



Université des Antilles

Faculté de Lettres et Sciences Humaines École doctorale pluridisciplinaire 855
« Santé, Environnement et Sociétés dans les Amériques » Laboratoire CRILLASH (EA 4095)

Présentée par

Léna BLOU

Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale du corps dansant des Antilles et de la Guyane.

Sous la direction du Professeur **Apollinaire ANAKESA**
Pour l'obtention du grade de Docteur de l'Université des Antilles.
Discipline : Anthropologie de la danse

Membres du Jury :

Isabelle L'AUNEY/France : Professeure d'histoire du corps, d'histoire de la danse et de l'esthétique en danse, Université Paris VIII

Mahalia LASSIBILE/France : Maître de Conférences au Département Danse de l'Université de Paris VIII, anthropologue en danse.

Antoinette TIDJANY ALOU/Niger : Professeure de littérature française et comparée, Université Abdou Moumouni, Niger, dirige la nouvelle Filière en « Arts et Culture » et fonde un Laboratoire pour l'Étude, la Recherche, la Pratique et la Valorisation des Arts et de la Culture (LERVAP).

Jean-Christophe GODDARD/France : Professeur de l'université de Toulouse, Jean-Jaures, philosophe et coordinateur du Consortium du Doctorat International « Philosophies européennes internationales ».

Jean-Marie PRADIER/France : Professeur émérite de l'université Paris VIII, ethnocénologue.

Mario LAMOTHE/USA : Maître assistant, études sur les Noirs, Anthropologie, University Illinois Chicago

Soutenue le 18 novembre 2021

**Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale
du corps dansant des Antilles et de la Guyane.**



Université des Antilles

Faculté de Lettres et Sciences Humaines École doctorale pluridisciplinaire 855
« Santé, Environnement et Sociétés dans les Amériques » Laboratoire CRILLASH (EA 4095)

Présentée par

Léna BLOU

**Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale
du corps dansant des Antilles et de la Guyane.**

Sous la direction du Professeur **Apollinaire ANAKESA**
Pour l'obtention du grade de Docteur de l'Université des Antilles.
Discipline : Anthropologie de la danse

Soutenue le 18 novembre 2021

REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements à mon Directeur de thèse Monsieur Apollinaire Anakesa, pour sa modestie, sa grande ouverture d'esprit, son inestimable expérience scientifique, et pédagogique. Je reconnais son soutien sans faille qui a permis l'aboutissement de cette recherche. Il n'a eu de cesse de me motiver, quitte parfois à me rappeler l'importance de mener à terme ce travail et de le réaliser dans la rigueur scientifique exigée. Le professeur Anakesa a toujours su répondre promptement aux moindres interrogations de ma part, ce, quel que soit le jour ou l'heure. Je ne saurais que trop le remercier pour cela.

Remerciements aux membres du jury qui ont accepté l'évaluation de mon travail.

Remerciements au docteur Étienne Jean-Baptiste, un véritable compagnon de route, qui a été à mes côtés dès les balbutiements de ma recherche sur le concept du Bigidi jusqu'à sa théorisation.

Remerciement aux docteurs Raymond Boutin, Édouard Geoffroy, Mona Hedreville, David Khatile, Serge Olivier Gandau et Niko Italique pour leurs lectures et remarques attentionnées et nécessaires.

À Simone Vaïty, Nathalie Ardanu, Lya Crane en véritables éclaireuses, m'ont aidée à déchiffrer la nomenclature exigée pour un travail doctoral.

Remerciements aux *Lawonn* Gwoka, Bèlè et *Konvwé* guyanais, aux nombreux artistes, chercheurs tant caribéens, qu'internationaux.

Un grand merci pour mes piliers de tous les instants : Centre de Danse et d'Études Chorégraphiques et la Cie Trilogie.

Et à ceux qui m'ont ouvert leurs connaissances, une pensée particulière à Julie Adami, Jean-Paul et Lionel Agarande, Stéphane Vérin, ainsi qu'à Fritz Naffer, David Angerville, Rony Théophile, Jaky Jalem.

Un merci particulier à Alain Rutil de sa précieuse aide pour le respect de la langue créole.

Et un grand merci à ma famille, soutien inestimé.

RÉSUMÉ

Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale du corps dansant des Antilles et de la Guyane.

Notre objet d'étude porte sur le corps dansant des Antilles et de la Guyane représenté à travers trois genres en l'occurrence le léwòz pour la Guadeloupe, le bèlè pour la Martinique et le kasékò pour la Guyane. En observant le corps dansant guadeloupéen dans des espaces libres et de partage populaire comme la *swaré-léwòz*, l'un des premiers gestes dansés récurrents qui interpelle, repose sur le principe d'un corps s'exprimant aléatoirement dans le temps, dans l'espace et dans la forme. Aléatoire, car ici, la corporalité se construit autour d'un déséquilibre permanent, caractérisant la danse en tant que signe, que nous nommons Bigidi. L'évidence et la prégnance du Bigidi dans la danse *gwoka* incitent à en élargir sa définition, en osant envisager le corps dansant des Antilles et de la Guyane comme un corps pensant. Pour en saisir l'essence autant que les enjeux sous-jacents, l'intérêt majeur de ce travail réside dans sa contribution à apporter un des éléments de réponses, qui se fondent sur l'hypothèse postulant que, face à la complexité du monde, l'univers créole se veut une construction de la cohérence dans le désordre. On y appréhende les fondements de la théorie du Bigidi posée comme une théorie de l'harmonie du chaos.

Mots clés : Gwoka, Bèlè, Kasékò, Bigidi, wèlto, nika, danse, corps, désordre, chaos, déséquilibre, imprévisibilité, équilibre, adaptation, fluidité, harmonie.

ABSTRACT

The Bigidi, the dance of harmony of disorder: Social immanence of the dancing body of the French Caribbean and the French Guyana.

Our object of study relates to the Caribbean and the Guyanese dancing body represented through three genera, in this case *léwòz* for Guadeloupe, *bèlè* for Martinique and *kasékò* for French Guyana. by observing the Guadeloupe dancing body in free spaces and popular sharing like the *swaré-léwòz*, one of the first recurring dance gestures that calls out, is based on the principle of a body expressing itself randomly in time, in the space and in form. Random, because here the corporeality is built around a permanent imbalance characterizing the dance as a sign, which we call Bigidi. The evidence and the significance of the Bigidi in the *gwoka* dance encourage one to broaden its definition by daring to consider the Caribbean and the Guyanese dancing body as a thinking body. To grasp its essence as much as the underlying contribution to providing one of the elements of answers that are based on the assumption that, faced with the complexity of the world, the Creole universe is intended to be a construction of coherence in disorder. We understand the foundations of the Bigidi theory posed as a theory of the harmony of chaos.

Keywords: Gwoka, Bèlè, Kasékò, Bigidi, wèlto, nika, dance, body, disorder, chaos, imbalance, unpredictability, balance, adaptation, fluidity, harmony.

RÉZIMÉ

Bigidi, dansé an kadans swadizan an dézòd : ganm fondal ki sòti an fondòk kò dansè Gwadeloup, Matinik, é Giyan.

Kèsyon a travay an nou ka pòté asi kò ka dansé an réjyon Gwadeloup, Matinik é Giyan. Pou sa, twa kalité dansé ké sèvi-nou janmdifòs : léwòz pou Gwadeloup, bèlè pou Matinik é kasékò pou Giyan.

Kontèl swaré-léwòz, sé an plennè, otila pèp-la ka bokanté touplen. É, si ou pran tan gadé kò a dansè gwadeloupéyen, yonn adan prèmyé mouvman ka wouvin é ka kyoké lèspri a-w, sé lè kò-la aladéfans adan tenmpo-la, adan lawonn-la, adan mouvman-la.

Aladéfans, davwa mouvman a kò-la chapanté asi on tribiché toulong san janmen tonbé aladriv. Nou ka nonmé mak a dansé-lasa : Bigidi.

Mak a asirans a Bigidi-la an dansé gwoka ka pousé pli lwen définisyon a-y é ka nòz voyé olaj lidé konmkwa, dansé sé kabéché.

Pou sipé fondas a-y é tout bwa dèyè a-y, fòs a travay-lasa sé défann on ipotèz ka di konsa linivè kréyòl ka èché touvé on lòd adan dézòd-la.

Kidonk travay an nou ka fourajé pou èspliké kijan Bigidi sé on téori ka ranjé dézòd-la pou mété-y annawmoni.

Mo fondal : Gwoka, Bèlè, Kasékò, Bigidi, wèlto, nika, dansé, kò, dézòd, chipongtong, soukous, an-ka-pa-ka, alabalans, ajistaj, souplèks, awmoni.

INTRODUCTION

Le corps dansant *gwoka*¹ de la Guadeloupe, représenté à travers sept genres : *toumblak*, *woulé*, *padjanbèl*, *menndé*, *graj*, *kaladja*, *léwòz*², constitue notre objet d'étude. Il porte précisément sur la danse *léwòz* définie comme une combinatoire geste/rythme, formulant le discours d'un corps instable qui émane de la conjugaison des principes de déséquilibre, de l'improvisation et du phénomène de la *rèpriz*³.

En observant le corps dansant guadeloupéen dans des espaces libres et de partage populaire comme la *swaré-léwòz*⁴, l'un des premiers gestes dansés récurrents qui interpelle, repose sur le principe d'un corps s'exprimant aléatoirement dans le temps, dans l'espace et dans la forme. Aléatoire, car ici, la corporalité se construit autour d'un déséquilibre permanent, caractérisant la danse en tant que signe, que nous nommons Bigidi⁵. Il est défini dans l'ouvrage intitulé « *Techni'ka* »⁶, comme la posture du corps révélatrice, précisément du déséquilibre et du désordre.

Bigidi⁷, terme créole, semblait le plus adéquat pour nommer cette façon de bouger le corps humain, et nous l'avons extirpé de l'expression créole populaire guadeloupéenne (*Bigidi mèt pa tonbé*), signifiant « chancelle, mais ne faillit jamais ».

¹ Nom des danses, des rythmes et des chants constituants les pratiques vernaculaires de la Guadeloupe, nommées Gwoka.

² Le mot *Léwòz* écrit avec un L majuscule indique la « *swaré-léwòz* », et avec un l minuscule pour signifier le genre musical ou chorégraphique.

³ Mélorythme de régulation qui se spécifie et se formule en fonction de chaque rythme du Gwoka (c'est le danseur qui le demande au cours de sa performance). C'est aussi un mot clé qui signifie se mettre en harmonie avec soi et avec son environnement.

⁴ Rassemblement populaire des vendredis et samedis soir, à l'initiative d'une association (culturelle, carnavalesque, aficionados du Gwoka ou autre), durant lequel on exécute une représentation du répertoire traditionnel de Gwoka. C'est un point de rendez-vous, dans un espace en plein air, autant qu'un moment de convivialité où les gens se retrouvent, s'amusent, boivent, mangent et peuvent participer librement à l'ensemble d'activités sous-jacentes.

⁵ Tourner autour du pot, bafouiller, hésiter, flancher, vaciller, tituber. Hector Poulet, Sylviane Telchid, Danièle Bernini-Montbrand, Ralph Ludwig, *Dictionnaire créole-français*, Paris, Orphie, 4/2012, p. 67. Dans la taxinomie établie par Léna Blou dans *Techni'ka* (Jasor 2005), le Bigidi est le terme qui définit la posture du corps, celui du déséquilibre permanent, dans la danse *gwoka*, singulièrement la danse *léwòz*.

⁶ Léna Blou, *Techni'ka, Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2005.

⁷ Le substantif Bigidi, désignant l'objet central de mon étude sera noté en lettre initiale majuscule. Et pour ceux du Gwoka, Bèlè, Kasékò, Nika et Wèlto, lorsqu'ils font référence à la pratique, le répertoire et la culture, tandis qu'en minuscule, en tant qu'adjectif ou qualificatif, l'italique servira pour indiquer le genre musical et chorégraphique.



Photo 1 : Danseur de Gwoka dans le geste du « Bigidi mè pa tonbé », lors du concert du groupe musical « Fanm ki ka » au Centre culturel du Sonis, Abymes, 2013. Source : Ysa Caprice.

L'application de cette recommandation se fait dans la *rèpriz*, une des lois du Gwoka qui, dans les faits, est un double code, musical et corporel, d'échanges, de dialogues opérés entre le *dansè*⁸ et le *tanbouyé*⁹. Il traduit, par ailleurs et de façon spécifique, la gestuelle du danseur de *léwòz* qui, pendant sa performance semble défier les lois de la gravité. La *rèpriz* intervient alors, quand le danseur veut par exemple, changer de pas. Il le signifie par un Bigidi, c'est-à-dire par une feinte, une esquive ou par un déséquilibre corporel, que le tambourinaire soliste (*tanbouyé/makè*) traduira rythmiquement à l'aide de son tambour. Et au dernier temps de la *rèpriz*, l'ensemble des officiants (*chantè, répondè, tanbouyé, kalbasyé et dansè*¹⁰) de la *swaré-léwòz*, retrouve l'harmonie. Ainsi la *rèpriz* devient-elle une sorte de salut final, qui annule le chaos causé par le déséquilibre, en

⁸ Danseur (se).

⁹ Nom attribué aux tambourinaires (joueurs de tambour-ka).

¹⁰ *Chantè*/chanteur, *répondè*/chœur, *tanbouyé*/tambourinaire, *kalbasyé*/joueur de hochet (idiophone nommé également chacha) et *dansè*/danseur.

rétablissant un équilibre toutefois précaire. En évitant la chute au danseur, cet éphémère équilibre s'installe alors, en alter-égo du Bigidi, le déséquilibre-chaos.

Cette réalité est observable au travers du Gwoka depuis la fin du XX^e siècle. Au sein de cet art traditionnel, le danseur évolue seul dans un espace consacré : le *lawonn-léwòz*¹¹, une sphère symbolique qui lui est dédiée. Sa performance se réalise dans un espace-temps très court (a minima 45 secondes à deux minutes trente au maximum), où les deux acteurs, tambourinaires et danseurs (*tanbouyé* et *dansè*) établissent une forme de conversation entre le corps dansant et le corps sonore (l'instrument musical). La danse *léwòz* révèle ainsi un corps dansant à la dérive, instable, quasi chaotique, risquant à tout moment la chute et pourtant ne tombe jamais. C'est justement ce qui nous interpelle et nous questionne. Lorsque nous avons tenté d'utiliser les outils d'analyses dits universels, notamment sur les critères espace, temps, énergie et forme, dans le dessein d'approcher la danse *gwoka*, le singulier *léwòz*, resta malgré tout inintelligible. Nous arrivions toutefois à reconnaître plusieurs critères récurrents et tangibles, car constants, tels que l'incohérence, la frénésie, la turbulence et l'imprévisibilité du corps, en un mot le désordre. Fallait-il persister dans la recherche à tout prix d'une cohérence globale, ou au contraire tenter plutôt d'émettre et d'étayer l'hypothèse du désordre, obéissant à une logique singulière, régissant une harmonie globale, humaine, socioculturelle, environnementale ? (etc).

L'évidence et la prégnance du Bigidi dans la danse *gwoka* incitent à en élargir sa définition, en osant envisager le corps dansant, comme aussi un corps pensant. Dans sa nature propre, tout en déséquilibre, le Bigidi du Gwoka est donc le lieu consacré où l'Homme guadeloupéen se reconnaît, s'identifie, s'harmonise avec lui-même. En soi, le Bigidi a du sens, puisqu'il porte en lui la symbolique de l'harmonie du désordre.

Pour l'examiner, dans cette étude nous posons comme postulat que le Bigidi, est une gestalt (théorie de la forme) du corps dansant, un facteur explicatif de la manière d'être et de penser du Caraïbe. Il est vrai qu'il est très difficile de définir la Caraïbe, quels que soient les champs choisis pour l'expliquer, les réponses étant multiples à ce propos. Les unes comme les autres montrent effectivement l'absolue complexité de la Caraïbe, que deux auteurs mettent en lumière : Romain Cruse et Pascal Saffache :

¹¹ Cercle constitué par l'assistance de part et d'autre des *tanbouyé*, *chantè*, et des *répondè*, nommé « wond a léwòz », où le *dansè* va évoluer à l'intérieur de cet espace lors de la *swaré-léwòz*.

« Qu’entend-on précisément par la Caraïbe ? Cette dénomination est-elle la plus appropriée ? Concerne-t-elle seulement les îles ? Les îles et l’Amérique Centrale ? Faut-il y adjoindre la Colombie, le Venezuela, le Mexique, la Louisiane ou encore la Floride ? Des îles situées hors de la Mer des Caraïbes (les Bahamas ou la Barbade) peuvent-elles être considérées comme caribéennes ? De même, qu’en est-il des territoires situés hors de la Mer des Caraïbes mais historiquement et culturellement rattachés à la région (le Guyana et le Suriname par exemple) ? Par opposition, comment appréhender les îles situées au cœur de la Mer des Caraïbes, mais dont le statut politique les rattache directement à l’ensemble européen (Saba, la Martinique, les Îles Cayman, pour ne prendre que ces exemples) ? Les articles de cet atlas s’attachent à montrer qu’il n’existe pas de réponse catégorique à toutes ces questions. Il existe des points de vue différents, résultant d’approches diverses qui mettent l’accent sur la localisation, la culture, l’histoire, la langue, l’économie ou encore le statut politique¹² ».

Pour notre part, nous entendons par Caraïbe, en premier lieu les Antilles, mais nous intégrons aussi les territoires qui ont eu la même histoire qui se décline en deux systèmes, ceux de la plantation ou de l’habitation d’où résulte une même aire culturelle, bien que composite. C’est en ce sens que, parmi la liste des définitions qui identifie l’espace caribéen, celle de José M. Mateo Rodriguez nous indique que :

« [...] la région culturelle qui s’appuie sur le concept de culture caribéenne (mais aussi) de “Grande Caraïbe” comme grande macro-région afro-latino-américaine, la Caraïbe selon les cercles de filiation ou de régionalisation humaine et anthropologique, s’établissant comme l’aire de répartition d’un être humain d’un genre spécial : le caribéen¹³ ».

Pour vérifier cette réalité, outre la Guadeloupe, nous choisissons d’étendre notre étude à la Martinique et à la Guyane. Le premier cas de figure (la Guadeloupe) nous a permis de vérifier ce postulat. L’élargissement de notre champ de recherche aux deux autres territoires exige une analyse comparative des danses *gwoka*, *kasékò* et *bèlè*. Cette dernière, le musicologue Étienne Jean-Baptiste la définit ainsi :

« On peut considérer que le Bèlè est un véritable système socio-musico-chorégraphique dans lequel ces différentes composantes forment un tout et sont indissociables [...] De façon consensuelle [,] on

¹² Romain Cruse et Pascal Saffache, « Définir les frontières de la Caraïbe : Une Introduction », *In, Caribbean-Atlas*, p. 1. <http://www.caribbean-atlas.com/fr/thematiques/qu-est-ce-que-la-caraibe/definir-les-frontieres-de-la-caraibe-une-introduction.html>, Consulté le 26 mars 2020.

¹³ José M. Mateo Rodriguez (université de la Havane), « Qu’est-ce que la Caraïbe ? », *In, Caribbean-Atlas*, <http://www.caribbean-atlas.com/fr/thematiques/qu-est-ce-que-la-caraibe/qu-est-ce-que-la-caraibe-vers-une-definition-geographique/>, consulté le 26 mars 2020.

reconnait actuellement en Martinique l'existence de trois grands types de *Bèlè* : le *Bèlè* de Sainte-Marie, le *Bèlè* de Basse-Pointe et le *Bèlè* du Sud¹⁴ ».

Et pour le *Kasékò*, Berthela John précise : « Le terme *Kasékò* signifie littéralement “cassé le corps”. C'est la danse de divertissement et de défoulement des esclaves des plantations¹⁵ ». Le Gwoka, le *Bèlè* et le *Kasékò*, elles sont toutes trois nées dans le contexte sociohistorique similaire et particulier de la colonisation marquée par la servitude que nous nous attelons à clarifier au cours de cette étude.

L'objet de notre recherche et sa pertinence reposent sur ce premier jalon, qui du reste, en appelle d'autres, pour croiser trois constructions musico-chorégraphiques (guadeloupéenne, martiniquaise et guyanaise), afin de décrypter l'existence du Bigidi, non seulement dans le corps dansant guadeloupéen, mais aussi dans ceux des deux autres territoires. Le but est de repérer sa reformulation dans ces expressions dansées *a priori* diamétralement opposées tant dans la forme que dans la relation spatio-temporelle qu'ont spécifiquement les danseurs de chacun des trois territoires concernés. En effet, le Gwoka de la Guadeloupe se danse seul autour d'une gestique instinctive qui semble se créer instantanément ; c'est la danse du désordre. Le *Bèlè* de la Martinique, lui, est collectif et relationnel (masculin/féminin), et structuré dans l'espace ; c'est la danse de l'ordre. Le *Kasékò* de la Guyane est également relationnelle, mais aléatoire ; une danse énigmatique, portant en elle une bipolarité, car elle relève à la fois de l'ordre et du chaos.

Par l'approche paradigmatique, nous cherchons à élucider la réinterprétation du Bigidi et à observer les processus de mises en jeu de ce schème dans chacun des trois territoires (Guadeloupe, Martinique et Guyane), afin d'en comprendre le *logos* sous-jacent. Par ce processus, nous souhaitons saisir la signification du Bigidi, du point de vue anthropologique aussi bien que sociologique.

Pour ce faire, une question essentielle s'impose : le Bigidi, basé sur l'art de l'adaptabilité du corps, par le truchement de la maîtrise du déséquilibre, serait-il uniquement une technique de résistance et d'adaptation aux difficultés, aux problèmes, aux soucis de la vie, propre aux Guadeloupéens, ou constituerait-il aussi, une forme d'intelligence faite de ruses, d'astuces et de stratagèmes consubstantielle à la nature humaine ? Pour vérifier cette hypothèse, nous nous

¹⁴ Étienne Jean-Baptiste, « *Matrice* » *Bèlè*, *Les musiques de Martinique : une référence à un mode social alternatif*, Coll. Sim'Ékol, Éd. Misik Label, Fort-de-France, avril 2008, pp. 62-63.

¹⁵ Berthela John, *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais*, Matoury, Ibis Rouge, 2015, p. 95.

sommes appuyée sur l'enquête de terrain, en nous fondant principalement sur deux outils méthodologiques (l'observation participante et les interviews). La première phase d'observation a été circonscrite essentiellement aux *swaré-léwòz* et aux films ethnographiques sur le Gwoka, afin de définir les critères techniques du Bigidi corporel. À partir de cette taxinomie, nous avons élaboré un cadre référent du Bigidi de la danse *gwoka*. Cette grille de lecture nous a permis, dans une seconde phase d'entamer l'observation des *swaré-bèlè* et des *konvwé (swaré-kasékò)*. Pour mieux en saisir la réalité, nous avons pareillement adopté une observation participative. Cela nous a autorisée d'expérimenter physiquement les danses *kasékó* de la Guyane et *bèlè de la Martinique*. La troisième phase d'observation, relève des expérimentations réalisées, entre autres, des ateliers de Techni'ka, dirigés hors de la Guadeloupe et à travers le monde. Ces expérimentations nous ont permis de vérifier et de déterminer l'impact et la traduction du Bigidi sur des corps dansants étrangers à la culture caribéenne. Pour ce faire, nous avons recouru à des interviews réalisées, de façon aléatoire et informelle avec particulièrement ce type de public. Notre but était de comprendre pourquoi le mot Bigidi aurait-il besoin de s'incarner, pour être exprimé concrètement, même pour des non pratiquants de la danse *gwoka*, au sein même de la vie courante.

Cette approche s'est révélée être un préalable nécessaire pour ce travail de recherche sur le Bigidi. Nous avons pu ainsi questionner idéalement, à la fois les territoires, les corps, les danses, les cultures, les histoires et les humains impliqués dans ce rapport au Bigidi. Dans cette démarche, nous avons eu aussi pour, entre autres objectifs, d'apporter notre petite pierre à la compréhension de nous-mêmes, nous les contemporains héritiers de l'histoire coloniale, car « [le] Guadeloupéen est devenu un être confus qui s'ignore lui-même et ça, c'est le problème¹⁶ ». Cela pourrait, nous l'espérons également aider à transmettre d'autres vérités éprouvées, que celles habituellement transmises, ancrées dans nos esprits, avec leurs lots de préjugés en tous genres : insularité égale à étroitesse d'esprit, absence d'identité, valeurs culturelles minorées. « Ces mentalités sont donc perçues, de façon négative, comme autant d'entraves à des rapports sociaux harmonieux, comme de véritables freins au changement social¹⁷ ».

Notons, qu'en ce qui concerne les premiers points de vue et réflexions sur le corps dansant caribéen, ils proviennent, pour la plupart, des missionnaires et des chroniqueurs de l'époque du

¹⁶ Aure Jeangoudoux, *Français de souches*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2004, p. 6.

¹⁷ Georges Combé, « Esclavage et mentalités », In, Cyril Serva (dir.), *De l'abolition de l'esclavage à la départementalisation, Les vérités difficiles*, Études Guadeloupéennes, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2001, p. 52.

XVII^e siècle à début XX^e siècles. Par ce moyen, ils ont malgré tout façonné les imaginaires, en le fondant logiquement sur leur regard étranger et aussi, en falsifiant d'une certaine manière le nôtre singulièrement sur les danses traditionnelles, qu'ils qualifieront d'« exotiques ». « L'exotique, c'était le colonisé, mais aussi le primitif, le sauvage ou le barbare dont les traits s'incarnaient dans la danse¹⁸ ».

De même, pour tenter d'explicitier les caractéristiques des us et coutumes de l'esclave et/ou du colonisé, on est contraint de se référer aux écrits de l'époque coloniale, qui sont les seuls à les décrire ou à les rapporter. En sachant que l'état d'esprit et le point de vue de leurs auteurs, ne pouvaient qu'être subjectifs et biaisés. D'une part, liés à leur position de favorisés dans cet environnement de servitude et d'autre part fondés sur leur idéologie, leur croyance propre, ainsi que leur vision du monde à cette époque. « Elles ont eu des partisans systématiques, des détracteurs systématiques, point de juges ! Soit que le voyageur, le savant ou le journaliste les parcourût, c'était toujours pour le compte d'une opinion et d'une caste¹⁹ ».

Néanmoins, cette lecture occidentale nous décrit aussi bien les musiques, les chants, que les attitudes ainsi que la vie quotidienne des esclaves dans la Caraïbe d'alors. Elle nous dépeint également une esthétique de la culture, mais aussi sociale, politique, environnementale et économique. Il s'agit d'un contexte social et politique basé, on le sait, particulièrement sur la différence de classe et de race. On l'admet aussi, les danses, les musiques et les chants exécutés par les dominés sous les yeux des dits chroniqueurs et missionnaires, leurs étaient étrangers. Dans leurs analyses tous semblaient s'accorder à reconnaître une qualité chez le Nègre :

« Le Nègre aime la musique, le chant mais aussi la danse. Il sait danser, même mieux que l'Européen comme le prétend Chanvalon. C'est d'ailleurs le seul don qu'on a bien voulu lui reconnaître et lui attribuer presque unanimement²⁰ ».

À cela s'ajoute toutes les constructions dévalorisantes du corps noir (sauvage, animalité, infériorité...) qui, par résonance influencent aussi la danse caribéenne, américaine ou africaine, comme le stipule l'anthropologue Mahalia Lassibille :

« Placées au bas de l'échelle de l'évolution, les danses d'Afrique, et d'Afrique noire en particulier, ont été considérées comme les plus primitives à l'image des sociétés qui les réalisent, conformément

¹⁸ Anne Decoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France 1880-1949*, Paris, Centre national de la danse, 2004, p. 11.

¹⁹ CH^S J^H Dussillon, *Considérations sur l'esclavage aux Antilles*, Paris chez B Dussillon libraire, 1842, p. 27.

²⁰ Gabriel Entiope, *Nègres, Danse et Résistance La Caraïbe du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 100.

aux premiers courants de pensée anthropologiques²¹ ».

Pour sa part, l'écrivaine Léonora Miano dans l'un de ses derniers ouvrages, souligne que :

« [...] la perception colonialiste, voire négrière, qui refusant de reconnaître l'individualité du Subsaharien, en a fait un Noir. C'est un creux, un vide, une sorte de néant vivant dans lequel tous les fantasmes et délires trouvent à se loger, en fonction des besoins de celui qui les porte en lui²² ».

Doit-on pour autant se contenter de ces assertions ? Cette recherche sur le Bigidi veut au contraire interroger ce corps dansant, qui continue encore et encore de danser des siècles plus tard, le désordre. Aussi nous nous questionnons en quoi ce corps dansant est-il en train d'inscrire un nouveau langage, un nouveau discours social ? Notre objectif est aussi de cerner, et de mettre au jour, des intelligences qui se cacheraient derrière ce corps qui danse de façon si singulièrement chaotique, en dépit des conditions historiques, culturelles, économiques, géographiques, climatiques, spatiales et politiques.

Pour en saisir des enjeux sous-jacents, ce travail s'appuie notamment sur le concept de créolisation selon la lecture d'Édouard Glissant qui lors d'une interview filmée, définit la créolisation comme le métissage qui produit de l'imprévisible :

« La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments ²³».

La pensée *glissantienne*, sur la créolisation, est une avancée par rapport à celle sur la négritude de Césaire²⁴, Senghor et Damas, qui relie l'Homme noir à l'histoire transcontinentale et aux racines africaines. Glissant défend plutôt l'idée des sociétés créoles résultant de l'apport du divers, un apport du pluriel, dont chaque élément distinct des autres, forme avec eux un mélange non uniforme. Il affirme aussi que « Né d'un bouillon de cultures, dans ce laboratoire dont chaque

²¹ Mahalia Lassibille, « "La danse africaine" : une catégorie anthropologisée », In, *EspacesTemps.net*, Travaux, 22.08.2016, <http://www.espacestemp.net/articles/la-danse-africaine-une-categorie-anthropologisee/>, cf : non paginé. Consulté le 15 septembre 2016.

²² Léonora Miano, *L'impératif transgressif*, Paris, L'Arche, 2016, p. 49.

²³ L'écrivain est interrogé par la rédaction de la revue *Les périphériques vous parlent*, en 2002. Réal. : Federica Bertelli, Hors Champs production Créolisation - Edouard Glissant, www.edouardglissant.fr/creolisation.html. Consulté le 24 février 2015.

²⁴ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, [1995] 2004.

table est une île, voici une synthèse de races, de mœurs, de savoirs, mais qui tend vers son unité propre²⁵ ».

Cependant, l'imprévisibilité dont il parle n'explique toujours pas, comment, ce tout si dissemblable fonctionne-t-il à l'intérieur de cet ensemble de divers, au sein d'un espace commun. D'ailleurs, faute de réponses probantes à ce sujet, lui-même s'interroge en ces termes : « Cette synthèse, telle est en effet la question, peut-elle réussir une unité²⁶ ? »

Pour notre part, nous nous demandons aussi comment les sociétés créoles gèrent-elles l'imprévisibilité. Quelle est la vision du monde de cet être métissé et si imprévisible qu'est le Créole, antillais en l'occurrence ? Comment conçoit-il la vie, l'amour, la mort, la relation à l'autre ? Comment s'adapte-t-il face au chaos ?

L'imprévisibilité que produisent les sociétés métissées se définit, en Guadeloupe, par le Bigidi. C'est la manifestation de l'imprévu, du désordre, du chaotique qui s'épanouissent dans ces sociétés créoles.

Pour en saisir l'essence autant que les enjeux sous-jacents, l'intérêt majeur de ce travail réside dans sa contribution à apporter un des éléments de réponses, qui se fondent sur l'hypothèse postulant que, face à la complexité du monde, l'univers créole se veut une construction de la cohérence dans le désordre. S'il nous faut admettre une telle considération, ne faudrait-il pas également envisager, voire admettre que le désordre, comme le déséquilibre, procèdent de leur propre logique ?

Pour cette étude, nous nous appuyons aussi sur ce postulat pour questionner, voire remettre en cause les préceptes et logiques binaires, qui ne procèdent qu'à des oppositions équilibre/harmonie, déséquilibre/dysharmonie. Aussi nous prenons le contrepied de cette logique dans ce travail, pour renverser les systèmes de valeurs, en proposant un nouvel ordre de pensée. Il porte sur le fait de concevoir dorénavant que le désordre est aussi une forme d'équilibre, qui possède également sa propre logique, sa propre cohérence. C'est tout au moins ce que semble nous révéler le Bigidi de la danse *léwóz* guadeloupéenne, où le danseur, exécutant ses mouvements chorégraphiques en perpétuelle déséquilibre, ne tombe jamais.

Pour l'analyse de toutes ces données, nous avons mobilisé une approche méthodologique, basée essentiellement sur l'observation du corps social et du corps dansant, autant sur le terrain

²⁵ Édouard Glissant, *Soleil de la conscience Poétique I*, Paris, Gallimard, 1997, cf, Seuil, 1/1956, p. 20.

²⁶ *Ibid.*

dans le cadre des *swaré-léwòz*, *bèlè* et *kasékò*, que par le médium des filmographies retraçant ces moments privilégiés du corpus musico-chorégraphiques antillais et guyanais. Notre objectif était de pouvoir dégager l'archétype du Bigidi et de proposer des concepts adaptés à notre étude, tels que le concept de *fap-fap*²⁷, de *rèpriz*, de la *driv*²⁸ du *kò* (corps) et de la feinte du temps afin de mieux discerner la sémiologie et la symbolique du corps dansant.

Méthodologie

Pour aborder ce travail de recherche, notre première démarche a été de considérer les espaces où le corps dansant s'exprimait comme une sorte de laboratoire vivant. *Lawonn-léwòz*, *lawonn-bèlè* et *konvwé-kasékò* se sont révélés nos lieux d'observations privilégiés, nous leur avons ajouté les moments des spectacles de danse des écoles traditionnelles, afin d'évaluer la formulation du Bigidi, voire sa réinterprétation dans l'expression du Gwoka du XXI^e siècle. Notre propre studio de danse nous a servi de lieu d'expérimentations en tous genres, pour entre autres vérifier nos hypothèses. Nos élèves nous servaient alors de cobayes à leur insu, pour ne pas fausser nos conclusions, car ils y participaient en se comportant le plus naturellement possible. Nous observions aussi les gestes du quotidien, par exemple pendant la marche, dans les attitudes et les réactions du Guadeloupéen dans sa vie quotidienne, par ce biais, nous avions à la fois le corps dansant et le corps social, afin de savoir si le Bigidi se révélait également.

Les espaces hors de la Guadeloupe (centre de danse, théâtre, compagnie de danse, conservatoire) sont devenus pour nous des terrains comparatifs, pour vérifier la résonnance du Bigidi sur le corps d'un étranger à la culture caribéenne. Pour cela, nous avons réenclenché et remobilisé nos connaissances en anatomie, comme outil d'observation du corps. Nous cherchions alors à identifier sur le plan musculaire et articulaire, les mises en jeu du Bigidi dans sa panoplie de formulations différenciées, en comparaison de la gestique que l'on retrouve dans le Gwoka. Nous avons également mobilisé les techniques d'enquêtes ethnologiques et d'analyses du corps en mouvement, en tant que forme de kinésiologie sociale. Pour cela, nous avons comparé la mobilité segmentée de chaque partie du corps, et identifié laquelle constituait le moteur du mouvement réalisé. Nous avons également observé le jeu de la répartition du poids du corps, ses transferts, sur les différents appuis du pied inhérent au Bigidi. Nous avons terminé nos observations par la

²⁷ Aussitôt, immédiatement, très rapidement, en un clin d'œil.

²⁸ Vadrouille, virée, balade, promenade.

construction d'une grille d'analyse typologique, une nomenclature intégrant les paramètres fondamentaux qui sont la *driv* du *kò*, la feinte du temps, la *kadans*²⁹ et le *fap-fap*, spécifiques à l'univers caribéen, au lieu de ne nous appuyer que sur les considérations de l'espace, du temps, de l'énergie du corps, ceux-ci étant plus adaptés, pour lire et étudier les danses académiques. Nous nous sommes en outre servie de la *driv* du *kò* qui est l'observation du corps *masko*³⁰ : langage trouble, insaisissable, camouflé, initié par la gestion du poids du corps. Ainsi que la feinte du temps qui définit la polyrythmicité corporelle et son imprévisibilité, dans la manière de construire le mouvement dans l'espace et dans le temps. L'interrelation entre la *driv* du *kò* et la feinte du temps va donner comme résultante, la *kadans*, c'est-à-dire les changements de dynamiques inattendus. La *driv* du *kò*, la feinte du temps et la *kadans*, ces trois critères confondus vont révéler la lecture d'un corps aléatoire, chancelant, toujours en instance de tomber. Le *fap-fap* relève du principe de l'imprévisibilité, impliquant de fait la notion de création inédite et instantanée. Une forme d'improvisation renouvelée, jamais interrompue par l'imprévu. Et nous précisons que le *fap-fap* est lui-même régi par l'imprévisibilité.

Nous avons, par ailleurs, procédé au visionnage, sur You Tube, des films et documentaires, tant anciens que nouveaux, en particulier du Gwoka, du Bèlè et du Kasékò. Par ce réseau social, le public peut accéder à toutes sortes de manifestations qui ont lieu, quasiment en temps réel, à travers le monde. Notre référence à ce réseau social nous a permis, d'une part de pallier notre absence régulière sur le terrain guyanais et martiniquais, et d'autre part d'acquérir davantage d'éléments pour analyser l'interprétation du Gwoka, afin de repérer les mutations qui se sont opérées au fil du temps. À cet effet, les films du festival de Gwoka (de 1987 à aujourd'hui), nous ont offert une belle perspective dans le temps. Nous avons ajouté de récents documentaires sur le *Ka*, tels que « Ka palé³¹ ». Cet ensemble des documents nous a permis de nous constituer une excellente banque de données, donnant à voir les anciens et la nouvelle génération d'*afficionados* du tambour-*ka*. L'intérêt de cette série filmique est qu'elle retrace un large panel de la pratique du Gwoka, autant en Guadeloupe qu'en France, montrant sa diversité d'expression traditionnelle et ses dérivés stylistiques.

Une partie importante de notre recherche repose sur l'analyse de ce corpus complété d'autres sources musico-chorégraphiques, dont notre propre collectage. À partir des retranscriptions de

²⁹ Cadence, rythme, allure, peut aussi vouloir dire selon le contexte trop d'hésitation ou encore trop rapide.

³⁰ Esquive, tangente, subterfuge, feinte.

³¹ Cf : Les différents documentaires « Ka palé » et autres sont précisés dans la bibliographie.

pièces vidéo de la performance *gwoka*, *bèlè* et *kasékò*, nous proposons une forme de transcription vidéo analytique, pour pallier les limites des systèmes de transcriptions conventionnels, ceci, pour correspondre aux approches singulières des corps dansant antillais et guyanais. Nous procédons en sélectionnant un extrait vidéo que nous jalonnons avec des indications de minutage permettant de suivre l'analyse dans le texte de la recherche. Cela se traduit par un va-et-vient entre la source vidéo dans les annexes audiovisuelles et le texte. Une même vidéo peut représenter une référence pour plusieurs analyses. Les procédés audiovisuels actuels par leurs modalités de lecture (ralenti ou accéléré), produisent des transcriptions modernes particulièrement adaptées aux exigences de l'analyse musico-chorégraphique du Gwoka, du Bèlè et du Kasékò. Cette approche trouve sa pertinence pour aborder la particularité de notre sujet qui implique temporalité et production circonstanciée du matériau. En effet, ce matériau devient signifiant par le bricolage au-delà de la surface du matériau. Nous appliquons ainsi à la danse la thèse de John Blacking pour la musique dans *Le sens musical*³² :

« Ma thèse générale est que si l'on veut estimer la valeur de la musique dans la société et la culture, il faut la décrire eu égard aux attitudes et aux processus cognitifs qu'impliquent sa création et aux fonctions et effets du produit musical dans la société. Il s'en suit qu'il devrait y avoir des rapports structuraux entre la fonction, le contenu et la forme de la musique. [...] Les distinctions entre la complexité de surface des différents styles et techniques musicaux ne nous apprennent rien d'utile quant aux buts et au pouvoir expressif de la musique, ou quant à l'organisation intellectuelle que comporte la création musicale. La musique touche trop profondément aux sentiments humains et aux pratiques sociales, et ses structures sont trop souvent engendrées par de surprenantes explosions d'activités cérébrales inconscientes pour qu'elle soit soumise à des règles arbitraires, à l'instar des règles du jeu³³ ».

Un même matériau fluctue d'une signification à une autre en fonction du contexte et du jeu de combinaisons. La même formule mélorythmique³⁴ ou chorégraphique se conçoit par le prisme du principe du bricolage³⁵.

³² John Blacking, *Le sens musical*, Traduit de l'anglais par Eric et Marika Blondel, coll. Le sens commun, Paris, Les Éditions de Minuit, [1973] 1980.

³³ *Ibid.*, pp. 32-8.

³⁴ Méki Nzéwi, « Philological Dérivations of Melorhythmic Improvisations », *In, African Musicology 1 (1)*, 1983, pp. 1-13.

³⁵ Sur le principe du bricolage, cf. entre autres, Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 ; Roger Bastide, *Les Amériques Noires*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; Denis Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1996.

« J'adopte le vocable *mélorythmique*, pour désigner le double aspect mélodique et rythmique d'un instrument à percussion, le tambour en l'occurrence, communément classé parmi les instruments rythmiques. Dans le contexte du Bèlè, où cet instrument "parle", et produit des intonations, dont les lignes s'avèrent mélodiques, soulignant ses éléments rythmiques de façon singulière³⁶ ».

Pour le reste, nous avons procédé à l'observation participative sur le terrain, en interrogeant des personnes ressources du milieu traditionnel, notamment sur leur définition et leur ressenti du Bigidi comme fondement de *la geste*³⁷ du Gwoka. Ensuite, nous avons mobilisé l'outillage des plateformes multimédia, mais aussi Internet et les réseaux sociaux, afin d'interroger et de toucher un large panel de personnes autant néophytes que connaisseurs du monde Gwoka. Nous avons, en outre élaboré un questionnaire³⁸, soumis aux enquêtés en tenant compte de critères d'âge, de sexe et de statut social plus singulièrement. Quatre questions constituent la trame principale du questionnaire :

Que représente le Bigidi pour vous ?

Quel lien entretenez-vous avec le Bigidi ?

Comment le concevez-vous dans votre pratique professionnelle ?

Le Bigidi peut-il s'enseigner ?

Ce questionnaire devait nous permettre d'évaluer le pourcentage de personnes qui connaissent le terme Bigidi d'une part et d'autre part quelle définition elles attribuent à ce vocable.

L'utilisation des réseaux sociaux nous a, entre autres, permis de récolter en février 2007, de manière spontanée, plus d'une vingtaine de définitions du Bigidi, auprès du grand public. Pour obtenir ces réponses nous avons utilisé la méthode très simple « du bouche à oreille » par le biais de nos connaissances proches ou éloignés (élèves, parents, d'élèves, amis, relations). Ils devaient nous proposer des personnes ressources, issues de la société civile, qui accepteraient de répondre d'une part à notre questionnaire, et d'autre part de nous le retourner par email/voie électronique. Et notre réseau devait relayer à son tour l'information. Nous avons dans la même période organisé, le 15 février 2007 à la médiathèque du Moule (Guadeloupe), une causerie autour du « Concept du

³⁶ Simone Vaïty, *La question de la modernité dans l'art bèlè martiniquais*, thèse de doctorat Arts plastiques/Musicologie, Université des Antilles, 2016, p. 19.

³⁷ Nous définissons *la geste* comme un mécanisme, une conception singulière du mouvement qui fondent une identité culturelle et territoriale pour instruire une métalangue socio-culturelle.

³⁸ Cf : annexe n°1, résultat du questionnaire en amont, en vue de la causerie sur « Concept du Bigidi » réalisé en 2007, ville du Moule.

Bigidi ». Celle-ci, associée à la carte blanche qui nous était dédiée, comprenant en outre, un spectacle et un masterclass de Techni'ka. Mais en lieu et place de la conférence, nous avons proposé un temps de parole populaire informel, à la ville du Moule, l'instigatrice de la manifestation. À nos côtés, la municipalité a apporté une forte contribution sur le plan de la logistique et de la communication autour de l'évènement. Aussi de cette rencontre, nous avons été agréablement surprise par l'adhésion et l'engouement du public pour cet échange. En effet, une centaine de personnes y a répondu avec intérêt et enthousiasme, en apportant une contribution abondante et dynamique lors des échanges. La parole circulait de façon libre et spontanée, et chacun, avec conviction, disait sa propre conception du Bigidi. Grâce à ce temps de partage entre le public et nous, nous avons pu également par ce procédé recueillir d'autres témoignages par la suite, qui nous ont été envoyés par Email. Cette expérience a été poursuivie, en mars 2016, au CREPS des Antilles-Guyane³⁹. Cette fois, la rencontre était faite sous forme de séminaire, auquel nous avons convié des chercheurs de champs disciplinaires différents : politologue, historien, sociologue, psychiatre, anthropologue et musicologue, qui ont porté un regard croisé sur le Bigidi. De nouveau, nous avons été surprise de l'engouement des participants, qui n'a pas tari. Là aussi, nous avons pu noter la présence conséquente et la diversité du public (acteurs du Gwoka, artistes, intellectuels), mais aussi des personnes issues de la société civile, sans oublier les jeunes. Le nombre de participants atteignaient alors cent cinquante personnes, malgré une abondante pluie qui s'est abattue, de surcroît, en ce jour de dimanche. Nous pensions qu'après les interventions des chercheurs, l'assistance serait encore en attente d'autres réponses, ou tout au moins, de plus d'éclairages sur le Bigidi. Bien au contraire, chacun apportait sa propre vision de ce concept comme si les acceptions du Bigidi ainsi exprimées étaient toutes aussi légitimes. L'assistance, tout en confirmant leurs discours, incitait, en quelque sorte, les communicants à s'exprimer davantage sur ce phénomène de Bigidi, qu'ils portent en eux et qui fait partie de la réalité de leur mode de vie. C'est là une des premières conclusions que nous pouvions tirer de ces expériences.

Dans le domaine du multimédia, nous avons utilisé un nouvel outil d'enquête internet, via le site « SurveyMonkey », en posant deux types de questions majeurs. L'un sur le statut civil : âge, statut social et professionnel, lieu de naissance et d'habitation, le genre (homme ou femme) et l'autre sur le Bigidi :

Aviez-vous déjà entendu le mot Bigidi ?

³⁹ Cf : annexe n°2, programme sur du séminaire « Regards croisés sur le Bigidi en 2016.

Selon vous, le Bigidi définit-il notre société ?

Pensez-vous que pour notre société, le Bigidi est un obstacle, un frein ou un moyen de s'en sortir, un état d'être, une posture ?

Les personnes pouvaient y répondre par plusieurs moyens : Facebook, WhatsApp, site Internet du Centre de danse et d'études chorégraphique, (URL : www.lenblou.fr), sur une période de trois mois (du 25 octobre 2018 au 1^{er} janvier 2019). Là aussi nous avons été profondément étonnée de la bonne réactivité de la population guadeloupéenne, le questionnaire à peine finalisé et lancé en ligne, deux cents personnes se sont connectées, et ont répondu dans les quinze minutes. Au départ, l'enquête sur le site devait durer seulement un mois, mais nous avons dû prolonger jusqu'à trois mois, tant les réponses continuaient à affluer, pour atteindre finalement un total de mille cent trente-trois réponses.

En partant du principe que la danse antillaise et guyanaise était davantage pratiquée par les Afro-descendants, nous avons considéré au départ que ces derniers allaient donc constituer le groupe de référence, étant donné qu'ils comportaient les quelques traits saillants qui traduisaient le principe du Bigidi. Ensuite, nous avons élargi ce groupe afin de pouvoir observer, analyser et comparer la vie quotidienne, sociale et culturelle, chez les descendants européens, nommés *Blanpéyi* en Guadeloupe, *Békè* en Martinique et *Métro*, en Guyane, ainsi que des personnes originaires de la Syrie et du Liban ou bien encore des descendants hindous appelés communément *Zendyen*⁴⁰. Le but était de repérer des points communs ou différentiels, au sein d'une même société, afin de dégager des logiques sociales, des règles de fonctionnement, mais aussi des modes de pensée relevant du principe du Bigidi, ce, quel que soit le groupe observé.

Nous avons donc mis en place, dans le courant de l'année 2016, des cercles de paroles impromptus, chez l'habitant. Le principe était simple et notre demande également : nos connaissances, proches ou éloignées, invitaient, leur cercle relationnel chez elles. Nous nous sommes glissée dans le groupe et exposions brièvement notre identité. Ce moment de partage, sur la Guadeloupe, consistait à poser deux questions, pour pouvoir vérifier si le groupe en question

⁴⁰ En Guadeloupe, « On appelle z'indiens [...] les descendants des coolies venus de l'Inde entre 1854 et 1885, et qui se sont fixés dans l'île, une fois terminé le contrat d'engagement de travail de cinq ans les liant aux *Habitants* qui avaient payé les frais de leur traversée. [...] L'abolition de l'esclavage, en 1848, priva les habitants de la main-d'œuvre noire qui, depuis trois siècles, était organisée en *ateliers*. Il était urgent, devant la désertion des anciens travailleurs, de faire appel à de nouveaux bras. [...] Le 24 décembre 1854, l'Aurélié du capitaine Blanc débarquait à Pointe-à-Pitre le premier convoi de 344 Indiens. [...] En trente et un ans, sont arrivés 45.000 coolies. Guy Lasserre, « Les "Indiens" de Guadeloupe », *In, Cahiers d'outre-mer*. N° 22 - 6e année, Avril-juin 1953. pp. 128-158, https://www.persee.fr/doc/caoum_0373-5834_1953_num_6_22_1847, pp. 128-130. Consulté le 14 avril 2020.

allait orienter ses discussions et échanges autour du Bigidi ou du Gwoka. Voici les deux interrogations : Quel élément culturel aurait du sens, pour tous, et serait partagé par tous les Guadeloupéens, qu'ils soient d'origine indo – euro ou afro-guadeloupéen ou d'une autre origine ? Pourriez-vous définir le Guadeloupéen par sa manière d'être ? Si oui comment ?

Pour ce faire, trois cercles ont pu être réunis : le premier parmi les *Blan-péyi*, au nombre de sept (trois hommes et quatre femmes), le second pour les Syro-libanais au nombre de deux et le troisième pour les Afro-descendants, au nombre de dix. Malheureusement, nous n'avons pas pu réaliser la même enquête chez les *Zendyens*. Nous n'avons jamais pu avoir l'opportunité d'obtenir un rendez-vous avec la personne ressource, Monsieur Jocelyn Nagapin qui pouvait à la fois nous introduire dans la communauté indo-guadeloupéenne, et organiser ce cercle en nous invitant dans sa demeure. Par cette expérience, nous voulions savoir si d'une part, dans un cadre quasi-familial agréable, autour du boire et du manger, les gens se connaissant et s'appréciant mutuellement, pouvait surgir de la discussion le mot Bigidi entre ces personnes. Et d'autre part observer si le Gwoka était entendu comme élément culturel transversal au sein de l'ensemble des communautés concernées. À l'issue de l'expérience, nous avons pu constater que le mot Bigidi semblait aller de soi, pour l'ensemble des communautés rencontrées *Blan-péyi*, Afro-descendants et Syro-libanaises. Par ailleurs, la Guadeloupe évoquait le zouk pour les *Blan-péyi*, tandis que le Gwoka était nettement représentatif pour les Afro-descendants. Et parmi les enquêtés, deux jeunes femmes, qui partageaient autant leur culture orientale que l'influence africaine, ont plutôt évoqué leurs difficultés au sein de leur communauté, les reprochant leur attirance pour le Gwoka.

Parallèlement à l'enquête et à l'analyse du corps dansant antillais et guyanais, nous avons également multiplié les conférences dans les universités, les milieux associatifs ou artistiques pour mesurer l'impact de notre hypothèse principale, le Bigidi comme lecture du monde caribéen. Il en était ainsi notamment à l'Institut des Amériques (*The South Atlantic Center of the Institute of the America, Georgia State University Atlanta*)⁴¹, sur le thème « espace caraïbe : Interculturalité, corps-frontières, arts engagés ». Et en 2018, nous avons participé au colloque international « “Métissages”⁴² . Chercher, créer, façonner, penser et dire la culture ». CRILLASH-ADECAM/MC, Université des Antilles/Martinique et notre communication abordait ce point de vue : « Bigidi'Art, un pied de nez à l'histoire. Un art subversif ».

⁴¹ Cf : annexe n°3, visuel de communication du séminaire de *Georgia State University*.

⁴² Cf : annexe n°4, programme du colloque du CRILLASH-ADECAM/MC.

Nous avons élargi le champ de la recherche en le décontextualisant, l'objectif étant d'explorer le Bigidi sur des corps dansants de cultures étrangères à la culture-*ka*.

Notre recours à l'approche heuristique a été basé sur un travail d'atelier chorégraphique avec les danseurs en leur proposant une seule consigne : réagir spontanément et simultanément à l'énoncé du mot Bigidi, sans aucune préparation physique, technique ou conceptuelle. Pour réaliser cette analyse heuristique, nous avons pu d'une part interroger les danseurs étrangers, pour comprendre leur appréhension et la résonance du Bigidi sur leur corps, et d'autre part, nous avons relevé et noté les implications physiques et esthétiques, qu'ils formulaient selon leur propre compréhension et leur grille de lecture de la danse, d'une façon générale.

Pour finir, nous avons vérifié la signification et la pertinence de nos choix terminologiques en lien avec les corps *gwoka* : *genou-cassé*, pour le pas de base de la danse *toumblak* ; *baléyaj*, pour celui du *woulé* et Bigidi, pour le *léwòz*. Lors de nos cours de danse de Techni'ka, par exemple, nous explorions la musicalité du mot Bigidi, c'est-à-dire observer sa résonance sur le corps. Le Bigidi faisait sens chez les Guadeloupéens autant que chez les personnes étrangères à la culture-*ka*, comme si le geste et le mot fusionnaient pour ne faire qu'un. Cette longue phase d'observation du corps dansant, surtout étranger à la culture caribéenne, nous a permis de constater que le geste Bigidi est exprimé avec naturel, comme une évidence, ceci quelle que soit l'origine du danseur.

Le traitement des hypothèses, ainsi que des questionnements qu'elles soulèvent, a nécessité une structuration de notre travail en trois grandes parties qui, mises en interrelation les unes les autres, permettent d'élucider la nature du principe Bigidi qui agit dans l'espace, dans l'Art et chez l'Homme, ici et ailleurs.

La lecture que nous faisons se fonde sur le fait que, dans son essence, le Bigidi est, en somme, une incarnation verbale à la fois de l'outil de compréhension autant qu'une clé de lecture de l'Être Caribéen. Pour le traiter, la première partie cible les facteurs qui contribuent à l'édification de l'Homme-caribéen. Cette partie comporte trois sous-chapitres : Le lieu qui fait danser les hommes ; La tresse humaine, une évolution du corps social : édification de *lèspri Bigididant* et La dualité socio-politique. Leurs titres constitueront les sujets étudiés.

La seconde partie de l'étude consacrée au décryptage du corps dansant dans l'espace traditionnel antillais, pour cibler les éléments différentiels et les points communs entre les trois territoires qui concernent cette thèse. Il est question de repérer la construction langagière du corps dansant antillais et guyanais à travers la perspective historique. Il s'agit également d'identifier

comment le corps interprète le Bigidi, par quels genres de discours et de langage tant dans son rapport au spatio-temporel, que dans sa relation à l'autre. Deux sous-chapitres vont étayer cette partie : Diachronie du corps dansant des Antilles et de la Guyane et Symbolique du corps d'ici et d'ailleurs, qui sont une saisie distincte de la corporalité *gwoka*, *bèlè* et *kasékò* pour déchiffrer et cerner la symbolique et la représentation du corps chez l'Antillais et le Guyanais.

L'étude s'achève par une troisième partie analysant le Bigidi comme étant une clé de lecture et de compréhension des sociétés antillaises et guyanaises. Ici, il s'agit d'appréhender les fondements de cette notion si particulière et de repérer à travers le corps dansant, des archétypes communs aux trois territoires, afin de proposer une théorie du Bigidi, comme étant une théorie de l'harmonie du chaos. Cette partie qui finalise la thèse se structure en deux sous chapitres : *La driv* du *kò* et la feinte du temps, suivi du second qui s'intitule : Le Bigidi en tant que signifiant de la terre et la réinterprétation de l'Homme. Ces sous-chapitres vont s'atteler à mettre en exergue d'une part, la sémiologie du geste Bigidi nous permettant d'accéder à l'intellectualité du corps dansant comme un corps pensant. Et d'autre part, il s'agit de circonscrire l'archétype du Bigidi afin d'en dégager une généralité couvrant le champ artistique, esthétique, anthropologique et philosophique. Le Bigidi, *la geste* du chaos avec la clé de l'harmonie, *la rèpriz* témoignant d'une posture mentale comme étant une réalité et un principe de vie chez l'antillais et le guyanais. C'est sur toutes ces considérations qu'une théorie de l'harmonie du chaos se dégage de cette étude.

Avant d'entrer dans le développement de notre étude, un préambule est nécessaire pour éclairer d'abord le choix et l'intérêt de notre sujet, et pour en élucider l'objet.

A- Préambule

Choix et intérêt du sujet

Le choix et l'intérêt du sujet de notre étude sont étroitement liés à notre parcours, mais également à l'intuition que nous avons eue. Ce parcours nous a permis d'explorer le lien entre la danse *gwoka*, plus particulièrement, la danse *léwòz*⁴³ et son rapport à la société guadeloupéenne. Ce lien nous l'avons nommé Bigidi. À ce sujet, notre réflexion aujourd'hui porte sur le sens profond de l'immanence de ce geste dansé, sur les plans anthropologiques⁴⁴, sociologiques⁴⁵, voire philosophiques⁴⁶. Le sujet porte en son sein l'hypothèse que, le Bigidi serait une clé de lecture de la société des Antilles et de la Guyane. En effet, il permettrait la compréhension des comportements, des réactions et des relations entre individus, au sein des sociétés traversées par l'histoire coloniale et esclavagiste. Le Bigidi, fait social total, énoncerait donc, à travers le Gwoka, l'harmonie, au sens large du terme, dans le désordre apparent, qui résulte de la vie socioculturelle, et cela constituerait l'immanence du « corps social » des Antilles et de la Guyane.

Cette étude est aussi pour nous, l'opportunité nous permettant de vérifier par le prisme de l'approche scientifique, l'intuition que nous avons eue tôt. C'est ici un vaste champ de réflexion qui s'est ouvert à nous, et ce, depuis le début de notre recherche empirique sur le Gwoka, sans compter que le sujet traité est protéiforme et polysémique.

Nos premiers balbutiements dans la recherche remontent à 1987. À l'époque, ils relevaient, en quelque sorte, des sentiments qui nous assaillaient dans notre for intérieur. Cela se justifiait par le fait de notre naissance sur un archipel, la Guadeloupe, située dans un trois chemins à la forme d'un Y, que forment les Petites Antilles. Ce territoire est à la croisée des chemins, entre Anguilla à l'extrême d'une branche, Antigua & Barbuda à l'autre et Grenade qui termine en filigrane ce chapelet d'îles.

⁴³ En effet, la soirée de la performance *gwoka* est dite *swaré-léwòz* ou *Léwòz : mwen kay adan an Léwòz*. On ne dit pas : je vais dans une soirée de Gwoka, mais plutôt un *Léwòz*. Cette performance dansée est exécutée par un(e) seul(e) danseur(e) à la fois, à l'intérieur de l'espace *wond a léwòz*, ce qui constitue une particularité de l'univers de la danse traditionnelle guadeloupéenne. C'est singulièrement dans la danse *léwòz*, que se révèle avec force la notion du Bigidi. De manière spécifique la *rèpriz* intervient lorsque le danseur veut démarrer sa danse, en s'introduisant dans le cercle consacré à cet effet.

⁴⁴ Andrée Grau (dir.), *Anthropologie de la danse Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005.

⁴⁵ Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998.

⁴⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Puf, [1968] 2001.



Carte 1 : La Guadeloupe à la croisée des chemins, est la seule île située au centre d'un carrefour à la forme d'un Y. Source : The United States General Services Administration's Office of Citizen Services and Innovative Technologies, http://www.emersonkent.com/map_archive/caribbean_2011.htm. Consulté le 14 Janvier 2016.

En Guadeloupe, la vision du monde se définit en fonction de la position stratégique d'un individu dans l'espace. Géographiquement, la jonction, entre la Grande-Terre et la Basse-Terre, forme un triangle. Si l'on se place de l'extérieur en provenance de la mer, on aura un ressenti de fermeture ou d'enfermement du lieu. Mais si, au contraire, on se situe sur terre à partir de ce point de convergence, le regard se déploie alors, et donne la perception de s'ouvrir au monde, tant la présence de la mer vient en signifier l'immensité. Cela engendre le fait que, tous ceux qui vivent sur ce territoire intègrent une vision d'ouverture au monde. Mais paradoxalement, l'être insulaire a subrepticement intégré l'image et l'idée que se fait déjà l'étranger de l'espace îlien : fermé, clos, étroit, ce qui induit en même temps le caractère de ceux qui y vivent.

Lorsque nous avons été amenée à quitter notre île en 1984, pour étudier le métier de danseuse interprète à l'université Paris-Sorbonne Paris IV, nous avions pour seul bagage le fondement de la danse *gwoka*. Dans notre domaine, la solution pour être reconnue en tant que professionnelle, dans le cercle de la danse au niveau international, impliquait un préalable. Il nous fallait d'abord gommer, de notre corps, notre savoir ancestral, pour y introduire le langage académique et maîtriser la nomenclature dite universelle (danse classique, moderne, contemporaine) et le jazz qui semblait répondre aux attentes du danseur noir.

Nous avons désobéi d'une certaine manière. En effet, tout en apprenant le savoir de l'autre, nous avons conservé à l'intérieur de notre corps la danse *gwoka* qui nous avait nourrie durant notre jeune âge. En procédant ainsi, nous nous sommes rendu compte et nous avons intégré assez rapidement, le fait qu'il y avait un certain nombre de pré déterminismes qui allaient à l'encontre de « notre danse ». Nous avons très vite compris que, dans l'univers de la danse, se jouait une partition en deux mondes : la danse académique du point de vue occidental et les autres danses, quel que soit l'espace géographique ou culturel de leur appartenance. Face à ce constat, nous avons donc du mal à admettre et à accepter cette équation : la catégorisation entre la danse savante, qui serait la seule à être intelligible, notamment la danse classique, et les autres reléguées au second plan, en étant rangées dans la case traditionnelle ou folklorique.

En corollaire, nous avons fait le choix de désobéir à ce diktat, et ce fut là l'élément déclencheur qui nous a poussée à faire de la recherche sur le Gwoka. Notre seul objectif, à cette époque, fut de parvenir à démontrer, mais aussi à convaincre les sceptiques de la valeur et de la complexité de cette danse, même si, en apparence, elle laisserait entrevoir quelques simplicités lorsqu'on la pratique (la danse) ou quand on la contemple.

Pour ce faire, il nous fallait répondre à un certain nombre de questionnements importants, parmi lesquels :

- Pouvait-on envisager la danse *gwoka* comme étant un ensemble cohérent de connaissances, obéissant à des lois spécifiques, et que l'on conceptualiserait avec bénéfice ?
- Était-il possible d'inventer une nouvelle technique de danse, ainsi qu'une écriture chorégraphique, à partir du Gwoka ?
- Était-il envisageable de concevoir alors une véritable taxinomie inspirée et inhérente à la culture-*ka* ?
- Dans quelle mesure serait-il possible de proposer une méthode d'enseignement et de transmission avec des contenus pédagogiques tangibles dignes de ce nom ?

Afin de répondre à ces questionnements, nous nous sommes évertuée à regarder, à observer et à décrypter le Gwoka, autant de l'intérieur, en tant que guadeloupéenne, que de l'extérieur, en tant que chercheur. Pour cette dernière tâche, nous avons dû accomplir un grand effort intellectuel, pour, autant que faire se peut, trouver la distanciation nécessaire nous permettant d'observer avec le plus d'objectivité possible, pour étudier une danse que nous connaissions, et qui faisait partie de notre vécu profond. Le but était pour nous d'avoir un regard critique, objectif et neutre sur le sujet.

Aussi, nous nous sommes organisée pour veiller à transcender l'influence affective, ainsi que le poids de l'histoire coloniale et esclavagiste qui construisait, malgré nous, notre identité. Pour cela, il nous a fallu plus de quinze ans, pour analyser les sept danses constituant le panel chorégraphique Gwoka. Par ce travail technique et didactique, nous avons voulu déconstruire les imaginaires, emprunts de préjugés, sur les danses traditionnelles guadeloupéennes, dans l'objectif ultime de les débarrasser de cet oripeau exotique, qui tentent à faire croire que leur pratique est *a priori* d'exécution facile et dénuée de tout savoir intéressant.

Fort de ce constat, nous avons admis également que, ce qui constituait l'épine dorsale et la beauté de cette danse, c'était justement ce qui, à première vue, pouvait être dérangent aux yeux des non-initiés. Nous constatons en outre, que le danseur était en permanence dans un état de déséquilibre. C'est cette singularité corporelle qui, en même temps, est un signe symbolique, nommé comme déjà évoqué, Bigidi. Nous avons donc convenu que ce substantif de la langue vernaculaire créole, désignait parfaitement cette gestuelle, ainsi que les réalités chorégraphiques *gwoka* sous-jacentes.

Aujourd'hui, nous pouvons affirmer que nous avons eu raison de désobéir au diktat des pensées eurocentristes pour ne pas rejeter notre culture-*ka* au seul profit des danses académiques. Nous avons réussi à transmettre notre vision et notre conception de la danse *gwoka* au niveau international, à travers des conférences, des masterclass, des créations et des spectacles. Par ce truchement, nous avons fini par révéler que la danse *gwoka* comporte bien une technicité singulière, que ses composantes résultent, d'une codification, d'une esthétique et d'une poétique intrinsèques et bien spécifiques au corps dansant-*ka*.

La maturation de la longue recherche que nous avons menée sur le corps-*ka*, nous amène aujourd'hui à une nouvelle étape : la nécessité d'élaborer un discours théorique caribéen, fondé sur le postulat qu'il existe, dans l'univers caribéen, un « corps dansant », dont se fait l'écho le corps antillais et guyanais, à l'instar du « corps-*ka* » guadeloupéen.

Pour parvenir à la démonstration de cette réalité, « soutenir une thèse », nous est apparue comme l'une des voies les mieux indiquées. Avant d'arriver à cette nouvelle phase, nous avons dû franchir plusieurs étapes, à travers un long processus pour inventer une nouvelle technique de corps, que nous avons nommé « Techni'ka ». Pour transmettre et aider l'autre, à comprendre la complexité de cette danse, nous avons repéré dans ce long travail liminaire, les dénominateurs communs aux sept danses du *gwoka*, ce qui nous a permis d'extirper trois critères constitutifs de l'épine dorsale du Gwoka et de la Techni'ka :

La feinte du temps et la *driv* du *kò* (relation au temps et à l'espace) ;

La *posture-ka* (image, architecture corporelle) ;

Le Bigidi (déséquilibre, chaos).

Il nous est possible dès lors de définir la Techni'ka comme une danse basée essentiellement sur la mobilisation de la partie inférieure du corps, incorporant un transfert rapide des appuis du pied (talon, orteils, plante du pied, bord externe et interne du pied (dits *kanté*⁴⁷), et sur l'utilisation exacerbée des contretemps corporels et rythmiques. Les jambes et les pieds sont dans une configuration de *posture-ka* fermée (en dedans) et de *posture-ka* ouverte (en dehors). Le moteur du mouvement est le bas de jambe. La dynamique du geste est multiple, due au changement rythmique varié, grâce au rôle du *makè* (tambourinaire soliste) qui construit ses phrasés musicaux sur le principe du Bigidi (contretemps, syncope, accélération, silence-habité et du phénomène de l'improvisation). Dans un Bigidi, l'axe du danseur est en brisure constante, il en résulte une forme de déséquilibre-permanent. La forme obtenue se meut variant : angulaire, asymétrique, intériorisée, arrondie. Il en découle une énergie qui est un contraste entre la tension et le relâchement. Le mouvement obtenu, alterne des dynamiques contrastées du piquant au suspendu ou du saccadé à l'aérien. La technique sous-jacente intègre la relation corps-son-énergie, un rapport primordial dans la pratique du Bigidi. Dans ce processus, le corps possède deux positions majeures :

Posture-ka ouverte : colonne vertébrale allongée, membres inférieurs en parallèle et en rotation externe.

Posture-ka fermée : colonne vertébrale en courbe ou en torsion, membres inférieurs en *ka-fermé* (rotation interne, *kanté*).

Dans ce rapport, la tête, les épaules, les bras et les mains interviennent en éléments secondaires :

élément de marquage ;

élément de *rèpriz* ;

élément de coordination ;

élément de communication.

Cette technique corporelle exige la maîtrise d'être à la fois vertical (rigueur) et horizontal (liberté). On retiendra que l'étude de la Techni'ka exige deux qualités essentielles : l'art du *fap-*

⁴⁷ Mot créole pour désigner un objet, quelque chose ou quelqu'un dans une posture déformée, déviée, inclinée, en biais, de travers. Dans le cas de la danse *gwoka* (particulièrement dans la danse *léwòz*), le pied, sur le plan articulaire, peut être mobilisé dans plusieurs positions différentes : en rotation interne ou externe ou lorsque le poids du corps repose plutôt sur le bord interne ou externe du pied (*varus* et *valgus*).

fap, c'est-à-dire de bien improviser, constituant la liberté émotionnelle et mentale du danseur, pour faire acte de création, de re-création et le respect, ainsi que le dépassement des lois fondamentales, qui représentent la maîtrise des nombreux codes du Gwoka.

Si l'on nous demande pourquoi avez-vous choisi comme titre de votre thèse « Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale du corps dansant des Antilles et de la Guyane. » Notre réponse, est qu'il s'est imposé à nous comme le fruit d'une longue expérience artistique et humaine, qui ne cesse, du reste, de nous questionner encore et de diverses manières.

Dans cette étude, nous nous attelons à répondre aux différentes interrogations soulevées précédemment sur le Bigidi en tant que danse de l'harmonie du désordre, relevant d'une immanence sociale du corps dansant antillais et guyanais. Pour ce faire, nous avons émis, comme annoncer dans l'introduction, différentes hypothèses guidées le plus souvent par une forte intuition nous animant. Aussi, la thèse est-elle pour nous, une nouvelle étape vécue comme un espace de travail, nous poussant dans nos propres retranchements. Dans ce processus, nous avons besoin parallèlement de vérifier cette longue recherche sur le corps dansant guadeloupéen. Ce corps qui nous a accompagnée tout au long de notre carrière et qui nous amène aujourd'hui, à nous interroger aussi, sur les corps dansants de la Martinique et de la Guyane.

Par ailleurs, cette recherche nous a également conduite, au fil des années, à des échanges, des confrontations, mais aussi à une forme d'un va et vient entre le corps dansant de notre territoire et celui similaire à d'autres lieux. Dans ce cheminement, nous avons expérimenté la Techni'ka et le Bigidi dans les différentes sphères de danse à l'étranger (les compagnies et les écoles de danse, ainsi que les universités, telles que (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, Rudra Béjart Ballet (Suisse), *Georgia State University*, *Kennesaw State University* (États-Unis), Festival des Arts Nègres de Belo Horizonté (Brésil), *Theater Scotian Bank* (Canada), Festival des Hivernales (Avignon), Danses et Continent(s) Noir(s) (Toulouse, France), *Teatro Del Estado* à Xalapa (Mexique), Université Abdou Moumouni-Niamey (Niger), Fédération française des psychologues et de psychologie sur « l'Imaginaire créole et karayb » (Guadeloupe), Cie Ayikodans (Haïti), Rencontre le temps du *ké kô* et danse métisse (Guyane), Biennale de la danse (Martinique), Festival Edanco (Saint-Domingue...). Nous n'avons fait que cela durant toutes ces années, et nous arrivons aujourd'hui à une limite, comme un mur qui nous oblige à nous arrêter pour rassembler et analyser de façon conceptuelle tout ce vécu artistique, et en réaliser les analyses en vue de la production scientifique.

Il importe également de noter que le soubassement de ces expériences ne touche et ne traite que de l'humain. La pertinence de cette étude sur le Bigidi, ne devrait plus être cantonnée à une expérience purement personnelle. C'est pourquoi nous nous sommes engagée dans la voie du dépassement du champ de la pratique artistique, pour, de surcroît, toucher également celui de la réflexion épistémologique (anthropologique, sociologique, et même philosophique plus singulièrement). Nous pensons que tout l'enjeu et l'intérêt de ce travail se situent là. En effet, dès lors que nous avons partagé notre lecture de la danse *léwòz*, en explicitant que la corporalité chaotique est en réalité la métaphore du désordre social, et que le Bigidi définit parfaitement l'être guadeloupéen, il y a eu une forte réappropriation du terme Bigidi, par la population, tant au niveau linguistique, que sur les plans corporels et de la création artistique.

Autant, nous avons besoin de comprendre le pourquoi de cette réalité, autant il nous importe d'y répondre au travers d'une étude solide, la voie d'un travail scientifique est pour ce faire la mieux appropriée.

Comment une quête, initialement personnelle, est-elle enfin devenue une préoccupation collective, dont les considérations concerneraient l'humain, avec lui, l'humanité ? Quel en est l'état des lieux à ce jour ?

État des lieux

Une recherche solitaire, intuitive et empirique s'est imposée à nous, car nous ne disposions à l'époque que de six ouvrages, traitant pour la majorité, de la musique *gwoka* :

*Diadyée*⁴⁸ de Jocelyn Gabali, est le seul ouvrage dédié au Gwoka qui, en plus des rythmes et des instruments musicaux, abordait alors de manière liminaire la danse.

*Traité de gro ka moden*⁴⁹, de Gérard Lockel, axé sur une méthodologie de la musique-ka, ne pouvait répondre à nos attentes au niveau du corpus danse-ka.

Carnot par lui-même. Alors ma chère, moi...., de Marie-Céline Lafontaine, offrait plutôt un dialogue intime où le maître-ka Carnot se racontait⁵⁰.

⁴⁸ Jocelyn Gabali, *Diadyée*, Paris, auto-édition Imprimerie Edit 71, 1980.

⁴⁹ Gérard Lockel, *Traité de gro ka moden, initiation à la musique Guadeloupéenne*. Édité par l'auteur, réalisation atelier intégral-Guadeloupe (janvier 1981).

⁵⁰ Marie-Céline Lafontaine, *Carnot par lui-même. Alors ma chère, moi....*, Paris, Éditions Caribéennes, collection *Kòd yanm*, 1986.

*La Musique dans la société antillaise*⁵¹ et la *Danse aux Antilles*⁵², de Jacqueline Rosemain, nous permettaient de comprendre les différenciations culturelles entre la Martinique et la Guadeloupe, au travers des données historiques.

*Musiques & Musiciens de la Guadeloupe, Le chant de Karukéra*⁵³, relate, de façon diachronique, la musique guadeloupéenne dans sa construction et ses différents genres, depuis l'époque amérindienne jusqu'à nos jours.

Finalement, concernant la danse *gwoka* à proprement parler, nous ne partions quasiment de rien, car il n'y avait aucune étude, ni approche conceptuelle, permettant d'en comprendre les plans technique⁵⁴, esthétique, anthropologique ou philosophique qui nous intéressaient. Par rapport à l'orientation de notre étude, nous ne pouvions donc recourir à aucune référence bibliographique antérieure, en particulier dans le domaine chorégraphique. Nous ne disposions pas non plus de moindre prémisse théorique sur laquelle nous pouvions nous appuyer, apporter des comparaisons ou même nous confronter.

Dans notre quête de découvrir le moindre écrit, réflexion ou théorie, même encore balbutiante, sur la danse *gwoka*, nous nous rendions, en revanche, à l'évidence que les questions esthétiques étaient plutôt abondamment abordées sur les danses académiques (classique, moderne, jazz, contemporaine).

Toutefois, les ouvrages, qui traitent de la danse d'une façon générale, sont nombreux, et même très variés. Ils exposent globalement la description d'une technique, son historiographie ainsi que la démarche d'un chorégraphe spécifique. Hormis l'ouvrage de Suzanna Sloat⁵⁵, qui trace un large spectre des danses caribéennes (Cuba, Jamaïque, Haïti, République Dominicaine, Puerto-Rico ainsi que les Petites Antilles), plongées dans leur contexte à la fois historique et contemporaine allant du *Bèlè* de la Dominique au zouk antillais. Les ouvrages traitant exclusivement du *Gwoka*, du *Bèlè* ou du *Kasékò* sont très peu nombreux, en particulier ceux qui abordent l'esthétique ou toute autre analyse des danses caribéennes.

Quant aux travaux universitaires, les thèses consacrées au *Gwoka* ou à la danse caribéenne,

⁵¹ Jacqueline Rosemain, *La Musique dans la société antillaise, 1635-1902*, Paris, L'Harmattan, 1986.

⁵² Jacqueline Rosemain, *La Danse aux Antilles. Des rythmes sacrés au zouk*, Paris, L'Harmattan, 1990.

⁵³ Alex & Françoise Uri, *Musiques & Musiciens de la Guadeloupe, Le chant de Karukéra*, Paris, Offset, 1991.

⁵⁴ Ici, on entend par technique dans le domaine chorégraphique académique, un ensemble de postures, d'organisations, de schéma corporel et du mouvement sur le plan spatio-temporel, rattachés à une esthétique et un style.

⁵⁵ Suzanna Sloat, *Caribbean Dance, From Abakua to zouk*, Edited by Suzanna Sloat, University Press of Florida, 2002.

voire ceux traitant la culture musicale traditionnelle de l'Amérique Latine, ne concernent le plus souvent, que la musique. La problématique de la danse n'y est souvent qu'effleurée, puisque dans ces territoires, la danse fait souvent partie du corpus musical, fort heureusement, puisqu'elle y est le pendant de la musique. Sur la danse, les ouvrages en question, disions-nous, ne proposent aucune description fine et détaillée des pas, ni même celle de l'architecture corporelle. Il n'y a pas non plus d'antériorité qui permet au chercheur d'avoir un élément comparatif, hormis, le seul ouvrage qui se consacre exclusivement à la danse *gwoka* : *Techni'ka*⁵⁶. Toutefois, on trouve un contenu didactique et taxinomique de la danse, en tant que nouvel outil pédagogique pour ceux qui transmettent ou pratiquent cette danse. C'est le cas de Tradition, *Danmyé-kalenda-Bèlè de Martinique, Les danses kalennda-bèlè*, tome 2 de l'association AM4⁵⁷ qui propose trois tomes, dont le tome 2 est exclusivement consacré aux danses des tambours de la Martinique. Dans cet ouvrage, grâce à l'apport des illustrations photographiques, on y aborde, entre autres, les principes techniques des positions des bras et des jambes. L'ouvrage en question, y associe une terminologie très précise sur les noms des pas de danse, et sur les types de déplacements des danseurs dans l'espace. Malgré tout, cet ouvrage ne nous apporte aucune aide significative sur les problématiques fondamentales que soulèvent notre objet d'étude, afin de nous aider à mieux expliciter le sens profond des danses traditionnelles, comme un élément de compréhension de la société martiniquaise. Néanmoins, les trois tomes présentent une véritable nomenclature descriptive, utile à tout chercheur qui se penche sur les sujets qu'ils abordent. C'est sur ce plan, que nous en avons tiré bénéfice dans la réflexion que nous menons sur l'analogie de certains termes comme le *nika* et le *kannigwé*, en lien avec leurs équivalents guyanais.

Pour le reste, le même problème se pose sur les danses guyanaises (notamment les communautés dites fondatrices de ce territoire : Créoles, Amérindiennes et Bushinenges), aucun ouvrage n'a encore été consacré aux cultures chorégraphiques sous-jacentes, sauf les trois ouvrages qui abordent les danses, rythmes et tambours créoles guyanais, respectivement celui de Monique

⁵⁶ Léna Blou, *Techni'ka Méthodologie et principes culturels caribéens pour l'enseignement du gwoka et du Bigidi*, Nouvelle édition revue et augmentée, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2021.

⁵⁷ Association AM4, Tradition, *Danmyé-kalenda-Bèlè de Martinique, Les danses kalennda-bèlè*, tome 2, Fort-de-France, K. Éditions Patrimoine, 2014.

Blérald-Ndngano⁵⁸, de Berthela John⁵⁹ et de Marie-Françoise Pindard⁶⁰.

À défaut de se référencer aux différentes réflexions scientifiques sur les danses de ces régions, le chercheur doit se tourner vers l'histoire. L'intérêt, d'écrits d'historiens contemporains, est qu'ils permettent aussi de comprendre la réappropriation récente de la culture endogène de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane. Les travaux de Serge Mam Lam Fouck par exemple, éclairent sur le peuplement de la Guyane et sa faible densité par rapport aux autres départements *outremériens*. Ils aident aussi à souligner des traits historiques communs et fondateurs, des trois territoires (Guadeloupe, Martinique, Guyane), dans la construction de ces régions *outremériennes* françaises.

Parmi les propos de l'historien Serge Mam Lam Fouck, la citation suivante dépeint parfaitement le degré d'assimilation française des *outremériens*, et qui aujourd'hui, peut paraître surprenant :

« Éboué écrit Ulrich Sophie, se rappelait : le potache de neuf à dix ans, assis sur les bancs de l'école des garçons de Cayenne et qui récitait par cœur les premières pages de l'histoire de France : "Autrefois, la France s'appelait la Gaule et ses habitants étaient les gaulois. Nos aïeux avaient les yeux bleus et portaient une longue et forte moustache"⁶¹ ».

Nous qui sommes de la génération bien plus éloignée que celle du gouverneur Éboué, né en 1884, nous avons dû aussi à intégrer le fait, que les Gaulois étaient nos ancêtres. Dans la tête de tous les enfants des années 1960, de notre génération, cette filiation était vraie, naturelle et d'une logique implacable.

De nombreux chercheurs antillais et guyanais se penchent sur l'histoire contemporaine de leur territoire avec une analyse critique, en apportant des faits scientifiques nouveaux.

Par exemple, *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui*⁶², sous la direction de Serge Mam Lam Fouck nous fait naviguer dans la complexité inextricable de la sociologie guyanaise, mettant au

⁵⁸ Monique Blérald-Ndagano, *Musiques et Danses Créoles au tambour de la Guyane Française*, Cayenne, Ibis Rouge Éditions, Presses Universitaires Créoles/GEREC, Coll. Espaces Guyanais, 1996.

⁵⁹ Berthela John, *op., cit.*

⁶⁰ Marie-Françoise Pindard, *Musique traditionnelle créole, Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006.

⁶¹ Serge Mam Lam Fouck, *Histoire de la société guyanaise, les années cruciales : 1848-1946*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987, p. 189.

⁶² Serge Mam Lam Fouck (dir.), *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui, Un département français dans la région des Guyanes*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007.

jour la dichotomie de ce lieu qui, à la fois, est à la pointe de la technologie moderne (CNES de Kourou)⁶³, et aux portes du « primitif » par l'état de développement timoré du territoire. Le fossé entre la réalité de ce sol guyanais et celui du territoire national est énorme, ce qui laisse perler des désordres successifs. En effectuant le croisement des données historiques avec ceux des faits culturels des trois territoires étudiés (Guadeloupe, Martinique et Guyane), nous avons pu aboutir à une meilleure compréhension des mutations opérées dans le Gwoka. Historiquement, *La décolonisation improbable*, de Jean-Pierre Sainton⁶⁴, dont l'objet de recherche porte sur la période allant de 1943 à 1967, pose le postulat de la *posthabitation* qui, selon l'auteur, est le moment clé du basculement de la société antillaise : elle passe de l'habitation tardive à la nouvelle société urbaine consommatrice, soucieuse de modernité. Il met en lumière les faits historiques ainsi que l'histoire humaine racontée ou vécue. Dans cet ouvrage, les faits politiques étayés, autant pour la Martinique que pour la Guadeloupe bousculent en quelque sorte la transmission historique de cette période et de sa représentation. Il affirme par exemple, que « la loi de 1946 que les générations postérieures critiques érigèrent en symbole du début de la *néantisation* n'est pas l'an *alpha* de l'assimilation, mais son aboutissement législatif et institutionnel⁶⁵ ».

Les travaux de l'historien Gabriel Entiope⁶⁶, dans *Nègres, danse et résistance*, nous ont été d'une contribution efficiente et pertinente. L'auteur y consacre tout un chapitre exclusivement à la danse de l'époque coloniale, ce qui est relativement rare dans ce domaine. Tout en le mettant en exergue, il postule que, pendant l'esclavage, la danse et le corps ont été les lieux de résistance, en période du petit marronnage. En outre, cette historiographie de la danse des Nègres, permet de classer les sources historiques proposées, selon le lieu culturel correspondant, sources décrivant les us et coutumes des esclaves et leurs danses. Les références de l'époque coloniale, auxquelles fait allusion Gabriel Entiope, montrent bien, d'une part qu'elle a produit une culture musico-chorégraphique spécifique à chaque territoire. D'autre part les analyses émises par les chroniqueurs ou missionnaires, à l'encontre de la gestuelle chorégraphique des esclaves, étaient subjectives et mal interprétées dans ce contexte colonial.

Par ailleurs, il y a des auteurs déjà mentionnés en *supra* qui ont su saisir les éléments de la

⁶³ Centre spatial guyanais.

⁶⁴ Jean-Pierre Sainton, *La décolonisation improbable, Cultures politiques et conjonctures en Guadeloupe et en Martinique (1943-1967)*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2012.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁶ Gabriel Entiope, *op. cit.*

culture au moment où la tradition était reléguée au rang des déshérités, au profit de l'assimilation. Dans cette lignée, on peut retenir aussi le travail de recherche réalisé par Marie-Céline Lafontaine⁶⁷ dans les années 1980, sur la commune de Baie-Mahault, haut lieu de la culture-ka, qui permet de rendre compte des mutations esthétiques, notamment la fusion des chants de *véyé*⁶⁸ et des chants de *léwòz*. Certains ouvrages axent leurs études sur la culture musicale *gwoka* pratiquée dans les années 1970-1980. Dans ce registre, on retient *Diadyéé*, de Jocelyn Gabali⁶⁹. Dans ce précieux outil pour notre étude, l'auteur accorde un soin minutieux dans la recherche de sources historiques. L'ouvrage *Musiques et Musiciens de la Guadeloupe*, rédigé par Alex et Françoise Uri⁷⁰, est à la fois historiographie et iconographie panoramique de la culture musicale guadeloupéenne. L'ouvrage brosse l'ensemble des musiques présentes dans l'île, depuis ses origines amérindiennes jusqu'à sa recreation caribéenne, grâce aux influences africaines et européennes en terre américaine. Ce travail de recherche quasi-exhaustif est très pertinent, notamment en ce qu'il interpelle la linguistique à propos du Gwoka, entre autres. On y observe diverses variations sémantiques des différents noms ou significations relatifs au Gwoka. Il en est, par exemple, ainsi de *gro-ka*, des années 1960, qui devient *gwo-ka* dans les années 1980, avant de muter en *gwoka*, pendant les années 2000.

Notons que le champ de la danse n'est pas à proprement traité dans cet ouvrage *Musiques et Musiciens de la Guadeloupe*. Par ailleurs, certaines significations des danses d'antan, qui y sont abordées, ne sont plus pareilles qu'aujourd'hui pour les mêmes danses. Par exemple, le « *kaladgia* », jadis danse de l'amour, est devenu aujourd'hui *kaladja*, danse de la tristesse. Ce qui nous permet d'affirmer que le Gwoka à l'intérieur de son univers traditionnel n'a cessé de subir des transformations, des mutations extrêmement dynamiques, ce, tout au long de son histoire, en corollaire du créole qui lui sert de langue véhiculaire.

Pour comparer les écrits du XVII^e siècle avec ceux du XX^e siècle, ceux aux regards

⁶⁷ Marie-Céline Lafontaine, « Unité et diversité des musiques traditionnelles Guadeloupéennes », In, *Les musiques Guadeloupéennes dans le champ culturel afro-américain au sein des musiques du monde*, Paris, Éditions Caribéennes, 1988.

⁶⁸ La *véyé* (veillée) est un terme créole (guadeloupéen en l'occurrence), qui désigne la soirée où la personne décédée est exposée, soit chez lui (pratique ancienne devenue beaucoup plus rare aujourd'hui), soit dans une salle dédiée des pompes funèbres, où la famille, les proches, ainsi que les amis vont honorer la personne disparue, ce, durant une bonne partie de la nuit. C'est donc au cours de cette *véyé*, que les hommes se réunissent à l'extérieur de la salle où est exposé le défunt ou la défunte, en formant une ronde et lance un chant inédit, au thème totalement improvisé...

⁶⁹ Jocelyn Gabali, *op., cit.*

⁷⁰ Alex et Françoise Uri, *op., cit.*, p 34.

intrinsèques qu'extrinsèques à la Guadeloupe, une lecture à la fois critique, différenciée et complémentaire, nous a été nécessaire. Nous sommes parvenue à constater que tous ces travaux – tant historiques, scientifiques, autobiographiques qu'artistiques – tracent une ligne saillante et transversale de la Caraïbe, dans les termes de la pratique chorégraphique et des outils l'accompagnant : usage du cercle, du tambour, de l'improvisation, et avec pour acteurs le danseur et le chanteur. De cette pratique découle une esthétique particulière, liant musique, chant, danse et tambour. C'est une esthétique sociale, une esthétique de résistance.

D'autres que nous sont parvenus à la même observation. Tel est le cas de l'enseignante guyanaise Berthela John⁷¹ qui, très récemment, a effectué un travail de synthèse abouti sur les tambours et la musique de la Guyane. Elle parvient, entre autres, à la conclusion que les pratiques tambourinaires rejetées au profit de l'assimilation, subissent une forte réappropriation au début du XXI^e siècle, par les jeunes créoles guyanais comme marqueur identitaire et considérées sur le plan social comme instrument fédérateur au regard de la diversité culturelle du territoire.

