisé avec la coque de maripa (*Attalea maripa*, espèce de palmiers de la famille des *Arecaceae*).

Kwata (Cr) : dans le Djokan, déplacements en *djaka*, à la manière du singe.

Kwinti (St) : ethnie *bushinengé*.

L

Ladja (Cr) : lutte créole guyanaise de souplesse, simulant un combat entre deux guerriers. On retrouve également cette lutte en Martinique sous le même nom.

Lanmityé (Cr) : l'amitié, un des neuf *kamodjòk* du Djokan.

Lavébaté (SM) : posture de *gaya*, laver la batée.

Lépervyé : posture de combat de l'épervier.

Lévé fésé (Cr) : techniques de projection.

Léza (Cr) : déplacements en *djaka* à l'instar de l'iguane.

Lokono ou Arawak : Ethnie amérindienne de la famille des Arawak.

Lusuman (SM) : posture de *gaya*, l'homme libre.

M

Mabouya (Cr) : déplacements de la grenouille, exercice *djaka*

Madjoubé (SM) : idée de puissance, d'une unité, d'une force.

Makan (Te) : guerrier *teko*.

Makandi (St) : ensemble. Titre de la bande dessinée de Djokan.

Makanakom (Te) : les guerriers *djokan*.

Makoupi (Cr) : petit bouclier inventé par le Gran Dôkô Sawani Makan.

Malaka (Ka) : hochet amérindien pour les chamanes.

Manii (St) : le respect.

Maraké (Wa) : rituel initiatique des amérindiens passants de l'âge enfant à l'âge adulte.

Mata tiki (St) : grand bâton pilon à deux têtes.

Matawaï (St) : ethnie *bushinengé*.

Mayoubé (Cr) : arme *djokan* en forme de fourche.

Mètlékòl (Cr) : instructeur de Djokan.

N

Nika (Cr) : déplacements et esquives.

Nkul (Ca) : tambour à fente *nkul*, tambour de bois monoxyle, d'origine camerounaise, importé en Guyane par le Gran Dôkô, en 2012.

O

Obia (St): grand esprit.

Obiaman (St) : guérisseur *bushinengé*.

Oro (Cr) : hausser les épaules, techniques de respiration et de conditionnement.

Osu (St) : posture *gaya*, la maison.

P

Pagay' (Cr) : la pagaie *djokan*.

Pajé (Te) : chaman amérindien.

Pala (SM) : frappe avec la paume de la main.

Pala lèvé (SM) : frappe remontante.

Pala mika (SM) : frappe plongeante.

Pala-pala (SM) : attaques par frappes successives.

Pala piké (SM) : frappe directe en direction du nez.

Pala sèrka (SM) : coup avec frappe circulaire.

Palanké (Cr) : faire circuler l'énergie dans tout le corps.

Palikur (Pa) : ethnie amérindienne de la famille des Arawak.

Paliman (St) : posture *gaya*, l'homme-pagaie.

Panga tig (SM) : posture de combat du jaguar.

Pangi (St) : pagne traditionnel *bushinengé* utilisé par les femmes. Ceinture de niveau en Djokan.

Paamaka (St) : ethnie *bushinengé*.

Paré briga atè (SM) : posture de combat avec un genou au sol.

Paré briga ba (SM) : posture de combat avec un centre de gravité bas.

Paré briga dibout (SM) : posture de combat debout.

Parsou (Cr) : déplacements du mouton paresseux.

Pikin doon (St) : littéralement « petit tambour » *bushinengé* est l'un des trois tambours de musique et danses traditionnelles *boni*, *djuka* et *paamaka* principalement ; c'est un tambour d'accompagnement.

Pitakòk (Cr) : exercice ludique imitant le combat de coq.

Plonbé (Cr) : tambour basse créole.

Potomitan (Cr) : posture naturelle du Djokan.

Potomitan briga (SM) : posture de combat debout.

Punamna (Pa) : déplacements du caïman

Putu (Wa) : massue amérindienne.

Pyay (Ka) : chaman en Kali'na.

R

Rakaba (Cr) : les racines, les dimensions intrinsèques du Djokan, la philosophie du Djokan. Il existe sept racines qui définissent l'aspect pédagogique et philosophique de l'art *djokan* : *rakaba kò* (ou racine physique), *rakaba lèspri* (ou racine mentale), *rakaba djoubak* (ou racine technique), *rakaba djokano* (ou racine artistique), *rakaba rakaba* (ou racine culturelle), *Rakaba kamo*a (une racine philosophique), *rakaba djòk* (ou racine spirituelle).

- Rakaba djòk** (SM) : racine spirituelle de l'art *djokan*.
- Rakaba djokano** (SM) : racine artistique de l'art *djokan*.
- Rakaba djoubak** (SM) : racine technique de l'art *djokan*.
- Rakaba kamo** (SM) : racine philosophique de l'art *djokan*.
- Rakaba kò** (SM) : racine physique de l'art *djokan*.
- Rakaba lèspri** (SM) : racine physique de l'art *djokan*.
- Rakaba rakaba** (SM) : racine physique de l'art *djokan*.
- Rèspè** (Cr) : le respect, un des neuf *kamodjòk* du Djokan.
- Ròtbò** (Cr) : de l'autre côté, changer de côté (changer de garde).

S

- Saamaka** (Sa) : ethnie *bushinengé*.
- Sabiman** (St) : Ceux qui détiennent la connaissance sur l'Histoire, la culture et la tradition *bushinengé*.
- Sabug** (Pa) : tambour traditionnel *palikur*.
- Saguy** (SM) : techniques de sabres.
- Salakada** (Ka) : technique de projection.
- Sanpula** (Ka) : Tambour sacré *kali'ña*.
- Senplisité** (Cr) : la simplicité, un des neuf *kamodjòk* du Djokan.
- Sensérite** (Cr) : la sincérité, un des neuf *kamodjòk* du Djokan.
- Sèrka** (SM) : trajectoire circulaire.
- Sèrkàn** (SM) : Salut en cercle.
- Siwalapa** (Wa) : massue ronde amérindienne.
- Songé [Tsongé]** (St) : danse traditionnelle *bushinengé* (*boni, djuka et paamaka*).
- Suwa** (St) : lutte traditionnelle *bushinengé* : corps à corps.
- Suwaman** (St) : pratiquant de *suwa*.
- Suwauman** (St) : pratiquante de *suwa*.
- Susa** : danse guerrière des Aluku ou Boni.
- Swékò** (SM) : gymnastique aérobique du Djokan.

T

- Takari** (Cr) : bâton long mesurant en moyenne deux mètres.
- Tamannwè** (Cr) : déplacements du tamanoir en djaka.
- Tanbou** (Cr) : tambour.

Tanbou foulé (Cr) : Tambour d'accompagnement créole.

Tanbou koupé (Cr) : Tambour de solo et d'improvisation créole, par des sons aigus.

Tanbou plonbé ou tanbou bass (Cr) : Tambour d'accompagnement créole, par des sons graves.

Tanbouyadò (SM) : tambourinaire *djokan*.

Tanbouyen (Cr) : tambourinaire ou joueur de tambour.

Tchòk (Cr) : techniques (*djokan*) de coup de poing.

Tchòk sèrka (SM) : coup de poing circulaire (le fameux crochet), en *djokan*.

Tchòk mika (SM) : coup de poing vers le bas (en *djokan*).

Tchoka (SM) : coup de poing avant, direct (en *djokan*).

Tchoka lévé (SM) : coup de poing remontant, le fameux « *uppercut* ».

Tchokan (SM) : techniques de frappes *djokan*.

Tchoulé (Cr) : reculer. En *Djokan*, mouvement vers l'arrière.

Teko ou Émérillon (Te) : ethnie amérindienne de la famille des Tupi-guarani.

Téléwéyu (Ka) : ethnie amérindienne du Surinam.

Tembé (St) : art (pictural et sculptural) traditionnel des Noirs Marrons (*Bushinengé*) des plateaux de Guyane.

Tembéman (St) : l'artiste *bushinengé* qui réalise le *tembé*.

Tibwa (Cr) : petits bâtons servant à jouer sur un morceau de bois ou un tabouret en bois, accompagnant le rythme des tambours ; c'est ensemble (bâtons et morceau de bois ou tabouret en bois qui porte cette dénomination).

Titilu (Wa) : flûte traditionnelle en bambou chez les Wayana.

Toti (Cr) : la tortue.

Tule (Wi) : clarinette traditionnelle *wayãpi* en bambou.

Tun (St) : tambour d'accompagnement *bushinengé* (il marque le temps et le tempo).

Tusi (Ka) : le grand-père, l'Ancien.

V

Viré bò (Cr) : changer de côté.

W

Waka tiki (St) : canne de combat.

Walata (Wa) : lance courte.

Warapik (SM) : technique pique aux yeux.

Wayãna ou Roucouyenne (Wa) : ethnie amérindienne de la famille des Karib.

Wayãpi ou Wayampi (Wi) : ethnie amérindienne de la famille de Tupi-guarani.

Wiwa (Te) : pics de combat.

Wi kaba ? Éyéé ! (St) : cris de motivation, précèdent le *madjoumbé*, et signifiant « Êtes-vous prêts ? Oui ! Nous le sommes ».

Y

Yawa (Wi) : déplacements du jaguar en *djaka*.

Yawalanga (Wi) : l'esprit du jaguar.

Yapisilanga (Wi) : lutte libre des Wayampi.

Yo (SM) : onomatopée pour exprimer une acceptation.

Yongwé (Cr) : tambours monoxyles créoles, mâle et femelle, utilisés pour jouer le *kanmougwé*, musique de métier.

Yongwé fimèl (Cr) : tambour monoxyle *yongwé* femelle, à une membrane.

Yongwé mâl (Cr) : tambour monoxyle *yongwé* mal, à une membrane.

Yopoto (Ka) : Chef de famille *kali'ña*.

Z

Zagrignen (Cr) : déplacements de l'araignée en *djaka*

Zangiy (Cr) : déplacements de l'anguille en *djaka*.

Zanmyan (SM) : Techniques de combat avec armes traditionnelles.

ANNEXES

Annexe 1 : Questionnaire sur le *sanpula*.

QUESTIONNAIRE SUR LES PRATIQUES GUERRIÈRES TRADITIONNELLES & LES MUSIQUES ET CHANTS KALI'ÑA

I. Questionnaire d'ordre général

NATURE

1. Qu'est-ce qu'une pratique guerrière et que représente-elle pour vous ?
2. Quelles sont les pratiques guerrières amérindiennes ?
3. Quelle fut leur place dans votre société d'antan ?
4. Quelle est leur place dans votre société d'aujourd'hui ?
5. Les pratiques guerrières traditionnelles anciennes sont-elles encore pratiquées comme avant ?
6. Quelle est ou quelle était la place du guerrier amérindien au sein de sa société ?

TRANSMISSION

7. Comment sont enseignées les pratiques guerrières traditionnelles ?
8. Qui les enseigne ?
9. Où et quand les enseignent-on ?
10. Qui sont les initiés ?
11. Quelles sont les conditions pour apprendre les musiques et chants amérindiens traditionnels ?

CODES ET RÈGLES

12. Quelles sont les règles à respecter dans la pratique des musiques et chants amérindiens ?
13. Quels sont les codes à connaître ou à reconnaître ?
14. Existe-t-il un statut ou des statuts pour chaque Musicien au sein de la société amérindienne ?

SYMBOLES ET REPRÉSENTATIONS

15. Quels sont les symboles utilisés dans les musiques amérindiennes ?
16. Que représentent les symboles en question ?
17. Qui les met en place ?

18. Existe-il une relation entre les pratiques guerrières traditionnelles et vos pratiques magico-religieuses (les Chamans) ?
19. Les pratiques guerrières font-elles partie de vos traditions ?
20. Il y avait-il des pratiques guerrières réservées aux hommes et d'autres aux femmes ?
21. Existe-t-il des histoires, des contes et des légendes autour des pratiques guerrières.

II. Questionnaire d'ordre spécifique

LE SANPULA

Sanpula et vie sociale

1. Qu'est-ce que le *sanpula* ?
2. Quelles sont ses origines ?
3. Quelle place occupait jadis, de façon générale, le *sanpula* dans les sociétés amérindiennes d'antan ?
4. Quelle était la place du *sanpula* dans la société *kali'ña* d'antan ?
5. Le *sanpula* se joue-t-il encore aujourd'hui dans votre société ?
6. Le *sanpula* est-il une pratique mixte ou seulement réservée aux hommes ?
7. Comment appelle-t-on un joueur de *sanpula* ?
8. Où pratique-t-on le *sanpula* ?
9. Quand joue ton le *sanpula* ?
10. Que représente le *sanpula* pour vous aujourd'hui ?
11. Existe-t-il des histoires, des contes et des légendes autour du *sanpula* ?
12. Quelle place occupe-t-il aujourd'hui dans la société *kali'ña* ?
13. La tradition du *sanpula* est-elle encore nécessaire dans la vie d'aujourd'hui ?
14. Est-il ou pas nécessaire de continuer cette pratique ?
15. Quels sont les événements de société où le *sanpula* est présent ?

16. Le joueur de *sanpula* avait-il un statut particulier dans la communauté d'antan ?

Philosophie, code moral

17. Quelle est la philosophie d'un joueur de *sanpula* ?

Sanpula et pratiques magico-religieuse

18. Existe-t-il une relation spirituelle et un contexte magico-religieux spécifiques au *sanpula* ?
19. Jadis, à quel pouvait-on apprendre et être initié au *sanpula* ? Chez le garçon ? Chez la fille ?

Ce questionnaire sur les pratiques guerrières traditionnelles et sur les musiques et chants *kali'ña* m'a été d'un grand secours pour, d'une part comprendre les éléments importants

définissant l'univers musical des Kali'ña, telle que les différentes rythmiques du *sanpula*, le tambour *kali'ña*. Et d'autre part, il m'a servi de tremplin pour m'introduire dans la société amérindienne, et y nouer une relation de confiance avec les gardiens de la tradition *kali'ña*. Cela m'a permis de recueillir des éléments importants sur l'instrument le *sanpula* mais aussi la relation qu'entretienne la communauté *kali'ña* avec le *sanpula*. Parmi les éléments en question, je mentionnerais les personnes qui jouent du *sanpula*, la place du *sanpula* dans la communauté *kali'ña*, les différents moments où le *sanpula* est joué, le lien entre le *sanpula* et la spiritualité *kali'ña* par exemple.

Pour le reste, ce questionnaire a permis de récolter des éléments de définitions et de description, entre autres, de facteurs musicaux, dont les détails sur la fabrication de l'instrument, l'emblématique tambour *sanpula* et les matières utilisées. Par ce truchement, j'ai pu également élucider certains aspects physiques et métaphysiques (signes, symboles, représentations, croyances) qui sous-tendent l'art du *sanpula*, symboliquement et factuellement. Parmi les aspects saillants, retenons que le *sanpula* permettait de communiquer avec les Ancêtres, mais aussi avec les éléments naturels, la terre, le feu, l'air et l'eau. Le *sanpula* accompagnait aussi, lors des veillées, l'âme du défunt dans son voyage astral.

Sur le terrain, les échanges avec mes personnes ressources, autour de ce questionnaire, m'ont été d'une grande utilité. Ils m'ont permis un lien humain fort avec, en particulier, les gardiens de la tradition, un univers difficile d'accès et réservé généralement aux initiés ; cela m'a permis l'accès à leurs connaissances, leurs savoirs et savoir-faire.

Annexe 2 : Texte dans sa totalité, « Construire la société guyanaise ».

« À nos aïeux et à nos enfants

Construire la société guyanaise

Serge Mam Lam Fouck, Isabelle Hidair,
Jean Moomou, Félix Tiouka, Thierry Nicolas, Maude Elfort
Avec la participation de Monique Blérald

Présentation

Les auteurs analysent les effets du poids imposant des migrants dans la société guyanaise. Leur installation a entraîné, parfois sur fond de vives tensions sociales, la recomposition socioculturelle de la population. La Guyane vit ainsi une phase de reconstruction de l'identité de son territoire.

C'est un défi politique de grande ampleur qui s'impose aux Guyanais. Il faut en effet, à la fois, englober dans la manière de penser l'identité du territoire les migrants du dernier demi-siècle, et poursuivre le dialogue entre les cultures guyanaises, en veillant à les situer sur le plan d'une égale légitimité.

Les auteurs proposent des pistes, réalistes et réalisables, fondées sur la connaissance des Guyanais sur eux-mêmes, pour que la Guyane mobilise davantage les hommes et les femmes qui y vivent dans la construction d'un ensemble où le sentiment d'appartenance au pays soit mieux partagé. Ainsi seront réunies de meilleures conditions pour assurer le développement du territoire.

Par notre expérience et par nos travaux, nous connaissons la situation du pays Guyane, de notre pays. Nous avons suivi au fil des années les changements profonds qui l'ont affecté de Saint-Georges de l'Oyapock à Saint-Laurent-du-Maroni, dans la vallée de l'Oyapock jusqu'à Trois Saut et dans celle du Maroni jusqu'à Pidima. Des mutations qui lui donnent une remarquable originalité dans l'ensemble des territoires de la République française, voire dans le monde.

Nous ne sommes ni étonnés, encore moins effrayés, par la fulgurante croissance de la population de la Guyane, par l'installation sur la quasi-totalité du territoire d'hommes et de femmes aux origines et aux cultures variées, et par les conséquences économiques, sociales, culturelles et politiques de ces mutations démographiques.

En revanche, ce qui nous préoccupe, c'est **la gouvernance de la société guyanaise ainsi transformée**. Comment s'y prendre pour gouverner une telle société ?

Des enjeux colossaux, une réflexion sans complaisance

Les enjeux sont en effet colossaux. Il en va de la capacité du pays à mobiliser toutes ses ressources humaines, au profit du développement du territoire, pour éloigner la menace que représentent la fragmentation et le cloisonnement, déjà bien amorcés, de la société guyanaise (Moomou, 2007 ; Collomb et Mam Lam Fouck, 2016).

Nous entendons nous poser ici en Guyanais, en reprenant de nos prédécesseurs (les chefs coutumiers Anaki, Eugène Jean-Baptiste, Auguste Labonté et Nicolas Wingarde, le grand man Twenke, les gaanman Anato, Tolinga, Osséicé, Apensa, le kapiten Apatou Joseph dit papa Paakiseli, le commandant Kodji de Tampac, Ma-Maamaya, Léon Gontran Damas, Auguste Horth, René Jadfard, Robert Vignon, Justin Catayée, Bertène Juminer, Paule Berthelot, Élie Castor) une manière de penser le peuple guyanais qui rejette l'exclusion de ceux qui, à un moment ou à un autre de l'histoire de la Guyane, sont venus la féconder de leur sueur et parfois de leur sang.

Nous voulons poser sur la société guyanaise un regard qui n'ignore rien de l'épaisseur de son histoire : de sa longue et laborieuse gestation, grosse du rayonnement des civilisations amérindiennes précoloniales sur les espaces sud-américains, comme des drames de la colonisation du Plateau des Guyanes ; de ce projet de société qu'a été la volonté politique de transformer la colonie de la Guyane en département de la République française, qui a abouti finalement à la création d'un département d'outre-mer où le niveau de vie relativement élevé, a longtemps masqué l'enlisement dans une durable dépendance à l'égard du système économique et social de la France métropolitaine.

Niveau de vie relativement élevé et dépendance se marient en effet pour donner les traits dominants de la société guyanaise, comme ils le sont pour toutes les sociétés de l'Outremer français.

La nature de la réflexion que nous entendons livrer ici exige que l'on considère la situation guyanaise sans complaisance : on peut sans doute le déplorer, mais cette dépendance dénoncée de toute part constitue la matrice où a pris racine et s'est développé la manière de vivre en Guyane, comme dans les autres collectivités territoriales de l'Outre-mer français, de la montée en puissance de la départementalisation à son implantation durable (1947-2017). La dépendance a façonné notre manière de vivre dans les modes de satisfaction de nos besoins individuels et collectifs, comme dans notre manière d'être au monde (Stephenson, 2000).

C'est en ayant à l'esprit la totalité de ce que nous sommes que nous livrons ici notre manière de penser la société guyanaise, en focalisant notre réflexion sur la relation entre migrations et identité du territoire⁶⁹³. Pour apporter du sens et une certaine direction à la vie quotidienne de milliers de

⁶⁹³ 1 Par la notion d'identité territoriale, je l'entends selon la perception de Michael Keating (1998), qui distingue « trois éléments dans la formation d'une identité régionale : un élément cognitif (les gens doivent être au courant de la région et de ses limites), un élément affectif (qui doit donner le sentiment d'une identité commune dans l'espace ainsi

personnes qui vivent dans le pays. Nous souhaitons, par ailleurs, que notre réflexion puisse être utile à un ajustement de la gouvernance du pays Guyane.

Prendre la mesure de la situation exceptionnelle de la Guyane du 21^e siècle

Les militants de « l'assimilation » du début du siècle dernier ont engagé l'ensemble de la société guyanaise, y compris les peuples premiers et les Bushinengé pourtant exclus du jeu politique de ce temps-là, dans ce qu'ils percevaient comme une opération politique libératrice de la domination coloniale, dont ils avaient éprouvé l'indignité. C'est une donnée de notre histoire. Le choix politique de la départementalisation, opérée en mars 1946, a cependant débouché sur une situation inattendue dont nous gagnerons à saisir la complexité.

Le département de la Guyane, devenu par la loi du 27 juillet 2011 la Collectivité Territoriale de Guyane, est plongé depuis la fin du régime colonial dans une grande dépendance à l'égard de la France métropolitaine. Le pays trouve néanmoins dans cette dépendance les ressources (transferts de fonds pour les dépenses d'investissement et de fonctionnement) d'un niveau de vie, qui a fonctionné comme un lieu d'appel pour des migrants attirés par la perspective d'emplois et de conditions de vie semblables à celles d'un pays développé. Les moteurs principaux de la vie économique sont faits de la projection de structures de production portées par la France métropolitaine (base spatiale de Kourou) ou de productions l'intéressant directement (or et ressources forestières). Certes, les effets directs, indirects et induits de ces deux types de production ne sont absolument pas négligeables (expansion de l'agriculture, du BTP, des services marchands et des services publics). Mais en dépit de la croissance économique – supérieure à celle de la France métropolitaine depuis 1990 – portée par le développement de la base spatiale, de la production d'or et de l'exploitation des ressources forestières ainsi que par leurs effets, le chômage, si caractéristique des sociétés de l'Outre-mer français, s'en est trouvé conforté à un niveau particulièrement élevé (L'Horty, 2014). Cette croissance économique remarquable a nourri l'arrivée massive, à l'échelle guyanaise, de milliers de migrants venus à la fois de pays riches du Nord et de pays pauvres du Sud, et soutenu une puissante croissance démographique.

conçu), et un élément instrumental (qui doit créer une mobilisation pour une action collective). Cité (p. 2) dans Yves Guermond, « L'identité territoriale : l'ambiguïté d'un concept géographique », *L'Espace géographique*, 4/ 2006 (Tome 35), p. 291-297. www.cairn.info/revue-espace-geographique-2006-4-page-291.htm, consulté le 5 juillet 2014.

Les données statistiques de l'INSEE ont chiffré l'ampleur de l'explosion démographique : 1974 : 55 125 habitants, 42 ans plus tard (estimation au 1er janvier 2016), le nombre d'habitants a plus que quadruplé : 262 527. Les migrants ont participé au développement de la production guyanaise, pour laquelle ils ont fait le déplacement, mais leur installation a entraîné, parfois sur fond de vives tensions sociales, la recomposition socioculturelle de la population guyanaise.

La Guyane a certes une longue expérience de la gestion de flux migratoires et de l'intégration plutôt réussie de migrants dans son espace social. Il s'agit d'une expérience inestimable qui doit jouer pleinement dans la gouvernance de la nouvelle société guyanaise.

Mais jamais la Guyane n'avait été confrontée à des migrations de cette ampleur sur une période relativement courte.

L'heure est venue d'apporter des réponses car, ainsi que le souligne José Bléger, « nous ne devenons conscients des institutions ou des relations humaines, que lorsqu'elles font défaut, lorsqu'elles se bloquent ou ont cessé d'exister » (1979 : 262). La situation est d'autant plus préoccupante que la Guyane connaît une **accentuation des phénomènes de fragmentation sociale et d'ethnisation des rapports sociaux, qu'il est nécessaire de comprendre** (Bertheleu, 2007), afin d'engager des politiques publiques appropriées à la gestion de la grande diversité culturelle guyanaise.

Des idées-forces pour l'action politique

Les instruments de l'État et ceux des collectivités territoriales sont déployés en Guyane au même titre que dans les autres régions de France. L'État et les collectivités territoriales de la Guyane ont ainsi joué pleinement des services publics pour accueillir et installer les milliers de migrants qui sont venus grossir les effectifs de la population guyanaise. Par ailleurs, depuis la fin des années 1970, l'effort commun porté tant par les Guyanais que par les migrants ont abouti à l'augmentation et à la diversification de la production. Le développement économique qui en a résulté peut être mis au compte de la construction du lien social.

Mais la situation guyanaise ne peut se satisfaire de stratégies économiques et de politiques d'intégration qui ont fait leurs preuves dans les autres régions de la République française ou de l'Union Européenne. La situation guyanaise exige en outre des actions politiques extraordinaires pour consolider l'identité du territoire.