En réalisant une analyse comparée entre la Guadeloupe, la Martinique et la Guyane, nous avons repéré des points culturels saillants qui les caractérisent mutuellement. On note que l'espace-temps est similaire dans le rejet de la culture *habitationnaire* au travers, respectivement, du Kasékò, du Bèlè et du Gwoka des années 1950-1970, et qu'une réappropriation de la culture endogène s'est opérée, dans chacun de ces trois territoires, dès les années 1970-1990. Les années 2000 confirment une prise de conscience culturelle, plus affirmée des Guyanais, des Martiniquais et des Guadeloupéens, en particulier des pratiquants tambourinaires, danseurs et chanteurs qui, à travers leurs médias, certifient leur identité autant que leur singularité respective. On peut, par ailleurs, observer que les chercheurs antillais et guyanais osent, progressivement, orienter leurs démarches scientifiques et didactiques vers leurs pratiques traditionnelles, qu'ils questionnent, tout en y apportant des réponses efficaces. En la matière, un nombre croissant d'ouvrages et de thèses voit le jour, progressivement, dans les années 1980-2000. Cette contribution est le fait, pour la plupart, des musicologues, des historiens, des ethnologues ou des acteurs de la tradition. Il en est ainsi, notamment de la récente thèse en histoire, de Marie-Hélène Laumuno⁷², qui postule que les

⁷¹ Berthela John, *op. cit.*

⁷² Marie-Hélène Laumuno, *Les gens du Gwoka en Guadeloupe, Devenir acteur de décolonisation (1931-1994)*, thèse d'histoire, Université des Antilles, 2019.

pratiquants du Gwoka, qu'elle nomme « Les gens du *gwoka* », deviennent des acteurs de la décolonisation entre 1931-1994. La thèse de Yannick Théolade⁷³ une première dans son genre, est axée sur la « recherche-action » d'un objet d'étude original : le « Djokan », qu'il affirme être un patrimoine guyanais, dans la culture des arts de combat afro-amazonienne pour un mieux vivre. L'ethnomusicologue Vaïty Simone pose, elle, la question de la modernité dans l'art *Bèlè* martiniquais, et défend avec force que le *Bèlè* cantonné dans la catégorie traditionnelle cache en définitif la modernité qu'elle recèle en son sein. À la lecture de son travail, deux mots clés attirent notre attention, lorsqu'elle explicite le mot créole *wèlto* qui, dans l'identité martiniquaise, serait une technique de détour, de camouflage. Elle en fait le parallèle avec la danse, et indique qu'

« En effet, le *Danmié* en est un exemple tout à fait représentatif. Il s'agissait pour les esclaves, à qui il n'était accordé aucun droit, de braver un certain nombre des interdits par un détour, un camouflage, un *wèlto* de la danse⁷⁴ ».

Sur cette notion, elle précise que le *wèlto* serait la traduction du faux-semblant, du camouflage⁷⁵ où les choses sont dites de façon dissimulée. Cela constitue un point de départ assez significatif pour approcher l'être martiniquais. En revanche l'unique thèse et très récente sur la pratique musico-chorégraphique de l'univers créole guyanais, celle de Marie-Françoise Pindard, n'offre pas une telle perspective. Nous relevons néanmoins que la danse *kasékò*, décrite par cette auteure, intègre bien une dimension du déséquilibre :

« Littéralement, casser le corps, pour l'exécution du *kasékò*, les mouvements de tout le corps sont exprimés à travers ce seul mot, on remarque le danseur effectuant un *nika*, d'où cette position en déséquilibre⁷⁶ ».

Marie-Françoise Pindard affirme, par ailleurs, que les rythmes créoles guyanais constituent des facteurs de cohésion sociale et construisent le fondement de l'identité guyanaise.

Des autres contributions scientifiques, qui concernent les études culturelles et artistiques des trois territoires de notre étude (Guadeloupe, Martinique, Guyane), on compte : l'ouvrage

⁷³ Yannick Théolade, *Le Djokan, un patrimoine guyanais : Une culture martialo-musicale afroamazonienne pour un mieux vivre ?* Thèse d'ethnomusicologie, Université des Antilles, 2020.

⁷⁴ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 57.

⁷⁵ Suzanne Césaire *Le grand camouflage, écrits de dissidence (1941-1945)*, Paris, Seuil, 2009.

⁷⁶ Marie-Françoise Pindard, *Les rythmes fondamentaux de la musique traditionnelle créole de Guyane, signes, symboles et représentations d'un fait social total originel*, thèse de musicologie, option ethnologie, Université des Antilles, 2016, p.143.

ethnomusicologique sur la musique du *grajé*⁷⁷ guyanais, de Marie-Françoise Pindard – le livre plus général de Monique Blérald-Ndagano⁷⁸, sur les *Musiques et danses créoles au tambour de la Guyane française*. Chaque titre de ces deux ouvrages évoque le sujet traité – La toute récente étude musicologique (2017), intitulée *Transmission de deux valeurs esthétiques dans le Gwoka, genre musical guadeloupéen : le santiman et la lokans*, a été réalisée par le chanteur afro-américain Pierre-Eugène Sitchet⁷⁹ (davantage connu sous son nom d'artiste, Gino Sitson). Il a axé sa recherche sur la conception mélodique du chant dans la musique *gwoka*. Cette recherche doctorale s'intéresse aux modalités de transmission du *santiman*⁸⁰ et de la *lokans*⁸¹, deux valeurs esthétiques propres à la tradition orale *gwoka*.

Les plus anciennes thèses sont au nombre de six, dont celle sur la Guadeloupe, de Françoise Lancrerot-Uri⁸² *Recherche sur la Musique populaire de Guadeloupe*, dont elle a tiré l'ouvrage cité auparavant, suivi de « *Musique et immigration dans la société antillaise* » de Sully Négrit⁸³ qui élargit l'aire d'origine sur la musique antillaise dans l'immigration métropolitaine. Deux autres thèses précèdent les travaux de Simone Vaïty et traitent du Bèlè de la Martinique. En 1996, celle de Dominique Cyrille⁸⁴ *Recherche sur la musique rurale à la Martinique*, réalisant un inventaire et une analyse du matériau musical des *bèlè*. Et celle de Julian Gerstin⁸⁵ « *Traditional Music in a New Social Movement : The Renewal of Bèlè in Martinique (French West Indies)*, en présentant le Bèlè comme un fait contemporain de type New Social Movement (NSM) assimilable à la lutte des droits civiques. Précieux est l'apport du travail de recherche ethnographique en *Anthropologie de la contredanse à la Martinique*, effectué par David Kathile⁸⁶ sur la Haute Taille (une danse et

⁷⁷ Marie-Françoise Pindard, 2006, *op.*, *cit.*

⁷⁸ Monique Blérald-Ndagano, *op.*, *cit.*

⁷⁹ Pierre-Eugène Sitchet, *Transmission de deux valeurs esthétiques dans le Gwoka, genre musical guadeloupéen : le santiman et la lokans*, thèse en musicologie Université Paris Sorbonne V, 2017.

⁸⁰ Mot créole qui signifie le sentiment, l'orgueil, la fierté, mais dans le monde *Gwoka*, il fait plus appel à l'interprétation du chanteur, dans sa capacité à transmettre l'émotion.

⁸¹ Éloquence, art de la parole.

⁸² Françoise Lancrerot Uri, *Recherche sur la musique populaire de Guadeloupe*, thèse en musicologie Université Paris Sorbonne, 1996.

⁸³ Frédéric Négrit, *Musique et immigration dans la société antillaise*, L'harmattan, 2004.

⁸⁴ Dominique Cyrille, *Recherche sur la musique rurale à la Martinique*, thèse en musicologie, Université Paris Sorbonne IV, 1996.

⁸⁵ Julian Gerstin, *Traditional Music in a New Social Movement: The Renewal of Bèlè in Martinique (French West Indies)*, University of California at Berkeley, 1996.

⁸⁶ David Kathile, *Anthropologie de la contredanse à la Martinique*, Université Paris VIII, 2006.

musique rurale du sud de la Martinique). Étienne Jean-Baptiste⁸⁷, quant à lui, apporte un éclairage important par rapport aux deux précédentes thèses sur la musique *bèlè*. Il intitule son travail de recherche : *Filiation musicale, conduites de déni en Outremer français d'Amérique : Le Bélia funéraire des obsèques d'Aimé Césaire*, et y évoque le concept de matrice, pour définir la musique *bèlè* dans son approche globale (musique, danse et chant). Il défend l'idée que l'on ne peut dissocier la musique de la danse, du chant et de son implication sociale. Et lorsqu'il parle de la danse, il confirme son lien et sa symbolique sociale : « Le *Dansè* est une construction de l'image qui traduit les enjeux de nature économique, sociale, spirituelle, symbolique et artistique⁸⁸ ». Il met en évidence les principes structurants du *Bèlè*, ce qui nous permet de recouper une transversalité qui serait similaire en Guadeloupe et en Guyane, le recours notamment au chant responsorial. Mais l'objet « Bigidi » qui concerne principalement notre étude traitant du désordre, du chaos n'apparaît pas dans le travail élaboré par Étienne Jean-Baptiste.

D'autres écrits sous forme d'articles, sont davantage axés sur la musique. C'est, entre autres, le cas de Steve Gadet qui propose une analyse comparée du Gwoka avec le jazz. L'auteur tente de démontrer les similitudes existantes entre deux phénomènes culturels, que sont le chant *gwoka* guadeloupéen, dit *blues de la canne*, et le chant gospel américain, qu'il qualifie de *blues du coton*. Dans cet article, il explique que les conditions socio-historiques régissant ces deux pratiques sont identiques : « Le Blues aux États-Unis et le *Gwo-ka* en Guadeloupe ont été essentiels dans le processus d'adaptation et de survie de l'homme noir⁸⁹ ». Outre cet article, la thèse de Jérôme Camal, *From Gwoka Modènn To Jazz Ka : Music, Nationalism, and Créolization in Guadeloupe*⁹⁰, réalise une analyse critique du Gwoka comme musique de résistance. L'auteur en examine également la représentation et la symbolisation dans la période postcoloniale. Lors d'une discussion informelle sur notre sujet de thèse avec le Dr Tidjani Antoinette, de l'université Abdou Moumouni au Niger, en février 2016, nous étions toutes les deux, en train de rechercher des travaux qui pourraient être en lien avec le Bigidi sur les moteurs de recherche. Nous avons été fortement intriguée par un

⁸⁷ Étienne Jean-Baptiste, *Filiation musicale, Conduites de déni en Outremer français d'Amérique : Le Bélia funéraire des obsèques d'Aimé Césaire*, thèse en Musique, Histoire et Société, L'École des hautes études en sciences sociales, 2013.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁸⁹ Steve Gadet, « Le blues de la canne et du coton : étude comparative des fonctions socioculturelles du gwoka et du blues », In, *Études caribéennes*, Revues.org, numéro 16, *Diasporas caribéennes*, de S. Gadet, 2011, p. 6. Consulté le 24 février 2015.

⁹⁰ Jérôme Camal, *From Gwoka Modènn To Jazz ka Music, Nationalism, And Creolization in Guadeloupe*, thèse, Department of music, Washington University in St-Louis, 2011.

article intitulé : « The Bigidi of the National Imaginary ». Aussi, curieuse, nous nous sommes hâtée d'en découvrir le contenu. Quel ne fut notre désappointement, à la lecture de l'article, dont l'auteur, Jérôme Camal, parlait de l'état du positionnement actuel des artistes par rapport au Gwoka :

« At one extreme are neo- traditionalist schools that seek to preserve the national specificity of gwoka by codifying its practices and protecting it from corrupting influences. At the other are formally trained choreographers such as Léna Blou who are developing modern dance techniques based on traditional dance steps. Taken together, these approaches help us grasp the place of gwoka within the Guadeloupean national imaginary and strengthen our understanding of nationalism as an ideological process in Bigidi, Blou's expression for permanent imbalance⁹¹».

Traduction :

(“Le Bigidi de l'imaginaire national : la danse et le réformisme moderniste en Guadeloupe”

À un extrême se trouvent les écoles néo-traditionalistes qui cherchent à préserver la spécificité nationale du *Gwoka* en codifiant ses pratiques et en les protégeant des influences corruptrices. À l'autre, des chorégraphes de formation formelle comme Léna Blou qui développent des techniques de danse moderne basées sur des pas de danse traditionnelles. Prises ensemble, ces approches nous aident à saisir la place du gwoka dans l'imaginaire national guadeloupéen et à renforcer notre compréhension du nationalisme comme processus idéologique dans le Bigidi, expression de Blou du déséquilibre permanent).

En réalité, à travers cet article, Camal développe comment les instructeurs de danse en Guadeloupe ont interprété l'appel nationaliste à la réforme moderniste : *I explore how dance instructors in Guadeloupe have interpreted the nationalist call for modernist reform.*

Pour revenir au Gwoka, il n'est pas superflu de relever que cet art, autant que sa culture, est une véritable entité complexe, reliant de manière synergique, la musique, la danse, le chant et le social. Il est un objet qui, aujourd'hui, suscite de plus en plus de l'engouement dans le domaine de la recherche, tant pour les scientifiques locaux, qu'étrangers. Toutefois, les travaux déjà réalisés

⁹¹ Jérôme Camal, Annual Meeting SEM and CORD November 17 – 20, 2011 • Philadelphia, Pennsylvania
« The *Bigidi* of the National Imaginary : Dance and Modernist Reformism in Guadeloupe ». Traduction : (*Le Bigidi de l'imaginaire national : la danse et le réformisme moderniste en Guadeloupe*)
www.indiana.edu/~semhome/2011/pdf/Abstract%20book%20Final%2011.11.11.pdf. Consulté le 20 février 2016.

n'abordent pas encore, ou quasiment pas, de façon significative et profonde, la danse et ses questions esthétiques ou philosophiques. Néanmoins, ils ponctuent les prémisses d'une analyse contemporaine de la culture musicale *ka* qui comporte en son sein la danse. Le point commun, traité dans tous ces travaux et qui intéresse notre étude, c'est le principe d'improvisation ; là un trait transversal essentiel dans les cultures musico-chorégraphiques de la Caraïbe. L'ensemble de ces recherches balise en même temps une histoire politique contemporaine majeure, celle qui a modifié l'esthétique et fait émerger le style *gwoka* moderne, dans sa caractéristique symbolique identitaire. On voit le même phénomène se produire autant en Martinique qu'en Guyane. Un courant tout à fait novateur est même en train de voir le jour, du fait qu'un certain nombre de réflexions s'élaborent sous un angle nouveau, et conceptualisent le discours oral de la tradition. Prenons l'exemple de Marie-Hélène Laumuno⁹², qui axe son champ de recherche sur la relation entre le chant *gwoka* et la politique.

Quant aux rares ouvrages traitant des danses caribéennes, qui existent, ils abordent généralement les questions sous-jacentes du point de vue historique ou descriptif au travers d'une observation ethnologique des danses en question. De ce que l'on peut en retenir, notons qu'il existe une transversalité qui relie les danses caribéennes entre elles : l'homonymie danse/tambour, la mobilité de la partie inférieure du corps, ainsi que le chant qui structure le dispositif musico-chorégraphique.

Il est toujours aussi difficile pour les danseurs francophones, de trouver facilement des ouvrages sur la danse noire, abordant le sujet du point de vue à la fois esthétique et technique, en livrant en même temps une clé de lecture sociologique voire philosophique. En la matière, deux chorégraphes, précurseurs pour le continent africain, font exception. Il s'agit d'une part d'Alphonse Tierou⁹³. Danseur, chorégraphe et chercheur, il propose un cadre théorique de la danse du point de vue africain, par le médium des masques et des statuettes africains, dont il considère la forme du point de vue esthétique, tandis que l'ancrage au sol du danseur, sol du point de vue technique, qu'il nomme « dooplé ». D'autre part, Germaine Acogny⁹⁴, chorégraphe et fondatrice de l'École des sables, au Sénégal, édifie une technique corporelle puisée dans les racines des danses autochtones.

⁹² Marie-Hélène Laumuno, *Et le Gwoka s'est enraciné en Guadeloupe...* Chronologie d'un patrimoine culturel immatériel sensible, Gourbeyre, Nestor, 2012.

⁹³ Alphonse Tierou, *Dooplé*. Paris, Maisonneuve & Larose, 1989.

⁹⁴ Germaine Acogny, *Danse africaine, Afrikanischer Tanz, African dance*, Germany, Weingarten, 1994.

Quant à Arnaud-Bestieu et Gilles Arnaud⁹⁵, ils nous livrent les clés, pour comprendre la technique et l'esthétique de la danse flamenca. Tous ces auteurs, chercheurs et artistes, y compris notre contribution avec nos deux ouvrages sur la Techni'ka, s'attèlent à rendre intelligibles la culture et l'art de leur pays, qu'ils ont étudiés, dans le seul but de favoriser le partage des connaissances et des savoirs éclairés.

En l'absence de théories majeures, relatives à la danse *gwoka*, notre travail se veut une des contributions nécessaires pour combler cette lacune, dans la lignée des approches, des études et des recherches qui ont été réalisées sur la culture caribéenne, notamment par l'incontournable Katherine Dunham qui est née à Glen Ellyn Illinois, le 22 juin 1909 et décédée à New-York le 21 mai 2006. Ce fut une danseuse, une chorégraphe, une anthropologue, une parolière et une actrice afro-américaine. Elle est la première à diriger une compagnie de danse moderne noire, qui a fait le tour du monde. Elle lutta pour les droits civiques, en vue de la revalorisation des danses africaines et de leurs diasporas. Pionnière, elle incarna également la « mère » de la danse afro-américaine. Sa technique de danse (technique Dunham) constitua la base de celle du jazz. Elle fut, en outre, l'une des premières afro-américaines à obtenir le diplôme en anthropologie. Elle bénéficia ensuite d'une bourse pour étudier les danses caribéennes, notamment en Jamaïque, en Haïti et en Martinique. Pour le reste, elle mena un travail ethnographique dans les années 1930, dont les recherches et observations portaient sur les musiques et les danses caribéennes. Elle consigna le fruit de ces études dans plusieurs ouvrages, considérés comme étant des classiques de l'ethnologie, et parmi lesquels, *Journey to Accompong* (1946), *Islands Possessed* (1960) et *Las Danzas de Haïti* (1947). Auparavant, elle écrivit des essais ethnographiques éclairés, dont « Esquire and Mademoiselle », qu'elle rédigea sous le pseudonyme de Kaye Dunn. Elle ouvrit sa première école de danse à Chicago, en 1931. Les recherches, réalisées au cours des années 1930, par Katherine Dunham, nous permettent aujourd'hui, non seulement de retenir les styles de danses qui étaient pratiquées à l'époque (biguine, haute-taille, mazurka, valse créole, *Majhumbwe*), mais aussi de comparer le *danmié* martiniquais et une danse similaire observée par elle, “ l'Ag'ya ”⁹⁶ : « *From Accompong, Katherine went to Martinique, an-other West Indian Island. There she was introduced to another*

⁹⁵ Alexandra Arnaud-Bestieu et Gilles Arnaud, *La danse flamenca-Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.

⁹⁶ Katherine Dunham, *Deux épisodes d'un voyage à la Martinique (1935)*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Meunier, <http://www.lameca.org/wp-content/uploads/2019/03/Katherine-Dunham-1909-2006-1939-Deux-episodes-dun-voyage-a-la-Martinique-traduction-Jean-Pierre-Meunier.pdf>. Consulté le 10 décembre 2019.

*war dance called Ag'ya*⁹⁷ ». Traduction : (« l'Ag'ya » : « D'Accompong, Katherine est allée à la Martinique, une autre île des Antilles. De là-bas, elle a été initiée à une autre danse de guerre appelée Ag'ya »).

Les captations filmiques⁹⁸, qu'elle réalisa alors, constituent un support qui nous est précieux, en plus de ses écrits. Elles nous offrent des éléments probants pour comparer la gestuelle chorégraphique des années 1930 et celle d'aujourd'hui. D'autres ouvrages encore sont des classiques faisant référence à la danse noire. C'est le cas de *Black Dance*, de Lyne Fauley⁹⁹ qui est un large panorama historique, allant de 1518 à 1900. Quant à elle, Yvonne Daniel, offre une analyse comparative entre Cuba, Haïti et le Brésil, autour de la danse rituelle. Elle explique que les Cubains et les Brésiliens parlent de spiritualité (l'esprit des morts) à propos de la *Santéria* cubaine et du *Candomblé* brésilien. Tandis que le vaudou haïtien, relève du cosmique, en lien avec les divinités et la nature : « Cuban and Brazilians use the word "spirit" differently from Haitians; Cuban and Brazilian usage refers specifically to spirits of dead people. Haitian spirits can be cosmic divinities associated with nature¹⁰⁰ ».

Traduction :

(Les Brésiliens et les Cubains utilisent le mot "esprit" différemment des Haïtiens ; l'usage cubain et brésilien se réfère spécifiquement aux esprits des morts. Les esprits haïtiens peuvent être des divinités associées à la nature).

Ces ouvrages sont précieux pour notre travail, car ils sont les premiers à consacrer un chapitre sur la culture chorégraphique afro-américaine. On retrouve les mêmes références esthétiques, comme la calenda, la bamboula, la *chica* ou la *juba* et leur circonstance de représentation, comme

⁹⁷ Barbara O'Connor, *Pioneer of Black Dance, Katherine Dunham*, U.S.A, Carolrhoda Books, Inc/Minneapolis, 2000, p. 41.

⁹⁸ Film sur *danmyé* martiniquais de l'époque de Kathryn Dunham en 1935, « ag'ya danmye ladja compilation ». Source : https://www.youtube.com/watch?v=RI4CEEse_fI&t=35s, consulté le 10 juin 2015. Cf : précisé dans la bibliographie.

⁹⁹ Lynne Fauley Emery, *Black Dance From 1619 to today, second, revised Edition*, U.S.A, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishers, 1988, pp. 21-

¹⁰⁰ Yvonne Daniel, *Dancing Wisdom, Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahan Candomblé*, U.S.A, éd. University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2005, p. 15.

le *Wedding Dances*¹⁰¹ du sud des États-Unis. Généralement, les ouvrages, qui abordent ces questions, le font du point de vue historique ou descriptif, à travers une observation ethnologique des danses étudiées. On relève toutefois, deux points différentiels dans leur description des danses : l'absence de la mobilité de la colonne vertébrale et la relation au sacré pour les danses des Petites Antilles (Guadeloupe, Martinique), alors qu'elles sont conservées dans les Grandes Antilles (Cuba, Haïti) entre autres.

Les philosophes¹⁰² s'emparent progressivement de la danse, sans encore s'intéresser aux danses caribéennes. Ils tentent de percer les mystères du sensible et relèvent la difficulté d'articuler danse et philosophie, du fait que la danse s'inscrit dans une fuite permanente dans l'espace et le temps. Aussi la danse demeure-t-elle un langage éphémère du corps qui se construit et se déconstruit pour à nouveau se reconstruire. Et ces espaces-temps où le geste chorégraphique surgit, pour mourir aussitôt, rendent difficile l'analyse d'une œuvre en termes de signifiante. Dans l'introduction de son article intitulé « La danse comme métaphore de la pensée », Alain Badiou énonce cette réalité en ces termes : « La danse serait la métaphore de ce que toute pensée véritable est suspendue à un événement. Car un événement est précisément ce qui reste indécidé entre l'avoir-lieu et le non-lieu¹⁰³ ».

Ces différentes approches philosophiques de la danse nous guident et nous aident à comprendre que des mots, comme des théories, peuvent émaner de la danse, non pas pour parler uniquement de la danse en soi, mais également servir de médian qui questionne la notion de construction et de déconstruction de l'art chorégraphique, entre architecture et construction corporelle¹⁰⁴. Du reste, les écrits sur la danse, dans le monde, sont pléthores que toute une vie ne suffira donc pas à tous les approcher.

Néanmoins, réaliser cette étude, telle qu'envisagée, en considérant autant les paramètres esthétiques et techniques que conceptuels (de l'objet d'étude), compte tenu de l'inexistence des

¹⁰¹ Littéralement, danse du mariage, la danse des noces, on a par exemple l'ouverture du bal où les mariés vont danser un slow ou sur une musique ou chanson de leur choix, ou encore la *Mitzvah Tantz* qui est une coutume hassidique qui clôt le festin du mariage, seuls ceux qui sont très proches de la famille seront appelés à danser pour les mariés et c'est considéré comme un honneur.

¹⁰² Paul Valéry, Michel Bernard, Julia Beaucquel, Frédéric Pouillaude, Gilles Deleuze, Véronique Fabbri entre autres.

¹⁰³ Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », *In*, Ciro Bruni (dir.), *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse, Colloque international de philosophie*, Italie, GERMS, 1993, p. 14.

¹⁰⁴ Véronique Fabbri, *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007.

travaux *ad hoc* sur les danses traditionnelles des trois territoires concernés par cette recherche, est vraiment une nécessité. Ainsi, étudier le Bigidi du corps dansant comme objet de recherche scientifique contribuerait à accroître une meilleure compréhension de la société caribéenne contemporaine. Nous pensons ainsi, très modestement que c'est aussi là un apport pour tous ceux qui pratiquent ou s'intéressent, de près ou de loin, à la danse caribéenne, mais également à celles et ceux qui s'adonnent aux recherches en sciences humaines, d'une façon générale, et en danse, en particulier. Une façon d'entrouvrir une fenêtre sur les valeurs de cette humanité qui peuple les anciennes colonies de l'Occident, que sont les espaces caribéens et américains.

Objet d'étude

Lors de nos premiers pas dans la recherche, notre objectif était d'ordre technique, visant principalement l'invention d'une technique corporelle à partir de la danse *gwoka*. Avant de nous y mettre, nous n'avions pas alors soupçonné que la danse traditionnelle de la Guadeloupe pouvait avoir une symbolique si forte, mais également un sens qui dépasserait largement une identité culturelle liée à un territoire spécifique. Cette découverte nous a donc fait prendre conscience de l'importance de *la geste* Bigidi, fondatrice du *léwòz*. Sa signification plus profonde transcendait une simple gestuelle chorégraphique traditionnelle, tant pour les Guadeloupéens que pour les étrangers. En tant qu'objet de notre étude, et nous l'avons déjà évoqué, le Bigidi constitue un nouvel axe de recherche, non seulement chorégraphique, mais aussi en sciences humaines et sociales. Celui-ci s'offrait à nous, comme une autre opportunité de proposer à la communauté scientifique, un discours théorique, mais aussi, une pensée conceptuelle sur un pan important de la danse caribéenne, plus globalement.

Ainsi, la thèse est-elle pour nous, à la fois un merveilleux outil et un prétexte pour tenter de répondre à une interrogation récurrente, qui fonde une des visions du monde, à travers la définition de la danse *gwoka*. Toutefois, les préceptes académiques pouvant nous permettre l'explicitation de cet objet d'étude sont, pour la plupart, opposés à ceux de la tradition qui en traduisent la réalité. Cette considération nous oblige à nous interroger sur les paradigmes à observer, mais également sur les approches méthodologiques et les analyses à adopter pour réussir les objectifs et le but, déjà évoqués, que nous nous sommes assignées pour ce travail. Ce dernier s'inscrit dans un dilemme

certain : une confrontation de conceptions divergentes du monde, à partir de la danse, en l'occurrence, et de son implication sociale. Ces divergences ne sont-elles qu'apparentes ou profondes ou encore les deux ? Cela peut s'illustrer à travers notre propre parcours qui souligne un contraste mettant en jeu, notre identité professionnelle de danseuse et de chorégraphe en danse contemporaine – faisant référence à un monde conventionnel occidental –, avec notre identité culturelle originelle (caribéenne) qui, parfois, est en ambivalence avec la première.

En effet, nous avons acquis de la formation professionnelle, conventionnelle à l'occidentale, une mémoire du corps et de ses états (muscles étirés, contractés, relâchés, souplesse d'articulations). Nous les intégrons dans un ensemble qui se coordonne ou se dissocie, dans un espace-temps donné. Ce cadre académique de la danse mobilise une nomenclature qui fonde tout ce qui est susceptible et censé permettre de capter une danse, un mouvement ou un phrasé corporel, même si la personne qui s'y met, est au départ étranger au système concerné. *A priori*, cette grille de lecture nous permet avec une relative facilité de mesurer ce qui bouge. Comment, à quel moment et où ? Ces questionnements caractérisent, de façon quasi-absolue, l'art de la danse. Nous le faisons en référence à la théorie de Von Laban, qui permet de comprendre les mises en jeu du mouvement basé sur quatre critères fondamentaux : le temps, l'espace, le poids et le flux. Ainsi se construit une gamme du mouvement à l'instar d'un alphabet du langage dansé capable de lire la danse. Cette théorie efface une approche biomécanique du corps dansant au profit d'un corps en mouvement plus sensible. L'appropriation de l'outillage conventionnel et notre parcours académique nous confèrent une légitime expertise, pour, non seulement appréhender un discours corporel, mais également en dégager l'esthétique, tout en lui affectant une taxinomie significative. Nous nous appuyons donc sur cette compétence, pour, entre autres, repérer le moteur du mouvement, la prédominance de la forme (ligne, ronde ou rectangulaire), mais aussi de mesurer la trajectoire du mouvement, dans le temps et dans l'espace. La théorie de Laban vise à rendre compte de la nature de l'engagement musculaire, pour la qualité du mouvement (intensité, contractilité musculaire maximale ou minimale), ainsi que la gestion du poids du corps. Cet ensemble aboutit à un ordonnancement, en catégories non exhaustives, d'écriture chorégraphique : accumulative, répétitive, formalisée, instinctive, collective, sacrée, sociale, vernaculaire, performative, politique, artistique.

Néanmoins, en observant l'univers caribéen de la danse, en particulier celui du *léwòz* guadeloupéen, nous sommes désarçonnée et démunie, car tout notre outillage conventionnel vole en éclat. La lecture du corps guadeloupéen, en lien avec le *léwòz* en mouvement nous est impossible. En effet, la grille de lecture parfaitement adaptée pour les styles de danse comme le classique, le contemporain, le moderne, ne fonctionne pas pour la lecture de la danse *gwoka*. Le cadre classique d'analyse de l'art de la danse ne semble pas s'appliquer à cette danse caribéenne. Ce qui fonde notre postulat consistant à estimer que l'outillage conventionnel, bien que relevant d'un ensemble heuristique éprouvé, adapté, voire de portée universelle, pour l'étude de toute danse *a priori*, s'avère malgré tout inadapté et inopérant pour l'étude du *léwòz*.

En effet, dans le *Gwoka*, nous observons un corps solitaire qui dialogue ou converse avec un tambourinaire, le danseur évoluant seul dans un espace circulaire, formé par un anneau de corps. L'ordre d'apparition et le temps de la performance, restent imprévisibles. Pendant la performance, lorsque l'on cherche à capter le rapport au temps du danseur, à repérer un phrasé de son mouvement, nous nous apercevons que c'est sans aucun avertissement qu'il arrête soudainement sa performance et quitte l'espace circulaire scénique. Et lorsque ce dernier revient, ou un autre danseur le remplace, il ne reproduit aucunement les mêmes gestes, et encore moins dans le même ordre, car tout semble se créer instantanément.

Globalement, on observe, dans la performance du danseur, une gestique instinctive et insolite, le danseur de *gwoka* n'utilisant pas ses pieds comme tout le monde. Il danse autant sur ses talons, ses orteils, qu'en *kanté* interne et externe. En outre, il peut alternativement mouvoir ses jambes en dedans et en dehors, et l'exécuter parallèlement comme un jeu articulaire. C'est extrêmement perturbant et décontenançant pour l'observateur qui veut comprendre le phénomène qui se présente ainsi à lui, dans l'espace de la *swaré-léwòz*. Car l'ordre d'apparition des acteurs (danseur, chanteur, tambourinaire) ne semble avoir aucune logique. Les critères de genre (homme ou femme), d'âge (jeunes, enfant, sénior, adulte, adolescent), de classe sociale (chômeur, bourgeois, paysan, ouvrier, cadre), de statuts comme être initié, expert ou néophyte à ce style, deviennent des critères obsolètes et *a priori* aléatoires.

Lorsque l'on observe un danseur exécutant le *léwòz*, la première métaphore qui vous vient à l'esprit et que suggère sa gestuelle, c'est de se dire la personne ressemble à un ivrogne qui titube par ci, trébuché par-là, tangué d'un côté puis de l'autre, et parfois, reste suspendu comme en apesanteur.

Le corps du danseur de Gwoka s'assimile à un corps ivre, sans contrôle, impensé, dénué de toute cohérence. La performance produite n'est construite que sur le déséquilibre. Cette rhétorique corporelle semble n'avoir aucune logique, ni structuration, ni codification. Aussi son langage demeure-t-il insaisissable et incompréhensible au premier abord. On voit un corps mué par la musique qui, brusquement, s'arrête et reste en suspens, dans une sorte de silence toutefois habité. Puis de façon inattendue, le danseur reprend sa gestuelle dans une frénésie folle, tricotant avec ses jambes, ses pieds dans un babillage incessant. Le corps est cassé, asymétrique, désarticulé, déstructuré, se tenant le plus souvent sur des appuis de pied instables, et ceci de façon anarchique. La seule permanence qu'il est possible de reconnaître : c'est que le corps se meut dans une instabilité et un déséquilibre permanent, pour se rattraper de manière imprévisible et instable, dans un tumulte mélorythmique tambouriné. Le corps est chancelant, à la dérive, toujours *kanté*, hors de son axe ; risquant à tout instant la chute ultime, mais comme par miracle ne tombe jamais. C'est la danse de l'homme-*léwòz*.

La lisibilité du corps reste opaque, car celui-ci change fréquemment de tonalité, de dynamique dans un laps de temps très court, comme une fulgurance et donne à lire un corps imprévisible. Cette imprévisibilité, le crédo pour l'ensemble du corpus musico-chorégraphique, est alimentée par le processus d'improvisation. L'acte de création se nourrit du déséquilibre et de l'imprévisibilité du temps, de l'espace et du geste.

L'analyse d'une telle réalité chorégraphique exige que l'on transcende les critères d'analyse conventionnelle, et met donc en exergue les limites des critères académiques d'étude de la danse, pour approcher pertinemment le Gwoka, et cela nécessite donc la construction d'un cadre conceptuel nouveau.

Ainsi, en vue d'appréhender le plus adéquatement possible notre objet d'étude, nous proposons de l'examiner à partir du concept de corps dansant qui se définit comme une inscription du corps dans le temps et dans l'espace, au-delà du factuel, pour rendre du symbolique, conscient ou inconscient, une communication du corps au-delà de sa nature physique.

Traiter finalement de la question du corps dansant caribéen, notamment guadeloupéen, c'est admettre une réalité insolite, baroque dirons-nous, comme l'affirme très justement aussi Édouard Glissant. C'est un autre *pattern*. Il n'est donc pas possible d'approcher cette réalité sous l'angle habituel et conventionnel des grilles de lecture admises, il faudra en inventer une nouvelle.

Car, en réalité, la rhétorique du corps est un discours fragmenté, en rupture permanente, évoluant dans une non-linéarité.

Peut-on parler de danse, lorsqu'il n'existe pas de chorégraphie à proprement parler ? On sait que le corps dansant demeure illisible à partir de ce point de vue (celui de la danse conventionnelle), car, par cette voie, on cherche une cohérence admise. Or, la syntaxe de la performance est justement basée sur le déséquilibre, l'impermanence, l'imprévisibilité, l'aléatoire, la fugacité. L'enjeu de cette recherche s'inscrit au cœur de ce postulat. Ne faudrait-il pas dorénavant, considérer le désordre, le chaos ainsi que le déséquilibre, comme ayant leur propre logique de mise en jeu tant dans leur taxinomie que dans leur symbolique ?

Pour aborder cette pratique gwoka, nous fondons sur l'hypothèse que le moteur de ce phénomène est bel et bien le déséquilibre, qui en constitue la matrice nourricière de la création sous-jacente. Ici, le corps dansant nous semble en train d'inscrire un nouveau langage, un nouveau discours social. Dans quelle mesure alors la danse et le corps, ou le corps et sa danse, deviennent-ils pensés ? Quelle corporéité se met donc en place, lorsque son expression acquiert de nouvelles logiques, de nouvelles connaissances, au contact de ses nouvelles réalités, matérielle et sociale ? Du corps objet, contraint et déshumanisé – que fabriqua la colonisation et l'esclavage, au corps qui danse des descendants – un corps qui bouge continuellement au-delà d'un média-coercitif –, ce fait n'augurerait-il pas un élément de résistance à un ordre social subi ? Est-ce que le Bigidi, si récurrent dans la danse *gwoka*, ne révélerait-il pas un dire aux conséquences insoupçonnées, mais toujours inaudibles, d'un corps social encore brimé ?

Reconnaître que produire du chaos a du sens, et que cette production possède sa propre symbolique, c'est aussi envisager l'éventualité que le discours du corps dansant guadeloupéen, qui en fait écho, a pour crédo fondamental : l'harmonie du désordre. Aussi, nous postulons qu'une cohérence du désordre et du déséquilibre constitue une harmonie du chaos, celle du Bigidi.

Dans le cadre de notre objet d'étude, notons que le corps dansant gwoka s'inscrit dans un langage qui s'articule autour d'une intelligibilité fugace du corps, qui se meut toujours en déséquilibre, mais sans jamais chuter (réellement). La réalité de ce mouvement est du ressort de la gestion de l'imprévisible. Cette acception se définit dans le monde Gwoka, par la *rèpriz*. C'est un concept par le biais duquel on envisage des ressorts et une dynamique du désordre qui n'a pas un caractère vertueux en soi, mais qui implique un engagement de l'humain au travers d'une forme

d'intelligence, que nous qualifions de caribéenne, par laquelle la personne qui la met en branle, doit être en mesure de gérer l'imprévisibilité et le désordre de façon concordante. Le phénomène de la *rèpriz* qui à première vue n'est qu'un mélorythme dont use le danseur pour réactiver le cycle de sa danse, masque en réalité un archétype, une fonctionnalité qui se situe précisément au dernier temps de celui-ci. Ce temps ultime, où le danseur évite la chute, est la conséquence inéluctable de sa perte d'équilibre, qui n'aura de sens, que lorsque le déséquilibre provoqué permet toutefois de maintenir la verticalité du corps, ainsi que l'ensemble des officiants pouvant, en dépit du désordre engendré retomber sur « leurs pieds ». C'est en cela que la *rèpriz* est la clé pour gérer le chaos, le désordre et l'imprévisibilité de la danse *gwoka*, et c'est bien pour cela qu'il y a de l'harmonie dans le désordre.

Sur la base de cette considération, étudier l'harmonie du désordre revient finalement à étudier le *Gwoka* et sa danse. Au-delà d'une élaboration d'ordre conceptuel et d'une théorie du *Bigidi*, pour comprendre l'objet *Gwoka* (notamment, en tant que danse singulière), il s'agit mécaniquement de réviser l'objet d'étude. Autrement dit, si le *Gwoka* et son corps dansant ne peuvent, au premier abord, être appréhendés en raison de leur caractère fugace et imprévisible, la seule alternative possible est celle d'intégrer la réalité sous-jacente qui la génère : le *Bigidi*.

Cette dernière réalité est à dégager du langage corporel du danseur de *Gwoka*. Il en nécessite une analyse permettant de confronter le *Bigidi* du corps dansant, au vécu social des pratiquants. La verbalisation incarnée du corps dansant, ainsi confronté au corps social, permettrait d'évaluer la corrélation entre *Bigidi* et être social guadeloupéen, pour mieux saisir particulièrement l'interrelation consubstantielle entre histoire et inscription géopolitique qui la circonscrit.

L'objet de cette étude est fondé sur l'hypothèse principale qui admet qu'il existe une harmonie du désordre au sein des cultures caribéennes, voire au-delà : le *Bigidi*. Il s'agit d'une forme singulière de cohérence où s'épanouit le déséquilibre, ce dernier étant ici, à la fois une résolution, une résistance, mais aussi une posture mentale, celle permettant à l'exécutant de s'adapter en toute circonstance, même de façon bancale. En quoi le corps dansant guadeloupéen pourrait-il alors constituer un exemple représentatif de l'univers caribéen en la matière ? Il en est très certainement un indice qu'il convient de confronter à *minima* dans un premier temps, à d'autres espaces des Amériques, notamment de la Martinique et de la Guyane. D'un point de vue esthétique, cette procédure permettra d'interroger la notion de danse et la nature de l'inscription symbolique sociale dans le corps, à l'intérieur du système musico-chorégraphique en question.

En filigrane, c'est aussi la dimension esthétique d'une part, et anthropologique d'autre part, ainsi que leurs implications dans le monde contemporain, que soulèvent fondamentalement nos interrogations. Pour mieux en saisir les conséquences, l'examen des concepts sous-jacents est un préalable nécessaire.

B. Outillage conceptuel en vue de l'étude du Bigidi

Notre sujet d'étude implique la compréhension de plusieurs concepts. Nous commençons par celui du corps dansant, composé de deux mots clés (corps et danse). Ici, le corps dépasse sa signification primaire d'ensemble des parties matérielles qui constitue l'organisme, en tant que siège des fonctions physiologiques et de vie d'un être animé. Il est envisagé, au-delà, en tant que lieu d'inscription d'une construction humaine singulière. En cela, la danse, avant d'être une expression esthétique du corps, correspond à une réponse aux besoins vitaux de l'Homme faisant face au défi de l'existence. C'est pourquoi, dans le Gwoka, le corps qui se meut pour répondre à une telle nécessité se résume en l'expression « *dansélavia* : danser la vie ».

La notion du corps dansant est associée au concept de Bigidi. Il fait référence à tout ce que l'on assimile à des danses issues, singulièrement, des pratiques culturelles des Amériques, dont le Gwoka, le Bèlè et le Kasékò. Les corps, qui les pratiquent, portent en eux ces « danses » en tant qu'inscription d'une histoire singulière ; il ne s'agit donc pas d'un simple jeu chorégraphique performé. Ici, doit être également pris en compte ce que la colonisation et l'esclavage ont déposé et incrusté dans les corps des esclaves, et avec eux, de leurs descendants, à la fois concrètement et symboliquement, à travers les logiques de racialisation discriminante et d'infériorisation de leur être. Pour tenter de s'en défendre, au fil des siècles, les corps colonisés, esclavagisés, départementalisés, puis *outrémérisés*, vont, au travers d'une symbolique particulière, dépasser les méfaits des histoires alors subies, en les transcendant. Ils l'expriment en dépassant ces maux par la danse, une danse au caractère on ne peut plus singulier. C'est pourquoi, pour comprendre les gens issus des territoires qui concernent notre étude, les considérations anthropologiques, sociologiques et conceptuelles sous-jacentes à leurs danses, et avec elles, leurs corps dansants, danse et corps étant des pendants. Pour en élucider les points d'ombres, nous nous appuyons, comme précédemment annoncé, sur l'outillage conceptuel du théoricien hongrois Von Laban¹⁰⁵ qui permet une analyse fonctionnelle du mouvement dansé. Rudolph Laban, né en 1879 et décédé en 1958, est considéré comme le père fondateur de la danse moderne en Europe. À la fois théoricien, pédagogue

¹⁰⁵ Susanne Franco, « Qui est Rudolf Laban ? Perspectives théoriques et méthodologiques pour la construction d'un objet de recherche », *In, Recherches en danse*, Openedition.org, 2016, <https://journals.openedition.org/danse/1450>, p. 1. Consulté le 15 février 2020.
Anne Cazemajou, « Analyse du mouvement », 2005, *In, Lacomedieclermont, CND*, lacomedieclermont.com/saison2015-2016/wp.../Analyse-du-mouvement-CND.pdf. Consulté le 10 avril 2018.

et chorégraphe, il entreprend un travail de clarification de la « complexe hétérogénéité » du corps dansant, en établissant des clés de lecture pour le mouvement. Il tenta en outre de déchiffrer la manière dont l'organisation tensionnelle interne du corps distribue la matière et fait sens, n'hésitant pas à parler de « pensée motrice ». Pour Laban, le corps est avant tout un volume et un poids. Et c'est la manière dont le poids est déplacé dans l'espace qui induit un certain rythme et ce fut la base de son travail de recherche. Son approche théorique s'oppose au discours anatomique considérant le mouvement à partir d'un corps divisé en parties. Pour lui, le mouvement n'est donc pas une valeur ajoutée, qui viendrait imprimer ses ressorts à une mécanique corporelle, mais le corps est en lui-même, fondamentalement, toujours déjà en mouvement. Il aspirait à transformer l'expérience de danse en véritable savoir et fut désireux de la doter d'un statut de vérité scientifique, afin qu'elle puisse figurer dans le champ des arts majeurs.

D'après Laban, le poids, le flux, l'espace et le temps constituent les quatre éléments manifestés dans les actions corporelles. Pour le théoricien ils sont les clefs permettant de comprendre ce qu'on pourrait appeler l'alphabet du langage du mouvement. Il considère qu'il est possible d'observer et d'analyser le mouvement grâce aux termes de ce langage. À partir de cette approche empirique, Laban va construire un modèle théorique regroupant toutes les configurations possibles du mouvement en élaborant son système de notation de l'effort dit *effort-shape*. Ainsi il montre bien que l'enjeu de la danse, c'est une analyse fine du mouvement, qui réside non pas dans une *ossature*, un *dessin*, mais dans les *lignes de force* et dans la *dynamique interne* du geste.

Les plus grandes contributions de Laban à la danse demeurent son étude de l'harmonie du corps dans l'espace (Choreutique¹⁰⁶) et celle sur la dynamique du mouvement (Eukinétiq¹⁰⁷). On y ajoutera la mise en place d'un système pour l'écriture du mouvement, nommé *labanotation*¹⁰⁸. Les théories qu'il a élaborées résultent d'une minutieuse observation de la gestualité du corps en relation à l'espace qui l'entoure. Elles visent entre autres à trouver la façon d'exécuter un mouvement, en minimisant les moyens physiques, tout en atteignant un maximum d'efficacité.

Toute la théorie du mouvement de Von Laban s'appuie sur un certain nombre d'interrogations, se rapportant d'abord au corps : qu'est-ce qui bouge et comment ? Quel est le mouvement produit ?

¹⁰⁶ Rudolf Laban, *The Language of Movement A guide book 10 Choreutics* [éd. posthume 1966], Boston, Plays, INC., 1974, 214 p.; Id., *Espace dynamique*, traduit de l'anglais par Élisabeth Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, coll. Nouvelles de danse, 2003.

¹⁰⁷ Rudolf Laban et F. C. Lawrence, *Effort Economy in body movement* [1947], Boston, Plays, 1974.

¹⁰⁸ Rudolf Laban, *Principle of Dance and Movement Notation*, Londres, Macdonald & Evans Ltd, 1956.

Sa théorie permet en outre de comprendre d'où part le mouvement en question, quelle partie du corps l'a initié et quels sont les faits et actions qui en découlent ? Il poursuit en interrogeant l'espace : où va le mouvement ? Dans quel espace s'inscrit-il ? Puis, il analyse la dynamique du mouvement qu'il nomme « Effort », en se demandant comment est-il exécuté ? Avec quelle énergie ? Il constate aussi que cette dynamique est liée aux facteurs de poids du corps, de temps, d'espace et de flux, ce qui va donc définir la qualité du geste exécuté. Il prend également en compte l'architecture corporelle, donc la forme plastique du corps, qu'il nomme « Shape » et qu'il l'interroge en ces termes : quels sont les différents chemins empruntés par le mouvement ? Sa dernière interrogation concerne le rapport au temps du danseur, c'est-à-dire dans quel laps de temps s'effectue son mouvement ? Il en résulte que chacun des facteurs cités peut influencer et modifier, à un moment donné, le mouvement en question. Il l'explique ainsi :

« Personne n'a jamais observé le mouvement *en tant que tel*, on a presque entièrement ignoré l'élément générateur, telle une danse au sein de l'énergie mouvante, et on est passé à côté de l'indice essentiel sur la nature même du jeu énergétique. On a considéré la forme comme un facteur esthétique ou mathématique, et on n'a pas pris en compte la substance de son jeu, de sa danse avec les pouvoirs générateurs de formes et ses tensions spatio-rythmiques. Outre le mouvement des corps dans l'espace, il existe le mouvement de l'espace dans les corps¹⁰⁹ ».

Pour notre propos, nous tirons de ce cadre théorique un premier concept, celui de la kinésphère, définie par l'espace délimité par l'extension, plus ou moins complète, des bras et des jambes¹¹⁰. C'est en réalité une sphère imaginaire, englobant l'espace de proximité du corps, formée par tous les points de l'espace que peuvent atteindre les extrémités du corps sans déplacement. Ce cercle invisible, entourant l'individu qu'il transporte avec lui où qu'il aille et quoi qu'il fasse, diffère de l'espace environnant. Ce concept est ainsi défini :

¹⁰⁹ Margot-Zoé Renaux, « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, « Entre théorie et poésie du geste », *In, Culture et société*, Actes de colloque, Université Paris-Est Créteil, 2012, <https://www.fabula.org/colloques/document2591.php>. P. 2. Consulté le 15 février 2020. Ici, la traduction d'Élisabeth Schwartz-Rémy, se base sur une autre traduction anglaise, de Rudolf von Laban et Lisa Ullmann.

Vision of a Dynamic Space, paru en 1984. *Vision of a Dynamic Space* qui est une compilation faite par Ullmann de textes, de photographies et de dessins significatifs du vaste fonds d'archives laissé par Laban, ainsi que de traductions d'extraits de textes allemands, tel que *Die Welt des Tänzers*. Cette compilation a été traduite en français et intégrée dans l'ouvrage intitulé *Espace Dynamique*, édité à Paris, en 2003, par Contredanse.

¹¹⁰ Sylvie Pinard, *L'invisible visible, Transmission d'outils d'interprétation en danse*, Canada, Édition révisée et corrigée de Romy Snauwaert, Bibliothèque et Archives nationales du Québec Bibliothèque et Archives du Canada, 2016, p. 13. Consulté le 15 février 2020, <https://espaceschoregraphiques2.com/wp-content/uploads/2017/05/InvisibleVisible.pdf>

« la kinésphère se réfère au corps fonctionnel, utilitaire, renvoyant aux formes extérieures du mouvement, aux trajets dessinés dans l'espace, aux tensions spatiales, aux connexions corporelles ainsi qu'à une précision technique du corps en mouvement¹¹¹ ».



Photo 2 : La kinésphère de Von Laban. Source : Ressources-cndc.com, Url : <http://ressources-cndc.com/titan-wu/pistes-pedagogiques/la-premiere/>. Consulté le 11 novembre 2015.

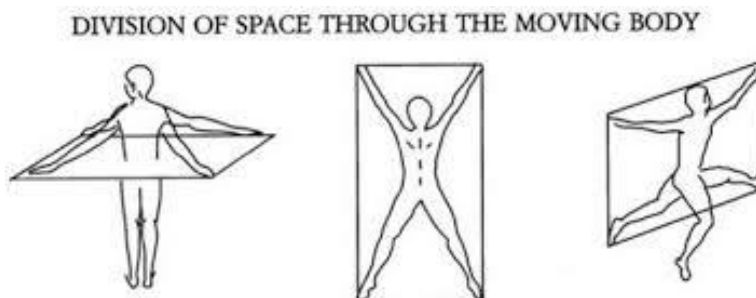


Schéma 1 : La kinésphère, ce concept reflète l'organisation spatiale du mouvement humain. C'est une sphère imaginaire qui entoure le danseur. L'espace est divisé en 3 niveaux : vertical (haut/bas), latéral (droite/gauche), axial (devant/derrrière). Cartographie du voir, cairn.info. Source : <https://naissanceducorpsdansant.wordpress.com/2015/08/08/rudolf-laban/>. Consulté le 11 novembre 2015.

Ainsi l'individu est relié aux trois dimensions corporelles (profondeur, hauteur et largeur), ainsi qu'aux trois plans spatiaux (sagittal, vertical et horizontal). Grâce à la kinésphère, on peut

¹¹¹ Myriam Tremblay, *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine*, mémoire de maîtrise en danse, université du Québec à Montréal, 2007, (cf. le résumé).

donc observer le déploiement du corps dans l'espace, mais aussi l'interrelation des segments corporels entre eux. En cela, la kinésphère est la clé de voûte de la théorie Labantienne.

« En ce sens, le concept de kinésphère traite d'abord du visible structurel, anatomique et fonctionnel du corps, né d'une interrelation consciente de ses parties, et déploie ensuite ce corps conscient dans le grand espace environnant. Nous sommes en présence d'un dialogue anatomique et spatial, d'un dialogue kinésphérique visible¹¹² ».

Ce concept permet *a priori* de tracer le chemin spatial de n'importe quel mouvement et d'en repérer le moteur, c'est-à-dire la partie précise du corps qui l'initie. Il peut s'agir par exemple, du coude, du genou ou de l'épaule. Laban autorise le suivi de la trajectoire du mouvement dans son développement jusqu'à sa terminaison finale.

Le second concept que nous lui empruntons, est celui de la dynamosphère, qui résulte de la dynamique du mouvement. Il concerne de l'extrême contractilité musculaire, jusqu'à son total relâchement, et cela engage naturellement la gestion du poids du corps. C'est la capacité de l'être humain de pouvoir mobiliser sa musculature, pour accomplir une quelconque action mécanique. S'il le souhaite, il peut alors soulever par exemple un objet lourd ou tenir entre ses mains une plume. Le danseur, lui, va rendre compte de la légèreté, de la puissance ou de la douceur grâce à ce travail musculaire, ce que l'on appelle l'expressivité du danseur. Ce sont donc des états de corps différentiels du danseur, ayant la capacité de nuancer et de fluctuer son énergie, pour transformer son corps mécanique en corps expressif et émotionnel. Il peut ainsi se métamorphoser, pour donner à voir une danse qui exprime, entre autres, la joie, la tristesse ou l'animalité.

Le concept de la dynamosphère renvoie au corps intérieur, quasi invisible, opposé à la kinésphère qui fait référence plutôt au corps tangible et visible. C'est en cela que ce concept s'appuie sur les théories de l'*effort* pour décrire la manière dont un corps utilise son énergie cinétique pour bouger.

« Le troisième élément, l'effort, permet une lecture corporelle qualitative du point de vue de l'aspect des dynamismes corporels. L'effort est associé à l'énergie cinétique, c'est-à-dire l'énergie d'un corps en mouvement. En d'autres mots, il est associé aux impulsions intérieures présentant différents types de résistance ou de non-résistance aux facteurs dynamiques du poids, de l'espace, du temps et du

¹¹² Sylvie Pinard, *op. cit.*, p. 24.

*flow*¹¹³ ».

Synthétiquement, on peut retenir que :

« D'un point de vue global, [...] la kinésphère amène principalement le corps à inscrire ses mouvements dans l'espace qui l'entoure par des formes et trajets clairement dessinés, suscitant un engagement musculaire précis et une attention particulière aux connexions corporelles et aux tensions spatiales. La dynamosphère, quant à elle, fait évoluer le corps et ses mouvements à travers diverses nuances dynamiques et expressives évoquant un espace intérieur et extérieur plus volumineux¹¹⁴ ».

Ces deux concepts (kinésphère et dynamosphère) nous ont permis effectivement de lire la mise en mouvement du corps dansant caribéen, tout en en suivant le trajet des lignes. Toutefois, nous avons pu en observer les limites et constater un certain nombre de faits. La première limite est que toute la théorie de Laban est largement réappropriée en particulier par le monde de la danse contemporaine. Cela se justifie par le fait que la kinésphère et la dynamosphère sont absolument bénéfiques, essentiellement pour le chorégraphe et le danseur interprète. Par ce truchement, le chorégraphe peut redoubler d'exigence, dans la lisibilité et la précision du geste de son interprète. Chez ce dernier, cela développe chez lui, une extrême conscience des mouvements qu'il exécute. Ces outils théoriques poussent le danseur interprète et le chorégraphe à la perfectibilité, à la maîtrise et à la conscientisation du moindre mouvement qu'il accomplit dans le rapport spatio-temporel, à la qualité et au flux du geste. Il est indéniable que ce sont là, d'excellents dispositifs d'entraînements, pour la création chorégraphique et pour le travail d'interprétation.

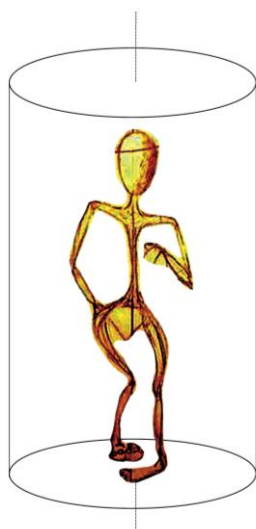
En tenant compte de toutes ces considérations conceptuelles, et en les comparant aux philosophies régissant la *swaré-léwòz*, la *swaré-bèlè* et la *swaré-kasékò*, nous nous rendons enfin compte que ces expressions culturelles, respectivement de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane, ne relèvent pas véritablement de créations chorégraphiques, ni de spectacles et les danseurs ne sont ni des interprètes, ni des chorégraphes. Car aucun des *dansè* (danseurs) de ces espaces n'envisage de répéter, des heures durant, dans un studio de danse à la recherche d'une conscientisation fine et aigüe de leurs sensations, leurs perceptions kinesthésiques, mais également de leur compréhension du mouvement, et donc de leur performance. Ils ne s'interrogent point, non

¹¹³ *Op., cit.*, p. 21.

¹¹⁴ Myriam Tremblay, *op., cit.*, (cf. l'avant-propos).

plus, d'où part leur mouvement, à quelle vitesse et comment, ni pourquoi l'exécute-t-on de telle ou telle manière ? Du reste, ils ne visent ni l'objectif de maîtriser, ni celui de contrôler l'exécution de leur danse. En outre, ils ne recherchent pas non plus à reproduire à l'identique leur performance, en éliminant le moindre geste parasite ou superflu de leur prestation.

Par conséquent, la théorie de Von Laban devient inopérante dans le contexte Gwoka, Bèlè ou Kasékò, puisque ce contexte ne renvoie pas à un spectacle engageant des danseurs interprètes, point nodal de cette théorie, mais plutôt à une activité de gens ordinaires qui expriment, par leur corps en mouvement, la vie. La kinésphère est quasi inexistante chez le danseur caribéen, ou tout au moins, elle y est extrêmement réduite, car la gestuelle du corps dansant caribéen ne se déploie pas, puisque les membres supérieurs et inférieurs sont le plus souvent en flexion permanente. On doit donc la reconsidérer encore plus réduite et intimiste que de celle de Laban.



LE " KARÉKÒ "

La kinésphère du danseur de Gwoka

Schéma 2 : Le *karékò*, représentation de la kinésphère caribéenne, celui du danseur de Gwoka par rapport à celle de Von Laban : Source : Philippe Hurgon, juin 2020.

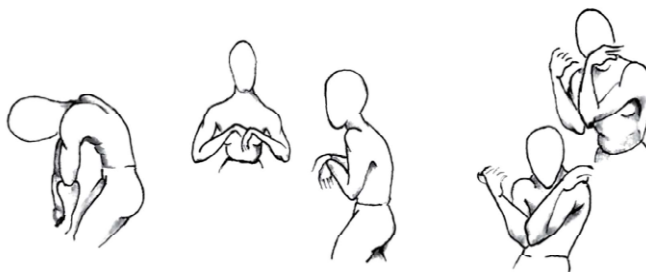
Par conséquent, le rapport à l'espace environnant ou extérieur, tel qu'il est admis dans le monde chorégraphique : frontalité, latéralité, profondeur, hauteur et séparation entre le public et les artistes. Cette relation diffère, de celle régissant les cultures chorégraphiques Gwoka, Bèlè et Kasékò.

Ici, l'espace, est parfaitement délimité par le *Lawonn* (la ronde), qui n'est pas une scène, faisant référence, notamment, à la scène à l'italienne, mais davantage un lieu symbolique, social, culturel, identitaire, et patrimonial. Certes le *dansè* s'inscrit à l'intérieur du cercle « *Lawonn* », mais il y circonscrit son propre espace circulaire minimaliste et invisible. Espace qui d'ailleurs est proxémique du *tanbouyé* avec qui il dialogue. Il en est également ainsi dans le *Bèlè* qui, nous le rappelons est plutôt une danse collective normée dans sa scénographie. Ici, la disposition des *dansè* est en quadrille, malgré leurs déplacements dans l'espace, le continuum de l'espace minimaliste se maintient pour chaque danseur individuellement. On retrouve le même principe dans le cas du *Kasékò*, conçu comme un bal, impliquant de manière aléatoire un homme et une femme, les deux représentant, le « *dansè* » imprimant cette circulation intimiste. Proximité, minimalisme et intimité résument son investissement à l'intérieur de son propre volume corporel. Concernant le *shape*, c'est-à-dire l'architecture corporelle que va dessiner le corps dansant caribéen, c'est une forme à la fois brisée, asymétrique et angulaire.

POSTURE-KA FERMÉE : DIFFÉRENTES POSITIONS DU BUSTE ET DES BRAS



1. Bras en angle droit - Courbe du buste en torsion



2. Bras cassé - Courbe du buste en avant

Dessin 1 : « Posture-ka fermée » qui définit les différentes positions des bras que l'on retrouve chez le danseur de *léwòz*. Source : Marie-Josée Philéas, *In*, Léna Blou, *op., cit.*, p. 78.

La gamme de mouvements du corps dansant caribéen, pour reprendre l'expression de Laban, exclue celui de l'espace, celle-ci, ne se nourrit que de deux facteurs principaux : ceux du poids et du temps, et le flux chez le *dansè* antillais et guyanais, se situe précisément sur le non contrôle de l'énergie. Quant à l'aspect secondaire du facteur espace, dans les pratiques Gwoka, Bèlè et Kasékò,

il ne s'inscrit pas dans la logique de ce que Sylvie Pinard danseuse, chorégraphe et professeur spécialiste de Laban explicite comme un des aspects du concept de danse : « La personne qui choisit de danser choisit d'investir l'espace avec son corps et, ce faisant, d'être observée. Danser professionnellement implique cette conscience du regard de l'autre¹¹⁵ ».

Certes, dans ce contexte, le regard est essentiel pour des enjeux artistiques. Mais, pour notre objet d'étude, non seulement l'espace se redéfinit de manière minimaliste, mais en plus, on ne danse pas pour être regardé. Le regard au sein du *Lawonn* est diffus. Il s'oriente au gré des préoccupations individuelles ou collectives vers la danse, certes, mais il est davantage rivé vers les éléments de l'orchestre, vers l'assemblée elle-même dans sa dynamique constamment fluctuante. En effet, le *dansè* potentiel surgit du *Lawonn*. C'est une interaction multipolaire, aléatoire, synergique qui nourrit la performance musico-chorégraphique alors réalisée dans le *Lawonn*. En corollaire, la relation à l'espace environnant, dans son aléa, porte en lui une symbolique socio-culturelle inhérente à la danse caribéenne : le *dansè* et le *Lawonn* demeurent consubstantiels.

¹¹⁵ Sylvie Pinard, *op. cit.*, p. 50.

RELATION AU REGARD

Dansè - Mizisyen - Lasistans

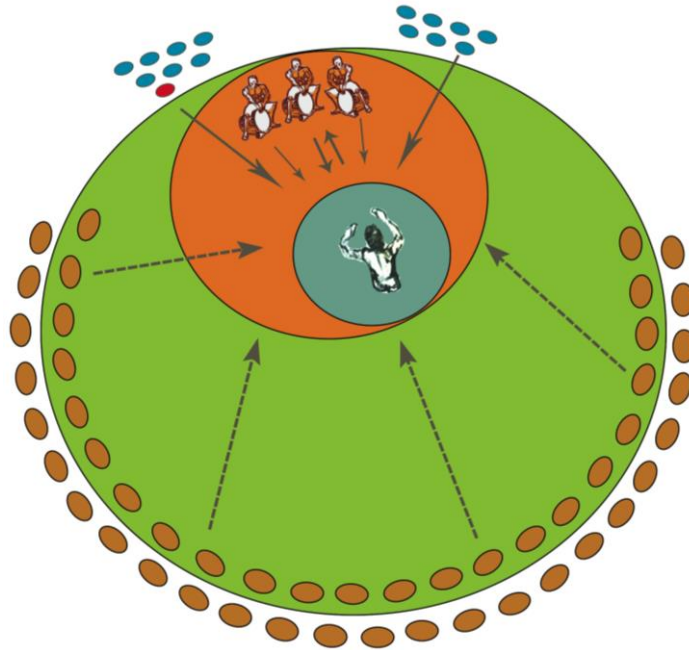


Schéma 3 : La relation au regard entre les différents acteurs (*chantè, kalbasyé, dansè, tanbouyé* et *lasistans*) dans le *lawonn-léwòz*. Source : Philippe Hurgon, juin 2020.

« Chaque mouvement engage inévitablement dans le corps une mobilité et une stabilité car toute action du corps exige d'en mobiliser des segments pour être créée, imposant ainsi à d'autres segments de se stabiliser pour lui permettre de surgir harmonieusement. Chaque particule de mouvement passe donc par la mobilité et la stabilité pour atteindre l'harmonie¹¹⁶».

Ce qui, *a priori*, peut paraître vrai, pour les danses académiques, ne se vérifie pas pour le corps dansant caribéen. Ce dernier construit son équilibre autour de l'instabilité et de la disharmonie, le chaos et le désordre étant alors consubstantiels à la danse. Ainsi, son harmonie correspond au retour à l'équilibre. Il se définit par le phénomène elliptique de la *rèpriz* du Gwoka, et à certains égards, par celui du Bèlè et du Kasékò. Ce qui augure que l'instabilité est un véritable langage et qu'il s'épanouit en toute liberté dans ces espaces antillais et guyanais.

¹¹⁶ *Op., cit.*, p. 19.

Notons, par ailleurs, que David Lebreton considère que le corps est un thème particulièrement propice pour l'analyse anthropologique, et qu'il est au cœur du symbolisme social. À ce propos, il précise que : « Le corps semble aller de soi, mais rien finalement n'est plus insaisissable. Il n'est jamais une donnée indiscutable, mais l'effet d'une construction sociale et culturelle¹¹⁷ ». Car c'est bien de cela qu'il s'agit : saisir le corps qui danse pour signifier le social. Aussi faut-il regarder le corps social pour comprendre la danse et tenter de répondre à cette question qui a initié cette étude : pourquoi, dans la Caraïbe, de génération en génération, les hommes dansent-ils le chaos sans jamais tomber ?

Outre les concepts précédemment évoqués, il en existe d'autres qui sont comme une rhétorique, applicable au terrain caribéen et ses *habitus*, à l'exemple de la créolisation d'Édouard Glissant¹¹⁸.

« J'appelle créolisation cet enjeu entre les cultures du monde, ces conflits, ces luttes, ces harmonies, ces entremêlements, ces rejets, cette répulsion, cette attraction entre toutes les cultures du monde. Bref un métissage, mais avec une résultante qui va plus loin et qui est imprévisible¹¹⁹ ».

Considérant que le métissage est de l'ordre de l'imprévisible, il affirmera que « tout ce qui est chaotique, tout ce qu'on appelle baroque est naturel chez nous¹²⁰ ». Dans ses entretiens avec Lise Gauvin entre 1991 et 2009, Glissant considère que la Caraïbe est : « un monde à créer mais qui est là et dont nous n'avons pas encore une connaissance disons évidente. Par conséquent, c'est un monde qu'on ne peut aborder qu'avec les puissances de l'imaginaire et de l'intuition poétique¹²¹ ».

Le Bigidi, est peut-être une résonance de l'intuition poétique, qui éclaire sur la gestion de l'imprévisibilité dans l'univers caribéen. Ce dernier nous fait accepter le désordre non pas comme quelque chose de symptomatique, mais plutôt comme relevant de l'ordre de la normalité. Dans ce cadre, le Bigidi, geste fondateur et récurrent, que l'on trouve, en l'occurrence, dans le Gwoka, le

¹¹⁷ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité, Sociologie d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p.14.

¹¹⁸ Édouard Glissant, *Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009) « L'imaginaire des langues »*, Paris, Gallimard, 2010.

¹¹⁹ Édouard Glissant « Métissage et créolisation », In, Sylvie Kandé (dir.), *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 47-54, p. 50.

¹²⁰ Édouard Glissant, 2010, *op. cit.*, p. 21.

¹²¹ *Ibid.*, p. 63.

Bèlè et le Kasékò, possède sa logique dans sa cohérence, son propre mécanisme et sa propre mise en jeu, se construisant autour des principes suivants : déséquilibre, imprévisibilité, rupture, improvisation, le tout étant structuré par la ritournelle qu'est la *rèpriz*. Il s'agit d'admettre que le désordre a sa propre cohérence. C'est en ce sens que les concepts ou tout courant de pensée qui évoque le chaos, le désordre, l'imprévisibilité, l'incertitude, l'entre-deux, l'interstice, l'éphémère, la fluidité, l'agilité, le contournement, le détournement, l'adaptabilité, bref, les « stratégies de soi », sont utiles pour cette étude. En retenant particulièrement les auteurs qui intègrent ces notions dans leurs travaux ou dénoncent le déni de l'improbable en science sociale, tel que le sociologue Michel Grossetti qui écrit à ce sujet :

« Faute de donner à l'imprévisibilité un statut précis dans l'analyse, les sociologues ont pris l'habitude de raisonner comme si elle n'existait pas, [...] Ce n'est pas très grave tant que l'on peut se contenter d'analyser des situations statiques ou des changements graduels. Mais c'est plus gênant lorsque l'on veut étudier des changements moins réguliers, des trajectoires marginales, des ruptures¹²² ».

Nous retenons, à ce propos, le concept d'hybridité, pas sous son angle premier de mélange, de croisement, de métissage qui s'oppose à la notion de pureté, mais davantage comme étant une des réalités du monde contemporain. « L'hybridation a toujours existé, mais elle n'a jamais été aussi présente dans un environnement en mutation rapide où le changement est devenu la règle et la stabilité l'exception¹²³ ».

Le monde appelle à intégrer dorénavant le changement, l'impermanence et donc à reformater l'esprit cartésien, si prévoyant et maître de tout, en un esprit doté d'agilité, de flexibilité et de plasticité.

« L'hybridité nous plonge dans un monde toujours en train de se faire sans qu'il y ait la possibilité d'établir un régime d'historicité où les temps seraient mieux articulés entre eux. La "crise du temps", que diagnostiquait déjà Valéry¹²⁴ en disant "nous ne pouvons plus déduire du passé quelques lueurs" entraîne à vivre continûment dans une sorte de présent sans prévoir "les

¹²² Michel Grossetti, *Sociologie de l'imprévisible : Dynamiques de l'activité et des formes sociales*, Puf, Paris, 2004, p. 3, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00715823/document>. Consulté le 22 mars 2019.

¹²³ Luc Gwiazdzinski, ouvrage collectif sous la direction éditoriale de Luc Gwiazdzinski, *L'hybridation des mondes. Du métissage au branchement du monde*, Coll. L'innovation autrement, Élya Éditions, 2016, p. 13. Consulté le 22 mars 2019, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01777671/document>.

¹²⁴ Paul Valéry, « La politique de l'esprit », *In, Œuvres*, coll., Pléiade, Paris, Gallimard, 1932.

lignes dont les croisements éventuels seront les événements de demain”¹²⁵».

Le monde en mutation appelle inexorablement à d’autres formes d’intelligences souterraines et le Bigidi est de cet ordre-là, car au chaos, il répond par l’adaptation. Ainsi peut-on lire, chez le danseur caribéen, instabilité et imprévisibilité corporelle évitant perpétuellement la chute finale, car la *rèpriz* le rattrape constamment in extremis pour le sauvegarder et le maintenir toujours debout. Cette réalité est en corrélation avec celle décrite dans *L’invention du quotidien* de Michel de Certeau¹²⁶ et dans *Les ruses de l’intelligence*, de Marcel Détiene et Jean-Pierre Vernant, qui mettent au jour les ruses, stratégies et trouvailles ingénieuses de l’Homme lui servant à résoudre un problème.

« La mètis est bien une forme d’intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent d’attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d’esprit, la feinte, la débrouillardise, l’attention vigilante, le sens de l’opportunité, des habilités diverses, une expérience longuement acquise ; elle s’applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne se prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux¹²⁷ ».

¹²⁵ Guy Saez, ouvrage collectif sous la direction éditoriale de Luc Gwiazdzinski, *L’hybridation des mondes. Du métissage au branchement du monde*, Coll. L’innovation autrement, Élya Éditions, 2016, p. 190. Consulté le 22 mars 2019, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01777671/document>.

¹²⁶ Michel de Certeau, *L’invention du quotidien/ I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1990.

¹²⁷ Marcel Détiene et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l’intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 10.

PREMIÈRE PARTIE

L'ÉDIFICATION DE L'HOMME ET DE LA NATURE

"BIGIDANTS"

I/ Le lieu qui fait danser les Hommes

Notre recherche étudie le désordre, le chaos corporel que l'on retrouve dans la danse *léwòz* du Gwoka nommé Bigidi. L'hypothèse de départ, étant d'envisager que le désordre a ses propres cohérences et logiques qui méritent d'être étudiées, il s'est donc avéré nécessaire, pour nous, de trouver la nature du phénomène du Bigidi, ainsi que les facteurs constitutifs sous-jacents. Dans cette étude, les éléments et conditions d'émergence du Bigidi, se conçoivent en trois grands axes, dont le premier met en évidence les facteurs qui ont contribué à l'édification de l'Homme-*bigidant*, les deux autres, portant sur le *chaos matriciel* et sur la *dualité sociétale*.

Pour traiter ces différents axes, notre recherche a permis de circonscrire trois principaux marqueurs : le premier est lié à la nature même des trois territoires qui intéressent notre champ d'investigation (la Guadeloupe, la Martinique et la Guyane). En effet, on reconnaît généralement les espaces antillais et guyanais comme étant des lieux instables et imprévisibles, semant le désordre, le chaos social et économique. Ici, les hommes dansent en négociant avec cette triple nature (humaine, sociale et environnementale) omniprésente, pour s'adapter. C'est principalement le cas de la Guadeloupe et de la Martinique, qui sont soumises à quatre risques extrêmes : cyclone, séisme, éruption volcanique et raz-de-marée. Ces pays ne sont pas des exceptions, bien d'autres, dans le monde, les connaissent et sont confrontés en plus à des inondations et des sécheresses cataclysmales. À l'exemple du Cambodge et du Bangladesh qui se trouvent régulièrement sous les eaux de la mousson, du Guatemala pour ses trois volcans très actifs, et de l'archipel des Philippines qui semble cumuler les excès de tous ces aléas naturels. Le Japon¹²⁸, souvent confronté aux typhons et aux secousses sismiques, est tenu pour référence dans la gestion des risques naturels et

¹²⁸ Documentaire : « Le Japon face aux risques par les architectes des risques majeurs », 2016. Source : <https://www.architectesdesrisquesmajeurs.com/japon>. Cf : Le Japon, une culture de prévention contre les risques majeurs. Voyage de découvertes avec les étudiants de la promotion 2015-2017 du DSA Risques Majeurs de l'ENSA Paris Belleville. Consulté le 6 avril 2020.

plus particulièrement celui des tremblements de terre. Il sert d'exemple, pour la forte préparation de sa population par des exercices répétés d'évacuations et la bonne conduite à tenir et innove dans la conception de ses immeubles. Ainsi, l'architecte Toyō Itō a conçu une médiathèque en prenant en compte les paramètres parasismiques. Il les a intégrés de façon harmonieuse et poétique, en utilisant des bambous, pour absorber les chocs et accueillir toutes les (circulations) oscillations du bâtiment. En effet, l'article de Robert D'Ercole en fait le constat de la politique de prévention appréhendée tant par la population que par les instances dirigeantes :

« De l'analyse de la crise et du système de gestion du risque volcanique dans les régions de l'Usu, trois points forts ressortent clairement : la qualité du système de surveillance et d'alerte directement à l'origine d'une gestion de crise bien menée¹²⁹ ».

En Guyane, une terre plutôt continentale, les facteurs sont distincts de ceux des Antilles, le déséquilibre et l'imprévisibilité se situant plutôt au niveau de l'opacité. En effet, sa forêt amazonienne est une dense et opaque nature qui couvre littéralement son territoire et supprime les hommes. Cette densité cache, en son sein, toutes sortes d'imprévisibilités qui peuvent surgir à tout moment et qui symboliquement, « mangent » l'homme, car la Guyane est dotée d'une sauvage et dangereuse faune. En l'observant attentivement, on constate que le déséquilibre de la Guyane est à la croisée de ce paradoxe : dans l'univers sociétal, les hommes manquent d'espace pour se loger et assurer le développement de leur lieu, alors que l'on se situe dans un territoire immense en superficie. D'une part, 80% en moyenne du foncier est la propriété de l'État. D'autre part, les Guyanais eux-mêmes (davantage les Créoles), ne s'invitent pas naturellement à jouir pleinement de leur espace, puisqu'une bonne partie de celui-ci relève de l'immensité de la forêt amazonienne, impénétrable et sauvage. Ces Créoles, n'osent l'appivoiser, en réalité, l'espace utile à l'individu se trouve limité.

Le second axe met en exergue le chaos matriciel sorti de l'histoire coloniale, dont les Antilles et la Guyane en sont le produit. Dès les premiers contacts, quand les Amérindiens rencontrent et découvrent les Européens, leurs fondements sociaux et leur vision du monde sont bouleversés et bousculés de façon forte, les conduisant vers un nouvel ordre d'un monde qui s'inscrit, à terme, sur

¹²⁹ Robert D'Ercole, « Forces et faiblesses de la gestion des risques au Japon : une réflexion à partir de la crise liée à l'éruption du volcan Usu (Hokkaidō) de 2000 », *In: Annales de Géographie*, t. 111, n°627-628, 2002. pp. 524-548, https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2002_num_111_627_21623, p. 535. Consulté le 06 avril 2020.

le concept de race. L'espace antillais et guyanais va se construire sur le plan humain, dans un déséquilibre permanent où la miscégenation entre l'homme Blanc, l'homme Noir et l'Amérindien va donner des réponses sociétales inattendues, car d'une très grande complexité que l'on a du mal à cerner encore à ce jour, tant l'ambivalence et les paradoxes s'épanouissent sans cesse dans ces régions.

Le troisième axe représente ce que nous qualifions de dualité sociétale. Sur ce plan, la marginalité des trois territoires étudiés se formalise notamment dans le cadre institutionnel français. Celui-ci possède un caractère particulier, inscrivant les descendants des esclaves, dans une contradiction majeure : celle de leur intégration au sein de la Nation française et la volonté de ne pas véritablement s'assumer, politiquement, en tant que citoyens français.

À l'origine, leur société a pour fondement l'habitation¹³⁰, le lieu d'acclimatation et d'interférence des cultures, un lieu matriciel de la société créole. L'habitation structure les rapports à l'autre, à l'économie, à la législation et à la politique sous-jacents, ceci durera jusqu'au XIX^e siècle, avant qu'elle ne soit transmutée, progressivement, en société moderne. Il s'en dégage une nouvelle structure sociétale, mais également une nouvelle organisation administrative, législative, sociale, économique et politique, formant la jonction de deux modes de fonctionnement et de gestions antinomiques, qui, néanmoins, marchent ensemble de façon toutefois bancale : cette réalité conduit à une posture paradoxale des populations qualifiées de l'*Outre-mer* et une attitude ambivalente de la part de l'État français. Les propos suivants en apportent l'explication.

« L'île est profondément paradoxale, ambivalente. Tout se change en son contraire. De là vient qu'il est si difficile d'en saisir l'essence, de la définir, de la fixer. On oscille constamment entre la "banalité de base" et l'indicible. Quand on croit l'avoir bien cernée on la voit qui s'éloigne : certaines îles sont mal amarrées ; ce sont des bateaux qui dérivent et vous échappent¹³¹ ».

Qu'en est-il alors de l'homme dans cet univers de paradoxes incessants ?

¹³⁰ Remarque : La société dite d'habitation s'achève dans les années 1960-1970, au cours du temps elle a connu des évolutions. On peut distinguer globalement :

- la société d'habitation originelle jusqu'aux années 1860 ;
- la société d'habitation de l'usine triomphante jusqu'aux années 1940 ;
- la société d'habitation moribonde des années 1960-1970. Cf : Raymond Boutin (historien).

¹³¹ Anne Meistersheim, « Insularité, insularisme, iléité, quelques concepts opératoires », *In, Cahiers de l'institut de développement des îles méditerranéennes*, n°1, pp. 96- 120, 1988, p. 108.

I.1- L'Homme, son univers et sa nature imprévisible

La terre des Antilles et de la Guyane est un espace mouvant qui fait « danser » les hommes, les arbres, l'eau, la roche, les vers de terre, les fleurs, le vent, et semble parfois tenir les hommes à distance de la puissance de la nature, en le replaçant dans sa fragilité d'Homme face à celle-ci. Ici, l'homme ne peut qu'alternativement dandiner d'un pied à l'autre, en essayant de s'harmoniser au mieux avec cette terre instable et imprévisible, où il n'a pas de prise, face à la soudaineté dont parle Françoise Taglioni : « Les petites îles sont très exposées à des chocs soudains qui peuvent être d'ordre économique ou prendre la forme de catastrophes naturelles d'autant plus graves que l'île est petite¹³² ».

Il s'agit là d'une danse de la vie, une danse rythmique du corps dont l'exécution dépend de deux facteurs : soit la nature l'y oblige, soit l'histoire y contribue. Dans notre préambule nous avançons le postulat que le discours du corps dansant caribéen est basé sur le déséquilibre et l'imprévisibilité. Cette réalité est en corrélation avec le fait que la terre caribéenne soit dans sa nature propre chaotique et incertaine. Aussi pour vivre sur cette terre fluctuante, l'humain se doit de composer avec elle, l'obligeant malgré lui à danser le déséquilibre de la nature.

Dans la Caraïbe, les mois de septembre et d'octobre sont les périodes privilégiées où l'espace et le temps sont sous la coupe de l'imprévisible. C'est le temps des cyclones où nul ne sait où il va frapper, ni quand, ni comment. C'est en parcourant l'anthologie des événements climatiques extrêmes¹³³ que nous avons mesuré à quel point l'ouragan est un phénomène capricieux et versatile. Et les difficultés de prévisions tiennent aussi au fait qu'il existe plusieurs types de cyclones¹³⁴, et que chaque ouragan demeure unique. Chacune de ses apparitions nous apporte une expérience nouvelle, pour mieux appréhender le prochain. Malheureusement il risque quand même de nous surprendre malgré tout, par sa chorégraphie aérienne, qui, à chaque fois, n'a aucune commune mesure avec le précédent, dont nous avons pourtant tiré des enseignements.

¹³² Françoise Taglioni, *L'île est-elle un objet géographique spécifique. Étude conceptuelle et critique*, 1997, www.taglioni.net/Section%202.pdf, p. 15. Consulté le 29 novembre 2015.

¹³³ Jean-Claude Huc et Max Etna (dir.), *Éclats de temps. Anthologie des événements climatiques extrêmes de la Guadeloupe*, Gosier, PLB, 2015.

¹³⁴ Les cyclones atlantiques formés en plein océan Atlantique.

-Les cyclones « barbadiens », développés tardivement au moment où la perturbation génératrice se situe un peu au large des Petites Antilles.

-Les cyclones caribéens, nés en mer des Caraïbes, donc à l'ouest des Petites Antilles.

-Les cyclones « subtropicaux », se forment au-delà des tropiques, donc sur l'Atlantique. *Ibid*, pp. 70-73, (cf : annexe n°5, description complète).

Pour tenter de l'expliquer, le géographe Guy Lasserre le confirme en ces termes, au travers de l'exemple de l'île papillon, dont la nature elle-même dans cette instabilité, tente de trouver son propre équilibre :

« La Guadeloupe est en effet située dans une zone instable de l'écorce terrestre, celle de l'arc Antillais¹³⁵ »

« [...] Le parallélisme entre l'arc insulaire, l'axe des plus fortes anomalies gravimétriques négatives et celui des fosses marines, indique clairement qu'une relation étroite, tenant à l'origine même des forces tectoniques en action dans le domaine antillais, existe entre les faits observés. Soumises à de grands déséquilibres de pesanteur, de telles régions ne sauraient être stables. Les tremblements de terre et le volcanisme des Petites Antilles sont la conséquence des réajustements d'équilibre qui s'opèrent dans cette zone d'instabilité¹³⁶ ».

Daniel Maximin définit ainsi, en quelques mots, la réalité de nos terres insulaires :

« L'île est un condensé du monde à taille humaine, une arche de Noé qui compte tout ce qui fait la vie sur les continents : les quatre éléments (l'eau, la terre, l'air et le feu), tous les cataclysmes du monde (éruptions volcaniques, cyclones, raz-de-marée, séismes), et tout ce que la terre contient de violence et de paradisiaque¹³⁷ ».

Le constat du géographe nous amène à affirmer que la nature sur ces territoires est intrinsèquement un phénomène du chaos, impliquant l'homme tout en l'obligeant de s'adapter à son propre déséquilibre, mais aussi à celui de la Nature. Toujours selon Guy Lasserre, plusieurs scientifiques, notamment « Le vulcanologue AG. Mac Gregor s'est efforcé, par la méthode statistique d'établir des relations entre les séismes et les éruptions volcaniques, dans l'espoir d'en déduire une méthode de prévision des cataclysmes¹³⁸ ». Sur la base de diverses observations et considérations scientifiques, le géographe arrive à la conclusion que : « Dans le temps et dans

¹³⁵ Guy Lasserre, *La Guadeloupe, Étude géographique, Tome 1 Le milieu naturel, L'héritage du passé*, thèse de doctorat, publiée avec le concours du Ministère de l'Éducation nationale, du Centre national de la recherche scientifique, du Conseil de l'université de l'académie de Bordeaux et du Conseil Général de la Guadeloupe, Bordeaux, 1961, p. 135.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 135-139.

¹³⁷ Interview de Daniel Maximin — Corine Denaille, TDC N° 983, <https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-4879-12031.pdf>. Consulté le 31 juillet 2017.

¹³⁸ Guy Lasserre, *op. cit.*, p. 141.

l'espace, il semble vain de vouloir rechercher une périodicité quelconque dans les phénomènes séismo-volcaniques des Petites Antilles¹³⁹ ».

Ainsi peut-on considérer que l'espace caribéen est une terre à risques multiples, singulièrement pour les îles qui ont de très petites superficies, où se concentrent des phénomènes naturels extrêmes, dont l'être humain a peu de chance de résister autrement, sauf à s'en accommoder. La Caraïbe, en plus d'être le lieu privilégié du ballet capricieux des cyclones, est aussi « l'une des grandes zones séismiques du monde¹⁴⁰ ». Pourtant, le mythe sur leur aspect paradisiaque demeure, faisant parfois oublier à tout le monde, que ces espaces sont non seulement des lieux aux prévisions inattendues, mais parfois, demeurent perturbants et désagréables à la vie. Guy Lasserre nous le rappelle quand il précise que le « "climat des Îles" jouit d'une réputation surfaite. Si l'alizé y berce, en effet, les palmes, l'atmosphère est plus souvent moite et lourde que tiède et légère, le ciel plus fréquemment nuageux que serein¹⁴¹ ».



Photo 3 : Une des plages en Grande-Terre, parfaite illustration de l'image idyllique de l'île, construisant les imaginaires. Source: Kamel Jobs, <http://autrenet.fr/2016/10/17/partez-en-vacances-en-guadeloupe-merveille-des-caraibes/>. Consulté le 14 janvier 2017.

Des îles de la Caraïbe, la Guadeloupe singulièrement, constitue une nature hétérogène, diversifiée et très contrastée, de par sa morphologie archipélagique, avec ses deux îles principales la Guadeloupe (volcanique), séparée par la rivière salée de la Grande-Terre (calcaire), suivie de plus petites comme Marie-Galante, l'archipel des Saintes (Terre de Haut et Terre de Bas) et la

¹³⁹ *Op., cit.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 145.

Désirade. De plus il faut intégrer un autre élément, le plus capricieux, le climat, comme nous le décrit Lasserre :

« La violence et la soudaineté des averses ont des répercussions sur la vie quotidienne en Guadeloupe. Parapluies et imperméables sont presque inutiles. Lorsqu'il pleut, on s'abrite dans une case, sous un balcon ou sous un manguier : la vie est comme suspendue dans les villes et dans les campagnes. On attend patiemment que passe le "grain" qui percute violemment les toits de tôle et transforme, en quelques minutes, les profonds caniveaux en autant de torrents. La ville semble noyée sous un déluge. Un quart d'heure plus tard luit à nouveau le soleil. Tandis que s'élève du sol une vapeur en voiles blanchâtres, les écoliers repartent vers l'école, où la cloche de rentrée a attendu, elle aussi, pour s'animer, que la pluie fût passée¹⁴² ».

Sur ce territoire, la description de la soudaineté de la pluie et de la réapparition brutale du soleil, est une image connue, vécue et récurrente. Avec le temps, les cases décrites, dans cet extrait de Lasserre, ont été progressivement remplacées par les villas, les maisons en béton, les cités où les routes sont bien entretenues, conférant, à première vue, une très grande modernité au paysage urbain antillais. Nonobstant, l'évolution architecturale, sociale, et économique, la montée rapide des eaux dans les agglomérations des villes telles que Pointe-à-Pitre, Abymes (en Guadeloupe), Fort-de-France et Lamentin (en Martinique), Mont-Lucas, place du marché et centre-ville de Cayenne, (en Guyane), est devenue monnaie courante. Comme toujours, le grain arrive brutalement et le soleil apparaît tout aussi rapidement. Ce mariage entre la pluie soudaine et le soleil instantané a donné naissance à une série d'expressions populaires aux Antilles, pour classer les types de pluie : *lapli ka fifiné*, *solèy ka kléré* (il pluviole sous un soleil éclatant), *dyab ka mayé fi a'y dèyè légliz* (le diable célèbre les noces de sa fille derrière l'église). Et comme auparavant, l'Antillais attend que cela passe, sachant pertinemment que le soleil brillera à nouveau.

Les Guadeloupéens discernent plusieurs types de pluie. Lorsqu'ils disent *lapli là ka fifiné*, ils désignent une pluie continue et légère, qui n'interrompt pas le rythme de la vie. « [Toutefois], tous se méfient des *fifin lapli*, bénédiction pour les plants fraîchement mis en terre, mais que si on ne s'en préserve pas peut emporter par lambeaux entiers les bronches et les poumons¹⁴³ ». Le *grain*

¹⁴² *Op., cit.*, p. 177.

¹⁴³ Jean-Pierre Sauton, Richard Château-Degat, et Georges Mauvois (dir.), avec les contributions expresses de Jean Barfleur (b) et de Thierry Létang, « Le vécu de l'humide », In, *Histoire et civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles), Tome I, Le temps des genèses des origines à 1685*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 39.

est une pluie brève et violente non accompagnée de vent. Le gros *grain* donne des pluies plus importantes et s'accompagne de gros coup de vent et parfois d'éclairs. Certaines pluies très intenses d'hivernage peuvent durer plusieurs jours sans répit. Les Guadeloupéens ne s'affolent point pour *an wouzin lapli*, une pluie intense et soudaine mais qui ne dure pas.

Face à ces réalités, les Caribéens adoptent une attitude, qu'à première vue, on qualifierait de fataliste, acceptant toujours passivement ce qui lui arrive. À ce sujet, nombreuses sont les paraboles qui donnent une lecture de la manière de penser et de vivre du Guadeloupéen : « sa ki fèt bèl » (ce qui advient sera pour le meilleur, même ce qui *a priori* lui serait négatif ou défavorable). « Sa ki la pou-w dlo pa ka chayé'y » (ce qui t'est destiné ne saurait être charroyé par les flots). L'histoire a voulu que les Caribéens naissent et mènent leur existence sur des terres qui, si petites soient-elles, contiennent en leur sein les phénomènes naturels, parmi les plus destructeurs et les plus imprévisibles qui soient au monde. Il s'agit là du vécu, du sensible que Françoise Taglioni résume parfaitement ainsi « Quand on raisonne dans le système de l'Iléité, on quitte la philosophie cartésienne de l'espace comme étendue pour entrer dans le subjectif, l'affectif, l'espace vécu mais aussi l'espace hérité¹⁴⁴ ».