Avant même que ne surviennent les grandes vagues migratoires qui ont bouleversé le quotidien des Guyanais, l'identité du territoire a été mise à mal par la représentation souvent négative qu'ont nos compatriotes de Saint-Elie, de Saül, des vallées du Maroni et de l'Oyapock, victimes du moindre équipement de leurs espaces de vie (insuffisance notoire des moyens de communication et des services publics de la santé et de la formation). Le drame que constituent les suicides en nombre élevé de jeunes dans les hautes vallées du Maroni et de l'Oyapock est le révélateur le plus tragique du sentiment vécu par nos compatriotes habitant ces régions qu'ils sont des citoyens de seconde zone.

Par ailleurs, les Guyanais ont en partage avec les habitants des autres collectivités territoriales de l'Outre-mer français une grande méconnaissance d'eux-mêmes. Dans ces autres collectivités, celle-ci est relativement compensée par des siècles de vie commune.

Dans le cas de la Guyane, une longue durée de vie dans un même espace social fait défaut pour plus de la moitié de la population : en 2010, la majorité des habitants est née hors du pays. Ces nouveaux habitants représentent 62,3% de la population âgée de 18 à 79 ans : 42,8% sont nés à l'étranger, 13,2% en métropole et 6,2% dans un autre Dom ou Com (INSEE, INED, 2012 : 2). La proportion des nouveaux habitants est encore plus considérable si l'on y inclut les étrangers en situation irrégulière (il est difficile d'en connaître le nombre). En 2012, le ministère de l'Intérieur a évalué le nombre d'immigrés illégaux entre 30 000 et 60 000 (Rapport du Gouvernement, 2015 : 168).

Le poids des migrants dans la société guyanaise est donc imposant. Au-delà de la modification de la dimension démographique du pays, il a également modifié la stratification sociale (notamment par la segmentation du marché du travail) et **transformé la définition même de l'identité du territoire.**

La conjonction de ces deux faits (les effets des inégalités du développement qui frappent plus particulièrement nos compatriotes du sud du territoire et le poids des migrants dans la société) **contraint la Guyane à repenser l'identité de son territoire. Un défi politique de grande ampleur s'impose ainsi à nous. Il faut, à la fois, englober dans la réflexion sur l'identité du territoire les migrants du dernier demi-siècle, et poursuivre le dialogue entre les cultures guyanaises, en veillant à les situer sur le plan d'une égale légitimité.**

La question de l'égalité légitimité du positionnement politique et culturel des hommes et des femmes qui ont posé les fondements de l'identité du territoire, renvoie en fait à l'histoire des rapports entre Créoles de Guyane, d'une part, Amérindiens et Bushinenge, d'autre part. Nous ne devons pas sous-estimer le tragique de cette histoire, et le poids qu'elle peut avoir dans le dialogue qui s'est instauré entre les cultures guyanaises, notamment sur la question de la propriété collective des terres amérindiennes et bushinenge, ainsi que sur celle du respect des pratiques coutumières. En dépit de la reconsidération de ces rapports au cours des dernières décennies (fin 1950-2017), les représentations construites, sous le régime colonial – notamment au temps de la revendication de « l'assimilation » (de la fin du 19^e siècle au milieu du 20^e) – orientent parfois des attitudes qui peuvent fragiliser l'œuvre de reconstruction dans laquelle nous sommes engagés (Ethnies, 2005 ; Mam Lam Fouck, 2006 ; Moomou, 2013, 2015). Pour ne retenir que ce domaine-là, il nous faudra ainsi être vigilant pour ne pas considérer que les pratiques culturelles des uns aient plus de valeur, au regard du pays Guyane, que celles des autres (qu'il s'agisse de commémorations, d'organisation de fêtes ou de jeux).

La complexité de l'œuvre exige donc, en particulier, le développement du savoir sur nous-mêmes. Les décideurs l'ont perçue. Ils ont cherché à redéfinir l'identité du territoire, en considérant comme épine dorsale de l'histoire du pays la chaîne des migrations du temps des souverainetés amérindiennes jusqu'à nos jours. Ils font ainsi du dialogue entre les cultures guyanaises et de l'intégration des migrations du dernier demi-siècle des données essentielles de la construction de la société guyanaise. C'est le choix politique qu'a fait la Région Guyane à partir des années 1980. Ce choix a été entériné par l'ensemble des collectivités territoriales (**conseil général et municipalités**), dont le discours a été relayé par la presse. Il a largement contribué à modifier la représentation du territoire guyanais et de ses habitants. Il est ainsi communément admis que la reconnaissance de la pluriculturalité élargie aux migrants récemment installés est l'un des traits de l'identité du territoire de la Guyane (Mam Lam Fouck, 2015 : 87-91).

Au cours de la seconde décennie du 21^e siècle, la société guyanaise ainsi comprise gagnera beaucoup à effectuer un saut qualitatif en matière de reconstruction de l'identité du territoire. Il s'agit de passer à une étape essentielle, qui consiste à rechercher un plus grand investissement des hommes et des femmes qui vivent en Guyane dans **la construction d'un ensemble où le sentiment d'appartenance au pays Guyane soit mieux partagé.**

« C'est le sentiment d'appartenance à une même terre, qui permet de transcender les clivages ethniques », dit le poète Serge Patient (2002). Dans l'état de la société d'aujourd'hui, on en est encore fort éloigné.

La stratégie de longue haleine que nous proposons, exigeant par définition beaucoup de temps et d'effort, pour être efficace, doit jouer des subtilités des principes directeurs de la République française et des contraintes politiques qui s'imposent à la Guyane. En n'ignorant pas les effets qu'a eus, durant des siècles, la domination coloniale sur les esprits, elle repose sur une plus grande connaissance de nous-mêmes (« nous-mêmes » doit être compris ici comme la représentation collective des hommes et des femmes qui ont planté leur nombril dans le pays). En prenant en compte des actions déjà en cours, elle consiste à lancer une **politique de la connaissance de nous-mêmes**, en vue d'orienter l'évolution de la société guyanaise vers une situation qui réduise le poids des traits qui font d'elle une exception démographique et culturelle au sein de la République.

Trois directions majeures pour l'action

Nous proposons une politique de la connaissance de nous-mêmes :

- qui lutte systématiquement contre la représentation dévalorisée de nous-mêmes, et de notre espace géographique et naturel comme étranger à nous-mêmes, pour en faire un élément constitutif de ce que nous sommes ;
- qui donne force à une approche des données économiques, sociales et culturelles du pays, moins en termes d'échecs et d'impuissance, que dans une perspective dynamique ; il est bien plus productif d'envisager la dépendance comme une donnée de l'histoire, dont il faut s'emparer comme une ressource (Fred Reno, 1997), au profit de la production de richesses dans le contexte d'une Guyane mieux armée qu'au milieu du siècle dernier (population plus nombreuse et mieux formée) ; au vu des effets négatifs de cette dépendance sur notre vie collective, il est essentiel de l'en évacuer par notre volonté politique, par notre travail, par notre imagination ;
- qui incite à apprendre à mieux nous connaître, plutôt que de céder aux facilités du misérabilisme, de la condescendance à l'égard des uns et des autres, entraînant parfois une certaine dévalorisation de soi ; plutôt que de céder aux facilités de la peur voire de la haine de l'Autre, qui ferme la porte aux richesses humaines de toutes les cultures anciennement présentes dans le pays ou venues plus récemment d'autres horizons. Nous proposons également que cette politique de la connaissance de nous-mêmes amène à modifier la représentation dominante de la population (Hidair, 2015). Au lieu de réduire la réalité humaine du pays à l'image répandue, tant dans le discours populaire que dans le discours politique et la presse, de « mosaïque culturelle guyanaise », ignorant la complexité des

relations interculturelles, pour renvoyer à une Guyane composée de « communautés » sans lien entre elles, **il nous faut dire ce qui correspond mieux à la donne qui se construit, à savoir des hommes et des femmes qui tendent à se percevoir comme un ensemble humain partageant des données communes, et se situant dans un destin commun, ouvert sur le monde.**

Les moyens de l'action

La diffusion des connaissances relatives au pays devient, dans ce contexte-là, l'une des sources essentielles de l'information de l'action politique. **Nous pouvons lui donner, au travers de la formation des hommes et des femmes, un poids qui soit à la mesure du défi sociétal que nous devons relever.**

Le Code de l'Éducation dispose notamment que la formation dispensée par l'Éducation nationale peut comprendre, à tous les niveaux, un enseignement des langues et des cultures régionales, disposition que reprend et conforte la loi d'orientation et de programmation pour la refondation de l'école de la République (n° 2013-595 du 8 juillet 2013).

Des mesures d'adaptation des programmes ont en effet été appliquées et de nouvelles sont en préparation pour la rentrée scolaire de 2017. Les programmes adaptés ou contextualisés constituent certes une avancée. Ils ne peuvent cependant répondre au défi sociétal guyanais. **Il est nécessaire de modifier l'esprit dans lequel travaillent les enseignants qui interviennent auprès d'élèves vivant dans un contexte socioculturel comme celui de la Guyane. Les enseignants disposent d'une relative liberté dans les pratiques de leurs classes. Ils peuvent l'employer à mieux instruire nos enfants** de leur environnement naturel et humain. Une telle orientation des pratiques scolaires pourrait devenir l'une des priorités de l'enseignement donné dans une Guyane, où l'école doit être, comme ailleurs, le lieu de l'acquisition des savoirs fondamentaux relatifs aux données communes, pour la compréhension du monde. Il est alors impératif d'intégrer à la formation des enseignants des outils qui vont dans ce sens. Ce que peuvent faire les universités.

Dans toutes les régions du monde, les universités et les organismes de formation professionnelle ont en effet toute latitude pour élaborer leurs programmes de recherche et leurs enseignements.

Depuis peu, nous disposons de cet outil. Auprès des nombreux organismes de recherche et de formation professionnelle présents dans le pays, l'Université de Guyane doit jouer le rôle de pôle fédérateur de la recherche et de la diffusion du savoir. Par ses programmes de recherche et ses

enseignements, elle a vocation à étudier les données de l'espace de la grande région du Plateau des Guyanes et de l'Amazonie.

Dans le contexte guyanais de ce début du 21^e siècle, l'Université de Guyane est appelée à contribuer par le moyen de la formation des formateurs à l'approfondissement des connaissances, qui font tant défaut aux hommes et aux femmes du pays. L'Université peut ainsi toucher, dans des disciplines variées, les cadres formateurs que sont les professeurs des écoles, les professeurs des collèges et des lycées, ainsi que des professionnels (notamment ceux de la presse et de la santé) par le biais de la formation continue. Des formateurs et des professionnels, sensibilisés au pouvoir de la connaissance sur les constructions sociales, jouent et doivent encore davantage jouer dans le long terme un rôle essentiel dans l'évolution de la société guyanaise. Leurs interventions prennent et doivent prendre encore davantage place dans l'enseignement donné dans le cadre des programmes scolaires de la République.

Ainsi, par une valorisation systématique des recherches menées en Guyane, l'Université contribuera au recrutement et au développement endogène en transmettant les connaissances scientifiques à cette jeunesse qui prendra le relais avec plus d'assurance. Par ailleurs, une meilleure connaissance du territoire garantira une véritable appropriation par ceux qui y vivent, et nous savons que la stabilité qui en résultera permettra de construire des projets dans la durée (Auduc, 2001).

Auprès des hommes et des femmes mieux informés de leurs parcours individuels et collectifs, mieux à même de débattre de leurs affaires à la lumière du savoir produit sur leur pays, le discours politique, le discours des médias, ceux de la fiction littéraire orale et écrite, de la fiction filmique, pourront conjuguer leurs énergies dans le sens de la construction sociale que les Guyanais appellent de leurs vœux, et ainsi envisager tous les possibles.

Que faut-il attendre d'une telle réflexion ?

La gestion de l'exceptionnalité de la situation guyanaise appelle donc la mise en route de politiques publiques appropriées, fondées autant sur les moyens de la République que sur **la réflexion et l'action des Guyanais, pour qu'ils soient des acteurs éclairés de la construction sociétale en cours. La politique de la connaissance de nous-mêmes en débouchant sur une**

plus grande assurance identitaire des Guyanais d'aujourd'hui peut ainsi contribuer à la réussite de l'intégration des migrants.

C'est au prix d'un processus complexe et de longue haleine – mais réaliste et réalisable – comprenant notamment une connaissance plus fine de nous-mêmes et la reconnaissance de l'Autre comme acteur à part entière de la vie guyanaise que nous pourrions tabler sur la construction d'un espace social apaisé que nos enfants (et pourquoi pas nous-mêmes ?) goûteront.

La marche vers une certaine assurance identitaire couplée à l'intégration recherchée devrait autoriser l'établissement de meilleures conditions en vue de la mobilisation de toutes les ressources humaines pour assurer le bon fonctionnement des entreprises (avec des travailleurs citoyens impliqués dans une oeuvre collective, plutôt que des travailleurs aux pathologies mal prises en charge, peu informés des liens tissés entre eux depuis des siècles ou mal enracinés dans le pays, donc plus sensibles aux discours d'exclusion fondés sur des idées reçues) ; elle devrait également autoriser une plus grande réceptivité du marché guyanais au développement de sa propre production.