C'est au détour des paraboles ou d'une chanson que l'on peut surtout percevoir et saisir l'appréhension du Caribéen dans sa manière de vivre le quotidien, avec des éléments naturels si extrêmes. Si par exemple, l'on décrypte la chanson de Charles Rized¹⁴⁵, du groupe de musique traditionnel guadeloupéen *Indestwaska*, il est possible d'en relever quelques traits saillants :

Nou ja passé siklon'n asi siklon'n chè / Nous avons passé cyclone sur cyclone, mon/ma cher(e).

Inès passé nou pwan doubout annou chè / Inès est passé et nous nous sommes redressés, mon/ma cher (e).

Igo rivé nou pwan doubout annou chè / Hugo arriva, nous nous sommes relevés, mon/ma cher (e).

Ansanm sèten nou ké rivé / Ensemble c'est sûr que nous y arriverons.

Fo nou savé nou sé péyi a siklon'n chè / Il faut savoir que nous sommes un pays de cyclone, mon/ma cher (e).

Fo nou savé nou si chimen a siklon'n chè / Il faut savoir que nous sommes sur le chemin des cyclones, mon/ma cher (e).

¹⁴⁴ Françoise Taglioni, *op., cit.*

¹⁴⁵ Charles Rized est membre du groupe musical *Indestwaska*.

Jodi sé yo dèmen pétèt pou nou chè / Aujourd'hui ce sont eux, demain c'est peut-être nous, mon/ma cher (e).

Poté kouraj pouté fos là pou yo chè / Apportons le courage, apportons la solidarité, mon/ma cher (e).

Solèy solèy kléré chimen annou chè / Le soleil illumine notre chemin, mon/ma cher (e).

Dèmen la vi la ké pli bèl » / Demain la vie sera plus belle.

À travers l'extrait de cette chanson, tout est dit par l'auteur Charles Rized. Le phénomène cyclonique est un *habitus* dans l'existence du Guadeloupéen, de l'Antillais, du Caribéen. Ils savent que chaque cyclone arrive avec son lot de désordre et de chaos. Puis après coup, et comme un rituel, la nature et les hommes reprennent le chemin de la vie. La nature aura repris ses droits et l'homme caribéen devra faire face, en acceptant les lois de la nature et se remettre, debout, pour réparer, reconstruire et attendre à nouveau le prochain cyclone.

L'esprit cyclonique dans le principe d'accepter le désordre, est parfaitement révélateur à travers cet extrait de la chanson, lorsqu'il dit *nou ja pasé siklon 'n*. Il s'agit là de l'expérience humaine constante, ce, aussi loin que l'on remonte la présence humaine sur ces terres américano-caribéenne. Ce lieu a vu, tout au long de son histoire, un flux continu de cultures, d'hommes traverser, circuler et s'enraciner. Tous, autochtones, aventuriers, déportés comme conquérants, ont eu souvent à découvrir avec horreur l'effet dévastateur des cyclones. Le cyclone, autant que le séisme et le volcan, ont dit bonjour à l'Amérindien, l'Européen et l'Africain, ceci quelle que soit l'époque. Il y a une chose qui reste néanmoins constante, c'est la description de ceux qui ont vécu ces phénomènes. Tous décrivent la situation avec ces mots : apocalypses, désordres, destructions, désolations, chaos. C'est ce que corroborent les propos suivants du père Du Tertre nous racontant qu' :

« On voit pour l'ordinaire, la mer devenir tout à coup calme et unie comme une glace, sans faire paraître le moindre petit soulèvement de ses ondes sur sa surface ; puis, tout incontinent, l'air s'obscurcit, se remplit de nuages épais et s'entrepren de toutes parts ; après quoi, il s'enflamme et s'entrouvre de tous côtés par d'effroyables éclairs qui durent assez longtemps ; il se fait ensuite de si étranges coups de tonnerre qu'il semble que le ciel tombe par pièces et que le monde veuille prendre fin. La terre tremble en plusieurs endroits et le vent souffle avec tant d'impétuosité que ce qu'il y a de plus dangereux, est qu'en vingt-quatre heures et quelque fois en moins de temps, il fait tout le tour du compas [...] Cette bourrasque passée, on aperçoit le plus triste spectacle qu'on se puisse imaginer. On voit les pans & les pièces des montagnes croulées & fondues par les tremblements de terre, les

forêts renversés, & les maisons abattues par la violence des vents [...] En un mot c'est une chose si triste et si déplorable que si ce désordre arrivait souvent, je ne sais qui aurait le cœur et courage d'aller aux Indes¹⁴⁶ [...] ».

Oui il est vrai que l'on peut être tenté de vouloir quitter ces lieux aussi imprévisibles, comparativement aux espaces continentaux plus prévisibles *a priori* par le principe des quatre saisons (hiver, automne, printemps, été). Pour nous, l'expérience du cyclone Hugo, en 1989, nous fait reconnaître un ouragan majeur d'un mineur, car avant son arrivée phénoménale, il y avait un soleil lumineux, suivi d'un silence incroyable, pendant lequel rien de la nature, ni feuille, ni brise, ni animal, ne bougeait. Jadis les Amérindiens eux, savaient composer avec la nature et s'harmoniser avec le cosmos. Les fouilles archéologiques révèlent que, c'est à partir du V^e siècle avant J-C, que s'effectua l'installation des Amérindiens vers les Petites Antilles. En plus de leur adaptation et de leur osmose avec les éléments naturels (terre-eau pour se nourrir, se loger, se protéger et circuler), les Amérindiens construisirent une cosmogonie reliant l'eau, la terre et le ciel, comme le décrivent ces propos :

« Pour les Kallinagos le ciel fut de toute éternité ; c'est l'eau, l'eau salée de la mer, l'eau saumâtre des mangroves, l'eau douce des rivières, qui est l'élément primordial, la matrice première qui donna une « terre, molle, unie, sans montagne » qui se durcit au soleil : les eaux du déluge déclenché par Hurakan¹⁴⁷ en fit des mornes et des pitons. La terre nourricière ainsi formée produit le manioc ; du manioc naquirent les poissons¹⁴⁸ ».

On constate que la conception du monde par les Amérindiens tient compte le fait que les éléments de la nature forment un tout cohérent et synergique, l'Homme faisant partie intégrante de cet ensemble, n'est point en position de dominer cette nature. L'harmonisation des Amérindiens avec leur environnement naturel, leur permettait alors d'avoir une lecture du ciel, une forme de maîtrise du temps, ils savaient identifier les périodes cycloniques mais aussi le fait de différencier les espaces comme l'indique ces propos :

¹⁴⁶ Révérend Père Jean-Baptiste Du Tertre de l'Ordre des FF. Prêcheurs, *Histoire Générale Antilles Habitées par les François*, Tome II, Fort-De-France-Martinique, Éditions des Horizons Caraïbes, 1973, pp. 64-65. C'est une des chroniques anciennes qui fait référence au cyclone (1656).

¹⁴⁷ *Hurakan* : ouragan, nom donné par les Amérindiens.

¹⁴⁸ Jean-Pierre Sainton, Richard Château-Degat, et Georges Mauvois (dir.), 2004, *op., cit.*, p. 55.

« [...] le dieu de la France a fait le ciel de la France et le dieu des îles a fait le ciel des îles [...] et ne point s'aventurer à défier la mer : “Maliroubana : Grand chien (étoile du...) Maliroubana apoucou : Le petit chien et le grand chien causent les ouragans des Isles”¹⁴⁹ ».

Le commentaire de M. Jean Barfleur nous éclaire ainsi de la situation :

« L'information fournie par le père BRETON est lumineuse pour qui connaît le mouvement de notre ciel caraïbe et les saisons rythmant la civilisation caribéenne. C'est en effet à la fin du mois de juillet qu'apparaît chaque année à l'Est, peut avant le lever du soleil, “le Grand chien”. Alors que le “Petit Chien” apparaît au début du mois d'août. Or les mois d'août-septembre correspondent au cœur le plus intense de la saison cyclonique. C'est une période de mauvais temps, ou de temps incertains, celle comme dit le Père BRETON, où l'on se “donne bien garde de se jeter à la mer » sans précaution¹⁵⁰ ».

Le fait que les Amérindiens vivent en symbiose avec tout ce qui les entoure, (plantes, animaux, rivières, mer et ciel) a développé une forme d'acuité sensible qui leur permet de percevoir les moindres signes du cosmos, et, en quelque sorte de mieux comprendre les variations climatiques et de s'en protéger :

« Couroumon : “constellation venant après celle de la Bourse. Ses vents provoquent le flux et le reflux de la mer et par les grandes lames à la mer retourne les canots ; quand cette constellation est un peu élevée au matin, la mer est rude au bord et calme en haute mer”¹⁵¹».

Depuis des temps immémoriaux les phénomènes naturels extrêmes font partie intégrante de la nature américano-caribéenne, comme l'atteste ici la thèse de Guy Lasserre :

« Les Antilles françaises et plus particulièrement la Guadeloupe sont situées dans une zone de maximum de fréquence cyclonique [...] La Guadeloupe est exactement située à l'intersection des lignes de plus grande fréquence des cyclones “antillais” et des cyclones “du Cap-Vert”¹⁵² ».

À ce propos, l'anthologie des excès climatiques définit l'origine du mot cyclone en précisant leur appellation différenciée :

« Face aux disparités d'appellations dans l'Amérique hispanophone, anglophone, francophone, exposée aux mêmes phénomènes, il a fallu harmoniser la terminologie employée dans l'ensemble de la région cyclonique. Ainsi en 1986, a-t-on décidé de reprendre le mot américain “hurricane”,

¹⁴⁹ *Op., cit.*, p. 55.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Guy Lasserre, 1961, *op., cit.*, p. 204.

“ouragan” en français, pour décrire les perturbations cycloniques, à forte intensité des vents. Ce terme appartient à l’origine au langage des indiens Caraïbes, “*Huracan*” étant leur dieu des malheurs, responsable des catastrophes climatiques, terme repris du nom maya “*Hunraken*”, dieu des tempêtes. De ce fait, pour les services météorologiques ainsi que toutes les structures officielles, le “cyclone tropical” regroupe en réalité trois types de perturbations définies en référence aux vents maximums soutenus générés : la dépression tropicale, la tempête tropicale et l’ouragan¹⁵³ ».

Les peuples de cultures et de civilisations différentes, notamment européens et africains s’y sont succédés sur le continent américain. Les Amérindiens, eux, appréhendent le Monde dans sa quasi-totalité, l’être humain s’articulant, cohabitant et « s’harmonisant avec ». Leur conception et leur vision du monde sont d’accepter l’ordre de la nature, de s’y adapter et non d’aller à l’encontre. Aussi cherchent-ils toujours à se fondre harmonieusement avec les éléments de cette nature. La philosophie des Afro-descendants n’est pas éloignée de celle des Amérindiens, puisqu’ils acceptent les lois de la nature, l’héritage de leurs ancêtres africains, considérant que l’humanité est reliée à l’Être suprême, à l’Univers, au cosmos, et qu’il s’agit là, d’un principe majeur et immuable. Les Caribéens ont réussi, parallèlement, ce syncrétisme en intégrant aux croyances de leurs ancêtres africains, le Dieu de la religion chrétienne imposée par les missionnaires de l’époque coloniale. Les Afro-descendants considèrent que Dieu est le Grand Maître, le Chef d’orchestre de tout ce qui arrive sur terre, autant le malheur que le bonheur. Le sociologue Ary Broussillon dans sa contribution pour l’*Anthologie sur les excès climatiques*, analyse avec minutie le comportement du Guadeloupéen. À cette occasion, il n’a pu s’empêcher de souligner l’empreinte du magico-religieux, chez eux, intégrant leur acceptation du chaos. Pour l’illustrer, il retient l’expression « à la volonté de Dieu », qu’utilise constamment l’homme guadeloupéen, expression dont il ne trouve qu’une seule explication logique, quand les fureurs de la nature s’abattent sur lui : « C’est Dieu qui l’a voulu, pour nous rappeler notre condition humaine ; pour nous rappeler précisément que nous ne sommes pas Dieu¹⁵⁴ ! ».

Lorsque dans sa chanson l’auteur Charles Rized indique ceci :

Nou ja pasé siklon ’n (Nous avons déjà passé des cyclones) ;

Inès pasé nou pwan doubout annou chè (Inès est passé et nous nous sommes redressés) ;

¹⁵³ Roland Mazurie, « Les manifestations climatiques et hydrométéorologiques sources de dangers », *In*, Jean-Claude Huc et Marc Etna (dir.), *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁴ Ary Broussillon, « Les comportements face aux dangers et aux risques », *In*, Jean-Claude Huc et Max Etna (dir.), *op. cit.*, p. 368.

Igo rivé nou pwan doubout annou chè (Hugo arriva, nous nous sommes relevés).

Il affirme par-là que le peuple, non seulement a l'expérience des phénomènes climatiques imprévisibles et destructeurs, mais qu'il vit également avec. Ici, l'homme et les excès climatiques cohabitent donc côte à côte. Ainsi l'auteur proclame-t-il que l'Homme caribéen, face au désordre et au déséquilibre provoqué par la nature, se relève toujours. Nombre d'excès et de violences de la nature ont déjà traversé les îles, certains avaient durablement marqué la mémoire collective. C'est les cas du cyclone Inès (1966), Hugo (1989), du séisme du 12 janvier 2010, qui a détruit Haïti avec plus de 200.000 morts, et, en 2017, de l'ouragan Irma à Saint-Martin, entre autres, qui a pareillement occasionné de graves dégâts à la nature et à la société. Ces ruptures chaotiques de la nature, traversent ainsi les générations et deviennent un repère mémoriel de la définition même du chaos, du désordre, du déséquilibre et de l'instabilité qui prévalent dans ces contrées. De même à l'issue de ces catastrophes, on ne peut que constater la force de vie qui anime les hommes qui y vivent, lesquels s'adaptent et se réadaptent : c'est le rebondissement, le sursaut salvateur les réanimant pour continuer à vivre malgré tout. Le Caribéen¹⁵⁵, semble avoir cette capacité de se relever du chaos et de l'imprévisibilité de la nature. Il y a là, comme une philosophie de vie sous-jacente, celle de rester debout quoiqu'il arrive. Et on peut le lire dans les proverbes antillais qui nous exhortent à une seule et unique chose, celle de s'adapter, comme le traduisent les maximes suivantes : *A pa jwet ka touné, sé van*¹⁵⁶ (ce n'est pas la girouette qui tourne, c'est le vent). Ici, on peut métaphoriquement remplacer le substantif girouette par l'homme ou par l'objet qui dans une dynamique de mouvement giratoire serait ainsi pulsés par l'élément naturel « vent » qui les faisant alors tourbillonner. La leçon à retenir est la suivante : on peut toujours tenter d'arrêter la force du vent, mais mieux vaut la laisser nous faire « danser », tout comme le courant de la mer, car il vaut mieux se laisser porter par celui-ci, plutôt que de lutter contre, sinon la fin est inéluctable : la noyade et donc la mort !

*-Kon chat ka maché gran jou, sé pa kon sa i ka maché lannuit*¹⁵⁷ (la manière qu'a le chat de marcher en plein jour n'est pas celle qu'il adopte la nuit). Cette parabole est clairvoyante, car elle nous invite à des adaptations perpétuelles en fonction de la situation et de l'espace temporel dans lesquels nous évoluons.

¹⁵⁵ Remarque : Cette force reconstructive est aussi celle des colons qui rebâtissent leurs habitations, replantent leurs terres etc.

¹⁵⁶ Raphaël Confiant, *Le grand livre des proverbes créoles*, Paris, Presses du Châtelet, 2004, p. 18.

¹⁵⁷ *Ibid.*

-*Fot manman ou tété kabrit*¹⁵⁸ (à défaut de la mère nourricière, on tète la chèvre). Là encore, il nous est demandé de ne pas rester sclérosé sur nos certitudes, nos croyances, nos goûts, mais que nous devrions être capables au contraire de changer radicalement de pensée, en adoptant la solution qui se présente à nous, même si elle ne correspond pas à notre idéologie de base, car le but essentiel est de continuer à vivre. C'est probablement cette stratégie de résistance qu'ont réalisé les esclaves et transmis à leurs descendances comme force vitale leur permettant l'adaptation permanente à la vie.

La suite de la chanson met en lumière l'être caribéen qui, non seulement accepte le chaos, mais sait aussi remobiliser la solidarité, pour que le JE réunifié en NOUS, mobilise un seul corps pour faire front au désordre, afin que la communauté puisse résister à ce dernier et survivre. La chanson entière est un déroulé du rapport du Caribéen face aux excès climatiques. Elle affirme, qu'il faut garder espoir, car demain sera meilleur et le soleil brillera à nouveau. Pour ce faire l'être caribéen semble prôner ce mélange savamment orchestré entre imprévisibilité, chaos, désordre et adaptabilité. Le sociologue Ary Broussillon l'envisage en ces termes : « La nature a si bien fait qu'elle aurait marqué l'être profond, le tempérament du Guadeloupéen qui serait devenu lui aussi cyclone et volcan, déluge et tremblement de terre¹⁵⁹ ».

Cette posture ne semble nullement être une exclusivité guadeloupéenne. En effet, chaque peuple, disséminé sur la planète terre, à sa manière, fait face à la puissance de la nature à laquelle il est confronté. Ce qui, du reste, montre de façon indéniable, la fragilité et la fugacité de l'Homme. Par contre, en la matière, la singularité des insulaires caribéens se situe dans sa relation inéluctable entre lui et la nature, de faire front à des calamités naturelles d'importance exceptionnelle, dans un cadre si exigü de son territoire. Cela se déroule dans une telle promiscuité entre l'individu et ces phénomènes extrêmes. C'est ce que décrit Françoise Taglioni :

« L'île n'est donc pas un objet géographique spécifique, mais les phénomènes géographiques, économiques, politiques et sociaux qui s'y déroulent sont souvent amplifiés par l'insularité, l'îlénité et l'insularisme ; c'est peut-être là sa plus grande spécificité¹⁶⁰ ».

En notant par ailleurs, que la sensation d'exiguïté spatiale diminue au gré du développement

¹⁵⁸ *Op., cit.*

¹⁵⁹ Ary Broussillon, *op., cit.*, p. 351.

¹⁶⁰ Françoise Taglioni, *op., cit.*, p. 114.

des moyens de déplacement. Au début de la colonisation, la Guadeloupe proprement dite ou la Basse-Terre semblait tellement plus vaste que la Grande-terre sèche qui était laissée en réserve.

La Guyane, à la différence de la Guadeloupe et de la Martinique, n'est pas une île, mais un continent, situé au Nord-est de l'Amérique du Sud, implantée sur le Plateau des Guyanes (Guyana/ ex-Guyane anglaise, Surinam/ ex-Guyane néerlandaise et Guyane ou Guyane française).



Carte 2 : Plateau des Guyanes, une région du Nord de l'Amérique du Sud. Source : <https://www.axl.cefano.ulaval.ca/amsudant/Guyana.htm>. Consulté le 14 janvier 2016.

La différence, de la Guyane avec les Antilles, se situe aussi par la dimension de l'espace, 1780 km², pour la Guadeloupe, 1128 km², pour la Martinique, contre 84 000 km² pour la Guyane. Par ailleurs, les Petites Antilles sont cernées par la mer, tandis que la Guyane, elle, est une immense étendue de forêt, comme le précise Egle Barone Visigalli : « La Guyane est une région qui apparaît aux premiers abords comme une étendue uniforme de forêt, car le manteau forestier amazonien occupe près de 8 millions d'hectares, soit 96% de sa surface¹⁶¹ ». Face à la Guyane, les îles sont exigües, fragiles, instables et imprévisibles. Tandis qu'elle, continentale, demeure stable en ce qu'elle ne connaît ni ouragans, ni séismes, ni éruptions volcaniques. Nous venons de voir comment la nature des îles soumet l'individu à un déséquilibre permanent. Qu'en est-il pour la Guyane ? De par son environnement naturel, situé au cœur de l'Amazonie, et avec une forêt dense occupant la

¹⁶¹ Egle Barone Visigalli, « Mémoires archéologique et modes d'occupation du territoire guyanais », *In*, Serge Mam Lam Fouck (dir.), 2007, *op. cit.*, p. 26.

quasi-totalité de son territoire, doté de marais, de fleuves, de savanes et de mangroves, la Guyane *a contrario*, des îles caribéennes en l'occurrence, n'évoque pas d'emblée le paradis, mais plutôt le mythe de l'enfer vert, longtemps entretenu notamment par le biais du bagne.

« [...] D'autre part, la Guyane devint une colonie pénitentiaire de 1852 à 1938, et reçut au total 70 000 immigrants forcés, bagnards métropolitains et déportés indochinois, nord-africains ou malgaches. Depuis le désastre de l'expédition de Kourou en 1763, la Guyane faisait figure de terre maudite dans l'opinion publique française¹⁶² ».

A priori, aucun phénomène naturel ne pourrait, ici, surprendre l'Homme par son imprévisibilité, en provoquant désordre et chaos comme le connaissent les Caribéens.

Compte tenu de cet ensemble de considérations, on pourrait, d'ores et déjà affirmer que la Guadeloupe, la Martinique et la Guyane, ont entre elles, un point commun, parce que françaises toutes trois. Néanmoins, la Guyane se détache complètement des deux autres territoires par la nature de son environnement. Autant sur l'île, à vol d'oiseau, on peut fréquemment apercevoir l'autre île voisine, (la Caraïbe nous offre effectivement un paysage ouvert, limpide ou tout au moins contrasté d'espaces vides et pleins), autant en Guyane, lorsqu'on y pose pieds pour la première fois, c'est bien l'opacité du paysage qui marque le regard. Ici, c'est la forêt qui s'impose d'emblée. Elle vous entoure et semble impénétrable, de jour comme de nuit : un lieu opaque, comme interdit aux hommes. Encore faut-il noter que la Guyane, autant sur la terre que dans l'eau, abrite divers animaux hostiles (serpents, caïmans, félins, insectes venimeux, etc.) qui, spontanément n'invitent pas à les approcher, encore moins à les côtoyer.

Cette opacité, et sa densité, sont consubstantielles de la nature spécifique de cet environnement guyanais. Pour notre part, à chaque fois que nous avons eu à poser les pieds en Guyane, puisqu'une partie de notre famille y habite, nous avons toujours eu un double sentiment face à cette nature : à la fois une forte attirance de s'y engouffrer et tenter de percer cette opacité, et en même temps que nous éprouvons une peur d'être peut-être avalée et mangée par elle. En guise d'anecdote illustratrice, en août 2018, nous avons séjourné en forêt, en y passant la nuit. Ce fut notre deuxième expérience. Cette fois nous avons pris la pleine mesure de la puissance et de la force de cette présence dense et opaque, surtout quand la lumière du jour se retire. On n'y voit rien, on ne sait pas ce qu'il y a derrière, devant ou à côté de soi : on ne sait pas non plus ce qui peut

¹⁶² André Calmont, « Dynamiques migratoires en Guyane : des politiques migratoires de développement au développement des migrations spontanées », *In*, Serge Mam Lam Fouck (dir.), 2007, *op. cit.*, p. 108.

surgir, ni d'où ni quand. D'emblée, juste au contact de la nature guyanaise, nous sommes déjà en déséquilibre, en instabilité, un sentiment d'inquiétude et de fragilité, alors que rien ne nous a touchée, ni même frôlée. Le pire c'est que le poids de cette opacité ne se limite pas sur terre, dans un rapport vertical, face au végétal très dense, mais elle s'étend également à l'horizontal, sur les eaux, abondantes et profondes, et souvent troubles. Car, le pire pour nous, c'est d'affronter ce fluide obscur. Pour nous baigner, il nous fallait quand même plonger dans le fleuve, que nous considérons comme pendant de la forêt opaque, une forêt à l'état liquide, aux eaux sombres et marronnes, dont on ne voit pas le fond. Tout ceci est à l'antipode des eaux claires et cristallines de la Guadeloupe auxquelles nous sommes habituée. C'est en étant face à cette réalité environnementale guyanaise que nous avons compris finalement, qu'ici, l'imprévisibilité se situait justement dans cette opacité d'où peuvent surgir toutes sortes de surprises : un scorpion, un serpent, un guépard, un puma...

Aussi nous nous demandons comment les hommes des Antilles et de la Guyane négocient-ils leur existence avec cette nature si impénétrable, si hostile, et si imprévisible.

Ici, l'homme et la nature sont si proches, qu'il est difficile pour celui-ci de l'occulter, même s'il lui arrive parfois d'en oublier les conséquences soudaines comme ce fut le cas pour le volcan (en 1902 pour la Montagne Pelée de la Martinique et en 1976 le dernier réveil de la Soufrière de la Guadeloupe). Mais, il n'empêche que, même si la Pelée ne « danse » plus depuis plus d'un siècle, elle réussit souvent d'une façon détournée, à être présente dans la vie des Martiniquais. La commune du Prêcheur, située sous son flanc ouest constitue, selon la directrice de l'observatoire volcanologique et sismologique, Mme Valérie Clouart, « la zone la plus instable de cette montagne Pelée ». Selon le journal de 13h de Martinique la 1^{ère}, du 10 janvier 2018, la rivière du Prêcheur fut l'objet d'une surveillance accrue des services de l'État, à la suite des coulées de boue volcanique successives qui se sont manifestées en décembre 2017 et en janvier 2018, de façon imprévisible. Une période pendant laquelle les Prêchotins vivaient au rythme des sirènes qui leur demandaient d'évacuer. Nous avons pu constater en avril 2018, lors de notre enquête de terrain, la proximité des maisons avec la rivière et la montagne où, lorsque l'on s'y approche très légèrement, un paysage lunaire s'offrait à nous, comme figé, comme si le temps s'était arrêté. La question qui nous a traversée alors l'esprit était, comment les personnes peuvent-elles vivre avec ce Lahar¹⁶³ qui, à tout moment, peut dévaler et tout emporter avec elle ? Le géographe et Professeur des universités à l'Université des Antilles, Pascal Saffache, lors de son interview à la télévision de Martinique 1^{ère},

¹⁶³ Mot d'origine javanaise.

précisait à ce sujet que le Lahar est composé de cendres volcaniques, de terre, de roches, de pierres ponce. L'ensemble, [selon lui], forme un matériau dense et lourd qui a une capacité d'abrasion très forte¹⁶⁴. Dans ses explications, il semblait insister sur la dangerosité du phénomène et que, pour s'en prémunir, il fallait absolument respecter les consignes d'évacuations données par le biais du retentissement des sirènes. Car, au premier abord, il est difficile d'échapper au Lahar, donné comme l'ombre de la mort, il n'avertit point de sa venue. Pourtant, lors du reportage télévisé consacré au Lahar, la population semblait cohabiter sans grosses inquiétudes avec cette montagne imprévisible, et d'une instabilité accrue par d'importantes averses de pluies.

¹⁶⁴ <https://la1ere.francetvinfo.fr/martinique-coulees-boue-volcaniques-surveillance-au-precheur-548045.html>, publié le 10 janvier 2018. Consulté le 30 juillet 2018.



Photo 4 : Coulées de boue volcanique (Lahar) au Prêcheur de la Martinique. Source personnelle.

Les ouragans, les inondations, les séismes, les éboulements et d'autres éléments encore comme le Lahar, semblent être la panacée de la Caraïbe. Ils y sont prégnants, constants et stables par leur présence physique imposante. Ils y sont plus forts et dominants. On le sait désormais que les Hommes ont accepté de vivre en parallèle avec ces entités, sur des terres d'instabilités et d'imprévisibilités. Par expériences récurrentes, l'être caribéen sait, en outre, que pour continuer d'y demeurer, il doit respecter cette puissance et cette suprématie de la nature. Pour ce faire, ici, les hommes ne font que négocier avec la nature, par la seule chose qu'ils semblent maîtriser : l'acceptation des lois naturelles et l'adaptation au milieu sous-jacent. C'est ce qui leur permet de naître, de grandir, de rester, de vivre et de mourir dans ces lieux. À ce propos, Roger Toumson parle de la vision du monde du Guadeloupéen en ces termes :

« Ces phénomènes climatiques extrêmes, cyclones, tempêtes tropicales, ouragans, conditionnent les rapports problématiques que les Guadeloupéens entretiennent avec leur environnement. Ils déterminent la structure de la psyché collective : vision du monde, sentiment de la nature, conception de l'homme, idéologie théorique ou pratique de l'histoire. Les rapports qui, là s'établissent entre l'homme et la nature doivent être appréhendés en fonction d'un contexte historique où interviennent des facteurs communs d'ordre sociologique ou d'ordre psychologique. Les aléas et les risques

encourus annuellement ou cycliquement éveillent une conscience aigüe de la précarité de la condition humaine¹⁶⁵ ».

Ici, la précarité sociale se conjugue avec l'imprévisibilité de la nature, où l'homme finalement trouve des solutions pas toujours logiques, selon les cultures. À y regarder de plus près, ces solutions s'avèrent être très innovantes. À ce sujet, enfant, nous avons toujours été fascinée tout en étant perplexe, voire interrogative face à l'équilibre fragile de certaines *kaz*¹⁶⁶ guadeloupéennes posées sur quatre grosses roches calcaires. Comment parvenaient-elles à résister face aux calamités naturelles ?



Photo 5 : Exemple de case typique posée sur de grosses roches calcaires, des faubourgs de la ville de Pointe-à-Pitre. Source : Denise Colomb (1958), <http://www.madeinguadeloupe.fr/2015/08/les-cases-creoles.html>. Consulté le 30 juillet 2018.

Cette photographie illustre le type d'habitat des petites gens qui, autour des années 1950-1970, s'agglutinaient dans les faubourgs de Pointe-à-Pitre, pour travailler, principalement dans l'usine¹⁶⁷ sucrière Darboussier du nom du propriétaire du site au XVIII^e.

¹⁶⁵ Roger Toumson, « Paroxysmes et fascination ou l'émergence de la créativité. Le système de la représentation des phénomènes climatiques extrêmes en littérature », *In*, Jean-Claude Huc et Max Etna (dir.), *op. cit.*, p. 373.

¹⁶⁶ Maison traditionnelle antillaise.

¹⁶⁷ Inaugurée en 1869, l'usine rythma pendant longtemps la vie sociale de toute la Guadeloupe, faisant office d'un véritable pôle industriel. En 1860, la France produit son propre sucre (la betterave) et met fin au « droit exclusif », la crise sucrière perdure et suivra de nombreux conflits sociaux en 1902 provoquant la fermeture définitive en 1980.

Ce type d'habitat aux alentours de l'usine, est une case précaire dite escargot. C'est une case mobile, facilement transportable sur une charrette, puis sur un camion, et adaptable sur n'importe quel sol, ce, particulièrement en cas de séismes et répond aux impératifs de l'habitant au gré de ses nécessités.

« [...] un moyen de disposer d'un abri pour les travailleurs ruraux saisonniers amenés à se déplacer pour leur travail, lors de la période de récolte de la canne à sucre, par exemple. Dans d'autres cas, le contrat qui liait un ouvrier agricole à un propriétaire stipulait que les habitations ne devaient pas être adhérentes au sol afin que celles-ci puissent être déplacées en cas de résiliation du contrat¹⁶⁸ ».



Photo 6 : Transport de la case mobile sur un char, pour être posée par la suite dans un autre quartier de la ville de Pointe-à-Pitre. Source : Denise Colomb (1948), <http://www.madeinguadeloupe.fr/2015/08/lescassescreoles.html>. Consulté le 30 juillet 2018.

Le cyclone de 1928 a provoqué un virage vers la modernité. Il en résultera la première rénovation urbaine dont les raisons multiples sont évoquées dans la thèse de Terral Roméo et parmi lesquelles :

Darbourssier passe de lieu d'habitation sucrière au Mémorial ACTe, actuel. Il a pour optique d'être un lieu dédié à la mémoire collective de l'esclavage et de la traite ouvert sur le monde contemporain.

¹⁶⁸ <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com/2014/06/urbanisme-colonial-pointe-pitre-1848.html>. Consulté le 07 mai 2018.

« À Pointe-à-Pitre l'objectif était double : rénover des quartiers périphériques qui s'étaient développés, de façon désordonnée, au milieu des marécages et des palétuviers et qui offraient parfois l'image de véritables taudis ; mais aussi enrayer le phénomène de surpeuplement des faubourgs qui n'avaient jamais fait l'objet, auparavant, de la moindre opération d'aménagement. Cette rénovation est spécifique en raison de l'implantation urbaine en milieu tropical (mangrove, palétuviers), de la récurrence des catastrophes naturelles (inondations, séismes, cyclones) et de la nature de l'habitat qui doit être détruit (cases en matériaux légers, bois, tôle)¹⁶⁹ ».

Pour tenter de relever ces nombreux défis, à la fois d'ordre sanitaires, sociaux et climatiques, le progrès et la modernisation furent adoptés comme le stipule Terro : « la ville fut le territoire d'expérimentation de nouvelles techniques de construction, de nouveaux matériaux, ainsi que d'une nouvelle architecture et d'un modèle urbain importé¹⁷⁰ ».

Comme nous l'avons déjà relevé, au-delà des solutions apportées, le territoire se trouvera confronté à deux conceptions du monde : d'un côté le modèle occidental, dont la nature de l'espace continental est prévisible, scandé par les quatre saisons (hiver, automne, printemps et été), et où les hommes peuvent en principe maîtriser leur rapport au temps et espace de vie, par la prévisibilité et l'anticipation. Céline Bryon-Portet, dans son article brosse une forme d'historiographie entre la séparation des sciences humaines et exactes, permettant d'entrevoir à quel moment la raison prend le dessus sur le sensible, elle explicite ainsi le processus :

« [...] une vision mécaniste et technique du monde, quelque peu désenchantée, remplace l'ancienne sacralité. En voulant "se rendre comme maître et possesseur de la nature", selon les mots de René Descartes, l'homme moderne se coupe de cette part de rêve et de divin¹⁷¹ [...] ».

L'homme, ici, pense et croit à la permanence, à la durabilité et à la pérennité des êtres et des choses. Ainsi l'être humain a-t-il la conviction qu'il peut par ces moyens dominer la nature. Dans cette conception il n'y a pas de place pour une philosophie spirituelle ou sacrée du monde. Ni d'intégrer que l'homme et la nature forment un tout harmonieux et synergique. Ni encore d'accepter et de reconnaître que la nature sera toujours plus forte que l'humain. Cette lecture des

¹⁶⁹ Roméo Terral, *La rénovation urbaine de Pointe-à-Pitre du départ de Félix Éboué (1938) à la fermeture de l'usine de Darboussier (1981)*, université des Antilles-Guyane, 2013, www.thèse.fr/2013AGUY0615, p. 31. Consulté le 28 août 2018.

¹⁷⁰ *Op., cit.*

¹⁷¹ Céline Bryon-Portet, « Sciences humaines, sciences exactes Antinomie ou complémentarité ? », In *Communication*, 2010, <https://journals.openedition.org/communication/2141>, p. 8. Consulté le 03 septembre 2018.

choses influe notamment sur la posture et la nature des prises de décisions du gouvernement, décidées de façon inadéquate à l'occasion de chaque catastrophe naturelle aux Antilles françaises. L'État, tout comme à l'époque de la colonie, face au chaos, répond : reconstruire avec de nouveaux dispositifs qui sont censés résister au prochain ouragan ou séisme. Le plus loin que l'on remonte dans le temps, cette réponse demeure récurrente, c'est pour lui là, les critères de durabilité et de pérennité en terres d'*Outre-mer*. En étant Français face à la nature imprévisible et instable des Antilles, l'habitat est construit avec des matériaux dits pérennes, tels que le béton.



Photo 7 : Les années 1960, première rénovation urbaine, un exemple : la cité Chanzy remplace les cases d'antan, de Pointe-à-Pitre, (la seconde rénovation, destruction/reconstruction a débuté en 2000). Source : archi.eu/photos/membres. Consulté le 28 août 2018.

Les cyclones ravageurs de 2017, notamment Irma de l'île de Saint-Martin, remettent en question cette conception du monde. Les normes européennes de construction, en vigueur dans ces espaces, ne prévoyaient des constructions qu'avec une résistance optimale contre des vents de 250 Km/heure, celles-ci ont été naturellement ébranlées par des vents de plus de 300 Km/heure ayant atteint la catégorie 5 sur l'échelle de Saffir-Simpson¹⁷², qui ont dévasté les immeubles, réglementairement de plus hautes résistances. Cela s'inscrit aujourd'hui dans un contexte où les changements climatiques augurent des phénomènes récurrents qui dépassent la résistance à 350 Km/heure. Probablement que la case précaire et mobile de l'époque était précurseur et finalement innovante pour un habitat adapté à ce type de nature instable. Les deux mots pérennité et durabilité

¹⁷² Échelle de classification de l'intensité des cyclones.

n'ont pas de sens dans des lieux aussi instables que les îles de la Caraïbe. Ne pourrait-on pas plutôt envisager une architecture éphémère pour ces territoires ? D'autant qu'il y a une frange de la population qui reste dans une situation économique et sociale instable et des plus précaires, ce, malgré les constructions durant ces quarante dernières années, marquant une très grande avancée architecturale, sociale et économique.

Pour le reste, les ouragans destructeurs comme Irma à Saint-Martin ont mis en lumière des situations complexes, des désadaptations, des dysfonctionnements, des inégalités sociales, qui durent encore dans le temps dans les territoires d'*Outre-mer*. Roger Coco, dans sa thèse, qui traite notamment des risques naturels majeurs confrontés aux exigences de justice sociale et environnementale, relève que : « Les catastrophes naturelles sont à la fois sources et révélatrices d'inégalités sociales et environnementales, dans le monde, mais aussi sur le territoire de la République française ¹⁷³ ». Ceux qui continuent de vivre en bas de l'échelle sociale sont continuellement en état de déséquilibre, ceux-là, qui demeurent les mêmes déshérités de la période post-esclavagiste, sont directement touchés par le chaos qu'engendrent les phénomènes naturels extrêmes. Pour leur survie, ils sont donc contraints d'adopter des stratégies pas si éloignées de l'époque des cases mobiles, en maintenant la philosophie du *débrouya pa pèchè*¹⁷⁴. La nature imprévisible de l'espace caraïbe et son histoire, continuent ainsi de perpétuer, en toile de fond « invisible » le même schéma et la même structure qu'au temps des colonies : une disparité entre une minorité blanche de classe supérieure et privilégiée, et une grande majorité d'Afro-descendants en situation précaire, créant un déséquilibre économique et social, ainsi que le maintien de la diachromie qui établit les règles d'échanges sociaux fragiles¹⁷⁵. En corollaire la nature et l'histoire semblent s'imbriquer, les deux se liant, et devenant le miroir réfléchissant, l'un de l'autre, dans ce déséquilibre permanent qui sévit dans ces régions. Ici, l'homme, quant à lui ne fait qu'attendre, feinter et s'adapter au chaos climatique, social ou politique. Roger Toumson le souligne lorsqu'il compare en quelque sorte le cyclone et les conditions misérables des descendants de cette histoire en ces termes :

¹⁷³ Roger Coco, *Le régime juridique de prévention et de réparation des risques naturels majeurs confronté aux exigences de justice sociale et environnementale. Le cas des Antilles françaises*, Université des Antilles et de la Guyane, 2015, <http://www.theses.fr/2015AGUY0824>, PDF, p. 11. Consulté le 15 avril 2018.

¹⁷⁴ La débrouillardise n'est pas un péché.

¹⁷⁵ La précarité n'est pas l'exclusivité des Afro-descendants, on peut la retrouver également chez les *Blan-péyi* et les *Zindyens*, y compris une classe privilégiée provenant de la bourgeoisie de couleur.

« La mémoire des évènements climatiques les plus calamiteux, donc les plus marquants presque toujours avec mort d'homme, justifie dans le sentiment partagé d'une condition misérable, une conception pathétique ou tragique de l'existence ayant pour contrepartie une morale optimiste, sceptique ou stoïcienne, de l'endurance à la chicotte, et de la résistance à l'oppression¹⁷⁶ ».

Quant à lui, l'enseignant en langue créole, Alain Rutil, confirme cette sociologie guadeloupéenne :

« Et comme tout peuple, l'expérience des Guadeloupéens s'est également forgée dans l'adversité pour faire face à ces forces naturelles destructrices dont nous ne maîtrisons pas encore tous les paramètres. C'est dans notre culture créole que nous puisons nos principaux atouts de résistance. Elle nous enseigne depuis fort longtemps notre manière à nous d'appréhender, de gérer, de vivre et de nous adapter aux situations que les incontournables aléas de Dame Nature nous obligent à surmonter¹⁷⁷ ».

I.2- Nature et histoire : deux facteurs participant au chaos

Lorsque Roger Toumson étudie cette réalité, il ne peut s'empêcher de relier l'histoire à la nature. Pour lui les deux forment bien une synergie l'une de l'autre et constitue l'environnement global de l'être antillais et guyanais.

« L'histoire de la découverte, de la conquête et de la colonisation des Îles d'Amérique a donné forme et consistance à une double mythologie : une mythologie édénique, paradisiaque, superposée à une mythologie diabolique, des enfers. Dieu noir, diable blond ; île au trésor, île au diable. L'imagerie de l'île est ambivalente, associant aux beautés de la nature tropicale les cruautés d'une histoire de la traite et de l'esclavage des nègres. Dans ce système des représentations, le réel et l'imaginaire s'équivalent et se contredisent. Aux merveilles de la nature correspondent ses violences destructrices. La nature y est à la fois belle et bonne, salutaire et inclémente. Les paroxysmes climatiques propres au milieu insulaire matérialisent les violences de l'histoire politique, économique et sociale. Les violences de la nature coïncident avec les violences de l'Histoire, de son histoire¹⁷⁸ ».

¹⁷⁶ Roger Coco, *op., cit.*, p. 374.

¹⁷⁷ Alain Rutil et Gaston Nicolas, « Manifestations naturelles et culture créoles », *In*, Jean-Claude Huc et Max Etna (dir.), *op., cit.*, p. 389.

¹⁷⁸ Roger Toumson, *op., cit.*, p. 372.

La nature peut à tout moment, dans ces lieux enchanteurs, (la Guadeloupe, la Martinique et la Guyane) se transformer en apocalypse. La colonisation et l'esclavage ont engendré un chaos humain par la quasi-disparition des Amérindiens, ou le déplacement forcé des Africains de leur terre vers celle des Amériques. Reste à s'interroger pour le sort de la Guyane dans ce processus de l'histoire coloniale qu'elle a connu de façon similaire aux Antilles. Quels en sont la réalité et l'impact du point de vue de la nature et de l'Homme ? En effet, l'histoire coloniale a imprimé une acception de l'espace où le lieu originel se métamorphose en enfer, l'Amérique ; en terre d'arrachement, l'Afrique ; en espace de pouvoir et de domination, la métropole ou l'Europe. La Guyane est représentative de la trame où la nature et l'histoire configure le lieu chaotique.

Ici, les Amérindiens sont dits « les hommes premiers¹⁷⁹ », par le reste de la population guyanaise, qui sont effectivement les premiers à apprivoiser cette nature, en transmettant les savoirs acquis tant aux Noirs Marrons, venant du Surinam qui ont fui l'esclavage, qu'aux Occidentaux, qui ont modifié l'existence de ces peuples. Comme le souligne Claude Lévi-Strauss, dans sa préface de l'ouvrage *Indiens de Guyane* (1998).

« Pour ces sociétés actives et prospères, l'arrivée des Européens fut un cataclysme générateur d'autres désastres au cours des ans. Victimes de maladies importées et des massacres, des populations entières disparurent ou virent leur effectif réduit au dixième ou au vingtième¹⁸⁰ ».

Les Indiens de Guyane ont su, malgré tout, se réinventer, pour conserver leurs traditions et maintenir leur cohérence avec leur milieu, comme le précisent Françoise et Pierre Grenand :

« Plus un seul chasseur ne tire son gibier à l'arc, mais tout père apprend encore à son fils flécher le poisson en saison sèche. Plus personne ne rejoint les sources des grands fleuves à la pagaie, mais tout le monde sait encore construire un canot. L'habitat, sous la pression des autorités, s'est sédentarisé, appauvri et la plupart du temps enlaidi, mais les familles dorment encore dans les hamacs¹⁸¹ ».

À l'époque, ils ont su s'adapter aux différents milieux qu'offre la Guyane : pour les Galibi en se tournant vers la mer, les Palikur vers les mangroves, les marais et les forêts, et d'autres qui

¹⁷⁹ En réalité, c'est Rodolphe Alexandre, alors Président de la région en 2010, qui, en créant les journées des peuples autochtones, a introduit cette notion des « Hommes Premiers », que les Amérindiens, voire les Bushinenge ont repris à leur compte. (Précision du Professeur Apollinaire Anakesa).

¹⁸⁰ Jean-Marcel Hurault, Françoise et Pierre Grenand, *Indiens de Guyane, Wayana et Wayampi de la forêt*, Paris, Autrement-IRD Éditions, 1998, pp. 5-6.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

se sont immergés dans l'immensité de la forêt. Tous ont su composer avec la nature, avec son lot d'imprévisibilité, en réussissant une cohabitation qui, dans cette jungle, s'est faite en toute sagesse de leur part, en se montrant, entre autres, des infatigables et patients navigateurs sur les fleuves quasi impraticables, pour s'y adapter en fonction de la montée ou la descente de la marée.

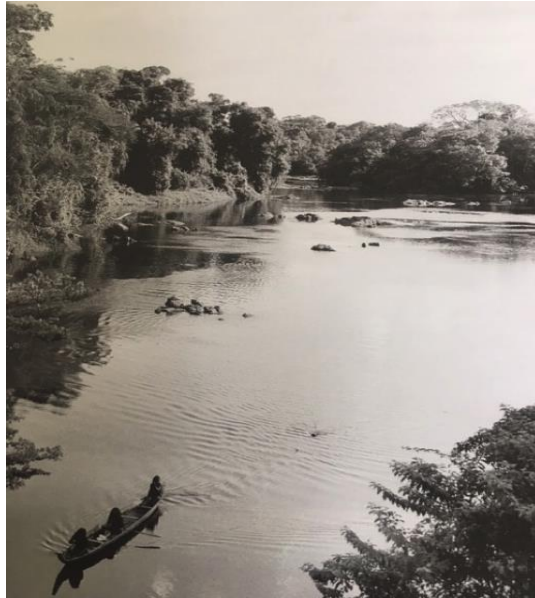


Photo 8 : Les Amérindiens circulant en pirogue sur le fleuve, seul moyen de transport pour ceux qui vivent à l'intérieur des terres. Source : Jean Marcel Hurault, In, Françoise et Pierre Grenand, Jean Marcel Hurault « Indiens de la Guyane », Paris, Autrement IRD Éditions, 1998, p. 31.

Ils savent exploiter les ressources naturelles tout en les respectant. L'ouvrage *Indiens de Guyane* nous en donne une idée :

« Chaque année en saison sèche – d'août à novembre –, une parcelle de forêt d'un demi-hectare en moyenne est défrichée à la hache et au sabre. Après une période de séchage d'un mois et demi, on y met le feu. La fertilité obtenue dépendant du poids des cendres déposées par l'incendie [...]»¹⁸².

Françoise et Pierre Grenand nous confirment à quel point ces peuples sont en osmose avec la nature, sans jamais chercher à la déranger, la détruire : « on oublie trop souvent que l'abattis n'est qu'une blessure volontairement passagère que les Amérindiens infligent au couvert forestier¹⁸³ », car tout renaît, tout repousse, tout en nourrissant les hommes.

¹⁸² *Op., cit.*, p. 21.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 68.



Photo 9 : L'amérindien, défriche par la technique du brulis, en vue de préparer la terre pour l'agriculture. Source : Jean Marcel Hurault, *In*, Françoise et Pierre Grenand, Jean Marcel Hurault « Indiens de la Guyane », Paris, Autrement IRD Éditions, 1998, p. 69.

Dans cet univers, le rapport à l'espace n'est pas aléatoire, l'homme le manie avec justesse. De surcroît, on constate que cela a du sens, comme le soulignent encore les deux auteurs précités, qui ont consacré une grande partie de leur vie à étudier, à observer et à côtoyer ces peuples de la Guyane. Sur l'abattis, ils affirment, en outre, qu' : « Au final, l'abattis n'offre qu'une fausse apparence de désordre. Quant à la dissémination des abattis dans l'espace, elle répond à des critères aussi différents que le choix des meilleurs sols, ou la volonté de disperser les prédateurs¹⁸⁴ ».

Les Amérindiens arrivent à s'harmoniser avec les déséquilibres récurrents de cette nature qui reste hostile pour l'homme, car elle cache en son sein autant sur la terre que dans les eaux les animaux dangereux pour l'homme. Les Amérindiens ont réussi cette vie d'osmose avec la nature, en s'appuyant, de façon omniprésente, au sacré. Françoise et Pierre Grenand nous le révèlent aussi en ces termes :

« Un bon chasseur sait que, sous peine d'offenser le maître de chaque animal, il ne doit jamais tuer plus de gibier que nécessaire. L'esprit se vengerait : peut-être rendrait-il malade le plus jeune de ses enfants, peut-être aussi le rendrait-il bredouille à jamais¹⁸⁵ ».

¹⁸⁴ *Op., cit.*, p. 76.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

Autres peuples guyanais, que l'on regroupe sous le vocable des Bushinenges, ont pareillement su apprivoiser la forêt amazonienne. Ces hommes et la nature ne forment qu'un tout. Le sacré et le mystique sont au cœur de leur vision du monde. Les Aluku, les N'dyuka, les Paamaka (Paramaka) et les Saamaka (Saramaka), pour ne citer qu'eux, sont des Noirs Marrons qui ont fui l'esclavage du Surinam, pour acquérir la liberté en Guyane française. Ils représentent aujourd'hui 20% de la population guyanaise. Ils se sont réfugiés dans les entrailles de la forêt guyanaise pour se sauver. Tout comme les Amérindiens, le sacré est la puissante arme qui permet aux Bushinenges de vivre dans cette nature hostile. Richard et Sally Price, spécialistes des sociétés afro-américaines, en retraçant l'histoire des Marrons, nous permettent de saisir, en filigrane la notion capitale qui constitue leur philosophie de vie :

« Le système religieux commun aux Marrons en dépit de quelques divergences spécifiques, reconnaît un rôle important aux ancêtres et aux esprits de toutes sortes qui résident dans la forêt, l'eau fraîche, la mer et le corps de certains animaux (serpents, jaguars, urubus et caïmans) ; leurs pouvoirs interviennent dans la vie communale par le biais de diverses formes de divination telles que les consultations oraculaires et la transe¹⁸⁶ ».



Photo 10 : Danse ndyuka en l'honneur des dieux serpents, 1962. Source: Wilhelmina van Wetering, *In*, Richard Price & Sally Price, « Les Marrons », Paris, Vents d'ailleurs, 2003, p. 24.

¹⁸⁶ Richard & Sally Price, *Les Marrons*, Lyon, Vents d'ailleurs, [2003] 2004, p. 24.

Les Amérindiens et les Noirs Marrons ont su s'adapter au milieu et mutualiser leurs propres expériences comme, par exemple, la transformation de la tubercule manioc¹⁸⁷ en couac¹⁸⁸. Une technique également transmise dans la Caraïbe (*kasav*¹⁸⁹ aux Antilles). Ces deux groupes de société (Amérindiens et Bushinenge) ont un socle commun, celui d'être en harmonie avec la nature : chez eux, l'Homme forme un tout avec les différents éléments de la nature. Dans cette logique, Yannick Théolade, chercheur guyanais, a développé une technique d'art martial qu'il nomme « Djokan », complètement arrimés avec son environnement, à la fois naturel et culturel, dont les techniques sont, ancestrales, puisées chez les Créoles, les Amérindiens et chez les Noirs Marrons. Lors de nos échanges, M. Théolade nous disait à leur propos, que leur philosophie de vie correspondait à ce point de vue selon lequel « la terre ne nous appartient pas, il faut lui demander l'autorisation avant d'y agir ». Selon lui ces peuples sont des nomades, qui vivent en osmose avec la nature, et qui respectent le cycle du temps¹⁹⁰.



Photo 11 : Canotiers Aluku sur le Maroni, vers 1950. Source : Extrait de Hassoldt Davis, *The Jungle and the Damned*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1952, hors-texte entre p. 128 et 129, In, Richard Price & Sally Price, « Les Marrons », Paris, Vents d'ailleurs, 2003, p. 45.

¹⁸⁷ Le manioc (*Manihot esculenta*) aussi dénommé yuca ou tapioca est une espèce de plantes dicotylédones de la famille des *Euphorbiaceae*, originaire d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud, plus particulièrement du sud-ouest du bassin amazonien.

¹⁸⁸ *Kwak* en créole guyanais, est une semoule fabriquée à partir de la racine de manioc épluchée, macérée dans de l'eau, râpée et égouttée afin d'éliminer le poison (acide cyanhydrique) qu'elle contient.

¹⁸⁹ La *kasav* (cassave) est une galette à partir de la farine de manioc.

¹⁹⁰ Échange téléphonique sur nos travaux respectifs avec Yannick Théolade, le mardi 31 juillet 2018.

Ils doivent aujourd’hui affronter un nouvel ordre social, territorial, culturel et politique. Ils n’ont plus seulement à s’adapter aux déséquilibres que requiert la nature guyanaise : notamment la maîtrise de la navigation des fleuves, dont les maîtres incontestés restent les Noirs Marrons, se protéger des prédateurs ou savoir différencier les plantes bienfaitrices des toxiques, etc. Dorénavant, le peuple guyanais dans son ensemble, doit affronter les conséquences de son histoire avec encore plus d’acuité que les Antillais. Nous l’avons vu, la Guyane est implantée sur le Plateau des Guyanes¹⁹¹, située dans le Nord-est de l’Amérique du Sud, entre le Surinam à l’Ouest et le Brésil au Sud-est. Ses frontières sont délimitées à l’Est par le fleuve Oyapock, à l’Ouest par le fleuve Maroni et au Nord par l’océan Atlantique. D’ancienne colonie à département français, en 1946,

« [...] la Guyane est devenue Collectivité territoriale unique Art. L. 7111-1 depuis 2015. La Guyane constitue une collectivité territoriale de la République régie par l’article 73 de la Constitution qui exerce les compétences attribuées à un département d’outre-mer et à une région d’Outre-mer et toutes les compétences qui lui sont dévolues par la loi pour tenir compte de ses caractéristiques et contraintes particulières. C’est la loi constitutionnelle, du 28 mars 2003, qui a donné, aux départements et aux régions d’Outre-mer notamment, la possibilité de se doter d’une collectivité unique exerçant les compétences départementales et régionales. Promulguée le 7 août 2015, la loi portant sur la Nouvelle Organisation Territoriale de la République confie de nouvelles compétences aux régions et redéfinit clairement les compétences attribuées à chaque collectivité territoriale. Il s’agit du troisième volet de la réforme des territoires nationaux, voulue par le président de la République, après la loi de modernisation de l’action publique territoriale et d’affirmation des métropoles, on ajoute la loi n° 2015-29 du 16 janvier 2015 relative à la délimitation des régions, aux élections régionales et départementales et modifiant le calendrier électoral et à un redécoupage des régions¹⁹² ».

Elle ne cesse d’être « écartelée entre les exigences du modèle “métropolitain” et les commandements du milieu naturel et humain où elle est située¹⁹³ ». Ce qui y oblige les hommes à une adaptation constante, encore plus accrue que pour les Antilles françaises, tant son déséquilibre est consubstantiel de son espace et de son peuplement. Notons aussi que la Guyane représente une cartographie de l’histoire, comme un triptyque du temps : par la présence physique des

¹⁹¹ Le plateau des Guyanes s’étend sur six pays ; d’ouest en est (Colombie, Venezuela, Guyana, Suriname, Guyane, Brésil). Il s’agit d’une formation géologique datant d’environ de 2,5 à 1.9 milliards d’années.

¹⁹² <https://www.vie-publique.fr/loi/20720-elections-regionales-elections-departementales-calendrier>. Consulté le 17 avril 2019.

¹⁹³ Serge Mam Lam Fouck (dir.), 2007, *op. cit.*, p. 13.

Amérindiens (les premiers hommes de l'Amérique avant l'arrivée des Européens), celle des Noirs Marrons (qui rappelle continuellement l'esclavage et le lien à l'Afrique) et le résultat de cette rencontre et de choc civilisationnel sous-jacent, avec la présence des Créoles guyanais, martiniquais et guadeloupéens, ainsi que des Français, mais aussi la présence, sur ce territoire, des autres Caribéens (Dominicains et Haïtiens notamment) ou de l'Amérique Latine (Brésiliens), sans compter les autres peuples (Chinois, Libanais, etc.).



Carte 3 : Carte de la Guyane française avec ses différentes communes et villes. Source : <https://www.axl.cefan.ulaval.ca/amsudant/guyanefr1.htm>. Consulté le 14 janvier 2016.

En Guyane, le déséquilibre s'appuie sur le triptyque espace/hommes/histoire, une imbrication en continue interaction. On l'observe dans le déficit de l'occupation du territoire par les hommes car seul 10% du territoire est investi, et son sous-peuplement par rapport à l'immensité du territoire d'une superficie de 84.000 km², aussi grand que le Portugal. On compte actuellement 200.000 habitants en Guyane, pour 90% de l'espace, mais qui appartient, souvenons-nous-en, à la Nation française. Seul le littoral est occupé. Il y a probablement une réadaptation nouvelle à concevoir sur l'appréhension du territoire guyanais, car le déséquilibre spatial est réel, puisque pratiquement la totalité du territoire est vierge, en même temps, le politique se retrouve démuné pour loger sa population, faute de places dans les logements existants.

Le temps est peut-être venu d'une connaissance réelle et d'une meilleure maîtrise de l'espace guyanais, si l'on souhaite mieux articuler le triptyque aménagement du territoire, développement économique et gestion de la population. Laurent Polidori et Philippe Guyot en font le constat : « La Guyane, qui a connu de nombreux échecs en termes d'aménagement, semble suivre une chronologie inadaptée : devenue département avant que ses frontières ne soient définies, elle s'interroge aujourd'hui sur son devenir institutionnel alors que son territoire reste très mal connu¹⁹⁴ ».

La Guyane, par son histoire coloniale, paraît en outre plus proche de la Caraïbe que de la réalité continentale sud-américaine où elle se situe, et même plus éloignée de la France à laquelle elle est rattachée. Il en résulte une incohérence permanente, créant quelques désordres, tels que ceux que relève l'historien Jean Moomou, nous indiquant la méconnaissance du territoire par les personnes légitimées à délivrer des permis d'exploitation de lieu :

« [...] où la délivrance des permis d'exploitations par les autorités françaises ne correspond pas aux données du terrain. Fréquemment le lieu indiqué dans le permis correspond à des endroits où se trouvent des villages abandonnés des Boni ou le lieu où s'implantent leurs abattis, ce qui provoque des conflits entre orpailleurs et autorité traditionnelle¹⁹⁵ ».

Il importe de souligner également que le type de peuplement de la Guyane reste inédit. Le déséquilibre récurrent, qu'elle connaît dans l'occupation de l'espace par les hommes, entraîne un retard dans le développement de son territoire, par rapport aux deux autres départements français des Antilles (Guadeloupe et Martinique).

Le gouvernement Français y a répondu par une migration organisée et incitative, opérée sous des formes diverses. L'ouvrage *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui* relate ainsi cette trame historique :

« C'est le cas de la migration contractuelle asiatique ou forcée métropolitaine de la fin du XIX^e, du recrutement d'Indonésiens après la départementalisation de l'installation de métropolitains par le "Plan vert" ou bien de migrations organisées en relation avec des événements conjoncturels extérieurs

¹⁹⁴ Laurent Polidori et Philippe Guyot, « La connaissance du territoire guyanais : du temps des conquêtes coloniales à l'ère départementale », *In*, Serge Mam Lam Fouck (dir.) 2007, *op., cit.*, p. 199.

¹⁹⁵ Jean Moomou, « Les Bushinenge en Guyane : entre rejet et intégration de la fin du XVIII^e, siècle aux dernières décennies du XX^e siècle », *In*, Serge Mam Lam Fouck, 2007, *op., cit.*, p. 62.

à la Guyane (Martinique en 1903, Réunionnais ou Hmong dans les années 1970) ou encore par des entreprises privées¹⁹⁶ ».

Les différentes vagues de peuplement (Amérindiens, Bushinenge, Créoles, Haïtiens, Brésiliens, Surinamiens, Laotiens, Guyaniens, Sainte-Luciens, Chinois, Libanais, Dominicains, Péruviens, et d'autres encore) ont ponctué l'histoire de la Guyane, façonnant et modelant son espace. Un constat s'impose, que met en exergue Jean-François Orru, constat selon lequel un « déséquilibre fondamental entre une Guyane littorale « utile » ou tout du moins frénétique et un intérieur enclavé et peu peuplé¹⁹⁷ ». À ce propos, Jean Calmont relève que la Guyane « est à un moment de basculement de la société, avec des tensions et des risques de conflit ethnique ». Il parle d'ailleurs de paradoxe identitaire, car dans les situations classiques, l'instabilité identitaire viendrait normalement des migrants. Or la situation est inversée dans la mesure où « c'est la population d'accueil qui vit une situation de crise identitaire provoquée par l'arrivée massive de migrants¹⁹⁸ ». Le groupe des Créoles guyanais se retrouve aujourd'hui démographiquement minoritaire, par rapport au reste des groupes qui forment le territoire.

Ainsi, la Guyane fait-elle face, aujourd'hui, à un antagonisme flagrant, celui d'une terre à la pointe de la technologie avec l'installation de la base spatiale française à Kourou, créant une ville moderne de 8 à 12.000 habitants, inscrite dans une terre intérieure vierge, enclavée, peu peuplée, d'une part, et de l'autre une terre connaissant un retard considérable en matière d'infrastructures, par rapport à la majorité des régions françaises. C'est ce paradoxe, de cet immense département français, que relève Jean-François Orru, lorsqu'il résume la situation de la Guyane comme étant *une œuvre inachevée de la République*¹⁹⁹.

De l'ensemble des considérations relevées, il en ressort, qu'effectivement, la Guyane, la Guadeloupe et la Martinique sont muées par un déséquilibre permanent, où les hommes sont contraints de dandiner d'un pied à l'autre, pour s'inscrire dans leur espace de vie. L'histoire coloniale a reconfiguré de manière indélébile leur vie et leur univers, en ajoutant une contrainte supplémentaire, celle sociopolitique, amplifiant en même temps la gestion du déséquilibre initiale, celle provoquée par la nature. Cela contraint les Antillais et les Guyanais à adopter, entre autres

¹⁹⁶ André Calmont, *op., cit.*, pp. 107-108.

¹⁹⁷ Jean-François Orru, « Territoire et développement : entre déterminisme naturel, héritage historique et enjeux de développement durable », *In*, Serge Mam Lam Fouck (dir.), 2007, *op., cit.*, p. 145.

¹⁹⁸ André Calmont, *op., cit.*, p. 126.

¹⁹⁹ Jean-François Orru, *op., cit.*, p. 145.

attitudes, la feinte, l'esquive ou le contournement, pour résoudre les problèmes que posent l'incohérence de leur espace-être mué, à l'origine, par la colonialité.

I.3- La désadaptation de l'Homme des Antilles et de la Guyane avec son lieu d'existence

L'adaptation et le déséquilibre semblent être un critère constitutif du cadre existentiel des Antillais et des Guyanais. Cela conduit l'être humain à naturellement inventer, sans cesse, des façons de faire, pour opérer le mieux possible des stratégies de vie qui assurent son existence. Aussi s'adapte-t-il pour rester plus ou moins dans un équilibre précaire. Ici, l'individu, n'ayant guère de choix, vit ce monde déstabilisant comme quelque chose de naturel pour lui. Tout au long des trois siècles et demi de l'histoire coloniale et esclavagiste, il a su ainsi inventer un savoir-faire d'adaptation. Cette manière d'être est un véritable art de vie, lui permettant de produire, d'exercer, de créer réellement face au désordre. Pour ce faire, il sait manipuler, jouer avec cette instabilité et cette imprévisibilité récurrentes inhérentes à son pays. Mais le territoire fermé sur lui-même, comme une île, ne cesse, au temps de l'esclavage, depuis 1848 de s'ouvrir, via une relation unilatérale avec la France. Mais dès les années 1990-2000, il y eut un éclatement des contacts avec l'extérieur. Les jeunes issus des *Outremers* viennent étudier, non seulement en France, mais osent également aller dans les Amériques (Centrale, du Nord, du Sud), la Caraïbe, et au-delà, en Europe, en Asie, etc. On rajoutera à cela, le fait que les *Outremériens*, étant Français et donc Européens, se retrouvent sous la double coupe juridico-politique (française et européenne). Ce qui pousse Max Belaise, dans son analyse de la problématique antillaise à écrire ces propos : « Ainsi donc, ces pays n'appartiennent plus à leur région géographique et sont du fait de leur lien constitutionnel avec la France intégrés dans l'Europe des nations²⁰⁰ ». La Guadeloupe, la Martinique, la Guyane, en dépit de leur territoire respectif, se retrouvent de fait, comme le stipule toujours Max Belaise « Les îles françaises d'Amérique (Guadeloupe et Martinique) [qui] ont la singularité de former ce qu'il est convenu d'appeler l'Europe tropicale²⁰¹ ».

L'individu, qui vit quotidiennement en Guadeloupe, en Martinique et en Guyane, n'est pas exclu du flux humain du monde, ce qui implique qu'il est soumis aux forces de la mondialisation,

²⁰⁰ Max Belaise, « Critique de la raison éducative en ultrapériphérie européenne : la problématique antillaise », *In, Études caribéennes* [En ligne], 8 | Décembre 2007, mis en ligne le 15 décembre 2007, <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/1002>, p. 10. Consulté le 22 juin 2019.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 3. Consulté le 22 juin 2019.

en termes de goût, de consommation, de paysages, de nouveaux types comportementaux et des modes de pensée. En même temps, il voyage de plus en plus et côtoie, tout en intégrant, des rapports avec l'espace plus vaste que le sien. La puissance des réseaux sociaux y contribue, et le propulse, quasiment à son insu, dans un ailleurs où, subrepticement, il s'éloigne progressivement de son lieu originel, ce, quand bien même il y demeurerait encore. Il arrive même souvent qu'il finisse par perdre sa relation cohérente avec son lieu d'origine.

C'est ce que constate le professeur Maurice Burac, lorsqu'il dit, dans son introduction des Assises de l'Éducation à la Martinique publiée en octobre 1995, que :

« [...] la Martinique s'est ouverte comme les autres îles, comme la Guadeloupe, comme la Réunion aux influences extérieures et les influences extérieures ne peuvent ne pas modifier les façons de vivre, les façons de faire, les façons de penser de la population [...] Dans ces sociétés fragiles, dans ces îles, il n'y a pas d'arrière-pays comme dans les continents²⁰² ».

Aussi la nature des trois territoires, faisant l'objet de cette étude (Guadeloupe, Martinique et Guyane), subit-elle de profondes modifications. La Nature amazonienne de la Guyane, par exemple, est rognée chaque jour un peu plus par l'orpaillage illégal, par les *garimpeiros*²⁰³ provenant du Brésil, par exemple, posant des problèmes de déforestation et de destruction des sols par la pollution au mercure. La Guadeloupe et la Martinique perdent, elles aussi, de leur foncier, à la suite des pressions des spéculations économiques qu'elles subissent de diverses manières. En effet, on assiste à la disparition définitive de certains sites, dont les riches écosystèmes, tels que les mangroves au profit des zones commerciales, perte de la forêt primaire au bénéfice de l'orpaillage en ce qui concerne la Guyane. Cette apparente maîtrise ou occupation de l'espace par l'homme et les dispositifs étatiques pour l'aménagement du territoire en *Outre-mer*, sous l'égide de la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR, créée en 1963), n'impliquent pas le maintien des aléas et des excès climatiques qui, eux, perdurent encore, tout en se renforçant quelquefois.

Or, l'homme antillais et guyanais semble, de plus en plus, en inadéquation avec cette nature imprévisible et chaotique, et a tendance à ne plus tenir compte de la nécessité d'une prise en compte

²⁰² Discours d'introduction du professeur Maurice Burac, *Recueil des Actes des premières Assises de l'Éducation à la Martinique*, sous l'égide du Conseil de la Culture de l'Éducation et de l'Environnement Région Martinique, <http://ccee-martinique.fr/productions-et-manifestations/item/368-recueil-des-actes-des-premieres-assises-de-l-education-a-la-martinique>, p. 19, consulté le 22 juin 2019.

²⁰³ Chercheur d'or au Brésil.

de l'adaptation qu'il avait déjà intégré dans ses *habitus* originels. Cet individu perd, peu à peu, une somme de gestes empiriques, mais aussi de savoir-faire, ce qui réduit donc sa capacité à affronter le désordre, auquel il continue toutefois à se confronter. Ainsi, ceux qui, par exemple, vivent sur une île, oublient qu'ils sont îliens et sont assujettis aux aléas des cyclones, des raz-de-marée, des éruptions volcaniques, des séismes, etc. Et ceux qui vivent sur un continent, comme les Guyanais, oublient eux-aussi qu'ils sont des continentaux américains, inscrits dans l'habitat d'une faune sauvage qu'ils ne peuvent ignorer. Les individus, des trois territoires en question, adoptent la pensée, les attitudes, les réactions, les gestes, les comportements des sociétés dominantes, bien éloignés de leur réalité géographique. Dans son étude, Remadjie N'Garoné en a fait le constat, lorsqu'elle écrit :

« La perception du phénomène d'importation dans l'étude de la consommation guadeloupéenne semble conjuguer un rapport particulier au temps et à l'espace donnant lieu au sentiment de déréalisation, de perte de repères identitaires et culturels. La consommation de produits importés liée à l'occidentalisation des modes de vie, apparaît comme l'un des symptômes de l'aspiration au développement²⁰⁴ ».

Le Guadeloupéen ou le Martiniquais, par exemple, ne font plus, comme jadis chez eux, de réserve d'eau, de bougies, de farine, de piles, d'un poste de radio, en prévision de la période cyclonique. Ils ont tendance à se ruer dans les hypermarchés et à ne faire leurs achats que de façon compulsive, lors des annonces cycloniques. Aussi, en fin de compte, se précipitent-ils malheureusement sur des denrées qui s'avèrent souvent inutiles ou inadaptées, tels que des produits congelés. Or, des coupures d'électricité étant inéluctables, pendant les cyclones, ces produits surgelés ne peuvent que s'abîmer à coup sûr.

Aujourd'hui, les Antillais ont tendance à oublier également que le rire, la fête, « accepter », constituaient un régulateur structurant de leur être, face aux aléas de la vie et aux déséquilibres, tant émotionnels que psychologiques, qui leur permettaient largement d'anticiper les précautions de certains, les dispositifs actuels, que l'on nomme « cellules de crise ». L'analyse de cette réalité a toujours été problématique. Au cours de l'histoire, on a toujours mal interprété la façon de réagir des esclaves et des Afro-descendants qui rient souvent, même lorsqu'ils font face à une situation dramatique. La thèse de Frenand Leger souligne, en ces termes, ce trait de caractère chez les

²⁰⁴ Remadjie N'Garoné, *Anthropologie du conflit en Guadeloupe. Prolongements, ruptures et variations de la domination coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 25.

Haïtiens :

« Le rire de l'esclave semble avoir perduré pendant des siècles jusqu'à devenir un élément constitutif de l'identité culturelle haïtienne. À ce point de vue, l'Haïtien d'aujourd'hui est demeuré fidèle à la tradition puisque le rire est resté profondément ancré dans sa vie quotidienne. Il est de coutume dans la société haïtienne de rire de tout et de rien et surtout de rire là où l'on est censé pleurer²⁰⁵ ».

L'individu antillais et guyanais, en occurrence, oublie peu à peu, cette façon précautionneuse de faire, d'agir pour se prémunir de certains dangers, notamment liés aux aléas climatiques. Il ne le transmet plus aux générations futures, qui à leur tour, ne sauront jamais, le moment venu, comment s'y prendre. La conséquence est que cet individu perd de son agilité mentale, de sa résistance psychologique, de sa réactivité, face aux désordres qui surviennent dans sa vie. Ce constat, s'aggrave, lorsque l'être antillais et guyanais est de plus en plus en inadéquation avec son espace de vie réel. Même s'il vit désormais, *ex nihilo*, de son espace-être, la géographie, le climat et la nature de son territoire, lui, demeure encore imprévisible, chaotique, et de façon permanente. En se désadaptant ainsi, tout doucement, il se met lui-même dans un nouveau déséquilibre plus risqué encore, puisque n'actionnant plus le principe d'adaptation qui le préservait habituellement. Le comble c'est qu'il ne se rend même pas compte de cela, ce, pour des raisons de progrès économiques et de développements sociaux modernes qui lui voilent la face de ses propres réalités. Ainsi, en ne faisant que le choix de l'équivoque « du rester Français », il se transforme illusoirement en être Européen, il prend le risque de l'inadaptation insurmontable, particulièrement chez lui :

« Le risque d'une telle posture de la part de ces populations ne serait-il pas de se voir déposséder de sa propre capacité critique, surtout quand elles n'investissent que par ce biais le partenariat communautaire ? En ce sens que le dépouillement que peut subir ces populations serait de nature existentielle, voire ontologique, si l'on fait le réel bilan des bénéfices (matériels) obtenus²⁰⁶ ».

Les Antillais et les Guyanais, vivant singulièrement en Europe et sentant bien qu'ils n'y sont pas à leur place, celle de leur identité originelle, ils tentent donc de se retrouver, de renouer avec

²⁰⁵ Leger Frenand, *La fiction littéraire brève haïtienne, entre l'oraliture kréyol et écriture française*, university of Toronto, 2016.
https://tspace.library.utoronto.ca/biststream/1807/92645/3/Leger_Frenand_201611_PhD_thesis.pdf, p. 233. Consulté le 24 juin 2019.

²⁰⁶ Max Belaise, *op., cit.*, p. 3.

eux-mêmes, en proclamant, cette fois, un discours en phase avec leurs véritables valeurs. Aussi, préconisent-ils, par exemple, de s'appuyer sur la tradition, prônant de « manger local ». Pour ce faire, ils organisent régulièrement des manifestations ou de l'évènementiel qui leur permettent de valoriser leurs savoir-faire antillais et guyanais. Paradoxalement, tout en étant chez eux, ils ignorent ou dénie carrément le fait que leur existence est très étroitement liée à une terre instable et imprévisible. Quand le chaos survient chez eux, un cyclone par exemple, ils paniquent, s'angoissent, puis finissent par aller quémander de l'aide à ceux qui ne connaissent pas leur réalité de vie, et qui n'ont jamais vécu un tel cataclysme, ni le désordre dans leur schéma psychologique, comme étant un élément consubstantiel de leur personne. C'est ainsi que ces Antillais et ces Guyanais se retrouvent désadaptés !

Notons, par ailleurs que les désordres « naturels », c'est-à-dire le déséquilibre trialectique espace/hommes/histoire qui caractérise les trois territoires (Guadeloupe, Martinique, Guyane), voient surgir un nouveau désordre qui s'ajoute à ceux préexistants. Il se formalise par le désapprentissage du « comment faire », lorsqu'on est en situation de « désordre naturel », au point d'être incapable de répondre « logiquement », logiquement, par le binôme originel : désordre/adaptation. Cela génère une nouvelle dimension chaotique, un nouveau désordre (le désordre/inadaptation), qui ne se conçoit plus comme une cohérence, mais plutôt comme une inadéquation qui, cette fois, aura pour conséquence de causer réellement la chute de l'individu qui, jadis, résistait grâce à la mise en pratique du principe désordre/adaptation. Cette nouvelle dimension, de désordre/inadaptation est distincte du « désordre naturel » qui, lui, se rééquilibre en permanence grâce à la possibilité de s'adapter qu'il offre à quiconque s'y réfère. Comment l'être antillais et guyanais est-il ainsi parvenu à être en situation de désadaptation au risque, le faisant rentrer dans une logique d'inadaptabilité irréversible ?

La désadaptation résulte du fait même de la non prise en compte de sa psyché chaotique originelle, intégrant le « désordre naturel », dans le processus de réussir sa survie. Sa façon d'être, ses attitudes, son comportement, sa philosophie de vie, sa manière de réagir intuitivement et empiriquement, pour résister comme cela a été expliqué préalablement, constituent, pour l'être antillais et guyanais, une véritable technique posturale et mentale de son existence.

Le fait d'être de nationalité française, et d'ignorer en même temps sa nature originelle, a grignoté petit à petit, chez l'individu antillais et guyanais, sa façon de penser, de voir, de comprendre et surtout de réagir face aux chaos de la vie. Inconsciemment, il exerce ainsi le déni

de l'existence réelle de sa propre nature, en invalidant son appréhension chaotique du « désordre/adaptation », au profit de la norme admise : « ordre/équilibre ». La conséquence est implacable : il a perdu sa réflexivité, dans sa capacité à répondre au chaos, ce qui l'emmène naturellement à vivre un désordre dans le désordre. Cette surenchère du désordre ne peut se rééquilibrer, chez lui, que s'il réapprend la maîtrise du « désordre/adaptation ». Pour ce faire, il doit donc apprendre à être lui-même, ce que préconise Max Belaise notamment qui cite le professeur Maurice Burac lors des premières assises de l'éducation, en Martinique (1995) :

« Or l'équilibre exige une réappropriation de ces deux dimensions de l'espace et du temps pour un bénéfice symbolique certain. En effet, l'universitaire déconcerte son auditoire en postulant le caractère illicite de cette relation atavique exclusive, et en préconisant une relation neuve qui passe par une inscription (éducative) géo-contextualisée²⁰⁷ »

²⁰⁷ *Op., cit.*, p. 9. Consulté le 22 juin 2019.

II/ La tresse humaine, une évolution du corps social : édification de *l'èspri-bigidant*

Pour la tresse humaine, il a fallu trois mèches comme dirait Léon-Gontran Damas, quand il revendique ses origines multiples : « Trois fleuves, trois fleuves coulent, trois fleuves coulent dans mes veines²⁰⁸ ». La rencontre de l'Europe, de l'Afrique et de l'Inde, en Amérique, a construit trois siècles et demi plus tard un tressage humain si complexe que des concepts ont émergé comme métissage, créolisation, créolité, rhizomique, interculturalité, diversité, hybridité pour tenter d'appréhender ce qui a pu en résulter. Car il s'agit bien d'une construction vivante et humaine, qui ne cesse de s'entrelacer de façon inextricable, dont le processus semble infini et les résultats improbables et surprenants. L'inédit de cette humanité c'est sa capacité à se reconstruire alors même que sa genèse est la résultante de la rencontre de deux mondes, une rencontre que l'on peut qualifier de « choc civilisationnel » sans précédent, et que Dany Bébel Gisler qualifie de « défoncement²⁰⁹ ».

II.1- *L'èspri-bigidant* : une rencontre chaotique chez l'Antillais et le Guyanais

« Car l'année 1492 a mis en route deux vastes génocides : l'un américain par extermination pure et simple, l'autre africain par spoliation et substitution. Les effets dévastateurs de ce long travail d'apprenti-sorcier sont aujourd'hui aisément mesurables, leur dénominateur commun étant le sous-développement des peuples de couleurs²¹⁰ ».

Le « défoncement » dont parle Dany Bébel Gisler pour définir ce temps historique, est la fameuse rencontre entre deux mondes : L'Amérique et l'Europe. On peut imaginer la singularité de cette violence par le fait que l'individu, qui la génère, pénètre dans la demeure d'autrui, sans frapper, ni demander la permission, en défonçant, en éventrant la porte, sans considérer les dégâts alors causés et finir par se dire, dorénavant cette maison m'appartient. Sur ce type d'attitude, le

²⁰⁸ Extrait du poème, *Black-Label* de Léon-Gontran Damas, Paris, éd. Gallimard, coll. « Poésie », 2011, p. 11.

²⁰⁹ « Dans ce sens, on ne peut parler de “rencontre de deux mondes” mais de “choc”. Et ce mot est encore trop faible. Je dirais moi *défoncement*, *éventration du monde indien* ».

Dany Bébel Gisler, « Apports socio-culturels et spirituels des Africains d'Amérique », *In*, Alain Yacou (dir.), *Les apports du Nouveau Monde à l'Ancien*, Paris, CERC-KARTHALA-FESTAG, 1995, p. 136.

²¹⁰ Juminer Bertène, « La rencontre entre l'Ancien et le Nouveau monde, Les échanges nosologiques, Conférence inaugurale », *In*, Alain Yacou (dir.), *Les apports du Nouveau Monde à l'Ancien*, Paris, CERC-KARTHALA-FESTAG, 1995, pp. 19-20.

psychiatre Jamaïcain Frederic W. Hickling parle de délire qu'il décrit en ces termes : « L'idée délirante primaire de la psychose européenne, selon laquelle "toute cette terre et tout ce qui s'y trouve m'appartient"²¹¹ ». C'est le portrait du colonisateur d'Albert Memmi :

« Étranger, venu dans un pays par les hasards de l'histoire, il a réussi non seulement à se faire une place, mais à prendre celle de l'habitant, à s'octroyer des privilèges étonnants au détriment des ayants droits. Et cela, non en vertu des lois locales, qui légitiment d'une certaine manière l'inégalité par la tradition, mais en bouleversant les règles admises en y substituant les siennes²¹² ».

Cette maison dont nous parlons, c'est celle des peuples premiers en terre guyanaise, depuis le V^e siècle avant notre ère. Ils se nourrissent de la chasse, de la pêche, de la culture du manioc, sont respectueux de leur environnement, ils vivent en harmonie et en symbiose avec la nature. À ce jour, ils ne sont pas propriétaires de leurs terres ancestrales, seul un droit d'usage leur est accordé, car rappelons que plus de 80% des terres guyanaises appartiennent à l'État Français. Et ce dernier, à sa convenance, peut céder des concessions aux entreprises privées, sans l'accord des peuples premiers, comme ce fut le cas en 2005 pour une entreprise canadienne « Lombior » d'exploitation minière, le projet fut finalement abandonné sous la pression populaire. L'arrivée des Européens a déséquilibré le biotope de ce monde amérindien. Car deux conceptions et philosophies de vie antagonistes et inconciliables se sont entrechoquées. Françoise et Pierre Grenand dans leur article, rendent compte de la réalité amérindienne en terre française. Cela permet à la fois une approche historique, sociologique, politique, économique et philosophique mais du point de vue des autochtones guyanais :

« [...] le sol est pour les Européens une richesse destinée à être mise en valeur soit par des constructions, soit par des défrichements. Pour les Amérindiens, la terre ne vaut que par la forêt qu'elle porte, autant dire la vie qu'elle renferme et celle qu'elle procure : la vie sociale²¹³ ».

On peut aisément imaginer comment a pu être ébranlé le socle sur lequel les Indiens d'Amérique étaient fixés. Les conquistadors, notamment, ont explosé l'ensemble des éléments

²¹¹ Frederick W. Hickling, « Briser les délires de l'esclavage : vers une ingénierie psychosociale en Jamaïque postcoloniale », In, Aimé Charles-Nicolas, Benjamin Bowser (dir.), *L'esclavage : quel impact sur la psychologie des populations ?* Éditions Idem, 2018, p. 236.

²¹² Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1985, p. 38.

²¹³ Françoise Grenand & Pierre Grenand, « Les amérindiens de Guyane française aujourd'hui : éléments de compréhension », In, *Journal de la société des américanistes*, Tom 66, 1979, pp. 361-382, https://www.persee.fr/doc/jsa_0037_9174_1979_num_66_1_3041, p. 372. Consulté le 2 juin 2019.

constitutifs et structurant de ces peuples. Les rescapés de cette tragédie silencieuse vivront ensuite, quotidiennement, les conséquences de cette rencontre inégale sur le plan technologique, mais aussi de stratégie militaire, et surtout de conception du monde. Une synthèse de cette tragédie, nous est rapportée dans le documentaire « Amérindiens de Guyane : les oubliés de la République²¹⁴ ». Le constat est amer : 12.500 Amérindiens, ne représentant que 5% de la population guyanaise. Ils sont aujourd'hui menacés par l'orpaillage illégal où les *garimpeiros* réalisent une déforestation agressive, massive et sauvage, pour extraire l'or, le minerai tant convoité ; ils n'hésitent pas utiliser le mercure que l'on retrouve par la suite dans le fleuve, métal très toxique et nocif particulièrement pour les femmes enceintes où nombre d'enfants naissent avec des handicaps. Le tout couronné par un climat de violence et d'insécurité, où les *garimpeiros* pillent, tuent en toute impunité. La Guyane, un des tentacules français se doit de poursuivre sa mission civilisatrice, en scolarisant les enfants de la nation. Les Amérindiens n'y échappent pas, poussé aussi par leurs parents qui ne souhaitent pas que leur descendance soit à la traîne, par rapport aux Créoles ou au Français de l'hexagone. Les enfants quittent donc très jeunes, dès onze ans, leur cellule familiale, leur ancrage culturel, spirituel, ancestral et leur environnement naturel, pour être scolarisés sur le littoral. Ces jeunes amérindiens progressivement, vont être déstabilisés, car ils subissent la discrimination des autres populations (créoles notamment). En rappelant que ces préjugés, de l'Indien vivant dans la forêt comme un sauvage, remontent aux premiers contacts entre les deux civilisations (européennes et précolombiennes, en rappelant d'ailleurs qu'il n'y a aucun mot dans les langues amérindiennes qui signifie indien). Cette scolarité les projette dans une structure pédagogique le plus souvent inadaptée, car sous-tendue par le dogme de l'apprentissage à travers la langue française et par les méthodes d'évaluations qui les conditionnent dans un échec scolaire permanent. Ils sont déboussolés car ils n'ont pas reçu le legs de la technique de chasse et de pêche de leurs ancêtres. Ils méconnaissent les rituels et ne parlent plus leur langue maternelle. Par conséquent lorsqu'ils reviennent au village, ils sont inadaptés et exclus du groupe. Pour ceux qui sont restés au village, ayant accédé à la nationalité française, grâce aux subsides de l'État français (allocations familiales, RSA)²¹⁵, ils glissent subrepticement dans une oisiveté où ils ne vont plus chasser, tombent dans l'alcoolisme. Ils sont complètement déboussolés, désemparés, fragilisés, le désordre gagne du

²¹⁴ Documentaire de Thomas–Diego Badia, 2017,

<https://la1ere.francetvinfo.fr/amerindiens-guyaneoublies.republique-decryptage-455069.html>. Consulté le 2 juin 2019.

²¹⁵ Revenu de Solidarité Active.

terrain au sein de la population amérindienne, d'où un taux de suicide très important à raison de un par mois depuis.

Lorsque que l'Amérique découvre l'Europe personne n'aurait pu prédire l'entropie en cascade qui allait s'émulsionner, s'activer, se nourrir comme un précipité actif. Bertène Juminer écrit : « À l'origine, les motivations de l'Europe n'avaient rien d'humanitaire, pas plus que scientifique²¹⁶ ». L'Europe a inventé la hiérarchisation du monde en se plaçant en haut de la pyramide pour mieux atteindre son but ultime : posséder les richesses et le pouvoir. Pour cela, il a mis en place le concept de race qui est né en Amérique. Un mode de pensée qui va pourtant être mondialisé et ceci de façon durable.

« L'homme occidental n'est pas seulement le "chrétien", préoccupé de son salut spirituel. Il se définit désormais comme "l'homme blanc" ou tout simplement "le Blanc", c'est-à-dire l'Homme, qui se distingue des "autres" non seulement par sa religion, sa terre d'origine mais aussi par sa couleur et sa "civilisation". Il sait sa force, a conscience de sa supériorité technologique, est convaincue que le monde lui a été donné par Dieu ; qu'il se tient au sommet du genre humain, que le monde est à lui en toute légitimité, les autres, "races" sont nées pour le servir²¹⁷ ».

Par conséquent et subrepticement, les différences entre Européens vont s'estomper pour se redéfinir en une forme d'identité unifiée, car,

« En intériorisant cette fiction sociale, les immigrants irlandais, allemands, italiens, juifs et polonais ont renoncé à leur appartenance ethnique européenne pour devenir des Blancs, supérieurs et privilégiés par rapport à tous les autres peuples²¹⁸ ».

La hiérarchisation du monde au travers de la stratégie de la race, reste efficace. Elle sera alimentée à l'intérieur-même du système mis en place par le biais de la doctrine coloniale. Une fois cette pensée dogmatique est posée, une onde de choc va ensuite s'opérer, celle du racisme, « une hiérarchie raciale s'est construite dans tous les psychismes du monde²¹⁹ ». Les Européens entre eux dépassent leur hiérarchie de gros et de petits planteurs, de riches ou de pauvres. En se métamorphosant en Blanc, ils acquièrent le statut d'être supérieur au pouvoir solidaire de

²¹⁶ Juminer Bertène, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁷ Jean-Pierre Sainton (dir.), *Histoire et Civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles) Tome 2, Le temps des matrices : économie et cadres sociaux du long XVIII^e siècle*, Paris Karthala, 2012, p. 22.

²¹⁸ Aimé Charles-Nicolas, Benjamin Bowser (dir.), *L'esclavage : quel impact sur la psychologie des populations ?* Éditions Idem, 2018, pp. 107-108.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

domination envers les autres humains. Ces derniers reconfigurés en humanité de couleur se voient conférer le statut d'être inférieur. La polychromie humaine invente la « race ». Alors que la racialisation blanche solidarise le groupe européen, la racialisation de couleur désolidarise, fragmente, divise les groupes humains non-européens. Ces groupes humains infériorisés par la race, vont décliner le principe de hiérarchisation par l'invention de « sous-race », à l'intérieur de chaque groupe respectif. De plus, ces groupes humains non européens vont se conformer à leur racialisation, d'une part en intégrant la couleur qui leur a été attribuée, et d'autre part en exerçant un rapport de race entre eux. Ainsi le groupe africain, dans sa racialisation noire, peut décliner des antagonismes. Cette déclinaison antagonique racialisée se formalise entre Mulâtres et Noirs, Africains créolisés envers les Africains bossales, entre Africains créoles et Bushinengé. Au sein de la catégorie des Noirs, le phénomène s'exerce entre déclinaisons colorimétriques : Nègre, Noir, Rouge, Câtre, Mulâtre, Métis, Quarteron, Mamelouck²²⁰ etc.

Aussi les relations entre groupe africain, amérindien, indien s'illustrent-elles par le fait que les Noirs créoles se considèrent supérieurs aux Indiens, aux Amérindiens et, en plus, s'octroient des positions de domination, notamment dans les administrations et la politique. Et on pourrait décliner encore plus largement les formalisations multiples des relations de pouvoir, régies par la race selon le degré de mélanine, qui in fine détermine l'identité, la place et le rôle assigné aux uns et aux autres dans la société. L'Amérique apporte la mondialisation d'une construction mentale singulière, celle de la « race », comme fondement social. Au-delà d'un voile de déni sur ce constat, notre esprit, à nous tous est façonné par la « couleur » de la peau, par le phénotype, dont les racines puisent ses sources dans la colonisation. La synthèse analytique d'Albert Memmi est clairvoyante à ce sujet :

« Le racisme apparaît, ainsi, non comme un détail plus ou moins accidentel mais comme un élément consubstantiel au colonialisme. Il est la meilleure expression du fait colonial, et un des traits les plus significatifs du colonialiste. Non seulement il établit la discrimination fondamentale entre colonisateur et colonisé, condition *sine qua non* de la vie coloniale, mais il en fonde *l'immuabilité*. Seul le racisme autorise à poser pour l'éternité, en la substantivant, une relation historique ayant eu un commencement daté²²¹ ».