En dernier ressort, l'objectif visé est donc la construction d'une société dont les membres se reconnaissent comme tels. **La Guyane rejoindra ainsi les sociétés du monde qui sont en mesure de mobiliser leurs ressources humaines pour assurer le développement de leur territoire.**

La relation entre intégration réussie de migrants, cohésion sociale et développement n'est en effet plus à démontrer (Taran et alii, 2009). Sans méconnaître les difficultés de la tâche, et l'obstacle majeur que constituent des pratiques d'exclusion qui ne manquent pas dans la vie quotidienne guyanaise (Hidair, 2008), le pays a donc tout à gagner en engageant résolument des opérations d'intégration des migrants du dernier demi-siècle couplées à la consolidation du lien social entre les hommes et les femmes, habitant plus anciennement le pays.

Notre regard sur la société guyanaise et les mesures que nous proposons n'ont, en apparence, rien de révolutionnaires. Que l'on ne s'y trompe pas cependant. **Il s'agit d'une réflexion de fond. Nous devons avoir une conscience partagée de l'état de notre société, pour être en capacité d'orienter son devenir.**

Nos remerciements à toutes les personnes (elles se reconnaîtront) qui ont lu ce texte, et qui l'ont enrichi de leurs observations.

Les auteurs :

Serge Mam Lam Fouck, professeur émérite, histoire contemporaine, Université de Guyane

Monique Blérald, professeure des universités, littératures, cultures et langues régionales, Université de Guyane

Isabelle Hidair, maître de conférences HDR en anthropologie, Université de Guyane

Jean Moomou, maître de conférences en histoire contemporaine, Université des Antilles

Félix Tiouka, premier Président de l'Association des Amérindiens de la Guyane française (AAGF), premier Coordonateur général de la Fédération des organisations autochtones de Guyane (FOAG), Premier adjoint au Maire de la commune d'Awala-Yalimapo

Thierry Nicolas, maître de conférences en géographie, Université de Guyane

Maude Elfort, maître de conférences en droit public, Université de Guyane

Références bibliographiques

AUDUC, J-L. 2001, « Stabilité des personnels enseignants et situation des établissements », dans VEI Enjeux, n°124, mars.

BERTHELEU Hélène, 2007 « Sens et usages de « l'ethnisation » », Revue européenne des migrations internationales [En ligne], vol. 23 -n°2, mis en ligne le 01 octobre 2010. <http://remi.revues.org/4167> , consulté le 25 décembre 2016.

BLEGER José, 1979, « Psychanalyse du cadre psychanalytique », dans R. Kaës, A. Missenard, D. Anzieu, J. Guillaumin, R. Kaspi, J. Bleger (direction), Crise, rupture et dépassement, Paris, Dunod, 257-276.

COLLOMB Gérard et TIOUKA Félix, 2000, Na'na Kali'na. Une histoire des Kali'na en Guyane, Guadeloupe, Ibis Rouge Editions.

COLLOMB Gérard et MAM LAM FOUCK Serge (direction), 2016, Mobilités, ethnicités, diversité culturelle : la Guyane entre Surinam et Brésil. Éléments de compréhension de la situation guyanaise, Matoury, Ibis Rouge Éditions.

ELFORT Maude, 2010, « Pouvoirs publics, populations amérindiennes et bushinenge en Guyane Française », Pouvoirs dans la Caraïbe, 16, mis en ligne le 22 septembre 2011. <http://plc.revues.org/819>, consulté le 16 janvier 2017.

ELFORT Maude et ROUX Vincent (direction), 2013, La question autochtone sur le plateau des Guyanes, Presses universitaires d'Aix-Marseille, Collection, Droit d'outre-mer.

ETHNIES, Droits de l'Homme et peuples autochtones, 2005, Guyane : le nouveau amérindien, vol. 18, no 3132.

HIDAIR Isabelle, 2008, « L'immigration étrangère en Guyane : entre stigmatisation et stratégie de récupération », Revue Asylon (s), n°4, mai, Institutionnalisation de la xénophobie en France. <http://www.reseauterra.eu/article742.html>

HIDAIR Isabelle, 2015, Le fromager de la diversité. Conte et fiche pédagogique, Canopé Éditions. INSEE, INED, « Migrations, Famille et Vieillesse : Défis et enjeux pour la Guyane », Antiane échos, n°21, septembre 2012.

KEATING Michael, 1998, The New Regionalism in Western Europe. Territorial Restructuring and Political Change, Cheltenham, Edward Elgar.

L'HORTY Yannick, 2014, « La persistance du chômage ultramarin : un problème aux causes multiples », Revue française des affaires sociales, n° 4, 114-135, La Documentation française.

MAM LAM FOUCK Serge, 2006, Histoire de l'assimilation. Des « vieilles colonies » françaises aux départements d'Outre-Mer. La culture politique de l'assimilation en Guyane et aux Antilles françaises (XIXe et XXe siècles), Matoury, Ibis Rouge Editions.

MAM LAM FOUCK Serge, en collaboration avec ANAKESA Apollinaire, 2013, Nouvelle histoire de la Guyane française. Des souverainetés amérindiennes aux mutations de la société contemporaine, Matoury, Ibis Rouge Editions.

MAM LAM FOUCK Serge, 2015, « Les Noirs Marrons dans l'imaginaire des habitants de la Guyane française : entre barbarisation et héroïsation, du temps de l'esclavage à la fin du XX^e siècle », in Moomou Jean et al. (dir.), Société marronnes des Amériques. Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVIIe au XXe siècle, Guyane, Éditions Ibis Rouge, 639-662.

MAM LAM FOUCK Serge, 2015, La société guyanaise à l'épreuve des migrations du dernier demi-siècle 1965-2015, Matoury, Ibis Rouge Editions.

MOOMOU Jean, 2007, « Les Bushinenge en Guyane : entre rejet et intégration de la fin du XVIIIe siècle aux dernières années du XXe siècle », in Serge Mam Lam Fouck, (direction), Comprendre la Guyane d'aujourd'hui. Un département français dans la région des Guyanes, Guyane, Ibis Rouge Editions, 51-82.

MOOMOU Jean, 2013, *Les Marrons Boni de Guyane. Lutttes et survie en logique coloniale, (1712-1880)*, Matoury, Ibis Rouge Editions.

MOOMOU Jean et APFOM (direction), 2015, *Sociétés marronnes des Amériques. Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVIIe au XXe siècle*, Matoury, Ibis Rouge Editions.

PATIENT Serge, 2002, *Rencontre avec Serge Patient*, entretien, Kathleen Gyssels, Cayenne, le 7 avril. [Http://ileen-ile.org/serge-patient-rencontre-avec-serge-patient/](http://ileen-ile.org/serge-patient-rencontre-avec-serge-patient/), consulté le 8 janvier 2017.

NICOLAS Thierry, 2016, « Frontières, migrations et reconfigurations territoriales en Guyane », in Collomb Gérard et Mam Lam Fouck Serge (direction), *Mobilités, ethnicités, diversité culturelle : la Guyane entre Surinam et Brésil. Éléments de compréhension de la situation guyanaise*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 273298.

Rapport du Gouvernement au Parlement, 2015, *Les étrangers en France. Année 2014*, Direction de l'information légale et administrative, Paris.

<http://www.immigration.interieur.gouv.fr/Info-ressources/Documentation/Rapports-publics/Les-rapports-auParlement-article-L.-111-10-du-code-de-l-entree-et-du-sejour-des-etrangers-et-du-droit-d-asile-CESEDA>, consulté le 20 janvier 2017.

RENO Fred, 1997, « Lecture critique des notions de domination et d'identité chez les écrivains-militants de la créolité », *Pouvoirs dans la Caraïbe*, mis en ligne le 1er avril 2011. <http://plc.revues.org/781>, consulté le 22 décembre 2016.

STEPHENSON Elie, 2000, *Où se trouvent les orangers ?* Yaoundé, Editions Nouvelles du Sud.

TARAN Patrick, IVAKHNYUK Irina, PEREIRA RAMOS Maria da Conceição et TANNER Arno, 2009, *Migrations économiques, cohésion sociale et développement : vers une approche intégrée*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe. »

Annexe 3 : Les héros de la résistance.

HOMMAGE AUX HEROS DE GUYANE



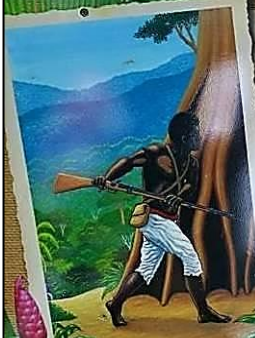
LINVAL
1822
(Approuague - Kaw)

D'origine bossal, LINVAL est un héros charismatique et audacieux parti en résistance à l'esclavage en 1822. Installé vers l'Approuague - Kaw, il pratique avec ses guerriers marrons une véritable guérilla contre les habitations des colons.

LINVAL prend la direction, avec un autre héros dénommé ATTENTION, d'un groupe de résistants très actifs et courageux. LINVAL est doté d'une personnalité et de capacités exceptionnelles.

C'est ainsi qu'il parvient à se libérer de ses chaînes bien qu'étant attaché à la stupefaction de tous. Il était admiré et soutenu par tous les esclaves à tel point que, même condamné par l'autorité coloniale, les bourreaux refusent de l'exécuter (1824)...

HOMMAGE AUX HEROS DE GUYANE




ADOME
vers 1802
(Haute Tonnegrande)

Intrépide et courageux, Adôme est l'un des dirigeants de la résistance. C'est le chef d'un groupe de résistants sur la rivière Tonnegrande.

Adôme est un guerrier fort et très combatif. D'une redoutable férocité, il a développé une grande connaissance de la forêt, et met en oeuvre des techniques de guérilla.

Adôme a défendu sa liberté avec honneur et courage. En effet il est tué en combattant des détachements de milices envoyées par les colons...

HOMMAGE AUX HEROS DE GUYANE



ANDRÉ
1731 (Kourou - Tonnegrande)
Plus de 12 ans de résistance

Vers 1731 il prend la direction de l'Ogak, puis en 1740 il va au sud de Tonnegrande, avant de se déplacer sur la haute Kourou. En 1743 il rejoint Augustin, ils font parti des grands pionniers de la grande résistance à l'esclavage.


André crée le fameux camp des marrons de la Montagne plomb qui ont tenu en échec plusieurs expéditions punitives organisées contre eux par les colons Français (entre autres Pélissière). Les marrons avaient organisé leur départ en emportant du matériel et des outils, bouffes pour conserver le manque de munitions, ils utilisent de petites roches comme plomb. André organise son village avec une grande rigueur.

Le village compte au moins 22 résistants dont 20 hommes, 22 femmes et 27 enfants. Le village était composé de 27 cases et 15 cahets, 4 plaines à cavares, des arènes, 14 sols, 14 biches, baches, terges. Il avait même des chiens, ils travaillaient ensemble et font des mayours pour nettoyer les abatis. Chacun avait son lot de terre. Les vivres abondaient grâce à des cultures diverses (banane, igname, patate douce, manioc).

Les résistants faisaient des boissons telles que le Mahi, le Vouu et le Cachou.

Dans les cases, tout le monde faisait la prière du matin et du soir. Le coton est cultivé sur place pour la confection des vêtements. De temps en temps, les chefs allaient libérer d'autres esclaves, les nouveaux devenaient membres du groupe et travaillaient avec les autres résistants. De solidarité les marrons donnaient des denrées et aidaient les nouveaux venus. Ils formaient une petite « économie » locale, où chacun avait sa tâche et chacun respectait l'attribution de son territoire. Ressortant souvent les pères, Marie et Jacqueline assurent les accouchements. Monchy est fermier et assure les soins spirituels, il baptisait et réalisait des prières quotidiennes. Tous travaillaient courageusement.

HOMMAGE AUX HEROS DE GUYANE



AUGUSTIN
Vers 1742
(Tonnegrande)
Environ 12 ans de résistance

Augustin est un des grands chefs de la résistance à l'esclavage. Il fonde un grand village sur la Tonnegrande. Son village est prospère et produit beaucoup de denrées agricoles...

Ogouien (Augustin en français) crée un grand village de résistance. Il est suivi progressivement par un grand nombre de marrons, ils prennent la direction de l'arroy de la rivière Tonnegrande. Les guerriers marrons vont aussi régulièrement délivrer d'autres esclaves.

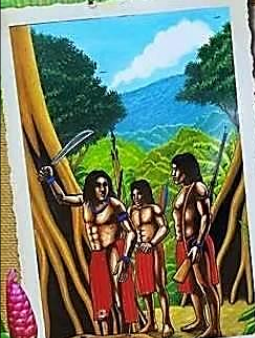
Il sera rejoint par André en 1743. En 1748 le groupe se scinde en 2 mais le village d'Augustin reste proche de celui d'André.

Les 2 chefs résistants organisent leurs villages de façon structurée. Les établissements sont productifs et autonomes. Le produit agricole est diversifié et riche (maïs, patate douce, tabac, coton, manioc...). Les résistants fabriquent les produits et certains objets utiles au fonctionnement et à la vie des villages (huile, couac, bouillie, huile que calambé pour les hommes et l'usage pour les femmes...). Augustin dispose de 2 abattoirs à couac qui sont partagés entre tous. Chacun a son rôle (forêt, infirmier, sage femme, armement).

Les résistants pêchent et chassent à l'aide d'arcs et de flèches et de trappes à gibier également. Les chefs organisent également la défense des villages.

En 1753 le village est attaqué à 2 reprises par une milice commandée par les colons français qui n'obtiennent pas à tuer à vue. Lors d'une de ces attaques un homme indoué a son enfant dans ses bras, une femme allaitant son enfant sera blessée.

HOMMAGE AUX HEROS DE GUYANE



LE CHEF BIMON
1653
(Mahury)


Grand chef amérindien qui a combattu les colons Français (Rémyre-Montjoly) qui avaient attaqué et pillé les habitations des Amérindiens en 1653.

Bimon avait son habitation au Mahury (Montjoly) à proximité de son grand-père Apoto. Bimon avait une habitation très productive car il disposait de terres en abondance.

Le 24 février 1653 au Mahury, les colons français avec à sa tête le sieur Aymar, attaquent et pillent les habitations de Bimon et de son grand-père Apoto. Ils ont tué 10 Indiens et réduit à l'esclavage 2 jeunes Indiens.

A partir du 19 mai 1653, les guerriers Galibis (nom actuel, Kalitza), forts de techniques de guerre très stratégiques, mènent une série de 4 à 5 contre-attaques contre les envahisseurs français et leur infligent une sévère défaite.

HOMMAGE AUX HEROS DE GUYANE




COPÉNA
Vers 1752
(Kourou - Tonnegrande)

Copéna, un grand héros, un résistant courageux, déterminé et solidaire. Libérateur d'esclaves... Malgré des mutilations physiques subies après 1^{er} départ en résistance, avec la rage de retrouver sa liberté et un courage extraordinaire il repart en résistance...

Vers 1752 Copéna est un résistant en tête aux côtés de sa femme Klér (Claire en français), il a 45 ans et s'engage dans des actes d'un héroïsme extraordinaire. Avec le sens de la solidarité Copéna aide les esclaves à s'échapper. En faisant preuve d'un courage à toute épreuve il mène les esclaves libérés sur le camp d'André. Il est proche du fameux groupe de résistants de la Montagne Plomb. Les résistants développent une maîtrise du mode de vie en forêt et des tactiques de combat.

Copéna est repris après un premier départ en résistance, et sauvagement mutilé. Il est enfermé aux pieds et aux mains, on lui met un collier de fer. Il avait déjà les deux oreilles coupées suite à une première éviction. 3 fois récidiviste, il est condamné par l'autorité coloniale à avoir les bras, jambes, ouïsses, reins rompus sur un échafaud, et à être placé ensuite sur la roue face tournée vers le ciel.

HOMMAGE AUX HEROS DE GUYANE



COUACHY
Vers 1748
(Kourou - Tonnegrande)

Travailleur, et disposant de compétences spécifiques, COUACHY est marron polyvalent au service de la Communauté de résistants. Il remplit plusieurs missions importantes : armurier, éleveur, tisserand...

COUACHY fait parti d'un des plus grand village de la résistance à l'esclavage. Chaque membre de la communauté a une ou des missions importantes qui sont mises au service du groupe. Les plus grands résistants ont souvent bien préparé leur départ en résistance. De plus ils n'hésitent pas à mener des raids sur les habitations pour se réapprovisionner en matériel et libérer des esclaves. Ils emportent des outils et des fusils.

Les villages étant tout de même éloigné des habitations, il convient de réparer et d'entretenir le matériel qui est usé. Les marrons doivent être prêts à se défendre.

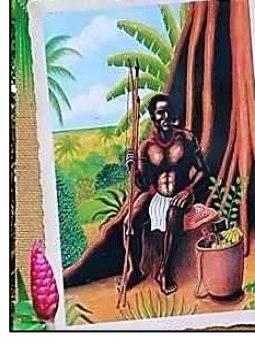
C'est ainsi que Couachy joue un rôle important en réparant les fusils.

Les résistants chassent, mais ils développent aussi des productions agricoles comme par exemple Couachy qui élève des volailles, garantissant ainsi l'alimentation du groupe.

Les marrons évitent d'utiliser les fusils pour la chasse pour éviter de se faire remarquer; ils préfèrent chasser avec des arcs et des flèches.

Au niveau de leur tenue, les marrons adoptaient le calambé confectionné à partir du coton des abattis. Couachy savait tisser des toiles transformées en calambé pour les hommes et l'usage pour les femmes.

HOMMAGE AUX HEROS DE GUYANE



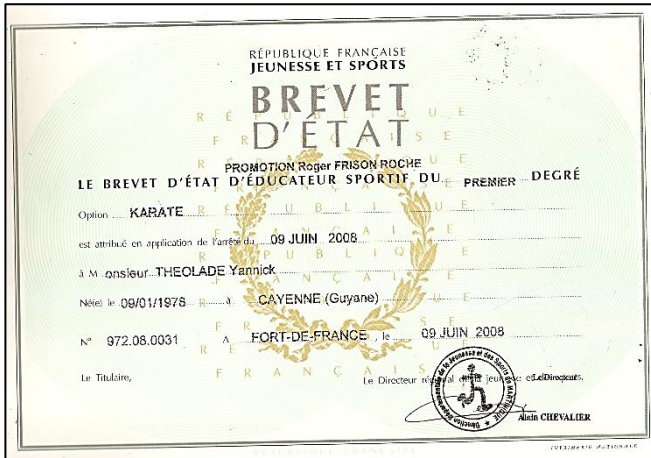
CUPIDON
(Montsinéry)

Cupidon est un héros audacieux et insaisissable basé à Montsinéry. Il attaqua les habitations des colons et demeurait invulnérable...

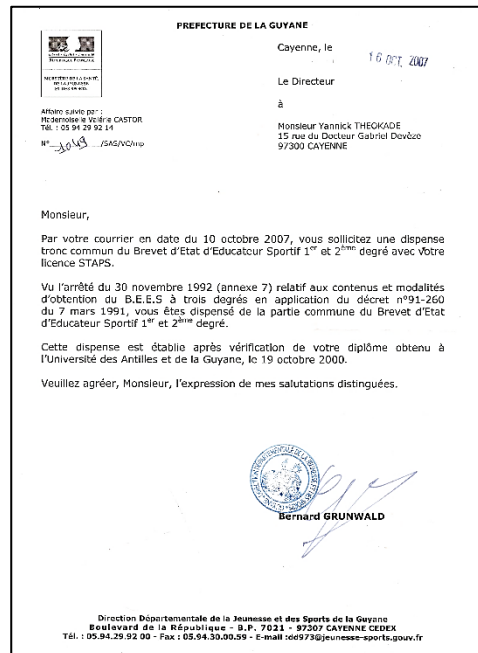
A Montsinéry, un résistant audacieux, nommé Cupidon bravait les détachements militaires, même blessé par balle, il s'échappait à pourchassés des colons. Avec audace il attaque les habitations des colons, en plein jour.

Les colons ne parvenant pas à l'attraper. De part l'adresse avec laquelle il s'échappait, les autres le considéraient comme un être extraordinaire, doté de pouvoirs surnaturels qui le rendaient invulnérable.

Annexe 4 : Diplômes et certifications en arts martiaux, sports de combat, techniques de sécurité,



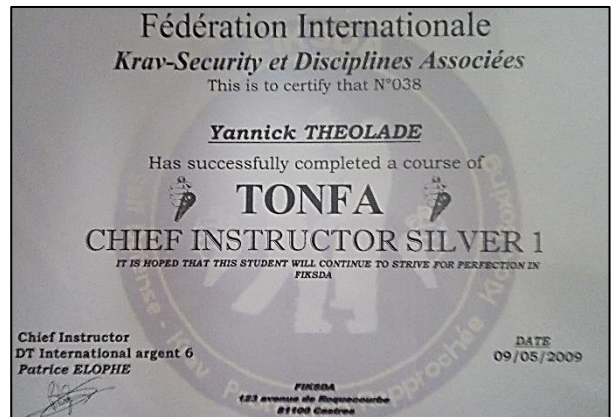
Diplôme d'État d'Éducateur sportif 1^{er} degré (option karaté)



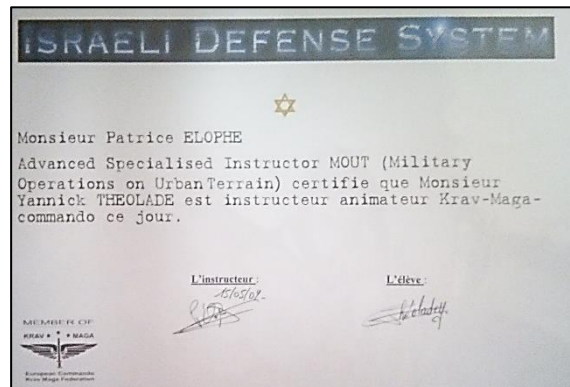
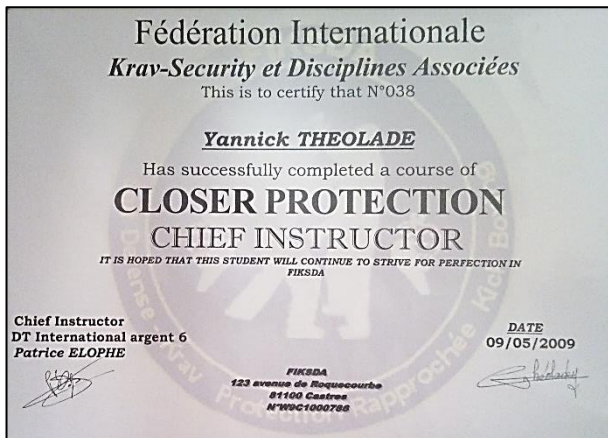
Attestation du tronc commun du Brevet d'État 2^{ème}



Certificat d'Instructeur Chef en Bâton télescopique, FIKSDA.



Certificat de Tonfa sécurité, FIKSDA, 2009.



Certificat de Protection rapprochée, FIKSDA, 2009.

Certificat d'Instructeur de *krav-maga*, FIKSDA.

Annexe 5 : Attestations de reconnaissance du Djokan



Diplôme de reconnaissance comme patrimoine immatériel guyanais, Région Guyane, 2011.



Diplôme de reconnaissance comme art martial authentique, FIAMT, 2011.

Annexe 6 : Tableaux programmes d'entraînement *djokan*.

PROGRAMME D'ENTRAÎNEMENT N°1				
<i>Djaka</i>	Muscles sollicités	Répétition	Série	Récupération
<i>Kawen</i>	Dorseaux	X20	5	Peu ou pas de récupération entre les <i>djaka</i> . 90 s à 120 s entre les séries
<i>Kwata</i>	Membres inférieurs	X20	5	
<i>Yawa</i>	Pectoraux/Abdominaux	X20	5	
<i>Zagrignen</i>	Triceps	X20	5	

PROGRAMME D'ENTRAÎNEMENT N°2				
<i>Djaka</i>	Muscles sollicités	Répétition	Série	Récupération
<i>Kawen</i>	Dorseaux	X20	5	Peu ou pas de récupération entre les <i>djaka</i> . 90 s à 120 s entre les séries
<i>Mabouya</i>	Membres inférieurs	X20	5	
<i>Punamna</i>	Pectoraux/Abdominaux	X20	5	
<i>Zanguy</i>	Abdominaux	X20	5	

Annexe 7 : Le *djaka*, ©Archives Yannick Théolade, pour toutes les photos de cette annexe.



Aganman ou le *djaka* du caméléon.



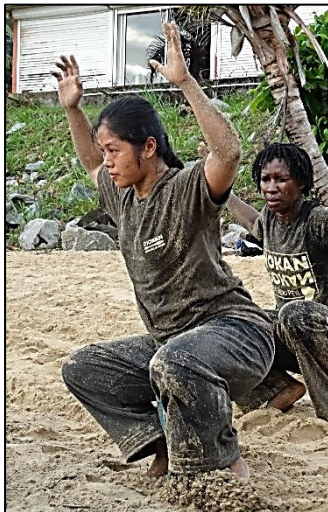
Punamna ou le *djaka* du caïman noir.



Léza ou le *djaka* de l'iguane.



Kalicha ou le *djaka* du crabe.



Kwata ou le *djaka* du singe.



Zagrignen ou le *djaka* de l'araignée.



Yawa ou le *djaka* du jaguar.



Koulèv ou le *djaka* du serpent.