²²⁰ Frédéric Régent, *Esclavage, métissage, liberté. La révolution française en Guadeloupe 1789-1802*, Paris, Grasset, 2004, p. 15.

²²¹ Albert Memmi, *op., cit.*, pp. 95-96.

À ce propos l'article de Françoise et Pierre Grenand sur les Amérindiens de Guyane demeure encore plus explicite sur cet état de fait :

« Quant à l'idée d'indianité, il est fondamental de se souvenir qu'elle est avant tout d'origine occidentale. L'arrivée des Européens, puis de leurs contingents d'esclaves noirs eut pour conséquence évidente d'introduire dans la pensée indigène le concept de race, et par conséquent de faire naître la conscience d'une unité physique²²² ».

La racialisation, au travers de la créolisation prend toute sa dimension dans la Caraïbe notamment en Martinique et en Guadeloupe. Elle se formalise par un cadre social dont le désordre se manifeste au travers du conflit permanent à partir de relations fondées sur la dermachromie et le « désamour » de soi.

Ce « désamour » de soi perle encore dans l'imaginaire des Afro-descendants, incrusté dans leur esprit comme une image subliminale. Nous sommes le lundi 20 mai 2019 au Lycée Faustin Fléret de Morne-À-L'eau en Guadeloupe. Des jeunes passent leur épreuve du Bac blanc en danse (une improvisation, une composition chorégraphique personnelle et un entretien). Nous sommes membre du jury. Une des candidates tire au sort une image iconographique de peinture sur toile (une série de figurines très colorées aux formes angulaires et peintes en noir). Lors de l'entretien, la question lui est posée : quel élément a construit votre improvisation ? Elle argumente par une série de mots clés comme : bestialité, sauvagerie, joie, esclavage... En entendant ces mots, nous l'avons interrogée à ce propos : et si les personnages étaient peints en blancs, parleriez-vous d'esclavage ? Avec naturel et spontanéité, cette jeune lycéenne, répondit : Non !

On peut ainsi relever l'efficiencia du concept de race en tant que justification de domination et d'argumentaire de défense :

« Car si l'on peut définir le préjugé, et en l'espèce le préjugé de couleur, comme *“un ensemble de sentiments, de jugements et naturellement d'attitudes individuelles qui provoquent ou tout au moins favorisent, et même parfois justifient des mesures discriminatoires”*, ce préjugé apparaît toujours, en dernière analyse, comme *“un acte de défense d'un groupe dominant contre un groupe dominé, ou de justification d'une exploitation”*²²³ ».

²²² Françoise Grenand & Pierre Grenand, *op., cit.*, p. 369. Consulté le 2 juin 2019.

²²³ Jean-François Niort, « La condition des libres de couleur aux îles du vent (XVIIe-XIXe siècles) : ressources et limites d'un système ségrégationniste », In, Jean-François Niort (dir.), *Bulletin de la Société d'histoire de la Guadeloupe sous le titre « Les libres de couleur dans la société coloniale, ou la ségrégation à l'œuvre (XVIIe-XIXe*

L'exemple qui suit conforte le dogme de pensée raciale qui s'est instauré et se transmet de génération en génération, s'infiltrant dans les esprits : « Il a fallu que je sorte de mon paradigme initial, que je vive en Belgique pour comprendre que j'étais noire²²⁴ ». Il semble que la peau noire annihile toute identité singulière de Noir américain, africain, jamaïcain, haïtien, guadeloupéen, brésilien, pour se fondre en une uniformisation humaine du Noir en Africain. Cette jeune femme se retrouve déstabilisée, ce qui crée un trouble et un malaise angoissant sur le plan psychologique quand elle souligne :

« Il y a vraiment quelque chose qui cloche. Je ne me sens pas à ma place, je sens ou “on” me fait sentir que je suis différente, que j'ai une culture différente, que j'ai une façon de m'exprimer différente, on s'en moque gentiment, ça me perturbe mais je ne dis rien, période de latence. [...] Plus ça va, plus je me rends compte que j'ai vraisemblablement un problème identitaire que je n'avais pas auparavant. [...] Je passe pour une *mulata* ou une bahianaise dans le milieu brésilien, une *linda negra* dans le milieu de la salsa, une *marvalhosa querida* cap verdienne dans le milieu *kizomba* et juste une africaine pour tous les autres [...] On m'appelle “ma sœur”, on me dit que je suis africaine et je sens des nœuds dans mon ventre²²⁵ ».

L'idéologie de racialisation pourchasse l'homme noir, où qu'il soit, où qu'il aille, l'obligeant à assumer des traumatismes ou des troubles psychologiques qu'au départ il n'avait pas. Il est soumis malgré lui, et tout au long de sa vie à vivre une forme de rupture de ses acquis ou de ses ancrages, pour, en fin de compte, endosser seul, les relents de l'histoire coloniale et esclavagiste qui, là encore, le contraint à vivre un état inconfortable et déstabilisant.

Cette racialisation induit le foisonnement et la juxtaposition de sociétés au sein d'un même territoire. Elle s'exerce principalement au niveau continental, particulièrement en Guyane. Le désordre s'exprime en premier lieu dans une inversion chaotique que l'on peut qualifier de « pays à l'envers²²⁶ », où société originelle amérindienne devient illégitime, dépossédée de tout pouvoir politique. En second lieu, le désordre se caractérise par la désagrégation sociale, qui se traduit en un « social impossible », avec un trait marquant la citoyenneté apatride.

siècles) », BSHG, n° 131, janvier-avril 2002, <http://calamar.univag.fr/cagi/NiortConditionlibrecoleur.pdf>, p. 2. Consulté le 24 juin 2019.

²²⁴ Présentement, le témoignage écrit d'une jeune guadeloupéenne, Ophée Étienne née en 1991, danseuse professionnelle vivant en Belgique.

²²⁵ Cf : annexe n°6, les mots d'Ophée Étienne, 13 juin 2019.

²²⁶ Documentaire de la réalisatrice Sylvaine Dampierre « Le pays à l'envers », 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=LEAWpzYKx2U>. Consulté le 29 avril 2009.

« Les populations amérindiennes et noires marronnes sont alors considérées par l'État français comme des nations libres et indépendantes avec lesquelles la France entretient des relations pacifiques. Les Amérindiens et les Noirs Marrons jouissent ainsi, d'une "pseudo-nationalité" non formalisée par le droit. Bien que non reconnus internationalement, ces groupes sont assimilés à l'État et ont une totale autonomie pour gérer leurs affaires internes²²⁷ ».

Par exemple le bushinengé habitant sur le Maroni, a une réalité nomade des deux rives, celle du Surinam et de la Guyane française. Son inscription à l'une ou l'autre des nationalités, en particulier pour la française, implique une socialisation désagrégée : l'application des règles sociales ancestrales, notamment le statut de Marron, se retrouvent invalidées dans le cadre légal français et inversement, l'exercice de sa citoyenneté française remet en cause les fondements sociaux et communautaires.

Dans une pensée qui se veut civilisatrice, dans le cadre de l'intégration de l'ancienne colonie en terre française, on observe avec une certaine logique, un ordre naturel : tout le système politique, administratif, législatif s'emploie à défendre les valeurs françaises.

« En 1967, dans le cadre de la départementalisation de l'ensemble du territoire guyanais, on "propose" aux Amérindiens et aux Noirs Réfugiés la citoyenneté française, croyant ainsi régler, par une dynamique assimilatrice, le problème de leur identité. Ce qui était pensé par les uns comme francisation, par les autres comme créolisation des minorités ethniques eut pour conséquence immédiate de les livrer au jeu de l'électoratisme et de son cortège de subventions et allocations diverses dont la distribution inconsidérée entraîna des situations de dépendances et même de régression économique²²⁸ [...] ».

En troisième lieu, le désordre se traduit par l'incohésion nationale, qui s'entend comme une nationalité bancale révélant une lecture sociétale ubuesque, où les identités s'engagent dans un imbroglio :

« Qu'en est-il douze après ? Le sort de ceux qui refusèrent la citoyenneté française est vite réglée : ni Français ni étrangers, les Wayana sont, selon les critères de l'INSEE, des « sans nationalité » vivant

²²⁷ Catherine Benoît, « En Guyane, les apatrides de la France post-coloniale », *In, Plein droit*, 2018/3 (n° 118), p. 32-35. DOI : 10.3917/pld.118.0032. URL : <https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2018-3-page-32.htm>. Consulté le 26 juin 2019, p. 33.

²²⁸ Françoise Grenand & Pierre Grenand, *op., cit.*, p. 371. Consulté le 2 juin 2019.

en hôte de la France sur leurs propres terres. Quant aux autres, ce sont de bien étranges citoyens : Français, ils reçoivent les si pernicieuses allocations familiales : Indiens, ils ne sont pas soumis à l'impôt ; Français ils votent à toutes les élections, de l'échelon municipal à l'échelon européen ; Indiens, ils sont dispensés du Service National [...] C'est donc tout un système qui roule chaotiquement sur des sociétés qui n'en ont que faire, surtout si l'on pense que chacune des ethnies amérindiennes, loin de se sentir intégrée à la masse des citoyens ne se reconnaît pas autrement que comme nation alliée à la nation française [...] Cette situation boiteuse n'harmonise pas les rapports entre Créoles et Amérindiens²²⁹ [...] ».

On s'inscrit dans un espace guyanais, qui met en présence une multiplicité de groupes humains, qui indépendamment de la trialectique espace/homme/histoire, génère une tresse humaine, caractérisée par l'interaction frénétique, intégrant paradoxalement l'immuabilité.

La Guyane, à elle seule, est un merveilleux exemple, un cas concret de cette réalité qui relie le passé et le présent. Le passé se retrouve propulsé dans le présent, s'infiltrant dans la vie de tous les jours, dans les gestes du quotidien, dans la relation à l'autre, les choix identitaires, dans le rapport au lieu, en harmonie ou en disharmonie. Les Afro-descendants guyanais (les Créoles) sont davantage en retrait de leur environnement immédiat, tandis que les Amérindiens ou les Noirs Marrons sont encore en immersion avec ce biotope qu'est la forêt et le fleuve. La Guyane vit un paradoxe double, spatial et humain qui engendre un déséquilibre général impactant son développement. On enregistre une faible population de 262.381 000 Ha pour 83.534 Km², par rapport à la Guadeloupe (404.542 000 Ha pour 1628 Km²) et la Martinique (386.875 000 Ha pour 1128 Km²). Or, le drame de la Guyane et le défi à relever, c'est la gestion de cette équation inégale, quasi insoluble : une forte croissance de la population, une limitation en terme foncier et en même temps posséder un vaste territoire quasi vierge et de ne pouvoir en jouir à sa guise. C'est un paradoxe qui, à terme installe un déséquilibre du point de vue économique, autant que social et politique.

La Guyane scelle en son sein le résultat de la rencontre entre deux mondes, l'Amérique et l'Europe. Le tressage humain qui en résulte a largement dépassé les trois fleuves de Gontrand Damas. La Guyane, à elle seule, concentre tous les types humains, tous les types de métissage, tous

²²⁹ *Op., cit.*

les types de langues, de cultures, de diversité, de dichotomie, d'incohérence mais aussi de transversalité entre les peuples (Hmong, Chinois, Créoles, Amérindiens, Noirs Marrons...) et en même temps de séparation franche. La Guyane compte les peuples premiers au nombre de six ethnies amérindiennes. Ils constituent les peuples autochtones de la Guyane : Kali'na, Lokono, Palikur, Teko, Wayāpi, Wayana, les Noirs Marrons (descendants africains qui ont fui l'esclavage) ou Bushinengé ou encore les hommes du fleuve de la commune de Saint-Laurent du Maroni, dont une ethnie est de nationalité française (Aluku), tandis que les Ndjuka entre autres, seront considérés de nationalité surinamienne.

« Les marrons ne forment pas un seul peuple. Ils sont membres de six sociétés distinctes, dont les territoires sont souvent éloignés les uns des autres, et qui présentent des différences importantes quant à la langue, l'histoire, la religion, la culture et l'organisation sociale [...] Les quatre peuples marrons représentés en Guyane française aujourd'hui – les Aluku (Boni), les Ndyuka, les Paramaka et les Saramaka – se sont formés en Guyane hollandaise (Suriname) aux XVII^e et XVIII^e siècles. Deux autres peuples – les Matawai et les Kwinti – se sont établis à l'ouest des Saramaka, mais n'ont jamais constitué une présence significative en Guyane²³⁰ ».

Il existe plus d'une vingtaine de langues premières, sans oublier le créole des Afro-descendants (guyanais, martiniquais, guadeloupéen, haïtien) et les Caribéens anglophones (Saint-Luciens, Dominicains), sans omettre le français. Ajoutons à la liste le chinois (mandarin), le portugais (brésilien), le hmong, l'espagnol (péruvien), le hollandais (surinamien)... Cela révèle que le concept de créolité semble limité pour définir un tel type de population où convergent à la fois la créolisation, le métissage mais aussi des cultures et des langues autonomes. Elles côtoient en parallèle la langue française ou la langue créole, sans que ces dernières ne constituent des idiomes partagés et d'échanges.

Dans cet espace guyanais, mais aussi antillais, on ne peut approcher les réalités sociales, humaines, juridiques, économiques ou politiques de façon binaire, tout semble se dessiner dans une opacité, tout au moins pas dans une logique attendue.

La Caraïbe reste encore une énigme et encore plus la Guyane. Patrick Chamoiseau s'interroge sur cette réalité :

²³⁰ Richard Price & Sally Price, *Les Marrons*, Vents d'ailleurs, France, [2003] 2004, pp. 6-15.

« La difficulté supplémentaire que nous avons, nous, c'est que la réalité créole-américaine est encore une obscurité ; les cultures composites, l'identité relationnelle, dont nous relevons, ce sont des choses qu'il faut explorer ; on ne sait pas trop ce que c'est, ni comment ça marche²³¹ ».

Car justement, les différentes idéologies ou concepts tentent d'y apporter une réponse, en commençant par le courant de la négritude de Damas, Senghor, Alioune Diop, qui refuse l'invisibilité des Noirs dans les années 1950, et Césaire s'exprimant ainsi :

« Mais la Négritude n'est pas seulement passive. Elle n'est pas de l'ordre du pâtir et du subir. Ce n'est pas un pathétisme ni un dolorisme. La Négritude résulte d'une attitude active et offensive de l'esprit. Elle est sursaut, et sursaut de dignité. Elle est refus, je veux dire refus de l'oppression. Elle est combat, c'est-à-dire combat contre l'inégalité²³² ».

La négritude emporte avec elle un triple engagement : culturel, poétique et civilisationnel nègre, qu'il faut replacer dans sa période historique, car elle constituait une réponse conditionnée pour cette époque. Vient ensuite la philosophie poétique d'Édouard Glissant, qui, intuitivement comprend que l'identité de ces territoires ne peut se résoudre par la reconnaissance et l'acceptation d'une racine unique, telle que la civilisation africaine. Il pressent une complexité sous-jacente qui émerge de ces lieux hétéroclites, baroques quand il dit :

« La créolisation c'est le mélange des cultures diverses qui retentissent et réagissent les unes sur les autres, ce n'est pas seulement le mélange, par exemple le multiculturalisme ou le métissage, la créolisation a autre chose quand les réactions se font, il y a des résultantes inattendues, imprévisibles²³³ ».

Les tenants de la créolité de Chamoiseau, Bernabé et Confiant ont choisi une posture délibérément engagée au droit à l'écriture et à l'imaginaire créole. Ils définissent la créolité comme « l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol ²³⁴».

²³¹ Entretien entre Anna Lesne et Patrick Chamoiseau, Anne Lesne, « S'écrire aux Antilles, écrire les Antilles, Écrivains et anthropologue en dialogue », In, *Revue française d'anthropologie, L'HOMME 207-208, Un miracle créole ?*, Éditions de l'école des hautes études en science sociales, Paris juillet/décembre 2013, p. 27.

²³² Aimé Césaire, [1995] 2004, *op. cit.*, p. 84.

²³³ Extrait de l'interview d'Édouard Glissant à France 24 en juillet 2009,

[https://www.youtube.com/results?search_query=-](https://www.youtube.com/results?search_query=%09Extrait+de+1%E2%80%99interview+d%E2%80%99%C3%89douard+Glissant+%C3%A0+France+24+en+juillet+2009%2C+www.youtube.com)

[%09Extrait+de+1%E2%80%99interview+d%E2%80%99%C3%89douard+Glissant+%C3%A0+France+24+en+juillet+2009%2C+www.youtube.com](https://www.youtube.com/results?search_query=%09Extrait+de+1%E2%80%99interview+d%E2%80%99%C3%89douard+Glissant+%C3%A0+France+24+en+juillet+2009%2C+www.youtube.com), Consulté le 16 juillet 2018.

²³⁴ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 127.

Ce courant littéraire et artistique atteint, à la fin du XX^e siècle, son plein essor en mobilisant les réflexions et concepts tel que : métissage, interculturalité, multiculturalisme, diversité, rhizomique, hybridité. Il ne semble pas résoudre, pour autant, ce qui échappe à l'entendement humain tel que ces notions d'imprévisibilité, d'impermanence, de changement perpétuel qui semblent planer sur les sociétés dites créoles. Comment les descendants d'une histoire empreinte d'une telle violence de l'homme envers l'homme parviennent-ils, malgré tout, à un vivre-ensemble ? Comment cette relation à l'autre s'est-elle construite ? Et qu'a-t-elle engendrée en termes de cohérence sociale, fût-elle chaotique ou, à première vue, inextricable ?

II.2- La tresse humaine : en guise de réponse à l'altérité ?

L'une des singularités de l'espace antillais et guyanais c'est de permettre la mise en contact des personnes d'origines diverses, tant sur le plan culturel, sociologique, religieux que personnel. Un entrelacement non désiré s'est tissé au fil du temps et une miscégenation s'est inéluctablement opérée. Michel Leiris, lors de son étude sur la Martinique et la Guadeloupe en 1952, réalise un état des lieux, sans aucun parti pris, offrant une saisie objective des relations entre les hommes de ces deux territoires. Il rappelle, à ce propos, à quel point la Caraïbe reçoit la mise en contact de deux protagonistes sur un espace nouveau, cette mise en relation va en fait fabriquer l'homme caribéen de demain. Il dit :

« À l'inverse de ce qui s'est produit dans la plupart des autres pays de caractère colonial, on n'a donc pas affaire ici à une civilisation ancienne, élaborée par les autochtones, à laquelle se serait surimposée ensuite la culture occidentale moderne introduite par les colonisateurs ; presque dès l'origine des Antilles historiques, on se trouve en présence de deux groupes principaux d'acteurs qui, les uns comme les autres, sont des transplantés : colons de provenance européenne (avec ce qu'ils apportaient de la civilisation occidentale telle qu'elle était à leur époque), travailleurs importés d'Afrique pour les besoins de ces colons (avec ce qu'ils pouvaient conserver de leurs traditions dans le bouleversement total des structures sociales et des conditions de vie que représentait l'esclavage)²³⁵ ».

²³⁵ Michel Leiris, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, ethnologue, chargé de recherches du Centre national de la recherche scientifique), Paris : UNESCO-Gallimard, 1955, Collection Race et société, version numérique par Mme Marcelle Bergeron, http://classiques.uqac.ca/contemporains/leiris_michel/contacts_civilisations_martinique/contacts_civilisations.html, pp. 40-41, consulté le 10 mai 2018.

Son observation met, d'emblée, en exergue les marqueurs qui favorisent la déstabilisation de l'être, à la fois l'inégalité des statuts, le mélange entre les individus et l'adaptation à un nouvel espace. Leiris le reconnaît quand il dit :

« Ces deux groupes, celui qui détient la primauté matérielle comme l'autre, sont dans la nécessité de s'adapter à un cadre nouveau et doivent donc transformer plus ou moins leurs cultures avant même qu'elles évoluent côte à côte et soient amenées à s'interpénétrer, de manière d'ailleurs inégale. Cette interpénétration s'effectue à la faveur non seulement d'un grand brassage (qui s'opère très tôt sur le plan des relations sexuelles) mais des simples contacts entre maîtres (restés en liaison directe avec l'Europe), esclaves (coupés de toutes relations avec l'Afrique) et gens libres des diverses couleurs²³⁶ ».

Lorsque les Blancs créoles de la Martinique sont étudiés entre 1965 et 1966, É Kovàts Beaudoux fait le même constat que Leiris :

« Il s'agit ici d'une société *sui generis*, dont tous les éléments de la population actuelle ne sont arrivés dans l'île que depuis trois siècles, importés en quelque sorte. Or ces groupes sociaux n'ont pas été mis en contact naturellement, mais d'une manière fonctionnelle, à raison des besoins économiques, chacun d'eux assumant un rôle bien défini²³⁷ ».

C'est bien de cela qu'il s'agit, un mélange non voulu, non prémédité, mais qui s'est quand même réalisé et bien sûr à l'insu de tous. Il faut imaginer qu'à l'intérieur de chaque groupe humain le groupe Noir se distingue par la pluralité des origines ethniques (Ibo, Moko, Kongo, Sosso, Miné, Arada) et le groupe des Blancs est aussi diversifié que celui des Noirs. À ce sujet, on note les propos du père Breton : « Nous avons aussi des Français, des Espagnols, des Belges, des Hollandais, des Portugais, des Danois, des Suédois, des Grecs, des Turcs, un grand nombre de libertins, pas mal de gens grossiers et ignorants²³⁸ ». Et en ajoutant les Nègres créoles, qui sont nés dans l'habitation, où des mixités de toutes sortes se sont réalisées entre Blancs, entre Noirs, entre Blanc et Noirs. Des sang-mêlé se sont produits et ont émergé :

²³⁶ Michel Leiris, *op., cit.*

²³⁷ Édith Kovàts Beaudoux, *Les blancs de la Martinique, Une minorité dominante*, Paris L'Harmattan, Connaissance des hommes, 2002, p. 21.

²³⁸ Père Raymond Breton, *Relations de l'île de la Guadeloupe Tome I, Basse-Terre*, Société d'Histoire de la Guadeloupe, 1978, p. 206.

« Nous pouvons dire que dans leur ensemble, les colonies du Nouveau monde avaient une population formée d'éléments disparates, d'origines sociales, religieuses, politiques, intellectuelles, géographiques totalement différentes, voire même opposées²³⁹ ».

L'histoire coloniale et esclavagiste représente un intérêt heuristique dans l'approche de la complexité des rencontres humaines et de ses résultats improbables. Prenons l'exemple des Black Carib ou les Caraïbes noirs :

« Les Africains vont semble-t-il, véritablement se fondre dans la société Caraïbe dont ils vont adopter les mœurs et les coutumes. Cette *adoption* (forcée ou non) était pour eux une seconde façon de marronner, de fuir l'esclavage que leur imposait la société coloniale blanche²⁴⁰ ».

Le système colonial va établir un cadre fondé sur la race qu'il érige en idéal et harmonie sociale. La réalité de la mise en œuvre de ce système va outrepasser ces fondements, en instaurant une mixité de fait, un ordre humain qui édifie sa cohérence. Alors que l'esclave est un « meuble », il engendre néanmoins, avec le maître, une descendance suite à sa transgression du dogme de la non humanité du Noir et du code noir.

« Les hommes libres qui auront eu un ou plusieurs enfants de leur concubinage avec des esclaves, ensemble les maîtres qui les auront soufferts, seront chacun condamnés en une amende de 2000 livres de sucre, et, s'ils sont les maîtres de l'esclave de laquelle ils auront eu lesdits enfants, voulons, outre l'amende, qu'ils soient privés de l'esclave et des enfants et qu'elle et eux soient adjugés à l'hôpital, sans jamais pouvoir être affranchis. N'entendons toutefois le présent article avoir lieu lorsque l'homme libre qui n'était point marié à une autre personne durant son concubinage avec son esclave, épousera dans les formes observées par l'Église ladite esclave, qui sera affranchie par ce moyen et les enfants rendus libres et légitimes²⁴¹ ».

La miscégénération dont parle Entiope est bien réelle, non seulement elle se réalise à l'intérieur de chaque groupe, mais elle va sourdre hors des groupes spécifiques de départ. Les Blancs et les Noirs se mélangent.

²³⁹ *Op., cit.*

²⁴⁰ Gabriel Entiope, p. 26.

²⁴¹ Code Noir texte intégral, Article 9 de 1665, <http://libertaire.free.fr/CodeNoir02.html>. Consulté le 30 juin 2018.

L'inattendu s'épanouit justement dans ce mélange d'homme et de femmes qui d'emblée n'aurait pas dû se rencontrer et encore moins se mélanger : un nouveau rapport social va s'opérer : « La diversité des origines ethniques et l'identité de la civilisation dans cet espace étroit où se coudoient les mêmes familles depuis tant de générations ont déterminé comme une sorte de coopérative des manières d'être où il y a inter-échange entre mentalités blanche de l'ancien régime et noire du temps de l'esclavage²⁴² ».

Le miscéogénération va rompre l'idéologie de pureté de la « race » blanche, dans ce rapport binaire et séparatiste blanc/noir. C'est une réalité déroutante, car, celle-ci n'avait pas prévu qu'il y aurait eu ces frottements de corps blancs et de corps noirs, ceci en dépit de l'interdit établi par le code noir : « Défendons à nos sujets blancs de l'un et l'autre sexe de contracter mariage avec les Noirs, à peine de punition et d'amende arbitraire²⁴³ ». Il y a eu relation, ceci quelle que soit sa nature, et cette relation est venue éclabousser la pureté de la blancheur de la peau. Le résultat de cette mixité humaine, en Amérique, va déséquilibrer l'idéologie suprême de l'homme Blanc (pureté, civilisation, intelligence, pouvoir, puissance). Ce dernier va le résoudre en renforçant le concept de racialisation, en substituant l'impossible pureté biologique par la fiction blanche par la caste. Il s'adapte pour maintenir son statut, symbole de son équilibre et il s'évertue à transmettre cette hiérarchisation liée à la couleur de la peau, ceci dès l'enfance selon l'étude de Kovàts : « Toute l'éducation sociale de l'enfant tend à renforcer cette règle dans son esprit et à le pénétrer de l'intangibilité du système²⁴⁴ ». L'homme blanc va trouver les ressources nécessaires pour maintenir en priorité sa position de dominant économique, sociale et, bien sûr, idéologique.

« Modèles d'interactions sociales hérités de la colonie, du système de castes notamment, qui avait pour ambition de protéger la "pureté raciale" des Blancs face aux mélanges grandissants, en insérant chacun des groupes dans une caste spécifique. Ce système de castes où les Blancs se trouvaient en haut de la pyramide raciale a figé en quelque sorte les relations entre les différents groupes²⁴⁵ ».

²⁴² Michel Leiris, *op., cit.*, pp. 64-65,

²⁴³ Code Noir, art VI, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/code-noir>, Texte intégral : Paris, Imprimerie royale 1727 (révision du texte sous Louis XV), consulté le 30 juin 2018.

²⁴⁴ Édith Kovàts Beaudoux, *op., cit.*, p. 102.

²⁴⁵ M. Sébastien Lefèvre, *Afro-Mexicains : les rescapés d'un naufrage identitaire à travers la musique la danse et l'oralité*, thèse soutenue à l'université Paris ouest La Défense, 2013, réf : afro.mexician.pdf., <https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2013PA100129/2013PA100129.pdf>, p. 12. Consulté le 10 juin 2018.

La couleur de la peau va être, dorénavant, la clé de voûte sur laquelle va se construire la société du nouveau monde. Trois couleurs de peaux majeures vont s'imposer. La première est la blanche, la dernière est la noire et celle du milieu rassemble toutes les nuances possibles et imaginables du mélange blanc/noir. Selon Leiris : « [...] il résulte pour à peu près chaque individu qu'on pourra, sur sa seule apparence physique, présumer sans grand risque d'erreur, sinon le rang qu'il occupe personnellement dans la société, au moins de quelle classe il est issu²⁴⁶ ».

La « race » subit une mutation et se perpétue en socio-race, c'est-à-dire l'ordre social érigé sur le fondement racial va perdurer dans son acception de classe au sens marxiste du terme. La colonisation a construit une humanité inédite, qui comme une toile d'araignée sera chevillée au corps, incrustée de façon indélébile des dogmes de pensées racialisées. Dorénavant, la compréhension de ce nouveau monde, dans la relation entre les hommes, particulièrement aux Antilles et en Guyane, s'entend au travers du corps drapé de sa dermachromie en guise de différenciation. Leiris perçoit cette réalité, lors de son séjour en Martinique et en Guadeloupe :

« [...] aux Antilles : chacun porte sur la face son pedigree et l'homme de couleur même le plus élégant et le plus distingué demeure nécessairement un "homme de couleur", c'est-à-dire quelqu'un dont on sait que sa promotion sociale est récente ou qu'en tout cas il se rattache en un point plus ou moins reculé de son ascendance à une classe inférieure²⁴⁷ ».

L'accélération du mouvement général du monde par la mise en ordre de marche de la décolonisation et de la créolisation que Glissant appelle de ses vœux le « Tout-monde ». Le Blanc, se retrouve dans l'incapacité de freiner le mélange entre les individus, ni les mutations sociétales qui s'opèrent. Il est déstabilisé, son ancrage social se fragilise, son idéal social risque de s'écrouler. Il trouve les ressources nécessaires pour se rééquilibrer tout au moins sur le champ économique qui lui permette malgré tout de conserver son statut de dominant. L'abolition de l'esclavage marque, en effet, un coût fatal aux colons, principalement la perte de leur « cheptel humain » :

« Dès 1854 les obstacles étaient surmontés et la production retrouvait son niveau antérieur. Cette transition fut largement facilitée par les compensations offertes aux anciens propriétaires d'esclaves par le gouvernement [...] 2300 000 francs pour la seule Martinique, soit plusieurs milliards d'anciens francs²⁴⁸ ».

²⁴⁶ Michel Leiris, *op. cit.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Édith Kovàts Beaudoux, *op. cit.*, p. 36.

Cette compensation lui a permis de remplacer les usines d'habitations en usines industrielles entre 1860 et 1870, puis de passer de la culture de la canne à sucre à la banane dès 1930. Malgré l'évolution de la société pour la libération des esclaves en 1848, de la mutation d'habitation en département français, en 1946, et de la disparition progressive des usines sucrières, le groupe minoritaire a su, là encore, trouver les stratégies ingénieuses pour conserver son statut de dominant économique. Il a dû pour cela s'adapter, transformer la société d'habitation en société d'hyper consommation : « L'augmentation croissante de commerce qui ne produisent rien, mais qui se bornent à acheter et revendre²⁴⁹ ». Néanmoins, ce qui lui a permis de maintenir, de préserver son statut sur quatre siècles réside dans la cohésion de son groupe : « Aussi forment-ils un front commun chaque fois que leurs intérêts collectifs sont menacés de l'extérieur, c'est-à-dire les éléments de couleur ou la Métropole²⁵⁰ ».

La continuité historique résiste malgré les turbulences de la modernité et de la mondialisation dans ces espaces anciennement colonisés. Elle se vérifie par le maintien d'une minorité blanche et riche et d'une majorité noire et pauvre. Il en résulte un déséquilibre économique, social mais aussi spatial. Le statut privilégié du groupe dominant blanc est marqué d'un type de comportement que l'on peut encore identifier dans la société postcoloniale contemporaine. Les Békés de la Martinique se transmettent, entre eux, l'héritage antérieur de leurs ancêtres colons (devenus grands propriétaires, usiniers, négociants, commerçants, ou membres des professions libérales)²⁵¹. Ils n'ont pas de liens sociaux avec les autres composantes de la population, sauf dans le rapport au travail qui est de nature singulière, puisque généralement les patrons sont pour la plupart les descendants des colons et les salariés les descendants esclaves, comme l'explique le psychologue Errol Nuissier :

« En effet, ce que nous nommons culture de l'entreprise est assez particulier dans nos sociétés créoles, dans lesquelles le dirigeant est souvent le descendant de l'ancien esclavagiste et/ou en porte la couleur. Cette situation conduit à des rapports hiérarchiques et des échanges basés sur l'affect, l'émotion, les liens de fidélité, et non sur des obligations légales que chacun dans l'entreprise connaît et respecte²⁵² ».

²⁴⁹ *Op.*, cit., p. 49.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 120.

²⁵¹ Serge Mam Lam Fouck, 2006, *op.*, cit., pp. 12-13.

²⁵² Errol Nuissier, *Psychologie des sociétés créoles*, Lamentin, Caraibeditions, 2013, p. 24.

Pour conserver la cohésion de leur groupe, ils vivent, évoluent et se marient entre eux. Ils ne participent pas à la vie culturelle générale du pays (exposition, concert, spectacle, théâtre, danse, festival) et encore moins des manifestations à caractère nègre comme les *swaré-léwòz*, ou *bèlè* par exemple. Ils s'adonnent davantage aux plaisirs de la mer (pêche au gros), sortie en bateau pour des excursions vers les îles avoisinantes (Saint-Martin, Sainte-Lucie, Saint-Barth...). Ils ont toutefois des points communs avec le reste de la population (afro-descendante et indo-antillaise), c'est la maîtrise de la langue créole où ils excellent, c'est l'appréciation des mets typiquement créoles, c'est aussi l'art de recevoir et le sens de la fête, ce qui d'ailleurs a toujours été relevé par les voyageurs et chroniqueurs de l'époque coloniale qui, du coup, confère un caractère singulier aux colons :

« Nonchalance, mollesse, oisiveté, les mots sont bien les mêmes d'un bout à l'autre de la période esclavagiste. La paresse du maître n'est d'ailleurs jamais appréhendée comme un épiphénomène, elle est pensée d'emblée comme comprise dans un ensemble de comportements qui font sens : jeu, bonne chère, libertinage, dépenses extravagantes, insouciance sont considérés par de nombreux observateurs comme les composantes indissociables, inextricablement mêlées, de l'*ethos* du planteur²⁵³ ».

Cette culture du bien vivre, du plaisir de l'existence n'a pas favorisé énormément de confrontation avec l'extérieur chez les générations postérieures de cette communauté. Ils travaillent de fait au sein de l'entreprise familiale, qui au décès du patriarche, vont être à la tête et continuer à faire fructifier le patrimoine. Même quand certains sont amenés à partir pour effectuer leurs études, ils n'en profitent pour se frotter à la réalité du monde comme déjà cela a pu être observé par Dusillion en 1848 :

« Nous avons dit qu'il était souverainement imprévoyant, et que l'oisiveté à laquelle il s'était condamné ne permettait pas à son esprit de se retremper dans les épreuves salutaires de l'expérience ; nous ajouterons encore qu'il était peu éclairé. Quelques-uns avaient bien traversé les mers pour venir puiser aux sources du savoir les connaissances qu'ils ne pouvaient acquérir chez eux, mais leurs études s'étaient ressenties de la manière molle, indolente, de leurs premières éducations. Abandonnés à tous leurs caprices, livrés à leurs inclinaisons bonnes ou mauvaises, ils avaient été gâtés. Placés, pendant leur séjour en France, sous la tutelle d'amis faibles comme les auteurs de leurs jours, le système vicieux d'éducation les suivait partout, et ils revoyaient leur patrie avec des connaissances incomplètes sans portée. Rentrés dans leur isolement, ils ne pouvaient pas oublier ce qu'ils avaient

²⁵³ Caroline Oudin-Bastide, *Travail, capitalisme et société esclavagiste, Guadeloupe, Martinique (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, éditions la découverte, 2005, p. 48.

vu dehors, car ils n'avaient vu que l'extérieur des choses. Ils ne s'étaient jamais mis en peine de pénétrer les surfaces, d'analyser les phénomènes moraux qui passaient sous leurs yeux : aussi retombaient-ils bientôt sous l'influence exclusive des préjugés qui dominaient leurs pères et qui s'emparaient d'eux avec d'autant plus de force qu'ils voyaient leurs bases chanceler²⁵⁴ ».

Le Blanc a réussi le fait que cette couleur soit normée et standard²⁵⁵, Horia Kebabza cite Peggy McIntosh qui a voulu vérifier cette assertion, en expérimentant personnellement, l'avantage que lui procurait sa couleur de peau.

P. McIntosh s'exprime en ces termes où elle :

« [...] définit les privilèges de la peau blanche (*white skin privileges*), comme un pack invisible chargé de biens immérités sur lesquels elle peut compter dans sa vie quotidienne, mais au sujet desquels, elle était supposée demeurer inconsciente²⁵⁶ ».

Et elle explicite et analyse son expérience par ce constat :

« Je pense que les Blancs ont été consciencieusement éduqués pour ne pas reconnaître le “privilège de la peau blanche”, tout comme les hommes ont appris à ne pas reconnaître les privilèges masculins. C'est ainsi que j'ai commencé à chercher (de manière intuitive), ce qu'est un “privilège de la peau blanche”. J'en suis arrivée à percevoir ce privilège, comme un paquet invisible obtenu sans aucun mérite, et contenant des provisions sur lesquelles je peux compter chaque jour, paquet qu'on me “signifierait” de toujours oublier. Le “privilège de la peau blanche”, c'est en fait un sac à dos invisible et sans poids, rempli de fournitures spéciales, cartes, passeports, carnets d'adresses, codes, visas, vêtements, outils et chèques en blanc²⁵⁷ ».

On constate que très peu d'études lui sont consacrées, hormis le dernier ouvrage de Régent qui d'ailleurs en fait la remarque et celui de Kovats sur les Békés de la Martinique. Il faut admettre qu'il est rare qu'on interroge l'homme blanc sur les traces de l'esclavage et de ses traumas, en tant

²⁵⁴ CH^S J^H Dusillion, *op., cit.*, pp. 35-36.

²⁵⁵ Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éd. Amsterdam, 2013.

²⁵⁶ Horia Kebabza, « L'universel lave-t-il plus blanc ? » : « Race », racisme et système de privilèges », *In, Les cahiers du CEDREF N° 14*, (revue rattachée au Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes de l'Université Paris-Diderot / Paris VII), 2006, <https://journals.openedition.org/cedref/428?lang=en>. Consulté le 09 juillet 2018.

²⁵⁷ Peggy McIntosh. (1998). White privilege : Unpacking the invisible knapsack, *In*, M. McGoldrick (Ed.), *Re-visioning family therapy: Race, culture, and gender in clinical practice* (p. 147-152). Guilford Press. (Reprinted from “Peace and Freedom”, July/August 1989, pp. 10-12. Also reprinted in modified form from “White Privilege and Male Privilege : A Personal Account of Coming to See Correspondences through Work in Women's Studies”, Center Working Paper 189, 1989), p. 89.

que descendant de colon. Max Cervulle, dans un de ses articles, traite le concept de blancheur mettant en évidence cet état de fait :

« En effet, la blancheur n'est pas tant invisible que trop visible, hyper visible ; sous le masque du commun, de l'évidence, son omniprésence est rarement interrogée autrement que via la visibilité des autres, en l'occurrence celle des minorités ethno-raciales²⁵⁸ ».

La Caraïbe s'est fondée à partir du système *habitationnaire*, ayant pour modèle social, celui de dominant/dominé (esclave/maître), de race (blanc/noir) et de classe (riche/pauvre), sous-jacent un modèle économique via les colonies qui produisent pour les besoins de l'Europe, impliquant une exportation exclusive et une importation de tous les besoins de la colonie en matière de denrées alimentaires, d'outillage, de tissu, c'est un circuit économique unilatéral :

« Il s'agit pour l'État colonial d'opérer un renforcement sans précédent de son contrôle (législation, encadrement, politique et institutionnel) et de maintenir les colonies dans leur rôle en préservant les intérêts métropolitains qui seront d'abord ceux des négociants et manufacturiers du centre²⁵⁹ ».

Ce qui demeure encore les fondements de la réalité économique des Antilles et de la Guyane. Rappeler les conditions socio-économiques et les rapports humains de la période coloniale semble inapproprié en 2021. Certes, c'est un passé révolu, l'esclavage est aboli, les anciennes colonies sont érigées en département français, en 1946, les statuts des uns et des autres ne cessent d'évoluer au fil du temps. En 2007, Saint-Barthélemy devient une collectivité d'*outre-mer* selon l'article 74 de la constitution. Il en sera de même de la Guyane et de la Martinique qui le deviennent en décembre 2015, selon l'article 73 260, Collectivité territoriale, une évolution institutionnelle importante pour elles. Ces deux nouvelles collectivités – la Collectivité territoriale de Martinique (CTM) et la Collectivité territoriale de Guyane (CTG) – ont vu le jour en substitution des conseils généraux et régionaux existant jusqu'alors. Elles cumulent les compétences exercées auparavant

²⁵⁸ Maxime Cervulle, « Politique de l'image : les Cultural Studies et la question de la représentation, réflexion sur la « blancheur », In, *Cultural Studies : Genèse, objets, traductions* [en ligne]. Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010 (généré le 17 avril 2020), <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1633>>. ISBN : 9782842461799. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1633>, p. 4. Consulté le 8 juillet 2018.

²⁵⁹ Richard Château-Degat – Jean Barfleur, « Structures et évolution de l'économie coloniale esclavagiste », In, Jean-Pierre Sainton (dir.), *Histoire et Civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles) Tome 2, Le temps des matrices : économie et cadres sociaux du long XVIII^e siècle*, Paris Karthala, 2012, p. 73.

²⁶⁰ Les collectivités d'outre-mer (COM) sont une création de la révision constitutionnelle du 28 mars 2003, et sont régies par l'article 74 de la Constitution. Elles sont destinées à remplacer les anciens Territoires d'outre-mer (TOM), www.vie-publique.fr/.../collectivites-territoriales/...collectivites-territoriales/que-sont-c. Consulté le 20 septembre 2017.

par leurs Conseil Général et Conseil Régional respectifs. C'est la loi constitutionnelle du 28 mars 2003 qui a donné aux départements et régions d'*outre-mer* la possibilité de se doter d'une collectivité unique, exerçant les compétences départementales et régionales. Ces deux collectivités territoriales uniques sont entrées en vigueur le 1^{er} janvier 2016.

Au vu de ces nombreuses mutations institutionnelles dans les anciennes colonies, on pourrait être amené à croire que les mentalités racialisées s'effaceraient au fil du temps. Malheureusement, Alexis de Tocqueville nous fait remarquer que : « Les Modernes, après avoir aboli l'esclavage, ont donc encore à détruire trois préjugés bien plus insaisissables et plus tenaces que lui : le préjugé du maître, le préjugé de race, et enfin le préjugé du Blanc²⁶¹ ».

Le concept de « race » édifié durant cette période coloniale s'est focalisé sur deux couleurs le blanc et le noir. Alors qu'en est-il pour le groupe humain noir, dont il ne peut se départir de sa couleur, tant elle est visible ? Comment l'homme noir s'est-il adapté à cette réalité, sachant que sa peau est indissociable de sa couleur, marquée pourrait-on dire par une somme de préjugés ? Cette couleur, hyper visible, comme une verrue qui colle à la peau, nourrit parfois cet imaginaire : « Le Noir reste toujours, par rapport au blanc, un être anthropologiquement inférieur. Il est toujours superstitieux, simple d'esprit, libidineux, vaniteux²⁶² ».

Les Noirs, également dits les hommes de couleurs, ont bien compris que la blancheur de la peau est le sésame qui ouvre toutes les portes : celle de la liberté et de l'accession à un rang social qui les rapprocheraient un peu plus de la norme. C'est donc la course à la « blanchitude » pour garantir un mieux-être, un mieux-vivre.

« Si certain-e-s chercheur-e-s emploient le mot blanchitude pour traduire le mot whiteness, nous préférons celui de blanchité. Comme le fait remarquer Judith Ezekiel, blanchitude est calqué sur le mot négritude, mouvement littéraire et artistique qui cherchait à valoriser les aspects positifs de la culture ou de l'identité noire [...] La blanchité est bien sûr une catégorie fictive, et comme d'autres catégories d'analyse référant à des identités ethno-raciales, elle n'a aucun fondement biologique. Cependant, elle est un fait social, qui comporte des conséquences réelles en termes de distribution de richesses, de pouvoir et de prestige. L'originalité de ce concept repose sur le changement de perspective qu'elle propose, c'est-à-dire qu'aussi longtemps que les "Blancs" ne seront pas nommés

²⁶¹ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, édition électronique *Les classiques des sciences*, 1835, http://classiques.uqac.ca/classiques/De_tocqueville_alexis/democratie_1/democratie_t1_2.pdf, p. 161. Consulté le 9 juillet 2018.

²⁶² Gabriel Entiope, *op., cit.*, p. 71.

et perçus comme un groupe “racial” (au même titre que tous les autres groupes), alors le “Blanc” sera la norme, le standard, l’universel. [...]. C’est à partir de ces prémisses que sont nées les Whiteness Studies en Amérique du nord notamment. Un certain nombre de chercheur-e-s ont donc pris comme objet, l’idée de construction de la « race blanche » et l’étude de son impact dans la société²⁶³ ».

Alors accepter l’assimilation fut la réponse pour le reste du groupe humain classé au rang inférieur. Les Noirs ne pouvaient, en aucun cas, changer la couleur noire ou se l’arracher, par contre ils pouvaient la *sauver* par le métissage noir et blanc, dans le seul but d’éclaircir la peau. Ils savaient que dans l’imaginaire collectif, la couleur blanche symbolisait le pouvoir économique, politique, culturel, intellectuel et même la beauté. Ils ont parfaitement compris autant dans leur espace-être, que dans le monde, qu’il vaut mieux avoir le teint clair que très foncé. Ils ont choisi d’adopter la langue, les attitudes, les mœurs de la culture dominante et ont mis dans « l’arrière-pays » tous les éléments (danse, musique, langue, nourriture, *mès é labitid/us* et coutumes), pouvant avoir un lien, si infime soit-il, avec la couleur et la culture noire. Une très petite partie du groupe des Noirs, a compris que l’argent n’a pas de couleur. Aussi une classe bourgeoise noire va-t-elle émerger par le biais de l’école. Il en résultera : médecins, avocats, fonctionnaires. D’autres ont réfuté l’inintelligence de l’homme noir :

« Chez le nègre, dont la capacité crânienne est inférieure d’un neuvième environ à celle des Caucasiens, la face se développe d’autant plus en avant, que le crâne se rapetisse davantage. Son sang est plus foncé que celui des autres races ; sa sueur, qui contient une grande quantité d’ammoniaque, est fétide et tache le linge²⁶⁴ ».

D’Aucuns ont plutôt choisi de s’adapter, en décidant d’assimiler, de façon pleine et entière, la civilisation de l’homme blanc, pour la digérer, la phagocyter, et la restituer ensuite à un niveau extrême d’intelligibilité et de connaissance, dans l’optique ultime d’effacer la couleur noire de leur peau et mettre en lumière, à la face du monde blanc, la diaphanéité de leur humanité. Le poète martiniquais Aimée Césaire ou l’ancienne garde des sceaux Taubira, sont l’exemplarité de l’arme utilisée pour dépasser et transcender ces préjugés. Il faut bien comprendre que celui qui accepte l’assimilation et l’autre qui l’utilise comme une arme, tous les deux veulent dire ne me définissez

²⁶³ Kebabza, *op. cit.*, pp. 29-31.

²⁶⁴ Albert Racinet (dir.), *Le costume historique Tome II, Planches et notices 1 à 100*, Paris, Firmin-Didot, 1888, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566276r>, consulté le 12 mars 2021.

pas par la couleur de ma peau, mais sondez moi en tant qu'homme. Celui qui porte la peau noire dans le monde est amené, malgré lui, à endosser ce sac à dos lourd de prédéterminisme :

« Mario, 9 ans, né à Santiago Tapextla Llano Grande, dans l'État d'Oaxaca, au Mexique, sur la côte pacifique, communément nommée Costa Chica. Mario est né "Noir", il ne le sait pas encore, mais il l'apprendra bientôt, s'il ne l'a pas déjà écouté à sa naissance ou dans le ventre de sa mère. De toute manière, son entourage, et souvent sa propre famille, sera là pour le lui remémorer : "ese niño nació feo", "nació negro" ; "cállate Negro feo" ; "dónde está el Negrito" ; "qué pasó puchunco" ; "ese Negrito no es mío", etc. Mario ("El Negro") grandira de par sa couleur, celle-ci déterminant ou prédéterminant ses faits et gestes, ou presque, du moins une partie de son futur, il partira, par conséquent, avec un "capital couleur" non négligeable en sa défaveur. Un moindre mal pour Mario s'il reste dans sa région d'origine, car sa couleur de peau sera moins handicapante socialement. Restant dans le cadre de sa famille, proche et éloignée, du village, elle apparaîtra plus souvent comme affective plus que comme idéologique²⁶⁵ ».

L'homme noir, face à cet héritage historique, sera contraint de penser des stratégies adaptatives que l'on peut qualifier de *masko* (esquive, subterfuge). Il va feindre qu'il est idiot, incompetent, inculte, ignorant, même quand il possède un haut degré de connaissances. La technique de la feinte, de la ruse, du camouflage semble constituer l'arme la plus efficace pour affronter ou contrecarrer un dogme qui même au XXI^e siècle semble pour l'instant irréductible.

II.3- L'inconfort et l'instabilité : un état d'esprit dans l'évolution du corps social

Alors nous devons nous interroger sur les conditions historiques et facteurs qui ont conduit à la stratégie contemporaine choisie par les hommes héritant du dernier rang de l'échelle sociale des sociétés coloniales et esclavagistes. Pour y répondre, nous devons reprendre l'interrogation de Jean Benoist :

« Quel peuple fut plus improbable que celui des Antilles ? Au départ nulle terre n'a porté un tel handicap et bien des structures actuelles ne sont en fait que des cicatrices entrouvertes. Terres vidées de leurs habitants et mises à la disposition de puissances lointaines, cultivées et peuplées exclusivement pour les besoins de ces dernières, entourées d'entraves légales et de limitations économiques, marchandées ou détruites dans des conflits aux causes étrangères, habitées d'hommes

²⁶⁵ M. Sébastien Lefèvre, *Afro-Mexicains : les rescapés d'un naufrage identitaire à travers la musique la danse et l'oralité*, thèse soutenue à l'université Paris ouest La Défense, 2013, réf : afro.mexician.pdf., p. 10.

de tous continents qu'opposait une des coupures sociales les plus tragiques de l'histoire humaine, quelles chances avaient-elles de devenir aisément des lieux où vivaient des sociétés? ».

On observe que l'avènement des Amériques s'édifie en un « équilibre » extrêmement fragile, ténu et mouvant qui doit nous questionner. Cette partie du monde a expérimenté un chaos humain sans précédent, qui a sévi durant plus de trois siècles et demi et a modifié et conditionné, à tout jamais, une partie de l'humanité. La raison économique et le pouvoir ont poussé des hommes à déshumaniser d'autres hommes, en les réduisant à un état de servilité inhumaine. Ils ont voulu asseoir et affirmer leur puissance politique et économique, en choisissant la conquête au-delà de leurs territoires. Les Européens ont de nouveaux besoins (or, métaux, pierres précieuses, épices, denrées exotiques), et une très forte volonté « civilisatrice » et d'évangélisation chrétienne. En premier lieu, le contact avec les autochtones s'est avéré destructeurs.

« On ne trouve aujourd'hui dans nos îles du vent, que les débris de ces peuples appelés "Caraïbes", qui les habitaient autrefois, soit qu'ils aient été détruits par nos guerres avec eux, ou que le plus grand nombre dégoûté du voisinage des Européens, se soit retiré dans le continent de l'Amérique²⁶⁶ ».

En second lieu, une adaptation nécessaire pour la production de spéculations agricoles, générant le besoin en main d'œuvre que ne pouvait plus constituer les autochtones. Le contexte est planté pour mettre en œuvre le commerce triangulaire (Afrique, Amérique, Europe). Ce commerce conduit à la plus grande déportation humaine, celle des Africains, vendus et mis en esclavage aux Amériques, dans le but principal de produire localement les denrées exotiques dont l'Europe avait besoin pour sa consommation et sa prospérité. Le Portugal en fut le précurseur dès le XV^e siècle sur les côtes africaines, l'Espagne l'a suivie au XVI^e siècle, puis la France, l'Angleterre et la Hollande. Entre le XVII^e et le XVIII^e, les nouveaux espaces, les Grandes et Petites Antilles sont déjà largement investis.

²⁶⁶ Jean-Baptiste Mathieu Thibault de Chanvalon, *Voyage à la Martinique, 1751-1756 : contenant diverses observations sur la physique, l'histoire naturelle, l'agriculture, les mœurs et les usages de cette isle, Suivi de Moments perdus ou Sottisier : manuscrit inédit / Jean-Baptiste Mathieu Thibault de Chanvalon* ; éd. présentée et annotée par Monique Pouliquen, Karthala, 2004, p. 73.

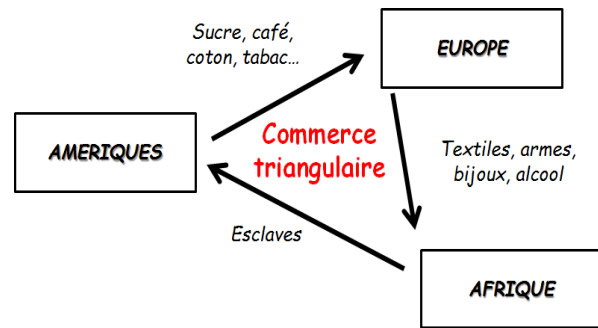


Schéma 4 : Le commerce entre les trois continents pour les besoins de la traite transatlantique. Source : Philippe Hurgon.

Cette période coloniale parviendra à son apogée avec la culture de la canne sucre²⁶⁷. Le désordre ne se limite pas à l'espace américain, puisqu'il se répercute sur le monde africain, dont on mesure encore aujourd'hui les conséquences, « la désolation de l'Afrique est l'effet immédiat de la désolation en Amérique²⁶⁸ ».

Ce désordre généralisé entraîne, par résonance, un déséquilibre humain, psychologique, idéologique, philosophique, spirituel, culturel, spatial, politique et économique. Et quand le déséquilibre se maintient comme un continuum, on aboutit alors à une instabilité structurelle. Les mots chaos, désordre, disharmonie, diversité, déséquilibre, instabilité, éphémère, imprévisibilité, impermanence semblent aller de pair avec les Antilles et la Guyane. Cette réalité en appelle une autre et convoque l'adaptation immédiate, comme réponse instantanée audit chaos. Il s'agit là des stratégies nouvelles et inédites, qui peuvent paraître illogiques et incohérentes. Mais, à y regarder de près, dans un tel contexte socio-historique, elles représentent une intelligence fine, pour trouver des solutions idoines : le maintien d'un équilibre fragile, vacillant et dynamique de l'existence. Les Africains ont utilisé le principe de déséquilibre, dans sa césure adaptative, comme une véritable technique de résistance pour préserver leur humanité : « Car si on a tenté de forcer l'esclave à tout renier, il n'a pas été possible à l'exclu qu'il était, de se renier lui-même pour continuer d'exister²⁶⁹ ».

²⁶⁷ Jean-Pierre Sainton (dir.), Tome 2 *op., cit.*, 2012, p. 29.

²⁶⁸ Louis Sala-Molins, *Le code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987, p. 8.

²⁶⁹ Gabriel Entiope, *op., cit.*, p. 62.

Il est important de concevoir, de prime à bord, que le déséquilibre renferme en son sein un double ressort, du point de vue ontologique. Nous entendons ici ce double ressort d'où émerge l'« équilibre », comme les principes d'adaptation *hic et nunc* à ce qui surgit, en tant qu'éléments déstabilisant, d'abord en acceptant l'inévitable, c'est-à-dire le déséquilibre qui représente le premier ressort. Puis, la solution créatrice, la plus incongrue, la plus illogique, l'« a-normée », la gestion idoine susceptible de dépasser et de transcender le déséquilibre. Ce déséquilibre à double détente prend véritablement naissance à partir du cadre idéologique fondé sur l'arbitraire, du système de l'habitation et de la plantation. Il est consubstantiel de la colonisation et de l'esclavage.

L'approche de l'esclavage, y compris du point de vue scientifique et notamment historique, gomme la dimension humaine du phénomène esclavagiste, ce qui provoque l'intégration d'une acception dé-spiritualisée et sans affect de l'esclave. Cela a pour conséquence de faire oublier le fait que l'esclave est une personne, « [...] sans se demander vraiment, au passage, si ce « meuble », comme le *Code Noir* désignait l'esclave, avait une âme²⁷⁰ ».

Nous prenons le parti de dépasser cette intégration, qui limite la portée de l'étude des rapports sociaux aux Antilles et en Guyane, en restituant la dimension affective et sensible. L'édification de l'Homme caribéen s'est établie en cinq facteurs majeurs qui constituent le fondement du déséquilibre originel : l'arrachement, la désidentification, la déshumanisation, la racialisation et la déspatialisation.

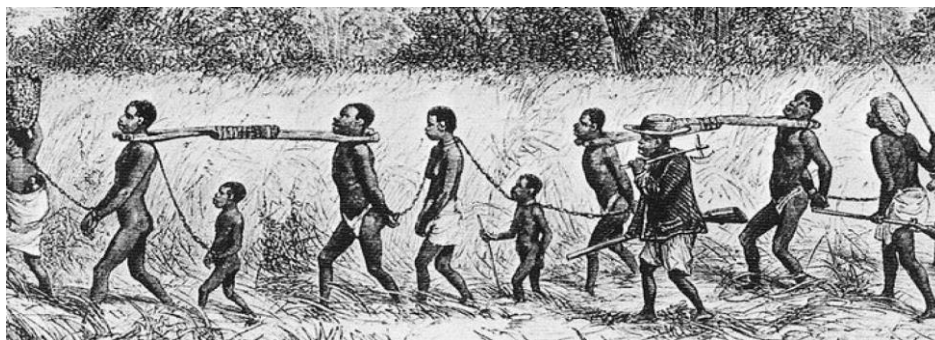
L'arrachement

Le premier facteur est l'arrachement à la terre :

« Au *Kidnapping* des Européens allait succéder celui des Africains. *L'indentured servant*, *l'engagé* sont remplacés par l'esclave africain importé par les Compagnies et les trafiquants principalement de la côte occidentale africaine (Côte d'Or, « Côte des esclaves... ») vers les Amériques²⁷¹ ».

²⁷⁰ *Op., cit.*, p. 12.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 47.



Gravure 1: Le rapt des africains. Source : <https://www.senegal-online.com/histoire/esclavage-au-senegal/>. Consulté le 05 août 2019.

L'individu vit une expérience particulièrement éprouvante. La nature et l'appréciation de l'épreuve s'entend comme le différentiel entre le vécu d'homme libre inscrit dans une cohérence sociale et le vécu d'homme captif d'une organisation de rapinerie.

L'individu est arraché de façon brutale et violente, déraciné de son univers, pour être mis sans aucune explication et raison tangibles, dans la cale d'un négrier. Le sentiment premier est la stupéfaction, l'être humain dans une telle situation l'intègre comme une véritable déflagration. La radicalité du changement spatial plonge dans l'effroi. L'on sort d'un espace ouvert, stable, libre, familial, pour passer d'un espace fermé, étroit, confiné, sombre, glauque, nauséabond, mouvant, instable, étrange(r). L'individu ancré, planté, debout et actif sur sa terre avec ses objectifs de vie, se retrouve en quelques heures à peine, à l'horizontal ou accroupi dans un ballotement incessant dans l'incapacité de bouger ni à droite ni à gauche, dans l'expectative et l'incertain.

« [...] on peut imaginer ce que ressent un être humain face aux sévices de la traite et de l'esclavage ; on peut imaginer la violence du traumatisme au moment de la razzia brutale et sans pitié, l'arrachement de son village, de sa famille, des liens de son existence, de sa culture, de ses pratiques quotidiennes ; on peut imaginer les conditions de la traversée ; on peut imaginer le traumatisme de l'omniprésence du fouet sur le bateau et sur l'Habitation, qui ont été élevés dans le système, qui y sont "habitués", on serait tenté de penser que la vie se déroule normalement. Or, il y a, là aussi, traumatisme car le système est destructeur de l'estime de soi à travers la perte de son identité, de sa culture, de sa langue, la perte de son histoire qu'il ne peut partager, l'oppression permanente, les humiliations de chaque jour et les menaces qui stressent²⁷² ».

²⁷² Aimé Charles-Nicolas, Benjamin Bowser (dir.), *op., cit.*, p. 25.



Gravure 2 : L'épave de "Clotilda", le dernier navire négrier, retrouvé en Alabama. Source : https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/benin/lepave-du-clotilda-le-dernier-navire-negrier-retrouvee-en-alabama_3462939.html. Consulté le 05 août 2019.

L'arrachement ne se limite pas qu'à la terre, mais représente une amputation sociale et affective pour celui qui subit la razzia, mais aussi pour ceux qui restent. C'est un effondrement général réciproque qui touche les repères filiaux, culturels et spirituels du rapté. Il affecte sa femme ou son mari, son enfant, sa mère, son père, son cousin, son frère, sa sœur, sa danse, sa musique, ses dieux, ses habitudes, sa manière de manger, de se vêtir, de se déplacer, de s'aimer, de se détester, d'échanger... C'est un chaos physique et mental sans précédent qui l'envahit. Cela implique l'angoisse, la détresse, la peur effroyable et le désarroi. C'est surtout sur le plan psychologique que le déséquilibre émotionnel et affectif se manifeste. Ce choc psychologique vécu comme une collision, impacte physiologiquement l'individu. Dans ces conditions traumatisantes, on assiste à un dérèglement métabolique, pouvant se traduire par l'accélération du rythme cardiaque, les tremblements, la sudation, la diarrhée, le vomissement, etc. Il n'a pas la possibilité de fuir son anxiété, ni la nouvelle situation qui s'impose à lui et il doit intégrer le but incertain de son voyage. Il est seul, collé à d'autres solitaires autant sinon plus désemparés, désorientés, désœuvrés et déstabilisés que lui. Le « rapté » est en total déséquilibre et il est contraint de l'accepter. Il vit deux sensations physiques divergentes : l'immobilité externe et le mouvement tumultueux intérieur. La kinesthésie de son corps lui renvoie un corps figé, paralysé, contraint, entravé, ankylosé, il a mal. En opposition la perception sensible de ce corps immobilisé renvoie à un ressenti d'un corps mouvant, instable dans le ballonnement incessant des vagues.

L'arrachement à la terre est le moment clé qui met en œuvre l'immédiateté, le déséquilibre et l'adaptation permanente. La pensée du « rapté » est accaparée par une série d'évènements imprévisibles qui provoquent un déséquilibre à la fois physiologique et psychologique. Il se résout à s'adapter en établissant un équilibre en permanence renouvelé qui se traduit par l'intégration et à la gestion du déséquilibre. La cale du négrier est le gouffre symbolique d'une nouvelle humanité en devenir, lieu matriciel de l'adaptation immédiate.

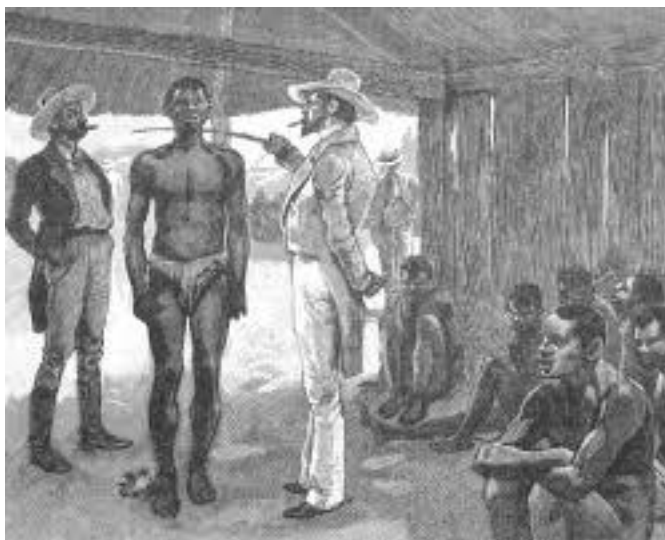
Ce déséquilibre originel est une mécanique symbiotique qui s'articule autour de deux principes fondateurs : le chaotique et l'adaptabilité. Déposé au cœur des hommes, progressivement ses fondements s'élaborent et se transmettent de génération en génération, comme un fait social structurant inéluctable.

La désidentification

De l'espace continental africain, l'homme ou la femme avait un nom, même dans la cale du négrier, il/elle possédait encore quatre biens précieux qui lui appartenaient : l'esprit, le corps, la langue et le nom. Pour l'ensemble des humains et des cultures, le nom est l'appartenance à un lignage rattachant l'homme à une ascendance et à une descendance. Porter un nom inscrit la personne à la fois dans l'individualité de l'être, de nommer son existence, sa singularité à la face du monde, et marque son appartenance à une famille, un groupe social, à une histoire généalogique. L'être s'institue en personne par son nom et en individualité par son ou ses prénoms.

L'homme ou la femme coincé(e) dans cette maison éphémère et flottante, se voit au bout d'une longue traversée interminable de plusieurs mois à l'horizontal, puis se retrouve enfin à la verticale, sauf qu'il ou elle ne s'ancre pas dans sa terre d'origine. Il/elle ne connaît pas ce lieu, ni ces gens qui l'appellent par un nom qu'il ou elle ne connaît pas. Noyé(e) dans la généralité, « L'esclave, à son arrivée dans la colonie, était réduit à une simple appellation : « "Pieza de Africa", "negro de la costa", "Nègre", "Petro", "Pièce d'Inde"²⁷³ ... ».

²⁷³ Gabriel Entiope, *op. cit.*, p. 50.



Gravure 3 : Vente d'esclaves en Amérique. Source : http://ww2.ac-poitiers.fr/hist_geo/sites/hist_geo/IMG/pdf/dossier_4_-_vente_en_amerique.pdf. Consulté le 05 août 2019.

Ici commence la longue traversée de la désidentification. Elle est le point de départ de ceux qui ont résisté au premier déséquilibre, c'est-à-dire à leur arrachement, le premier palier de l'initiation à l'équilibre chaotique d'intégrité humaine. Cet homme et cette femme à peine arrivés dans cet espace inconnu, se retrouvent de nouveau ébranlés. Ils perdent leur nom. La désidentification est le deuxième facteur déstabilisant pour l'homme et la femme qui viennent de perdre leur identité à tout jamais. Ils ne le savent pas encore, mais plus jamais ils n'entendront leur nom. Leur histoire de personne s'arrête ici et maintenant. Avant la rupture par l'arrachement, ils avaient un nom. Par exemple, elle s'appelait Matondo Nsona dia Ngoma, elle était du royaume Kongo, sa langue était le kikongo. Chez elle,

« [la] famille kongo se dit kaanda et reconnaissait l'existence du masculin dans le féminin, et du féminin dans le masculin. La femme dans son clan est mère, prêtresse, reine, déesse...elle est présente dans toutes les sphères de la vie du Royaume. Dans le royaume Kongo, l'enfant kongo hérite des biens de sa mère²⁷⁴ ».

²⁷⁴ Éléments explicatifs de la triologie kongo par Houabelosso Pierre, intervenant en cultures africaines (Ballet-Théâtre Kongo) de Toulouse, février 2019.

Cette filiation n'est plus. La femme, alors arrachée à son clan, ne pourra plus assumer sa fonction au sein de son royaume Kongo, ni sur cette nouvelle terre. Son nom, son histoire, sa filiation, son clan, sa famille, tout cela est effacé, le cycle de leur transmission est rompu.

Une fois achetée par un maître, une fois arrivée sur la plantation/habitation, on va lui accoler un prénom le plus souvent un sobriquet comme on le ferait pour un objet ou un animal. La désidentification se précise de la généralité du *negro* à la familiarité désaffiliée du prénom : Gros, Bouboune, Bourriqui, Sans-souci, Coco, Sapotille, Lapin, Pigeon, Pain d'épice etc. À l'orée de l'abolition de l'esclavage, l'africain réduit en esclavage sombre dans l'anonymat de l'identification par numéro de matricule, « et à partir de 1839, de façon systématique, un numéro matricule selon la commune où ils étaient recensés²⁷⁵ [...] ».

« Les registres matricules avaient en effet été établis suite à une ordonnance du gouvernement du 11 juin 1839 intimant l'ordre à tous les propriétaires de recenser et de déclarer tous leurs esclaves, en leur donnant, en plus des « noms » qu'ils possédaient déjà, des surnoms ou des numéros, afin de pouvoir les différencier en cas d'homonymie. De plus, il fallait les enregistrer dans chaque « quartier » (ou commune) en leur attribuant un numéro matricule. Ainsi, des registres matricules d'esclaves ont été établis dans chaque commune²⁷⁶ ».

Les chiffres signent l'apogée de la désidentification. Elle est totale, elle est absolue. Au fil des siècles de servitude, la désidentification atteint sa phase finale en 1848, en répondant à la généralisation de l'affranchissement lors de l'abolition de l'esclavage. La citoyenneté acquise confère le statut de Nouveau Libre dans l'asymétrie coloniale : citoyen colonisé. Il va se mettre en œuvre une désaffiliation paradoxale puisqu'elle octroie une filiation sans origine.

« Il sera indispensable de faire procéder par les officiers d'état civil à un enregistrement général de la population émancipée, en prenant pour point de départ les registres matricules actuellement existants et en conférant des noms aux individus et aux familles comme on l'a fait jusqu'à ce jour dans le système de l'affranchissement partiel, conformément à une ordonnance du 29 avril 1836. Cette opération devra avoir lieu dans les deux mois [...] et, pour la faciliter, vous adjoindrez temporairement aux mairies les écrivains dont les officiers de l'état civil auraient besoin²⁷⁷ ».

275 Emmanuel Gordien, « Les patronymes attribués aux anciens esclaves des colonies françaises », In, *Situ*, 20 | 2013, 2013, <http://journals.openedition.org/insitu/10129> ; DOI : 10.4000/insitu.10129, p. 8. Consulté le 05 août 2019.

²⁷⁶ *Op., cit.*, p. 12.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

Ce citoyen colonisé intègre sa nouvelle société de façon fulgurante, et au fur et à mesure qu'il évolue, on le fait passer de l'être numéroté ou au sobriquet à une individualité particulière, ce, en vue d'être autrement soumis. Du jour au lendemain, il porte dorénavant un prénom et un nom qui ne le rattache à aucune racine antérieure.

« C'est dans sa session de travail du 13 mars que la question de la dénomination des nouveaux citoyens fut examinée. Il fallait en effet que cette dénomination fût achevée dans les deux mois, afin que les nouveaux libres de sexe masculin, devenus citoyens, puissent participer aux consultations électorales. Les travaux de la commission furent traduits dans la circulaire ministérielle du 7 mai 1848, signée du ministre François Arago. L'établissement d'un état civil pour les nouveaux libres devait prendre pour base les "registres matricules d'esclaves" existants et une circulaire du 29 avril 1836 ayant trait aux « "formalités des affranchissements dans les colonies"²⁷⁸ ».

Il a une nouvelle identité qu'une fois de plus il doit intégrer rapidement dans sa psyché, sachant que cette identité n'a aucune antériorité tangible. Cela se traduit par « [...] une modalité "pratique" : les futurs "affranchis" seront inscrits sur les listes d'état civil par [...] un système de noms variés à l'infini par interversion des lettres de certains mots pris au hasard²⁷⁹ ». Dans cette précipitation de mettre en ordre de marche cette nouvelle loi, le nouveau citoyen est pourtant toujours en situation de désidentification. Il naît d'une racine identitaire « neuve » qu'on lui a attribuée, une filiation elliptique, en rupture et fluctuante qui ne peut promettre à une germination identitaire stable et pérenne. Car,

« [p]our certains affranchis, n'est parfois même pas mentionné le nom de la mère (ni donc celui du père selon la logique précitée) ni le numéro de matricule au registre des esclaves. À un prénom est simplement attribué un nom. Ce qui souligne la force contraignante du droit, et dans ce contexte son extrême violence symbolique. L'esclave qui n'a pas de numéro n'est bien sûr pas un sujet de droits, mais il n'est pas non plus un individu, il n'existe pas au regard des institutions. Pourtant, du pur néant il est appelé à se voir attribuer un nom, support de son existence légale, puis de son identité civile et sociale tant individuelle que familiale²⁸⁰ ».

²⁷⁸ *Op., cit.*, p. 11.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁸⁰ Silyane Larcher, « Tu seras une personne, mon enfant ! La citoyenneté pour les "nouveaux libres" des Antilles françaises après 1848 », *In, Sociologie*, 2014/2 (Vol. 5), p. 157-170. DOI : 10.3917/socio.052.0157, <https://www.cairn.info/revue-sociologie-2014-2-page-157.htm>, p. 22. Consulté le 7 août 2019.

Homme et femme réendossent à l'abolition de l'esclavage une identité évanescence, il est citoyen colonisé, ce qui signifie qu'il n'intègre pas l'ensemble des règles sociales, juridiques et éthiques de la nation. Cette nouvelle identification s'inscrivant dans une mutation du projet colonial ne vise aucune fiabilité, aucune authenticité, aucune logique, aucune continuité du lien généalogique même à l'intérieur de la cellule familiale :

« Ainsi, Paul Connan âgé de 27 ans, fils naturel de Suzanne Luce, se voit attribuer ce nom le 29 novembre 1848. Il est légitimé par l'acte de mariage de sa mère avec Élie Bathilde (dont rien ne permet sur l'acte de dire, vu l'âge de Paul, qu'il s'agit effectivement de son père) le 30 novembre 1848. Le couple Suzanne Paxe et Lucien Binton, tous deux âgés respectivement de 45 et 53 ans, se voient attribuer leurs noms et prénoms le 2 décembre 1848. Ils se marient le 7 décembre et font légitimer par leurs unions leurs trois filles, Annelise Mauricette, Elisabeth Lucia et Magdeleine Lucille. Ces dernières nées esclaves, âgées respectivement de 23 ans, 15 ans et 13 ans, reçoivent un état civil le même jour que leurs parents, mais se trouvent, à travers l'attribution du nom Paxe, rattachées à leur seule filiation matrilinéaire – le mariage étant postérieur à l'attribution de l'état civil. Dans la foulée Annelise Mauricette Paxe, l'aînée du couple, présente ses trois enfants à l'état civil le 12 décembre 1848 pour qu'ils reçoivent un prénom et un nom. Parmi eux, seule Anne Marie, âgée de 2 ans, se voit légitimée par le mariage de sa mère avec Boniface Dicanot²⁸¹ ».

Pour le nouveau citoyen, la nécessité d'assumer son nom et de le prendre en charge est un impératif, même si ce nom est fantaisiste et ridicule. L'être resocialisé n'est pas pour autant dans une identité stable et surtout limpide qui favoriserait l'installation durable de la transmission généalogique de cette identité artificielle. L'ironie de l'histoire, c'est que finalement les Guadeloupéens, les Martiniquais, les Guyanais héritiers de cette histoire coloniale et esclavagiste ne peuvent retracer leur généalogie. Le nom de famille qu'ils portent, comme par exemple « Sapotille » est une contrefaçon, un simulacre, une filiation factice. En définitive, leur nom n'est pas leur nom, ce n'est qu'une invention. L'effet c'est la perte de repères d'identification, l'être souffre de désorientation filiale et identitaire, ainsi que d'une confusion de cette réidentification. On peut noter d'ailleurs que cette coupure héréditaire dans la filiation demeure une blessure vive et insidieuse dans le cœur des Afro-descendants. Du fait de ne pas savoir d'où ils viennent, à tel point qu'une association antillaise en Région parisienne, le Comité marche du 23 mai 1998 (CM98), a pris l'initiative de rechercher leurs « parents » aux Archives nationales à Paris, et

²⁸¹ *Op., cit.*, p. 47.

pendant trois années au moins, un groupe d'une cinquantaine de personnes, originaires de Guadeloupe et de Martinique s'y sont attelés. Cette entreprise s'est finalisée par l'ouvrage « Non nou ²⁸² » produisant une longue liste de patronymes qui permet aux descendants une reconnexion filiale.

La désidentification a été adjointe à la réidentification qui est donc le second facteur déstabilisant et déstructurant chez l'être. La réponse de l'homme face à ce désordre est d'opérer une stratégie efficiente que le captif déporté mis en esclavage a trouvée. Confronté au déséquilibre identitaire, il répond par une adaptation mentale et intellectuelle, celle de l'injonction du silence. Le silence, une solution adaptative pour réguler au mieux la complexité d'habiter cette identité fluctuante et versatile. Ce procédé a pour principe de ne pas nommer le réel. L'individu sera même capable de reconstruire un dispositif de refiliation à partir de repères flous et aléatoires. Le néocitoyen colonisé est parvenu à inventer une identité parallèle et souterraine au point d'une intégration qui semble naturelle. Prenons le cas de notre mère qui change de nom en fonction des espaces où elle a vécu : Joseph pour la commune de Capesterre-Belle-Eau, Mme Maurice pour la ville de Pointe-à-Pitre, Gueret son nom de jeune fille pour la commune de Trois-Rivières, Mme Blou son nom d'épouse dans les espaces administratifs et de plus dans le cercle intimiste de sa famille tout le monde l'appelle Bichara, et elle n'a jamais su expliquer d'où provenait cette dernière appellation. Cette multiplicité du nommé a pour fonction de masquer, protéger et rendre inaccessible l'identité réelle.

« A la naissance, l'enfant reçoit deux prénoms. Le premier prénom ou "prénom caché", qui figure sur l'état civil, est ignoré de l'entourage. La connaissance de ce prénom, qui est celui du nom du saint du jour de naissance, est le garant de l'intégrité de la personne, car c'est celui qui est utilisé dans les agressions sorcières. Le deuxième prénom est le prénom utilisé dans la vie courante. Les garçons peuvent recevoir des prénoms féminins et les filles des prénoms masculins pour mieux égarer l'agresseur qui voudrait leur nuire. Pendant l'enfance, un troisième prénom appelé "nom de savane" (*non savann*) est attribué et utilisé par les intimes²⁸³ ».

Dans ce processus du masque, le néocitoyen réussit à reconstruire son identité et sa filiation par le truchement d'un nom d'usage qui n'a aucun lien avec celui de l'état civil. C'est une

²⁸² Le Comité Marche du 23 mai 1998, *Non Nou, le livre des noms de familles martiniquaises*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2012.

²⁸³ Catherine Benoît, *Corps, jardins, mémoires, Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*, Paris, CNRS Éditions, 2000, pp, 83-84.

réidentification adaptative basée sur une culture polyidentitaire longuement intégrée dans ce cheminement historique du nommé. C'est une taxinomie générale qui va désigner des choses singulières, mais polysémiques, car plusieurs choses ou personnes peuvent être désignées par un terme commun, qui au final a un sens ou désigne des réalités différentes et sans rapport entre elles. L'adaptation, ici, consiste à adopter une posture mentale celle de ne plus être dans une confrontation frontale et binaire avec les êtres et les choses. Dès lors la mise en œuvre de la philosophie de l'opacité, de l'insaisissable, du camouflage, de la fluidité sera le savoir-faire et le savoir-être. C'est l'invention de la stratégie de *lèspri-masko*²⁸⁴, la technique de l'invisible dans le visible, du camouflage, de la feinte, du faux-semblant, laissant à croire ce que l'autre pense, donnant à voir ce que l'autre veut regarder, laissant à entendre ce que l'autre veut écouter. Le silence est un *modus operandi*.

La déshumanisation

Nonm pa bèf, vwè mizè pa mò » (Les Hommes ne sont pas des animaux ; subis toute la misère du monde, mais ne meurs jamais).

« Déclarons les esclaves être meubles », l'article 44 de l'édit du Roi, de mars 1685 du code noir, classe l'esclave et le rétrograde au rang d'objet. Le degré d'intensité du chaos est absolu, l'esclave n'est plus un être humain. Ce déséquilibre est un écroulement qui frappe la totalité de l'être. Il est radié du cercle de l'humanité. Il passe du statut d'humain à « objet ». Il est « chosifié », il est « animalisé ». « Le noir africain est le plus dégradé des races humaines, ses formes s'approchent le plus de la bête et son intelligence ne s'est élevée nulle part au point d'arriver à un gouvernement régulier²⁸⁵ ».

Cependant l'homme autant que la femme mis en esclavage savent qu'ils sont des êtres humains. Ce sont des personnes faites de chair et de sang. L'expérience acquise par les épreuves successives et les déséquilibres récurrents ont armé l'individu et il en a tirées des enseignements notamment la nécessaire adaptation. Il est en quelque sorte outillé pour répondre avec intelligence à cette atteinte qui touche à sa conscience d'Homme. C'est l'entité « corps » qui est désignée comme non humaine, par ricochet, c'est ce corps qui réfute cette assertion.

²⁸⁴ *Lèspri-masko* est entendu ici, par un état d'esprit, d'attitude dans la relation à l'autre, la manière de faire relève de la feinte, dans le principe de feinter les événements désagréable, dérangeante pour l'individu.

²⁸⁵ Doumbi-Fakoly, L'origine biblique du racisme anti-noir, Paris, Menaibuc, 2005, p. 42. Consulté le août 2019, <https://books.google.gp/books?isbn=2911372794>.

Il s'adapte en mettant en œuvre le mécanisme de la réfutation par l'inversion. Le corps dénié, chosifié par inversion est magnifié par la restitution de toutes ses facultés humaines : comme l'entendement, l'invention, la créativité, la ruse, la sensibilité. Le corps deviendra un instrument contestataire pour préserver son humanité. C'est précisément à travers le *mask* (masque) du corps par le médium danse-musique ou musique-danse, que l'intellectualité de l'être va se révéler. Le corps – esprit ou *lèspri-kò* est une fonctionnalité, un mode opératoire de l'adaptation qui est en train de naître. « [...] les esclaves vont utiliser la danse pour se recréer, et aussi comme lieu de résistance²⁸⁶ ». La contestation se fera aussi par le chant et le conte. Ina Césaire, nous révèle en quelque sorte la fonction symbolique du conte qui à première vue ne laisse pas entrevoir tous les messages qu'il renferme : « [...] le conte, émaillé de locutions proverbiales, est toujours l'un des moments clé de la parole codifiée, camouflée, dirait-on, utilisée pour traduire la pensée symbolique de l'espace créolophone²⁸⁷ ». L'ensemble de ces médiums sera au service du discours, du langage et de la pensée de l'être. La culture est la clé de voûte du crédo de l'adaptation.

La racialisation

« [L'] image de l'Africain, du noir, prend sa source non pas en Afrique, mais dans la Caraïbe²⁸⁸ ». L'Africain avant sa déportation aux Amériques dans sa représentation et sa perception de son corps, ne l'a jamais ressenti comme sujet de dégoût, d'aversion et de répulsion. Sa sueur, son odeur ou sa peau, sur le plan cognitif, représentaient des repères de son état corporel, physiologique ou émotionnel. Dans l'univers de la Caraïbe, sa représentation et sa perception de son corps vont muer notamment par l'intégration du chromatisme de l'épiderme. Le besoin de justification d'une hiérarchisation entre les êtres humains pour ancrer une relation de domination a poussé les Européens à inventer la race. Elle procède à une distinction des groupes humains à partir d'attributs « naturels » qui renvoient à des fonctions et hiérarchies sociales. La couleur de la peau va constituer l'attribut « naturel » central qui va distinguer les hommes entre eux du plus blanc au plus noir. Le « blanchiment » va constituer le mécanisme de chromatisme pour fonder la racialisation par des couches intermédiaires notamment celle des mulâtres. C'est une parade

²⁸⁶ Gabriel Entiope, *op., cit.*, p. 55.

²⁸⁷ Ina Césaire, *La faim – La ruse – La révolte, Essai d'analyse anthropologique du Conte Antillais*, Fort-de-France, service des musées régionaux, Coll. Connaissances du Patrimoine du Musée Régional d'Histoire et d'Ethnographie, 2013, p. 25.

²⁸⁸ Gabriel Entiope, *op., cit.*, p. 15.

offensive mise en place par « [...] les Gens de couleur y ont déployé des stratégies intergénérationnelles de blanchiment au travers des gradients de métissage, par le biais du choix du conjoint ou du partenaire reproducteur²⁸⁹ ».

« Ce “blanchissement social”, relaté par les voyageurs étrangers, devint une des caractéristiques fondamentales de la société brésilienne. L’importance des signes extérieurs d’appartenance à la culture blanche était considérable. Il fallait montrer que l’on maîtrisait les codes de la culture dominante pour pouvoir améliorer sa position sociale²⁹⁰ ».

L’Européen devient un Blanc qui se retrouve au faite de la hiérarchisation qu’il a établie et l’Africain évolue en tant que Noir classé au plus bas de cette hiérarchisation. « D’une part l’équation esclave = noir (l’esclave est noir) a tendance à se renverser, devenant Noir = esclave (on est esclave parce qu’on est noir)²⁹¹ ». Cette réalité sans appel réduit son corps à sa peau et à la noirceur de celle-ci. On attribue au Noir une fonction de bête de somme qui doit être soumise au Blanc qui endosse la fonction de maître. Cette réalité trouve une justification et une légitimation par la science des Européens et leur religion, argumentée par les Saintes écritures à travers la malédiction de Cham.

« Noé commença à cultiver la terre, et planta de la vigne ; il but du vin, s’enivra, et se découvrit au milieu de sa tente. Cham le père de Canaan vit la nudité de son père, et le rapporta dehors à ses deux frères. Alors Sem et Japhet prirent le manteau, le mirent sur leurs épaules, marchèrent à reculons, et couvrirent la nudité de leur père ; comme leur visage était détourné, ils ne virent point la nudité de leur père. Lorsque Noé se réveilla de son vin, il apprit ce que lui avait fait son fils cadet. Et il dit : Maudit soit Canaan ! Qu’il soit l’esclave des esclaves de ses frères ! Il dit encore : Béni soit l’Éternel, Dieu de Sem, et que Canaan soit leur esclave !²⁹² ».

²⁸⁹ Jean-Luc Bonniol, « Racialisation ? « Le cas de la colorisation coloniale des rapports sociaux », *In, Faire savoirs, Sciences humaines et sociales en région, PACA, n° 6*, pp. 37-46, Numéro intitulé : *L’ethnicisation et la racisation des rapports sociaux en question*, 2007, http://classiques.uqac.ca/contemporains/bonniol_jean_luc/racialisation/racialisation.pdf, 19. p. 17. Consulté le 7 août 2019.

²⁹⁰ Stefania Capone, « Le candomblé au Brésil, ou l’Afrique réinventée », *In, Hal archives ouvertes, halshs-00007679*, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00007679/document>, 2005, p. 1. Consulté le 8 août 2019.

²⁹¹ Jean-Luc Bonniol, *op., cit.*, p. 14.

²⁹² La sainte Bible, traduite d’après les textes originaux Hébreu et Grec par Louis Segond, docteur en théologie. Louis Segond, *La sainte Bible*, édition revue avec références, Bruxelles, Alliance biblique universelle, 1966, Genèse 8, 9, v 18-29, p. 16.

Cette peau assombrie fait disparaître le corps en tant qu'humain au profit d'une couleur qui renvoie à une rétrogradation indélébile. L'individu aurait souhaité ne plus avoir de peau et être translucide. Mais il ne peut le faire, sa peau est collée à son corps, elle est noire et visible. Il est noir avant toute autre représentation, appellation ou dénomination. Et cette couleur va induire un symbolisme fixe et inaltérable. La peau symboliquement est l'enveloppe protectrice, alors que lui ne peut plus se protéger contre les préjugés racistes qui le pourchassent, puisque sa peau fait partie intégrante de son soma. Le mécanisme de la race sous-tend l'immuabilité sociale, c'est-à-dire la fixité de son rôle et de sa fonction dans la société, fondée sur le « naturel ». La marginalité va constituer la réponse et son adaptation au cadre social dominant. Il va se créer un espace en marge du cadre établi en fondant des sociétés d'entraide qui annulent cette irréversibilité sociale. C'est la création des Sociétés de Secours Mutuels en Martinique.

« Les premières furent créées en 1882, “le Progrès” à Saint-Pierre. Suivirent : “L’Avenir Navire” et “L’Union” de Fort-de-France en 1883 ; l’Union des Ouvriers à Saint-Pierre en 1884 [...] En 1909, il y avait quarante-sept Sociétés de Secours Mutuels (six créées en 1898, cinq en 1899, neuf en 1900, cinq en 1901, huit en 1906). [...] Comme on le voit, ce ne sont pas des organisations de lutte, mais des associations de solidarités qui ont une valeur d’action collective où les petites gens apprennent à gérer et se pénètrent d’un sens civique, et sont donc utiles à la formation des hommes²⁹³ ».

On retrouve ce même phénomène en Guadeloupe :

« [...] ce sont désormais des “Sociétés” qui les remplacent, prenant le nom de Saints ou de fleurs et se dotant, au-delà des activités carnavalesques d’une mission d’assistance et de secours aux membres, préfigurant les sociétés mutualistes modernes. André Questel fait ainsi état de l’existence entre 1848 et 1850, de sociétés dénommées *Les Grenats*, *Les Lilas*, *Les Roses* dans chaque commune de la Guadeloupe²⁹⁴ ».

S’inscrire dans la marginalité induit des procédures, des dispositifs, des organisations et des gestions, pour réintégrer les fonctions sociales amputées. Cela répond dans le même temps aux

²⁹³ Armand Nicolas, *Histoire de la Martinique de 1848 À 1939*, Tome 2, Paris, L’Harmattan, 1996, pp. 121-123.

²⁹⁴ Éric Nabajoth, « Le développement du Carnaval et le cheminement de la société guadeloupéenne : quelques pistes relatives à la construction d’une identité, in, Paul Roselé Jim et Joël Raboteur (dir.), *Le carnaval et la folie imaginaire des peuples*, Acte du colloque du 04 et 05 février 2011, Port-Louis – Beauport Pays de la Canne – OCG – IES - Guyane – UAG, Publibook, ÉPU Édition publique université, <https://books.google.fr/books?id=fGAaiPZMLUEC&pg=PA145&lpg=PA145&dq=Le+carnaval+et+la+folie+imaginaire++des+peuples,+Acte+du+colloque+du+04+et+05+f%C3%A9vrier+2011,+Port->, p. 86. Consulté le 5 février 2019.

besoins humains, économiques, sociaux, sanitaires, éducatifs, spirituels et religieux. « [...] les carrefours deviennent des espaces de spiritualité. L'humain donne sens à des flots de sacralité qui assument les fondements de sa protection, de sa guérison et de son système de prévention²⁹⁵ ».

Un exemple probant de ce mécanisme d'adaptation de marginalité aux Amériques est le syncrétisme religieux dans le candomblé du Brésil

« Cela donna naissance au syncrétisme afro-catholique : Jésus fut identifié avec Oxalá, le dieu de la création ; Omolu, le dieu de la variole, fut assimilé à saint Sébastien, criblé de flèches, ou à saint Lazare, couvert de plaies ; Yansan, la déesse guerrière du vent et des tempêtes, fut associée à sainte Barbe²⁹⁶ ».

Cette marginalité prend deux modalités, l'une radicale qui en période esclavagiste se traduit par des sociétés de Marrons plus durables comme les Bushinengé, ou plus épisodiques telles que la société Bélia de Sainte-Marie en Martinique.