Zanguy ou le *djaka* de l'anguille.



Kawen ou le *djaka* de la tortue luth.

Annexe 8 : Les *kanman briga*, ©Archives Yannick Théolade, pour toutes les photos de cette annexe.

1. *Potomitan*- 2. *Paré briga ba*- 3. *Kòkdjenm*-4. *Panga tig*-5. *Lépervyé*-6. *Paré briga ba*-7. *Bikòk lèvé*-8. *Aka*-9. *Djokoti*- 10. *Paré briga atè*.



1



2



3



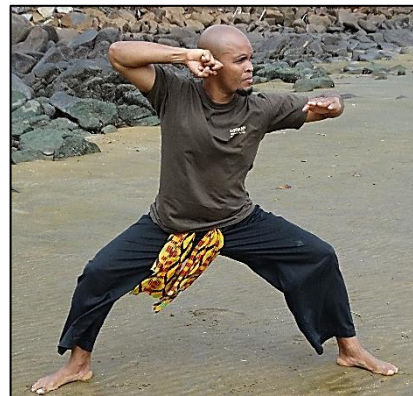
4



5



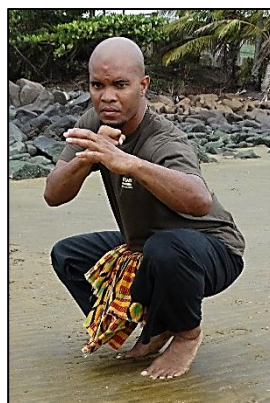
6



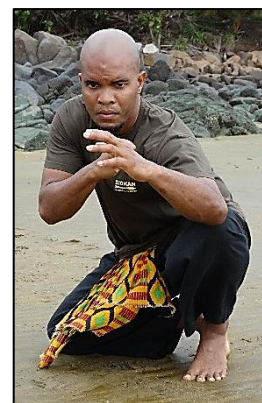
7



8



9



10

Annexe 9 : Les zanmyan.

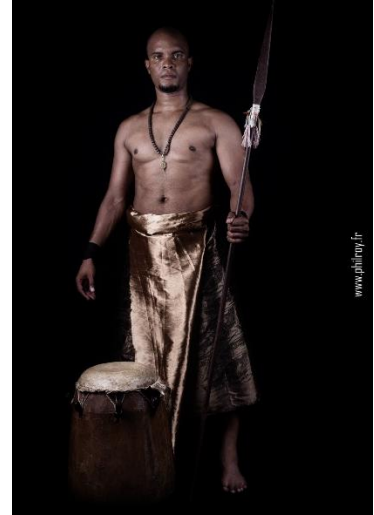
1. *Boutou (déboutou)*, 2. *Wiwa*, 3. *Aputu*, 4. *Boukan*, 5. *Kapalu*, 6. *Sarbacane*.



1. ©Archives Yannick Théolade



2. ©Philippe Roger



3. ©Philippe Roger



4. ©Philippe Roger

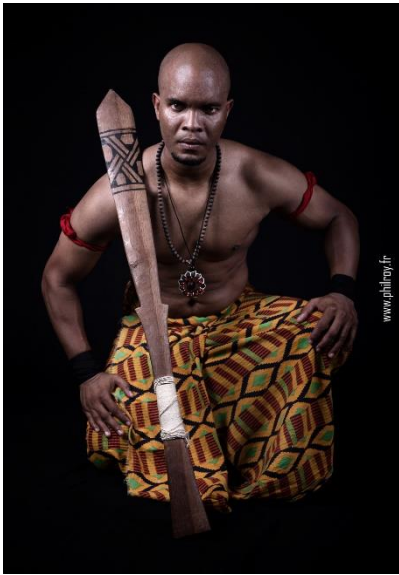


5. ©Pierre-Olivier Pradinaud



6. ©Pierre-Olivier Pradinaud

7. *Siwalapa*, 8. *Mata tiki*, 9. Arc et flèches, 10. *Walata*, 11. *Saguy (désaguy)*, 12. *Kuudi*, 13. *Pagay*.
14. canne de combat.



7. ©Philippe Roger



8. ©Philippe Roger



9. ©Philippe Roger



10. ©Archive Yannick Théolade



11. ©Archive Yannick Théolade



12. ©Archive Yannick Théolade



13. ©Pierre-Olivier Pradinaud



14. ©Philippe Roger

Annexe 10 : Les *kanman gaya*. ©Archives Yannick Théolade, pour toutes les photos de cette annexe.

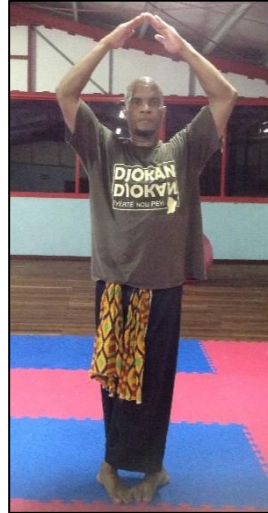
1. *Atoa*-2. *Paliman*-3. *Osu*- 4. *Aka*- 5. *Lusuman*- 6. *Kumaka*- 7. *Djokanti*- 8. *Pagay*- 9. *Lavébaté*- 10. *Lavé*



1



2



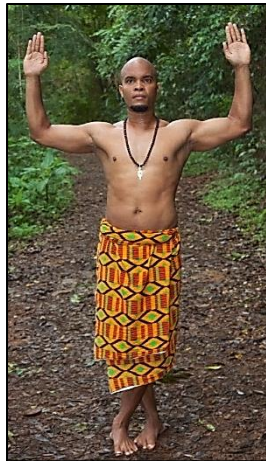
3



4



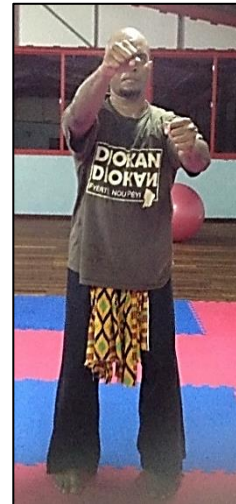
5



6



7



8



9



10

Annexe 11 : Parcours de formations sportives et martiales de Yannick Théolade.

FORMATIONS SUIVIES EN SPORTS, ARTS MARTIAUX ET DISCIPLINES AUXILIAIRES

- 2016- Formation « Accueillir en clubs sportifs, des personnes en situation de handicap »
- 2016- Formation « Comment construire un projet en Éducation et Promotion de la santé »
- 2016- Formation « Expression artistique en éducation pour la santé »
- 2015- 3^{ème} année de thèse doctorale à l'Université des Antilles
- 2014- 2^{ème} de thèse doctorale à l'Université des Antilles
- 2013- Doctorant à l'Université des Antilles et de la Guyane (en cours)
- 2005/2009- Formation à la Thérapie Manuelle et Énergétique
- 2007/2008- Préparation au Certificat de Naturopathie.
- 2007/2008- Préparation au Brevet d'état d'éducateur Sportif (BEES1), option Karaté
- 2006/2007- Préparation au Brevet d'état d'éducateur Sportif (BEES1), option Judo-Jujitsu
- 2002/2003- Préparation au Diplôme d'Études Approfondies (DEA. CARAÏBE-AMÉRIQUE LATINE ET DU NORD.)
- 2001/2002- Préparation du Professorat de sport au CREPS de la Guadeloupe.
- 2000/2001- Préparation du Professorat d'EPS à l'IUFM de la Guadeloupe.

DIPLÔMES ET CERTIFICATS OBTENUS EN SPORTS ET ARTS MARTIAUX

- 2016- Diplôme de Menkyo Hanshi
- Février 2014- Médaille de Bronze de la Jeunesse et des Sports
- Octobre 2011 – Diplôme Supérieur d'Enseignement International
- Diplôme de Menkyo Kyoshi (diplôme de Maitrise).
 - Diplôme de reconnaissance du Style DJOKAN sur le plan International
- 2010/2011- Diplôme de Maître Instructeur de DJOKAN et Expert International (FIKSDA) et Directeur Technique de la FIKSDA
- 2009/2010- Diplôme d'Instructeur de Krav-Sécurité Level 2 (Formation Israélienne)
- 2008/ 2009 – Brevet d'État d'Arts Martiaux et Tronc Commun du deuxième degré.

- 2008/ 2009 – Attestation de Formation « les Gyms du Bien Être » (EPMM).
- 2008/2009- Instructeur Krav-Commando (Fédération européenne de Krav-Commando)
- 2006/ 2009 - Initiateur en Naturopathie.
- 2007/ 2008 – Moniteur de Gym du Bien Être (EPMM Sport pour tous).
- 2007/2008 – Certificat de Compétence de citoyen de Sécurité Civile- Prévention et Secours Civiques de niveau I (PSC1).
- 2006/ 2007 - Initiateur au Shiatsu Traditionnel.
- 2006/ 2007- Diplôme d'Instructeur Bam Body Vibration (Fit Vib de la BAM ACADEMY)
- 2006/ 2007- Diplôme d'Instructeur en Krav Maga (Sport de Combat Israélien)
- 2006/ 2007- Diplôme d'Instructeur en Chef en Protection Rapprochée (4^{ème} Niveau)
- 2006/ 2007- Diplôme d'Instructeur en Chef en Bâton Télescopique (4^{ème} Niveau)
- 2006/ 2007- Diplôme d'Instructeur en Chef en Tonfa Sécurité (Argent 1)
- 2006/2007- Certificat de Takishugyo (Japon)
- 2006/ 2007- Diplôme d'Instructeur en Self-défense Professionnelle et Personnelle.
- 2005/ 2006- Certificat de Maître-Praticien de soins naturels Reiki
- 2005/ 2006- Diplôme d'Instructeur Fédéral International de Budô Taijutsu et Ninjutsu (diplômé du Japon à Tokyo par Maître Masaaki HATSUMI).
- 2005/2006 – Professorat de Moving et 3^{ème} Degré de Moving.
- 2002/2003- DEA (option Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives ;
Domaine de la Psychologie du sport : « Imagerie mentale et Mémoire ») Bac+5.
- 2002/2003- Diplôme de Ceinture noire 2^{ème} Dan de judo- jujitsu
- 2002/2003- Diplôme de moniteur fédéral de Self-défense.
- 2002/2003- Diplôme de moniteur fédéral de Ninjutsu.
- 2001/2002- Diplôme d'entraîneur fédéral de Moving et diplôme fédéral d'arbitrage.
- 2001/2002- Maîtrise STAPS (option Éducation et Psychomotricité).
- 2000/2001- Attestation au test d'aptitude au sauvetage.
- 1999/2000- Licence STAPS (option Éducation et Psychomotricité).
- 1998/1999- Attestation de Formation aux Premiers Secours (Pompier de Cayenne).
- 1997- Baccalauréat des Sciences Économiques et Sociales- option Mathématique

EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES EN ARTS (MARTIAL, MUSICAL) ET PROJETS DE CRÉATION ET DE FORMATION

2016 : Cours de Djokan au Centre Pénitencier, dans le cadre du projet « Lutte contre les violences faites aux femmes »

Février 2016 : Initiations dans les Youthclub de Londres en Angleterre, avec des jeunes en difficultés.

Janvier 2016 : Président et Co-fondateur du Centre de Recherche Ethnographique des Arts Afroamazoniens (CREAAm)

Novembre 2015 : co-organisateur de la 4ème édition de la Soirée des Arts Martiaux de Guyane.

Octobre 2015 : Organisateur de la deuxième édition du Djokanakonde (Journée Mondiale du Djokan)

Mars 2015 : Co-fondateur du concept musical amazonien Aÿna

Janvier 2015 : Professeur de Percussion à GVA

Janvier 2015 : section APADAG (déficient auditif)

Janvier 2014 : Signature d'intention de collaboration avec l'État de Macapa (Brésil)

Novembre 2013 : Concepteur de la Première journée mondiale du DJOKAN

Sept 2012 : Fondateur de la section Handidjokan pour le public Déficient.

Aout 2012 : Co-fondateur du Kandjokan Cameroun Institut National du Djokan au Cameroun

Juin 2012 : Fondateur du Swékô, gymnastique aérobique.

Janvier 2012 : Auteur de livres sur le DJOKAN

Novembre 2011- Auteur des livres « Initiation au DJOKAN » et « DJOKAN TI'MOUN »

Octobre 2011- Le DJOKAN devient Patrimoine Guyanais et reconnu au niveau international comme Art Martial Authentique.

- Représentant fédéral de l'Amérique du Sud pour la FIAMT

Juillet et Octobre 2011- Organisateur du Djoubakay Séminaire International de DJOKAN

2010/2011- Fondateur et Directeur du KANDJOKAN Institut International du DJOKAN

2003/2011- Professeur (bénévole) d'arts martiaux, de self-défense et de moving au club « NIN SEI BUDO ».

Sept 2010- Fondateur du DJOKAN Art Martial Amazonien

2009/2010- Fondateur et Président du Centre de Recherche des Arts Martiaux Amazoniens (CRAMAZ)

2007/2011- Co-fondateur du projet « Femmes victimes de violences » avec « L'Arbre Fromager » organisme sociale pour les droits de la Femme.

2007/2011 – Cours de Self-Défense féminine à L'Arbre Fromager

Novembre 2009 et septembre 2011- Formation de la Police Municipale de Matoury en self-défense professionnelle et « Tonfa sécurité »

14 Janvier 2008 – Ouverture d'un cabinet de Thérapies Manuelles et Énergétiques (Reiki, Shiatsu Traditionnel, Relaxation Respiratoire) et Applications sportives (coaching sportif, éducation sportive, stretching)

2006/2007- Professeur UPI (Unité Pédagogique d'Intégration) : scolarisation au collège des élèves handicapés (collège Paul KAPEL).

2004/2006- Professeur UPI au collège V. SCHOELCHER de Kourou.

2003/2005- Formateur au tronc commun du BEES (sur trois modules : Psychologie du sport, Cadre Institutionnel de la pratique sportive, Gestion et Communication) à l'APROSEP (Association Profession Sport et Éducation Populaire de la Guyane).

2003/2004- Professeur des Écoles à Gaëtan HERMINE (Cayenne Sud).

Juin 2004- Organisateur et animateur d'un stage « open » d'arts martiaux au dojo de Suzini (Cayenne).

Juillet 2003 – Cours de Self-défense au club HIGASHI du Gosier (Guadeloupe).

2003- Fondateur de l'Association sportive et culturelle « NIN SEI BUDO ».

2001/2003- Moniteur de Gymnastique d'entretien, de stretching et encadrement sportif à « SAM-BODY » (salle de remise en forme aux Abymes : Guadeloupe).

2002- Moniteur de Gymnastique d'entretien, de stretching et encadrement sportif à « Planète G Center » (salle de remise en forme à Rémire).

2002- Travail de management au CROSGUA (Comité Régional Olympique du Sport Guadeloupéen) dans le cadre de l'opération « solidarité 2002 » du Conseil Régional de la Guadeloupe.

2001-2002 – Cours de moving au club BUJINKAN GUADELOUPE, et aide occasionnelle cours de judo à l'OMS de Pointe à Pitre (Guadeloupe).

1999/2000- 1 mois de travail à l'Inspection du travail (DDTEFP.) de la Guyane en tant qu'employé.

1999/2000- 6 mois de stage pédagogique en tant que professeur d'EPS au lycée de Providence des Abymes (Guadeloupe) classe de seconde.

1998/1999- Stage pédagogique en tant que professeur d'EPS au collège de Baie-Mahault (classe de 3^{ème}, 5^{ème} et 6^{ème}).

Juillet 1999- Vendeur lors de la braderie à Cayenne Maracana sport (Cayenne).

PALMARÈS SPORTIF DE YANNICK THÉOLADE

Moving, Danse Gymnique et acrobatique :

Champion de France de Moving et membre de l'équipe de France de Moving en 2001

3^{ème} au Championnat de France de Moving en 2000

Champion Antilles Guyane de Moving en 2000 et 2001

Judo :

Champion Antilles-Guyane Universitaire

Champion de Guyane

Champion de Guadeloupe

3^{ème} aux Championnats Antilles-Guyane

Athlétisme :

Recordman de Guyane du saut en longueur depuis plus de 20 ans

Champion de Guyane d'Athlétisme en vitesse, saut en longueur en triple saut et relaie

3^{ème} au championnat de France en relaie

Finaliste en saut en longueur au Championnat de France

Finaliste en saut en longueur aux Championnats Caribéens (Barbade).

YANNICK THÉOLADE ET L'ART MARTIAL
--

Yannick THÉOLADE est Professeur d'Arts Martiaux et de Sports de combat, Formateur certifié de combat et de sécurité. Il est le Responsable Technique de la FIAMT pour l'Amérique du Sud.

- Diplôme Supérieur d'Enseignement International
- Diplômé d'État (BEES1) de karaté shito ryu
- Diplômé du Japon en Ninjutsu et Budo-taijutsu
- Tronc commun du BEES 2
- Master 2 (Bac +5) en Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives (option Psychologie du Sport) : a travaillé sur l'Imagerie mentale dans les Arts Martiaux
- Expert International en Self-Défense
- Instructeur Level 2 de « krav-Maga Security » (Formation israélienne)
- Instructeur Chef en Tonfa sécurité (niveau Argent 1)
- Instructeur Chef en Bâton télescopique
- Instructeur Chef en Protection rapprochée
- Instructeur Chef en self-défense pro (GTPI)
- Ceinture noire 7^{ème} Dan Budo
- Ceinture noire 4^{ème} Dan de Ninjutsu (Bujinkan Japon)
- Ceinture noire 3^{ème} Dan de Krav-Maga/ Close combat (FIKSDA)
- Ceinture noire 2^{ème} Dan de Judo et Jujitsu (FFJDA)
- Ceinture noire 2^{ème} Dan de karate shito ryu (FFKDA)
- Ceinture noire 1^{er} Dan de Kempo-karate Byakuren
- Ceinture-marron de kick boxing
- 2^{ème} Niveau SBT/PRO (FIBD/DA)
- Pionnier du Ninjutsu, du Karaté Shito Ryu, du Kempo-karate Byakuren et du Krav-Maga Sécurité en Guyane
- Maître-Fondateur du DJOKAN Art Martial Amazonien

Yannick THÉOLADE CV MUSICAL

Yannick est auteur compositeur, professeur de percussion, musicien et chanteur.

Créateur du Djokano musique sacrée Afroamazonienne

Cofondateur d'Aÿna concept musical amazonien

Octobre 2016 : compositeur de la musique Gaya.

Sept 2016 : Nominé au Lindors 2016 avec son groupe Vibr'aSons (rubrique Jazz créole)

Juillet 2016 : Résidence musicale avec le groupe Kulashiwai (nuit du sanpula)

Octobre 2015 : Résidence musicale « Potomitan » avec le flutiste Yann Cléry et le saxophoniste Rico.

Sept 2015 : Joue au Festival international de Jazz de Cayenne (2 concerts)

Sept 2014 : reçoit le Lindor de la musique patrimoniale Guyanaise

TABLES D'ILLUSTRATIONS

CARTES

Carte 1 : La Guyane française dans l'Amérique du Sud française.....	Carte 2 : La Guyane française.....	17
Carte 3 : La Guyane française		38
Carte 4 : en zones de recherches en Guyane française	Carte 5 : en zones de recherches au Brésil.....	58
Carte 6 : en zones de recherches au Surinam.	Carte 7 : en zones de recherches en Afrique.....	58
Carte 8 : Localisation spatiale des Bushinengé en 1860, source Jean Moomou (2013).		82
Carte 9 : Répartition des Principales ethnies de la Guyane française		88

CROQUIS & DESSINS

Croquis 1 : Guerrier Marron et son équipement.....	76
Dessin 1 : scène présentant un combat de l'évêché devant l'assemblée et les accompagnateurs. 241	

DOCS :

Doc 1 : kanji japonais signifiant « Bu »	Doc 2 : kanji japonais signifiant « Do ».....	122
---	--	-----

FIGURES

Figure 1 : Porte drapeau des Amérindiens de Guyane, pour la reconnaissance de la « nation » amérindienne. Notons qu'ici Parikwene est marqué à la place de Palikur.....	74
Figure 2 : symbole du Yin Yan.....	119
Figure 3 : symbole du Djokan dans les logos utilisés par les djokaz.	318
Figure 4 : dolo guyanais fortement inspiré du kamodjòk.....	322
Figure 5 : Kamodjòk, le code moral du Djokan (cf. www.djokan.net).....	323

PHOTOS

- Photo 1** : A 35 ans, premier voyage à Camopi. **Photo 2** : A 36 ans, premier voyage à Saül. 39
- Photo 3** : Yannick Théolade (voir flèche rouge), aux Jeux de l'avenir, 3^e au relais 4x80 m, avec la sélection de la Guyane en survêtement vert et jaune, derrière la sélection de la Martinique, en survêtement bleu, qui finit deuxième, et celle de la Guadeloupe, en vert blanc, qui, elle, finit premier. © Archives Yannick Théolade. 47
- Photo 4** : Un lutteur professionnel sénégalais, nommé Yekini, assis devant les potions mystiques préparées par son marabout, potions censées lui apporter invincibilité. 130
- Photo 5** : M. Joachim Panapuy et M. Yannick Théolade en 2017, à Macouria, lors d'une présentation d'une danse traditionnelle teko. © Dave Bénéteau. 157
- Photo 6** : Rencontre culturelle, en Martinique, entre l'asuwa Kali'na et le danmyé martinik pendant le festival « Samndi gloria », à la place du marché du Lamentin, 2015. ©Yannick Théolade. 165
- Photo 7** : Affiche officielle de la Journée internationale des peuples autochtones à Mana. 166
- Photos 8 et 9** : A gauche Yannick Théolade, à Droite Jantje Stjura montrant les gardes de défense de base de l'asuwa. ©Archives Yannick Théolade. 168
- Photo 10** : De gauche à droite, Jantje Stjura et Yannick l'asuwa. De gauche à droite : **Photo 11** : Entretien sur 169
- Photos 12 et 13** : démonstrations du huka-huka, à gauche un assaut debout, à droite, un combat à genoux. 169
- Photos 14 et 15** : maraké, séance de piqûres/morsures d'insectes, avec la pose des kunana sur les parties du corps du postulant. © Jean-Marcel Hurault. 178
- Photo 16** : Joachim Panapuy (à gauche), en tenue de Makan. **Photo 17** : Joachim et Jammes Panapuy, en tenue des Makan, exécutant une danse traditionnelle. 189
- Photo 18** : de gauche à droite, Gran Dôkô Sawani Makan et Paul Suitman. 189
- Photo 19** : de gauche à droite, Richar Panapuy et Daniel Panapuy. **Photo 20** : Richard Panapuy au tir à l'arc. 192
- Photo 21** : Le Kapiten JeanNacis lors de la remise du kuudi par le Gran Dôkô Sawani Makan, 195
- Photo 22** : Valentin Miso en position de combat du jaguar. 196

Photo 23 : http://www.lflo-lutte.be/181629174	Photo 24 : http://www.slateafrique.com/18193/egypte-arts-martiaux-sur-les-traces-du-tahtib	202
Photo 25 : M. Néhémia Paul, vainqueur de son combat lors de la première rencontre guyano-sénégalaise à la Place des Palmistes, à Cayenne, en 2016, vêtu de son kamisa traditionnel bushinengé. © France Guyane.....		210
Photo 26 : Équipe suwa de Guyane, de gauche à droite : Charles (assis sur le tambour), Néhémia, Jocelyn, Ryan, Déphano, Pierre, Giano et Daniel (assis sur le tambour), plage de Grant, Cayenne, 2019. Le dernier jeune debout à droite ne faisait pas partie de l'équipe.		211
Photo 27 : Initiation asuwa avec Kapiten Adaïssou Ngwete	Photo 28 : Initiation asuwa avec Onufe Ngwete.....	218
Photo 29 : jeunes saamaka pratiquant l'asuwa en 1968.		218
Photo 30 : © Sally Price et Richard Price, s.l.n.d.		256
Photo 31 : Yannick au Jeux de l'avenir au saut en longueur	Photo 32 : Yannick en série au sprint (80 m)	280
Photo 33 : Yannick en formation avec les agents de la police municipale de Matoury, Matoury, 2011.		283
Photo 34 : Yannick avec <i>Sôke</i> Maasaki Hatsumi	Photo 35 : Yannick avec <i>sensei</i> au Japon en 2006. Jean Charles Vitrac au dojo de Suzini.....	285
Photo 36 : Yannick avec <i>sensei</i> Michel Clarac aux chutes de Roura, Roura, 2009.		285
Photo 37 : Pochette CD Djokano	Photo 38 : Pochette CD de la musique Gaya	286
Photo 39 : Le fondateur du Djokan avec le président de		307
Photo 40 : Le fondateur du Djokan avec le président.....		307
Photo 41 : Affiche officielle du Djokan. ©Thierry Chantrel.....		310
Photo 42 : Sawani Makan exécutant <i>aganman</i> , plage de Grant, Cayenne, 2017.....		338
Photo 43 : un <i>djokanka</i> timoun en position <i>mabouya</i> .	Photo 44 : une grenouille... ..	339
Photo 45 : l'auteur en <i>kaya</i> .	Photo 46 : l'auteur en <i>pala</i> .	Photo 47 : l'auteur en <i>koudmak</i>
		345
Photo 48 : l'auteur en <i>bikòk</i> .	Photo 49 : l'auteur en <i>gorjèt</i>	346
Photo 50 : <i>kuudi</i> offert par le Gran Dòkò Sawani Makan au Kapiten Jean Nacis, Macouria, 2017.		358
Photo 51 : Collection <i>zanmyan</i> personnel du Gran Dòkò. ©Yannick Théolade.		360
Photo 52 : deux <i>asuwadjakan</i> luttant en démonstration	Photo 53 : deux <i>asuwadjakan</i> luttant dans l'eau de mer,.....	371