La déspatialisation

Le terme colonisation doit nous renvoyer à celui de l'espace, car la colonisation est notamment un lieu. L'Amérique est donc l'espace choisi pour mettre en œuvre le projet colonial. Car il s'agit bien d'une entreprise menée par les hommes dans une circulation unilatérale de la spatialisation de l'ici vers la déspatialisation de l'ailleurs. L'espace américain subit une reconfiguration complète pour les besoins de la métropole européenne. Le colonisateur arrivé en terre américaine n'opte pas pour le choix de se conformer au lieu. Il le reconfigure, le structure, l'organise, le modifie au gré de ses nécessités. Pour cela, il fait table rase de ce qui s'y trouve initialement et en remplacement, il apporte animaux (cochons, bœufs, poules, chevaux), plantes (canne à sucre, fruits-à-pain, banane), outillage, matériel humain (esclave), pour fabriquer la production attendue (tabac, café, indigo, cacao, sucre), pour la métropole. Il va donc conformer l'espace physique. Tout d'abord le colonisateur substitue et efface la toponymie endogène en

²⁹⁵ Hélène Migerel, « Maladie, culture, croyances : quelles alliances », In, 3ème congrès international de soins palliatifs : « partager par-delà les frontières », 2016, <http://helenmigerel.com/maladie-culture-croyances-alliances/>. Consulté le 07 juin 2020.

²⁹⁶ Stefania Capone, *op. cit.*, p. 2.

baptisant les pays, les villes, les lieux dits, les montagnes avec ses références culturelles notamment avec des noms de saints.

« La cartographie apparaît par conséquent souvent comme oubli des lieux et le monde qu'elle met en place, à bien des égards, un subterfuge, une dis-position (placer en séparant, mise en ordre), une image superposée du discours humain plutôt qu'une composition, quand la cartopoétique est tout entière requise par le proche et le très proche. L'une traduit et trahit une hantise de l'appropriation, de la délimitation, du bornage, de l'aménagement, toutes choses supposées garantir à la fois la sécurité, la conservation et la "mise en valeur", quand l'autre appelle les lieux dans sa parole pour les écouter chanter. [...] Voici comment se présente la carte des Îles caraïbes comprise dans *l'Atlas Historique* de 1713, [illustre le projet d'appropriation au profit des puissances européennes de l'époque] :

Ile de Cuba, avec indication « *aux Espagnoles* » ;

La Jamaïque « *aux Anglais* » ;

Ile Saint-Domingue, séparée en deux, partie Ouest « *aux François* », partie Est « *aux Espagnols* » ;

Ile de Porto-Rico, « *aux Espagnols* » ;

Ile Sainte Croix, "abandonnée"²⁹⁷ [...] ».

Le fait colonial consiste donc en un effacement des noms originels des lieux pour les rebaptiser selon des références symboliques qui lui est propre.

Nom caraïbe	Traduction signification	Renommé européen
<i>Aïtij</i>	Le pays Apre, pierreux	Île de Saint-Domingue
<i>Maliagonicaéra</i>	L'Île aux Hérons	Saint-Thomas
<i>Oualachi</i>	L'Île aux Femmes ou Sulauiga, Terre de Sel	L'Île de Saint Martin
<i>Liamaiiga</i>	La Fertile	Saint-Christophe
<i>Iouanacaéra</i>	L'Île aux Iguanes	La Martinique
<i>Caloucaéra</i>	L'Île aux Herbes	La Basse-Terre de la Guadeloupe
<i>Ouaitoucoubouli</i>	L'Île de l'Arbre Géant	La Dominique

Tableau 1 : Renommé européen de l'espace Caraïbe, selon quelques exemples prélevés de l'énumération de Monchoachi²⁹⁸ :

²⁹⁷ Émile Pierre-Louis Monchoachi, *L'éloge de la servilité*, Vauclin/Martinique, Lakouzémi, 2007, pp. 13-14.

²⁹⁸ *Op. cit.*, p.16.

L'exemple des rivières en Guadeloupe se décline ainsi,
« *Ihnabou* devient rivière de la Ramée, du nom du Sieur Nicolas Suyllard dit de la Ramée ; [...] *Oniga Tonal*, devient la rivière des Pères ; [...] *Calloné*, devient rivière d'Orange, c'est le nom de celui qui a pris la première place au quartier de la Cabesterre²⁹⁹ ».

Mais lorsque l'on s'attarde sur les noms originels des pays de la caraïbe, on prend conscience que les noms attribués à l'espace sont empreints d'une forte symbolique.

« Même si Breton donne rarement la correspondance française du mot caraïbe, quand il le fait, le nom est à tout coup, une émanation de l'esprit des lieux, comme par exemple, *Mouloubégou*, la rivière aux herbes, *Manioumanati*, La rivière salée, *Ouliti tonali*, la rivière aux eaux profondes. La rivière *Ouroualégou* est nommée telle en raison du fait qu'à chaque survenance d'un ouragan, celui-ci y fait rouler quantité de roches, lesquelles obstruent son embouchure³⁰⁰ ».

Cette reconfiguration a un caractère chaotique qui se décline dans ses dimensions économique, sociale, politique, géographique. Sur le plan humain, par exemple, elle se traduit par des flux et reflux permanents hétérogènes pour œuvrer à la production de richesse au bénéfice de la métropole (Portugal, France, Hollande, Angleterre, Espagne). La mise en œuvre de la reconfiguration au niveau du peuplement est tumultueuse, laborieuse et la créolisation dans une dynamique cyclique improbable. Le cas de la Guyane cristallise cette reconfiguration/créolisation inextricable que l'on retrouve dans l'ensemble des colonies notamment la Martinique et la Guadeloupe.

« Depuis 1626 au plus tard, des aventuriers, des organisations coiffées par les instances versaillaises ou les intérêts portuaires avaient tenté de matérialiser à l'avantage de la France ce que les Portugais, les Espagnols, à un moindre degré les Hollandais et les Anglais réunissaient tant bien que mal dans le subcontinent américain au Sud. Durant deux cents ans, la France s'engageait dans une série d'essais, de desseins, d'évènements sanctionnés tous par l'échec ou avortés. Les Français expliquaient cela par les diverses formes de barbaries qui s'exerçaient contre la possession de terre ferme : celle des naturels, que l'on était évidemment incapable de traduire en termes de résistance à la pénétration étrangère ; celle de petits barons expatriés et affamés de pouvoir ne s'exerceraient-ils que sur quelques

²⁹⁹ *Op.*, p. 17.

³⁰⁰ *Ibid.*

dizaines de personnes ; celle des autres Occidentaux dans leur appétits à dévorer l'enclave territorialement la moins étroite du complexe géopolitique nord-brésilien³⁰¹ ».

La servilité des autochtones amérindiens s'avère très rapidement inopérante. Aussi on tenta d'y remédier au travers des "engagés" blancs européens, provenant de toutes conditions et d'horizons et particulièrement de rapt de vagabonds. Cette option ne put aboutir par manque de résistance physique, aux mauvais traitements et de l'environnement tropical. On essaie une autre solution en se rabattant sur les Africains habitués au climat tropical, dont la réduction de leur être en esclavage met à l'épreuve leur robustesse. Celle-ci se vérifie sur une durée de trois siècles et demi. Cependant, la traite atlantique s'est réalisée toutefois, dans l'obligation d'un perpétuel effort d'adjonction d'esclaves induisant une re-créolisation permanente dans des configurations les plus improbables. En effet, l'espérance de vie d'un esclave étant très réduite en raison des conditions inhumaines d'exploitations induit son remplacement par un nouveau bossale de provenance multiple de l'ensemble de l'Afrique, de cultures et de langues diverses.

La reconfiguration du lieu montre bien le projet colonial européen.

« À l'inverse, la toponymie européenne se présente à l'évidence, comme un revêtir et un habituer, véritable entreprise de barbouillage, qui va jusqu'à contredire l'idée même de toponymie. La présence des lieux y est occultée, supplantée par l'omniprésence de l'homme et de ses représentations. Ainsi s'inaugure la fabrique du monde comme espace totalement dédié à l'homme. La nature, du coup, se voit transformée en simple réservoir de richesses, et les lieux rangés suivant l'unique échelle de valeur³⁰² ».

Le lieu (l'Amérique) sera ainsi reconfiguré, afin de répondre aux besoins de la métropole tant au niveau humain, de la flore que de la faune, par le truchement mécanisme de la créolisation³⁰³. Ainsi l'homme, l'animal, le végétal de toute provenance, transplantés aux Amériques pour le projet colonial, c'est-à-dire dans l'intérêt exclusif de la métropole, deviennent créoles. Les Européens et

³⁰¹ Serge Daget, « Main-d'œuvre et avatars du peuplement en Guyane française, 1817-1863 », *In, Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 79, n°297, 4e trimestre 1992. pp. 449-474, https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1992_num_79_297_3049, p. 451. Consulté le 24 janvier 2020.

³⁰² Émile Pierre-Louis Monchoachi, *op., cit.*, p. 18.

³⁰³ Nous utilisons le terme de créolisation dans son acception première tel qu'il est conçu dans le projet colonial. Elle diffère du concept de créolisation d'Édouard Glissant qui a trait à une théorie de l'imprévisibilité du métissage.

leurs descendances nés de cet espace politique sont nommés Créoles. L'animal importé pour ce dessein qui se reproduit dans le lieu devient créole, comme le *chyen kréyol*³⁰⁴. Les plantes transplantées pour cette visée constituent les fondements de la nourriture créole, l'arbre-à-pain par exemple. La main-d'œuvre africaine subit elle aussi une opération de créolisation : le nègre bossale est pris en charge pour une transformation servile qui doit le métamorphoser en nègre créole.

« L'acclimatation des nègres nouveaux est toujours difficile et ils sont très nombreux à mourir dans les deux premières années de leur présence sur les habitations... “Les commandeurs doivent recevoir l'ordre le plus absolu de ne point infliger aucune correction aux nègres débarquant de Guinée ; ils doivent, au contraire, leur expliquer avec quelle douceur ce qu'ils ont à exécuter, leur faire remarquer leur faute par la voie de leurs compatriotes, qui doivent, autant que la chose est possible, être mêlés parmi eux lors du travail et logés dans leur voisinage ; on doit commencer à les corriger que lorsqu'ils sont assez créolisés pour être jugés capable de commettre des fautes avec connaissance de causes car alors ils seraient dangereux de leur tout passer”³⁰⁵ ».

L'auteur J. B. Poyen de Sainte Marie affirme, qu'en faisant cela, les Africains après deux ans, « [...] seront créolisés et d'excellents esclaves³⁰⁶ ».

La créolisation signifie donc pour l'Africain être réduit en esclavage en étant reconfiguré, c'est-à-dire être qui subit l'effacement de son intégrité. Cette opération vise à transformer le sujet en objet. Comme le perçoit très bien le colon, cette opération suscite effroi, une fièvre cognitive et une insécurité sociale. Le Blanc propose, pour y remédier, de vaincre l'effroi par la douceur, la fièvre cognitive par l'apprentissage et l'insécurité sociale par la socialisation pour atteindre la reconfiguration et l'effacement du bossale. En d'autres termes douceur, formation et socialisation seraient le credo de la disparition de l'être originel, le transformant en créole. Ce vécu imposé se double de la propre réponse de l'esclavagisé, détachée des intérêts de l'ordre colonial.

Elle consiste en une adaptation pour juguler la perte de son intégrité physique et psychologique susceptible de renverser l'effroi, la fièvre cognitive et l'insécurité sociale. Elle s'opère par le double mécanisme de la fluctuation et de la plasticité, appliqué à l'intégrité. Ainsi,

³⁰⁴ Chien créole.

³⁰⁵ Jean Baptiste Poyen de Sainte Marie, *De l'exploitation des sucreries ou conseil d'un vieux planteur aux jeunes agriculteurs des colonies*, Imprimerie de la République (Pointe-à-Pitre, Guadeloupe), An XI de la République, [1802] 2013, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6233153x.texteImage>. Consulté le 18 février 2020.

³⁰⁶ Dominique Monotuka, *Ne m'appellez pas créole*, Martinique, Éditions MWEN, 2006, p. 25.

l'Africain déporté invente un dispositif qui conçoit l'instabilité de son identité. Celle-ci pourra donc évoluer depuis l'intégrité africaine originelle, pour être reformulée à travers les adaptations circonstanciées nécessaires. Le mécanisme fluctuation/plasticité s'opère selon deux modalités : la superposition et le masque. L'intégrité non créole qui en résulte va se superposer à l'identité créole imposée par le cadre colonial. Néanmoins, le maintien de cette intégrité ne peut s'exercer de manière frontale et ouverte. Elle doit être masquée. Le masque va être introduit dans le dispositif de créolisation qu'on lui impose par le chevauchement non pas dans la ligne du vaudou, dans son sens religieux des loas qui s'emparent des gens en les possédant³⁰⁷, mais bien dans son acception de chevauchement, de croisement de deux entités l'une visible « l'être » et l'autre invisible « l'esprit ». Nous considérons que cette substitution analogique interprète l'opération de l'esclavagisé, qui se moule au dispositif imposé, métaphore de « l'être », et crée son propre dispositif, qui demeure invisible et inaccessible au projet colonial qui, lui, serait la réplique de « l'esprit ». Cela augure que l'être esclavagisé va développer une plasticité mentale qui va s'inscrire dans sa corporalité absolue.

La construction de la langue créole est représentative du principe d'adaptation fluctuation/plasticité. De prime à bord conçue dans le projet colonial comme idiome de communication fonctionnelle de servitude, le vieux français deviendra le substrat de l'invention par les Africains d'une langue nouvelle. Instable, elle répond à la nécessité d'une humanité hétéroclite. Ce mécanisme né de la période coloniale se maintient encore dans l'ère contemporaine. La généralité du créole, en tant que langue dans les Antilles et de la Guyane, se pose à première vue comme le croisement de langues au gré des flux humains successifs, amérindiens, africains, européens, indiens. On en hérite de mots qui proviennent des langues amérindienne (*kannari/chaudière*, *hanmac/hamac*, *boukan/boucan* ou *difé*, *koui/récipient*, *kassav/gâteau*), africaine (*mokozombi*, *quimbois*), française (*maré/amarrer*, *se gourmer/se battre*), anglaise (*louké/to look*, *sinobòl/snow-ball*), espagnole (*criollo*), indienne (*vètèlè/anolis*, *colombo*, *madràs*).

La fluctuation et la plasticité du créole, prévues pour l'exploitation du territoire colonial, engendrent des identités linguistiques singulières américaines : le Guadeloupéen, le Guyanais, le Martiniquais ou le Haïtien. Dans ces pays se côtoient la langue institutionnelle, coloniale ou postcoloniale, le français et la langue créole identitaire du pays. Il se superpose le mélange et/ou

³⁰⁷ Alfred Métraux, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, p. 72.

la juxtaposition entre la langue française et le(s) créole(s), sorte de flux perpétuel qui construit un français créole par-dessus les deux langues parlées. Cette superposition prend un caractère extraordinaire, lorsque la phrase devient correcte grammaticalement en langue française, comme par exemple « je vais regarder mes affaires », ne signifie pas avoir une attention sur ses biens ou spéculations. Les créolophones savent qu'il ne s'agit pas du français, mais bien d'une pensée créole qui notifie de s'enquérir d'un marabout ou d'un quimboiseur pour résoudre ses difficultés. Georges Daniel Véronique dans son article cite L.F Prudent qui traduit et formule parfaitement cette langue vivante et dynamique qu'est la parole créole qui ne cesse d'être en permanence revitalisée, une métalangue en guise de masque :

« Ce qui me passionne (un aspect riche de la sociogenèse), c'est l'idée que des gens qui n'auraient a priori que des raisons de parler « bien », de se conformer aux lois du code, se mettent ensemble à construire une parole ni créole ni française, mieux encore à la fois créole et française. Comme si français et créole ne suffisaient pas à leur expression et qu'ils avaient besoin d'en rajouter avec un parler mixte et irrégulier³⁰⁸ ».

La modalité du masque au niveau de la langue s'illustre dans le conte créole³⁰⁹ au travers, par exemple, du bestiaire qui compose la zoomorphie des personnages : « les compères ». *Konpè-lapin* symbolise le mulâtre, la ruse et la débrouillardise. *Konpè-lion* représente le pouvoir métropolitain, la toute-puissance et lointaine autorité exogène. La zoomorphie peut se compléter par le personnage extrahumain : le bon dieu à la fois entité religieuse catholique et *béké* colon blanc dominateur. Le masque pour exercer l'adaptation fluctuation/plasticité s'illustre au travers de la danse. La danse devient un instrument de créolisation lorsque les colons s'aperçoivent que les esclaves affectionnent cette pratique.

« Ici, Carmichel cherche à montrer non seulement l'intégration sociale du Nègre, mais surtout les avantages qu'offre la société esclavagiste qui fait, à travers la danse, de l'Africain aux danses désordonnées, un "civilisé" qui danse des danses aux figures imposées, ordonnées, inspirant profonde attention³¹⁰ ».

Ils vont toutefois leur imposer les danses et les musiques européennes par le phénomène de

³⁰⁸ Véronique Georges Daniel, « Émergence des langues créoles et rapports de domination dans les situations créolophones », *In Situ*, 20 | 2013, 2013, <https://journals.openedition.org/insitu/10209>, p. 28. Consulté le 9 août 2019.

³⁰⁹ Ina Césaire, 2013, *op. cit.*, pp. 6-1.

³¹⁰ Gabriel Entiope, *op. cit.*, p. 180.

cohabitation. « En effet, l'organisation de la vie quotidienne mettra en relief deux langages musicaux, l'un africain, pratiqué par les esclaves des plantations, l'autre créole, issu de la cohabitation des musiques françaises et africaines, pratiquées par les esclaves citadins³¹¹ ». Et c'est par le truchement de la religion que ces danses seront créolisées, « [...] tous les matins avant le départ au champ leur font réciter les prières³¹² [...] », car jugées déshonnêtes, voire diaboliques par l'Église. Jacqueline Rosemain confirme que les esclaves « conservent leur musique et leurs traditions, en dépit des efforts d'évangélisation des missionnaires³¹³ ». Les corps vont habiter et interpréter cette créolisation du geste dansé en recréant leurs « sociétés » pour rendre compte de symboliques propres. Lorsque l'on apprend les danses en quadrille au colonisé, il superpose la danse créolisée à sa propre création. Il donne à voir la forme créolisée et de manière masquée en filigrane interprète sa propre danse. Dans le cadre du Bèlè de Sainte-Marie, la performance chorégraphique annonce un quadrille conventionnel traduisant la forme géométrique carré alors qu'il est interprété dans une dynamique circulaire. Aussi, le quadrille n'est plus simplement la reproduction ou l'adaptation d'une danse européenne, mais la symbolique de l'appropriation de la terre et du projet d'émancipation des Marrons de la société *Bélia* et des Nouveaux Libres. « La société *Bélia* élabore l'art de la survie, l'entraide comme mode social de production et de relations humaines [...] La société *Bélia* crée le Bèl lè (s'établir), le ritualise en conte, danse et musique (le Bèlè ou Bèl lè³¹⁴) dont l'une des pièces reprend son nom, le *Bélia*³¹⁵ ». Et

« Cette philosophie prenait en compte la famille, le tissu économique et social... En plus, chez eux on retrouvait ce brassage des mouvements artistiques : danse, musique, chant. Ils ne connaissaient pas de séparation. Ils appréhendaient tout. Ils étaient comme l'homme primordial : jardinier, musicien, médecin, architecte... avec un esprit de cohérence et de synthèse³¹⁶ ».

Cette modalité du masque s'entend à la fois comme une incorporation et une émancipation de la danse créolisée : le Bèlè samaritain vient chevaucher le quadrille européen.

Le principe de fluctuation/plasticité et les modalités de superposition et du masque sont des mécanismes qui permettent à l'être esclavagisé une préservation et une protection de son intégrité

³¹¹ Jacqueline Rosemain, 1986, *op. cit.*, p. 19.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Bèl lè* en créole signifie un bel emplacement, un bel espace.

³¹⁵ Étienne Jean-Baptiste, 2013, *op. cit.*, p. 66.

³¹⁶ Jean-Marc Terrine, *La ronde des derniers maîtres du Bèlè*, Paris, HC Éditions, 2004, pp. 174-175.

face au système de reconfiguration. La nature même de ces mécanismes impose de façon pérenne une instabilité constante tant physique, psychologique que spatiale en réponse à l'effroi, la fébrilité cognitive et à l'insécurité sociale de cette reconfiguration.

L'esclavagisé a ainsi créé au travers de ces mécanismes un dispositif, une instabilité salvatrice, qui transcende l'effroi, la fébrilité cognitive et l'insécurité sociale. La danse représente un pilier. Ce dernier le vit dans sa chair et va donc intégrer cette dimension instable dans sa corporalité. Ce corps fluctuant et plastique va dompter, absorber la peur, telle une éponge, intégrer, transmettre les savoirs et formuler un nouvel espace et corps social. Il l'intègre un corps dansant comme une réalité objective une arme dans une dynamique instable créatrice et vivante.

L'émoi qui émerge de ces pratiques impacte l'être sur le plan cognitif, entraîne des perceptions sensibles et une sensorialité aigüe. Il va donc faire taire la fébrilité cognitive en élaborant de la connaissance et du savoir. Cela va se formaliser par la construction de règles, de codes, de symboles et un langage corporel par le médium de la danse et de la musique. C'est toujours le *chantè* (maître de cérémonie) qui décide du répertoire qui sera joué suivi des *répondè* (chœur), ensuite l'entrée des tambourinaires et l'expression dansée ne pourra se faire qu'à ce moment-là. Les nombreuses onomatopées comme par exemple le « tchiiipp³¹⁷ » ou le « han-han³¹⁸ » qui figurent dans la communication créole en plus des langues parlées, où seule l'intonation de la voix peut indiquer le degré d'énervement, d'assentiment, de refus, de mépris ou de complicité de l'individu. Cet ensemble constitue un socle, un ancrage commun, un cadre qui balise l'être et régule l'insécurité sociale. « Ainsi la *spiritualité*, à travers le vodou et les quatre siècles d'esclavage a maintenu l'humain, du Bénin au candomblé du Brésil, à la santería de Cuba, au voodoo de la Louisiane, au vaudou d'Haïti³¹⁹ ». Dans le cadre du Gwoka, du Bèlè, du Kasékò on rentre dans le *Lawonn* pour faire corps aussi bien en terme individuel que collectif. On constate dans le Bèlè samaritain martiniquais que toute performance musico-chorégraphique débute et se conclue par un mouvement circulaire : le *kouri-lawonn*. Tandis qu'en guise d'unité symbolique les

³¹⁷ Traduction *kip/kyip* : onomatopée traduisant le désaccord, la désapprobation, le mécontentement, l'énervement, la colère et parfois/ secondairement de l'étonnement ou de la déception. Il lui est attribué depuis peu une étymologie d'un des nombreux dialectes africains.

³¹⁸ Onomatopée pouvant signifier autant l'approbation que le refus ou de l'indifférence et la compréhension de ce type de langage concis est directement en lien avec l'intonation de la voix.

³¹⁹ *Op., cit.*, p. 28.

femmes en Guyane, dansent en arborant leur *kanmza*. Nous l’aurons compris que le corps tout entier se mobilise de façon absolue et efficiente et va aussi élaborer de façon concomitante sa propre socialisation pour contrer l’insécurité sociale, dans le dispositif du *Lawonn*.

« Ainsi [...] les nègres congo dansent “en rond sans bouger d’une place, ils ne font autre chose que lever les pieds en l’air, et en frapper la terre avec une espèce de cadence, en tenant le corps à demi courbé les uns devant les autres, marmottant quelque histoire qu’un de la compagnie raconte, à laquelle les danseurs répondent par un refrain pendant que les spectateurs battent des mains”³²⁰ [...] ».

C’est la socialité sécurisée du *Lawonn* qui va se formuler au gré des singularités de l’espace américain reconfiguré : *Ring-shout* américain, *swaré-léwòz* guadeloupéen, *swaré-bèlè* martiniquais, bal *konvwé*, gyanais, vaudou haïtien ou la roda capoeira brésilienne...

« The roda was formed as a protective circle, and choreographic elements-as well as music-were added to disguise a fight as a dance [...] But the strategic blending of fight and dance occurred in Brazil, under specific pressures. And while this strategy appears to have been directed against forces outside the roda de capoeira, it became the fundamental strategy *within* the game. Dance-as seduction, illusion, deception-became dangerous, and kicks became elements of choreography³²¹ ».

Traduction :

(La roda a été formée comme un cercle protecteur, et des éléments chorégraphiques – ainsi que la musique- ont été ajoutés pour déguiser un combat en danse [...] Mais le mélange stratégique de combat et de danse s’est produit au Brésil, sous des pressions spécifiques. Et bien que cette stratégie semble avoir été dirigée contre des forces extérieures à la roda de capoeira, elle est devenue la stratégie fondamentale du jeu. La danse – comme séduction, illusion, tromperie – est devenue dangereuse et les coups de pied sont devenus des éléments de chorégraphie).

Ces espaces représentent des formulations de ce que nous nommons *circularité* : des espaces libres pour établir, construire du lien social pour le vivre-ensemble, le bien-être commun, le partage

³²⁰ Jean-Baptiste Labat (R. P.), *Nouveau voyage aux îles de l’Amérique. Tome 2/, Contenant l’histoire naturelle de ces pays, l’origine, les mœurs, la religion & le Gouvernement des Habitants anciens & modernes*, La Haye, 1724, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5545539f, p. 53. Consulté le 11 juillet 2015.

³²¹ Barbara Browning, 1997. « Headspin : Capoeira’s Ironic Inversions », *In*, Celeste Fraser Delgado, José Esteban Muñoz, *Everynight Life : Culture and Dance in Latin/o America*, Auto-édition, <http://www.umslobby.org/wp-content/uploads/2014/02/Browning-Barbara-Headspin.pdf>, p. 166. Consulté le 20 juillet 2019.

de la joie, du rire, des blagues, de la nourriture et du boire. L'adaptation qu'elles formalisent ne cherche pas à s'arc-bouter à une intégrité ou unité originelle ou nouvelle, mais se résout à invoquer sa propre singularité en créant une reconfiguration construite sur la fluctuation et la plasticité. Cela se traduit notamment, en Guadeloupe, en Martinique et en Guyane par le *Lawonn*, qui prend une forme circulaire, par le positionnement des personnes en présence. Une forme de circulation non préméditée et libre s'installe à l'intérieur de ce *non-lieu* qu'est le *Lawonn*, décliné dans les *swaré* (soirée) *léwòz*, *bèlè* ou *kasékò*. La *circularité*, ici, génère le devenir et le faire ensemble de manière spontanée et imprévisible, où l'individu peut à sa guise passer d'un cercle à un autre : de l'espace de la performance musico-chorégraphique, à l'espace du *bik* (restauration) à celui de l'assistance. Rien n'est défini au préalable et pourtant tout se met en place (le *lieu*, la logistique, l'assistance, le boire et manger, les danseurs, les tambourinaires, les chanteurs, le chœur), telle l'organisation et la mise en ordre d'une « société », mais qui demeure éphémère, juste le temps de la *swaré*.

III/ Dualité socio-politique

La Guadeloupe, la Martinique et la Guyane s'inscrivent dans une dualité première de trois colonies françaises, celle formulée par leurs populations dans leur choix de s'intégrer à l'ensemble français en guise de décolonisation. Un continuum de trois siècles et demi de présence française en terre américaine où les héritiers de l'histoire coloniale et esclavagiste entretiennent une relation ambiguë et paradoxale avec leur ancien colonisateur. Ambivalence, ambiguïté et paradoxe semblent s'épanouir dans ces sociétés postcoloniales ou néocoloniales. Un déséquilibre moderne apparaît avec deux dates majeures 1848 et 1946 : la société coloniale servile passe radicalement à une société coloniale salariale en 1848, pour s'abolir muée en département français, en 1946. Ce chapitre met en lumière un aspect du mode fonctionnement d'une société postcoloniale dont la structure fondatrice est celle de l'habitation où vient s'ajouter une structure législative et économique moderne, sans pour autant gommer les stigmates de la « race » et la relation unilatérale des échanges commerciaux exclusifs entre la France et ses anciennes colonies. Cela engendre une somme d'équivoques, de paradoxes, d'ambivalences et d'ambiguïtés au sein de ces territoires (Guadeloupe, Martinique, Guyane en l'occurrence), renforçant l'instabilité et le désordre sous-jacent. La société contemporaine postcoloniale, nommée *Outremer*, héritière de ces soubresauts historiques sans précédents, se caractérise par un imbroglio juridico-politico-socio-économique bancal. Il en découle un certain atavisme.

III. 1- L'atavisme de l'équivoque français

La France est coincée dans un paradoxe latent et insidieux. Elle est fière d'être le premier pays ayant proclamé les droits de l'Homme, signe de sa modernité, de son esprit d'avant-garde, pour avoir créé sa Première République en 1792. Aussi reste-t-elle attachée et fière de son passé glorieux (sa monarchie avec l'emblématique Louis XIV, le roi dieu soleil), sa culture, son architecture (le château de Versailles, le Louvre, Notre-Dame de Paris, la Tour Eiffel...), ainsi que sa littérature, sa langue française, son art culinaire, sa haute couture, etc., héritages de l'Ancien Régime (Napoléon et sa dynastie). Et sous le manteau de la République³²², on retrouve de façon

³²² « L'insurrection des esclaves de Saint-Domingue, dans la nuit du 22 au 23 août 1791 a été un événement capital dans l'histoire universelle, elle aboutit en 1804 à l'indépendance d'Haïti après une victoire de l'armée des indigènes contre les armées napoléoniennes forte d'environ 50.000 hommes expédiés sous la direction du général Leclerc. Ce

voilée le syndrome de l'absence de sa monarchie, dont elle est pétrie : la figure du roi s'étant transmutée en celle du président de la République. Cette réalité est mentionnée par Désormeaux, qui s'appuie sur le constat d'Alain Duhamel, pour relever que : « C'est un malentendu comique, [...] une méprise ironique de l'histoire : les Britanniques, les Espagnols, les Belges, les Hollandais, les Scandinaves croient vivre en monarchie, les Français se figurent être en République³²³ ».

Aussi la France est-elle orpheline de son roi à qui elle a tranché la tête, coupant ainsi ses propres racines, son ancrage, ses repères qui, à son insu, marque son identité. Ces deux angles de vues ont construit le paradoxe du peuple français et dévoile la perception qu'il a de lui-même. Il incarne ce qu'on nomme « l'exception française ». La prise de la Bastille lors de, la révolution de 1789, en a constitué le lit, là où s'est secrétée la pensée universelle et civilisatrice.

« Avec le principe énoncé par Rousseau : “tous les hommes naissent libres et égaux en droit”, c'est bien une nouvelle époque de l'histoire de l'humanité universelle qui s'ouvre, plus aucune forme de domination d'un homme sur un autre ne peut être légitimée, l'ordre social selon lequel fonctionnait la France va être bouleversé par la déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Mais le changement se produit dans l'idée, au niveau de la manière de concevoir l'ordre social, le monde et l'homme. C'est pour cela que Hegel parlera d'un “superbe lever de soleil”. De là, philosophes et historiens de la révolution française auront tendance à faire de la révolution française le point de départ d'un universalisme conquérant qui considérera les autres sociétés comme des sociétés devant un jour parvenir au stade auquel sont parvenus la France ou l'Europe³²⁴ ».

Cette dualité entre pensée humaniste, idée de progrès et le maintien d'un ordre ancien inégalitaire, pour établir sa suprématie fonde ainsi que sa vision du monde, sa propre perception, sa relation à l'autre et du coup sa façon de gouverner. Il y a là une conséquence, celle d'une arrogance où l'Homme Français se conçoit, se pense et s'est structuré comme étant l'intellectualisme du monde, et c'est chez lui, dans sa terre française, que se niche donc l'universalisme. [La] « France acquiert durablement l'image d'une nation respectueuse des droits

fut une véritable révolution, mais elle n'a pas été perçue comme telle dans l'historiographie française et européenne. Bien plus, elle a été systématiquement banalisée. Or elle suscite un nombre considérable d'interrogations pour lesquelles, jusqu'à présent nous ne disposons pas de réponses satisfaisantes ». Laënnec Hurbon, « La révolution haïtienne : une avancée postcoloniale », *In, Rue Descartes*, 2007/4 (n°58), pp., 56-66, <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2007-4-page-56.htm>, p. 1. Consulté le 10 mai 2019

³²³ Émile Désormeaux, *Les Antillais au miroir des autres, Mentalités et développement*, Lamentin-Martinique, Ed Désormeaux, 2006, p. 50.

³²⁴ Laënnec Hurbon, *op. cit.*, p. 4.

de l'homme, de l'égalité juridique des personnes et de la démocratie³²⁵ ». Elle ne comprend l'altérité que si elle est consubstantielle à elle-même, c'est-à-dire répondant et/ou correspondant à ses propres critères et selon sa propre définition de l'altérité. Par conséquent, la France ne se conçoit que comme étant une et indivisible. Elle mène donc, dans le droit fil de cette idéologie, une politique offensive pour imposer, faire rayonner sa vision du monde, sa culture par la technique de l'assimilation. Elle n'aura, par ailleurs, de cesse d'imprégner cette culture française, là où elle conquiert les terres, comme un goutte à goutte, insidieux dans les esprits et dans les corps. Au nom de cette suprématie française, elle va inoculer aux populations de ses colonies, le sentiment et l'appartenance à la nation française. Cela comporte aussi l'intégration d'une forte croyance idéologique, issue de la Révolution de 1789, qui affirme que tous les hommes sont égaux. Par conséquent, les membres de populations nouvellement insérées et admises au sein de la République sont tous Français ! Concomitamment, en son sein s'opposent, paradoxalement, insidieusement et de façon systémique, les Français de souche aux Français d'origines étrangères et ceux des anciennes colonies.

Comment en est-on arrivé à ce paradoxe ? L'histoire de France du point de vue national et l'histoire de France du point de vue des territoires d'*Outre-mer* se retrouvent quasi inconciliables, car en discordances et plongées dans un triple quiproquo, à la fois idéologique, historique et politique.

Pour mieux le cerner, il faut rappeler qu'en amont, la France était rentrée dans la course de la conquête du Nouveau monde, aux côtés ou plutôt en rivalité avec le Portugal, l'Espagne, l'Angleterre et la Hollande. L'instrument de prédilection choisi pour cette conquête fut « la traite négrière » : la colonisation de terres américaines et la mise en esclavage d'hommes provenant du continent africain, dans le but d'asseoir leur suprématie économique. L'Europe des XIV^e-XV^e siècles, ayant conscience de son unité spirituelle, exploitera en hégémonie la foi chrétienne, d'une part, et de l'autre, l'esprit de sa Renaissance du XVI^e siècle, qui s'amorcera par la curiosité scientifique, l'éclosion des arts, le culte de l'esprit et surtout celui de la découverte³²⁶. En effet, sous couvert de « civiliser le reste du monde », l'Europe va utiliser une fabuleuse et puissante arme, celle de la religion chrétienne. C'est ce que met en évidence l'historien Sainton, lorsqu'il déclare que : « L'Africain, une fois enfermé dans sa noirceur, sa laideur démoniaque et la barbarie

³²⁵ Serge Mam Lam Fouck, 2006, *op., cit.*, p. 15.

³²⁶ Jean-Pierre Sainton (dir.), *op., cit.*, Tome I, 2004, p. 109.

caractéristique à sa race, devrait accueillir son esclavage comme une grâce de Dieu³²⁷ ». Ce n'est donc nullement dans un but altruiste, humaniste ou philanthropique, que l'Européen entreprendra de civiliser l'Africain, mais davantage dans une optique économique et hégémonique, c'est-à-dire mettre en ordre de marche la puissance et la richesse de l'Europe et de la France en l'occurrence. Tout au long de son histoire, on assiste ainsi à une gestion de l'inconciliable humaniste et hégémonique où l'empire français n'aura cessé de s'adapter, de réglementer, de légiférer, afin de préserver ses intérêts d'ordre géopolitiques et de puissances territoriale, économique et politique. Alors que son rayonnement est éclaté au-delà de l'hexagone, la France va maintenir un pouvoir centralisateur tant sur le plan législatif qu'administratif. Parmi les terres américaines colonisées par la France, entre 1630 et 1670³²⁸, on compte entre autres Saint-Martin, Saint-Barthélemy, Grenade, Sainte-Lucie, Sainte-Croix, Tobago et Saint-Vincent, Martinique, Guadeloupe, Guyane et Saint-Domingue.

Cela lui permit d'agrandir son territoire et de déployer une France tentaculaire sur le plan spatial, s'étendant ainsi jusqu'aux océans indien, pacifique et atlantique. À ce sujet, bon nombre d'historiens, dont Sainton, observent que la colonie est une création établie avant tout pour les besoins de sa Métropole, une extension du territoire de la Métropole, une terre d'exploitation³²⁹. L'institution du code noir cherchera à concilier servitude et ordre public. « Colbert particulièrement soucieux de gérer au mieux les intérêts royaux dans ces territoires lointains souhaite un texte qui préserve l'outil économique qu'est l'esclave et assure l'ordre public dans les sociétés esclavagistes³³⁰ ».

La puissance géopolitique, apparemment économique et militaire, se conjugue par une imposition culturelle. Chaque fois que son empire sera en péril ou fragilisé, la France renforcera un peu plus la culture française au sein de ces anciennes colonies. Dans le contexte de la révolution française, on constate que « la tendance assimilationniste de la politique coloniale française s'affirme à mesure que la menace extérieure se fait pressante³³¹ ». L'assimilation octroyée par la France ne s'inscrit pas dans une idéologie humaniste, comme elle le prétend :

³²⁷ *Op., cit.*, p. 298.

³²⁸ *Ibid.*, p. 226.

³²⁹ *Ibid.*, pp.182-183.

³³⁰ *Ibid.*, p. 305.

³³¹ Marc Sefil, *Évolution institutionnelle et politique des Antilles, Guyane-Guadeloupe-Martinique-Réunion*, Ibis Rouge Éditions, 2003, p. 43.

« Le point de vue de Boissy d'Anglais n'est pas déterminé par le souci de faire partager aux peuples coloniaux les bienfaits de la législation française. Elle procède [plutôt] de la volonté de garder, à quelque prix que ce soit, les colonies françaises, de les mettre à l'abri de la convoitise des puissances étrangères, notamment de l'Angleterre³³² ».

Aussi Marc Sefil confirme-t-il que :

« [...] l'accès à l'égalité ne paraissait pas lié à la rupture des liens de dépendance, comme on l'entendait déjà en 1946 dans d'autres colonies françaises. Au contraire, l'égalité était conditionnée à plus d'intégration à la métropole³³³ ».

Ce qui est assez impressionnant, c'est la capacité d'adaptation et de renouvellement de la France dans cette stratégie qui associe paradoxalement imposition et liens fraternels, pour maintenir à tout prix sa place de puissante nation, ceci même à l'époque contemporaine. La cubaine Silvia Garcia, lors de sa contribution au colloque du FESTAG³³⁴ en 1991, écrivait que :

« Le projet de la francophonie surgit à l'issue de la grande guerre mondiale lorsque la France, cherchant sa réinsertion dans le terrain international, met en pratique une nouvelle politique pour étendre sa culture, son économie et sa technologie vers de nouveaux territoires. À l'époque, le prestige de la France en Amérique s'était effrité à l'inverse du Royaume-Uni qui venait d'octroyer l'indépendance à ses colonies américaines. Après le processus de décolonisation des possessions françaises en Afrique, la mise en place de nouveaux accords de coopération et la pratique d'une politique nationaliste menée par De Gaulle permirent à la France de récupérer, en peu de temps, sa position hégémonique. La stratégie fut formulée de la façon suivante : "Une stratégie communautaire se dessine alors, qui ne se fonde pas sur un système institutionnel politique ou militaire mais sur une adhésion à une culture et à une tradition humaniste française et sur une confiance dans la capacité économique et technique à favoriser le décollage et la croissance. La langue française y joue un rôle déterminant"³³⁵ ».

Et l'article d'Annick Bourdié confirme cette pratique de la France, sous couvert d'enjeux artistiques et de soutien pour le développement chorégraphique en Afrique. L'aide française vise à permettre à l'Afrique de construire sa modernité, alors qu'elle révèle que danse, créations

³³² *Op., cit.*, p. 45.

³³³ *Ibid.*, p. 149.

³³⁴ Festival des Arts de Guadeloupe.

³³⁵ Silvia Garcia, « La "découverte" de l'Amérique et la littérature française », *In*, Alain Yacou (dir), *Les apports du Nouveau Monde à l'ancien*, Paris, CERC-KARTALA-FESTAG, 1995, p. 128.

artistiques sont au contraire la cheville ouvrière d'enjeux géopolitiques. La France renforce et consolide par ce truchement son implantation dans ses anciennes colonies voire son élargissement.

« Suite à la décolonisation, des politiques de coopération furent mises en place par la France et l'Europe avec les anciens pays colonisés. Au début des années 1990, elles prirent une tournure particulière, en raison de grands bouleversements internationaux. L'espoir d'une autre Afrique semblait naître de cette conjoncture internationale, comme l'avènement d'une nouvelle ère de renaissance, soldant en quelque sorte les comptes de la colonisation. [...] Dans ce contexte, il était nécessaire de repenser la présence française en Afrique, non seulement dans ses anciennes colonies et son « pré carré », mais aussi sur une grande partie du continent. [Et donc] dans un monde en proie à de grands bouleversements, la France commençait à repenser sa politique de coopération vis-à-vis de l'Afrique en s'investissant dans le domaine de la promotion des arts contemporains sur le continent³³⁶ ».

Ce projet se résume assez fidèlement dans la réalité institutionnelle des Antilles et de la Guyane.

« Dès les débuts de la colonisation, en 1635, [jusqu'] au début des années 1990, l'histoire institutionnelle politique de la Martinique et plus généralement des Antilles résulte ainsi d'un processus d'intégration de plus en plus poussé d'une périphérie aux centres que constituent la France et l'Union européenne³³⁷ ».

Cette France hégémonique qui, à force d'instiller et de renforcer sa culture dans ces territoires excentrés, a eu pour but ultime de préserver ses intérêts. Cette culture française fut largement relayée par les organes de presse. La création de l'organe de presse France-Antilles³³⁸, qui s'est étendu à France-Guyane par la volonté de la métropole, en est une parfaite illustration, comme le soulignent les propos suivants :

³³⁶ Annick Bourdié, « Art chorégraphique contemporain d'Afrique, enjeux d'une reconnaissance », *In, Marges*, 16, 2013, pp. 73-86, <https://journals.openedition.org/marges/263>, pp. 9-10. Consulté en janvier 2016.

³³⁷ Marc Sefil, *op. cit.*, p. 20.

³³⁸ France-Antilles est un quotidien régional français ayant paru de 1964 à 2020. Il est diffusé en deux versions distinctes en Martinique et en Guadeloupe. Il symbolise le premier quotidien représentant les régions de France de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Guyane. C'est à l'occasion d'une visite officielle à la Martinique du Président de la République Charles de Gaulle que paraît le premier numéro de *France-Antilles* le 24 mars 1964. Ce journal, qui n'est encore qu'un mensuel, devient quotidien en septembre 1964. Le 30 janvier 2020, le tribunal de commerce de Fort-de-France prononce la liquidation judiciaire du groupe France-Antilles sans poursuite d'activité. À cette date, le quotidien compte 235 salariés. Le journal a repris depuis peu ses activités par Monsieur Xavier Niel, fondateur de Free, co-actionnaire du journal Le monde par l'intermédiaire de sa holding NJJ.

« [...] Par ailleurs, ce développement de la presse constituait un puissant vecteur de l'assimilation à la Martinique, non seulement en contribuant à véhiculer un mode de vie à la française, mais surtout en faisant la promotion de cette idée sur laquelle un compromis, sinon un consensus, existait entre les différentes forces politiques³³⁹ ».

Par la mécanique de l'assimilation, la France a instauré, malgré elle et durablement, l'antagonisme tumultueux imprévisible entre l'empreinte de sa culture imposée et l'émergence des cultures singulières dans ces territoires et au sein de la nation française. De pays colonisateur possédant des esclaves, la France n'avait pas envisagé, que trois siècles et demi plus tard, elle hériterait non seulement des terres qu'elle avait conquises par la force, mais aussi de leurs populations, de cultures diverses qui impactent sa propre identité. Cette perspective historique va engendrer une relation particulière entre antagonisme originel multiséculaire et intégration post-coloniale. Une relation double et paradoxale entre l'ancien colonisateur des années 1635 et le néo-citoyen français de 1946, à qui l'on promet une égalité improbable avec les Français de souche. En somme, la France se doit d'assumer sa responsabilité étatique bipolaire : à la fois envers la population originelle du continent européen et celle de la population issue des anciennes colonies, dont elle a aussi la charge. Le citoyen français du continent, quel que soit son rang social, se percevra toujours comme un être civilisé, symbolisant la pensée universelle, tandis que le néo-citoyen anciennement colonisé, ce Français de droit sera perpétuellement perçu par le premier comme étant un Français à part ou plutôt entièrement à part. On peut retenir cet exemple qui est assez révélateur de cette notion sur la différence évoquée entre les « deux France » : « Un ancien membre du cabinet de Bercy soulignait ainsi que les *outramers* sont méconnus et négligés dans les autres ministères et souvent perçus “comme la cinquième roue du carrosse” (entretien, septembre 2016)³⁴⁰ ».

Ce sentiment latent chez les *Outremériens*, de ne pas être totalement reconnus par la France tout en étant de nationalité française, est, entre autres, souligné par Nonone Josette dans son mémoire de master :

« [...] le fait de ne pas reconnaître le département de la Martinique au même titre que les départements de la France, de l'hexagone français. Dans chaque situation, la France hexagonale montre sa

³³⁹ Marc Sefil, *op. cit.*, p. 106.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

supériorité et son autorité sous forme de lois et de décrets propres aux îles, aux « Vieilles Colonies ». Ainsi la France est aimée, mais haïe en même temps³⁴¹ ».

Le peuple français, quant à lui, reste clivé sur la perception qu'il a de cet autre que lui, mais qui est en même temps lui, parce-que Français, au nom du droit ; cet autre qui demeure malgré tout différent culturellement.

À ce propos, Pierre Souquet-Basiège (descendant colon martiniquais), parle de paradoxe français en ces termes :

« Pour ces représentants de la France profonde, enclins à considérer le Français comme le modèle de l'être civilisé, la question n'implique évidemment pas la curiosité, mais exprime plutôt un constat : l'étrangeté de cette variété d'individus par rapport à eux-mêmes. Tendancé donc à la considérer comme défectueuse [...] Le mieux qu'ils puissent souhaiter à ses membres, estiment-ils dans un louable élan de *générosité* [...] en s'efforçant de gommer ce qu'ils ont de particularités originelles³⁴² ».

On l'aura compris, la posture atavique du Français de la Métropole est bien réelle : à la fois, tous à mon image, celle de ma langue, de ma culture, point de place pour la singularité extra-métropolitaine des *Outremers*. Parallèlement, ce même Français de référence et de la norme entretient, nourrit et transmet le principe d'étrangeté de l'autre, ceci de génération en génération. Il fantasme sur ces autres Français des anciennes colonies qui sont lointains et différents de lui. À ce sujet, l'auteur du *Malaise créole* nous fait une parfaite description à travers cette remarque :

« [...] un cliché revient assez couramment : celui de *la belle Créole*, imaginée comme une beauté au teint bronzé, à l'ample chevelure lisse et aux traits passablement européens. » [Il poursuit dans son analyse en soulignant que] C'est pourquoi, en opposition avec le postulat de l'anéantissement de la spécificité créole par la voie de l'assimilation au modèle français, que leur dicte leur rationalité, s'impose insidieusement à leur subconscient la nostalgie insolite d'une certaine créolité de leur façon. Créolité parfaitement mythique qui n'a d'ailleurs pas d'autre objet que de nourrir chez eux des rêveries plus ou moins lascives, sur fond d'exotisme³⁴³ ».

³⁴¹ Josette Nonone, *Lecture d'une ambivalence identitaire de la société martiniquaise, essai psychanalytique d'une aliénation*, mémoire de maîtrise en sciences des religions, présenté à la Faculté de théologie et de sciences des religions, 2013, p. 98.

³⁴² Pierre Souquet-Basiège, *Le malaise Créole ; Un dérivé du mal français... Un béké relève la filiation*, Kourou, Ibis Rouge Éditions, Presses Universitaires Créoles/GEREC, 1997, pp. 31-32.

³⁴³ *Ibid.*, p. 32.

En définitive, « [...] la France n'a jamais encore pu saisir la différence entre l'assimilation et l'intégration : elle s'évertue à ne pas intégrer³⁴⁴ », comme le souligne Aure Jeangoudoux.

Le fait est qu'entre vouloir à tout prix imposer la culture française dans l'optique de sauvegarder la grandeur de la France à la face du monde et, paradoxalement, remettre en cause cette « France » qui a été historiquement construite par elle, ne permet nullement aux Français du continent de s'approprier entièrement et véritablement de cette France ainsi reconfigurée, et qui est dorénavant éclatée, diverse et multiple. Et pourtant, grâce à la scolarisation, une grande majorité des groupes sociaux issus des anciennes colonies ont une idée de l'espace national français, et peuvent le considérer comme étant le leur.

Comment est né ce quiproquo idéologique ?

Le prisme de la Révolution française de 1789 pourrait nous fournir des éléments de réponse. En effet, cette période est fondamentale dans l'histoire de France *et de celle du monde*, mais aussi des colonies françaises. En France, la société curiale est hiérarchisée en trois groupes sociaux : la noblesse, le clergé et le tiers état. Le dernier groupe est celui des personnes qui travaillent et ne cessent de payer les taxes aux plus riches. Il est facile *a priori* de trouver une similarité avec la structure sociale des colonies : une minorité de dominant, une classe intermédiaire de mulâtres et une classe inférieure, celle des esclaves, représentant le plus grand nombre de la population. L'article 1 de la « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 », stipule : « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune³⁴⁵ », ratifiée notamment par la France en décembre 1948, stipule : « Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits. Ils sont doués de raison et de conscience et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité³⁴⁶ ». Cette déclaration a récemment été nuancée³⁴⁷ par la France. De son fondement découlent deux principes

³⁴⁴ Aure Jeangoudoux, *op. cit.*, p. 9.

³⁴⁵ Article 1 Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789. Source : <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>. Consulté le 10 mai 2019.

³⁴⁶ Article 1 Déclaration universelle des droits de l'homme. Source : <https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/index.html>. Consulté le 29 août 2021.

³⁴⁷ Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 », stipule : « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune ».

majeurs : « libres et égaux ». Initialement, en 1789, Égalité pour ceux qui subissaient le régime féodal sur le sol français et liberté pour ceux qui étaient sous le régime esclavagiste dans les colonies. Plus tard, l'article premier du 4 octobre 1958 de la Constitution française érige et replace l'Homme, tous les hommes au cœur de la nation, de la cité, gommant ainsi toutes les différences de classe, de race et de religion :

« La France est une République indivisible, laïque, démocratique et sociale. Elle assure l'égalité devant la loi de tous les citoyens sans distinction d'origine, de race ou de religion. Elle respecte toutes les croyances. Son organisation est décentralisée. La loi favorise l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et fonctions électives, ainsi qu'aux responsabilités professionnelles et sociales³⁴⁸ ».

En Guadeloupe, en Martinique et en Guyane, la très grande majorité des esclaves ne savait ni lire, ni écrire. Cela n'enlève en rien leurs capacités intellectuelles de comprendre l'essence de la constitution française et surtout celui de la déclaration des droits de l'Homme. Ils ont parfaitement compris, qu'à l'avènement de cette loi, non seulement ils seront libres, mais surtout ils ne seront plus considérés comme étant des « biens meubles ». Ils retiennent essentiellement : que tous les « hommes sont égaux » et ils ont à juste titre raison. Dorénavant selon leur propre compréhension, la couleur de la peau n'est plus le filtre pour dire qui est homme et qui ne l'est pas. Cette constitution française est fondatrice pour la France, mais aussi pour les colonies et l'humanité, tant cette déclaration des droits de l'homme est de caractère universel, celui de reconnaître l'égalité des citoyens devant la loi, ainsi que les libertés fondamentales, mais aussi la souveraineté de la nation.

C'est peut-être là que s'insinue le quiproquo, car si nous revisitons les articles de la constitution de 1789, mesurons leur écho dans les colonies, nous pouvons comprendre [la méprise] le fourvoiement des esclaves, dans leur attente et espoir incommensurable à propos du texte de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen. L'article premier cité en *supra* stipule que « Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits. Ils sont doués de raison et de conscience et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité. »

³⁴⁸ https://www.conseil-constitutionnel.fr/sites/default/files/as/root/bank_mm/constitution/constitution.pdf, consulté le 10 mai 2019.

Le premier constat est l'application bancaire de ce principe due à l'antonymie du continuum de la construction d'une société coloniale et postcoloniale, fondée sur le concept de race. In fine, ce concept définit une asymétrie pensée inamovible du rang social et la fonctionnalité dans la société. Il y a deux composantes de la population où les rapports sont clairement définis. Le maître blanc qui possède des esclaves noirs. Le maître est au-dessus de toute chose, il est intouchable. Le Noir intègre cet état de fait, parce qu'il le vit au quotidien dans son existence : classé au dernier rang de la hiérarchie sociale. À cause de son phénotype foncé, il n'a pas de statut d'homme, il est privé de liberté et le demeure, sa « destinée » étant d'être l'esclave de l'homme blanc. Les inéluctables miscégénations et métissages, qui se sont opérés entre les êtres blancs et noirs, ont fait émerger une nouvelle composante de la population : les Mulâtres. Ces derniers sont le résultat d'un croisement de phénotype blanc (en général le maître) et de phénotype noir (la femme esclave). Très souvent l'enfant né de ce mélange se rapproche quelque peu du blanc, par la couleur claire de la peau, la texture des cheveux lisses, voire des pupilles de couleur bleue ou verte. Dans le contexte de l'époque où seule la couleur blanche possède tous les avantages et privilèges, il est indéniable que couramment, le Mulâtre se positionne et penche davantage vers le Blanc, et rejette pour ainsi dire la part de nègre héritée de sa mère. Il va de ce fait œuvrer et travailler avec acharnement pour répondre aux critères de sélection de l'assimilation européenne : la culture, l'éducation religieuse, l'instruction civique, le savoir-être, les bonnes manières, s'attacher à être irréprochables (aucun vice n'est à relever). Il arrive à se faire une bonne place sur le plan économique, certains paradoxalement possèdent même des esclaves. Les Mulâtres, les Métis, les Gens de couleurs qui sont libres se retrouvaient dans une position inconfortable, car ils portaient en eux une double couleur : le blanc et le noir. Même en choisissant la part blanche, ils n'étaient pas pour autant intégrés dans le cercle fermé des Blancs. Pareillement ils étaient rejetés par la population nègre qui ne reconnaissait en eux ni dans la couleur, ni dans leurs attitudes reniant la part nègre qui coulait dans leur sang. Plus cette frange intermédiaire de la société coloniale augmentait en nombre, mais aussi en assise financière, plus la suprématie blanche ne cessait de bloquer cette avancée par ordonnances, arrêts, textes administratifs en tout genre³⁴⁹.

³⁴⁹ « Jusqu'à la Révolution de juillet 1830, il était interdit aux gens de couleur libres de porter les noms des Blancs, de prendre les titres de « monsieur » ou de « citoyen » et d'être officier de la milice. La ségrégation raciale touchait tous les domaines de la vie coloniale. Ainsi la milice comprenait des compagnies de Blancs et des compagnies des gens de couleur. Ces derniers étaient exclus de toute participation aux assemblées de la colonie (conseils municipaux et conseil colonial) : même la gestion de certains aspects de la vie paroissiale leur était fermée. [...] Par ailleurs l'ordonnance du 1^{er} vendémiaire an XIII (22 septembre 1804), qui avait modifié le code civil en Guyane, marqua du sceau de la

Il était essentiel, pour eux, que toute velléité de la part des Mulâtres vers une ascension dans la vie politique et économique de la colonie soit freinée ; car cette nouvelle classe intermédiaire, portant un peu de leur sang, constituait une menace croissante pour les Blancs. Mais le poids des préjugés de couleur persiste pour ces hommes qui ont une part de phénotype blanc, mais qui sont relégués pourtant dans la classe des Noirs, par les mêmes Blancs. Serge Mam Lam Fouck nous l'explique en ces termes :

« Métis ou [Noirs], propriétaires ou artisans, les affranchis se situaient entre ces deux pôles, et ne trouvèrent matière à se positionner ni dans l'une, ni dans l'autre classe. Les "gens de couleurs libres" par leurs existences même jetaient le trouble dans l'organisation de la société coloniale. Libres comme les "Blancs", jouissant d'une instruction et d'une aisance matérielle parfois supérieure à celle de nombre de "petits Blancs", les "gens de couleurs libres", conduits par les plus éclairés, contestèrent l'ordre établi en revendiquant l'égalité. Les contestataires trouvèrent en Métropole des alliés, adeptes de la philosophie des lumières et des principes de la Révolution de 1789³⁵⁰ ».

Le deuxième constat, qui découle du premier, c'est le maintien du fondement social par la race. C'est là le fruit de la permanence d'une quête de l'égalité des races par les Noirs, les Mulâtres et par les citoyens postcoloniaux vis-à-vis de la classe dominante, ce, sans pour autant envisager l'abolition du dogme de la race. Cela a pour conséquence une citoyenneté inachevée en quête continuelle de cadres institutionnels dont la portée égalitaire s'avère toujours plus improbable, depuis le stade de la colonie esclavagiste, puis du post-esclavagisme, jusqu'à la départementalisation, elle-même couronnée par la régionalisation, puis amendée par la territorialisation.

« De plus, de par leur statut spécifique de départements d'outre-mer, nos régions donnent l'impression d'avoir été simplement *juxtaposées*, plutôt que réellement *intégrées*, à l'ensemble national, différence de situation encore accentuée par leur éloignement et leur spécificité³⁵¹ ».

L'égalité ne pouvant s'affirmer entre les Français de souche et les autres, le projet des ultramarins tend à une autonomie politique contenue par le maintien de la dépendance à la

l'égalité l'évolution séparée des races [...] en proscrivant les mariages entre Blancs et gens de couleur, en interdisant la reconnaissance des enfants naturels de couleur par leur père ou mère de race blanche et en déclarant nuls toute donation entre vifs, tout legs universel ou particulier fait par un Blanc à une personne de couleur ». Serge Mam Lam Fouck, 2006, *op., cit.*, p. 30.

³⁵⁰ *Op., cit.*, p. 27.

³⁵¹ Pierre Souquet-Basiège, *op., cit.*, p. 79.

métropole³⁵². Cela s'inscrit dans une perspective historique du courant idéologique des lumières touchant les Mulâtres, les Libres de couleurs ainsi que les esclaves noirs.

De la classe inférieure des Noirs, jusqu'à la classe intermédiaire des Mulâtres, il s'est imposé un cahier des charges irréalisable : parvenir à une couleur de peau quasi-blanche, une bonne éducation européenne, ainsi qu'une aisance financière affirmée, ce qui ne garantissait pas pour autant, aux Noirs, l'égalité avec le Blanc. C'est donc avec ténacité, âpreté et sans relâche que, surtout les Mulâtres, vont revendiquer avec force l'égalité de leur droit civique. Ils vont donc se saisir des fondements de la « Déclaration universelle des droits de l'homme », pour renvoyer la France face à ses contradictions. Ils réclamaient justice et que l'égalité soit étendue à tous les Français. Leur unique stratégie était d'assimiler de façon absolue la culture française. C'est cette réalité qu'expose ainsi l'historien S. M. L Fouck :

« Les Mulâtres ont ainsi fixé les contours du projet politique qu'adopteront ces générations post-esclavagistes : il s'agit d'intégrer la société coloniale dans le système juridique et politique métropolitain, ce lieu qui a créé chez eux l'espérance de la liberté et de l'égalité. Pour que ce projet prenne corps face aux forces qui ne manquèrent pas de s'y opposer, aussi bien dans la colonie que dans la métropole, les Mulâtres se sont forgés l'image d'une France embellie par son idéologie révolutionnaire et sa générosité civilisatrice³⁵³ ».

C'est donc par eux que la mise en ordre de marche de l'assimilation va s'opérer. Ils vont donc engager ces anciennes colonies et sa population dans un nouveau lien avec la France, dont les conséquences sont bien perceptibles aujourd'hui, où on a le sentiment que le combat pour l'égalité d'être Français au même titre que les Français de l'Hexagone perdure : ce combat est un phénomène qui vise la véritable rupture du statut d'esclave et faisant accéder à celui du citoyen réellement « libre », afin de concrètement briser la continuité de l'inégalité s'opérant sous le voile de la départementalisation. L'antonymie représente le principal caractère de l'application de la race qui solidarise rupture et continuité.

³⁵² L'article 72 de la Constitution dresse la liste des collectivités territoriales de la République que sont : « les communes, les départements, les régions, les collectivités à statut particulier et les collectivités d'outre-mer régies par l'article 74. »,

<http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/role-et-pouvoirs-de-l-assemblee-nationale/les-institutions-francaises-generalites/l-organisation-territoriale-de-la-France>, consulté le 11 avril 2020.

³⁵³ Serge Mam Lam Fouck, 2006, *op. cit.*, p. 37.

Le troisième constat, que l'on peut faire, est celui que précise Yves Benot en relevant que « cette révolution, après tout, est celle du peuple de la métropole, qui a affaire à ses propres dominateurs, et non à ceux des îles lointaines³⁵⁴ ». L'un des plus importants points que met en évidence ce constat c'est d'une part la dualité de la France avec ses lois et sa noble idéologie (« tous les hommes sont égaux »), et d'autre part le quiproquo structurant la compréhension et la lecture de la « Déclaration universelle des droits de l'homme », du point de vue des colonies et du point de vue de la Métropole. En effet, le siècle des lumières défend l'idéologie selon laquelle « tous les hommes naissent égaux », et simultanément, mais aussi de façon paradoxale, les philosophes de la même époque prônaient plutôt la préservation du système de l'exploitation de l'homme par l'homme, donc de l'esclavage, dans les colonies. Comment peut-on alors lutter contre l'esclavage, tout en poursuivant le colonialisme ? Au demeurant, cela ne constituait même pas une contradiction pour les instigateurs de la Révolution française (Robespierre, Condorcet, l'Abbé Grégoire et d'autres encore).

« [...] L'anti-esclavagisme est une protestation contre un certain mode d'exploitation des colonies, et donc n'implique pas automatiquement un anticolonialisme de principe. Il peut même être à la base d'une conception plus moderne, plus efficace de la colonisation³⁵⁵ », fera remarquer Yves Benot.

Ce dernier constate, du reste, que dans la pensée des lumières :

« Ce qui les avait préoccupées, c'était l'égalité politique des hommes de couleur libres – une couche sociale dans laquelle elles retrouvaient un équivalent colonial des bourgeois français du tiers état³⁵⁶ ».

Les esclaves loin de toutes ces idéologies, ces luttes pour l'égalité civique portée par les Mulâtres ont tout de même obtenu la chose à laquelle ils aspiraient le plus : la liberté, une fois que l'abolition de l'esclavage fut définitivement actée, en 1848. Dans le même temps, ils ont cru au concept d'égalité entre les hommes, et c'est très probablement là que se situe l'équivoque. Car, d'un côté, de grands idéaux humanistes conduisent la France à la révolution, mais également à l'abolition de l'esclavage. Toutefois, elle ne souhaite pas pour autant perdre l'annexion de ses colonies.

³⁵⁴ Yves Benot, *La Révolution française et la fin des colonies*, Paris, éditions la découverte, 1987, p. 16.

³⁵⁵ *Op., cit.*, p. 12.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 8.

D'un autre côté, on a l'esclave qui pensait retrouver, au travers de ce processus, à la fois la liberté et l'égalité, surtout lorsqu'il était au courant du projet Schoelchérien³⁵⁷ qui était déjà un véritable plaidoyer à l'assimilation. La citoyenneté, acquise par ce biais, promettait le droit au travail qui garantissait la perception d'un salaire. S'y ajoute le fait d'avoir enfin une vie de famille, tout en accédant à l'instruction par l'école et même à la garantie suprême du droit civique. L'assimilation alors prônée promettait une intégration de tous les nouveaux Français, y compris ceux qui ont été le plus touchés dans leur statut d'homme et dans leur liberté, au point qu'il y aura, au sein des peuples soumis à l'esclavage et à la colonisation, ainsi que leurs descendants, un culte du schœlchérisme³⁵⁸. Schœlcher fut ainsi longtemps considéré comme leur sauveur, souvent appelé « papa Schœlcher », tout comme De Gaulle le sera plus tard. Toutefois, l'assimilation sera portée et exaltée principalement par les Mulâtres, les Métis, les Gens de couleurs et la petite bourgeoisie créole aussi bien des Antilles que de la Guyane :

« Du fait même de l'assimilation culturelle dont elle se réclamait, la petite bourgeoisie créole de la Guyane avait le sentiment d'appartenir au cercle fermé des "civilisés" en considérant que le "nègre" dont il était question dans le Grand dictionnaire du XIX^e siècle se trouvait en Afrique³⁵⁹ ».

Cette image idéale, voire fantasmée de la représentation de la France auprès d'eux - une France généreuse, humaniste et civilisée - va sourdre inéluctablement sur les anciens esclaves noirs, qui eux aussi voudront ressembler au Blanc, en intégrant le concept du Blanc, car c'est là l'assurance éventuelle pour eux de ne plus subir les différences sociales, économiques et humaines simplement.

L'assimilation, cette continuité historique de la vie des anciens et des descendants des esclaves dans la nation française, est définitivement marquée, dans l'imaginaire collectif, par la date repère de 1946.

³⁵⁷ « Le projet schoelchérien proposait une réorganisation complète de la société coloniale après l'abolition. Les anciens esclaves vivraient selon des principes nouveaux, pour eux : libres, ils toucheraient un salaire pour leur travail, pourraient constituer une famille en se mariant « légalement » et leurs enfants iraient à l'école ; citoyens, ils pourraient exercer leurs droits civiques, lors de consultations électorales, notamment. Cette réorganisation impliquait donc l'application des acquis républicains dans les colonies. Elle impliquait de ce fait l'usage dans les colonies, des mêmes lois régissant la métropole ». Marc Sefil, *op. cit.*, p. 87.

³⁵⁸ « Le shoelchérisme fut un véritable conditionnement puisque c'est ce que les enfants ont appris à l'école jusqu'à des temps pas très éloignés (1970-80) ». Josette Nonone, Lecture d'une ambivalence identitaire de la société martiniquaise, essai psychanalytique d'une aliénation, mémoire de maîtrise en sciences des religions, présenté à la Faculté de théologie et de sciences des religions, 2013, pp. 51-56.

³⁵⁹ Serge Mam Lam Fouck, 2006, *op. cit.*, p. 103.

« Pour ces hommes qui considèrent la France comme leur patrie, au même titre que les “Français de France”, la départementalisation de la colonie apparaît comme la solution aux maux dont souffre le pays. L’assimilation au régime économique, social et politique de la France doit amener les Guyanais “à l’état intégral de citoyens français”³⁶⁰[...] ».

Cette même départementalisation tant convoitée, montrera, un demi-siècle plus tard, un désamour des Ultramarins envers la mère patrie, ce, avec un fort relent de contestation. Il en résultera les méandres de l’assimilation que dénonce Georges Trésor en ces termes :

« Mais, véritable serpent de mer, l’Assimilation dont les fondements ne sont pas juridiques mais idéologiques, déborda obligatoirement la sphère politique où elle ne pouvait rester confinée, pour se projeter dans notre espace privé où elle allait prendre tout son sens en faisant naître en nous des rêves de Blancs. Imiter le Blanc, adopter son langage, ses normes, vaine poursuite dans laquelle nous nous sommes épuisés, mais qui révèle à quel point l’Assimilation a un caractère fondamentalement culturel chez l’Antillais³⁶¹ ».

Sainton nous en apporte une explication éloquentes :

« Une chose est sûre : l’aboutissement de la départementalisation était inscrit dans la logique de la colonisation de ces vieilles colonies et de la politique volontariste d’assimilation culturelle et d’osmose législative poursuivie sous la III^e république. » [Il poursuit en indiquant que] C’est bien le point de confluence d’une double trajectoire historique : celle de la *doctrine de l’assimilation*, forme dominante de la culture coloniale de la République depuis la Révolution... et celle de la rémanente aspiration politique des élites de couleur à *l’identité politique et à l’intégration*, qui seules leur paraissait en mesure de garantir structurellement la citoyenneté, le droit et l’égalité devant la loi³⁶² ».

Pour sa part, Josette Fallope nous fait une synthèse historique de la politique d’assimilation menée par la France, en faisant remarquer qu’:

« Historiquement, l’assimilation est un concept né des lumières et de la tradition républicaine à la fin du XVIII^e siècle. L’idée d’« assimiler » les colonies à la métropole est émise par les révolutionnaires

³⁶⁰ *Op., cit.*, p. 91.

³⁶¹ Georges Trésor, « Espace public et assimilation aux Antilles françaises », *In*, Cyril Serva (dir.), *Études Guadeloupéennes, De l’abolition de l’esclavage à la départementalisation Les vérités difficiles*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2000, p. 143.

³⁶² Jean-Pierre Sainton, 2012, *op., cit.*, pp. 25-26.

français qui affirment en 1790 que la Guadeloupe fait partie intégrante de la France. De ce principe découlait sa représentation à l'Assemblée nationale : mais seuls les colons étaient censés représenter la colonie. En 1791, un pas est franchi quand ce droit de représentativité est reconnu aux Mulâtres et aux Nègres libres, application logique des droits de l'homme et des droits civiques reconnus à tous les citoyens de la colonie. En 1795, le député Boissy d'Anglas propose de considérer la colonie comme un prolongement du territoire métropolitain. Selon ces principes, aussi bien le territoire de la colonie que les hommes qui l'habitent sont assimilés et aux citoyens français. Le concept, né de la période révolutionnaire, découle donc de la volonté des libéraux français d'intégrer le libre de couleur statutairement à la nation française : le libre de couleur doit jouir de tous les droits dont est censé jouir un citoyen français³⁶³ ».

À la suite de ces observations, en 1848, aux Antilles et en Guyane française, il demeurait encore un groupe social colonisé et donc contraint, même lorsqu'on l'a théoriquement libéré. En 1946, de groupe social esclavagisé, il passera au groupe social d'assimilé et, paradoxalement, ce dernier semble toujours empêché, freiné dans son évolution sociale, culturelle et spirituelle. En effet, la réalité de sa vie n'a guère changé, malgré son accession à la liberté, suite à l'abolition de l'esclavage. Aussi ce groupe continuait-il encore, jusqu'à très tardivement, à évoluer dans les habitations, les usines sucrières, les champs de canne, les faubourgs aux alentours des villes, ces lieux hérités de la soumission esclavagiste. De surcroît, ici la misère se gangrènera particulièrement dans le contexte général de la seconde guerre mondiale :

« La guerre n'avait pas touché les rives de la Caraïbe mais avait amplifié toutes les inégalités sociales, renforcé l'arbitraire administratif et l'iniquité. Le basculement dans la France Libre mettait en évidence les dysfonctionnements et les archaïsmes de la société antillaise. La sortie de Vichy allait ouvrir la boîte de Pandore de toutes les attentes comprimées³⁶⁴ ».

Le peuple avait faim.

Au lendemain de la libération de la France, le peuple des colonies françaises a soif d'un lendemain meilleur, aspire à une amélioration de ses conditions matérielles de son existence. En effet, « La majorité sociale, dans les mois et les années qui suivent l'après-guerre, exprime surtout

³⁶³ Josette Fallope, « La politique d'assimilation et ses résistances », *In*, Levillain Henriette (dir.) *La Guadeloupe 1875-1914, Les soubresauts d'une société pluri-disciplinaires ou les ambiguïtés de l'assimilation*, Paris, Éditions Autrement, 1994, pp. 34-35.

³⁶⁴ Jean-Pierre Sainton, 2012, *op. cit.*, p. 33.

un formidable appétit de mieux vivre qui signifie d'abord une amélioration des conditions matérielles d'existence³⁶⁵ ».

Ici et là, tous aspirent à la liberté, à l'égalité, à la reconnaissance et au progrès social³⁶⁶. Une seule et unique réponse face à la pression qui découlera de l'expression de ces besoins et réalités sociales : l'assimilation pour être égal au peuple français hexagonal. Les colonisés croient alors en la devise française fondant la déclaration des droits de l'homme : Liberté Égalité Fraternité.

Notons par ailleurs que 1946 est l'année du vote de la loi d'assimilation qui promet une rupture avec la société d'habitation. Lorsque, entre autres, les trois colonies françaises – la Guadeloupe, la Guyane et la Martinique – acceptent d'être assimilées, cela représente toute une espérance d'hommes et de femmes pour se sortir de la misère et de la disette, exacerbée par la guerre. Ils optent donc pour l'accès à la citoyenneté et à une forme d'humanité légitime et légale. Du reste, la départementalisation devait, au nom de cette même égalité, effacer les différences de classe et de race. Ce fut la solution inespérée pour les Antillais et les Guyanais. L'historien guyanais, Mam Lam Fouck nous fait une synthèse assez précise de la mise en œuvre de cette assimilation voulue par la population et ses élites politiques, ainsi que la position de la France :

« Lorsque les porte-parole de la population de la Guyane post-esclavagiste parlent d'assimilation, ils évoquent en fait cette fusion qui doit gommer toute trace de domination coloniale. Cette seconde phase prend véritablement ses marques à l'aube de la III^e et elle débouche sur le vote par l'Assemblée nationale constituante de la loi du 19 mars 1946. Le concept d'assimilation est alors entendu de manière différente par le colonisateur et par le colonisé. Pour la France qui se lance dans une deuxième aventure coloniale au XIX^e siècle, le concept s'applique aux pratiques culturelles inhérentes à la colonisation et à l'une des stratégies de la politique coloniale, aux côtés de celle de l'association, toutes deux constituant des moyens d'assujettissement des peuples colonisés et de garantir de la souveraineté française. L'idéologie du progrès et la théorie de la hiérarchisation des "races" humaines ordonnent les pratiques de l'assimilation, qui consistent à amener les populations coloniales à l'abandon de leurs propres pratiques sociales jugées inférieures, au profit d'une "élévation" sur l'échelle des "races" et de "la civilisation". L'idéologie du progrès et la théorie de la hiérarchisation des "races" humaines sont également mobilisées dans les pratiques politiques et sociales des "hommes de couleur" de la Guyane. Leur discours légitime en effet "l'œuvre coloniale" de la France

³⁶⁵ *Op., cit.*, p. 68.

³⁶⁶ « L'esprit de la libération souffle sur les Antilles (1945-1946). Il signifie une forte aspiration à la liberté, à l'égalité, à la reconnaissance et au progrès social. L'idée dominante de la "régénération" des Antilles trouve des espérances diverses à travers l'option pancaribéenne régionaliste ou celle, dominante, de l'assimilationnisme intégral », *Ibid.*, p. 80.

qui les a “amenés” à la civilisation française, mais ils détournent l’objectif de l’assujettissement au profit de celui de l’égalité entre la condition de Français et celle de Français de France. L’assimilation est ainsi transformée en instrument de libération de la domination coloniale³⁶⁷ ».

Comble de l’histoire, cette solution deviendra, au fil du temps, davantage une structure mentale et philosophique, gérée à travers un solide système administratif et législatif imposé tout au long de la construction française en terre américaine. À partir de ce tournant historique, tous les groupes sociaux de la population des anciennes colonies antillaises et guyanaises ont cet attachement quasi-viscéral à la France, « c’est [là] le génie assimilateur de la France³⁶⁸ ». Les Afro-descendants vont accepter l’assimilation et se montrer même zélés en la matière (être plus Français que le Français). Aussi n’auront-ils de cesse de vouloir atteindre leur utopie, de vouloir acquérir réellement cette égalité, de façon totale et absolue, en usant de toutes les stratégies possibles et imaginables. L’avènement de plus en plus improbable de cette égalité va pousser les Antillais et les Guyanais à légitimer leur quête de l’impôt du sang acquis lors des deux grandes guerres, dans leur engagement dans la dissidence pour libérer la France. Cette légitimation va se perpétuer au travers du service militaire. Finalement, cette quête perdue d’avance, génère des trésors d’inventions d’un rêve qui ne sera jamais atteint, rêve qui ne tient qu’à un seul but : l’improbable « être égal au Blanc ».

Ce déséquilibre idéologique, que nous qualifions de structurel, résulte, en définitive, de l’assimilation. Du reste, ce déséquilibre persiste encore de nos jours dans une continuité temporelle et spatiale. L’équivoque du point de vue des *Outremers* se situe précisément au cœur même de la conception de l’assimilation émise et proposée par la France. Ce choix de rester Français, par la population des *outremers*, est nourri par un contrat de l’ambiguïté signé entre les anciennes colonies et la France. Pour la première partie, accepter l’assimilation c’était accéder à l’égalité virtuelle, sans remettre en cause les dogmes de la race et limiter son humanité à la citoyenneté française d’une part, et de l’autre, il s’agit de soumettre cette population à l’assimilation pour l’assujettir dans une perspective coloniale aux mœurs françaises, et donc continuer d’asseoir l’élargissement de l’empire français, tout en proclamant paradoxalement un idéal d’émancipation de fraternité et d’égalité.

³⁶⁷ Serge Mam Lam Fouck, 2006, *op. cit.*, pp. 9-10.

³⁶⁸ Pierre Souquet-Basiège, *op. cit.*, p. 36.

« L'abolition ne mit pas fin à cette situation. Racisme et oppression de classe prirent des formes nouvelles, adaptées au cadre légal. Sous le régime autoritaire de l'empire, ce fut la continuation à peine modifiée de la période esclavagiste. Avec la République, les antagonismes se manifestèrent sous des formes diversifiées, subtiles ou violentes selon les circonstances, mais encadrés et bridés par des lois qui en théorie devaient garantir "liberté, égalité et fraternité". En théorie, parce que, dans la réalité, l'État, même républicain n'était pas neutre : il représentait et défendait globalement les intérêts de la classe dominante, en l'occurrence la classe bourgeoise française liée à l'exploitation des colonies et la classe bourgeoise de la Martinique³⁶⁹ ».

Au sein de cette réalité, il va donc s'installer et de façon durable le double jeu de l'équivoque français. Le néo-citoyen français va se retrouver pris entre deux projets de société *a priori* incompatibles et de surcroît biaisés. Ils génèrent deux structurations et organisations improbables, qui vont dorénavant, cohabiter et marcher ensemble. Elles vont se colmater en quelque sorte, en s'assemblant tant bien que mal, pour former un équilibre social dans la dysharmonie. « Il faut être inconscient pour imaginer que cette île est passée sans heurts du système colonial à la départementalisation³⁷⁰ ». Une marche bancale, en somme, mais qui avance quand même. Quel paradoxe !

Ce quiproquo idéologique originel, d'une inégalité de fait justifiée par une suprématie européenne alors que l'égalité est posée comme crédo, nourrit sournoisement les soubassements des sociétés *outremériennes* maintenant de façon voilée un déséquilibre tant, mental, relationnel que physique entre les *Outremers* (la Guadeloupe, la Martinique et la Guyane) et la France. En réalité, de ces sociétés émerge une immanence socio-psychologique confuse, et frustrée parce que le fondement idéologique est basé sur de l'incohérence établie comme cohérence. Les Hommes issus de ces territoires sont dans une perpétuelle attente salvatrice de l'adéquation de la pensée idéologique française quant à sa conformité et à son application effective. Cette attente, cet espoir vain se transmue ou du moins se revitalise dans un process incarné, c'est-à-dire l'individu va intégrer subrepticement cette ambiguïté, tant physiquement, que mentalement. En effet, le soma dans son entièreté va se mobiliser, va bouger dans une ambivalence, une forme de disposition à la simultanéité de deux sentiments ou de deux comportements antinomiques.

³⁶⁹ Armand Nicolas, *op. cit.*, p. 114.

³⁷⁰ Henriette Levillain (dir.), *la Guadeloupe en IIIe République, Guadeloupe 1875-1914, Les soubresauts d'une société pluri-ethnique ou les ambiguïtés de l'assimilation*, Paris, Éditions Autrement, 1994, p. 11.

La dualité présente ici n'est point destructrice, bien au contraire, elle génère une qualité exceptionnelle chez l'être antillais et guyanais, celle de *vivre avec*, hérité de ce quiproquo idéologique originel. L'Homme antillais et guyanais « danse » quasiment son immanence sociale. C'est la manifestation la plus fidèle de cet atavisme historique. En réalité, l'être antillais et l'être guyanais sont « équivoques » par leur manière d'être en relation avec l'autre, selon les catégories de hiérarchisation (par la couleur de peau entre autres), leur rapport au travail, leur rapport à l'espace (intime ou public), leur conception de la citoyenneté, ainsi que dans leurs expressions culturelles par le conte, la danse, la musique, le carnaval. Le Guadeloupéen, le Martiniquais et le Guyanais demeurent par conséquent des êtres énigmatiques et insaisissables et se définissent comme tels.

III.2- Le paradoxe de la double appartenance

Nous l'avons vu, aux Amériques, une histoire complexe et singulière s'est construite sur quatre siècles environ (XVI^e-XX^e), aboutissant, pour les Antilles et la Guyane colonisées, au statut de département français³⁷¹. Pourtant, on serait tenté de dire que : « La Guadeloupe n'est ni une colonie, ni un département, et cependant elle est à la fois l'une et l'autre³⁷² ». Elle est une « colonie départementalisée » selon l'expression du philosophe Cyril Serva.

Rappelons-nous que la structure osseuse des sociétés antillaises et guyanaises est l'habitation. Elle a fait émerger une civilisation nouvelle : une forme hybride qui, probablement, assure son originalité dans sa complexité institutionnelle bancale. Aujourd'hui, l'ensemble de cette organisation sociale demeure encore inédit, car elle est à la confluence entre la société *habitationnaire* d'hier et la société moderne d'aujourd'hui, dont le tout est depuis sous le contrôle et la quadruple dépendance : politique, économique, institutionnelle, législative de la France.

³⁷¹ « L'Assemblée nationale constituante adopte, le président du Gouvernement provisoire de la République promulgue la loi dont la teneur suit

Article 1^{er} : Les colonies de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Réunion et de la Guyane française sont érigées en départements français

Article 2 : Les lois et décrets actuellement en vigueur dans la France métropolitaine et qui ne sont pas encore appliqués à ces colonies feront avant le 1er janvier 1947 l'objet de décrets d'application à ces nouveaux départements.

Article 3 : Dès la promulgation de la présente loi, les lois applicables à la métropole le seront dans ces départements sans mention expresse insérée aux textes. La présente loi délibérée et adoptée par l'Assemblée nationale constituante sera exécutée comme loi de l'État ».

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000868445>. Consulté le 12 février 2020. Loi n° 46-451 du 19 mars 1946

³⁷² Jean-Pierre Sainton, 2012, *op. cit.*, p. 36.

Dorénavant, les territoires de la Martinique, de la Guyane et de la Guadeloupe entre autres sont des territoires d'*Outremers* autant qu'Européens. Ces régions, jadis nommées Départements français d'Amérique, Ultramarins, *Outremer*, constituent des territoires de la discontinuité spatiale. En effet, bien que rattachés, de fait, à l'espace national commun, d'une façon générale, les régions d'*Outremer* demeurent paradoxalement, ancrées respectivement dans leur espace réel, si différent de l'hexagone. Un espace lointain de capitale à chef-lieu : Paris/Pointe-à-Pitre : 6751 km pour la Guadeloupe, Paris/Fort-de-France : 6850 km pour la Martinique, Paris/Cayenne : 7080,57 km pour la Guyane, tandis que 16.047 km séparent la capitale Matā'utu de Wallis et Futuna de Paris, et 9360 km pour Saint-Denis de la Réunion.

Cette configuration spatiale augure une double appartenance factuelle, mêlant à la fois compensation par l'abstraction du lieu lointain, la France, et l'ancrage du lieu de vie, les Antilles et la Guyane. Pour compenser l'unité géographique nationale morcelée, le rattachement se conçoit comme une abstraction institutionnelle du lieu, formalisée par des lois, des normes, des décrets, des règles, un cadre de la formation et de la culture française. Et dans le même temps se manifeste un autre besoin : défendre l'intégrité de l'espace social singulier d'une terre, de nature spécifique, une intégration se réalisant par l'ancrage viscéral à l'unité du lieu réel, incarné par des hommes et leurs propres cultures. Ce sont là deux rapports qui semblent inconciliables, créant en permanence des collisions voire des situations inextricables, demeurées irrésolues.

L'abstraction institutionnelle du lieu correspond à un schéma social, économique et politique. Divers facteurs démontrent combien la nation française conçoit ce schéma, telle une organisation parachutée, en le sous-tendant de la liberté de circulation des biens et des hommes, à travers la liberté de pensée, mais aussi le droit de s'instruire, d'être rémunéré grâce au droit au travail et par le truchement du droit civique.

Dans ce domaine, « 1848 constitue une étape importante en ce sens qu'à l'issue du décret du 27 avril, on assiste à la « déchosification » de l'esclave. Il acquiert de nouveau la personnalité juridique que lui avait supprimée la condition servile, suppression légitimée par *Le Code Noir* de 1685. Mais 1848 peut difficilement constituer le tremplin d'une émergence citoyenne. Même si les anciens esclaves étaient amenés à voter dès le mois d'août 1848 pour désigner leurs représentants au

Parlement français, on ne peut pas pour autant affirmer qu'ils avaient pu en l'espace de trois mois digérer deux siècles d'inhumanité par la seule alchimie du bulletin de vote³⁷³ ».

En réalité, cette organisation en tant qu'abstraction se chevauche avec l'ancrage à l'unité du lieu réel de leur existence, qui correspond à la survivance de l'ancien système colonial qui n'a jamais réellement été abandonné, puisque son fondement culturel de racialisation subsiste. On observe, dans les *Outremers*, comme en France métropolitaine et plus généralement dans les sociétés modernes, que les hiérarchies sociales, du plus vulnérable aux classes aisées, se traduisent par la précarité des Noirs descendants de l'esclavage. Ils sont spécifiquement dominés en *Outremer* par une minorité constituée pour la plupart de Blancs, descendants esclavagistes. Au travers des Békés, la Martinique révèle bien cet archétype, comme nous le rappelle l'historien Armand Nicolas :

« On ne peut pas comprendre l'histoire martiniquaise si on ne garde pas à l'esprit la permanence du système de domination coloniale, sous quelque régime politique que ce fut ; domination de l'État colonialiste associée à la domination de la classe des Békés née de la recomposition de la classe des blancs au lendemain de l'abolition et en liaison avec le développement capitaliste du pays³⁷⁴ ».

Cette confrontation de l'ancien et du nouveau structure le désordre latent des sociétés *outremériennes*, en s'affinant, en même temps qu'elle revitalise et réinvente l'ambiguïté d'un rapport social nouveau qui s'entremêle avec des rapports de classes anciens, ceux de race Noir/Blanc, d'inférieur/supérieur, de civilisé/sauvage, en prônant un improbable idéal de « tous égaux, tous citoyens, tous Français, tous Européens ». Les *Outremers*, vivent utopiquement la « garantie » d'entrer dans une ère nouvelle, celle de la modernité, de la démocratie, du capitalisme, du libre-échange, tout en demeurant dans un certain archaïsme résiduel colonial.

Certes la loi a modifié le statut de l'esclave sur le papier, mais elle n'a jamais radicalement changé les dispositifs ou structures qui le régissent. Ils ont fonctionné depuis des siècles de colonisation et perdurent malgré tout en période postcoloniale et post-esclavagiste, puisqu'ayant fait leur preuve et leur efficacité en tant que schéma de domination. En réalité, seuls les noms des institutions ont changé, mais le continuum perdure dans l'organisation et la gestion éducative, politique, financière, économique et culturelle.

³⁷³ Julien Merion, « La départementalisation 50 ans après : sortir de la fatalité pour emprunter les chemins de l'invention... », In, Cyril Serva (dir.), *De l'abolition de l'esclavage à la départementalisation Les vérités difficiles*, Études Guadeloupéennes, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2001, p. 155.

³⁷⁴ Armand Nicolas, *op. cit.*, p. 115.

Patricia Braflan-Trobo³⁷⁵, s'appuyant sur Siméon Salpêtrier, tente d'expliquer l'origine des problématiques du management en Guadeloupe. À ce propos, elle épingle un certain nombre d'institutions qui existaient au temps de Colbert, et que l'on retrouve aujourd'hui sous d'autres formes. Par exemple, le secrétaire d'État nommé par ce dernier, pour faire appliquer la politique monarque en 2006, devient ministre délégué pour assurer les mêmes fonctions. Le monarque correspond actuellement au président. L'ancien gouverneur, représentant légal du roi, est devenu le préfet qui, demeure le véritable et le premier dignitaire de l'île, ce, en dépit de successions de divers statuts à la carte. Quant à l'intendant général d'alors, il s'est transformé en Trésorier payeur général. L'administration coloniale est transposée en divers services, comme les impôts, la douane, les travaux publics, l'agriculture, le rectorat, y compris la finance locale (comme l'IEDOM, Office de développement de l'économie agricole dans les départements d'*Outremer* (ODEOM), le Fond d'investissement et de développement économique et social dans les Tom (FIDES), l'Agence régional de santé (ARS), ainsi que la justice, la Direction des actions culturels DAC pour la culture, et d'autres services encore. L'actuel ministère des *Outremers* a été substitué au ministère des colonies et se situe toujours dans les mêmes locaux à la rue Oudinot dans le 7^{ème} arrondissement de Paris. Le constat est peut-être *a priori* anodin, mais il faut reconnaître qu'à quelques exceptions près, toutes les institutions clés, qui peuvent avoir des conséquences déterminantes pour la gestion et le développement des *Outremers*, sont dirigés par des Français "Blancs".

Pierre Souquet-Basiège (un Béké, descendant des anciens colons européens de la Martinique), dans son ouvrage précité, *Le malaise français*, parle de « climat surréaliste dans lequel on est passé de l'ancienne situation à la nouvelle³⁷⁶... ». Ce passage frôle une situation kafkaïenne, dans l'époque contemporaine du XX^e-XXI^e siècles. En effet, dans ce contexte, pour le Français des *Outremers*, censé pouvoir accéder aux postes clés à compétence égale que le Français de métropole, voire à un poste supérieur, ou encore lorsqu'il doit se faire force de propositions, en pensant des innovations qui mettent en valeur les savoir-faire endogènes de l'espace antillais et guyanais (culture, plante médicinale, agro-transformation, arts...), il se retrouve généralement freiné. Le handicap majeur à cela est la législation française, dans son abstraction de la spécificité du lieu, façonnée par les stigmates de la race. Le paradoxe est bien réel : celui pour l'*outrémérien* d'être un

³⁷⁵ Patricia Braflan-Trobo, *Société post-esclavagiste et management endogène, Le cas de la Guadeloupe*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 100-101.

³⁷⁶ Pierre Souquet-Basiège, *op. cit.*, p. 18.

individu projeté pleinement dans la modernité du monde dans lequel il vit, mais en y étant englué dans les méandres coloniaux de l'histoire.