Photo 54 : deux asuwadjakan luttant sur gazon dans l'eau de rivière.....	Photo 55 : deux asuwadjakan luttant dans l'eau de rivière.....	371
Photo 56 : Céline Oliveiri enceinte de 8 mois de 8 mois,.....	Photo 57 : Jessica Pateau enceinte de 8 mois,.....	376
Photo 58 : Pochette de l'album de gaya, réalisée par Philippe Roger.		377
Photo 59 : Entraînement diloka avec la disposition des accompagnateurs en cercle et des solistes au centre, dans la crique de Krik Koko Village, Montsinéry, 2015. © Léonard Brossard.		382
Photo 60 : l'auteur avec Elvis Toka, Cayenne, 2016. Alexis Tiouka, Cayenne, 2017.	Photo 61 : l'auteur avec Alexis Tiouka, Cayenne, 2017.	428
Photo 62 : le djokano avec Elvis Toka et son sanpula, au PROGT de Matoury pour la Nuit des arts martiaux de 2013.		429
Photo 63 : Félix Sabal-Lecco jouant du nkul au djokanakondé, à la salle du Zéphyr de Cayenne, octobre 2015.		441
Photo 64 : nkul personnel du Gran Dôkô Sawani Makan offert en 2012 par Raymond Pendé à Yaoundé.....		441
Photo 65 : Aguado de Sawani Makan. ©Yannick Théolade.		445

SCHÉMA

Schéma 1 : Les sèt rakaba.....	297
Schéma 2 : Interconnections des sèt rakaba.....	299

TABLEAU

Tableau 1 : récapitulatif desdites facettes représentant la culture.	133
Tableau 2 : quelques mots sélectionnés dans la liste pour nommer cet art martial amazonien.	270
Tableau 3 : code moral du judo Tableau 4 : code moral karaté.....	320
Tableau 5 : code moral du Djokan (en français). Tableau 6 : code moral du Djokan (en créole).	321
Tableau 7 : dénomination (choisie pour le djaka) des animaux en langue amérindienne, bushinengé et créole.	333
Tableau 8 : présentation des principaux djaka.	335
Tableau 9 : Travail musculaire en fonction des djaka.....	336

Tableau 10 : traduction des postures.	343
Tableau 11 : récapitulatif sur les kanman briga.	343
Tableau 12 : Les différents kanman briga.	407
Tableau 13 : récapitulatif des membranophones de Guyane en usage dans le Djokan.....	433
Tableau 14 : membranophones du djokano en images.	434
Tableau 15 : récapitulatif des principaux idiophones guyanais et africain utilisés dans le Djokan.	442
Tableau 16 : aérophones traditionnels guyanais en usage dans le djokano.	445
Tableau 17 : Récapitulatif des différents rythmes du Djokan.....	450
Tableau 18 : Présentation des niveaux de formation du Djokan.....	472
Tableau 19 : Présentation du niveau supérieur djokan.....	473
Tableau 20 : Présentation des niveaux de formation des cadres	473

AUDIOS SUR CLÉ USB

Audio 1 : *Djokano*, p. 446.

Audio 2 : *Djoubak*, p. 446.

Audio 3 : *Djoubaté*, p. 446.

Audio 4 : *Kamoa*, p. 446.

Audio 5: *Ka monté lawa*, p. 446.

Audio 6 : *Kaswékò*, p. 446.

Audio 7 : *Kawasa*, p. 446.

Audio 8 : *Konwé tanbouyadò*, p. 446.

Audio 9 : *Madjoumbé*, p. 446.

Audio 10 : *Mayouri*, p. 446.

Audio 11 : *Anba lapli*, p. 376.

Audio 12 : *Anba lapli*, p. 450.

VIDÉOS SUR CLÉ USB

Vidéo 1 : Djokan *asuwadja*, 2016, p. 162.

Vidéo 2 : Résidence musicale avec le groupe Kulashiwaï, Awala-Yalimapo, p. 162.

Vidéo 3 : Jeux mondiaux indigènes, au Brésil, sur la lutte indigène à 23.13 mn, en octobre 2015, p. 168.

Vidéo 4 : Les Makan, p. 185.

Vidéo 5 : Démonstration de Djokan au Festival des arts martiaux de Paris-Bercy, 2012, p. 355.

Vidéo 6 : Démonstration des *walata* par Alepa Aloike, Maripasoula, 2016, p. 360.

Vidéo 7 : Nuit des arts martiaux du Gosier, Guadeloupe, 2016, p. 360.

Vidéo 8 : Djokan à l'IMED, Cayenne, p. 399.

Vidéo 9 : Démonstration de *handidjokan* au salon Handi-valide, Matoury, 2016, p. 399.

Vidéo 10 : Extrait de la résidence musicale avec Yann Cléry, Cayenne, 2019, pp. 444 ; 446.

Vidéo 11 : Documentaire de la chaine Arte sur le Djokan, Cayenne, p. 481.

Vidéo 12 : Documentaire de la France Ô sur le Djokan, Cayenne, p. 481.

Vidéos sur internet :

Vidéo sur le *huka-huka* :

<https://www.youtube.com/watch?v=RilLU4MV36c>, *Anderson Silva e a tribo dos Kamayurás-Amazon Experience*, consulté le 21 juillet 2016, p. 169.

Vidéo sur le *susa* :

https://www.youtube.com/watch?v=LdKbx5ySu_8, La danse guerrière *susa* des Boni, visionné le 17 novembre 2017, p. 223.

Vidéos sur la lutte sénégalaise, visionnées le 5 décembre 2016, p. 130 :

<https://www.youtube.com/watch?v=tcsbTtjXtn8>

<https://www.youtube.com/watch?v=tt4gAM4VSUo>

<https://www.youtube.com/watch?v=fFyUzEINhDY>

vidéo sur la danse du feu de Ma Athéma :

<https://www.musicjinni.com/yAYOyG7g0-B/Danse-du-feu.html>, visionné le 12 janvier 2016 p. 231.

Vidéo sur le *ladja/danmyé* :

<https://www.youtube.com/watch?v=fes0pmCKeJ8>, visionné le 10 décembre 2016, p. 236.

Vidéo sur la Gym des animaux :

<https://www.youtube.com/watch?v=EGXwb5q7OVk> (Gym des animaux), consulté le 25 février 2017, p. 331.

Vidéo sur le *boukan* :

<https://www.youtube.com/watch?v=h2o9gPP6tLs>, p. 355.

TABLE DES MATIÈRES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS	9
SOMMAIRE	11
AVANT-PROPOS	13
INTRODUCTION	17
A PRÉAMBULE :	29
COMPRENDRE LE DJOKAN ET LA GUYANE - RENCONTRE DU SUJET À L'ÉTAT DES LIEUX	29
A.I. DJOKAN : OBJET D'ÉTUDE ET INTÉRÊT DU SUJET	31
A.I-1a Djokan : objet d'étude	31
A.I-1b Djokan : l'intérêt du sujet.....	34
A.II DJOKAN : OBJET D'ÉTUDE SCIENTIFIQUE	35
A.II-2a Djokan objet d'étude scientifique – cheminement.....	35
A.II-2b Choix du Djokan comme objet d'étude scientifique.....	42
A.III. DJOKAN : RENCONTRE AVEC LE SUJET - CHOIX ET MOTIVATIONS PERSONNELLES	45
A.IV. DJOKAN : ÉTAT DES LIEUX	51
B.I FONDEMENT MÉTHODOLOGIQUE ET CONCEPTUEL À LA RÉDACTION DU PROPOS djokan : MÉTHODES DE RECHERCHE ET APPROCHES ANALYTIQUES. 57	
B.I-1 De l'ethnographie du Djokan à la constitution du corpus.....	57
B.II. REGARD SPATIO-TEMPOREL ET FONDEMENT CONCEPTUEL POUR COMPRENDRE LA GUYANE	67
B.II-1. La Guyane dans l'espace et dans le temps	67
B.II-2. L'ABC de Guyane et son identité plurielle.....	69
B. III-3. De la notion de l'art et de culture, entre sport et musique	111
B. IV-4. Le patrimoine : selon la conception de l'UNESCO et de l'État français	148
B. V-5. Penser le patrimoine immatériel guyanais par l'exemple : les pratiques guerrières.	159
B.III REGARD SPATIO-TEMPOREL ET FONDEMENT CONCEPTUEL POUR COMPRENDRE LE DJOKAN	247
B. III-3. Penser l'être, le corps, l'identité et l'afro-amazonie / l'afroamazonie.....	247
B.III-4. Des notions de l'être, de l'identité et du corps	247
B.III-4. De l'afro-amazonie à l'afroamazonie	262

PREMIÈRE PARTIE :	267
LE DJOKAN UN ART MARTIAL PLURIDISCIPLINAIRE POUR TOUS – ESSENCE, CONCEPT, CULTURE ET PHILOSOPHIE	267
Chapitre I - Aux sources du Djokan : essence, concept et culture.....	267
I. A. Le Djokan : sémantique et essence.....	267
I. B. Aux sources du Djokan : origine et initiateur.....	273
Chapitre II. Langue, philosophie et sémiotique du Djokan	291
II. A. La "langue" du Djokan : sources et expressions	291
II. B. Philosophie du Djokan : <i>sèt rakaba</i> (les sept racines).....	294
II. C. De la Sémiotique du Djokan : signes, symboles et représentations	310
Chapitre III Djokan, art pluridisciplinaire pour tous : disciplines et sections	325
III. A. Art pluridisciplinaire : les disciplines du Djokan	325
III. B. Djokan, un art pour tous : les sections	383
DEUXIÈME PARTIE :	403
L'ART, LA CULTURE ET LE CORPS DJOKAN – TECHNIQUES & CONNAISSANCES	403
Chapitre IV	403
De l'art martial Djokan : expressions corporelles et techniques.....	403
IV. A. Le corps martial Djokan : expressions, postures, être	403
IV. B. De la gestuelle martiale aux techniques du Djokan.....	410
IV. C. Les fondements techniques et artistiques du Djokan.....	413
Chapitre V.....	419
Art et performance Djokano : musique et expressions artistiques djokan.....	419
V. A. Djokano : musique et instruments du Djokan.....	419
V. B. Musique et corps Djokan : entre geste musical, mouvements et postures martialo- chorégraphiques	460
Chapitre VI	463
Djokan - didactique et transmission : principes et enseignements fondamentaux.....	463
VI. A. principes et enseignements fondamentaux du Djokan.....	463
VI. B. Djokan : didactique et transmission.....	469
TROISIÈME PARTIE :	475
DJOKAN ET HUMANITÉ - UNE CULTURE MARTIALO-MUSICALE AFROAMAZONIENNE POUR UN MIEUX-VIVRE	475
Chapitre VII : L'Homme et l'Humanité dans le Djokan	475

VII. A. La connaissance de soi et de l'autre par le Djokan	475
VII. B. Le Djokan : pour l'éveil et pour le développement personnel	477
VII. C. Djokan : patrimoine culturel guyanais pour l'homme et l'humanité	478
VII. D. Le Djokan : de par la Guyane et de par le monde	480
Chapitre VIII :	485
Le Djokan : patrimoine culturel guyanais pour la vie en bonne intelligence	485
VIII. A. De la transmission des savoirs ancestraux par le Djokan : un nécessaire continuum afroamazonien pour la vie en bonne intelligence	485
VIII. B. Le Djokan : un pont entre tradition dynamique et modernité innovante	487
VIII. C. Djokan : art pour une vie en bonne intelligence	488
Conclusion générale.....	493
BIBLIOGRAPHIE.....	505
GLOSSAIRE	517
ANNEXES.....	529
Annexe 1 : Questionnaire sur le <i>sanpula</i>	529
Annexe 2 : Texte dans sa totalité, « Construire la société guyanaise ».	532
Annexe 3 : Les héros de la résistance.....	546
Annexe 4 : Diplômes et certifications en arts martiaux, sports de combat, techniques de sécurité,.....	548
Annexe 5 : Attestations de reconnaissance du Djokan.....	549
Annexe 6 : Tableaux programmes d'entraînement <i>djokan</i>	550
Annexe 7 : Le <i>djaka</i> , ©Archives Yannick Théolade, pour toutes les photos de cette annexe.....	551
Annexe 8 : Les <i>kanman briga</i> , ©Archives Yannick Théolade, pour toutes les photos de cette annexe.	553
Annexe 9 : Les <i>zanmyan</i>	554
Annexe 10 : Les <i>kanman gaya</i> . ©Archives Yannick Théolade, pour toutes les photos de cette annexe.	556
Annexe 11 : Parcours de formations sportives et martiales de Yannick Théolade.....	557
TABLES D'ILLUSTRATIONS	565