Dans ces conditions, alors que la Martinique, la Guyane et la Guadeloupe sont, de par leur PIB³⁷⁷, considérées comme étant des pays riches de la Caraïbe, puisque leur niveau de vie est adossé au standard de leur appartenance à la France et à l'Europe, ces territoires ne sont en vrai que des "pays" virtuellement développés. La réalité c'est qu'ils perdurent dans un retard économique et de sous-développement des infrastructures et des services publics quasi endémiques. Dans une apparence d'opulence et d'occidentalisation affirmée, les *Outremers* vivent plutôt un social chaotique, dominé par le chômage endémique des jeunes (plus de 30%), vivent des crises sociales (des poussées de fièvres à caractère épidémique) aux conséquences lourdes (cf. notamment les évènements de 500 frères³⁷⁸ en Guyane et le mouvement social de 2009 en Martinique et en Guadeloupe³⁷⁹).

Dans l'intervalle de ces crises s'instaure une névralgie dans l'existence courante pour le monde de l'entreprise, qui ne peut régir son activité selon les règles propres au secteur économique, en l'occurrence la rentabilité, la productivité, le concurrentiel, le libre-échange. Les contraintes législatives françaises et le niveau de vie de l'ensemble national maintiennent le tissu entrepreneurial des *Outremers* dans une absence de compétitivité structurelle. En guise des solutions, pour résorber ces déficits, les *Outremers* s'inscrivent dans des dispositifs de dérogation permanente, par exemple l'application de la TVA minorée pour inscrire un droit particulier de l'octroi de mer.

« [...Il s'agit d'] une imposition spécifique des départements d'Outre-mer dont l'origine est très ancienne puisqu'il était perçu dès 1670 dans la colonie de Martinique. Elle est applicable dans les régions de Guadeloupe, de Guyane, de Martinique, de Mayotte et de La Réunion, pour Les importations de biens et les livraisons de biens, faites à titre onéreux, par des personnes qui y exercent des activités de production (les "assujettis")³⁸⁰ [...] ».

³⁷⁷ Produit Intérieur Brut.

³⁷⁸ Yves Jégo, *15 mois 5 jours entre faux gentils et vrais méchants*, Paris, Grasset, 2009.

³⁷⁹ Stéphanie Melyon-Reinette, *Les ferments historiques d'une révolution*, Pdf, 2009,

https://www.academia.edu/8594783/_Les_Ferments_historiques_dune_r%C3%A9volution. Consulté le 12 avril 2020.

³⁸⁰ <https://www.douane.gouv.fr/fiche/fiscalite-douaniere-dans-les-departements-doutre-mer>. Consulté le 13 avril 2020.

Dans ce cadre, les ventes de la France vers la Martinique, la Guadeloupe et la Guyane sont considérées comme de l'exportation. On s'inscrit dans un commerce extérieur au sein des territoires d'une même nation, afin de tenir compte de la réalité singulière des régions en question et que l'on qualifie déjà d'ultrapériphériques³⁸¹. Le summum de cet état de fait se manifeste à chaque changement politique présidentiel ou de gouvernements, lorsque s'instaurent une renégociation et une réitération de lois et de défiscalisations. La banane, principale exportation des Antilles survit de ses apnées concurrentielles, grâce à la perfusion par subvention européenne, et son quota sur le marché européen demeurant fébrile. Mais l'aspect antinomique du réel le plus marquant est le frein au développement local des projets innovants, pouvant respecter des lois et des normes européennes, cela en raison de l'inadéquation à la réalité du terrain duquel ils résultent. Dans les *Outremers*, le porteur d'un tel projet se retrouve généralement coincé dans le paradoxe de sa double appartenance nationale, l'une liée par l'abstraction institutionnelle et l'autre par l'ancrage à la spécificité locale. Son désir d'inscrire son territoire « vécu » dans le progrès auquel il aspire se révèle chaotique, confronté au cadre factice de son « statut national » formulé par le législatif, relayé par l'arsenal administratif qui le replace dans son « statut » national. Le paradoxe évoqué ici se renforce par l'exception française, qui se marque par l'omniprésence étatique et ses carences, comme le soulignent les propos suivants.

« [...] Tutelle qui, par une réglementation étouffante et tracassière, autant que par une assistance démagogique dite *d'État providence*, a pour effet d'en déresponsabiliser les différents corps, y compris ces annexes de l'état que sont les collectivités territoriales. Omniprésent, du fait d'un réseau inextricable de compétences croisées qui défie la décentralisation, il infiltre partout et à tous les niveaux sa domination, tantôt officiellement, tantôt sournoisement. Il enlève ainsi pratiquement tout pouvoir réel d'appréciation ou de décision aux instances intermédiaires. Pourtant en dépit de cette puissance tentaculaire, il s'avère souvent défaillant dans l'une de ces fonctions essentielles : faire respecter la loi³⁸² ».

³⁸¹ Au sein de l'Union européenne, la Guyane, la Guadeloupe, Saint-Martin, la Martinique, la Réunion, Mayotte, les Canaries, les Açores et Madère bénéficient du statut de régions ultrapériphériques. Ce statut est reconnu par l'article 349 du Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne (TFUE), <https://ue.delegfrance.org/outre-mer-2038>. Consulté le 13 avril 2020.

³⁸² Pierre Souquet-Basiège, *op. cit.*, p. 54.

L'omniprésence, l'omnipotence, le providentiel représentent les piliers de l'ambivalence des institutions et de l'État français. Par ce biais, s'installe un jeu quasi-pervers où d'un côté les hommes politiques des *Outremers* veulent obtenir davantage d'autonomie et de responsabilité pour une meilleure gestion de leur territoire, afin de prendre des décisions efficaces pour leur population. Ils ont donc cette double responsabilité les incombant, en étant à la fois les élus de la population antillaise et guyanaise, pour les représenter, les protéger, les défendre, les guider, en même temps qu'ils sont également des élus de la République française, qu'ils se doivent de servir sur la base de ses lois. Comment concilient-ils alors ces deux statuts et représentations ? À ce sujet, Jean-Pierre Sainton parle de désarticulation du politique :

« [...] sa dialectique d'une *intégration* ou d'une *décolonisation* qui paraît tout ce temps, tour à tour – et parfois simultanément – voulue, subie et rejetée ; [...] ces hoquets convulsifs de scènes rejouées en termes analogies ; la récurrence enfin, à des années de distance, du débat statutaire³⁸³ ».

C'est ici une posture ambivalente et équivoque, qu'Éric Nabajoth définit comme une politique double et duelle qu'il spécifie ainsi :

« C'est la politique du dedans et du dehors dans le système bipolaire : assimilation-spécificité. On utilise le langage de l'autre, car l'autre c'est nous, obtenir le maximum de droit, et exiger l'égalité et sortir de l'égalité parce que l'autre ce n'est pas nous, utiliser les instruments de la politique dominante au profit de la construction locale, c'est une double tonalité³⁸⁴ ».

L'ambivalence relevée ici serait-elle alors une intelligence politique spécifique aux Franco-Antillais ? Sur ce plan, la spécificité est prônée comme une estampille, une arme identitaire en réaction au renforcement de l'omniprésence de l'État régalien. Ce même État va continuellement répondre par des adaptations successives qui nourrissent une relation trouble sans fin où les deux protagonistes du « jeu » se servent l'un de l'autre selon leurs intérêts respectifs : « Depuis la Guadeloupe s'applique à l'exposition de ses "spécificités" en s'échinant à parfaire le pacte. Les gouvernements s'appliquent aux exposés des "adaptations" en s'évertuant à parfaire le pacte³⁸⁵ ». C'est ainsi que les hommes et les femmes politiques issus des *Outremers* finissent par se rendre à l'évidence que :

³⁸³ Jean-Pierre Sainton, 2012 *op. cit.*, pp. 16-17.

³⁸⁴ Éric Nabajoth, « Le Girardisme au prisme des cultures politiques en Guadeloupe », *In, Symposium du Centenaire de la naissance de Rosan Girard*, Salle Robert Loyson, Le Moule, Guadeloupe, 12 octobre 2013.

³⁸⁵ Aurore Jeangoudoux, *op., cit.*, p. 5.

« [...] la classe politique locale, découvrant qu'elle n'était plus qu'un rouage dérisoire de l'immense machinerie réglementaire française, s'est résignée à limiter à des protestations de pure forme son rôle naturel de défenseur des intérêts de la communauté, pour n'être plus que le relais docile des partis nationaux vis-à-vis des électeurs locaux. Il lui a donc été impossible d'empêcher que la situation ne se dégrade chaque jour un peu plus, les nouveaux avantages reçus étant sans cesse grignotés par des distorsions d'autant plus frustrantes que le rêve d'assimilation avait été plus grand³⁸⁶ ».

De l'autre côté, ces hommes politiques y compris leur population locale ont une « peur panique de se faire larguer par la France³⁸⁷ ». Ce qui priverait la population des avantages sociaux et matériels (hôpitaux, écoles, accès à l'eau, à l'électricité, et autres différentes aides sociales notamment). Sans cette générosité de la mère-patrie, les dignitaires locaux perdraient en même temps toute leur légitimité, ce qui anéantirait du coup leur raison d'être. Ainsi le progrès social est obtenu par la prolifération d'emplois publics, grâce la départementalisation qui nourrit un sentiment illusoire d'élévation, de développement socio-économique. C'est le malaise créole, celle d'une perversion du système sur le plan local, celle d'un assistanat généralisé même du corps politique local qui se tourne vers l'État. [Et pour parachever ce système discordant comme le précise Pierre Souquet-Basiège], ce « double facteur, ajouté au poids extrême – largement sous-estimé, sinon parfaitement imprévu – des contraintes financières et administratives du système métropolitain a mis rapidement l'économie locale dans l'impasse³⁸⁸ ».

Par-dessus ce système politique local paradoxal, un traitement différencié, disons-le, « spécifique » qui donne l'impression aux Néo-français d'être toujours entièrement à part : « [...] ce qui caractérise essentiellement la relation entre nos régions et la métropole, c'est l'incohérence des actes, le déséquilibre des situations respectives et l'abdication réciproque³⁸⁹ ».

La dichotomie est d'autant plus grande, pour les *Outremers*, que la France ne cesse d'adapter ses lois pour des raisons de spécificité de ces territoires, tout en les niant. En plus, depuis que François Mitterrand a actionné la décentralisation, le gouvernement français donne davantage de pouvoir, d'autonomie aux élus locaux. À ce titre, la France offre de plus en plus de possibilités aux territoires d'*Outremer* de choisir leur statut, tout en restant annexés à la nation française et, parallèlement, le gouvernement français ne cesse d'y être de plus en plus omniprésent.

³⁸⁶ Pierre Souquet-Basiège, *op., cit.*, p. 46.

³⁸⁷ *Op., cit.*

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*, p.78.

« Rien ne caractérise mieux le mal français que cette relation morbide entre l’anomalie des comportements politiques et l’immuabilité des institutions³⁹⁰ » !

Cette ambivalence comme fondement institutionnel implique une permanence d’adaptations et de modifications successifs des statuts des territoires concernés, modifications faites à la carte, pour chaque territoire d’*Outremer* français, qui maintient en toile de fond les survivances du passé colonial adossées aux enjeux contemporains. L’État garantie sa suprématie, en opérant à un désengagement financier, mêlé paradoxalement à des dotations de « l’État providence ». Parmi les illustrations éloquentes, lors du lancement officiel des assises de l’*Outremer*³⁹¹, le samedi 28 octobre 2017 à la préfecture de Cayenne, le tout récent président de la République, Emmanuel Macron, incite à un plus grand engagement des *Outremers*. Il n’hésite pas à avoir un langage acéré et franc, renvoyant les élus, les socio-professionnels et la société civile à leurs propres responsabilités. Il parle dorénavant d’ouvrir :

« une nouvelle page de la relation entre l’État français et l’ensemble des territoires ultramarins [...] Il souhaite rompre cette relation [...] où l’on regarde l’État comme quelqu’un à qui l’on demande et qui ne fait jamais assez, et où l’État regarderait ces territoires comme une charge et non comme une chance [...] rapport qu’il qualifie [...] de relations asymétriques [...] Le président appelle alors de ses vœux que les responsabilités soient partagées et non plus [...] dès qu’il y a un problème, c’est l’État, mais de regarder la part qui doit être prise³⁹² », sous-entendu par les Ultramarins.

Après avoir cultivé un culte de la dépendance, l’État se désengage, or les hommes et femmes politiques des *Outremers* ne semblent point se préparer au séisme socio-économique qui est en train de s’enclencher. Ils ne peuvent donc, en aucun cas, ni assumer les dépenses de la gestion de leur département, ni assurer leur développement. Rappelons que 90% des produits de consommations et de constructions en usage dans les *Outremers* sont importés, sans oublier le taux de chômage les caractérisant (19 % pour la Guyane, 22% en Guadeloupe et 18 % à la Réunion et

³⁹⁰ *Op., cit.*, p. 19.

³⁹¹ Promesse de campagne du candidat Emmanuel Macron... « Retrouver notre esprit de conquête pour bâtir une France nouvelle ». Les assises de l’Outremer doivent démarrer le 04 octobre 2017, dans chaque territoire ultramarin. S’en suivra une phase de consultation locale et nationale. Cette phase de diagnostic s’achèvera au début de l’année 2018, et une synthèse des travaux est prévue au printemps 2018, avait précisé, en juillet année 2017, la ministre des Outremer, Annick Girardin.

³⁹² Discours du lancement officiel des assises de l’Outre-mer par président Emmanuel Macron à la préfecture de Cayenne/Guyane, le samedi 28 octobre 2017, <http://www.elysee.fr/videos/new-video-105/>, consulté le 11 novembre 2017.

en Martinique³⁹³) ; alors même que cette dépendance structurelle a été pensée, organisée : « [...] la politique coloniale fut subordonnée aux instructions du roi dont le principe fondamental était d'interdire le commerce étranger³⁹⁴ ». Cette dépendance tire son origine, bien sûr, du temps de la colonisation, dépendance nommée à l'époque le « droit exclusif ». Ce nationalisme commercial, qui consistait à interdire la colonie de commercer avec l'étranger, subsiste encore. Les *Outremers* ne peuvent donc commercer qu'avec la France ou les pays européens. Or, le revers de cette économie est né :

« [...] avec la départementalisation, on leur a aussitôt étendu l'application de ce tarif – devenu ensuite tarif de l'Union Européenne [...] donc évidemment à un coût rendu nettement plus élevé, par l'éloignement, que leur coût antérieur. [...] Bien sûr, la métropole, en raison des liens de toutes sortes qui les y unissent, s'est trouvée être le principal bénéficiaire de cette disposition³⁹⁵ ».

Il est avéré que les *Outremers* constituent un bel espace d'investissement pour les entreprises européennes et françaises, car tout en étant sous des statuts particuliers, ces derniers font malgré tout partie de l'ensemble français. Le paradoxe économique se maintient au sein de ces territoires comme l'époque coloniale et postcoloniale : « Quand les colonies achètent, on les considère comme un prolongement de la France, quand elles vendent, comme un pays étranger³⁹⁶ ». La construction du nouveau centre hospitalier de Guadeloupe exclut d'emblée les entreprises locales qui n'ont ni la maîtrise technique, ni administrative pour répondre aux normes européennes. C'est un déséquilibre institutionnel qui se confirme encore une fois par ce cas. La conséquence inéluctable est la pérennisation d'un savoir-faire informel, de structure économique fragile, précaire et en marge. Il y a sûrement une nouvelle relation entre l'État et ses *Outremers* pour se projeter dans le futur, mais en attendant d'en trouver l'issue, la dichotomie entre les deux systèmes et modes organisationnels persistent. Les normes sont inadaptées aux Antilles et en Guyane et la législation sont en décalage avec la réalité spatiale, ce qui rend nécessaire les nombreuses accommodations.

³⁹³ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/3975327>, (Guadeloupe, Martinique (2017) et Guyane (2018), consulté le 11 novembre 2017.

³⁹⁴ Marc Sefil, *op. cit.*, p. 23.

³⁹⁵ Pierre Souquet-Basiège, *op. cit.*, pp. 87-88.

³⁹⁶ Armand Nicolas, *op. cit.*, p.106.

Il est reconnu que les régions ultrapériphériques restent bien lointaines dans l’imaginaire de ceux qui pensent les lois. Il est évident que la nature, le climat, comme la géographie très contrastés de ces espaces pluriels, restent une abstraction pour bon nombre de Français de l’hexagone. Ces derniers ont encore du mal à intégrer qu’au final le contour de l’espace Français s’élargit jusqu’en *Outremers*. Lorsque le président Emmanuel Macron propose de réformer l’enseignement scolaire en réduisant à douze les classes primaires, il est évident qu’il n’intègre pas dans son approche spatiale, la réalité de l’école Apagui³⁹⁷ sur la commune de Grand Santi, près du Maroni en Guyane. Ce dernier ne peut imaginer un seul instant, que les élèves, accèdent à leur école au bout d’une heure trente de pirogue. Et l’équipe pédagogique se résume à deux enseignants et six remplaçants, pour 230 élèves de la maternelle au cours préparatoire. Sans oublier que celle-ci est obligée de cuisiner, se loger à l’intérieur même de la salle de classe. Comment est-ce c’est possible, pour la jeune directrice de vingt-quatre ans de respecter cette nouvelle réforme ? En sachant que tout le matériel nécessaire pour le bon fonctionnement de son établissement (tables, chaises, fournitures, salles de classe) est encore inexistant, alors même que la rentrée scolaire a déjà eu lieu. Laurent Polidori et Philippe Guyot en font le constat :

« La Guyane, qui a connu de nombreux échecs en termes d’aménagement, semble suivre une chronologie inadaptée : devenue département avant que ses frontières ne soient définies, elle s’interroge aujourd’hui sur son devenir institutionnel alors que son territoire reste très mal connu³⁹⁸ ».

Et pourtant la France, quant à elle, ne cesse de réadapter sa législation au sujet des *Outremers*. On peut en constater la mutation qui s’opère. Fred Constant le souligne en ces termes :

« L’alternance au sommet de l’État donne lieu, à partir des années 1980, à une vision renouvelée de l’Outremer portée par des politiques dites “alternatives”. Ce nouveau paradigme, “noué autour de l’identité”, apparaît comme l’antithèse du précédent, en favorisant un changement des référents de l’action publique (“autant d’égalité que possible, autant de spécificités que nécessaire”), des procédures d’élaboration (consultation plus étroite des parlementaires), des mécanismes de mise en œuvre (réformes de la décentralisation et de la régionalisation) et de la

³⁹⁷ Documentaire, Kazmag « Apagui, l’enseignement de l’extrême », Guyane 1^{ère}, 2017. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=e5aqMquPqo0>. Consulté le 11 novembre 2017.

³⁹⁸ Laurent Polidori et Philippe Guyot, *op. cit.*, p. 199.

communication gouvernementale (“le droit à la différence”), tourne vers la reconnaissance des identités créoles dans l’ensemble national³⁹⁹ ».

Le résultat est là, car aujourd’hui le statut des territoires des *Outremers* ne cesse d’évoluer : la Martinique et la Guyane, par exemple, sont devenues des collectivités territoriales⁴⁰⁰, tandis que Saint-Martin et Saint-Barthélemy sont des collectivités françaises d’*Outremer* depuis 2007. Les collectivités d’*Outremer* (COM)⁴⁰¹ sont une création de la révision constitutionnelle du 28 mars 2003. Elles sont régies par l’article 74 de la Constitution. Elles sont destinées à remplacer les anciens territoires d’*Outremer*. La Guadeloupe est pour l’instant à la fois Département et Région d’*Outremer*, mais également une région ultrapériphérique européenne. Pourtant, la méconnaissance et la distanciation entre le réel des *Outremers* et celui de l’Hexagone persistent, ce, malgré cette volonté de la nation française d’intégrer davantage les particularismes de chaque territoire, dans leur réalité propre. Ce lien se mesure par les visites présidentielles ou ministérielles, les experts, les inspecteurs, les médiateurs en tous genres chaque fois imposés par la nécessité de recherche de solutions face aux problèmes récurrents. La nature de ces rapports entre métropole et *Outremers* amène à une gestion de crise unilatérale, de ces territoires, excluant toute implication ou regard curieux sur les connaissances, les savoirs, les inventions, les innovations qu’ont pu engendrer ces derniers. Par exemple, la France n’intègre pas dans ces décisions politiques la culture des risques naturels extrêmes qui font partie intégrante de la nature même de certains de ces territoires ultramarins (séisme, éruption volcanique, cyclone, tsunami). Le Président Macron propose une reconstruction rapide et durable des édifices administratifs, des routes, des logements entre autres, pour la population, suite au passage de l’ouragan Irma en 2017, à Saint-Martin. C’est *a priori* un non-sens de parler de durabilité face à un espace profondément et naturellement instable et mouvant. À bien y réfléchir, peut-on vraiment parler d’architecture durable dans ces régions ?

³⁹⁹ Fred Constant, *Gouverner outre-mer : communication et politique*, Hermès, *La Revue* 2002/1 (n° 32-337, pp. 413-422, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2002-1>, p. 417, consulté le 20 avril 2020.

⁴⁰⁰ En 2015, la Martinique et la Guyane ont connu une évolution institutionnelle importante. Deux nouvelles collectivités territoriales ont vu le jour, en substitution des Conseils généraux et régionaux existant jusqu’alors : la collectivité territoriale de Martinique (CTM) et la collectivité territoriale de Guyane (CTG). Elles cumulent les compétences exercées auparavant par leurs conseils généraux et régionaux respectifs. C’est la loi constitutionnelle du 28 mars 2003 qui a donné aux départements et régions d’Outremer la possibilité de se doter d’une collectivité unique exerçant les compétences départementales et régionales. Ces deux collectivités territoriales uniques sont entrées en vigueur, le 1^{er} janvier 2016.

⁴⁰¹ Pour davantage de détails, cf. www.vie-publique.fr/.../collectivites-territoriales/...collectivites-territoriales/que-sont-c. Consulté le 20 septembre 2017.

Ne serait-il pas plus opportun de porter une réflexion sur le type d'habitat à mettre sur pied pour la Caraïbe francophone ? Ne vaudrait-il pas mieux, par la même occasion, entendre les propositions de ceux qui vivent et sont issus de ces espaces impermanents ?

À ce propos, l'architecte Marc Jalet⁴⁰² parle, lui, de vivre intelligemment avec le risque plutôt que de s'en écarter. Selon lui, il existe des savoir-faire vernaculaires exploitables utilement (utilisation de certains matériaux locaux, récupérations des eaux de pluie, ventilation traversante, techniques de constructions adaptées, fonction du végétal, etc., au lieu d'imposer des normes étatiques qui, elles, obligent l'usage de matériaux importés (plâtre, PVC, acier, ciment, aluminium), dont l'efficacité peut être discutée. En la matière, la réalité implacable est que les matériaux vernaculaires sont proscrits pour non-conformité à la législation, et donc ne peuvent servir pour la construction aux Antilles. Il en est ainsi du chaume, de la gaulette, du torchis, des essentes, des roches de rivières, du bambou.



Photo 12 : Vestiges de maison en gaulettes (bois de goyavier tressé) à Capesterre de Marie-Galante. Crédit photo, Marc Jalet, 2007. « La gaulette est une technique de construction ancestrale qui associe une sorte de torchis rigidifié par des branches de goyavier tressé du fait de leur souplesse et tenue ans le temps. Ce matériau disparu aujourd'hui, démontre que les techniques de mise en œuvre, ainsi que les codes esthétiques respectaient déjà certains critères de qualité environnementale que nous cherchons à réinventer aujourd'hui : auto-construction, utilisation de matériaux locaux disponibles dans un environnement immédiat, gratuit, facile à mettre en œuvre, et offrant une bonne isolation thermique, tels que la gaulette, le torchis, les essentes, les roches de rivière, les feuilles de cocotiers et les palmiers, le bambou, etc ». (Marc Jalet 2020).

⁴⁰² Entretien avec l'architecte Marc Jalet le 24 septembre 2019 à son bureau d'études aux Abyes.

Dans leur quête des solutions les architectes caribéens volontaires, à l’instar du précurseur guadeloupéen Jack Berthelot, promoteur d’habitats traditionnels de la Caraïbe, tentent de se contorsionner entre le respect des normes européennes, la considération des données climatiques, ainsi que des contraintes géographiques et de la biodiversité locales, mais aussi des énergies renouvelables sous-jacentes, le confort des citoyens porteurs d’un handicap, la gestion des déchets et la réinvention des techniques ancestrales, etc. À ce propos, l’architecte M. Jalet, lors de ses projets architecturaux, tente un maillage forcé entre deux systèmes antinomiques : celui de la norme et celui des techniques ancestrales. Ainsi, lors de la construction du siège de la communauté des communes à Grand-Bourg de Marie-Galante, il a imposé la technique de tressage du bois des cases traditionnelles de Marie-Galante, mais il est aussi contraint d’utiliser un bois calibré importé, sachant néanmoins que celui-ci sera inadapté au climat. Le résultat est sans appel : la bâtisse montre déjà des signes d’usures précoces, or les branches du goyavier seraient plus résistantes, même si non-conformes aux règles imposées aux Antilles. Cette gymnastique perpétuelle entre la soumission au respect de la loi et la considération de la réalité spatiale locale entretient un déséquilibre permanent entre le savoir-faire local et le savoir-faire normé. Cela pousse les usagers à recourir résolument à la technique du détour qui s’impose à eux naturellement. On l’aura compris, la législation française contraint les Antillais et les Guyanais à des réadaptations permanentes.



Photo 13 : Le siège de la communauté des communes à Grand-Bourg de Marie-Galante. (2007). « Trois boîtes de verre, enchâssées dans un treillis de bois, sont alignées dans le gabarit d’une vieille bâtisse du XIX^{ème} siècle qu’il fallait préserver. » (Architecte : Pile et face). Source : Marc Jalet, 2019.

Sur cette problématique de réadaptation permanente à laquelle sont soumis les ultramarins, nous retenons un autre exemple, celui du Guadeloupéen Georges Rovélas, qui est un Designer, créateur de bijoux. Il a fait ses classes à Lausanne aux Établissements NIELSEN (Études de Haute couture), également diplômé de l'École des métiers de l'industrie et de l'artisanat E.P.S.I.C⁴⁰³, une prestigieuse école de Haute couture. Il s'est spécialisé dans les arts plastiques, la bijouterie, la photographie et la sculpture. Fort du bagage acquis, de retour en Guadeloupe en 1987, il met les compétences acquises au service de la création, de la recherche, en lien avec son environnement immédiat. Il manipule, transforme les matériaux naturels, qu'il valorise en objets artistiques (bois endémiques ou délaissés comme le manguier, le cocotier, campêche, ou encore l'usage des écailles de poissons, de la peau des poissons locaux, des os, de l'opercule de *bougo*⁴⁰⁴, de la corne de lambi⁴⁰⁵...). Aujourd'hui, il souhaite créer une école de Design Bijoux, spécialisée dans la matière locale : bois, nacre de coquillage, bois flottant, os de poisson, etc. Il vise la formation des jeunes créateurs intéressés par cette filière. Mais la formation qu'il souhaite mettre en place se heurte à la fois à la nomenclature officielle des centres de formation à la conformité de ce qui est considéré comme étant la vraie haute joaillerie en France. Il s'oppose à lui une équation implacable, celle de la nécessité du diplôme pour valider une formation professionnelle. Dans le cadre législatif français, seul le CAP (certificat d'aptitude professionnelle) pourrait s'y conformer le cas échéant. Or dans la nomenclature française, il existe déjà un CAP bijouterie dans lequel il n'est toutefois pas possible d'intégrer toute la partie de l'enseignement correspondant à la spécialisation de l'école de bijouterie pensée par Georges Rovélas, intégrant les matériaux endogènes inhérents à la Guadeloupe et plus largement à la Caraïbe. Il s'en suit une situation inextricable, car chaque fois que ce formateur tente de résoudre le problème, se rajoute un nouveau frein, comme par exemple, l'improbable inscription de la formation au RNCP (Registre national des certifications professionnelles). De surcroît, pour soumettre le dossier à la commission pour une telle inscription, il faut avoir organisé trois sessions de formation au préalable. Cela s'avère impossible puisque n'ayant pas accès aux dispositifs d'aides et de soutiens à la formation professionnelle, il n'a jamais obtenu les moyens financiers pour les réaliser. Il n'en est de même pour le financement auquel les élèves pourraient bénéficier.

⁴⁰³ E.P.S.I.C: École Professionnelle de la Société Industrielle et Commerciale de Lausanne.

⁴⁰⁴ Nom scientifique du *bougo* : *Cittarium pica*, est une espèce de gros escargot de mer comestible, un mollusque gastéropode marin de la famille des Tegulidae. Cette espèce a une grande coquille noire et blanche.

⁴⁰⁵ Nom scientifique : *Lobatus gigas* est un gros escargot de mer, de la famille des strombes.



Photo 14 : Le designer Georges Rovelas dans son atelier (Petit-Bourg), Source : Loïc Mortellec, 18 avril 2019.



Photo 15 : Bague ogivale, surmontée d'un noyau végétal, appelé du nom vernaculaire en Guadeloupe « Dendé⁴⁰⁶ », série d'agent 925. Source : Loïc Mortellec, 18 avril 2019.

⁴⁰⁶ Nom scientifique du *dendé* : *Acrocomia aculeata*.



Photo 16 : Un pendentif en nacre de *bougo* et corne de bœuf, beuilière argent 925. Source : Loïc Mortellec, 18 avril 2019.

Pour le reste, nous avons été nous aussi confrontée à cette réalité, en inventant une nouvelle technique de danse (la Techni'ka), qui est bien reconnue sur le plan international, y compris en France où nous avons été invitée à enseigner au Conservatoire national de musique et de danse de Paris (CNMDP). Cependant, paradoxalement, le fait que la France ne certifie que trois techniques que sont le classique, le contemporain et le jazz, la Techni'ka ne pourra en aucun cas rentrer dans la liste officielle des techniques de danse diplômantes. En corollaire, nous nous retrouvons donc dans l'impossibilité de proposer une formation professionnelle Techni'Ka, dans le cadre du schéma d'orientation pédagogique tel qu'il est pensé au ministère de la culture (même si nous disposons de la compétence pour le faire, puisque nous possédons tous les diplômes requis « diplôme d'État en danse contemporaine et en jazz »). L'ironie de l'histoire, nous avons même décroché le diplôme le plus élevé sur le plan national, le CA (Certificat d'aptitude à enseigner) en danse contemporaine. Nous avons obtenu ce CA en ne proposant essentiellement que des exercices en Techni'ka, lors de l'examen final. Cela n'efface pas la réalité : les danseurs, tant locaux qu'étrangers, désireux de se former en Techni'Ka, afin de la transmettre, sont freinés dans leur élan, puisque ne pouvant pas bénéficier des aides à la formation comme l'AFDAS⁴⁰⁷ par exemple ; puisque la Techni'ka n'est pas reconnue par les instances officielles *ad hoc* de l'État français.

⁴⁰⁷ AFADAS : Assurance formation des activités du spectacle.

Les exemples précités semblent anecdotiques, mais ils révèlent bien à quel point la double appartenance des Antilles et de la Guyane installe une dichotomie institutionnelle structurante et permanente. C'est une des réalités qui prévaut pour la population des *Outremers* qui, pourtant, a acquis pour la plupart : compétences, savoir-faire et expériences professionnelles en France, dans des domaines aussi divers que la santé, l'administration, la culture, l'architecture, l'agronomie, l'ingénierie, etc. Certains de leurs membres atteignent même un très haut niveau de qualification, de technicité et sont fortement motivés pour contribuer à développer leur territoire. Une fois de retour au « pays » (Guadeloupe, Guyane ou Martinique en l'occurrence), ils réalisent le fort potentiel humain, de la nature et des « niches » à exploiter dont disposent ces territoires. Fort de leur expérience, ils trouvent donc naturel, non seulement d'appliquer leur savoir-faire, mais aussi de l'adapter à l'environnement auquel ils sont confrontés.

Inévitablement le savoir-faire français plongé dans une nouvelle accommodation ne peut qu'entraîner de l'innovation technique, logistique, administrative, législative, scientifique voire de mode de pensée. Aussi est-il important de noter que, lorsque ces professionnels empreints de la culture dominante, une culture considérée comme la norme, parviennent néanmoins à proposer de nouveaux concepts, de nouvelles stratégies de développement, en maîtrisant parfaitement le cadre imposé, les connaissances qu'ils ont acquises en France seraient donc détournées, pour hisser les savoirs populaires endogènes, en s'appuyant toutefois sur les critères de technicité en œuvre en Europe et à l'international. Mais factuellement, une telle légitimité exo-centrée deviendrait paradoxalement un handicap, aussi bien pour l'espace de référence française que pour le lieu spécifique de leur appartenance. Pourtant, cet engagement pourrait être une solution en tant que source de développement économique pour la population, et placerait probablement la France comme pays avant-gardiste en la matière. Retenons l'exemple d'Henry Joseph, qui est docteur diplômé en pharmacie, en pharmacognosie à l'Université de Montpellier et spécialiste des plantes médicinales tropicales de l'Université de Toulouse. De retour en Guadeloupe, en 1990, il apprend qu'il lui est interdit de vendre les plantes médicinales de chez lui dans son officine, car ces dernières ne sont pas inscrites à la pharmacopée française. Dès lors, il entame une longue lutte pour modifier la loi du 21 Germinal an XI (11 avril 1803).

« Les articles 32 et 36 de la loi du 11 avril 1803 réglementent la préparation et la vente des médicaments par les pharmaciens (annexe 1). Ces deux articles précisent que seuls les médicaments et préparations inscrits au Codex ainsi que les préparations magistrales prescrites par le médecin peuvent être distribués par un pharmacien dans son officine. Tous les remèdes dits "secrets", c'est-à-

dire ceux dont la formule est tenue secrète par leur inventeur sont interdits par la loi. Les inventeurs et fabricants de remèdes s'estimant pénalisés par ces mesures continuent malgré tout à diffuser leurs préparations mettant, un grand nombre de médicaments présents sur le marché "hors la loi"⁴⁰⁸ ».

Comme nous l'avons précisé en *supra*, les interdits remontent au temps de l'esclavage. Il en est de même du cas cité ici. Cette loi qui n'a jamais été abrogée, ce, depuis près de 200 ans. Pour faire évoluer la situation, le docteur Henry Joseph rencontrera en 1999, Maître Isabelle Robard⁴⁰⁹, avocate au barreau de Paris, à qui, il expliquera sa problématique. Pour cela, il se battra quinze années durant, pour qu'enfin, les plantes locales soient non seulement reconnues, mais aussi pour qu'elles soient vendues dans toutes les pharmacies françaises. Pour ce faire, il fut nécessaire de passer par quatre projets de lois :

- Premier refus essuyé en 2002 de la part du gouvernement, à travers la loi Guigou sur les droits du malade.
- Deuxième refus, en 2004, le sera par la loi programme pour l'*Outremer*.
- Troisième refus, en 2009, s'opérera par le truchement des grenelles de l'environnement. Ce n'est qu'en avril 2009 qu'il obtiendra finalement gain de cause, grâce à la modification de l'article L 55112 – 1 du code de la santé public, dans le cadre de la LODEOM⁴¹⁰. Le couronnement s'effectuera avec l'obtention d'une reconnaissance définitive de la pharmacopée des *Outremers* par le gouvernement. Aujourd'hui, c'est près de quatre-vingt-six plantes de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Guyane et de la Réunion qui sont dorénavant inscrites à la pharmacopée française, alors qu'on en dénotait une totale absence au début de son combat. À ce jour, le docteur Henry-Joseph a créé le PHYTOBOKAZ et fabrique des produits de santé et des cosmétiques à base de plantes locales, ce qui était impensable avant l'an 2000 et c'est maintenant toute une filière innovante qui est aujourd'hui acceptée par un plus grand nombre de personnes.

Cet exemple nous montre que seule une lutte acharnée et de longue haleine, parfois épuisante, peut permettre que l'on se fraie un chemin pour mettre les innovations locales aux normes nationales françaises.

⁴⁰⁸ Christine Debue-Baraze, « Le médicament 1803-1940 » In, *Art et patrimoine pharmaceutique*, <https://artetpatrimoinepharmaceutique.fr/Publications/p55/Le-medicament-1803-1940>. Consulté le 14 juin 2019.

⁴⁰⁹ Isabelle Robard, « La pharmacopée ultramarine enfin réhabilitée : entre histoire et modernité », In, *Phytothérapie*, Springer 2009, [tps://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s10298-009-0392-9.pdf](https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s10298-009-0392-9.pdf) ; consulté le 18 mars 2017. Cf : annexe n°7.

⁴¹⁰ C'est une exonération de cotisations d'assurances sociales et d'allocations familiales consentie aux entreprises dans les départements d'Outre-mer.

Lorsque cette voie est inaccessible, l'individu, pour son existence, choisit d'être hors la loi, en évoluant dans un registre informel. Les créations et les inventions, réalisées dans ce cadre, resteront dans l'ombre et ne pourront nullement contribuer au développement économique du territoire, pour le bien d'un plus grand nombre. Lorsqu'une telle posture est démasquée, la loi rappellera à tous ceux qui ne la respectent pas, qu'ils doivent se conformer aux règles du pays, parce qu'ils sont dans l'abstraction de leur cadre national, celui de la France en l'occurrence, comme le souligne l'anthropologue Rémadjie N'Garoné : « Légalité et légitimité sont deux notions distinctes, surtout lorsqu'il s'agit de sociétés dans lesquelles les sujets ne participent pas de façon déterminante à l'élaboration des lois⁴¹¹ ».

On mesure donc que les acteurs qui n'ont pas intégré la culture et la norme françaises sont en marge du système officiel. En tant que tels, sans s'y conformés, ils sont donc condamnés au marronnage. Ils ne bénéficieront ni de la légitimité européenne, ni de celle de leur lieu spécifique, subissant l'interdiction légale de valoriser les savoirs et savoir-faire endogènes. L'être antillais et guyanais dandine d'un pied à l'autre, non pas à la recherche de l'équilibre, mais plutôt en quête d'une manière de mener son existence le mieux possible avec cette double réalité, et de *faire avec*. La conséquence, inéluctable pour lui, est de demeurer dans ce jeu permanent, consistant à trouver continuellement des stratégies pour respecter la loi ou être dans l'obligation de la contourner. Prenons le cas des Noirs Marrons en Guyane, dont l'aptitude à la navigation sur le fleuve, réputé non navigable, n'est pas juridiquement reconnue, en même temps bon nombre d'entre eux ne sont pas Français. Étant apatrides⁴¹² ou « multinationaux »⁴¹³, ils n'ont donc pas de permis de navigation, et même pour ceux qui sont de nationalité française, ils ne peuvent l'obtenir, puisque la pirogue n'est pas incluse dans la norme de flottille française. Or, ces derniers sont les experts incontestés, disposant des compétences élaborées nécessaires pour le franchissement des sauts (cascades) certes d'une très grande dangerosité, des fleuves Maroni et Oyapock.

⁴¹¹ Rémadjie N'Garoné, *op. cit.*, p. 55.

⁴¹² Toutes les personnes nées sur le sol guyanais et qui ne sont pas inscrits à l'état civil, singulièrement les autochtones, résident près du fleuve Maroni par exemple.

⁴¹³ Les sociétés Marrons ont des traités anciens et des implantations de la période coloniale dans des territoires qui couvrent les frontières actuelles entre le Surinam et la Guyane. Le fleuve du Maroni poreux constitue une limite de l'imprécision frontalière.

Ces derniers permettent la circulation des populations et des biens vers l'intérieur du territoire voire des autorités locales et de l'État, puisque ces fleuves constituent, hormis l'avion, les seules voies d'accès des milieux reculés des territoires concernés. La réalité du lieu l'emporte donc sur les considérations abstraites du cadre légal français.

Une autre dualité nous est relatée par l'historien Jean Moomou, en ces termes :

« L'intégration politique des Boni dans la République française a pour effet une difficile conciliation de la citoyenneté et des traditions. En effet, ils passent de statut de "sujet du Gran Man" à qui ils devaient obéissance et service, à celui de "citoyen français" avec tout ce que cela implique : de nouveaux droits et de nouveaux devoirs. En d'autres termes, les institutions républicaines et celles des sociétés post-marronnes se superposent, d'où la difficulté pour les Bushinengé, notamment les Djuka et les Boni, d'en comprendre les mécanismes et les rouages⁴¹⁴ ».

Ces cas concrets, montrent à quel point le paradoxe semble bien ancré dans ces régions. On l'aura compris, cette France des *Outremers* a aujourd'hui une culture singulière, une culture du déséquilibre, de l'ambivalence, de l'ambiguïté et du paradoxe.

« Trouver en effet la solution adéquate, qui ne peut être que complexe, étant donné la multiplicité et l'imbrication des paramètres à considérer, nécessiterait de sa part un déploiement d'imagination dont la sclérose mentale à laquelle l'a conduite le dirigisme des institutions françaises la rend incapable⁴¹⁵ ».

Les Antillais et les Guyanais, sans qu'ils s'en aperçoivent, à force d'être écartelés entre deux systèmes de gestion territoriale paradoxale, sont conduits à inventer une nouvelle approche du système politique. Un système politique iconoclaste, qui est en train de s'articuler dans une gymnastique perpétuelle entre l'en-dedans et l'en-dehors, entre fiction d'unité nationale improbable, car morcelée, et une intégration du réel singulier, ne pouvant vraiment s'accomplir. « [...] ces oscillations permanentes entre « désirs » *d'assimilation* » et « désirs » de *spécificité*, ces hoquets convulsifs de scènes rejouées [...]»⁴¹⁶.

Cette scène est jouée et se jouera dans un mouvement perpétuel, entre normes de la République et leur application enduite d'ingéniosité, pour répondre aux exigences de vie de

⁴¹⁴ Jean Moomou, *op., cit.*, p. 73.

⁴¹⁵ Pierre Souquet-Basiège, *op., cit.*, p. 49.

⁴¹⁶ Jean-Pierre Sainton, 2012, *op., cit.*, p. 16.

l'espace à la configuration incertaine, puisque mouvant et multiple tout autant que divers et différent de la métropole.

Les Français des *Outremers* sont ainsi écartelés entre leur « être Européen lointain » et leur « être singulier » Guadeloupéen, Guyanais ou Martiniquais. Ce qui constitue en soi une ambivalence. Mam Lam Fouck atteste l'existence de cette double appartenance en ces termes, à partir de l'exemple guyanais : « La Guyane marie donc des manières de vivre qui tiennent de sa double appartenance à la nation française et au continent sud-américain⁴¹⁷ ». Autrement dit, être Guadeloupéen, Guyanais ou Martiniquais, c'est être capable d'adapter la pensée française voire européenne et mondialisée, dans un environnement multivalent : créole, caribéen, amazonien ; ce qui nourrit une forme d'entre-deux, une oscillation continue due précisément à cette double appartenance (égalité-liberté, voilée par un passé colonial et postcolonial).

Un nouveau paramètre, celui de l'ambivalence, vient pour ainsi dire consolider l'instabilité de l'être antillais et guyanais. Cet état de déséquilibre politique permanent institué devient une seconde nature, ce qui nous laisse entrevoir un possible fondement de la gestique chaotique du corps dansant guadeloupéen, martiniquais et guyanais. Le déséquilibre corporel qui est si évident et prégnant chez le danseur de *gwoka* révélerait en réalité une expression de la nature propre de l'être fondée par les facteurs tant historiques que politiques : un corps dansant comme formulation de cette accumulation chaotique socio-politique où la psyché de l'individu s'exprime par le corps physique de l'être antillais et guyanais.

III.3- Paraître et vivre dans les Antilles et la Guyane : l'ambiguïté de l'être

Le paradoxe, l'ambiguïté, le désordre et le déséquilibre semblent s'épanouir dans les Antilles et la Guyane. Il en est de même de l'ambivalence de la relation entre les individus, ambivalence qui s'y présente comme étant un *modus operandi*, elle prend sa source de l'équivoque et de la nature violente des vagues de rencontres entre les groupes humains en terre d'Amérique.

« [Cela] nous invite à appréhender la relation esclavagiste comme ambivalente, tissée tout à la fois de haine et d'amour, de révolte et de soumission, d'acceptation et de revendication, d'attachement à l'habitation et de désir de fuite, relation dans laquelle le maître peut s'affirmer dans le même temps

⁴¹⁷ Serge Mam Lam Fouck, 2006, *op., cit.*, p. 15.

en danger permanent et en pleine sécurité, relation dont la complexité semble au reste inépuisable⁴¹⁸ [...] ».

Nous avons vu les étapes successives qui ont façonné les territoires antillais et guyanais, depuis la colonisation à l'esclavage, en passant par la départementalisation, pour aboutir finalement à des statuts institutionnels à la carte, étapes qui ont donc forgé l'Être antillais et guyanais et sa condition sociopolitique. À chacune d'elles, l'homme est constamment amené à opérer des choix, souvent de façon forcée. À l'origine, l'esclave s'est battu pour être libre, puis les néo-citoyens français poursuivront leurs incessantes revendications, pour obtenir les mêmes droits que les Français de l'Hexagone. Une amphibologie semble pourtant se dessiner que l'historien Georges Trésor met en exergue en ces termes :

« En 1848, c'est donc sous le signe de l'ambiguïté que nous avons été précipités dans la citoyenneté. Bénéficiaires indirects d'un acte institutionnel fondateur venu d'ailleurs, nous sommes devenus citoyens d'une République lointaine sans avoir à nous forger une identité politique. Citoyens donc dans un espace colonial, ce qui tout de même est une singularité de l'histoire⁴¹⁹ ».

Et c'est peut-être là que s'inscrit notre sempiternel paradoxe : celui de confondre la politique et la sociale-politique. Encore de nos jours, le politique issu des *Outremers* se bat politiquement parlant, en s'appuyant sur le droit français, pour obtenir des droits sociaux en faveur de la population. Le constat de l'historien Georges Trésor est implacable à ce sujet :

« Mais compte tenu de la nature de l'environnement politico-social dans lequel nous avons à exercer nos droits politiques, nous allions investir l'espace public, non pas en fonction de normes juridiques manifestant de notre part un souci du politique, mais en fonction principalement de normes sociales renvoyant à des préoccupations d'ordre existentiel⁴²⁰ ».

On a d'un côté, en soubassement, la structure profonde de la société d'habitation, et en surface le système assimilationniste. Le mariage des deux a subrepticement construit au fil du temps une nouvelle identité : celle d'être, pour le cas qui nous concerne, à la fois Antillais, Guyanais et Français. L'alter ego, à la fois d'être Français, d'être Antillais et Guyanais, rend la

⁴¹⁸ Caroline Oudin-Bastide, *Travail, capitalisme et société esclavagiste, Guadeloupe, Martinique (XVII^e – XIX^e siècles)*, Paris, éditions la découverte, 2005, pp. 269-270.

⁴¹⁹ Georges Trésor, *op. cit.*, p. 140.

⁴²⁰ *Op. cit.*

quête et la lutte de l'identité plus complexe qu'elle n'y paraît. Il en découle une identité trouble et mouvante. Elle semble être la panacée des individus qui habitent ces territoires, Guadeloupe, Martinique, Guyane en l'occurrence. Alors comment l'individu se positionne-t-il quand il est ainsi en permanence confronté au déséquilibre et au cœur même du paradoxe, et donc à l'incohérence ? Le désordre et la rupture sont enfin incarnés dans sa façon d'agir au quotidien. Les territoires des *Outremers*, tels que ceux qui intéressent cette étude, restent des sociétés précaires et chaotiques.

Disons que, d'une façon générale, l'Homme des Amériques est né et pétri dans un imbroglio social, économique et politique, puis il grandit et évolue dans ce système socio-géo-politico-historique complexe inextricable. Il doit âprement se frayer son chemin de vie, pour parvenir à construire son existence, laquelle est conçue dans l'impermanence et dans la fluctuation. Il n'est pas sans rappeler les contours qui dessinent ces sociétés iconoclastes, en dépit de leurs constructions respectives. On notera que tout au long de leur histoire, ce sont des apports ethniques différents (européens, indiens, asiatiques, syro-libanais, caribéens...) qui ont continuellement contribué à leur constitution. Néanmoins, trois groupes fondateurs ont donné naissance au peuple des Amériques : les Blancs et les Noirs desquels découlent les Mulâtres et moult mélanges inattendus. Par ailleurs, le trait saillant qui cimente la relation humaine entre ces groupes humains est le rapport de classe et de race. Michel Leiris l'observait déjà, en 1952 : « [Qu'il] existe surtout des antagonismes, d'ordre économique plus que racial, qui opposent à un patronat essentiellement blanc, une masse de travailleurs de couleur. Le tableau n'est donc pas sans ombre⁴²¹ ».

Il constate également que « L'attitude des Blancs créoles vis-à-vis des mariages mixtes n'a guère varié depuis le temps de la colonie⁴²² ». Et la singularité de ces territoires est la continuité historique par la permanence de la présence française et de sa relation avec la population de ses anciennes colonies et des *Outremériens* qui eux, choisissent de rester Français malgré tout. L'appartenance à la France est pour ces derniers une alternative sociale plutôt que politique, choix motivé par les avantages sociaux et législatifs que leur procure la nationalité française.

⁴²¹ Michel Leiris, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, ethnologue, chargé de recherches du Centre national de la recherche scientifique), http://classiques.uqac.ca/contemporains/leiris_michel/contacts_civilisations_martinique/contacts_civilisations.html, p. 7, consulté le 10 mai 2018.

⁴²² Michel Leiris, *op., cit.*

Ainsi, lors des derniers référendums⁴²³, leurs voix font toujours pencher la balance vers un oui massif vers l'intégration à l'ensemble français.

« La situation contre nature ainsi créée a produit toute une série d'effets pervers, aussi inattendus les uns que les autres. En premier lieu, elle a plongé la communauté créole dans un réseau inextricable de contradictions, dont certains éléments ont pris un caractère irréversible. Ainsi, le progrès social, totalement déconnecté de la productivité réelle, ainsi que la prolifération des emplois publics ont entraîné chez les travailleurs locaux la psychose de *l'assistanat*⁴²⁴ ».

L'être peut paraître ambivalent dans ses choix identitaires, ne sachant lequel choisir, tant il semble dandiner d'un pied à l'autre, ou quand il danse avec les deux pieds comme une samba brésilienne, pour pouvoir résoudre ses difficultés immédiates ou encore rendre cohérent cette dichotomie dans laquelle il barbotte, léguée par l'histoire.

« Cependant, écartelée entre le désir d'affirmer son identité et la conscience des avantages matériels ou sociaux que lui procure sa fusion dans l'anonymat national, convaincue en outre de son impuissance, face au poids de la métropole, aucune des solutions qui lui sont présentées ou lui surgissent à l'esprit, s'il en est, ne lui paraît satisfaisante ou simplement praticable⁴²⁵ ».

Cette réalité, de rester Français, met la population dans une position inconfortable, de frustration permanente et le prix à payer est d'être impuissante face à son destin. C'est ce que corroborent les propos suivants :

« Ainsi psychologiquement rapetissée par ce double phénomène du néocolonialisme et de la disproportion des masses en présence, elle voit dans le système qui régit son destin une sorte de mastodonte, sur lequel elle a le sentiment, beaucoup plus encore qu'on ne l'a déjà en métropole, de n'avoir prise véritable⁴²⁶ ».

C'est la désillusion assimilationniste où les Français des *Outremers* découvrent, chaque fois un peu plus, qu'ils ont une multitude de spécificités qui les différencie des Français de la métropole. Cette spécificité est vécue comme une marque d'infériorité ou un manque de considération. Au

⁴²³ Le 07 décembre 2003, les Guadeloupéens refusent à 72.98% l'art. 73 de la constitution, pour la création de la collectivité unique.

⁴²⁴ Pierre Souquet-Basiège, *op., cit.*, pp. 45-46.

⁴²⁵ *Op., cit.*, p. 49.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 80.

bout du compte : « Les démunis ne sont donc jamais en mesure de trancher s'ils doivent se féliciter des faveurs qu'on leur accorde ou au contraire se lamenter de l'état d'infériorité dans laquelle on les maintient par ailleurs⁴²⁷ [...] ». Il en résulte un véritable malaise créole qui glisse dans la frustration, empreinte de contradiction, qu'Édouard Glissant brosse, dans son introduction du « Discours antillais », en ces termes :

« Du mythe persistant des «Iles» paradisiaques à la fausse semblance des Départements d'Outre-Mer, il semblait que le destin des Antillais de langue française fût de se trouver toujours en porte à faux sur leur réalité. Comme s'il n'était jamais donné à ces pays de rejoindre leur nature vraie, paralysés qu'ils étaient par leur éparpillement géographique et aussi par une des formes les plus pernicieuse de colonisation : celle par quoi on assimile une communauté⁴²⁸ ».

Dire que les choses sont restées en état semble être une gageure, tant il est difficile de le prouver et de le démontrer concrètement. En réalité, on se trouve face à une organisation sociétale d'une telle subtilité pernicieuse que l'on ne se rend même pas compte du schéma de la continuité historique dans laquelle elle évolue. Sauf que les Afro-descendants, dans leur vécu, ont non seulement le sentiment, mais le perçoivent également, que leur sort n'a guère changé du reste. Il s'avère que lors d'une conversation informelle entre amis, quelques voix éparses s'élèvent pour évoquer, voire dénoncer, le niveau social « élevé » des ressortissants des départements d'*outremers* qui n'est qu'illusion. Cela se révèle lorsqu'on lève le voile des indicateurs de richesses apparents et artificiels, pour la grande majorité des *Outremériens* : réseaux routiers de pays occidentalisés (autoroutes, rocade), système de santé et couverture sociale garantie (sécurité sociale, assurance chômage, minima sociaux/RSA⁴²⁹), centres hospitaliers universitaires avec de la haute technologie (cyclotron), universités, dispositifs de scolarisations généralisés publics et gratuits, transferts publics dominants (corps de fonctionnaires prépondérants bénéficiant d'une surrénumération des 40% dans les Antilles et de la Guyane, tissu administratif et public dominant, grands centres commerciaux, complexes de salles de congrès et de cinéma, équipements numériques et de nouvelles technologies de l'information et de la communication, complexes hôteliers, marinas, bars, restaurants, réseaux d'assainissements et d'énergie calqués sur le modèle de la métropole.

⁴²⁷ *Op., cit.*, p. 78.

⁴²⁸ Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 21.

⁴²⁹ Revenu de Solidarité Active, (est une prestation sociale créée en 2009. Elle est versée par la Caisse des Allocations Familiales ou la Mutualité Sociale Agricole aux personnes n'ayant pas ou peu de ressources).

On s'aperçoit que ceux qui représentent la hiérarchie la plus basse sont en général les Afro-descendants. Et la « colorimétrie » sociale continue d'être bien délimitée : la communauté blanche privilégiée et riche se concentre sur la ville de Matoury pour la Guyane, la commune du François (le Capest ou béké-land) pour la Martinique ou celle de Saint-François pour la Guadeloupe. Au bout de ce constat, un silence prend place, au point parfois d'avoir le sentiment que les effluves d'une colonisation fantôme reprend sa place, alors qu'en principe elle n'existe plus.

C'est là qu'une danse elliptique s'opère faite de rupture et de continuité du « je veux », « je ne veux pas » ; du « je suis, je ne suis pas », du « je ne suis pas Français, je suis Guadeloupéen mais de nationalité française » ou « je brûle ma carte d'identité, mais je garde mon passeport ». C'est une danse ponctuée donc de contradictions où l'être, dans sa construction, son esprit et sa manière d'appréhender la vie est innervée d'ambivalence. L'être est ainsi pris dans un marasme inextricable qui en permanence l'oblige à osciller entre deux désirs antagonistes : vouloir être Français et réfuter le fait d'être Français. C'est ce que souligne, du reste, le propos qui suit :

« En définitive, la communauté créole découvre avec une gêne croissante qu'elle demeure profondément insatisfaite, au moment même où la mère patrie a théoriquement répondu, avec l'assimilation, à l'essentiel de ses griefs relatifs aux conditions de vie où elle voyait la cause essentielle de ses malheurs passés. Elle s'aperçoit que cette assimilation, loin de représenter pour elle un progrès sociologique, ne fait que la frustrer chaque jour davantage d'une spécificité qu'elle interprétait autrefois comme un signe d'infériorité, mais dont elle découvre la validité à mesure qu'elle s'en sent dépouillée⁴³⁰ ».

D'un côté, la population revendique sa nationalité française et apprécie factuellement les avantages sous-jacents (hôpitaux, écoles, accès à l'eau, à l'électricité, aux différentes aides sociales, éducation, liberté de circulation des biens et des hommes). De l'autre côté, elle la rejette au nom de son particularisme. Et parallèlement, l'homme antillais et guyanais constate qu'il subit un traitement différencié, disons-le, « spécifique » qui lui donne l'impression de ne pas être totalement Français. Alors sa voix s'élève pour réclamer l'obtention des mêmes droits et avantages que le Français de l'Hexagone. Sa revendication lui paraît saine et légitime, puisque sa supraconscience lui dicte que c'est le Français qui, à un moment de l'histoire, a opéré le choix de le coloniser et de le rendre Français par défaut.

⁴³⁰ *Op., cit.*, p. 49.

Dans sa logique, juridiquement, il l'est ! Il dénonce donc, à gorge déployée, qu'il ne soit plus considéré comme un Français entièrement à part. Sur ce point, il n'a aucune forme d'ambiguïté dans sa posture. Il est clair et cohérent dans sa pensée. Il est bien dans son droit et cela lui plaît de le rappeler. Ce qui n'empêche nullement, à l'intérieur de cette revendication, de prôner la volonté d'être maître de la gestion de son pays⁴³¹. Les deux modes de pensées ne semblent pas être contradictoires. Les propos du psychologue Errol Nuissier confirment ce type de raisonnement :

« Au début du présent ouvrage, nous avons défini la relation à la loi dans notre département comme étant *opportuniste*. Chaque fois que la loi est une contrainte, nous la renvoyons à la loi française, celle qui ne prend pas en compte nos spécificités. À l'inverse, nous nous sentons pleinement Français, lorsque cette loi sert nos droits⁴³² ».

Dans leur logique, les Antillais et les Guyanais s'appuient sur les lois françaises pour être égaux aux Français de la métropole. Dans la même foulée, ils ont le sentiment d'être complètement phagocytés par la culture française. En réaction à une assimilation trop carnivore qu'ils subissent, ils veulent aussi imposer leur culture endogène. Aussi sont-ils capables de déployer, de nourrir, de revaloriser voire de revendiquer avec force leurs identités culturelles guyanaise, martiniquaise ou guadeloupéenne. Ils vont donc jusqu'à défendre une idéologie séparatiste, en brandissant les termes à la symbolique forte, comme « colonialisme », « esclavagisme », « autonomie », « indépendance » ou en parlant volontiers de néocolonialisme, etc. Pourtant et étrangement, ils ont la capacité de porter des revendications au sein des entreprises locales, privées ou publiques pour obtenir le respect des lois de la République française. L'entreprise est l'endroit où le paradoxe de l'être antillais et guyanais se révèle encore de façon éclatante. L'étude récente (milieu des années 2000) sur le conflit en Guadeloupe réalisée par l'anthropologue Rémadjie N'Garoné, en fait état au sein du tissu économique :

« Plutôt que de réclamer son droit, la norme est de transgresser soi-même la loi à son profit, de ne pas coopérer complètement et ainsi d'entrer dans une négociation implicite. La négociation implicite est

⁴³¹ Janvier 2000 : Les conseillers régionaux (Guadeloupe, Guyane, Martinique), approuvent la "déclaration de Basse-Terre" et décident d'unir leurs efforts afin de bâtir un projet de développement économique, social et culturel impliquant la prise en compte des identités propres à chaque région.

⁴³² Errol Nuissier, *op. cit.*, p. 52.

une relation réciproque fonctionnant selon le modèle concession/prise de liberté : j'impose mon retard parce qu'à côté j'accepte de faire telle concession⁴³³ ».

Cette définition du vocable « paradoxe » du dictionnaire Larousse semble sied à la perfection à l'homme antillais et guyanais : « Être, chose ou fait qui paraissent défier la logique parce qu'ils présentent des aspects contradictoires ». En effet, l'Antillais et le Guyanais ont une grande capacité à revendiquer avec force, le fait d'être Guadeloupéen, Martiniquais ou Guyanais, tout en distinguant et séparant le fait qu'il soit aussi Français, seulement par la nationalité. Et dans le même temps il est capable d'affirmer que ces deux identités (guadeloupéenne et française par exemple) sont incompatibles. Puis, dans l'instant, suivant endosser avec une aisance déconcertante ces mêmes identités. En se les réclamant farouchement : en mettant même en tête de la liste, le fait d'être Français, quitte à oublier l'identité matricielle de départ, Guadeloupéenne en l'occurrence. Il peut ainsi, et sans aucun complexe, à la fois être Guadeloupéen et Français ou être Français et Guadeloupéen, ceci en fonction du contexte. Émile Désormeaux, dans son ouvrage *Les Antillais au miroir des autres*, qualifie cette mentalité de « [...] distorsion culturelle, ce décalage entre le dire et le faire, engendre chez nous une schizophrénie, une espèce de torticolis mental qui alimente notre mal être⁴³⁴ ». Les *Outremériens* ont donc cette grande capacité d'absorber des identités multiples, allant du Guadeloupéen, Martiniquais, Guyanais, au Français, Antillais, Caribéen Africain, Afro-caribéen, Créoles, Amérindien et même Européen. En somme, la catégorisation correspond davantage à la première échelle de valeur qui relève de l'équation historique, ou plutôt, qui se joue et se déjoue de la ligne de démarcation entre Blanc et Noir.

Dans ce contexte, les rapports à l'identité sont ici complexes. Ils peuvent surgir comme un discours de résistance – « Je suis Nègre » – ou comme un discours d'effacement dont certains ne se reconnaissent ni dans la créolité, ni dans la négritude, ni dans l'europanisme, ni dans l'africanisme, mais se réclament – « je suis citoyen du monde ». Dans les Antilles et la Guyane, l'identité peut être individuelle, double, triple, multiple, au point d'être cumulative, sans pour autant se dissoudre pour former une identité unique. Ces identités sont donc différenciées voire séparées, mais demeurent ensemble par une forme de cohabitation entendue.

⁴³³ Rémadjie N'Garoné, *op. cit.*, p. 56.

⁴³⁴ Émile Désormeaux, *op. cit.*, p. 134.

Voilà pourquoi, être Guadeloupéen, Martiniquais, Guyanais et à la fois être Français, dénote deux identités parallèles, bien distinctes, qui sont côte à côte et se gèrent comme un compagnonnage, mais ne se mélangent pas entre elles. Elles sont savamment actionnées au gré des besoins. Deux identités différentes sont harmonisées en bonne intelligence et permettent de revendiquer les droits *ad hoc*.

Il ne faut donc pas être surpris de voir que le Guadeloupéen peut se revendiquer Caribéen et dénoncer en même temps l’envahissement des frères caribéens en provenance des îles de la Dominique, d’Haïti ou de Saint-Domingue. De même, il peut insister sur sa légitimité d’être Guadeloupéen en faisant référence à son ancrage, à son terroir, tout en réclamant, sans aucun problème et avec force, qu’il est Français, ce, pour renforcer sa double légitimité. Au même instant, le fait d’être Français, et non plus Guadeloupéen, lui octroie le droit de renvoyer le Caribéen anglophone ou hispanophone à son statut d’étranger. C’est avec cette même facilité qu’il peut, dans la seconde qui suit, réintégrer son identité caribéenne. Et il va donc communier avec son frère haïtien en dénonçant la dette haïtienne⁴³⁵ auprès de l’État français. À cet instant, il se sent proche du peuple haïtien et se reconnaît en lui. Il endosse alors une troisième identité, la caribéenne qui émulsionne les deux précédentes. Celle caribéenne devient alors une identité consensuelle, logique et factuelle en harmonie avec son espace géographique. Le Guadeloupéen manipule à sa guise cette plasticité identitaire. Ainsi, la présence chez lui de ces deux identités, l’une juridique et l’autre du vécu (du cœur) agissant dans un même corps et dans un même esprit ne lui pose donc aucun problème. Ces identités peuvent ainsi être mobilisées en synergie pour une même cause ou un même objectif à atteindre. Les *Outremériens* sont capables d’une homonymie comportementale et verbale : « ils se réfugient corps et âmes dans les bras maternels du droit français adjurant par là même leur “spécificité”⁴³⁶ ». Le groupe des Afro-descendants, issus de la Guyane, va aussi se définir non seulement comme étant Guyanais, Créoles, Bushinenge, Français, mais il va également ajouter son héritage amérindien et son identité continentale sud-américaine. Mais ce qu’il y a de fascinant dans l’approche identitaire de la population afro-descendante de ces trois territoires, c’est leur capacité de rejeter d’un front commun, l’identité française lors des périodes de luttes, de revendications sociales, comme avec le mouvement du LKP en 2009, en Guadeloupe et en

⁴³⁵ Jérôme Duval, « Haïti : De la traite à la dette », *In, Politis*, 2017, <https://www.politis.fr/articles/2017/09/haiti-de-la-traite-a-la-dette-37581/>, consulté le 16 décembre 2018.

⁴³⁶ Émile Désormeaux, *op. cit.*, p. 178

Martinique (*Liyannaj kont pwofitasyon*)⁴³⁷ ou, tout récemment, avec celui, en Guyane, des 500 frères⁴³⁸, en 2016.

En observant et analysant tous ces faits, nous finissons par admettre que l'ambiguïté est probablement une réponse mobilisée par toutes les strates de la société antillaise et guyanaise. Cet état d'être est une forme de stratégie adoptée face à une décolonisation non-aboutie voire à son aboutissement improbable, ce, aussi longtemps que la politique française en la matière ne changera pas. Il s'agit là d'une interaction continuelle, un genre de yoyo entre disharmonie et harmonie, entre déséquilibre et adaptation. Christian Cécile, dans sa contribution intitulée « Comprendre la Guyane contemporaine », résume parfaitement cette réalité ainsi :

« Ce processus d'assimilation culturelle, fort de l'action conjuguée de l'Église et de l'École, a au fil des décennies fait le lit d'une ambivalence qui aujourd'hui caractérise la population créole. En Guyane comme dans toutes les anciennes colonies françaises, tout semble se jouer entre deux extrêmes. Entre dépendance et indépendance, entre absence maternelle et absence paternelle, entre assimilation et rébellion, entre langue créole et langue française, etc. les uns et les autres vont et viennent. Ils naviguent ainsi dans un univers contrasté et bipolaire dans lequel ils semblent trouver leur équilibre⁴³⁹ ».

Cette attitude dualiste se retrouve également dans le rapport de l'*Outremérien*, comme le relève aussi le philosophe Georges Combé en ces termes :

« Le rapport du Guadeloupéen à la loi sera fait d'évitement, d'astuce, de ruse, de détournement. Il en fera un instrument au service de ses intérêts personnels mais jamais il ne l'intégrera comme norme au quotidien dans ses rapports avec ses semblables⁴⁴⁰ ».

⁴³⁷ *Liyannaj Kont Pwofitasyon*, en sigle LKP (« Collectif contre l'exploitation outrancière », en français) est un collectif guadeloupéen qui regroupe une cinquantaine d'organisations syndicales, associatives, politiques et culturelles de la Guadeloupe. Ce collectif est à l'origine de la grève générale de 2009 qui a touché l'île entre le 20 janvier et le 4 mars. Son porte-parole est Élie Domota, qui est le secrétaire général du syndicat majoritaire de la Guadeloupe, l'Union générale des travailleurs de Guadeloupe (UGTG). Des collectifs avec des revendications similaires ont été créés en Martinique (Collectif du 5-Février), à Saint-Martin (Collectif du 11-Février) et à La Réunion.

⁴³⁸ 500 frères : Créé après le meurtre d'un homme dans un quartier populaire, le « Collectif des 500 frères » a fait sa première apparition médiatique remarquée il y a un peu plus d'un mois. Le 22 février dernier, il a lancé au côté du collectif « Trop Violans » une manifestation à Cayenne, contre la délinquance, qui a rassemblé plus de 600 personnes, selon Guyane 1ère. Intégralement habillés de noir et majoritairement cagoulés, les membres du collectif multiplient depuis les coups d'éclats pour dénoncer la violence endémique en Guyane. Le Figaro.fr, publié par Édouard de Maeschal, le 27 mars 2017.

⁴³⁹ Christian Cécile, « Le tanbouyen créole : une figure symbolique », *In*, Mam Lam Fouck (dir.), 2007, *op., cit.*, p. 704.

⁴⁴⁰ Georges Combé, *op., cit.*, p. 56.

Néanmoins on peut s'interroger sur ces anciennes colonies, érigées ensuite en départements français, qui choisissent de rester françaises, quand bien même elles ont eu la possibilité de s'affranchir de la France, dont la Guadeloupe, la Guyane et la Martinique⁴⁴¹. Le politologue Fred Constant note que « 94% des personnes interrogées “ressentent une certaine fierté d'être Martiniquais” tandis que 85 % “ressentent une certaine fierté d'être Français”, sans que cela soit perçu désormais comme une contradiction⁴⁴² ».

Même le Général De Gaulle, pour exprimer cette réalité, s'était exclamé ainsi, sur le balcon de l'Hôtel de ville de Fort-de-France, en 1964 : « Mon Dieu, mon dieu, que vous êtes Français⁴⁴³ ! ». Cette appartenance à la France peut se retrouver avec la même ferveur tant en Guadeloupe, qu'en Guyane, par la mécanique de l'assimilation, que définit Josette Fallope en ces termes :

« L'assimilation, découlant d'un acte de l'esprit qui considère un élément comme semblable à un autre, détermine un double processus ; d'une part un processus de transformation, de métamorphose de la part de celui qui est assimilé après absorption et ingestion de matériaux provenant de l'espace assimilateur ; d'autre part un processus d'acceptation, de consensus, d'acquiescement du côté des assimilateurs qui sont d'accord pour considérer comme semblable ceux qui viennent s'incorporer à leur collectivité⁴⁴⁴ ».

La France a instauré, malgré elle et profondément, l'empreinte de sa culture et elle a inoculé le sentiment français en créant durablement un lien indéfectible entre elle et ces territoires. Cette réalité est implacable au regard de la stratégie de l'assimilation qui a bien opéré chez les colonisés.

⁴⁴¹ 10 novembre 2009, présentation en Conseil des ministres, par la ministre de l'Outremer, d'une proposition du Gouvernement au président de la République, d'organiser une consultation des électeurs de Guyane et de la Martinique, en vue d'un changement de statut de ces collectivités. La date de la consultation est fixée au 10 janvier 2010.

10 janvier 2010, les électeurs de Guyane et de Martinique se sont prononcés contre le changement de statut de ces collectivités (statut de département d'Outremer régi par l'article 73 de la Constitution) en un régime de plus large autonomie prévue par l'article 74 de la Constitution

24 janvier 2010, les électeurs de Guyane et de Martinique ont approuvé la création d'une collectivité unique exerçant les compétences dévolues au Département et à la Région, tout en demeurant régie par l'article 73 de la Constitution. En Martinique, le “oui” l'a emporté par 68,30% des suffrages exprimés, avec un taux de participation de 35,81% ; en Guyane, le “oui” l'a emporté avec 57,48%, avec un taux de participation de 27,44%.

⁴⁴² Fred Constant, *op. cit.*, p. 421.

⁴⁴³ Paulin Bruné, *Mon Dieu que vous êtes Français... Essai sur la décolonisation par assimilation Martinique, Guadeloupe, Guyane, Réunion*, Paris, Éditions France-Empire, 1996, p. 15.

⁴⁴⁴ Josette Fallope, 1994, *op. cit.*, p. 36.

« La Martinique se sent française d'une manière absolue, sans réserve jusque dans les replis les plus secrets de son âme. Elle souffrirait comme d'une mutilation mortelle d'être arrachée à la communauté nationale. Elle ne conçoit l'existence que dans le sein de la mère-patrie⁴⁴⁵ ».

Les Antillais et les Guyanais optent pour l'assimilation, dans l'optique de devenir, à terme, des citoyens à part entière. Ils acceptent donc d'apprendre et d'adopter la langue, la culture et le mode de pensée du colonisateur. La psychologue Aure Jeangoudoux met aussi en exergue la posture paradoxale de la politique française :

« Ainsi en 2003, elle décide d'une "nouvelle formule administrative" qui est paradoxale et stupide, puisqu'il faut faire "un choix" entre l'assimilation (art. 73) et l'adaptation (art.74). Or ce choix a été fait, en 1946. Nous sommes déjà assimilés, nous sommes adaptés et toujours en "voie d'adaptation". Et c'est bien le réel du pays tout entier qui se fait ainsi dans un jeu permanent entre adaptation et réadaptation face aux éléments discordants⁴⁴⁶ ».

Dans son adaptation, l'individu réélabore des stratégies de conservation de la culture africaine par la musique, la danse, le chant, le conte, comme pour repousser le sentiment français qui l'habite. C'est probablement une forme de repli et de résistance de sa part pour ne pas être complètement phagocyté. Mais la culture endogène va en permanence se télescoper avec le fait d'être Français, ce qui, psychologiquement, le fixe dans une posture mentale inconfortable et bancal. Il veut donc tout à la fois : rester Français pour sauvegarder tout ce qui peut lui être bénéfique, tout en se reconnaissant d'être un Français entièrement à part, et en même temps, vouloir reconnaître son particularisme en revendiquant d'être pleinement Guadeloupéen, Martiniquais ou Guyanais, et réfutant donc par la même occasion l'autodétermination ou l'indépendance.

L'autre facette de l'être, que l'on peut observer chez les Antillais et les Guyanais, qui est à la fois une posture et un comportement d'assistés voire d'attentistes, c'est le "non-agir". Ici, tous ceux qui se situent dans la strate inférieure de l'échelle sociale tentent, tant bien que mal, de s'infiltrer dans des interstices pour occuper la vie et actionner leur existence. Cette technique du "non-agir", en apparence passive, semble être la solution choisie pour se mouvoir dans un espace social fait d'inégalités résultant d'un continuum historique pleine de complexités, d'incohérences, d'ambivalences, de paradoxes, et où l'ensemble se gère dans un désordre que l'on jugule le mieux que l'on peut.

⁴⁴⁵ Marc Sefil, *op., cit.*, p. 122.

⁴⁴⁶ Aure Jeangoudoux, *op., cit.*, p. 9.

Une lecture immédiate et simpliste de cette réalité peut nous pousser à penser l'être antillais et guyanais et à le définir comme étant un individu non sérieux, inconstant voire fainéant. En revanche, lui, sait se mouvoir dans les interstices avantageux de l'existence qui se présentent à lui. C'est pourquoi il vit dans un perpétuel présent. Il sait happer les occasions bénéfiques de la vie, si minimes soient-elles. Au sein de cette sphère de vie instable, l'être va s'ingénier à trouver des solutions de fortune dans le seul but de se rééquilibrer socialement, culturellement spirituellement et surtout économiquement. Par conséquent, il ne faut point être étonné qu'une culture de l'incongrue, du baroque, comme l'évoque Glissant semble naturelle dans ces territoires. Ici, l'individu a l'art de naviguer, de manipuler, d'assembler et d'organiser des éléments hétéroclites, non conformes, mais obéissant à sa propre cohérence. Aussi peut-il être catholique tout en allant consulter le *gadèdzafè*⁴⁴⁷ ou demeurer sensible au bouddhisme, tout en prêtant une oreille attentive au mouvement spirituel *New Age* (développement personnel, yoga, méditation). Cette réalité a été observée, entre autres, par Michel Leiris. Il en rend compte en ces termes :

« Cette observation vaut aussi quant à l'attitude de beaucoup de croyants antillais à l'égard du matérialisme d'extrême gauche, puisqu'il est avéré que bien des gens, surtout parmi ceux qui appartiennent aux couches les plus humbles, ne voient aucune difficulté à être catholiques pratiquants en même temps qu'ils sont des militants communistes ou tout au moins, lors des élections, apportent leurs suffrages aux candidats communistes ⁴⁴⁸ ».

On peut retrouver cette évidence dans tout l'espace américain, comme le met aussi en évidence Roger Bastide, quand il parle du Brésilien : « le Noir brésilien peut participer à la vie économique et politique brésilienne et être en même temps un fidèle des confréries religieuses africanistes sans qu'il sente une contradiction entre ces deux mondes dans lesquels il vit ⁴⁴⁹ ».

L'être Caribéen ne rentre donc pas dans un cadre binaire, il est plutôt fluctuant, informel, déstabilisant, ambivalent, ambigu, insaisissable, tout en rupture. Son rapport au travail est l'endroit symbolique le plus signifiant qui peut toutefois donner une lecture voilée, et fautive de l'individu en question, dans sa manière de fonctionner. On doit admettre que ce type de comportement est ancré dans les mœurs, les esprits et les relations.

⁴⁴⁷ Devin, voyant, sorcier, féticheur, quimboiseur, Dictionnaire créole-français, Hector Pouillet, Sylviane Telchid, Danièle Bernini-Montbrand, Ralph Ludwig, *Dictionnaire créole-français*, 4^e édition, Paris, Orphie, 2012, p. 149.

⁴⁴⁸ Michel Leiris, *op., cit.*, p. 43.

⁴⁴⁹ Roger, Bastide *op., cit.*, p. 31.

C'est désormais culturel ! Celui qui se situe au dernier rang de la hiérarchie va intégrer le déséquilibre comme étant son équilibre, car c'est état de fait permanent, qui appelle immédiatement une adaptation permanente, face à la constance de l'instabilité. Il va donc construire un rapport au travail particulier, face à son déséquilibre économique, celui d'inventer des ressources parallèles ou une polyvalence d'activités ou encore d'apprendre à tout faire, à répondre sur le vif, comme un ressort, qui lui permet de colmater les brèches de la survie.

Michel Leiris décrit ce fait, entre autres, à travers les exemples suivants :

« [...] ne travaillent que par intermittences, proportionnant strictement leurs efforts à la nécessité de subsister ou au désir d'acheter la chose qu'ils convoitent sur l'instant⁴⁵⁰ [...] Tel professeur de la Guadeloupe trouvera, par exemple, naturel d'exploiter une entreprise de "chars" (ou camions servant aux transports publics), [voire] de tirer bénéfice de sa voiture personnelle en la mettant en location, alors que tel autre sera propriétaire d'un café ; tel dentiste de la ville s'en ira périodiquement dans un bourg où il dirige un cinéma, abrité par le même bâtiment que le cabinet de consultations qu'il possède dans ce bourg ; telle institutrice profitera de ses congés de santé pour gérer – ce dont elle ne se cachera nullement – un petit commerce confié, lorsqu'elle est occupée, à l'une de ses parentes, et tel bibliothécaire, enfin, augmentera ses gains en exerçant la profession de photographe à ses moments de loisir. [...] Il est fréquent, de surcroît, en Martinique comme en Guadeloupe, qu'un instituteur de campagne soit en même temps un cultivateur, produisant canne à sucre et banane⁴⁵¹ ».

L'être antillais et guyanais a développé une aptitude à se faufiler dans des espaces troubles, des hiatus où ils naviguent dans des *chimen chyen*⁴⁵², dont il est le seul à en maîtriser l'art de faire, évoluant notamment dans un système économique informel

« [qui] n'implique aucune cohérence, aucune autre caractéristique propre au secteur informel de l'économie. Il pourrait alors être considéré comme l'ensemble des activités de dons et d'échanges entre des individus ou des groupes de biens, de services et/ou de monnaie échappant à la réglementation et au contrôle de l'État⁴⁵³ ».

Son ambivalence et son ambiguïté sont telles que le rapport à l'autre est aussi déstabilisant pour quiconque voudrait appréhender ou comprendre ou bien entretenir un type relationnel avec lui.

⁴⁵⁰ Michel Leiris, *op., cit.*, p. 86.

⁴⁵¹ *Op., cit.*, pp. 31-32.

⁴⁵² Sentier, chemin de traverse, raccourci, Dictionnaire créole-français, *op., cit.*, p. 93.

⁴⁵³ Rémadjie N'Garoné, *op., cit.*, pp. 67-68

C'est lors d'une discussion avec Stéphanie Mulot (sociologue et anthropologue/université de Toulouse), que deux mots nous ont interpellés : instabilité et imprévisibilité, qui serait le constant relationnel de Wanda Duvivier (psychothérapeute française et « blanche ») en Guadeloupe. Nous avons donc pris rendez-vous avec cette dernière, pour obtenir son témoignage sur le sujet. Ce fut un échange fructueux et assez passionnant. Elle vit depuis vingt ans en Guadeloupe et pratique la Gestalt thérapie. Wanda est donc parfaitement intégrée aux mœurs et coutumes de l'île. Notre rencontre fut retenue pour le 23 juin 2018, à notre centre de danse. À cette occasion et pendant deux heures, elle nous livra son expérience. L'essentiel à retenir de son expérience, c'est le fait qu'elle soit toujours aussi décontenancée dans son cercle relationnel malgré ses nombreuses années d'existences. Elle l'explique en ces termes : « Il y a quelque chose de l'ordre de l'impermanence du lien, dans une possible rupture éminente à chaque pas, et ce, de manière imprévisible ». Elle conclue ainsi son propos : « Peut-être que devrais-je admettre que c'est une façon d'être en relation, sans chercher à comprendre ».

Cette socio-anthropologie sur la manière de penser, de se comporter, d'agir et de réagir est largement perceptible dans la réalité contemporaine des sociétés caribéennes. Prenons l'exemple de Daniel Trépy⁴⁵⁴, musicien, compositeur, mais également ingénieur du son, possédant sa propre entreprise de production. Autodidacte et fort de sa longue expérience dans le domaine de l'industrie musicale et filmique, (production de disque, enregistrement, arrangement, prise de son, mixage, composition musicale, vidéo), il décide en 2008, de suivre un module de formation de dix jours à l'Institut national en audio-visuel (INA), en France métropolitaine, dans l'optique d'évaluer ses acquis. Le module était axé principalement sur le son multicanal et mixage à l'image. Daniel Trépy s'y retrouve le seul noir, le seul antillais et le seul autodidacte qui ait financé personnellement sa formation. Tout le reste du groupe sont tous des professionnels "Blancs", déjà en place dans le secteur de la télévision et du cinéma français. Dès le premier jour, il subit un choc, très déstabilisant pour lui, sur le plan psychologique. Une fois que chaque stagiaire a décliné son identité et sa motivation, le formateur précise : « ce serait dommage que tout le monde ne soit pas au même niveau » et il interpelle de façon directe Daniel Trepy en lui posant comme question : « En quoi cette formation peut-elle vous être utile en Guadeloupe ? » Puis, il remarque deux faits : il s'est

⁴⁵⁴ Prise de note instantanée de notre discussion informelle avec Daniel Trépy dans son studio d'enregistrement (commune de Baie-Mahault, le jeudi 26 juillet 2018 à 10h30), où nous étions venus enregistrer notre voix en vue de la sortie du dvd tutoriel, support visuel pour illustrer notre prochain ouvrage sur la *Techni'ka*.

retrouvé seul pour le déjeuner, car les accointances se sont rapidement constituées. Le second est de devoir former un binôme avec le stagiaire le moins performant du groupe, ceci, imposé par le formateur. L'individu en charge de la formation réitère sa position et son jugement en spécifiant : « Je ne vous ai pas demandé du zouk, je vous ai demandé de faire de la musique ». Pour répondre aux questions qui lui étaient ainsi posées au travers de cette attitude condescendante, il me dit avoir réagi ainsi : « J'ai décidé de ne pas répondre de façon frontale, en leur laissant croire que j'étais ignorant et incompetent ». Durant cette formation, les stagiaires devaient manipuler une nouvelle machine que l'école en audio-visuel venait tout juste d'acquérir. Cette machine a pour fonction d'être une interface numérique, essentiellement dédiée au mixage multicanal à l'image. Il s'avérait que Daniel Trépy possédait déjà cette machine dans son studio d'enregistrement depuis plus d'un an, et c'est donc lui qui a finalement montré son utilisation aux autres stagiaires et à son formateur. Cette anecdote nous permet de mesurer comment le Caribéen joue du masque, de l'invisible et du visible, du déséquilibre et de l'équilibre, une panoplie de stratégie dont il est le seul à avoir le secret. Il sait feindre l'idiotie quand l'autre pense qu'il a la connaissance, et saisir l'opportunité de se révéler ; tel est la leçon permettant de saisir, s'il le fallait, ce qu'est le Caribéen confronté ici à la condescendance de ce formateur ingénieur du son.

Ainsi, le silence, l'effacement de l'individu ne doit pas être entendu comme une forme d'acceptation, de passivité, de renoncement, de fatalité. De notre point de vue, l'homme Caribéen a dû inventer la stratégie du *masko*, du camouflage, de la feinte, du faux-semblant, laissant croire ce que l'autre pense à son sujet, donnant à voir ce que l'autre veut regarder, laissant entendre ce que l'autre veut écouter.

L'édification de l'homme caribéen est née selon Christine Chivallon, dans

« La matrice des sociétés de plantation, comme la rencontre chaotique qui précède sa mise en place sont tenues ici pour avoir créé les conditions spécifiques d'un certain rapport à l'autre et de l'édification d'univers sociaux où se donnent à voir des productions culturelles restées sous la dépendance du contexte historique de leur formation⁴⁵⁵».

⁴⁵⁵ Christine Chivallon, *Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde, L'HOMME, Revue française d'anthropologie* 207-208, *Un miracle créole ?* Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, Paris Juillet/ décembre 2013, pp. 37-38.

Plus l'Antillais et le Guyanais vivent des conditions d'existence précaire, plus il est enclin à jouir de la vie, à être heureux, à sourire, voire rire de la déveine, de la vie. Dans sa conception, tout est prétexte à faire la fête dans l'instant, car sa philosophie se résume à : « *dèmen sé an kouyon* »⁴⁵⁶. Il sait rire autant des choses agréables que profondément tristes. Il est capable de dérision envers lui-même que vis-à-vis des autres. C'est une capacité d'être heureux en dépit de tout. En effet, le rire, la fête, la joie et le *bòdé apiyé*⁴⁵⁷ constituent un régulateur structurant face aux aléas de la vie, aux déséquilibres émotionnels et psychologiques. Cette stratégie opérée par l'Homme pour ne pas sombrer ou flancher, afin de maintenir une forme de verticalité de son existence, est une stratégie qui avait largement anticipé les dispositifs actuels que l'on nomme « cellule de crise ». Au cours de l'histoire, on a toujours mal interprété la façon de réagir des Caribéens qui rient souvent, même quand la situation est dramatique. On doit admettre que cet état d'esprit, rentrant dans la psyché de ces derniers, relève surtout d'une posture mentale adaptative :

« Il faudrait enfin noter un ensemble de traits d'ordre psychologique, plus difficiles à définir et dont on ne peut guère rendre compte que sur le mode impressionniste : aptitude de tant de Noirs et de gens de couleur antillais à un contact intime avec les choses, dans le repos comme dans les paroxysmes du rire et du déchaînement ; capacité d'abandon aux sollicitations de l'instant ; façon qu'un nombre si grand d'entre eux – même les plus malheureux – ont de goûter la vie⁴⁵⁸ ».

L'individu sait se leurrer tout en sachant que c'est un leurre. Il va user de faux-semblant en se démenant pour avoir des signes de richesses extérieurs, tout en sachant pertinemment qu'il n'est pas riche, mais il se donne le droit de désirer de très belles choses. Et il s'en procure même si ce ne sont que des pacotilles ou des artefacts.

« Quoi qu'en puissent penser les Européens qui reprochent aux Antillais d'avoir le goût des dépenses d'apparat et s'étonnent de voir tel d'entre eux offrir aisément le champagne aux gens de sa connaissance (sans que les métropolitains, du reste, soient exclus de ces largesses) ou bien acheter une bicyclette, une moto ou une automobile par exemple alors que ses conditions d'existence sont telles qu'il pourrait faire maintes dépenses d'utilité plus immédiate que celles-là, une telle conduite est normale dans des groupes que leur situation comme l'éducation qu'ils reçoivent portent à

⁴⁵⁶ Ne pas remettre à demain ce qu'on peut faire aujourd'hui, demain il fera jour, demain est un imbécile, *op. cit.*, P. 109.

⁴⁵⁷ Organisation d'une fête spontanée.

⁴⁵⁸ Michel Leiris, *op., cit.*, p. 58.

démontrer, de manière spectaculaire, qu'ils ne sont pas inférieurs⁴⁵⁹ ».

Le rire, la joie, la fête, la dérision ne représentent nullement la peinture naïve que le regard occidental a souvent attribué au peuple haïtien, où l'humeur enfantine accolée aux Noirs, celle d'un peuple superficiel qui ne sait pas appréhender les choses importantes et graves de la vie. Toutefois, la lecture peut être différente et traduire un acte de résistance et de dépassement des traumatismes et des déséquilibres permanents. Leiris a noté cela lors de son étude, au travers du *ti-punch*. Une forme de « créolisation synthétique » comme le nomme Catherine Benoît qui, sans un mot le *ti-punch* efface toutes les différences sociales, économiques et de « racialisation ». Le rhum a cette vertu d'harmoniser, de pacifier les relations entre les êtres, de faire taire tous les griefs à l'encontre de quelqu'un. Il provoque l'échange entre les individus et tous confondus : Blancs, Noirs et Indiens ont complètement oublié que celui-ci n'est qu'un dérivé de la production cannière qui porte le sceau du système d'antan coloniale et esclavagiste. C'est assez extraordinaire de constater qu'aucun « Nègre » de la Guadeloupe, de la Martinique ou de la Guyane n'a ni aversion, ni trauma, ni réminiscence des traces de ce passé douloureux, lorsqu'ils délectent cette boisson alcoolisée. Reprenons l'observation de Leiris à ce propos :

« Bien des usages également, qu'on peut citer parmi les plus typiques pour tous les échelons de la société antillaise, peuvent être considérés comme exprimant tout du plus un certain syncrétisme entre apport de l'Europe et apport de l'Afrique [...] le punch n'est pas seulement l'un des plus unanimement appréciés d'entre les produits du cru mais, par le rôle qu'il joue dans les relations de sociabilité, il apparaît comme le symbole d'une hospitalité qui peut être aussi bien celle que les Européens vivant aux colonies pratiquent d'ordinaire à l'égard de leurs pareils que celle qui est de tradition dans maintes sociétés nègres⁴⁶⁰ ».

Finalement, l'être, antillais et guyanais s'est construit mué par la nécessité existentielle, à travers le désordre. Habitant effectivement le chaos, grâce à son intelligence, il sait rendre cohérent l'incohérence, stabiliser l'instabilité, transformer de façon harmonieuse la disharmonie, rendre logique le paradoxe, l'ambivalence et la contradiction. Il mêle de façon symbiotique deux états d'être permanents : celui de l'être instable et celui qui s'adapte. Il faut entendre par là, dans le mot instable, une relation au temps qui est de l'ordre de la discontinuité.

⁴⁵⁹ *Op., cit.*, p. 85.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

Il n'y a pas lieu ici de place pour la permanence des relations, des actes, des choses, tout est dans le « ici et maintenant », voire dans l'urgence principalement. On ne prévoit pas, on agit. L'agir n'est pas obligatoirement dans l'action effective, mais l'agir doit être masqué, camouflé, opéré dans le silence, pour que l'autre soit dans l'incapacité de saisir l'être qui agit, ainsi que son action.

Aujourd'hui, les contemporains de cette histoire (Blanc, Noir, *Chaben*, Indien, Métisse, Asiatique...), tous déposés là, au Brésil, en Haïti, à Bêlize, en Guyane, à la Dominique, à la Guadeloupe, à la Martinique doivent se départir d'eux-mêmes, c'est-à-dire vivre et habiter ces espaces où le tissu humain est composite et complexe. C'est une composition humaine dissemblable et à la fois syntonique, au sein de laquelle la relation entre soi et envers l'autre ne peut être qu'embrouillée par des identités troubles et mouvantes. « La persistance, au-delà du système esclavagiste, d'une façon quasi constitutive de notre être ; de pratiquer le détour, le simulacre, le comme si, déjà en usage contre les maîtres du temps de la servitude⁴⁶¹ ».

La Caraïbe est un laboratoire vivant actif et dynamique qui donne à voir une autre façon de concevoir le lien et la cohésion sociale, ainsi que la définition même de l'identité. Le colloque Scientifique organisé par First Caraïbes en octobre 2016 à la Martinique et en Guadeloupe, dans l'objectif de mesurer l'impact de l'esclavage sur les populations, ont pu aussi mesurer que :

« La traite et l'esclavage transatlantique ont obligé ces pays [...] à inventer de nouvelles formes de socialisation et d'organisation, une langue nouvelle, le créole, une musique et une culture originales et aussi de nouvelles voies d'expression interculturelles. La Caraïbe a ainsi ouvert des questions qui dépassent le cadre géographique caribéen : certaines, en Martinique, par exemple, portent sur les modalités spontanées du tissage du lien social dans une dynamique tendu entre la créolité, l'africanité, l'indianité, l'influence de la culture occidentale, la place des Blancs créoles, le désir d'assimilation, le désir d'indépendance, le rôle de la mémoire de l'esclavage, le métissage, le consumérisme, l'antillanité, la place de la langue créole, les préjugés de couleur, la place des migrants, autant de questions qui, finalement, ne se limitent pas au "vivre ensemble" auquel d'ailleurs les sociétés occidentales doivent désormais réfléchir⁴⁶² ».

Probablement que « Le Noir sauvera son humanité par son ambivalence⁴⁶³ ».

⁴⁶¹ Cyril Serva, « L'esclavage, cause de la réussite, de l'échec scolaire et de l'échec de la réussite ? », *In*, Cyril Serva (dir.), *Études Guadeloupéennes de l'abolition de l'esclavage à la départementalisation, les vérités difficiles*, Pointe-à-Pitre, Jator, 2000, p. 47.

⁴⁶² Aimé Charles-Nicolas, Benjamin Bowser (dir.), *op. cit.*, pp. 71-72.

⁴⁶³ Émile Désormeaux, *op. cit.*, p. 167.

Conclusion de la première partie

Cette première partie soumet les facteurs constitutifs pour l'édification de l'être *bigidant*, cet être qui se caractérise par l'ambivalence. À travers les faits qui les sous-tendent, on relève une trialectique (nature-homme-histoire) qui révèle un environnement chaotique et imprévisible. Effectivement, la nature même des îles représente cette réalité qui se traduit par une fluctuation et une instabilité (naturelle, humaine, sociétale), tant par les cyclones, les séismes, que par les éruptions volcaniques, obligeant l'homme à une adaptation perpétuelle et renouvelée. Le continental américain, avec la Guyane, subit une entropie en cascade par l'inadéquation de l'occupation de son espace entre le littoral et l'intérieur des terres, ainsi que le manque de terre disponible pour son développement, alors qu'une grande partie de son territoire est totalement vierge, ce territoire abritant du reste la haute technologie et le sous-développement récurrent. C'est la reconfiguration des lieux résultat de la colonisation et de l'esclavage qui va distinguer le chaos matriciel, mettant en évidence une tresse humaine inextricable, sous-tendu par le principe de racialisation. D'une façon générale, l'Amérique se retrouve être donc la terre de prédilection où cumulent les déséquilibres sur le plan humain, car c'est une humanité *sui generis* par le mélange d'Européens, d'Africains provenant de cultures, de religions, de croyances différentes, impliquant un mélange disharmonieux inévitable entre les hommes. La double appartenance, à la fois antillaise, guyanaise et française, renforce les troubles et la complexité ; ce qui installe l'être dans une ambivalence comportementale. À l'imprévisibilité de la nature, à celle de l'expérience chaotique de la colonisation et de l'esclavage, basée sur la reconfiguration de l'espace et celle des hommes dans le nouvel ordre social de dominant-dominé, se rajoute la dualité socio-politique des départements *outremériens*. Par ailleurs, l'être caribéen doit son avènement au monde à une succession de désordre (l'arrachement à la terre originelle, la désidentification, la déshumanisation, la racialisation, la déspatialisation) qu'il a dû affronter, en opérant des stratégies adaptatives. De fait, le déséquilibre a généré simultanément une adaptabilité nécessaire à sa survie. Cette rencontre chaotique entre l'Europe et l'Afrique, en terre américaine, a installé comme une institution le paradoxe, le chaos tant sur le plan social, économique que politique. Ce *modus operandi* nous permet de mieux comprendre les facteurs et étapes successifs qui ont servi de matrice génératrice de l'être *bigidant*.

Cette première partie a permis de mettre en évidence les facteurs et les conditions d'émergence du phénomène du Bigidi.

En premier lieu, se révèle le contexte naturel. L'Homme pour s'y inscrire est soumis à une impérative adaptation permanente, tant physique que mentale, adaptation que l'on peut assimiler à une "danse". La nature dans l'espace de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane a pour caractéristique l'imprévisibilité de récurrences, d'aléas climatiques et géophysiques catastrophiques. Danser, au sens de l'adaptation, consiste en des négociations avec les cyclones, séismes, éruptions volcaniques et raz-de-marée pour les Antilles, et une conjuration de l'opacité de la forêt amazonienne pour la Guyane confrontée à une faune, flore et une fluvialité dangereuses et sauvages. Par nature la terre des Antilles et de la Guyane est chaotique et incertaine. La topographie accidentée implique des bouleversements imprévisibles comme les éboulements. Il s'y rajoute les aléas climatiques. L'inscription humaine dans ce contexte implique l'intégration de la violence "naturelle" qui mêle destruction avec la nécessité de reconstruction engendrant une reconfiguration et une métamorphose permanente. Ainsi s'imposent, à l'Homme Caribéen et de l'Amérique amazonienne, les lois de la nature, celles de se remettre debout, de reconstruire et de s'attendre au renouvellement aléatoire du phénomène comme par exemple celui du cyclone. L'esprit cyclonique, en tant que culture d'acceptation du principe du désordre, se perpétue dès les origines d'occupation par les premiers habitants amérindiens, culture d'acceptation transmise aux Européens et aux Africains, ce, jusqu'aux derniers arrivants post-esclavagistes et contemporains avec notamment les Indiens et Levantins. Les peuples, au-delà d'une expérience des phénomènes imprévisibles et destructeurs, cohabitent avec les excès climatiques. Ils font avec. C'est notamment le cas des habitants du Prêcheur, qui vivent avec l'imminence du dévalement du Lahar, menaçant de les emporter. L'expérience remémorée par la récurrence des instabilités et des imprévisibilités des phénomènes naturels signent la toute-puissance et la suprématie de « dame-nature ». Ici, l'Homme retient une négociation avec son espace, pour le « maîtriser ». Cette négociation se traduit par l'application de l'équation suivante : l'acceptation et l'adaptation. Dans cet univers, la case escargot ou la case mobile est une résultante de cette acceptation/adaptation, en tant que « maîtrise » ou négociation, particulièrement en cas de séismes. Mais la nature, aux Amériques, se combine avec l'histoire pour devenir signifiant. L'histoire coloniale a imprimé une acception de l'espace où le lieu originel, l'Amérique, se métamorphose en enfer, l'Afrique demeure la terre d'arrachement et l'espace de pouvoir et de domination reste la métropole ou l'Europe. Les Amérindiens ont payé globalement un lourd tribut, en ayant été exterminés, massacrés et/ou décimés par les maladies lors de leur rencontre violente avec les Européens. Après des millénaires

d'harmonisation avec la nature toute puissante, dans son opacité et dans son imprévisibilité, les autochtones doivent « danser » les aléas du Nouveau monde. Les Amérindiens de la Guyane ont réinventé, conservé leurs traditions, qu'ils maintiennent suivant une cohérence renouvelée avec leur milieu de vie. Le baptême chrétien a changé leur nom, leur toponymie en surface comme l'occidentalisation vestimentaire a réduit les parures de plumes de la faune et des fibres de la flore. Ils demeurent néanmoins des (Émérillons ou Teko, Wayana, Arawak, Kali'ña, Palikours/Palikul, Wayampi), porteurs d'une adaptation au lieu, en tant que Français multiculturels polyglottes des langues *wayana*, *wayampi*, *teko*, *kali'ña*, *palikur*. Les Bushinenges descendants des Noirs Marrons, (Boni, Aluku, Ndyuka, Paramaka, Saramaka et Kwinti) naissent grâce au cadre protecteur de la forêt amazonienne marécageuse et hostile, idéale pour la fuite et pour s'établir en sociétés structurées et singulières. Ces réversions et adaptations improbables interrogent. Il semble que la forêt amazonienne ait apprivoisé les hommes au point qu'ils ne forment qu'un tout sacré générateur d'une vision du monde. C'est ainsi que les parias de la fuite deviennent les maîtres incontestés de la navigation des fleuves et des guerriers redoutés, détenteurs d'une science médicale par leur maîtrise des plantes. S'ajoute, à cette adaptation, la nécessité de répondre à la fois aux exigences du modèle métropolitain, dans son inscription à l'espace et à la fois au milieu naturel et humain, dans son acception endogène. L'intensité du déséquilibre inhérent au triptyque espace/hommes/histoire s'amplifie par une imbrication en continuelle interaction de vagues migratoires incertaines. Pour cela, la réadaptation humaine, pour concevoir et appréhender le territoire, se cristallise dans une perspective historique du déséquilibre spatial jamais résolu, en dépit des efforts de peuplement de la Guyane par la France. L'implantation du bagne et le plan vert en sont des illustrations symptomatiques. S'y surajoute le paradoxe lié au statut du territoire et de la prépondérance foncière de la métropole en terre guyanaise : les instances locales peinent à mobiliser du foncier pour loger leurs populations, alors que la Guyane demeure un territoire quasiment vierge. Ainsi la Guyane, la Guadeloupe et la Martinique se caractérisent par une opacité et un déséquilibre permanent dans leur espace naturel, où les hommes dandinent pour s'y inscrire. L'histoire coloniale amplifie ce ballottement aléatoire par une contrainte supplémentaire sociopolitique, qui va redéfinir un univers qui transcende la réalité objective du lieu : l'imbrication chaotique de la nature, de l'homme et de l'histoire. Cette imbrication chaotique a pour conséquence la désadaptation de l'Homme avec son lieu. Les Antillais et les Guyanais y répondent, depuis la naissance du Nouveau monde jusqu'à notre époque contemporaine, par l'invention renouvelée d'un

savoir-faire d'adaptation. Or ce savoir-faire est ébranlé par la norme et la culture métropolitaine, au point de provoquer la perte d'*habitus*, de gestes empiriques, permettant d'affronter et d'intégrer le désordre. Les raisons avancées prônent la nécessité mimétique du progrès économique et du développement, dans l'équivoque « de rester Français », et de revêtir l'être Européen, en se désadaptant au lieu : c'est une inadaptation insurmontable. Les désordres « naturels », identifiés et définis comme le déséquilibre trialectique espace/hommes/histoire, se doublent alors d'un nouveau désordre : l'inscription dans un désapprentissage du « comment faire » en situation de « désordre naturel », donc dans un déséquilibre du binôme désordre/adaptation initialement intégré par l'Antillais et le Guyanais. L'inconscient antillais et guyanais, dans ce contexte exerce le déni de l'existence réelle de sa nature propre par une invalidation de son appréhension chaotique du « désordre/adaptation », cela, au profit de la norme admise métropolitaine de l'ordre/équilibre : vivre un désordre dans le désordre.

Le second axe met en exergue le chaos matriciel du point de vue d'un corps social né d'un choc civilisationnel : l'inédit d'une humanité des Amériques du « défoncement ». Le Nouveau monde a pour fondement la rencontre chaotique qui donne lieu à une tresse humaine discontinue et asymétrique. Elle met en scène principalement les Européens conquérants et les Africains esclavagisés, à partir de la marginalisation et de la liquidation des Amérindiens autochtones. Se confortent alors deux conceptions et philosophies de vie antagonistes et inconciliables : les peuples et cultures majoritaires du lieu s'effacent au point qu'aujourd'hui les Amérindiens ne représentent que 5% de la population guyanaise. L'inadaptation au cadre dominant européen les pousse à sombrer dans l'alcoolisme et le suicide. La Guyane représentative de la complexité de l'entrelacement humain et plus encore, à elle seule, concentre tous les types humains, fruit du métissage, mais aussi la diversité linguistique et culturelle, la dichotomie, l'incohérence de leurs acceptions par le pouvoir dominant en se fondant sur la culture européenne. La cohérence des réalités sociales, humaines, juridiques, économiques ou politiques, qu'elle génère, se dessine dans une opacité, dans une logique inattendue : chaotique et, à première vue, inextricable. Le vivre-ensemble dans l'espace antillais et guyanais correspond à une recherche permanente d'une réponse à l'altérité protéiforme et changeante. Le résultat de la mixité humaine, en Amérique, tend à déséquilibrer l'idéologie suprême de l'homme Blanc qui prône pureté, civilisation, intelligence, pouvoir, puissance. Dans ces conditions, l'inconfort et l'instabilité constituent un socle culturel et un état d'esprit indispensable à l'existence. Cette culture prend naissance à partir de l'instant du

« sucre amer⁴⁶⁴ ». Cette spéculation, qui a fait naître le commerce triangulaire, est la genèse d'un mode social, tant individuel que collectif, de l'adaptation à la violence structurelle du fait colonial. Elle correspond à un ensemble de stratégies inédites, pour le maintien d'un équilibre fragile, vacillant de la dynamique existentielle. L'intégration d'une acception réhumanisée, impliquant l'affect de l'esclavage, renferme la genèse, la culture de l'adaptation permanente salvatrice.

L'édification de l'Homme antillais et guyanais s'établit à partir de cinq éléments majeurs, représentant le fondement du déséquilibre originel : l'arrachement, la désidentification, la déshumanisation, la racialisation et la déspatialisation. L'arrachement est la pensée du rapté, du voyageur qui, contraint à fond de cale, subit une série d'évènements imprévisibles, engendrant un déséquilibre à la fois physiologique et psychologique. On y intègre la parade première de l'intégration et de la gestion du déséquilibre, à l'instar d'un tonneau qui se cale dans le gouffre symbolique d'une nouvelle humanité en devenir, lieu matriciel de l'adaptation immédiate. La désidentification est l'ébranlement de l'être à qui on retire son nom, engendrant une identité volatile, impalpable dont la traçabilité filiale est à inventer. Cela représente une adaptation mentale et intellectuelle : l'injonction du silence, le principe du réel innommé. Cela s'opère par une multiplicité du nommé rendant inaccessible l'identité réelle, un *modus operandi* du silence assourdissant. La déshumanisation représente l'opération d'une fiction : déni d'humanité légiféré. Un homme est métamorphosé en objet. Le corps ainsi dénié est par conséquent amputé de ses facultés humaines, dont l'entendement, la créativité, la sensibilité. Par l'opération de l'inversion, le corps deviendra l'instrument contestataire préservant et restituant l'humanité : le masque du corps par le médium danse-musique ou musique-danse transcrit l'intellectualité de l'être. Le corps est esprit ou *lèspri-kò*. La racialisation vise à justifier une hiérarchisation entre les êtres humains, pilier de la domination européenne aux Amériques. La race se caractérise par une chromatique du derme des Noirs aux Blancs, graduant les statuts du servile au maître. Cela sous-tend un mécanisme d'une immuabilité sociale « naturelle ». La réintégration à l'humanité se formalise en guise d'adaptation par la marginalité : un espace en marge du cadre établi par la création de sociétés d'entraide notamment qui annulent l'irréversibilité sociale. La déspatialisation est une entreprise européenne de féodalité de l'espace américain reconfiguré pour les besoins de la métropole. Le mécanisme de reconfiguration est celui de la créolisation du lieu, aux niveaux humains, de la flore

⁴⁶⁴ Est un Long métrage historique du réalisateur Christian Lara, produit en 1998.

et de la faune. Les êtres et le réel deviennent dans l'intérêt exclusif de la métropole, Créoles. La main-d'œuvre africaine nègre bossale se transforme en entité servile, en Nègre créole, du sujet passe à l'objet. Une opération délicate qui provoque effroi, fébrilité cognitive et une insécurité sociale. La réponse de l'esclavagisé à la créolisation est celle du double mécanisme de la fluctuation et de la plasticité, appliqué à l'intégrité. L'intégrité africaine originelle peut ainsi formuler les adaptations circonstanciées nécessaires, par deux modalités, la superposition et le masque. L'un des lieux privilégiés de la fluctuation/plasticité est l'incorporité et la double interprétation de la créolisation, l'imposée et sa réfutation masque par le geste dansé rendant compte de symboliques propres. Cette dimension instable de cette corporalité s'institue au travers de la socialité sécurisée du *Lawonn*.

Le troisième axe est de nature socio-politique, impliquant la dualité sociale. Elle s'origine de la modalité paradoxale de décolonisation de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Guyane qui se traduit par une intégration à l'ensemble français. Le déséquilibre moderne s'articule autour de la radicalité du changement socio-politique à partir de deux tournants majeurs : le passage, en 1848, de la société coloniale servile à la société coloniale salariale, puis, en 1946, de celui de la société coloniale à l'intégration citoyenne, dans le cadre de la départementalisation. L'équivoque se traduit par un atavisme qui s'érige en projet social salvateur. Cela se réalise dans un continuum d'une gestion de l'inconciliable humanisme à l'hégémonie de l'empire français qui ne cesse de s'adapter pour préserver ses intérêts d'ordre géopolitique, de puissances territoriales, économique et politique. À l'éclatement de son rayonnement au-delà de l'hexagone, dû à son expansion, la France amplifie un pouvoir centralisateur, tant sur le plan législatif, qu'administratif. Elle s'inscrit dans une culture de l'inconciliable déjà ancrée dans l'institution du code noir, en alliant servitude et ordre public. Le projet de la francophonie en est une parfaite illustration, où la culture "universelle" et les transferts de technologies fondent l'asservissement postcolonial au travers de la littérature et de la danse. Cela instaure durablement l'antagonisme tumultueux imprévisible entre une culture imposée et l'émergence de cultures singulières au sein de la nation française. Ces dernières impactent profondément son identité dans l'ambiguïté de rapports de force entre anciens colonisés et colonisateur. L'égalité prônée dans une nation atomisée se révèle irréalisable, et pousse les ultramarins aux vellétés de la quête d'autonomie politique toutefois endiguée par le maintien de la dépendance à la métropole. Au nom du progrès et de la hiérarchisation des « races » humaines, l'assimilation à la France conduit ainsi à l'abandon de pratiques sociales singulières jugées hors de

« la civilisation ». Deux structurations et organisations improbables émergent, cohabitent et s'articulent entre elles : la colonialité se maintient en parallèle de la départementalisation/assimilation. Dans ce bricolage social, l'équilibre s'établit par la dysharmonie s'opérant dans une marche bancale. De cette marche singulière de « colonie départementalisée », le lieu s'inscrit dans le paradoxe de la double appartenance : Américain et Européen. Cette configuration implique à la fois compensation par l'abstraction et l'ancrage. Il s'agit d'une abstraction du lieu légal et institutionnel, abstraction confrontée à l'intégrité de l'espace social singulier, celui-ci incarné par des hommes et leurs cultures propres. Il en résulte l'inconciliable ainsi que des situations inextricables, irrésolues. Dans ce cadre, la Martinique, la Guyane et la Guadeloupe arborent une apparente opulence avec une occidentalisation affirmée, qui se conjugue par un social chaotique, dominé par un chômage endémique et des crises sociales graves aussi imprévisibles que récurrentes. L'explosion sociale généralisée de 2009 en est l'illustration symptomatique. L'être antillais et guyanais recherche une adaptation au déséquilibre inhérent à cette double réalité, adaptation faite avec et entre respect de la loi française et l'obligation de la contourner. Une forme d'entre-deux qui implique l'ambiguïté comme *modus operandi* de l'être en terre américaine : à la fois Antillais, Guyanais et Français, identité trouble et mouvante. Ainsi la relation à la loi revêt un caractère *opportuniste* conçu comme une contrainte que l'on combat en raison de son caractère inadapté aux spécificités ; ce qui implique un rejet de l'identité française et dans le même temps on réintègre cette même identité lorsque la loi offre des droits dont on peut tirer avantages. Dans ce jeu social, l'ambiguïté de l'être antillais et guyanais endosse l'idéologie séparatiste tout en revendiquant dans l'économie dans la sphère privée et publique le respect des lois de la République française : c'est là une distorsion culturelle schizophrénique de l'être. Le « non-agir » devient une conduite pour se mouvoir dans cet espace social du paradoxe et du désordre. On feint l'idiotie, la béatitude dans le rapport à l'autre qui nous domine, ce, jusqu'au moment où l'on peut saisir l'opportunité de révéler son être véritable. Silence, effacement de l'individu ne riment donc pas avec acceptation, passivité et fatalité, mais comme une stratégie d'adaptation par le faux-semblant. Le rire et le caractère bon enfant s'instituent en réalité comme la parade qui transcende le désespoir.

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉDIFICATION DE L'HOMME-LÉWÒZ : LA CONSTRUCTION LANGAGIÈRE ET LA SYMBOLIQUE DU CORPS DANSANT DES ANTILLES ET DE LA GUYANE

IV/ Diachronie du corps dansant antillais et guyanais

IV.1- Énigme du corps dansant : le mystère originel

Pour aborder le corps dansant antillais et guyanais, il nous paraît important d'attirer l'attention sur les difficultés récurrentes qui surviennent lorsque l'on veut retracer la généalogie des danses de l'espace afro-américano-caribéen. Il y a une impossibilité de remonter à la source, d'attester l'origine des danses et même de circonscrire leur historiographie de façon linéaire et continue. Généralement, on s'accorde sur une approche floue, lacunaire, discontinue ou globale, qui se résume à affirmer par exemple, que les danses caribéennes viennent d'Afrique, ou ont subi trois influences culturelles :

« La musique antillaise prend sa source dans le mariage de trois cultures : la caraïbe, l'africaine, l'europpéenne. Si l'empreinte caraïbe ne se manifeste à nous que par la présence d'instruments tels que les maracas, les influences africaines et europpéennes sont très marquées. Elles se retrouvent dans toutes les musiques noires de la Caraïbe, du Brésil et des États-Unis⁴⁶⁵ ».

Or on oublie ou on occulte la propre dynamique qui existe à l'intérieur de la culture africaine comme l'explique l'anthropologue Amselle :

« Cependant, les enquêtes ont montré que les appartenances ethniques, culturelles et identitaires étaient extrêmement souples avant la colonisation et que, pour se référer à cet exemple précis, on n'était pas Peul, Bambara ou Malinké de toute éternité, mais qu'on le devenait. Ont été ainsi observés de nombreux changements d'identité, à la fois dans le domaine ethnique, religieux, politique et économique. Des Peuls pouvaient ainsi devenir Bambaras, puis Malinkés, et inversement ; des

⁴⁶⁵ Maurice Jallier, Yollen Lossen, *Musiques aux Antilles Misik bô kay*, Paris, Éditions Caribéennes, 1985, p. 11.

païens, devenir musulmans, puis retourner au paganisme ; des sociétés villageoises, devenir des royaumes, puis retomber dans l'anarchie ; des sociétés produisant pour leurs stricts besoins, s'ouvrir au marché, puis se replier sur l'autarcie⁴⁶⁶ ».

D'aucuns soulignent qu'il s'agit d'une recréation de la civilisation négro-africaine en terre américaine. Pourtant le doute peut s'installer quant à l'origine de l'origine et de sa transmission en raison de la reconfiguration coloniale, « par exemple le terme “malinké”, qui désignait la classe guerrière dans l'Empire du Mali, est devenu sous la colonisation une catégorie ethnique, celle des Malinké, Mandenka ou Mandingues⁴⁶⁷ ». Cette catégorisation des Nègres se poursuit jusqu'à leur trait de caractère :

« L'Européen sait à peine distinguer un nègre d'un autre nègre, tous lui paraissent noirs ; il ne voit que des nez plats, de grosses lèvres et des cheveux crépus. Mais le créole, habitué à vivre avec eux, distingue non seulement les individus entr'eux, il vous dira même, à la première vue, à quelle nation il appartient. Les *Mocos* ont les dents séparées en feston, et la mâchoire prolongée en avant, à peu près comme les singes. Les *Caplaous* ont le visage rond et presque tous ont l'air de douceur qui prévient en leur faveur ; le *Mendongue* a l'aspect farouche, on devine facilement qu'il est anthropophage ; les *Congos*, ont le visage large, la physionomie bonne, ce sont en général les plus propres au service des maisons, l'*Arada* a la figure guillochée, et il se fait promptement reconnaître par sa vivacité et sa gaîté, l'*Ibo* aime le travail et craint le châtement⁴⁶⁸ ».

Cette classification de l'être telle qu'elle est décrite par les Créoles, sans être en mesure pour autant de la contester, nous laisse présupposer que chaque ethnie possédait sa ou ses danses spécifiques probablement liées à leur origine. « Ils se divisaient par nations, et formaient autant de groupes différents, et chacun avait sa danse particulière⁴⁶⁹ ».

Tandis que d'autres indiquent que l'on a affaire plutôt à un syncrétisme des cultures européenne, africaine, indienne, etc. En conclusion, deux courants se dessinent sur l'origine des

⁴⁶⁶ Jean-Loup Amselle, « Du métissage au branchements des cultures », In, Luc Gwiazdzinski (dir.), *L'hybridation des mondes*, Col. L'innovation autrement, Grenoble, Élya Éditions, 2016, p. 47. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01777671/document>. Consulté le 22 mars 2019.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 47, p. 49.

⁴⁶⁸ Auguste Prevost De Sansac, *Les Amours de Zémédare et Carina et Description de l'Île de la Martinique, Romans Antillais du XIX^e siècle Tome I*, Morne-Rouge-Martinique, Éditions Des Horizons Caraïbes, 1977, p. 62.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

danses caribéennes, soit une origine européenne, comme le note Monique Blérald-Ndagano qui, toutefois, montre sa perplexité pour cette explication lorsqu'elle écrit :

« Certains folkloristes tels Lohier Contout [...] affirment que quelques-unes de nos danses, comme par exemple le *grajé* ou le *léròl*, se sont appropriées les figures des danses exécutées par les maîtres et, qu'elles se sont accommodées aux rythmes et aux pas de danses originaires d'Afrique. De telles explications ne peuvent donc que nous pousser, d'une part, à nous interroger sur les origines véritables des danses folkloriques créoles de Guyane, et d'autre part, à nous demander sur quoi s'appuie cette répartition culturelle assez ségrégative⁴⁷⁰ ».

Soit le courant africaniste, notamment par Josy Michalon, lorsqu'elle fait le lien entre le *Ladjia* martiniquais et le *Kadjia* africain : « C'est probablement du terme *kadjia* que dérive le mot *ladjia*. L'analogie littérale *kadjia/ladjia* et *kokoulé/kokoyé* nous semble en effet assez frappante pour laisser planer un doute favorable sur la parenté africaine du *ladjia*⁴⁷¹ ».

Ou la proposition de Sully-Cally pour l'origine de la danse de lutte de la Martinique :

« L'agia, danse de lutte. Dans de nombreux ouvrages, l'orthographe de AGIA est "LAGHIA, LADIA, LADJA", pourtant, chez les Bantous d'où sont originaires la plupart des ethnies peuplant les Antilles Françaises, le "AGIA" existe bel et bien et désigne l'action de "hacher menu", terme employé pour encourager deux lutteurs en dialecte Mina. Il est fort possible d'après cette déduction, que l'origine du nom AGIA soit congolaise⁴⁷² ».

Les Européens avaient alors une totale méconnaissance de la civilisation négro-africaine. Ils ne possédaient pas les grilles de lecture éclairées pour comprendre la signification des danses, des musiques, des chants qui se déployaient devant eux. Tout cela leur était étranger, illisible et incompréhensible.

« Celui qui touche le grand tambour, bat avec mesure et posément ; mais celui qui touche le baboula bat le plus vite qu'il peut, et sans presque garder de mesure, et comme le son qu'il rend est beaucoup moindre que celui du grand tambour, et fort aigu, il ne sert qu'à faire du bruit, sans marquer la cadence de la danse, ni les mouvements des danseurs⁴⁷³ ».

⁴⁷⁰ Monique Blérald-Ndagano, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁷¹ Josy Michalon, *Le ladjia origine et pratiques*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987, p. 60.

⁴⁷² Sully-Cally/Lezin, *Musiques et Danses Afro-Caraïbes*, Martinique, Presses spéciales de Madiana Éditions, 1990, p. 59.

⁴⁷³ Jean Baptiste Labat (R. P.), *op. cit.*, p. 52.

Ce que le père Labat relève comme de l'irrégularité, l'absence d'harmonie, décrit dans le monde Gwoka, en réalité le jeu de deux tambours, *makè* et *boula* et leur relation avec le corps dansant. Le « bruit musical » entendu par le père Labat n'est autre que l'improvisation du soliste *makè* qui suit les moindres pas du danseur, qui, finalement signe sa très grande technicité et virtuosité. L'historien Gabriel Entiope dénonce cet état de fait avec véhémence : « C'est certainement dans la description de la danse des esclaves chez ceux qui l'ont observé, qu'éclatent leur méconnaissance de la culture du Continent Africain, leur inculture, leurs préjugés raciaux⁴⁷⁴ ». Au-delà de ces considérations et en raison de l'objectivité scientifique, on peut reconnaître qu'ils représentent à certains égards, un outil nécessaire nous permettant aujourd'hui notamment, d'établir une corrélation entre l'origine des danses concernées, leur dissémination dans l'espace afro-américano-caraïbe et leur stylisation actuelle.

Parcourir l'histoire de la danse afro-américaine dans son évolution, à travers le regard exogène des Occidentaux, permet toutefois de saisir les mutations⁴⁷⁵ qui se sont opérées au fil du temps. La présence du père Jean-Baptiste Du Tertre entre 1640-1650, marque la découverte du Nouveau Monde et la disparition progressive des Indiens d'Amérique de l'Ancien Monde. Le père Labat est une source incontournable (début de la traite négrière), notamment par sa présence dans les deux îles, (Martinique et Guadeloupe).

Dans sa description, le vocable *bamboula* remplace calenda. On peut aussi observer le processus d'inversion de la structure sociale des esclaves : les bossales (Nègres venus d'Afrique

⁴⁷⁴ Gabriel Entiope, *op., cit.*, p. 103.

⁴⁷⁵ Jean Barfleur, intervenant lors de la formation en *Techni'ka* (2012) au Centre de Danse et d'Études Chorégraphique (CDEC à Pointe-à-Pitre), selon son postulat a retenu des périodes et des facteurs participant à la construction du *Gwoka* : Les 5 grandes périodes historiques :

- la genèse (décennie 1640 - décennie 1790). Soit une période de 150 à 160 ans (6 à 7 générations) ;
- la cristallisation (décennie 1800 - décennie 1870). Soit une période de 70 à 80 ans (3 à 4 générations) ;
- l'éclosion (décennie 1880 - décennie 1950). Soit une période de 70 à 80 ans (3 à 4 générations) ;
- l'émergence (décennie 1960 - décennie 1990). Soit une période de 40 à 50 ans (2 à 3 générations) ;
- l'expansion (décennie 2000). Soit depuis une vingtaine d'années (1 génération).

Les 7 facteurs majeurs :

- l'espace insulaire et ses territoires ;
- plus de trois siècles de démographie ;
- la mosaïque ethnique africaine ;
- une diversité de productions et de rapports sociaux ;
- un maelström politique, spirituel et culturel ;
- la circulation intérieure des marchandises, des hommes et des idées ;
- les principales périodes historiques de l'archipel et leurs événements remarquables.

après l'abolition de l'esclavage) laissent place aux Nègres créoles (Nègres nés sur l'habitation). À ce propos, il émet une appréciation différentielle, en se basant sur la typologie des groupes distincts au sein desquels il attribue le raffinement aux mulâtres :

« Le chant des nègres nouveaux et des nègres créoles avait un accent particulier, l'un s'exhalait empreint de ce qu'il y a d'instinctif chez l'homme presque brut et de réminiscence d'airs de la patrie lointaine et pour jamais quittée, l'autre, au contraire alliait la pensée au sentiment. La danse, les refrains des nègres créoles, exprimant quelques critiques amères ironiques de leurs maîtres, les raffinements de la volupté, les délices de la liberté. Mais si vous vouliez quelque chose de plus expressif vous le trouviez dans les groupes formés par les mulâtres, les mulâtresses, les câpres, les nègres matadors⁴⁷⁶ ».

Cette lecture occidentale nous dépeint une esthétique de la culture, en somme, ces différents extraits ponctuent les processus de transformations qui se sont opérés au cours de l'histoire.

Concernant la culture antillaise et guyanaise, la genèse musico-chorégraphique du début de l'ère coloniale, renvoie volontiers aux proto-*gwoka*, proto-*bèlè* et proto-*kasékò*. Car il faut laisser le temps de miscégénéation des hommes, des danses, des rythmes et des cultures, de s'accomplir. Autrement dit, les esthétiques musico-chorégraphiques qui se déclinent et se fixent en fonction du territoire, du type de colonisateur et de la structuration du peuplement. D'une façon générale, ces processus de transformations sont encore à l'œuvre aujourd'hui et relèvent de dynamiques vivaces qui retiennent une caractéristique originelle : une fugacité de leur stabilité en lois, codes et cadres institutionnels entendus et repérés pour l'ensemble de cette culture. Concernant la Guadeloupe on passe de la *Calenda* au *Bamboula*, puis du *Bamboula* au *Gwotanbou*, avant de parvenir au *Gwoka*, ce qui laisse penser que sa cristallisation contemporaine est du XX^e siècle. Par exemple, la danse *woulé*, est une valse pour certains, pour d'autres un rythme de travail. Notons en outre qu'il existe de multiples graphies des différents termes liés à l'univers *Gwoka* : *go-ka*, *gros-ca*, *gros-ka*, *gwo-ka*, *gwoka*, et d'autres encore : *caladja*, *kaladja* ; roulé, *woulé* ; *padjanbèl* *padjembèl* ; *padjyanbèl* ; *granjanbèl* ; *mandé*, *mindé* ; *menndé*, etc.

L'orthographe des termes s'est affinée en corolaire avec la codification de la langue

⁴⁷⁶ Jean Baptiste Labat (R. P.), *Nouveau Voyage aux Isles d'Amérique*, Tome II, Fort-de-France, Horizons des Caraïbes, 1972, p. 402.

créole⁴⁷⁷. Néanmoins, cette tâche demeure plus périlleuse qu'il n'y paraît, car dès le départ les informations concernant l'origine des esclaves sont erronées, comme le fait remarquer à juste titre Roger Bastide : « On donnait souvent à l'esclave non le nom de son ethnie véritable, mais celui du port où il s'embarquait ; par exemple, on appelait Mina tous ceux qui passait par le fort d'El Mina, qu'ils soient Ashanti, Ewes ou Yoruba⁴⁷⁸ ». Cette réalité invite à la prudence, quant à l'origine des danses issues du Nouveau Monde par le positionnement des propos suivants, de Desbien :

« L'étude des origines ethniques des noirs que la traite amena aux Antilles françaises ne fait que commencer. Elle est d'une grande difficulté. A cause de la rareté des sources pour certaines îles et du déséquilibre de leur répartition générale. Elles sont très pauvres pour les petites Antilles, Martinique et Guadeloupe, et non encore exploitées. Saint-Domingue, aujourd'hui Haïti, est mieux pourvu. Par suite aussi de leur imprécision. Il ne faut pas serrer de trop près les indications données par les colons sur les origines de leurs esclaves. Les colons se fiaient trop pour identifier les "nations" aux "marques du pays", aux incisions sur le visage, sur la poitrine, à leur disposition générale. Or ce moyen est superficiel. De même les dents limées. Ils attribuaient cette coutume à des nations entières. Des colons observateurs avaient fini par se rendre compte qu'on se trouvait devant un emmêlement humain plus complexe, que des nations s'étaient déplacées, mais tous n'avaient pas l'œil perspicace⁴⁷⁹ ».

À ce propos Gabriel Entiope émet cette interrogation :

« Est-il possible de déterminer avec exactitude la provenance ethnique des esclaves, affirmer la prédominance ethnique de tel groupe par rapport à un autre dans telle ou telle île et en conséquence pouvoir expliquer l'origine des danses des esclaves à Trinidad, Grenade, Martinique, etc⁴⁸⁰ ? »

⁴⁷⁷ GEREC : le martiniquais Jean Bernabé fonde au sein du Centre Universitaire Antilles-Guyane sur le campus de Fouillole où il est maître de conférence en 1976, le Groupe d'Études et de la Recherche en Espace. (La grammaire se met en place en plusieurs étapes : 1869, le trinitadien John Jacob Thomas publie la toute première grammaire à base lexicale française « The theory and practice or creole grammar », 1872, Alfred de Saint-Quentin : Études sur la grammaire créole, 1936, l'Haïtienne Suzanne Sylvain-Comhaire la première grammaire du créole haïtien, 1976, le martiniquais Jean Bernabé « proposition pour un code orthographique intégré des créoles à base lexicale française », 1978, thèse de doctorat de la guadeloupéenne Juliette Fathum-Sainton « Transformation et dynamique du système phonologique et morpho-syntaxique », 1980, le guadeloupéen Robert Germain est l'auteur de la toute première grammaire du créole guadeloupéen « Grammaire créole », 1981, Gérard Lauriette publie un ouvrage pédagogique au CRDP de l'académie de Guadeloupe intitulé « Le créole de la Guadeloupe : l'enseignement du français à partir du créole ». Source : Alain Rutil, créolophone, écrivain de la langue créole et un défenseur de la culture guadeloupéenne, (02 juin 2020).

⁴⁷⁸ Roger Bastide, *op., cit.*, p. 14.

⁴⁷⁹ Gabriel Debien, *Les esclaves aux Antilles françaises (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Gourbeyre, Société d'Histoire de la Guadeloupe, 2000, p. 39.

⁴⁸⁰ Gabriel Entiope, *op., cit.*, p. 50.

Étienne Jean-Baptiste, dans « Matrice » Bèlè, nous invite lui, à ne pas faire une analyse de surface de la culture :

« Pour comprendre le conte, le Bèlè, la culture martiniquaise, il faut se méfier des apparences, du premier degré, des évidences. Il faut chercher le sens, la symbolique à partir du principe de détournement à l'écart de visions morales, de logiques primaires⁴⁸¹ [...] ».

Comment saisir alors la réalité de cet ensemble culturel musico-chorégraphique ?

Les écrits du passé révèlent que les esclaves dansent un type de danse, la Calenda du XVI^e au XVIII^e siècle, dans cette terre d'Amérique, qui selon Jacqueline Rosemain les esclaves croient en un grand Dieu fécondateur. « Chacun de ces rites a sa danse de la fécondité. Bien que mimant l'acte sexuel, chacune a ses particularités. Aucun historien ne le comprit. Ils les décrivent toutes les trois, avec des remarques différentes, mais les appellent toutes calenda⁴⁸² ».

Et Entiope qui précise :

« Elle se nommait Chica à Saint-Domingue, Fandango en Espagne, Congo à Cayenne et dont on retrouverait à Cuba une variante, sous le nom de Yuka⁴⁸³ ».

Force est donc de constater qu'il est parfois difficile de trouver le lignage dans cette dispersion, cet éparpillement culturel, si hétéroclite qui compose la Caraïbe. D'autant selon les propos de Jacqueline Rosemain « Les espaces géographiques n'ayant pas de frontières, les danses serves s'europanisaient ou se christianisaient et *vice versa*⁴⁸⁴ ». Comment alors relier la signification ou la symbolique de ces danses, de leurs origines à nos jours ? Comment peut-on faire le lien entre autres des mots Gwoka, Bèlè, Kasékò, Yuka, Kumina, Vaudou, et Calenda ? Existe-t-il véritablement une corrélation entre le *kaladja* de la Guadeloupe et celui de la Guyane, ou le *graj* de la Guadeloupe et le *grajé* de la Guyane ? Qu'en est-il du *bélià* de la Martinique et le *béliya* de Guyane, ou bien le *djouba* de la Guyane et celui d'Haïti ?

Au premier abord, la comparaison de toutes ces danses ne montre aucune ressemblance entre elles. Mais on peut néanmoins y trouver des similitudes soit par l'appellation, la rythmique ou soit par le texte des chansons. On peut aussi noter la variation du répertoire des danses en fonctions

⁴⁸¹ Étienne Jean-Baptiste, « Matrice » Bèlè *Les musiques Bèlè de Martinique : Une référence à un mode social alternatif*, Fort-De-France, Mizik Label, Collection Sim'Ekol, 2008, p. 25.

⁴⁸² Jacqueline Rosemain, 1986, *op., cit.*, p. 20.

⁴⁸³ Gabriel Entiope, *op., cit.*, p. 105.

⁴⁸⁴ Jacqueline Rosemain, 1986, *op., cit.*, p. 27.

des divers écrits ou transmission orale. L'ouvrage de Monique Blérald-Ndagano *Musiques et Danses Créoles au Tambour de la Guyane Française* (1996), fait référence à douze rythmes/danses créoles : *grajé, léròl, laboulanjèr, kamougé, mayouri, moulala, débò(t), djanbel, kaladja, djouba, labasyou, kasékò*⁴⁸⁵. Certaines peuvent avoir une influence européenne : le *grajé/valse, léròl/quadrille, kamougé/bourré* d'Auvergne. D'autres d'influence africaine qui seraient des danses de réjouissance tels que le *kasékò, le labasyou, le moulala*. Marie-Françoise Pindard liste huit danses : *grajé, léròl, kamougé, kasékò grajé-vals, béliya, labasyou, débòt* dans son ouvrage *Musique traditionnelle créole Le grajé de Guyane*⁴⁸⁶, tandis que dans sa thèse, *Les rythmes fondamentaux de la musique traditionnelle créole de Guyane signes, symboles et représentations d'un fait social total original*, en retient que six rythmes/danses : *graj, léròl, grajévals, béliya, kanmougwé, kasékò*⁴⁸⁷. Or Berthela John⁴⁸⁸ compte six danses principales : *léròl, kamougé, kasékò, grajé, grajévals* et le *débòt*. Elle précise que le *grajévals* à ses variantes : *labasyou, djanbèl*, et le *béliya*, ainsi que le *débòt* qui lui à sa variante, le *moulala*. D'autres rythmes ou danses seraient la résultante d'un mélange de rythmes tels que le *kaladja* qui est un *kasékò* et un *grajé* ou le *djouba-djouba* qui est un mélange de *kanmougwé* et de *grajé*. Lorsque nous échangeons avec les acteurs de la tradition, notamment Lionel Agarande le fils de Jean-Paul l'un des précurseurs de la transmission de l'art traditionnel en Guyane, ce dernier, place le *djanbèl* comme étant une variante du *béliya*, et le *kaladja* comme étant la combinaison du *kasékò* et du *grajé*, ce que confirment les écrits de Berthela John. Lionel Agarande nomme les sous-rythmes tous ceux qui ne possèdent qu'une chanson et une danse dans leur répertoire tel que le *djouba-djouba* qui selon lui, est un *kasékò* accéléré. Stéphane Vérin, autre acteur très impliqué dans le monde du tambour créole guyanais, apporte un élément supplémentaire de certaines danses, qui peuvent naître au sein d'un groupe folklorique, et devenir à terme, un élément de la tradition, comme l'exemple du *moulala* avec le groupe folklorique *Wapa*. Nous devons admettre qu'il est extrêmement difficile de déterminer précisément les rythmes fondamentaux des secondaires.

Il est également malaisé de relier la cohérence des rythmes fondamentaux à l'ancienneté de la pratique ou à une acception généralisée par les acteurs de la tradition créole guyanaise. Par

⁴⁸⁵ Monique Blérald-Ndagano, *op., cit.*, pp. 19-43.

⁴⁸⁶ Marie-Françoise Pindard, 2006, *op., cit.*, p. 23.

⁴⁸⁷ *Ibid., op., cit.*, pp. 133-134.

⁴⁸⁸ Berthela John, *op., cit.*, p. 93.

ailleurs est-ce que ces rythmes dirait-on secondaires signalés par Berthela John sont de pratiques très récentes ?

On ne peut que constater la sauvegarde de la Calenda en Martinique, et sa disparition en Guadeloupe, sans pouvoir la justifier. On peut s'interroger sur le Gwoka qui se danse individuellement à la différence des autres danses traditionnelles antillaises et guyanaises, qui elles, sont collectives. À ce jour, aucun travail n'a été mené sur l'influence ou non des milliers de Congo sur la culture guadeloupéenne, arrivés au XIX^e siècle en Guadeloupe pour remplacer les esclaves nouvellement libres. Suite à l'abolition de l'esclavage en 1848, la population d'esclave diminue « Ces deux facteurs ont donc joué dans la chute de la population esclave entre 1830 et 1848 : de 90 000 en 1790 le nombre des esclaves de la Guadeloupe passe à 78 000 en 1817, 100 000 en 1830 et 90 000 en 1848⁴⁸⁹ ». Il s'en suit qu'entre 1848 et 1861, des milliers de Kongo arrivèrent en Guadeloupe avec le statut d'« engagés volontaires » ou d'immigrés pour relancer la production sucrière, pour suppléer à la carence de la main d'œuvre dans les plantations de canne à sucre. À leur arrivée en Guadeloupe, ils étaient l'objet d'un préjugé défavorable, ne sachant parler ni le français ni le créole, ils ne pouvaient s'exprimer que dans leur langue maternelle. Ils étaient donc considérés comme des sauvages : « *Kongo ka palé wani wana* » (le Kongo parle n'importe comment). C'est l'une des singularités de la Guadeloupe, c'est d'avoir la filiation directe de ces Kongo à travers la famille Massembo qui semble faire exception à la règle générale, leur arrivée date de 1857 à nos jours. Il y a cinq générations dont les descendants des quatrièmes et cinquièmes générations vivent encore sur les hauteurs de Moravie (lieu-dit de la section de Cambrefort à Capesterre Belle-Eau). Cette famille, était issue du grand groupe ethnique *kongo* qui appartenait à l'ancien royaume de Kongo (en Afrique centrale, au XVI^e siècle). Cette famille, a conservé de façon irréductible malgré l'ostracisme à son égard, des éléments des traditions culturelles *kongos*, plus d'un siècle plus tard. La transmission s'est faite entre les gens de génération en génération. Les grand-mères y ont joué un grand rôle, notamment la mère de Rose-Aimée (1925-2014) fut précédée de sa grand-mère dite Nini Vambana, de sa mère Anaïs Massembo appelée Agathine, doyenne du clan et à Violette décédée en 2002. Elles réunissaient l'ensemble de la famille (neveux et nièces, cousins et cousines, fils et petits-fils, etc.) pour

⁴⁸⁹ Josette Fallope, « Les esclaves africains à la Guadeloupe en 1848 d'après les registres d'état civil des nouveaux citoyens conservés aux Archives de la Guadeloupe », In, *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, (57-58), 3–25, 1983, <https://www.erudit.org/fr/revues/bshg/1983-n57-58-bshg03492/1043856ar.pdf>, pp. 4-5. Consulté le 21 mars 2020.

transmettre ce qu'elles savaient de la culture *kongo*. Aujourd'hui elle est maintenue par la petite fille Marie-France Massembo. Les *Kongo* de Guadeloupe ont perpétué le culte des ancêtres hérité d'Afrique. Ces *Kongo* qui avaient été christianisés n'étaient pas indifférents à la date du 1^{er} novembre, la fête de la Toussaint. Les Massembo des premières générations n'ayant pas de sépultures de leurs ancêtres en Guadeloupe, puisqu'ils n'avaient pas encore enregistré de pertes dans la famille, s'étaient organisés pour célébrer, à leur manière, ce qui est communément appelé la « fête des morts ». Ils la transposèrent avec les chants, danses et certains rythmes ramenés du Congo. Ils y associaient des éléments et gestes symboliques pour constituer le rituel du *grapp*. C'est le cas des chants comme *Sola ya ku sola* qui ouvre et clôture la cérémonie ; de la tenue africaine qu'ils endossent au début de celle-ci et du coup de fusil tiré en l'air au moment d'aller inviter les défunts à se joindre à eux ; de la tenue blanche endossée à minuit au moment d'aller raccompagner les morts ; des libations faites avec du rhum (substitut du vin de palme) ; d'une branche de cette plante bien connue des Congolais, en l'occurrence le *m'sanga-vulu* ; d'un carré de tissu blanc, symbole de paix et de pureté. Se joignaient aux Massembo, pour cette manifestation, d'autres *kongos* qui partageaient les mêmes préoccupations. La cérémonie du « *grapp a kongo* » des Massembo constitue un ensemble d'éléments symboliques et ritualisés, qui est la manifestation d'une forme de résistance à l'acculturation forcée et programmée par le système colonial. À travers elle, les *Kongo* avaient cherché à préserver leur identité⁴⁹⁰.

Seul le témoignage de Carnot, tambourinaire de *ka*, recueilli par l'ethnologue Marie-Céline Lafontaine, rend compte de la contribution de la culture *kongo* au Gwoka, dans les actes du colloque de 1986, organisé par l'Office Régional du Patrimoine Guadeloupéen et présidé par Michel Bangou :

« En ce qui concerne les deux derniers rythmes, le *menndé* et le *pagyanbèl*, mon informateur privilégié récuse totalement leur authenticité et d'ailleurs ne les exécute jamais lors des *léwòz* où il joue. Pour lui, les termes *menndé* et *pagyanbèl* auraient été autrefois entendus dans la bouche de ceux qu'on a appelés en Guadeloupe les « Congos » (travailleurs africains sous contrat arrivés

⁴⁹⁰ Justin-Daniel Gandoulou, *Affirmation identitaire dans une famille Congo de Cambrefort-Moravie (Guadeloupe, Antilles françaises)*, <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/5795>, 2012, (cf : résumé). Consulté le 21 mars 2020.

Justin-Daniel Gandoulou, *Congo/Guadeloupe : Les Kongos de la Guadeloupe - Rites d'une identité préservée*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Propos recueillis par Marc Talansi, <https://blogs.mediapart.fr/jecmaus/blog/180913/congoguadeloupe-les-kongos-de-la-guadeloupe-rites-dune-identite-preservée>. Consulté le 21 mars 2020.

en Guadeloupe après l'abolition de l'esclavage) et auraient été appliqués à tort à des rythmes inventés de pièces et qui n'auraient pas leur place dans le *léwòz* traditionnel⁴⁹¹ ».

Tandis que les deux auteurs, Maurice Jallier et Yollen Lossen n'en font aucune allusion, ils définissent le *menndé* de la sorte :

« Le mandé, rythme de guerre, était toujours utilisé par les Nègres Marrons pour lancer des attaques contre les maîtres. Ces danses, initialement indépendantes, se sont petit à petit structurées pour former les figures du gros ka⁴⁹² ».

Nous pouvons supposer que cette influence *kongo* pourrait être antérieure, notamment, correspondre au début du XIX^e siècle. En effet Félix Longin dans « Voyage à la Guadeloupe » (1816-1822) révèle une différence de style entre les créoles et les nègres Congo :

« Leurs danses, appelées bamboula sont des pantomimes très expressives. Les nègres du Congo brillent principalement dans ce genre d'exercice. C'est presque toujours quelque intrigue amoureuse qu'elles semblent représenter, en sorte qu'elles ont je ne sais quoi de naturel qui ne déplaît pas. Les mouvements sont plus étudiés chez le nègre créole, et ne peignent pas aussi bien le sentiment que chez les premiers⁴⁹³ ».

On peut donc considérer qu'il y a une reconfiguration, métamorphose permanente des danses venues d'Afrique qui prennent souche par strates aux Amériques. Cette construction langagière du corps dansant est déroutante, elle tend à brouiller le parcours de son élaboration au point de provoquer des risques d'anachronismes dans les recherches. À ce propos Marie-Hélène Laumuno dans sa thèse intègre le rituel *grapp a kongo* comme une partie intégrante du corpus Gwoka, elle considère comme un culte de l'ancestralité au même titre que la *véyé* (veillée) et la *vénééré*, elle dit à ce sujet : « Les chansons de la cérémonie sont en langue kikongo. Ce sont les plus anciennes chansons connues du *gwoka* puisque Rose-Aimé et Violette les ont entendues chanter par leur mère et père nés au début du XX^e siècle⁴⁹⁴ ».

⁴⁹¹ Marie-Céline Lafontaine, 1988, *op., cit.*, p. 75.

⁴⁹² Maurice Jallier & Yollen Lossen, *op., cit.*, p. 22.

⁴⁹³ Félix Longin, *Voyage à la Guadeloupe (1816-1822)*. Gourbeyre, Réédition par la Société d'Histoire de la Guadeloupe, [1848] 2012, p. 141.

⁴⁹⁴ Marie-Hélène Laumuno, 2019, *op., cit.*, pp. 257-258.

Mais à quelle strate de la culture *Kongo* doit-on se référer ? S'agit-il de l'une des strates qui se sont succédées lors de la longue et pluriséculaire de la période esclavagiste ? Ou s'agit-il de l'ultime strate *Kongo* de la période post-esclavagiste ?

Nous devons préciser et clarifier ce que l'on entend par *véyé* et *vénééré* dans la culture guadeloupéenne et la ritualité qui en découle par rapport à la mort. En effet, la *véyé* (veillée) désigne la soirée où la personne décédée est exposée, soit chez lui (pratique ancienne devenue beaucoup plus rare aujourd'hui), soit dans une salle dédiée des pompes funèbres. La famille, les proches, ainsi que les amis vont honorer la personne disparue, durant une bonne partie de la nuit. C'est à ce moment que la famille reçoit véritablement les personnes qui lui apportent leur soutien, mais aussi leur contribution en boissons et en nourriture. Durant ce moment, à l'intérieur où est exposé le corps du ou de la défunt-e, des femmes, pour l'essentiel, font des prières et chantent des cantiques pour la paix de l'âme de la personne décédée. À l'extérieur, ce sont, cette fois, les hommes qui se réunissent en formant une ronde. La codification des chants de *véyé* est ainsi faite : d'ordinaire, un chanteur à la voix rocailleuse et gutturale va lancer un chant inédit, au thème totalement improvisé. Ensuite, plusieurs chanteurs vont se relayer, pour poursuivre le premier chant sur le même élan. Les chanteurs qui remplacent le chanteur du début doivent, pareillement disposer de la capacité à créer instantanément le propos de leur chant. Cette nouvelle improvisation se fera à partir du thème de départ. Il s'opère ainsi une véritable joute verbale et musicale où, à tour de rôle, chaque chanteur doit faire preuve de créativité, de virtuosité menée éloquentement, ce que l'on nomme ici la *lokans*. Le chant de *véyé* s'accompagne d'un chœur (les *répondè*), qui exécute le fameux *chant-tambour*. Autrement dit, le *bouladjèl* faisant se succéder *a cappella*, diverses onomatopées réalisées en *ostinato* soutenant le chant solo. Et La *vénééré* est le terme qui désigne la soirée marquant la fin du cycle de prière catholique, se tenant pendant (neuf jours), et qui débute le lendemain de l'enterrement du ou de la défunt-e.

Encore à ce jour, personne ne peut attester avec exactitude l'origine du vocable *Gwoka*, même la première thèse en histoire traitant du *Gwoka* ne l'a pas élucidée :

« Nous sommes sur des incertitudes et le chercheur est confronté à l'imaginaire collectif. À défaut d'une orthographe conventionnelle au sein des premiers pratiquants du XX^e siècle et qui ne possèdent pas l'écriture, le sentiment de propriété collective nourrit l'instabilité graphique. L'appellation *gwoka* renvoie à un lexique spécifique. Il pose un problème d'étymologie. En effet, la désignation orale varie de *goka* à *boka* auquel il convient d'ajouter *n'goka*. L'origine du mot est encore hypothétique.

Par ailleurs les premières traces écrites du mot ne datent que des années 1940. Il figure dans des textes littéraires, textes libres ou poème :

Dans les sources écrites françaises en 1947 il s'écrit "*gros-ka*" :

[...] Le tam-tam d'un « *gros-ka* » rythmant une chaude biguine, danse, va et vient dans l'air, au gré de la brise. C'est le premier samedi du Carnaval... Jean Roche, Revue Guadeloupéenne, 1947.

Dans les sources écrites françaises en 1957 il s'écrit "*gros-ca*" :

[...] Pou quioquer l'appétit... On chaud danser gros-ca
Léroses avè guita ; temps en temps on ti bian ...

Le mot est tantôt simple, tantôt composé. Cette instabilité graphique traduit encore l'incertitude sur la fabrication du mot. Le terme envisagé comme une seule entité n'a pas encore trouvé d'explication⁴⁹⁵ ».

Aujourd'hui l'incertitude et le mystère demeure sur l'origine du Gwoka comme l'atteste la toute récente thèse de Pierre-Eugène Sitchet :

« L'étymologie du terme *Gwoka* reste incertaine et à ce jour aucune des hypothèses proposées n'a été validée. Selon une idée répandue, le diptyque "gwo-ka" renverrait à "Gros Quart", désignation de l'un des gabarits des tonneaux de salaison ou de vin utilisés à l'époque coloniale, tonneaux qui une fois vidés de leur contenu auraient été transformés en tambour par les esclaves. Il pourrait aussi renvoyer au mot "caque", appellation des tonneaux servant à conserver les harengs salés, de consommation courante à l'époque coloniale. À partir des années 1960, des étymologies d'origine africaine ont été proposées. Par exemple *Ngoka*, qui désignerait un petit tambour de Centrafrique. Ce mot pourrait lui-même provenir de *Ngoaka*, nom d'une tribu présente à la fois en Centrafrique et au Congo. Le mot *Ngo* signifie "tambour" dans la langue Sango parlée en Centrafrique, tandis que *Ka* veut dire « âme » dans l'ancienne Égypte. Au Congo, *Ngoma* désigne le tambour. Chez le peuple Éwé, en Afrique de l'Ouest, *Goka* est un idiophone constitué d'unealebasse autour de laquelle sont attachées des cordes.

⁴⁹⁵ *Op., cit.*, p. 46.

Ce mot a quasiment la même signification (bouteille dealebasse) en langue Mahi dans la région Ouidah-Abomey au Bénin. Le terme *Ka* veut direalebasse dans cette langue. En langue Medumba de l'Ouest-Cameroun, *Ka* renvoie au mystique⁴⁹⁶ ».

Il est encore plus difficile de déterminer l'origine des noms des sept rythmes et danses : *woulé, toumblak, padjanbèl, graj, menndé, kaladja, léwòz*. Des hypothèses sont proposées, il en est ainsi de celle de l'origine du mot *léwòz*, avancée par Jocelyn Gabali, dans son ouvrage *Diadyéé*, où il déclare les propos suivants :

« Par contre, quelques vieux de campagne nous ont fourni une explication qui semble représenter, à notre avis, une solide piste de recherche. Ils nous racontaient que durant l'esclavage vivait en Guadeloupe un propriétaire d'habitation qui s'appelait "*Léwòz*" et qui organisait très souvent chez lui des soirées de *gwoka*. Comme il était très fréquent, à l'époque d'honorer le maître en empruntant son nom pour désigner une quelconque chose, on aurait tout simplement donné à ce rythme le nom de *léwòz*, en hommage à ce propriétaire. La plausibilité de cette interprétation se voit renforcée par l'existence d'un chant de *léwòz* très ancien où il est effectivement question du maître *léwòz* et des joueurs de *ka*. Son refrain est le suivant :

Léwòz, o léwòz, o, o léwòz, o,

Léwòz, o léwòz, o, o léwòz, o,

Léwòz, o léwòz, o, o léwòz, o,

Si mwen té tin lajan, an té achté

Bitasion Léwòz pou tanboyé

([*Léwòz, o léwòz, o, o léwòz, o.*] Si j'étais riche, j'aurais acheté l'habitation de Monsieur *Léwòz* afin [de l'] offrir aux joueurs de tambours)⁴⁹⁷».

À ce propos nous avons interrogé trois historiens Jean-Pierre Sainton, Raymond Boutin et Frédéric Régent par courriel, pour leur soumettre la question d'un lien possible entre le terme *léwòz* et une habitation portant le nom. Voici respectivement leurs réponses :

Selon Jean-Pierre Sainton :

« Plusieurs indices me font penser que s'il y a pu avoir une ou des habitations appelées "les roses" (très possible mais il faudrait dépouiller des centaines d'actes sur 300 ans) ce n'est pas l'origine du nom. Ce serait plutôt liée à des "sociétés" ou "confréries" noires religieuses. De plus "les roses" ou

⁴⁹⁶ Pierre-Eugène Sitchet, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹⁷ Jocelyn Gabali, *op. cit.*, p. 85.

un mot très proche désigne un rythme de tambour dans d'autres pays de la Caraïbe : j'ai l'exemple au moins de quatre : Dominique, Sainte Lucie, Trinidad, Porto Rico, Guyane... ».

Pour Raymond Boutin :

« Dans la liste de 130 à 150 noms d'habitations (sucreries et caféières) de Guadeloupe et Marie-Galante, consultée, aucun ne se rapproche de Rose, Les Roses et *Léwòz* ».

Et quant à Frédéric Régent, il confirme une habitation du nom de La Rose, d'où selon ses propos, un lien éventuel pourrait être établi entre La Rose et *léwòz* :

« Je n'ai pas trouvé d'habitation portant le nom de *léwòz*, mais il y a une habitation La Rose à Goyave ainsi qu'une rivière qui porte ce nom. L'habitation La Rose était une grosse sucrerie avec plus d'une centaine d'esclaves à la fin du XVIII^e siècle. Le R se prononçant W en créole, on passerait de La Rose à *Lawoz*, pas très loin de *Léwòz*, mais je ne peux pas vous aider davantage, ce n'est qu'une hypothèse. Il faudrait savoir à quel endroit se situe cette tradition ». (18 juillet 2019).

Il n'y a aucune étude approfondie pouvant infirmer ou attester ces diverses hypothèses, qui continuent de se transmettre, sans compter de nouveaux postulats, puisque l'histoire du Gwoka est encore racontée et transmise oralement. D'autant que les écrits des XVII^e et XVIII^e, voire du XIX^e siècles, parlent de *calenda – chica – bamboula*. Félix Longin, voyageur qui arrive un siècle après le père Labat et environ 26 ans avant l'abolition de l'esclavage, de son vrai nom Langin⁴⁹⁸ durant sa période en Guadeloupe entre 1816-1822, l'appellation bamboula prévaut et sa description peut nous faire supposer qu'à cette époque, la danse était collective. Toutefois un certain nombre d'éléments restent constants comme la même nomination identifiée à la fois la danse, le tambour et le rythme. On distingue déjà la présence de l'instrument chacha enalebasse. On pressent dans ce récit la préfiguration de la *swaré-léwòz* du siècle suivant. Cette manifestation socio-culturelle se déroule encore à l'époque contemporaine dans un espace ouvert et durant le week-end, ici le dimanche, aujourd'hui le vendredi ou samedi soir :

⁴⁹⁸ « Le 5 8bre 1816, sur Auguste, capitaine Le Roy, de trois passagers : Langin Félix Isidor, instituteur, de Caen, et son épouse Giret Jacqueline Louise, avec son passeport du préfet de la Sarthe [...] ». Bernadette Rossignol & Philippe Rossignol, « Félix Longin » ? Isidor Langin ? « Qui était l'auteur du Voyage à la Guadeloupe (1816-1822) », *In, Outre-mer Revue d'histoire*, pp. 185-205, Persee, 2013.
https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2013_num_100_380_5060 p. 187. Consulté le 21 mars 2020.

« C'est au son de longs tambours que ces danses s'exécutent. Ces tambours se nommaient bamboula, et il est à présumer que, ordinairement, ils étaient faits avec de gros bambous. Tandis que les uns dansent, les autres agitent, en cadence, de petites calebasses à moitié remplies de graines et ornées de rubans de diverses couleurs qu'ils appellent quaqua. Ces danses ont lieu tous les dimanches au soir dans la campagne sur les habitations ; à la Basse-Terre, sur le champ de Mars ou champ d'Arbault. C'est un plaisir qu'ordinairement on ne leur interdit point. J'ai dit que les esclaves sont vindicatifs ; il est bon de faire remarquer ici qu'ils ne le sont qu'à l'égard des blancs funeste et terrible effet de l'esclavage⁴⁹⁹ ».



Photo 17 : Illustration d'une bamboula, *La dépêche coloniale illustrée*, 1903, Bibliothèque Nationale. Source : Raymond Boutin (historien).

Du reste, le terme Bamboula a fort longtemps perduré dans le monde Gwoka et politico-culturel.

« D'après nos témoins, la ou le *bamboula* est tantôt apparentée au *léwòz*, tantôt assimilée au *léwòz*. Elle semble être le terme par lequel des acteurs publics comme les municipalités désignent les rassemblements au *tanbou* sur la période indiquée (années 1930-années-1960). Des bamboulas, programmés lors des fêtes de communes réunissent indistinctement les musiciens et danseurs des quadrilles et ceux du *gwoka*. Ils se déroulent habituellement sur la place du marché⁵⁰⁰ ».

⁴⁹⁹ *Op., cit.*, pp. 141-142.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 244.



Photo 18 : Premier disque de Gwoka édité durant les années 1960 : Sources : archives personnelles de David Angerville, acteur et porteur de la tradition *gwoka*, le 7 février 2019⁵⁰¹.

Les pratiquants du tambour autant ceux des années 1950 jusqu'aux années 1970-1980, pour la plupart, travaillaient dans les usines sucrières, le milieu de la pêche, ou celui de la terre n'utilisait pas encore le terme *gwoka*, mais nommaient indistinctement cette pratique tambourinaire, « folklore », bamboula ou *gwotanbou* qui selon Marie-Céline Lafontaine :

« [...] Le même mot existe en Haïti, désignant également tambour, musique et danses profanes ; il est également attesté pour avoir désigné un tambour à la Nouvelle-Orléans et à la Martinique à la fin du XIX^e siècle. Le mot *gro tanbou* était communément employé autrefois avec celui de *banboula* pour désigner le tambour *gro ka*. Le mot “ka” aurait, paraît-il, été plus particulièrement employé dans

⁵⁰¹ Propos recueillis par la chercheuse en histoire, Marie-hélène Laumuno, le 17 juillet 2019 : « Ce disque est en fait le premier disque de *gwoka* édité durant les années 1960. C'est un enregistrement live d'une rencontre aux tambours enregistrés en Guadeloupe mais précisément édité à Paris en 1963 : Référence LD 399 disques BAM (La Boîte à musique). C'est effectivement Vélo qui joue le tambour (car on entend son nom prononcé en guise d'encouragement par des gens probablement des femmes sur l'un des titres de l'album). Personne n'est sûr que la chanson soit composée par Alfred Labasse ni qu'elle soit interprétée par René Perrin. Ce que l'on peut dire est que René Perrin l'interprétait souvent. Dans l'un des titres de l'album : Roulez, roulez (celui qui dit “*Manman ban lè moin pran nonm an-mwen*”), on entend une voix qui dit “Alfred *Makonmè*” d'une voix aigüe. Donc on peut supposer que Alfred Labasse dit Alfred *Makonmè* faisait partie de la rencontre mais on n'a pas de certitude. Il faut bien noter que l'air de cette chanson est l'un des plus utilisés par les chanteurs comme support de leurs textes. C'est l'air de :

- *Diadyé pou Man Dévayé* (enregistré sous le label Émeraude et chanté par Napoléon Magloire, 1964)

- *Soulajé kòd a bouwo-la* (chanté et enregistré et déclaré par Dolor)

- *An rivé an léwòz a-yo-la* (chanté par Cassius ou Napoléon Magloire, Label Émeraude, 1964)

Ce titre est repris aujourd'hui par d'autres artistes comme Sept Son a To dans *Pa ni Rézo*

Les albums de 63 et 64 comportant au total trois titres du même air prouvent bien que cet air et probablement les paroles circulaient déjà dans les différentes rencontres aux tambours. Ce fut le générique de l'émission radiophonique de Casimir Létang au cours des années 1960 (témoins : auditeurs divers nés entre 1940 et 1960 : Luc-Hubert Séjor, Jean-Pierre Sinton, David Angerville, Félix Cotellon et moi-même etc. Je n'ai pas de source audio mais on peut dire que l'émission a duré au moins des années 1960 aux années 1980.

une région de l'île, la Capesterre, pour se généraliser de nos jours. Les textes semblent confirmer cette information⁵⁰² ».

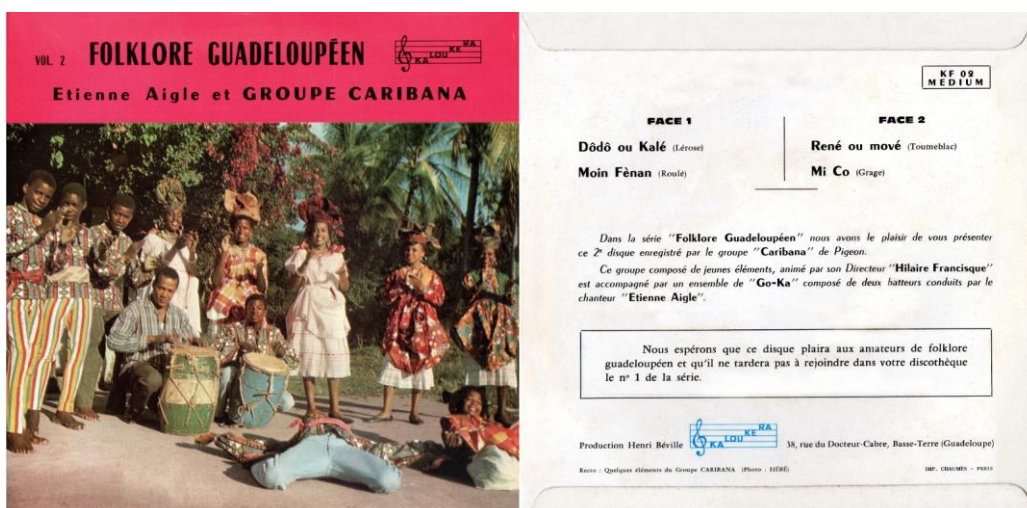


Photo 19 : Pochette du disque vinyle 25 cm “Etienne Aigle et groupe Caribana” (Kaloukéra, KF 02, vers 1965). Source : <http://www.lameca.org/publications-numeriques/dossiers-et-articles/le-disque-vinyle-les-derniers-jours-de-lesclavage-en-guadeloupe-ecrit-et-dit-par-jacques-adelaide-merlande/#pochette>. Consulté le 15 mai 2019.

Finalement ce n'est qu'à la deuxième moitié du XX^e siècle qu'apparaît réellement le mot Gwoka dont la graphie sur les pochettes de disque n'est pas encore formulée telle qu'elle est usitée depuis les années 1990-2000.



Photo 20 : Pochette du disque *Cogné Go-ka évè Gérard Pommer et Pierre Modalie (chant), Paul Marivat*, 45T Label Kaloukéra, 1966-1967 (probablement 1970). Source : Alain Jean, archiviste autodidacte des événements culturels Guadeloupéens.

⁵⁰² Marie-Céline Lafontaine, « Musique et société aux Antilles : “Balakadri” ou le bal de quadrille au commandement de la Guadeloupe », In, *Présence Africaine*, 1982/1 (N° 121-122), Paris, Présence Africaine, 1982, p. 76.

Concernant l'ordonnancement de la pratique avec ses pièces musico-chorégraphiques, telle que l'on l'entend dans le Gwoka contemporain, ce n'est qu'en 1918, qu'on voit apparaître sur le « journal colonial » la description d'une de ses danses, le *graj* :

« [...] Le promeneur attardé, qui le samedi soir se hasarde dans les quartiers avoisinants le boulevard Chanzy, perçoit de toutes parts, amplifié par l'écho, le bruit du tamtam ... [...] Dès l'abord, un spectacle étrange s'offre à la vue. Dans une cour encaissée des spectateurs sont massés. A l'un des bouts, trois tambours alignés avec leurs renforce-sons constituent l'orchestre. C'est là que "Ti Papa", le grand maître tamtam, officie. Les instruments des ailes, (1) à des aides confiés, font le "chant", celui du milieu, plus renflé, la peau de cabri barrée d'une ligne d'épingle, "Lui" est exclusivement réservé...]. [...] Quelques rares bougies clignotent sous la brise éclairent les noirs visages en ombres chinoises. Tandis que les aides préludent le "grage", Ti Papa, le chef couvert d'un bonnet rouge, enfourche son instrument. D'une « paume » experte, il scande le rythme renforçant le son à grands coups de talons⁵⁰³ ».

Selon les auteurs, on peut retrouver des éléments similaires quant à l'origine du *graj* qui serait un rythme de travail et dont la danse ne serait qu'une réinterprétation des mouvements agraires dans les manioqueries, tant pour la Guadeloupe que pour la Guyane : respectivement « Ce dernier a été créé à partir du travail du manioc. Il reproduit l'une des différentes phases de ce travail [...] Ce geste s'appelle *grajé* d'où le nom du rythme "graj"⁵⁰⁴ ». Et on également le, « [...] *Grajé* désigne l'action de râper (*grajé manyok* : râper la racine de manioc et aussi la danse⁵⁰⁵ ». Parfois, c'est aussi la littérature, qui, même romancée nous permet de saisir un univers culturel par bribes, et nous plonge dans l'ambiance du « péyi » et les alentours du monde du tambour. En effet « Tambour-Babel » d'Ernest Pépin nous soumet au gré des lignes les différentes facettes de ce monde. Par exemple, le lien entre spiritualité et tambour quand il écrit : « De plus, à l'intérieur de mon tambour j'ai fait graver des versets bibliques et une prière à Sainte Cécile, patronne des musiciens. Avec ça je ne crains personne. Pas même Éloi⁵⁰⁶! ». Ou lorsqu'il décrit la danse de Sosso, on reconnaît là le *toumblak* voire le *toumblak-chiré*⁵⁰⁷ :

« Le danser de Sosso était un désordre, un feu pris dans la chaudière de nos volcans, un désagrément de légèreté [...] Moi, dès le premier abordage, j'avais suffoqué sans souffle sous la puissance de son

⁵⁰³ Alex & Françoise Uri, 1991, *op., cit.*, p. 40.

⁵⁰⁴ Jocelyn Gabali, *op., cit.*, p. 116.

⁵⁰⁵ Marie-Françoise Pindard, 2006, *op., cit.*, p. 13.

⁵⁰⁶ Ernest Pépin, *Tambour-Babel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 47.

⁵⁰⁷ La danse est exécutée avec plus de fénéésie et de sensualité, de par l'accélération du tempo.

aura, et quand elle dansait je ne voyais rien d'autre qu'une boule de feu me narguant à force de s'éclipser, de revenir, de disparaître, de s'enterrer, de se propulser, de se transformer en toute qualité de créatures plus nombreuses que les chiffres de la Genèse. Le serpent ondule mais Sosso ondule passé le serpent. L'aigle plane mais Sosso plane passé l'aigle. La mer remue, Sosso c'est dépasser la remuance de la mer. Et le cyclone est à l'arrêt comparé à son souffle. Elle monte haut comme un cou de girafe, mais c'est pour tout de suite après fouiller le nombril de l'en-bas. Sans compter les caprices de ses combinaisons. Corps trémoussé... Hanches ailées... Reins en tourbillons... Dix-mille jambes dessinant cent mille figures... Sosso multipliée dans un seul debout sur le soleil éclaté du tambour-ka⁵⁰⁸ ».

Et pour la Guyane le roman « Atipa » publié à Paris en 1885, constitue le premier texte littéraire en créole par Alfred Parépou qui permet de retrouver les danses qui sont encore exécutées comme le *léròl* et le *kamougwé* chez les Créoles : « *Oune nègre Tonnégranne té prêtê so zanmi so kilòte, pou vini dansé. Ça quibaille kilòte la, tê assis ça gadé dansé. Lò i wai camarade la ca batte lentrouchat*⁵⁰⁹... »

Traduction :

« Un type de Tonégrande avait emprunté un pantalon à son ami pour aller danser. Celui qui avait passé le pantalon était assis en train de regarder la danse. Quand il a vu son copain en train de faire des entrechats et de se pavaner avec son pantalon... ».

Cette description fait penser tout de suite au *Kasékò* à cause du mot entrechat qui se retrouve encore en Guyane dans le *nika* exécuté par les hommes, où dans ce dialogue dansé, les cavalières, elles, pavanent.

Il est toutefois possible de faire des analogies entre certaines danses d'aujourd'hui et les descriptions faites par les missionnaires ou chroniqueurs de l'époque coloniale.

« Celle qui leur plaît davantage, et qui leur est plus ordinaire est le *calenda*, elle vient de la côte de Guinée, et suivant toutes les apparences du royaume d'Arada. Les Espagnols l'ont apprise des nègres et la dansent de la même manière que les nègres. [...] Les danseurs sont disposés sur deux lignes, les uns devant les autres, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre. Ils sautent, font des virevoltes,

⁵⁰⁸ Ernest Pépin, *op., cit.*, pp. 55-56.

⁵⁰⁹ Alfred Parépou, *Atipa*, Paris, L'Harmattan, G.E.R.E.C/P.U.C, [1987] 2016, p. 93.

s'approchent à deux ou trois pieds les uns des autres, se reculent en cadence jusqu'à ce que le son du tambour les avertisse de se joindre en se frappant les cuisses les uns contre les autres, c'est-à-dire les hommes contre les femmes. A les voir, il semble que ce soit les coups de ventre qu'ils se donnent, quoiqu'il n'y ait cependant que les cuisses qui supportent ces coups. Ils se retirent dans le moment en pirouettant, pour recommencer le même mouvement avec des gestes tout à fait lascifs, autant de fois que le tambour en donne le signal, ce qu'il fait souvent plusieurs fois de suite. De temps en temps ils s'entrelacent les bras et font deux ou trois tours en se frappant toujours les cuisses et se baisant⁵¹⁰ ».

Cette description nous fait d'emblée penser au *mabélo* issu du Bèlè dans la catégorie *lalin klè* martiniquaise. On identifie une transmission de certains principes que l'on peut qualifier de structurants, telle que la position scénographique des danseurs sur deux lignes, et de leur rapprochement jusqu'à se toucher à chaque commandement du *tanbouyé*. Toutefois dans sa thèse intitulée *La question de la modernité dans l'art Bèlè martiniquais*, Simone Vaïty avance les propos suivants à ce sujet :

« Bien que les usages des danses Calenda décrites par tous les chroniqueurs, ressemblent bien à certaines pratiques actuelles du Bèlè, aucun d'eux ne rend compte d'une pratique bèlè et notamment les danses en quadrille du Bèlè du Nord⁵¹¹ ».

Il est parfois déroutant pour nous chercheurs de retrouver une forte ressemblance de nos pratiques culturelles lorsque l'on s'attarde précisément, sur la description de la danse mosso bara nommée loiso ou l'oiseau de Jacqueline Rosemain. Elle a recueilli ces informations sur la pochette d'un disque de la collection du Musée de l'homme. En effet, cette description nous évoque à la fois l'*instrumentarium*, la relation entre le *makè* et le *dansè* dans le genre Gwoka, ainsi que la position scénographique des deux acteurs de la performance. Elle peut nous suggérer la danse *léwòz*, où le danseur(se) pour marquer la fin de son cycle demande la *rèpriz*. Or aucun de ces termes usités dans le monde Gwoka ne sont mentionnés ici :

« La musique est exécutée par trois tambours... et accompagnée par le chœur des femmes qui chantent en alterné, en frappant des mains. Le plus petit tambour fournit un ostinato chronométrique

⁵¹⁰ Jean-Baptiste Labat, *Voyage aux Isles, Chronique aventureuse des Caraïbes (1693,1705)*, Édition établie et présentée par Michel Le Bris, Phébus, 1993, pp. 230-231.

pp. 230-232.

⁵¹¹ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 158.

(la même formule répétée avec constance) régulièrement invariable, le deuxième fait entendre une formule complémentaire susceptible de quelques variantes, le plus grand joue les forçures rythmiques propres à cette danse. On pourrait croire qu'il mène la danseuse, il n'en n'est rien : c'est elle qui choisit ses pas, lui ne faisant que la suivre ou plutôt l'accompagner. Il est celui qui regarde les pieds. Cette danse requiert une parfaite entente entre danseuse et tambour. La danseuse se tient tout près des tambours, dansant d'un pied à l'autre, virevoltant s'écartant un peu, revenant près des instruments. Le moment venu écartant les bras comme un oiseau ses ailes, elle s'élance et parcourt toute la place de danse, lorsqu'elle passe devant les tambours leur tournant le dos, elle saute haut en l'air, et continue sa course sans s'interrompre, mais c'est auprès d'eux qu'elle viendra la finir⁵¹² ».

Il s'en dégage des éléments récurrents, persistants, qui se sont transmis au cours des siècles, et en constituent leur cristallisation, dans le temps. Il en est ainsi de l'usage du cercle, du tambour, du danseur, du chanteur, du chœur, de l'improvisation, du hochet chacha, et du *ti-bwa*. S'y ajoute l'utilisation de la très grande mobilité du bassin, mais aussi de la colonne vertébrale et de la grande vivacité des membres inférieurs.

Il est possible de repérer les grandes étapes mutationnelles, de mettre en lumière des similitudes culturelles avec les danses africaines, européennes, amérindiennes, ou indiennes. Mais on ne peut être en mesure de l'attester scientifiquement, ni de déterminer avec exactitude le pourcentage d'influence ou l'apport de l'un par rapport à l'autre. Lorsque que l'on observe les danses africaines, comparativement à celles des Caraïbes ou de la Guyane (créoles et bushinenges entre-autres), il est indéniable que sur le plan kinesthésique, on se situe dans un sentiment du "déjà vécu" à partir de la similarité. On "reconnaît" la provenance, on discerne la souche, la matrice comme un parent, un cousin germain d'une fratrie éloignée, qu'on ne connaissait pas ou qu'on n'avait pas vu depuis longtemps. Paradoxalement, on a aussi le sentiment que les danses antillaises et guyanaises n'ont plus rien à voir avec l'Afrique. Dans les Amériques, on parle volontiers de culture diasporique, métissée, syncrétique, hybride ou créole. C'est une culture remplie de complexité, tant il est difficile de la cerner dans son historicité et sa symbolique. Cette néo-culture africaine, est en cela inédite, tout autant qu'improbable et insaisissable. Elle échappe très souvent à notre compréhension, tant elle donne à voir toutes les cultures du monde en son sein, tout en exposant une civilisation autrement nouvelle.

⁵¹² Jacqueline Rosemain, 1986, *op., cit.*, pp. 24-25.

Le conditionnel doit s'imposer et c'est la raison pour laquelle notre perplexité demeure lorsque nous entendons ou nous lisons que telle danse de la Caraïbe tient son origine de l'ethnie Bantou ou par exemple : « Le terme « *Kamougé* est utilisé dans certaines régions d'Afrique ... Pour ce qui est du rythme il pourrait être d'origine Bantu⁵¹³ ». À ce sujet la prudence est plutôt de mise, ce, avant d'affirmer de telles assertions, et surtout lorsque l'on tient réellement compte de la réalité historique de l'espace américain.

Il est vrai que toute démarche scientifique doit s'appuyer sur des faits objectifs et, très souvent, ce sont les sources écrites qui sont privilégiées comme preuve irréfutable avec la réserve du regard eurocentré et des erreurs ou contresens. L'écrit considéré comme fiable dans la recherche sur notre ère géographique et culturelle montre ses limites. En effet, l'écrit peut contenir des incohérences voire des erreurs. À titre anecdotique, nous prendrons l'exemple de notre compagnie de danse (Trilogie). Dans le programme de la création « Rup_Ture », présentée en 2011 à la Scène nationale de la Guadeloupe, « Lartchipel », il est inscrit non seulement l'argument du spectacle, mais aussi la distribution artistique (chorégraphe, danseurs interprètes, vidéaste, costumière et concepteur de lumière.) Sauf que les noms qui y figurent ne représentent nullement les authentiques collaborations artistiques pour la création en question. Cette erreur est le fait d'un tout jeune chargé de communication du théâtre qui s'est appuyé sur la préfiguration du dossier de présentation du spectacle et donc des artistes pressentis, mais qui, pour certains, n'ont pas été retenus finalement. Cette information non scientifique prévaudra lorsqu'un étudiant en histoire de l'art, dont la spécialité serait la danse caribéenne, décidera d'orienter ses recherches sur la Cie Trilogie. Il s'appuiera sur des documents tels que le fameux programme complètement erroné, en rapportant les informations qui s'y trouvent comme relevant d'une source fiable. Après lui ou en même temps que lui, d'autres chercheurs encore vont s'y référer car ce programme, « pourtant faux », constitue bien une « preuve ».

Cet élément est fondamental quant au sujet qui nous intéresse ; Il s'agit de questionner les regards subjectifs de jadis, erronés des Européens qui ne surent différencier les danses entre elles, ce, quelles que soient les régions : insulaires, Petites ou Grandes îles caribéennes (françaises, espagnoles ou anglaises), continentale, Amérique du Sud (lusophone, francophone, anglophone ou hispanophone).

⁵¹³ www.kaseko.fr

Compte tenu des similitudes observées au sein de toutes ces régions, peut-on considérer que le ou la *calenda* ou la *bamboula* serait une danse transversale embryonnaire du *toumblak* (guadeloupéen), du *mabélo* (martiniquais), du *pédro* (haïtien), ou du *kumina* (jamaïcain) ? Ou bien, est-ce que, dès cette époque, les balbutiements de la singularité de chaque danse étaient déjà perceptibles dans chacun des territoires concernés ? Au stade actuel des recherches préexistantes sur les danses afro-américano-caribéennes, il est difficile de répondre à ces interrogations. En effet, les conclusions qui en résultent n'apportent pas d'éléments probants et signifiants.

Cette perspective historique déroutante ne laisse entrevoir que des hypothèses les plus probables de filiations possibles entre les danses afro-américano-caribéennes contemporaines et les faits culturels de la période coloniale. Il est éventuellement possible de reconnaître, le Kasékò dans la description du Chica de Saint-Domingue par Moreau de Saint-Méry :

« L'art pour la danseuse, qui tient les extrémités d'un mouchoir ou les deux côtés de son jupon, consiste principalement à agiter la partie inférieure des reins, en maintenant tout le reste du corps dans une sorte d'immobilité. Veut-on animer le Chica, un danseur s'approche de la danseuse, pendant qu'elle s'exerce, et s'élançant d'une manière précipitée, il tombe en mesure presque à la toucher, recule s'élançant de nouveau, et semble la conjurer de céder avec lui au charme qui les maîtrise [...] C'est une espèce de lutte où toutes les ruses de l'amour, et tous ses moyens de triompher sont mis en action : crainte, espoir, dédain, tendresse, caprice, plaisir, refus, délire, fuite, ivresse, anéantissement⁵¹⁴ ».

On pourrait également effectuer cette même démarche de similitude à partir de ce que l'on pourrait assimiler à l'ancêtre de la *yuka* contemporaine cubaine⁵¹⁵, de la structure de l'*instrumentarium* du Gwoka du Kasékò et du Bèlè, et du schème chorégraphique fondé sur le couple du kasékò guyanais ou du bèlè du sud martiniquais au travers de la *yuka* de la période coloniale.

⁵¹⁴ Médéric Louis Élie, Moreau de Saint-Méry, « De la danse », In, *Notions coloniales, par ordre alphabétique*, Parme, Bodoni, [1801] 1802, pp. 43-44.

⁵¹⁵ M. Barnet, *Esclave à Cuba*, éd. Gallimard, 1967, p. 31.

Yuka : lors d'un échange avec la chorégraphe, professeure et chercheuse cubaine Yaima Santana (Universidad de Las Artes ISA/Cuba), le 02 avril 2019, à notre Centre de danse (Centre de Danse et d'Études Chorégraphiques (CDEC), aux Abymes), sur les éléments communs ou différentiels entre les danses caribéennes, elle nous a confirmé que la danse *yuka* est encore pratiquée à Cuba, sauf que les danseurs ne sont plus disposés sur deux lignes (une pour les femmes et l'autre pour les hommes). À Cuba, les couples sont plutôt éparpillés dans l'espace scénique, cependant, la gestuelle reste identique à celle du *mabélo* de la Martinique.

« La *Yuka* est la danse dont je me souviens le plus, [nous dit Montejo]. On la pratiquait au son de trois tambours : la *caja*, la *mula* et le *cachimbo*, qui était le plus petit. Derrière ceux-ci, on frappait avec deux bâtons sur deux troncs de cèdre creux, préparés par les esclaves eux-mêmes et qu'on appelait, je crois *cata*. Le *Yuka* se dansait par couples avec des mouvements vifs⁵¹⁶ ».

Dans cet exemple, la présence des trois tambours fait penser à l'*instrumentarium* du Gwoka (avec les deux *boula* et le *makè*), ainsi que celui du Kasékò de Guyane, composé des tambours *plonbé*, *koupé* et *foulé*. Ces instruments ne seraient-ils pas des tambours frères de la *caja*, de la *mula* et du *cachimbo* cubains ? Quant à la frappe des deux bâtons à l'arrière du tambour, elle nous ramène à la technique du *bwatè* dans le Bèlè et du *kamougwé* guyanais. Et même quand les sources écrites décrivent en général les danses provenant des Grandes Antilles (Saint-Domingue), cela met en exergues des faits culturels transversaux, une forme de tronc commun en Amérique qui se nommait à l'époque *calenda*, *chica*, *yuka*. Cela constitue une généralité qui s'étend dans le *mayola* réunionnais, la rumba cubaine, la *bomba* Portoricaine. On y trouve la mobilité du bassin – le dialogue entre le danseur et le tambourinaire – ou entre l'homme et la femme (le jeu de séduction) – le maintien de l'espace circulaire – la permanence de l'improvisation chantée, musicale ou dansée et enfin la célébration de la joie, de la vie ... Concernant les pratiques de lutte on peut établir des correspondances similaires de danses au bâton de la période primo-coloniale avec l'actuel *mayolè* de la Guadeloupe, qui se maintient et se transmet grâce à l'association des *mayolè* du Moule⁵¹⁷ (une des communes de la Grande-Terre). La Guadeloupe n'est pas l'unique héritière de cette pratique, on retrouve également le *ladja* en Martinique, le *kalenda* ou *kalinda* à Trinidad, le *mousondi* en Haïti ou encore le *maculelê* au Brésil.

« Les nègres manient ce bâton avec une grande dextérité. Et comme ils visent à la tête, les coups qu'ils portent sont toujours graves. Aussi les combattants sont-ils bientôt ensanglantés... Ce bâton meurtrier sert aussi à faire briller l'adresse, dans une espèce de lutte⁵¹⁸ ».

⁵¹⁷ Dans le cadre de la manifestation annuelle de la ville, « le Moule en héritage » 2019, l'association a rendu un hommage à son jeune président, Pascal Pierrefitte, décédé brutalement en 2018. Il a été très actif, pour la préservation, la revitalisation et la transmission du *mayolè* auprès des jeunes et du reste de la population.

⁵¹⁸ Moreau de Saint-Méry Louis-Élie, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle de St-Domingue*, Paris, Édité par L. Guérin et C^{ie} Théodore Morgand, Librairie Dépositaire, 1875, Tome 2, p. 62, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57739709>. Consulté le 18 avril 2017.



Gravure 4 : Paire de gravures XVIII^e siècle, gravé par Louis Charles Ruotte d'après des peintures d'Agostino Brunias 1730-1796, "L'île de Saint-Dominique". Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Agostino_Brunias. Consulté le 15 mai 2019.



Photo 21 : Hommage rendu au Mayolè du Moule par la collectivité Départementale, dans le cadre de la manifestation « Pwan ti-ban-la sizé ». 9^{ème} édition à L'Habitation La Ramée De Sainte-Rose, octobre 2013. Source : <https://guadeloupe.coconews.com/actualite-guadeloupe/pwan-ti-ban-la-size-2013-hommage-aux-mayole.html>. Consulté le 15 mai 2019.

Il est noté en *supra* que le Gwoka se danse seul à l'intérieur du cercle à la différence des autres danses qui peuvent être genrées (homme/femme) ou collectives (en quadrille, en ligne, en cercle).

La critique différentielle entre les danses nègres et européennes, de Cassagnac met en lumière cette individualité dans la danse :

« Le troisième caractère de la danse du nègre, et celui-ci lui est commun avec les danses nationales et primitives, c'est d'être individuelle. La contre-danse exige au moins quatre personnes ; le nègre danse tout seul, et pour lui seul. Ils se mettent bien quelquefois quatre ou cinq autour de la même musique ; mais quoiqu'ils dansent tous à la fois, chacun s'occupe exclusivement de lui-même, se cambre, se renverse, se penche, se tord, parle, chante, hurle, pour son compte exclusif et personnel⁵¹⁹».

Cette description est très éclairante car elle souligne une des caractéristiques de la performance dansée afro-caribéenne, c'est l'individualité préservée, à l'intérieur du groupe, tel est le cas du Bèlè. La pensée de Glissant traduit parfaitement cette réalité : « La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation “s’intervalorisent”, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de dégradation ou de diminution de l'être⁵²⁰ [...] ». Pour notre part, nous avançons le postulat d'une culture inédite qui s'est créée en terre américaine due à son tressage humain inimaginable. Elle reste surprenante et improbable dans sa construction culturelle et sociologique. À ce propos, Roger Bastide défend le « “principe de coupure” à la suite de laquelle, selon lui, ce sont réalisées « de véritables “créations culturelles”, originales, répondant à des circonstances neuves de vie⁵²¹ ». Cette création humaine :

« C'est celle par où les héritages africains anciens, remodelés dans les nouvelles sociétés allaient, avec d'autres héritages, se recentrer sur ces sociétés et faire enfin que leur identité ne soit plus celle d'un passé et d'un exil, mais une réalité métisse enracinée dans le sol où elle est née⁵²² ».

Cette nouvelle humanité est encore peu étudiée à partir de ses fondements propres précisément au niveau de ses danses, on en est tout juste aux prémices de ses contours et des logiques de ses mises en jeu. En effet l'Homme passe de *corps libre en Afrique*, au *corps contraint en Amérique*, puis de *corps libéré* à *corps assimilé* en terre coloniale.

⁵¹⁹ Adolphe Granier de Cassagnac, *Voyage aux Antilles françaises, anglaises, danoises, espagnoles, à St-Domingue et aux États-Unis. Antilles françaises*, 1842-1844, p. 216,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62973c/f197.item.r=danse>, consulté le 20 février 2016.

⁵²⁰ L'écrivain est Interrogé par la rédaction de la revue *Les périphériques vous parlent* en 2002. Réal. : Federica Bertelli, *op., cit.*

⁵²¹ Roger Bastide, *op., cit.*, p. 33.

⁵²² Préface de Jean Benoist pour l'ouvrage, de Roger Bastide, *op., cit.*, pp. 4-5.

Dans ce processus, le corps a dû expérimenter de nouveaux gestes et les confronter aux gestes du *corps mémoire*.

« D'un autre côté, le nouveau régime de production façonnait les corps selon d'autres habitudes motrices, tandis que les relations entre maîtres et serviteurs noirs entraînaient la création de nouveaux comportements. Ainsi, la pensée pouvait rester africaine, tandis que le geste devenait américain⁵²³ [Bastide explicite cette réalité en ajoutant que] le Noir ne trouvant plus, sur le nouveau continent, les cadres anciens et africains de ses souvenirs collectifs, il fallait qu'il leur trouve – ou bien invente – de nouveaux cadres institutionnels⁵²⁴ ».

Un nouveau cadre est donc né, conforme à chaque territoire (insulaire ou continental) en réponse avec le pays colonisateur. Afin que chaque peuple distinctement, réussisse à se singulariser notamment dans sa danse, sa musique, son chant, son tambour, même si le creuset, la matrice pour tous, sont ceux de la colonisation et de l'esclavage. Et l'engouement de la danse et de la musique chez les Nègres a été fortement relaté par les chroniqueurs de l'époque coloniale, comme cela a été noté au préalable :

« Il ne se passe guère de fêtes et de Dimanches que plusieurs Nègres d'une même terre, ou de celles qui leur soit voisine, ne s'assemblent pour se recréer ; et pour lors ils dansent à la mode de leur pays, tantôt à la cadence de leurs chansons, qui forment un chant très désagréable, et tantôt au son d'un tambourin, qui n'est autre chose qu'un tronc d'arbre creusé, sur lequel l'on a étendu une peau de loup marin. L'un d'eux tient cet instrument entre ses jambes, et joue dessus avec ses doigts, comme sur un tambour de basque ; puis quand il a joué un couplet de la chanson, ceux qui dansent, en chantent un autre, continuant ainsi alternativement tant qu'elle dure. Il y en a quelques-uns, qui faute de tambour se servent de deux petites Calebasses remplies de roches, qu'ils manient pourtant avec tant d'adresse, qu'ils forment un son assez agréable. Ils font des postures si contraintes, et des contorsions de corps si violentes en dansant, que je me suis souvent étonné, comme ils pouvaient se remuer, après avoir cessé ce pénible exercice : cependant en sortant de là, ils sont si frais, et paraissent si peu fatigués, qu'on ne dirait pas à les voir, qu'ils aient dansé. Ils passent en ces récréations non seulement l'après-midi entière des Dimanches, mais ils continuent quelquefois leurs divertissements toutes la nuit, ne se séparant les uns des autres, pour s'en retourner à leurs habitations, que pour se rendre avec

⁵²³ Roger Bastide, *op. cit.*, p. 96.

⁵²⁴ *Ibid.*

les autres, à l'heure qu'on les mène au travail⁵²⁵ ».

Le père Labat renchérit « La danse est leur passion favorite, je ne crois pas qu'il y ait peuple au monde qui y soit plus attaché qu'eux⁵²⁶ ». Quant à Prevost de Sansac, il relève qu' :

« On ne danse pas avec plus de légèreté, plus de justesse, de précision et quelquefois de grâce que ne le font les nègres. On serait tenté de croire qu'ils sont mieux organisés pour cet exercice, et même pour la musique, que les autres hommes ; ou peut-être est-ce que le nombre de leurs plaisirs étant bien plus borné que celui des peuples civilisés, leurs fibres sont plus faciles à émouvoir ; ils conservent, dans toute sa plénitude, la faculté de sentir ; le son de l'instrument le moins agréable d'ailleurs les fait tressaillir ; quelques mesures cadencées suffisent pour mettre en mouvement le nègre qui les entend, et, si l'air se continue, on le voit bientôt dans les plus vives agitations du transport. Leurs airs sont très-expressifs ; ils peignent bien la gaîté, et encore mieux la volupté et le sentiment [...]⁵²⁷ ».

Ce constat est indéniable les Nègres aiment danser malgré les nombreuses interdictions. Comment entendre cet intérêt irrépessible ? Que recèle véritablement cette fougue pour la danse ? En réalité tous ceux qui ont minoré ces danses, n'avaient pas intégrés le fait que celles-ci représentaient l'écran invisible de connaissances et de savoirs. En fait ces corps, ainsi contraints, élaboraient un lieu de refuge et secret : un corps *masko*. En effet, la recherche menée par Gabriel Entiope revalorise et met en évidence le rôle central de la danse comme instrument de résistance durant cette période du XVII^e au XIX^e siècles. Par conséquent le corps a servi de lieu de marronnage : « En dernier lieu, nous nous sommes efforcés de montrer que la danse était une des composantes du mouvement de résistance des esclaves, et que celle-ci pouvait être perçue comme un lieu où les esclaves ont marronné⁵²⁸ ». Ainsi, la danse constituait un arsenal opérationnel de toutes les résistances tant psychologiques que physiques. Ainsi le corps portait en son sein une technique de vie, mais aussi une posture mentale.

Ici l'inculture des Européens d'alors et leur position de dominant, ne leur a pas permis de saisir que si les esclaves aimaient tant la danse, c'est que, probablement, l'acte de danser devait se situer à un niveau hautement supérieur et non à celui d'un acte primaire et instinctif proche de

⁵²⁵ R.P. J.B de l'Ordre des FF. Prêcheurs Du Tertre, *Histoire Générale Antilles Habitées par les François*, Tome II, Fort-De-France-Martinique, Éditions des Horizons Caraïbes, 1973, p. 491.

⁵²⁶ Jean-Baptiste Labat, 1977, *op., cit.*, p. 401.

⁵²⁷ Auguste Prevost De Sansac, *op., cit.*, p. 63.

⁵²⁸ Gabriel Entiope, *op., cit.*, p. 16.

l'animal, comme ils le pensaient. L'essentiel des descriptions faites au travers des regards exogènes sont empreintes de toutes sortes de dénigrement, ne voyant chez le Nègre qu'expressions de bestialité, de sexualité, de l'« in-esthétisme ».

« L'esclavagisme n'était pas à court d'arguments pour refuser au Nègre tout intellectualisme, toute capacité à un quelconque exercice mental qui aurait pu le définir comme un être à temps complet, capable de penser, [de] raisonner, [d'] imaginer, [de] concevoir. Cette prétendue infériorité intellectuelle congénitale du Nègre allait de pair avec les traits simiesques qu'on lui prêtait⁵²⁹».

L'esclave s'est servi de deux espaces fondateurs qu'il pouvait réinvestir à sa guise et selon ses propres codes, à l'insu de la loi coercitive qui lui était imposée. Il le fit particulièrement dans le but de constituer et instituer son propre cadre de vie, dans lequel il a pu planter les graines de sa culture, de sa civilisation afro-américano-caribéenne. Le premier, est son *propre corps* : « Car si on a tenté de forcer l'esclave à tout renier, il n'a pas été possible à l'exclu qu'il était, de se renier lui-même pour continuer d'exister⁵³⁰ ». C'est en effet un corps-*masko*, muet, silencieux, inoffensif, en apparence soumis, pour celui qui ne sait ni lire, ni décoder le geste. L'acte de danser est une arme fabuleuse pour penser et dire des choses sans que l'autre en comprenne le discours et ne sache ce qui s'y opère. Dans ce contexte, le corps dansant est le siège de l'intelligence où est préservé le concept d'humanité. Enfin, ce dernier est le lieu de l'innovation, de la création, de la poésie et de la beauté. Les forces culturelles en présence sont à la fois celles intrinsèques à l'individu, mais aussi la confluence de tous les apports culturels et civilisationnels.

Le « jardin créole » représente le second cadre de préservation d'humanité institué par l'esclave. C'est le corps nourricier de la chair et de l'esprit. C'est le lieu où l'homme cultive « un *titak*⁵³¹, un petit peu de chaque chose » pour se nourrir, se soigner, se protéger. Il s'agit d'un espace contraint par sa surface confidentielle qui oblige à un effort d'invention, de créativité, où l'homme est sommé de s'ingénier dans un petit *laliwonnaj*⁵³² de disposer de tout ce qui lui est nécessaire. Cela représente l'ensemble de productions de plantes médicinales, de fruits, d'arbustes, de racines, de légumes, organisés dans un fouillis inextricable, un désordre apparent, mais où chaque plante

⁵²⁹ *Op., cit.*, p. 100.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵³¹ Un brin, un peu, très peu.

⁵³² Environnement, espace naturel.

cultivée est utile à l'homme. En cela, le jardin créole est comme une forme de spatialisation transposée, de théâtralisation du corps dansant qui exprime aussi un désordre salvateur reliant le corps et la terre. Dans sa thèse, Simone Vaïty élucide la fonction et le rôle de la terre chez les Afro-descendants en ces termes :

« L'établissement du paysannat dans les mornes correspond à une mise en acte d'une rupture avec l'univers colonial et servile. Ici, on ne devient pas paysan parce qu'on aime la terre, mais parce que le paysannat est la possibilité d'accéder de manière réelle à la liberté : la terre avec une propriété, la possibilité d'y cultiver en fonction de ses choix, notamment les cultures vivrières, l'artisanat et l'agroalimentaire qui permettent la subsistance. Les Nouveaux Libres fondent ainsi un projet d'humanité, sur l'alliance dite en créole *lawonn*. La constitution à la fois d'un espace social qui inaugure une filiation familiale à partir de leurs nouveaux patronymes, et d'une unité culturelle à travers les *Sociétés Bélya*, sociétés d'entraide également dénommées "zalié" ou alliés et "lasotè" ou union autour [du travail] de la terre. Les Nouveaux Libres créent ainsi un volet culturel et social fondamental autour de l'entraide. N'optant pas pour une conception individualiste, ils vont donc mettre en œuvre le principe de l'entraide avec une portée symbolique qui traduit leur choix dans les rapports humains. Cela s'effectuera à travers l'échange et ou/partage de la force laborieuse, pour inverser la valeur de servilité du travail en don contre don. Le coup de main en musique comprendra deux aspects, le volet du travail proprement dit et le volet des réjouissances après le travail pour dire le type de société et le type de rapport qu'on souhaite mettre en œuvre⁵³³ ».

« Le jour de récréation », le fameux « samedi nègre », relève de l'enclos réinvesti par l'esclave dont parle Bastide.

« [...] aux Dimanches et aux jours fériés de l'Église, le droit de se distraire à leurs manières ; ces jours de liberté ont constitué le cadre institutionnel de la survivance des chants, des danses et de certaines manifestations artistiques, surtout musicales d'Afrique⁵³⁴ ».

C'est un cadre, qui, hier comme aujourd'hui (en écho) se structure, s'organise, s'ingénie, se recrée, se réinvente, par la stratégie du camouflage. Et aussi par la somme des forces culturelles et spirituelles en présence.

⁵³³ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 141.

⁵³⁴ Roger Bastide, *op., cit.*, pp. 96-97.

IV.2- Corps, danse et perspective historique

Une culture est née où le corps est toujours convoqué pour raconter des histoires, chanter et danser la vie. « Quand les nègres se servent du marteau, ils frappent en mesure ; s'ils creusent des sillons, ils ont des mouvements cadencés ; ils chantent en travaillant dans la plaine ; ils chantent en revenant du travail⁵³⁵ ».

La Guadeloupe, la Martinique et la Guyane héritent, à ce jour, d'un patrimoine musico-chorégraphique riche, dont chacune signe sa singularité, par le Gwoka guadeloupéen, le Bèlè martiniquais et le Kasékò guyanais. Il a fallu des moments temporels marquants et significatifs pour construire cette culture contée, chantée, dansée et tambourinée. Cette dernière est portée par des corps qui s'inscrivent dans un espace conditionné par un contexte socio-politico-économique particulier comme cela a été explicité en *supra*. Ce contexte général, constitue les facteurs, qui vont contribuer aux mutations esthétiques successives, de la culture musico-chorégraphique des Afro-descendants⁵³⁶. Le corps et la danse sont intimement liés et sont soumis à l'histoire coloniale sous-jacente. En réalité lire la danse antillaise et guyanaise c'est se saisir dans le même temps une perspective historique de ces sociétés en question. Dans le cadre de cette perspective historique, nous pouvons repérer quatre périodes significatives qui sont : 1635-1848/la colonisation, 1848-1946/l'abolition de l'esclavage, 1946-1970/l'assimilation et 1970-2000/le renouvellement identitaire, l'ensemble, marquant les mutations esthétiques musico-chorégraphiques du monde des tambours de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane.

1635-1848 : première période - la colonisation

C'est en ce sens que nous pouvons considérer la période coloniale et esclavagiste comme étant la première étape entre 1635 et 1848, celle d'une langue antérieure, pour les danses antillaises et guyanaises. C'est le stade proto, creuset fondamental où se sont secrétées les fondations de cette culture en devenir. Le caractère énigmatique du *corps dansant* qui maintient le mystère originel de la *danse* au travers d'un universel Calenda.

⁵³⁵ Nicolas-Germain Léonard, *Lettre sur un voyage aux Antilles*, Paris, Édition de l'Aube, 2015, p. 313. <https://ua.cyberlibris.com/reader/docid/88827859/page/13>, consulté le 19 juin 2018.

⁵³⁶ Documentaire, *Musique mémoire de la Guadeloupe*, réalisateur : James Thor, une émission proposée par Sophie Richard, production A2 RFO, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=AJu8ECxfpT4>. Consulté le 19 octobre 2020.

Nous avons démontré en *supra* la dimension protéiforme de cet universel qui édifie le *Lawonn* ou assemblée signifiant nouvelle humanité. Toutes les périodes historiques vont maintenir cette acception fugace et féconde des pratiques musico-chorégraphiques antillaises et guyanaises. La création *in-situ* dans la fulgurance du temps va devenir un mode opérateur dans l'existence de l'être celle de l'improvisation à partir de cette période proto que l'on peut qualifier d'ère Calenda.

« Elles firent une chanson dont je fus le héros. Je me trouvais en pays de connaissance avec des poètes ; leurs couplets n'avaient ni règle ni mesure ; quatre mots les faisait (sic) chanter pendant une heure ; mais elles avaient le mérite d'improviser⁵³⁷ ».

1848-1946 : seconde période - abolition de l'esclavage

La seconde période, qui est comprise entre 1848 et 1946, marque un tournant décisif où colonisation rompt avec une conception servile du social. L'esclavage⁵³⁸ est aboli ! C'est une mutation importante, car l'esclave change de statut, il évolue du statut d'esclave au statut d'affranchi. Le Nouveau Libre est donc toujours régi par un principe du Code Noir celui de l'affranchissement. Il passe de corps servile au corps affranchi, cette évolution laisse perdurer un corps-contraint qui plus encore que lors de la période antérieure, doit s'adapter et inventer une formalisation du corps-libéré par l'entremise du masque : le corps *masko*. Dans cette période se met en place une application des principes Calenda qui va établir une formalisation singulière pour inscrire la conquête de la liberté réelle au travers de l'édification du paysannat par les Nouveaux Libres. Le travail en coup de main ou entraide en est le fondement pour renverser les valeurs serviles par celles du don contre don. Ce fondement se complète du principe d'une exploitation et d'une production agricole et agro-alimentaire tournée pour satisfaire aux besoins de subsistance du groupe social. Les Nouveaux Libres privilégient les cultures vivrières, au contraire du projet de spéculation coloniale orientée vers les besoins de la métropole.

⁵³⁷ Nicolas-Germain Léonard, *op. cit.*, p. 22.

⁵³⁸ Sauf qu'Haïti marque sa rupture en se dressant pour arracher sa liberté. Première République noire en 1804, elle rompt également les liens de domination imposés par le système esclavagiste et colonial. Ici le corps passe directement de corps soumis à un corps révolutionnaire. Cette rupture lui permet en réalité de conserver avec plus de radicalité la culture négro-africaine, ce qui favorise une lecture filiale avec l'Afrique (Bénin entre-autre), lorsque nous observons les danses *yanvalou*, *mayi*, *raboday*, *djoub* de la culture vaudou. Or pour les Petites Antilles la spiritualité, le lien entre danse et divinité semble gommé dans la transmission générationnelle.

À partir de ce fondement et de ce principe la formalisation des singularités des sociétés guadeloupéennes, martiniquaises et guyanaises se traduira par des pratiques musico-chorégraphiques, solidarisant des répertoires de travail à des répertoires de réjouissances. Respectivement *mayouri* guyanais, *koudmen* martiniquais et guadeloupéen, se conjuguent avec les réjouissances du Kasékò, du Bèlè et du Gwoka (ou cultures régionales associées). Réjouissances apparentes à travers la danse et la musique pour en réalité mettre en œuvre un espace d’approfondissement, de transmission, de connaissances, de socialité et d’appréhension du monde par le médium du corps. Pour la Martinique, la société *Bélia* assigne à la danse spécifique du même nom, la transmission et la compréhension de l’univers en décrivant le big bang⁵³⁹. Le big bang est un modèle cosmologique utilisé par les scientifiques pour décrire l’origine et l’évolution de l’Univers, mais Étienne Jean-Baptiste dans *Le Bélia d’Aimé Césaire (Bélia pou Sezè)*⁵⁴⁰, nous propose une autre conception : « Si la divinité a déjà donné la parole », ce, à partir du conte de Galfètè, restitué par son fils Jean Mico Terrine. Cet exemple du conte permet selon Étienne Jean-Baptiste d’appréhender la dimension symbolique du *Bélia*, qui, signifierait la conception et la création du monde : la strophe 10 décrit le chaos, en ce que le résultat a d’assourdissant et d’inorganisé. Il apparaît une nécessaire organisation, un ordonnancement des éléments. La strophe 11 décrit la transformation du point de lumière qui s’est inversé en trou noir tourbillonnant, du fait de l’élévation de la divinité. Elle se place maintenant au-dessus afin de regarder, observer, gérer, organiser. Finalement, elle atteint le résultat escompté : éliminer le chaos visuel et sonore, en imposant silence et transparence.

« Ainsi, la société des mornes dispose-t-elle d’un ensemble cohérent de représentations, tant sur la forme, le contenu que sur la dynamique de l’univers. Il rend ainsi compte de son origine et de son fondement spirituel, celui du discernement. Aussi, les contenus conceptuels – corps, souffle, parole, verbe, esprit et lumière – se rapportent-ils ici à la totalité de l’existant et à son but ultime : l’aménagement et la mise en ordre de l’univers⁵⁴¹ ».

Cette période post-esclavagiste, opère une véritable mutation où on passe de l’expression musico-chorégraphique proscrite, épisodique, le dimanche ou exceptionnellement dans la phase

⁵³⁹ Étienne Jean-Baptiste, *Le Bélia d’Aimé Césaire Bélia pou Sezè Cosmogonie et Univers par le prisme d’un référent musicochorégraphique de la Guyane, de la Guadeloupe et de la Martinique*, Coll Sim’Ékol, Éd. Misik Label, Fort-de-France, 2018, p. 74.

⁵⁴⁰ *Ibid.*

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 76.

du marronnage, à une expression intégrée, quoique non admise, qui s'exerce en continue. En effet la marge de liberté que favorise la citoyenneté par l'affranchissement élargit l'univers spatio-socio-temporel, permet l'expansion d'une culture, d'une esthétique jusque-là en germe. Elle ouvre des perspectives, où on sort de la généralité du Calenda pour édifier des singularités, le micro-jardin créole s'étend au carré de terre pouvant excéder l'hectare et le *Lawonn* ou assemblée se transforme en société organisée pérenne, dont la stabilité est à conquérir quotidiennement. Le néo-citoyen, va construire progressivement ses propres symboliques, imaginaires, croyances selon les propos de Simone Vaïty :

« [...] Il] entend s'inscrire dans une humanité, selon ses propres valeurs et grâce à la propriété foncière, fondée sur le paysannat et une révolution culturelle : la redéfinition de la valeur du travail, le don contre don, réalisé à travers les sociétés d'entre-aide, pour évacuer la servilité, les musiques et les danses, et pour formaliser ce nouvel ordre social au niveau de l'île tout entière⁵⁴² ».

Ici, *Nèg* et *tanbou* représentent la face cachée d'une même réalité, qui, tous deux, évoluent dans un espace-temps souterrain, en dehors de la norme de la société globale. Car le réel des Nouveaux Libres dans ce contexte post-esclavagiste, reste encore proche de leur ancien statut d'esclave, ce, en dépit d'être libérés et proclamés citoyens français. Mais c'est dans cette réalité que se niche, se secrète, se préserve, se nourrit et se construit la structure osseuse, la matrice Gwoka, Bèlè ou Kasékò dont les Guadeloupéens, Martiniquais et Guyanais hériteront au fil du temps. C'est ce qui d'ailleurs, à terme, marquera, en partie, l'identité de ces « espaces-être ». La *Calenda* ou la *Bamboula* antique va se décliner, se singulariser selon les hommes et leurs territoires d'ancrage. C'est dans ce milieu de *Nèg*⁵⁴³ que va s'opérer la cristallisation des éléments tangibles, repérables, transmissibles du Gwoka, du Bèlè, et du Kasékò actuels.

Cette seconde période marque l'identité culturelle *gwotanbou* qui sera mobilisée comme référente au-delà de cette temporalité, notamment pour les périodes suivantes. Elle est portée par les Afro-descendants. On passe de la généralité de pratiques et de l'anonymat des acteurs à la singularité de répertoires qui s'identifient au même titre que les artistes qui les portent. On peut repérer ceux qui naissent au début des années 1900, appelés de nos jours les *Mèt-ka* ou les *Ansyens/Anciens* tels que : Delos Henri (1917-2005), François Moléon alias Carnot (1919-1998), *Kristen*

⁵⁴² Simone Vaïty, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁴³ Cette acception de *Nèg*, en désignant les Nouveaux libres, se décline en fonction des pays en *Nèg-bitasyon* pour la Guadeloupe et la Guyane, *Vyé-nèg* ou *Nèg-badjia* pour la Martinique.

Aigle (1929-1985), Marcel Lollia, alias Vélo (1931-1984), Boisbant Arthème (1931-2006), les *mèt-chantè* comme Louis Victoire Magloire Napoléon dit Napo (1919 -2013), Gaston Germain Calixte, alias Chaben (1922-1987), Robert Loyson (1928-1989), sans oublier un *mèt-dansé* polyvalent tel qu'Antoine Sopta (1933-2013), ou encore la danseuse Toussine, alias *Toussine papier à l'huile*.

« Toussine appelée par dérision *Toussine papier à l'huile*, par les jeunes vers les années 1960 ; chabine à teint clair, elle savait danser quadrilles, lanciers, mazurkas piquées, polka, gros-tambou sans oublier la biguine [...] Avec le passage des paquebots américains, le tourisme commençait à s'organiser en Guadeloupe ; des attractions étaient offertes par l'Entr'aide féminine [...] Il a fallu faire appel à Vélo, Arthème Boisbant [...] Mais pour la biguine, la mazurka piquée, les quadrilles, il a été fait appel à Toussine, la seule grande compétente dans le domaine de ces danses folkloriques de la Guadeloupe⁵⁴⁴ ».

Cette période se caractérise par le mode de transmission des pratiques musico-chorégraphiques qu'on peut qualifier d'implicite. Ceux que nous nommons les Anciens ont transmis à leur façon, sans un flot de paroles, de conseils ou de méthodes pédagogiques, juste une correction, en une phrase succincte : « il faut mettre ta main comme ça » entendu sur le tambour, et puis, le silence reprend sa place. Il fallait apprendre par l'observation, comme un cycle initiatique, les suivre de *gwotanbou* en *gwotanbou* et au-delà, vivre des expériences extra-musicales ou chorégraphiques avec le maître comme l'accompagner au jardin ou converser sur des sujets divers. Et après un temps qui peut paraître interminable pour l'apprenti, sans prêter garde, l'espace du *dansè* ou du *tanbouyé* lui est offert. Le jeune *chantè* ou *tanbouyé* sait, à ce moment-là, que le premier échelon est atteint. Le *dansè*, (lui/elle), par contre savait de façon radicale si, il/elle était suffisamment armé(e) pour s'introduire dans le *lawonn-léwòz*. Et quand il/elle le faisait, les *tanbouyé* réalisaient une coda⁵⁴⁵ à la performance, lui signifiant, par cet acte, qu'il/elle n'était pas prêt ou pire qu'il était encore un piètre danseur.

⁵⁴⁴ Marcel Susan Mavounzy, *Cinquante ans de musique et de culture en Guadeloupe 1928-1978*, Paris, Présence Africaine, 2002, pp. 140-142.

⁵⁴⁵ En musique, marque le moment de fin d'une séquence, d'un phrasé, d'un mouvement musical, sa durée est variable, elle peut être courte ou longue.

1946-1970 : troisième période - assimilation

1946-1970 marquent l'espace de la troisième période, celle, du plein épanouissement de l'assimilation dont les gardiens veillent au grain. On y trouve l'école de la République, dont les crédos sont : « Nos ancêtres les Gaulois », ajoutons l'église professant en latin, la langue et la culture Française dans l'exclusive, intimant de gommer la langue créole et la culture *nèg*. La phase de l'après-guerre, est marquée par la loi d'assimilation de 1946⁵⁴⁶. Elle correspond à l'effondrement du paysannat au travers de l'exode rural. On bascule du secteur primaire vers le secteur tertiaire et l'administration publique dominante. L'affaiblissement, la déstructuration du monde paysan, entraîne par voie de conséquence la marginalisation de sa culture. Les pratiques musico-chorégraphiques singulières des sociétés des Nouveaux Libres se réfugient au sein des groupes folkloriques pour préserver les *konwé* Guyanais et les *Lawonn* Guadeloupéens et Martiniquais. Dès lors, le *gwotanbou* du *vyé-nèg* extirpé des bas-fonds, sera associé à l'image exotique des îles : cocotier - sable blanc - mer bleu azur- matadors et doudou qui parachèvent la carte postale. Le *gwotanbou* nègre va sortir de son contexte et de son ancrage originel pour être vecteur promotionnel du produit touristique antillais. Il vient se rajouter aux côtés des belles mélodies de biguine, de mazurka et de valse créole. La danse, elle, sera utilisée pour diffuser l'image idyllique du bien-vivre, dans ce petit bout de France. *A contrario*, on collera à la Guyane l'image d'enfer vert.

« Très vite, en 1763, l'expédition de Choiseul se révèle être un échec saisissant qui coûta la vie à 10 000 hommes et transforme ainsi l'image de la Guyane française en "enfer vert", dont la forêt devient oppressante et dévoreuse d'hommes (Puyo, 2008). Cette image dépréciée de la Guyane vient

⁵⁴⁶ La loi du 19 mars 1946 et l'article 73 de la Constitution du 27 octobre 1946 ont ainsi permis « l'assimilation » juridique à la métropole consistant en la pleine application du droit commun de la République. Ce changement statutaire était alors perçu comme la garantie de l'égalité civile, juridique, économique et sociale. Le 19 mars 1946, la loi de départementalisation constituait l'aboutissement de revendications portées par les représentants des colonies des Antilles (Guadeloupe et Martinique), de Guyane et de la Réunion dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. La demande d'« assimilation » de leur territoire et de leur population à la France était partagée par la majorité des populations locales. Juste après la seconde guerre mondiale, les représentants des « quatre vieilles colonies », Aimé Césaire, Léopold Bissol, Gaston Monnerville et Raymond Verges, déposèrent trois propositions de loi pour faire de ces territoires des départements français. Examinées par l'Assemblée nationale, les demandes des quatre territoires fusionnés dans un seul texte ont été adoptées à l'unanimité. Aujourd'hui, les quatre départements de 1946 sont complètement intégrés à la France et à l'Europe.

<https://www.gouvernement.fr/conseil-des-ministres/2016-03-16/70-ans-de-la-loi-de-departmentalisation-des-outre-mer>, consulté le 11 juin 2020.

se renforcer dès la Révolution française par la mise en place du premier bain, puis un second en 1852. À cette époque, aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'image de la Guyane française d'un véritable "enfer vert" semble scellée à jamais, considérée alors comme un territoire hostile, répulsif et lointain, difficilement pénétrable où les exilés de la République et les bagnards étaient envoyés⁵⁴⁷ ».

Dans cette période « exotique » verra fleurir les groupes folkloriques ambassadeurs de la culture locale. À leur insu, ils vont servir d'instrument de prédilection pour cette promotion, au profit d'intérêts plutôt exogènes. La vie du Nèg sera théâtralisée, édulcorée, rythmée aux sons des tambours, et la danse, en devient le langage central d'un point de vue artificiel. On trouvera alors des chorégraphies mettant en scène la coupe de la canne, les scènes de pêche, les parodies de la vie au marché, les relations sociales mettant en jeu tous les comportements, les manières et les attitudes de manière caricaturale des Afro-descendants : maquerelles⁵⁴⁸, ivrognes, disputes intrafamiliales. Ces groupes folkloriques, organisés en associations culturelles vont se multiplier ceci avec une profonde sincérité des membres de l'association, dans le but de promouvoir et divulguer leur culture au monde entier. En Guadeloupe, l'une des plus réputées est celle de L'Entraide Féminine, qui deviendra par la suite la Brisquante, premier groupe folklorique créé par Madame Aimée Adeline⁵⁴⁹. Ce dernier va constituer un modèle et générer une véritable explosion de groupes folkloriques⁵⁵⁰, tels que : La Brisquante (1946), Acacia de Reinette Doutha (1958),

⁵⁴⁷ Marc Galochet et Valérie Morel, « La biodiversité dans l'aménagement du territoire en Guyane française », *In, Vertigo*, 2015, <https://journals.openedition.org/vertigo/16069>. Consulté le 17 août 2017.

⁵⁴⁸ Plutôt que femme proxénète, aux Antilles, maquerelle désigne la personne qui observe discrètement la vie d'autrui et propage des commérages à son sujet.

⁵⁴⁹ Entretien jumelé de M Rony Théophile (grand initié de la culture-ka) et de M David Angerville : Mme Aimée Adeline, fondatrice de L'Entraide féminine, le 5 mai 1916, prendra le nom de la Brisquante, en 1952, et elle décèdera en 1973. C'est une « école » de maintien et de soutien pour tous ceux qui étaient au bas de l'échelle sociale, surtout pour les femmes, afin de leur permettre de progresser dans l'échelon sociale. Sous son impulsion de nombreuses femmes viendront apprendre la couture, la broderie, mais aussi des règles du savoir-vivre par la danse, pour savoir se tenir, s'exprimer etc. Il y eut une rencontre artistique chorégraphique entre le danseur autrichien Scherer et Madame Adeline, ce qui à l'époque était avant-gardiste. Ils dansèrent sur le plan d'eau (à la darse de la place de la Victoire), le conte Barbe Bleue dans la culture créole. Dans ce spectacle, on pouvait voir la fille du professeur de piano, Madame Terme danser au son du tambour avec les pointes (chaussons spécifiques aux danseurs classique). Le spectacle bénéficia aussi des effets d'éclairages tels que la lumière noire, au cinéma Rex, de Pointe-à-Pitre, aux environs des années 1970. Madame Adeline était décriée autant par les bourgeois de Pointe-à-Pitre lui reprochant de se frotter à la culture nègre, que par le bas peuple, car la plupart des maîtres-ka, (les *tanbouyé/vyé-nèg*) tels que Vélo, les frères Délos, Guy Konkèt et bien d'autres ont joué au sein de ce groupe folklorique. Tous deux lui reprochaient de sélectionner particulièrement les jeunes filles au teint clair, pour ses spectacles. À son époque, son influence dépassait largement les dignitaires de l'île.

⁵⁵⁰ Marie-Hélène Laumuno, « Les femmes et le gwoka en Guadeloupe », *In, Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 50 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019,

Madiana du Gosier (1960), Caribana d'Hilaire Francisque (1964), Le Cercle Culturel Ansois (1965), Émeraude en (1965), Caillou Combo Club (1966), Grajé Menndé (1966/67), Madiana de Grand-Bourg (1969/70) et Karukéra des frères Gauthierot (1970).



Photo 22 : Pochette du disque vinyl du groupe folklorique de Madame Adeline, la Brisquante, (Label/Fiesta, 1978). Source : <https://www.discogs.com/fr/La-Brisquante-Ballet-De-La-Guadeloupe/release/3772477>. Consulté le 15 mai 2019.

Le même phénomène se produira également en Martinique, mais avec une chronologie et des facteurs historiques spécifiques. L'émergence du folklore dans l'île sœur est étroitement liée à l'éruption de la Montagne Pelée en 1902, à cette époque, Saint-Pierre était le centre nerveux de la Martinique, véritable « capitale » où se concentrait l'économique, l'administratif et le culturel martiniquais. Cette éruption volcanique entraîna la mort de 30.000 personnes et un traumatisme sans précédent sur la population. Il s'en suivra un déplacement à la fois économique et culturel vers Fort-de-France et c'est sous l'impulsion de Alexandre Nestoret, Marcel Misaine et Loulou Boislaville que va se créer le premier « Groupe Folklorique Martiniquais », dans l'objectif de reconstituer le patrimoine musico-chorégraphique d'antan. Ils vont pour cela, multiplier les

<http://journals.openedition.org/cliio/17594> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cliio.17594>. Consulté le 18 août 2020, p. 4. Ces troupes provoquent la modernisation et l'urbanisation du Gwoka de même que son intégration dans les folklores de la France et du monde. La tenue de scène adoptée par ces troupes de danses comprend soit la robe resserrée à la taille colorée ou blanche en tissu madras ou tissu fleuri. Elle est appelée *wòb-a-kò* (pourrait se traduire en français par robe à corps pour signifier qu'elle tient bien le corps comme un corset d'après les travaux de recherche de l'académie de Guadeloupe). La robe peut être aussi de couleur blanche très ample appelée *wòb gòl* (traduction probable robe gaule ou gaulle). Elle est largement décorée de dentelles. Elle peut être aussi une jupe longue ou mi-longue en tissu fleuri ou madras portée sur un corsage blanc légèrement décolleté et décoré de rubans rouges. La coiffe est attachée en pointe.

enquêtes auprès des Anciens (Galfètè, Émile et Félix Casérus, Féfé Marolani, Saintonge Persani), dans un double objectif, celui de la sauvegarde et de la diffusion du folklore martiniquais par le biais de représentations. La singularité de la Martinique par rapport à la Guadeloupe et à la Guyane, c'est la professionnalisation du groupe folklorique en créant en 1966, le Ballet de Martinique, pour qu'au moins, une cinquantaine de danseurs et musiciens reçoivent un salaire en tant qu'artistes, dont la mission était d'assurer les tournées internationales, voire mondiales durant plusieurs mois d'affilés et aussi, localement à portée touristique. La Martinique fait appel à un chorégraphe étranger provenant des États-Unis, Monsieur Ronne Aul (1925-2015), envoyé vers les années 1966-1968 par le ministère français de la culture, à la demande du directeur de l'office du tourisme de Martinique de l'époque, Monsieur Henri Joseph. Il avait pour mission d'assumer la création des différents ballets du « Ballet Martiniquais ». Tout comme la Guadeloupe, les différents ballets créés, représentent des clichés « exotiques », comme le fait remarquer Simone Vaïty en ces termes :

« Cet exotisme se déclinera par des éléments qui vont normer la pratique des musiques et des danses martiniquaises, dont le *Bèlè*. Pour le pratiquer, il faut, entre autres, des costumes (à base du madras), des coiffes *tête maré*, des accessoires (coutelas, houes), des tableaux (scène avec des lavandières, cancons), mais aussi des danses très démonstratives, dépeignant des scènes de ménage et des ragots, danses exécutées en toute bonhomie à caractère bon enfant⁵⁵¹ ».

Le Ballet de Martinique, deviendra en 1979, le « Grand Ballet de Martinique », qui en 2020 tente désespérément de se maintenir par la volonté de sa directrice artistique, Madame Sainte-Rose Suzon, sachant qu'en 2021 ce dernier aura soixante-quinze ans. Sa directrice continue de se battre pour la sauvegarde de cette grande entreprise culturelle et professionnelle, poste qu'elle occupe depuis 1998. Auparavant, Mme Suzon a été danseuse au sein du Ballet, dès 1966, en assurant également la formation des danseurs vers les années 1979. Le modèle du « Ballet Martiniquais » va se généraliser et se multiplier à travers les différentes communes de la Martinique, on retrouvera par exemple : « La Fleur créole » de Ti-Emile, « Le Groupe Sapotille » du Morne des Esses à Sainte-Marie, « Les Foulards jaunes » de Bezaudin à Sainte-Marie, conduit par Dulthénor Casérus (père de Félix Casérus), « Les cocotiers » des Anses-d'Arlet (Bèlè du Sud). Tout comme pour le Gwoka Guadeloupéen, les foyers originels de la pratique du Bèlè dans les campagnes, vont se

⁵⁵¹ Simone Vaïty *op. cit.*, pp. 152-153.

déplacer progressivement vers les villes, conséquence de l'exode rural.

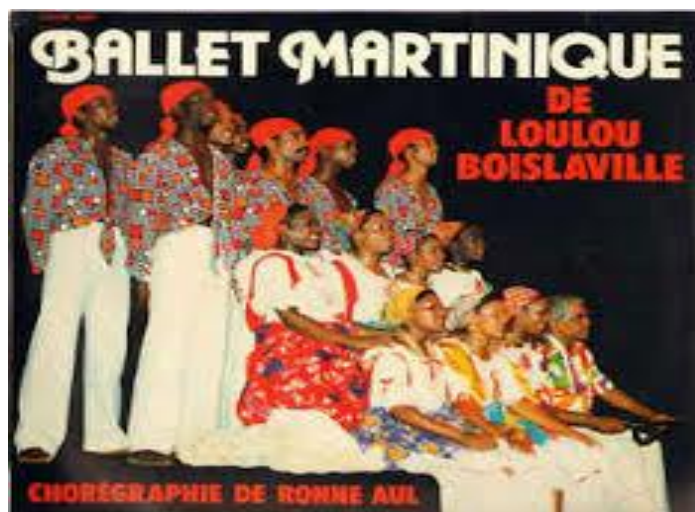


Photo 23 : Pochette du disque vinyl du Grand Ballet martiniquais. Source : <https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/3490548286/ballet-martinique.html>. Consulté le 15 mai 2019.

À l'instar de la Martinique, le groupe folklorique la Brisquante de la Guadeloupe, fera également appel à un danseur étranger, Juan Walter Scherer, pour construire la notion du beau, dans les spectacles folkloriques réalisés, et ainsi, en faire prévaloir l'esthétique, l'art scénique et la théâtralité perfectionnés. Cet ancien danseur est Autrichien, né le 20 septembre 1927, issu des ballets du Marquis de Cuevas et professeur à l'académie de Viennes. Lors de vacances en Guadeloupe, vers les années 1970, il rencontre Mme Adeline, qui est la figure de proue de la danse à cette époque. Il devient le véritable « maître à danser » de la Brisquante : création de ballets – de costumes – d'accessoires – de la scénographie – formation de bases techniques aux danseurs (port de bras et de tête, élégance, etc.) La troupe réalise plusieurs tournées mondiales, et même représente la France, à l'ouverture des jeux olympiques de Montréal en 1976. En 1972, Juan Walter Scherer fonde son école à la rue Peynier « Studio Scherer », puis à la rue Achille René Boisneuf vers les années 1977. C'est au cours de cette même période, qu'il met fin à sa collaboration avec la Brisquante. Il décède le 8 janvier 1983 d'une crise cardiaque chez lui, dans la même bâtisse qui hébergeait également son école⁵⁵².

⁵⁵² Échange avec Mme Simone Texeraud, le dimanche 30 juin 2019 dans son école, (l'association Scherer) en 2008. Simone Texeraud, née au Maroc en 1943, est arrivée à l'âge de 14 ans en France. Diplômée du conservatoire de Casablanca en 1964. Elle arrive en Guadeloupe le 12 mai 1980, pour vendre du matériel de classement rotatif, elle se rapproche du studio Scherer pour poursuivre cette activité artistique. Après un long échange entre les deux, Mr Scherer

L'émergence des groupes folkloriques en Guyane se réalise dans un contexte général similaire à la Guadeloupe et à la Martinique, celui de l'exode rural provoqué initialement par la situation économique des années 1930-1940, exode particulier par le déplacement de la population créole issue de l'immigration, comme le stipule Berthela John en ces termes :

« Dans ce contexte géographique différent, cette population s'est appliquée à retrouver son environnement culturel par le truchement de plusieurs associations culturelles fondées dès les années 1940 : nous pouvons citer le groupe "La Noëlla" qui rassemblait des ressortissants des communes rurales vivant à Cayenne, le groupe "Buissant Ardent" dont Mme Serotte fut la responsable et également de la mythique *lasal konvwé* (la salle *konvwé*) "chez Serotte", où tous les samedi soirs les jeunes comme vieux se retrouvaient pour un bal *kasékò*, et les noctambules y finissaient leur soirée. C'était le moment où les *dokò*⁵⁵³ montraient leurs prouesses. Et "L'Étoile Brillante", dont les membres fondateurs sont originaires de Sinnamary. Par la suite d'autres groupes ont été fondés : c'est le cas des "Lauriers Roses", en 1959, de "Dhalia", en 1966 et dont les membres fondateurs sont originaires de Saint-Georges-de-l'Oyapock [...]»⁵⁵⁴.

Précisément les membres fondateurs du groupe folklorique Dhalia ont été Horace Grégoire, maître et chef *tanbouyen*, aux côtés de Michelle et Gaëtan Picard et de Léonard Mandé.



Photo 24 : Pochette de disque vinyl du groupe folklorique Dahlia de la Guyane. Source : https://www.rootsvinylguide.com/ebay_items/le-groupe-folklorique-dahlia-de-la-guyane-rare-jazz-biguine-rumba-debs-record. Consulté le 15 mai 2019.

lui propose d'être son assistante aux côtés de Moïse Rippon (danseur guadeloupéen). Elle mène en parallèle ses deux activités, à la mort de Scherer, elle devient directrice de l'école, elle est depuis 1992, directrice du centre de formation au diplôme d'état, jusqu'à ce jour.

⁵⁵³ *Dokò*, maître tambourinaire (*tanbouyen*), mais aussi considéré comme un sage.

⁵⁵⁴ Berthela John, *op. cit.*, p. 99.

Comme le précise Berthela John, certains de ces groupes initialement très nombreux n'existent plus, par exemple les *Oyampis* qui ont duré de 1970 à 1978 ou encore le groupe « Guyana », né dans les années 1960 ne fonctionna que pendant sept ans. Il n'y a donc pas de phénomène de Ballet Guyanais professionnel, comme ce fut le cas en Martinique. Relevons aussi qu'il n'existe pas de terme générique pour nommer la totalité du corpus danse, musique, chant, instrument guyanais, à l'instar du Bèlè pour la Martinique et du Gwoka pour la Guadeloupe.

Très souvent c'est le terme Kasékò qui assure cette fonction pour les non pratiquants. Mais de manière plus générale, lorsque l'on veut nommer ce pan culturel, on parlera de danses et rythmes créoles guyanais. L'une des particularités guyanaises, est celle du mono-répertoire pour caractériser la spécificité des sociétés musico-chorégraphiques. Un seul rythme est joué par soirée ceci durant toute la nuit, soit par exemple le kasékò ou bien le *grajé* avec leurs *instrumentariums* spécifiques. Le groupe folklorique, en Guyane, va constituer le lieu de regroupement ou *konvwé*, des mono-répertoires, remplissant ainsi, une fonction d'unité de danses et rythmes créoles guyanais. Dans ce contexte, le répertoire Kasékò et son *instrumentarium* (essentiellement les tambours), tend à dominer dans ce lieu pluri-répertoires au point que des pratiques spécifiques, comme par exemple le *grajé* ou le *léròl* peuvent s'interpréter avec l'*instrumentarium* kasékò. On doit noter que jusqu'aux années 1980, les pratiques liées au tambour restaient encore marginales et peu populaires auprès des jeunes, ceci dans les trois territoires (Guadeloupe, Martinique, Guyane).

Les groupes folkloriques ont tous la même fonction de diffuser la culture antillaise aussi bien dans les fêtes communales que dans le monde entier, alors que ces derniers ne remplissent pas cette fonction en Guyane, se limitant à la perpétuation de la culture paysanne pour maintenir la cohésion du groupe social de l'exode rural. Le tournant de la période d'assimilation, en Guyane, a un impact limité, dû à la faible démographie et à la difficulté structurelle de peuplement, malgré les tentatives répétées d'immigrations. Les groupes folkloriques se produisaient aux Antilles, par ailleurs sur les ports, lors de l'arrivée des gros paquebots (Antilles, Colombie, Flandres etc.) sur les quais de Pointe-à-Pitre, ou encore sur le tarmac de l'aéroport du Raizet⁵⁵⁵, pour souhaiter la bienvenue à *l'antillaise*, aux personnalités politiques et autres grandes figures étrangères de passage sur le territoire.

⁵⁵⁵ Renommé « Pôle Caraïbes ».

Si toutefois les groupes folkloriques ont pu jouer ce rôle, en revanche, ils ont été une poche de résistance et de sauvegarde de la culture tambourinaire du Gwoka, du Bèlè et du Kasékò.

Il est indéniable que la culture, au tambour, se serait affaiblie et appauvrie sous le poids de l'assimilation. Ainsi, les associations ont joué, inconsciemment, un rôle de sauvegarde. Les groupes folkloriques ont recruté tous les *Nèg a tanbou*, véritables virtuoses de la culture tambourinaire et chorégraphique. Ils étaient des initiés, des récipiendaires de ce savoir ancestral, possédant toute la science de ces pratiques vernaculaires, tant pour le *gwotanbou*, le *bouladjèl*, chant de *véyé*, le Bèlè, le *lasotè*, le Kasékò, le *grajé* que pour le quadrille et la biguine.

En réalité, les groupes folkloriques ont été le terreau d'un double processus, celui de la sauvegarde du patrimoine et de son innovation. Ces derniers, favorisent le glissement de la socialité du *gwotanbou* (tant dans les campagnes, aux abords des faubourgs des villes, qu'à proximité des usines sucrières) où, à l'origine, l'on dansait, l'on chantait, l'on jouait du tambour, pour raconter son existence, pour tendre à un art scénique. Dès lors une esthétique du mouvement corporel se met en place : le délié des bras, la prestance de la partie supérieure du corps, l'artifice de l'interprétation (le maintien du sourire permanent, l'emphase de la théâtralité et de l'expression de la danse).

Les groupes folkloriques furent le creuset d'une très grande créativité, où de nouveaux pas de danses sont inventés, renouvelant ainsi le répertoire. Les écoles de danse, prônant aujourd'hui la sauvegarde de la tradition ont hérité de tout cet élan artistique, notamment de la composition chorégraphique, dont celle d'entrée et de sortie des danseurs, cohérence dans les enchaînements des différentes pièces, ce, en adéquation avec la scénographie et le thème du spectacle. C'est aussi à cette occasion que naissent les repères rythmiques. Ces derniers ont permis l'invention de phrasés spécifiques, de codifications, d'harmonisations entre danseurs et *tanbouyé* (tambourinaires). On relève également le changement des séquences des pas, sorte de repère pour créer l'harmonie par la synchronisation de toutes les composantes du ballet. Ces différents phrasés initiés par exemple par le groupe folklorique *Karukéra* de Pointe-à-Pitre, à terme, seront la création inédite de phrasés/*rèpriz* propres à chaque rythme (*menndé*, *toumblak*, *woulé*, *padjanbèl*, *kaladja*). À ce propos, retenons que, seuls les *rèpriz* du *léwòz*⁵⁵⁶ et du *graj*⁵⁵⁷ sont clairement identifiables.

⁵⁵⁶ *Rèpriz* comprenant un accent pour marquer la fin du mélorythme.

⁵⁵⁷ *Rèpriz* à trois accents pour marquer la fin du mélorythme.

Elles sont spécifiques, acceptées et respectées par tous les acteurs du Gwoka, ce, quel que soit la génération, autant musicalement que corporellement. C'est donc grâce aux groupes folkloriques que le code du *léwòz* avec ce principe de *rèpriz* va se généraliser sur l'ensemble des répertoires spécifiques du Gwoka. Dans ce processus, les groupes folkloriques ont joué un double rôle, en étant à la fois le garant de la sauvegarde des principes fondateurs de la matrice Gwoka et, en même temps, en étant source d'innovations, de créations renouvelées, mais aussi de modernité et de revitalisation de la culture-*ka*.

1970-2000 : quatrième période, renouvellement identitaire

Cette quatrième période reste capitale et majeure, car marquant un tournant décisif en termes de rupture socio-politique à l'assimilation au profit de la réappropriation des éléments culturels afro-descendants. Les années 1960-1970 constituent une date charnière pour l'ensemble du continent Africain et Américain car elles marquent une rupture dans le rapport à l'autre et un repositionnement de soi. Nous l'avons vu, l'abolition de l'esclavage n'a pas effacé la réalité et la condition des Noirs que ce soit en Afrique du Sud (apartheid), aux USA (la ségrégation), en Amérique du Sud ou dans la Caraïbe (avec le rejet de tout ce qui fait référence à la civilisation Nègre). C'est aussi à cette époque que les verrous de l'assimilation commencent à être ébranlés. En effet, des voix s'élèvent, et globalement, ici et là, le mouvement de décolonisation est en marche, dans les différents pays à travers le monde : des pays d'Afrique et de la Caraïbe entre autres, qui anciennement colonisés, veulent accéder à leur indépendance ou à leur autonomie. C'est dans ce contexte que la Guyane, la Martinique et aussi la Guadeloupe, subiront les remous de ce mouvement général. Après la départementalisation en 1946, les pratiques musico-chorégraphiques liées au tambour sont fortement déniées et rejetées par une partie de la population, entre les années 1950 et 1970. À cette époque, en Guadeloupe, le Gwoka était assimilé aux personnes de mœurs légères, cela s'illustrait à travers l'expression « Gwoka sé biten a vyé nèg » (le Gwoka c'est la musique des vieux Nègres), ceux-ci étant alors dénigrés par les bourgeois ou par les assimilés à la société occidentale. Les années 1970 marquent un tournant décisif, car le mouvement nationaliste guadeloupéen se met en marche et va contribuer de façon significative et indéniable à la revalorisation, à la diffusion et à la vulgarisation de cette culture afro-descendante, jusque-là déniée par une partie de la population.

Tout d'abord au même titre que le Gwoka, le Bèlè et le Kasékò sont érigés en drapeau sonore symbolisant la nation guadeloupéenne, martiniquaise et guyanaise. Cette démarche est au départ de l'édification de référents identitaires impulsé par le milieu intellectuel (censés être les plus assimilés) en rejet du projet postcolonial d'assimilation à la France. Gwoka, Bèlè, Kasékò sortent du statut de bruit des périodes précédentes, vers celui de musique, alors que la notion de danse s'efface. Il s'opère pour ces *musiques* (cela sous-entend intégrant la danse) un passage du paysannat aux classes sociales les plus élevés, et de manière plus générale une extension à l'ensemble des populations, en tant que symbole d'émancipation. Le Gwoka servira alors de musique de propagande pour soutenir l'idéologie activiste des organisations politiques qui voient le jour à cette période. Il s'agit de l'Association Générale des Étudiants Guadeloupéens (AGEG), fondée en 1928 et engagée dans la lutte anticoloniale depuis la fin des années 1950. Ses anciens membres ont créé le groupement d'organisation nationale de la Guadeloupe (GONG), suivi, en 1964, par l'émergence du comité populaire national de la jeunesse Guadeloupéenne (CPNJG), créé par Jean Barfleur. Ces différents mouvements engendreront l'idée de révolution politique anticoloniale en Guadeloupe. Ainsi naîtront plusieurs syndicats des travailleurs, comme l'union des travailleurs agricoles (UTA) en 1970. Des organes de presse verront également, le jour notamment : le *Progrès social* en 1966, le *patriote Guadeloupéen* en 1973, *Jakata* en 1977, *Lendépendans* en 1984, ainsi que deux principales radios : *Radio unité* en 1981 et *Radio tanbou* en 1982⁵⁵⁸. Dans ce contexte politique mouvementé, le Gwoka devient alors un instrument politique, pour réveiller à la fois les consciences et réaffirmer l'identité guadeloupéenne. Il devient tout autant une force de résistance et l'estampille du contre-pouvoir. L'artiste le plus emblématique de cette période est incontestablement, l'inventeur du *Gwo-ka modèn*, Gérard Lockel. Il est né en 1928, à Sainte-Marie de Capesterre Belle-Eau, travaillant au côté de son père dans l'habitation (Nord Grande-Terre), après avoir quitté l'école, en 1941. Puis, il travailla dans une ébénisterie à Pointe-à-Pitre. Mais il était déjà attiré par la musique, où il fabriqua lui-même sa guitare. Il quitta la Guadeloupe pour la France en 1951, en embarquant sur le bananier *San Mateo*. Il fut engagé dans l'orchestre de Robert Mavounzy car il était très doué pour les improvisations. Malgré sa grande maîtrise de son instrument, il refusa de nombreuses propositions :

« À mon arrivée en France je me suis dit que l'homme que je suis possède un pays, une langue, une

⁵⁵⁸ Marie-Hélène Laumuno, *Gwoka et politiques, 1960-2003 : 40 ans de constructions du « pays »*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 43-49.

histoire et certainement une musique. J'ai très vite découvert que cette musique, c'était le gwo-ka et que c'est celle du peuple guadeloupéen. Quoique la connaissant déjà, je ne savais pas quelles étaient ses caractéristiques propres, quelle était son histoire, qu'est-ce qu'elle nous disait. C'est à ce moment que j'ai compris et que je me suis donné pour mission de consacrer ma vie à la découverte de la science, de la structure de cette musique [...] Il m'a fallu plusieurs années de travail, de réflexions, de recherches, de comparaisons. C'est après tout cela que j'ai découvert que le gwo-ka est une musique modale, atonale, musique d'improvisation se pratiquant dans sa propre science [...] C'est encore dans le sentiment mélodique guadeloupéen que j'ai découvert la gamme gwo-ka qui n'est pas pentatonique⁵⁵⁹ ».

Après avoir fini d'écrire son traité sur le Gwoka (une écriture pratique pour reproduire rythme et mélodie), en 1969, il rentre en Guadeloupe dans un seul objectif, celui d'implanter le Gwoka dans tout le pays. Il forma au *gwo-ka modèn*⁵⁶⁰ des musiciens, qui avait une base politique, idéologique, culturel et scientifique, car sensible aux idéologies communistes et nationaliste tel que le GONG. Vers les années 1970, il ouvrit chez lui le *Foyer de résistance de la culture guadeloupéenne* et pendant plusieurs années lui et ses fils (Richard, Jean-Marie, Franck) jouaient devant une salle vide tous les samedis de 1988 à 2008.

« Quand le samedi arrivait et que je les voyais à 10h du soir installer leurs instruments je les regardais et ne savais quoi penser. J'étais dans un tel état d'esprit, c'était comme si je me faisais à moi-même du mal, me demandant comment ils pouvaient venir jouer devant une salle vide, avec comme seul intérêt leur amour de la musique et leur foi dans le gwo-ka⁵⁶¹ ».

C'est dans les années 1970-1971 qu'il composa le morceau *Lendepandans*, considéré jusqu'à ce jour comme un « hymne national ». Il expose son point de vue politique au travers de sa démarche artistique, mais aussi de son engagement dans la lutte pour la reconnaissance des Guadeloupéens en tant que peuple, ce, à travers la musique *gwoka*.

« J'avais une musique, le gwo-ka qui est à nous. J'ai passé plusieurs décennies à chercher comment elle fonctionnait et j'ai codifié les résultats de ce travail dans mon traité. C'est ce que je demande

⁵⁵⁹ Gérard Lockel, 2011, *op., cit.*, pp. 59-60.

⁵⁶⁰ Cf. Océane Chotard, *Les sillons du Gwo ka*, Master II de recherche en musicologie, université François Rabelais, UFR Arts et sciences humaines, année 2007-2008. Dans son travail de recensement discographique, elle a pu distinguer plusieurs esthétiques musicales : le gwoka entre-autres traditionnel, *modèn*, évolutif et pédagogique. Sa classification se termine par le *ka* utilisé en tant que percussion et la musique de carnaval (*mizik a mas*). Source : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01081975>. Consulté le 19 juin 2020.

⁵⁶¹ Gérard Lockel, 2011, *op., cit.*, p. 93.

aux intellectuels de faire dans leurs domaines, c'est-à-dire trouver une pensée guadeloupéenne qui soit assez forte pour nourrir l'esprit des jeunes et leur permettre de se ressaisir [...] Le gwo-ka a en lui la capacité de faire progresser l'évolution de notre peuple. C'est pourquoi le pouvoir colonial a toujours voulu le faire disparaître [...] C'est pourquoi je dis que le gwo-ka traditionnel a annoncé la fin de l'esclavage et que le gwo-ka moderne annonce peut-être quelque chose ⁵⁶² ».

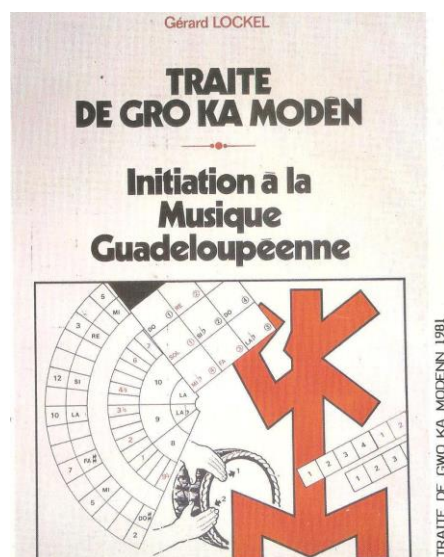


Photo 25 : Première de couverture du traité de *Gwo Ka Modenn*⁵⁶³. Source : archives personnelles.

À cette époque, le Gwoka n'était appréhendé que du point de vue instrumental et musical, et la danse n'apparaissait pas dans le discours engagé pour la défense de la culture guadeloupéenne. Cette dernière était considérée comme étant pervertie, car fortement associée au corps féminin, représentant symboliquement pour les indépendantistes : « la danseuse de la France ». Cette représentation de la femme était amplifiée par sa présence au sein des groupes folkloriques. Et les protagonistes de cette nouvelle posture d'auto-détermination, ne se reconnaissaient pas dans cette culture folklorique qu'ils qualifiaient de « doudouiste ». D'autant, paradoxalement, qu'une très grande majorité des danseuses dans les groupes folkloriques avaient le teint clair, proche du type métissé. « [II] faut dire aussi qu'au sein du groupe il n'y avait que des filles au teint clair comme les mulâtresses descendantes de bourgeois⁵⁶⁴ ».

⁵⁶² *Op., cit.*, pp. 102-106.

⁵⁶³ Gérard Lockel, 1981, *op., cit.*

⁵⁶⁴ Marcel Susan Mavounzy, *op., cit.*, pp. 141-142.

Les nationalistes opposaient une ligne radicale entre le quadrille, qui selon eux, était d'influence européenne et le Gwoka plus nègre. Ils considéraient ce dernier, comme étant la seule et unique marque d'identité Guadeloupéenne. Leurs convictions sur l'image des groupes folkloriques c'est que ces derniers diffusaient un art perverti, soumis à la pensée assimilationniste et colonialiste française. On retrouve cette fracture idéologique, au niveau du carnaval, l'un considéré authentique tels que les « *group a po* »⁵⁶⁵ à caractère plus nègre, et les groupes à « caisse claire » qui ne seraient que la reproduction exogène, par exemple, du carnaval brésilien.



Photo 26 : Le groupe à caisse claire *Kasika* dans le défilé carnavalesque de la commune du Gosier « Goziéval », 2015. Source : <https://www.guadeloupe.franceantilles.fr/actualite/culture/carnaval-de-guadeloupe-2015/gozieval-premier-prix-pour-kasika-et-tonshi-mass-303691.php>.

⁵⁶⁵ *Group a po* : (Groupe à peaux) ce sont les groupes de carnaval qui jouent uniquement sur percussions (tambours d'aisselles, à double membranes), exécutant le rythme dit à *Senjan* (Saint-Jean, lieu de son émergence), et qui est à caractère politisé et identitaire. Leurs costumes sont réalisés à partir des objets de récupération, en même temps que sont remise en valeur les masques traditionnels de la Guadeloupe (*mas a congo*). Quant aux « groupes à caisse clair », ils sont reconnaissables par leur costume en strass, paillettes, plumes, string et talons haut, d'inspiration brésilienne. Les instruments sont des barils en plastique ainsi que des sections de cuivres.



Photo 27 : *Group a po : Nasyon a Nèg Mawon* défilant dans le quartier du Raizet (Abymes), 2018. Source : Philippe Hurgon.

C'est l'une des méprises des nationalistes de penser que le quadrille et le Gwoka s'opposaient et étaient incompatibles, pour les porteurs et acteurs de cette tradition. Or, tous les *tanbouyé* au sein des groupes folkloriques, pour la plupart, étaient issus de la génération du *gwotanbou* et avaient un rapport naturel et indifférencié tant avec le tambour, le rythme, la danse, le chant, le conte, la façon de se nourrir qu'avec d'autres genres musicaux, en occurrence le quadrille

Ces Anciens, tous décédés pour la plupart, étaient capables de passer du quadrille au Gwoka sans pratiquer de différenciation esthétique, culturelle ou identitaire. En effet, pour eux, ces deux esthétiques avaient la même valeur, et faisaient partie de leur fondement culturel. Marie-Céline Lafontaine confirme cette philosophie chez eux, par les propos suivants :

« J'ai montré ailleurs qu'il existe dans ce débat une forte tendance prônant la dévalorisation, voire l'évacuation, de la biguine et du quadrille et la survalorisation du *léwòz* et des chants de *véyé*. Ce point de vue entend se justifier par le biais d'une opposition entre les critères d'"occidentalité" (pour les premières musiques mentionnées) et d'"africanité" (pour les secondes), alors même que les

couches populaires qui sont seules à pratiquer indifféremment ces diverses musiques les considèrent toutes comme faisant partie au même titre d'un patrimoine légué par les "anciens" et n'en situent pas l'origine ailleurs qu'en Guadeloupe⁵⁶⁶ ».

Michel Halley⁵⁶⁷, issu d'une famille bourgeoise (père médecin et mère pharmacienne), a été attiré très jeune par l'univers du tambour et a eu la chance de côtoyer les dits Anciens. Lors de son interview (Laméca, 2001), il confirme cette réalité :

« Carnot, il était pêcheur. *Lè swa i ka joué tanbou, apré tanbou i ka manjé, apré tanbou i ni fanm', apré tanbou i ka vwayajé, i ka routouné la pech, etc...* (Carnot, il était pêcheur. Le soir il jouait au tambour, qui une fois finie, allait se restaurer. Après le tambour allait courtoiser les femmes. Après le tambour, il se déplaçait pour retourner à nouveau à la pêche.) [*vwayajé*, expression qui suppose un déplacement de commune en commune]. [Il poursuit son propos, en précisant son rapport au *Gwoka*, proche de ceux des Anciens] : *Je n'ai pas de discours revendicatif ou identitaire, je n'ai pas d'approche philosophique particulière. Récemment à la radio j'entendais parler de Vélo et de Carnot comme des personnes qui défendaient les valeurs et l'identité guadeloupéenne, toute une approche qui leur attribuerait une conscience politique dans leur pratique du tambour. C'est à mon avis aller un peu vite. Pour un bonhomme comme Vélo, la Guadeloupe indépendante ou non-indépendante, coloniale ou non-coloniale, blanc ou pas blanc... C'était pas son problème, cela n'a jamais été son problème. Son problème ça a été de jouer, pour pouvoir dormir et manger, et pratiquer librement (autant qu'il le pouvait) son art du ka, c'est tout !*⁵⁶⁸ ».

Les années 1970 marquent la mise en marche du mouvement indépendantiste, c'est ainsi qu'une cohabitation émergea entre le monde *Gwoka* et les nationalistes (pour la majorité qui sont des étudiants, des intellectuels) qui iront à la rencontre des paysans particulièrement dans la commune de Sainte-Rose. Ici, les *chantè* et les *tanbouyé* organisent les premiers *Léwòz* pour soutenir les mouvements de grève des ouvriers. Ainsi se fixe un certain nombre de codes, dont la taxinomie a fait apparaître les termes *gwo-ka*, *Léwòz*, ce dernier pour indiquer la soirée où s'exerce

⁵⁶⁶ Marie-Céline Lafontaine, « Terminologie musicale en Guadeloupe ce que le créole nous dit de la musique », *In Langage et société, Persée*, 1985, <https://www.persee.fr/authority/35438>, pp. 8-9, consulté le 7 février 2016.

⁵⁶⁷ Michel Halley est auteur-compositeur, percussionniste (*boula*, *makè* et tambours de *mas a po*). Membre fondateur des groupes de *Gwoka* : *Takouta*, *Gwo-Siwo*, *Agouba* et des groupes carnavalesques *Akiyo*, *Nanm* et *Nasyon a Nèg Mawon*. Il a produit des disques et des émissions radiophoniques autour des musiques traditionnelles de la Guadeloupe.

⁵⁶⁸ Cette interview a été réalisée pour la rubrique « Le *gwoka* vu par... les musiciens » du dossier Laméca consacré au *gwoka* (édité sur lameca.org en 2001). Elle intègre le fonds de collecte de la mémoire orale des musiques traditionnelles de la Guadeloupe (fonds *palé pou sonjé*), constitué par Laméca depuis 2005. C 2019, <http://www.lameca.org/interviews-audio/michel-halley-2003/>. Consulté le 30 juin.

la pratique dans son contexte non folklorique. Le *Léwòz* devient polysémique en désignant un répertoire spécifique, en même temps que son espace de pratique musico-chorégraphique. Et le terme générique de la pratique qui précédemment était désignée *gwotanbou* devient Gwoka désignant également le tambour, le rythme, le chant, le *Léwòz*, et l'identité guadeloupéenne. Le terme Gwoka ainsi que *rèpriz* seront alors définitivement adoptés, régissant désormais le fonctionnement des rythmes. La conséquence se fera sentir davantage sur le plan culturel, où le mot d'ordre sera de se réappropriier son identité par la langue créole, mais aussi par la musique et par le tambour-*ka*. Dans ce processus, le mouvement nationaliste prônera une seule esthétique, celle de réaffirmer tous les faits culturels nègres, et rejettera donc, d'une façon dogmatique, toutes les esthétiques constituées de traits provenant de la culture européenne. En 1970, seul le Gwoka c'est-à-dire son rythme et son instrument, seront considérés comme garants de l'identité guadeloupéenne.

La conséquence de cette idéologie fut la reconquête et la revalorisation de la culture créole et de la civilisation nègre, dans toutes ses dimensions : port du boubou africain pour les groupes musicaux, coupe afro de l'influence américaine, réappropriation de la langue créole, multiplication des *Léwòz*, productions et enregistrements des chansons de gwoka.

L'objet *ka*, associé à l'image du « *Nèg mawon* », est hissé au statut d'objet culte dans les maisons de nombreux guadeloupéens (pour la plupart nés dans les années 1950-1960). Et servant de symbole de l'héritage africain, ainsi que de l'identité guadeloupéenne qui représentera surtout la résistance contre tout pouvoir de soumission. Le tambour-*ka* est le symbole de l'engagement politique factuel et imaginaire ou spirituel. Ainsi, un individu qui, pourtant, ne sait ni danser, ni jouer le Gwoka, par le simple fait d'avoir un tambour-*ka* dans son habitat, va indubitablement constituer son ancrage identitaire, territorial guadeloupéen et sa posture de résistant, en « soldat-kiltirel » (soldat culturel). C'est, entre autres, sur la base de cette considération que le mouvement nationaliste aura le mérite de réintégrer au sein des foyers guadeloupéens, la culture-*ka* ainsi que la réaffirmation identitaire collective.

Ce nationalisme Guadeloupéen émergent, touchera aussi les rives de l'île sœur. La Martinique n'échappera pas à ce courant idéologique, et c'est Aimée Césaire qui de sa plume et de sa voix porte le concept de la négritude, comme l'atteste Simone Vaïty par les propos suivants :

« Dans les années 1970, en plein essor de la politique culturelle impulsée par Aimé Césaire, le

SERMAC va privilégier et valoriser la musique, les danses africaines et le tambour, en particulier le *Djembé*, tout en marginalisant le Bèlè. Cela se fera dans un contexte de valorisation de la négritude et de la diffusion du mouvement rastafari, contexte où l'expression du tambour tous azimuts devient, dans les Amériques, l'icône de l'Afrique retrouvée. On joue alors les tambours provenant d'Afrique, de la Guadeloupe, sauf le tambour bèlè martiniquais⁵⁶⁹ ».

Les prémisses du mouvement indépendantiste martiniquais se situent vers 1960 où un groupe d'étudiants éditèrent pour la première fois, un disque de Bèlè, préfacé par Édouard Glissant. Il y a également la grande influence de Madame Anca Bertrand, roumaine, journaliste à la Radio d'État français (ORTF) à la Martinique. Elle est la femme du peintre martiniquais, Alexandre Bertrand, et se passionnant pour cette culture traditionnelle martiniquaise, elle produit notamment un disque *bèlè*, en 1962⁵⁷⁰. Cette mise en valeur du Bèlè sera portée par

« [...] Francisco, considéré comme enfant terrible de la musique martiniquaise, usera de son statut privilégié de mulâtre, pour anoblir, de manière symbolique, le *bèlè* et le tambour *bèlè* que l'on associe aux Noirs. Il défraya la chronique en s'associant au Nègre de *Danmié*, le *tanbouyé* Simon Astant, avec qui il enregistra son premier disque intitulé *Biguine lélé*⁵⁷¹ ».

Il faut attendre 1980, pour que le Bèlè puisse être explicitement énoncé comme une véritable musique, ce fut grâce à Edmond Mondésir et le groupe *Bèlènou*, qui inventèrent le *bèlè moderne* qu'ils dénommèrent *Mizik bèlè* (musique *bèlè*).

« Entre les années 70 et 80 le Bèlè est donc décontextualisé, exporté dans l'univers du folklore et privé de son sens originaire. [...] Mondésir et le mouvement de Bèlènou dénichent et réhabilitent les anciens et leur art, non contre une rétribution mais au nom du militantisme. Les anciens répondent à une demande de la jeunesse : celle d'être réinjectés dans le système des *kay-bèlè* et de recontextualisation de leur pratique pour les accompagner dans leur réappropriation⁵⁷² ».

Ce mouvement nationaliste martiniquais pousse ceux qui le portent à se rapprocher des Anciens dans le but de reconquérir leurs fondements culturels en lien avec le tambour, Étienne Jean-Baptiste issu de ce courant confirme cette démarche :

⁵⁶⁹ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 168.

⁵⁷⁰ Anca Bertrand, *Folklore de Martinique recueilli par Anca Bertrand*, [Vinyle 33T], Canada, 1962, pp. 164-165.

⁵⁷¹ Simone Vaïty, *op., cit.*, pp. 166-167.

⁵⁷² Étienne Jean-Baptiste, 2013, *op., cit.*, p. 33.

« [...] on fait appel à leur savoir, ils ne sont pas tels en vertu de leur âge, mais de leur univers d'appartenance qui est porteur de valeurs anciennes. Il s'agit des frères Rastocle, de Félix Casérus, Ti-Raoul Grivallier, Ti Émile Casérus, Féfé Marolani... des paysans, ouvriers agricoles et artisans qu'on rencontre chez eux, à la campagne. En effet, à cette époque, ils n'ont plus de pratique propre mais ils se produisent à l'intérieur des groupes folkloriques tels que "La fleur créole" ou "Le foulard jaune" [...] Ce monde des anciens peut être synthétisé par une des figures les plus marquantes du monde bèlè, celle de Siméline. Décédée en 2008, Siméline Rangon représente une page de l'histoire de la musique bèlè et de notre identité nègre⁵⁷³ ».

Plus tard, en 1995, Edmond Mondésir approfondira et développera un répertoire de chants *bèlè*, sur des thématiques nouvelles, qu'il intitulera *Mélodi bèlè*. Deux décennies auparavant, dans les années 1970, après des tentatives avortées des jeunes prêtres, naîtra enfin le *bèlè Légliz*, en 2005, avec « des chœurs harmonisés sur les principes musicaux du *Bèlè*⁵⁷⁴ ».

Le mouvement nationaliste a pris place en Guyane, vers le milieu du XX^e siècle, dans un contexte socio-économique en défaveur de la politique assimilationniste installée dès l'abolition de l'esclavage. Un constat d'échec du projet d'assimilation se révèle entre autres dans :

- Les plans de développement du territoire guyanais (le plan vert, le projet d'exploitation minière) par les gouvernements successifs ;
- Les crises sociales qui se succèdent faisant ressortir le déséquilibre structurel en Guyane par un secteur public surdéveloppé ;
- Des exportations faibles face à une augmentation de l'importation des produits de nécessité, entraînant un assistanat grâce aux transferts des fonds sociaux.

Ce constat général pousse les Guyanais à des velléités de séparation avec la France, pour s'inscrire véritablement dans leur réalité environnementale et de prendre en main leur pays. L'impulsion se fait par le biais d'un syndicat d'ouvrier, l'Union des Travailleurs Guyanais qui, à son troisième congrès de 1973, adhère officiellement au mot d'ordre d'Indépendance de la Guyane. Il y a aussi des écrivains engagés, tels qu'Elie Stephenson, des auteurs de la Négritude, qui, parmi les pères fondateurs on retrouve le Guyanais Léon Gontran Damas. Ils écrivent des poèmes, des

⁵⁷³ *Op., cit.*

⁵⁷⁴ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 167.

pièces de théâtre, des romans et d'autres écrits pour exposer leur point de vue. On retrouve également des étudiants de l'hexagone (membres de l'Union des Étudiants Guyanais) et des militants politiques, membres de formations ayant vu le jour à partir de 1955 (l'Union du Peuple Guyanais, le Mouvement Guyanais de décolonisation et l'Unité guyanaise qui sont les plus importantes). Tout comme la Guadeloupe, les militants politiques ou syndiqués font de la propagande par divers moyens : distribution de tracts, édition d'un journal (*conscience guyanaise* pour l'UPG, *La voix des travailleurs* pour l'UTG, *Couca* pour le FNLG), émission radiophonique, ainsi que le drapeau des nationalistes autant guadeloupéen, martiniquais que guyanais.

« [...] De façon symbolique, à partir de 1967, ces militants brandissent un drapeau dit "Drapeau guyanais", en signe de ralliement et d'amour pour la Guyane, dans toute manifestation de rue. [...] Le mot d'ordre d'indépendance est combattu par le gouvernement français [...] 1974, plusieurs dizaines de militants politiques et syndicaux sont arrêtés. Ils sont accusés d'atteinte à la sûreté de l'État⁵⁷⁵ ».

La répercussion du courant nationaliste guyanais n'a pas permis de façon éloquente l'émergence d'un courant esthétique (danse ou musique) moderniste, comme ce fut le cas en Guadeloupe avec Gérard Lockel ou en Martinique avec Edmond Mondésir. L'influence s'énonce par l'ancrage régional guyanais dans son ensemble faisant une large place à la construction identitaire intégrant dorénavant les peuples amérindiens et les Bushninengé. On peut considérer – à l'instar d'un Gérard Lockel pour la Guadeloupe ou d'Edmond Mondésir pour la Martinique – Jean-Paul Agarande pour la Guyane :

« Jean Paul Agarande en Guyane sur le même principe met en place *Lakadémi Tanbou* (l'académie du tambour). Il étend la diffusion de ces pratiques à travers une émission de radio sur RFO Guyane et dans l'École Nationale de Musique et de Danse de Cayenne⁵⁷⁶ ».

Il est incontestable que ce grand mouvement de l'auto-détermination a participé activement autant en Guyane, en Martinique qu'en Guadeloupe, à la réappropriation des éléments culturels nègres, rejetés d'alors (contes, danses, musiques, tambours, langue créole, etc.), mais surtout l'affirmation de leurs identités respectives guadeloupéenne, martiniquaise et guyanaise. Les années 1970-1980 ont connu un formidable dynamisme culturel très avant-gardiste, dans le sillon

⁵⁷⁵ Berthela John, *op. cit.*, 2015, pp. 63-70.

⁵⁷⁶ Étienne Jean-Baptiste, 2013, *op. cit.*, pp. 21-22.

du courant moderniste de Gérard Lockel. De nombreux groupes musicaux ont vu le jour, entre autres Ignol Édouard alias *Kafé* (1942-2017), *Foubab* (1972), et un qui restera dans les annales de l'histoire musicale guadeloupéenne, est sans conteste le groupe *Takouta*⁵⁷⁷ (1973-1974), qui fut le premier à inscrire le Gwoka dans une esthétique polyrythmique, *Gwosiwo* (1978-1979), *Gwakasonné* (1979), Van-Lévé (1982), sans oublier le groupe carnavalesque mythique *Akiyo* (les années 1980) et *Poukoutann*, (1988-1989).

« Akiyo s'inscrit en rupture totale avec le carnaval "à l'occidental" qui avait cours en Guadeloupe. Là où les groupes paradaient à gauche, Akiyo "déboulait" à droite. Instrument (le tambour d'aisselle) et tenues étaient de fabrication artisanale (matériaux de récupération et peau de cabri), pour les premiers, et inspirées de ce que vit la Guadeloupe, de personnalités ou de faits marquants de l'histoire afro-caribéenne, pour les seconds. Surtout, le "group-a-po" n'hésite pas à tourner en dérision les symboles de "l'autorité et de la répression". La tenue militaire et le casque blanc colonial figurent ainsi parmi les incontournables d'Akiyo. Une audace qui a valu au groupe d'être mis à l'index par le sous-préfet Hugodot en 1985. Un arrêté tente de censurer le groupe pour ses pratiques jugées "irrespectueuses" et pour "atteinte à l'intégrité de l'État". En vain les sorties d'Akiyo drainent une véritable marée humaine⁵⁷⁸ ».

Dans cette dynamique de renouvellement identitaire, on y trouve, le Festival de Gwoka porté par l'association CASC⁵⁷⁹, impulsé par son président proche du mouvement nationaliste, M Félix

⁵⁷⁷ Les membres fondateurs originels de *Takouta musik* qui de façon informelle et spontanée jouaient au tambour : Jocelyn Hubbel « Linlin » (tambour/solo, véritable initiateur de l'esthétique *Takouta*), Michel Halley (tambour/basse), Addy Gatoux (tambour/rythmique), Frantz Camphrin dit « Isting » et Jean-Pierre Nanon dit « mawso » (*Kalbas*), Frantz Camphran (*ti-bwa*), puis durant au moins un an se sont exilés à la Désirade en lien directe avec la nature, développant une relation mystique avec le *ka*. Par la suite d'autres ont rejoint le groupe entre autres Philippe Nicolas, Christian Mathurin, Vélo...

⁵⁷⁸ Cécilia Larney, *Le Gwoka de A à Z*, Lamentin, Caraïbeditions, 2018, pp. 11-12.

Précisons que les initiateurs de ce nouveau courant, comme étant les membres fondateurs de l'actuel *Akiyo* sont Fred Julianus et Ray-H vers les années 1978, à cette époque le nom d'*Akiyo* n'existait pas. D'autres y ont adhéré : Douglas, Mawso, Daniel Hugolin, Gérard Clamy, alias *Kakalou*. Une deuxième vague de convaincus vers les années 1980-1981, le domicile d'Alain Bomba en devient le siège, Aldo Middleton assure la fabrication et la transformation des tambours à partir de matériel de récupération. Il y apporte la contrebasse au rythme de base de *Senjan* qui marquera le style musical *Akiyo*. Suivi de d'autres musiciens ou acteurs culturels tels que : Fritz Naffer, Fred Nadir, Gaston Jean-François, Succab, Henry Angel, Joël & Patrick Nankin, et c'est ce dernier qui proposera le nom d'*Akiyo*. Une dernière vague qui va finaliser en quelque sorte les acteurs fondateurs de l'éclosion de ce groupe mythique seront Rudy Benjamin, Éric Nabajoth, Michel Halley, qui lui, va inciter ce regroupement informel en association, *Akiyo* est déclaré en 1984-1985, il en sera le président. De rares femmes gravitaient autour, entre-autres Viviane Dagonia, Nicole Lambourdière, Marie-Laure Poitou... Source : Michel Halley, Joël Nankin, Fritz Naffer, Marie-Laure Poitou (juillet 2020).

⁵⁷⁹ Comité d'Animations Sportives et Culturelles.

Cotellon qui a tenu ce rôle durant de très nombreuses années. Ce festival est dans le sillon de l'idéologie des idées et réflexions issues de la grande mobilisation culturelle qui a bouleversé la Guadeloupe des années 1970-1980. CASC fut créée en 1988, avec comme objectif essentiel, une plus large diffusion et la promotion, ainsi que le rayonnement de cette musique *gwoka*. Sur cette base, on peut considérer que c'est un festival militant, de résistance culturelle, ce qui lui doit sa longévité singulière. En juillet 2020, le Festival de Gwoka atteint ses 33 ans. Il constitue encore aujourd'hui, un rendez-vous culturel incontournable, pour les Guadeloupéens et pour les personnes étrangères qui viennent y participer ou l'admirer. Notons également que ce festival a largement contribué à la réappropriation du Gwoka, et à l'émergence d'artistes nouveaux, tout en suscitant de la réflexion, des discussions et autres échanges, sur le Gwoka. Le festival a également favorisé des échanges comparatifs, entre les autres îles de la Caraïbe. Sous l'impulsion de son président, cette manifestation a permis la création du centre de ressource Rèpriz⁵⁸⁰ en 2005, qui a abouti à l'inscription du Gwoka sur la liste des patrimoines culturels immatériels de l'UNESCO⁵⁸¹, en 2014.



Photo 28 : Premier anniversaire de l'inscription du Gwoka à l'UNESCO et signalétique du Centre Rèpriz. Source : directrice de Rèpriz, Nadège Saha, le 23 juillet 2019.

Notons que Rèpriz est un pôle de ressource, concentrant tous les travaux ayant un rapport avec le patrimoine immatériel de la Guadeloupe (quadrille, chants marins de la Désirade, biographie des maîtres-ka...), ainsi que plusieurs conférences sur ces sujets.

⁵⁸⁰ Rèpriz : Centre régionale des musiques et danses traditionnelles et populaires de la Guadeloupe.

⁵⁸¹ UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization ou Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture.

En plus de contribuer à la réappropriation et à la valorisation du patrimoine, le Festival de Gwoka a suscité, chez des chercheurs étrangers, mais aussi franco-américain comme Jérôme Camal, basé aux USA, ou l'afro-américain, Pierre-Eugène Sitchet, le désir d'orienter leurs recherches doctorales sur le Gwoka.

Cette période témoigne un réel changement : le Gwoka, « *Biten a vyé Nèg* » (la chose des Vieux Nègres) ainsi que le Bèlè et le Kasékò se transmutent en arts de la scène admis, conçu aussi en tant qu'outils de création. Rejetés hier par la majorité des Afro-descendants, dans les années 1960-1970, ils deviennent désormais objet de fierté « nationale » ; ils représentent un symbole fort pour les antillais et les guyanais au travers duquel ils s'identifient et se reconnaissent. Le Gwoka, le Bèlè, et le Kasékò constituent un ancrage, une spécification culturelle et territoriale factuelle, qui dans l'imaginaire collectif, renvoie à la notion de résistance et d'engagement politique. Le Gwoka, le Bèlè, et le Kasékò actuels marquent le sceau des peuples guadeloupéen, martiniquais et guyanais. Le courant indépendantiste a favorisé une réappropriation, une revalorisation identitaire et une démocratisation de la culture des tambours dansée, chantée, tambourinée, tant en Guadeloupe, en Martinique, qu'en Guyane.

Les années 1990-2000 s'inscrivent dans une posture culturelle affirmée de l'identité territoriale guadeloupéenne, martiniquaise et guyanaise, héritage du travail opéré par tous les acteurs tant culturels, politiques qu'intellectuels, des années 1970. Aujourd'hui, on observe une explosion des lieux de pratique, de manifestations, de créations musico-chorégraphiques *gwoka*, *bèlé* et *kasékò*, touchant tous les milieux sociaux et tous les âges. Ces années contemporaines nous pousse à nous interroger sur la question de la transmission qui demeure énigmatique. Car sans trop savoir pourquoi, certains éléments culturels sont délaissés et/ou disparaissent, ils peuvent même être revivifiés par de nouveaux apports culturels qui sont d'ailleurs rapidement réappropriés par les acteurs de la tradition. À ce jour, il se réalise une dynamique de confrontation qui décline deux conceptions, l'une plus moderniste et l'autre prônant le respect radical de la tradition, héritée des Anciens. Sur ce point, la chercheuse martiniquaise, Simone Vaïty, dénonce dans sa thèse la tendance à réduire le terme « tradition » à une approche uniquement passéiste :

« Encore de nos jours, en Martinique voire ailleurs dans le monde, la notion de tradition est plutôt assimilée, par le grand public en général, à la notion de folklore, dont les pratiques originelles du passé sont conservées et léguées telles quelles aux générations suivantes à travers le temps⁵⁸² ».

Cette conception et ce rapport à la tradition restent donc irréductibles dans bon nombre d'esprits qui estiment que « la tradition serait de l'ancien persistant dans du nouveau⁵⁸³ ».

Et S. Vaïty de spécifier :

« On peut voir alors, des pratiquants du Bèlè affirmer que le Bèlè est une pratique essentiellement traditionnelle. Ils adoptent des postures pour affirmer qu'ils "sont de la tradition", ils s'habillent de "manière traditionnelle" et refusent tout élément ou démarche de modernisation. Les organisateurs martiniquais placeront d'emblée le Bèlè dans les manifestations commémoratives, ou dans les festivals de musiques traditionnelles et enfin, l'excluront des autres moments artistiques qui présentent plus de diversité de pratiques⁵⁸⁴ ».

Or, ces porteurs et acteurs de la tradition oublient parfois que la tradition n'est pas une donnée figée dans le temps, ni dans l'espace. Elle reste plutôt poreuse aux nombreux changements qui s'opèrent inéluctablement au sein d'une société, puisque tout se transmute et évolue. Tous ceux qui, par exemple, chantent le répertoire du Gwoka, autant dans les *Léwòz*, que dans les *Koutanbou*, les concerts et autres circonstances performantielles, sont persuadés qu'ils respectent scrupuleusement la tradition. Aujourd'hui, plus personne n'est donc outré ou choqué de jouer du tambour dans les veillées mortuaires, alors que traditionnellement, on faisait du *bouladjèl* qui est une forme de *gwoka a cappella*, avec le jeu du tambour exécuté à la voix. Ce que confirment les témoignages des porteurs de la tradition, restitués par Marie-Céline Lafontaine, vers les années 1980. En effet, ils opposent une différence esthétique fondamentale entre les deux formes musicales funéraire et de divertissement. Aussi insistent-ils sur le fait que les chants de *véyé* et les chants de *léwòz* ont, chacun, leurs fonctions sociales spécifiques : « *An véyé a moun sé toujou chanté èvè boulaagyèl [...] Moun-la ka chanté véyé a yo déwo é moun ka chanté kantik a yo*

⁵⁸² Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 4.

⁵⁸³ Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *In Terrain*, France, Ministère de la culture/Maison des sciences de l'homme, 1987, <http://terrain.revues.org/3195>; DOI:10.4000/terrain.3195. Consulté le 06 mars 2019.

⁵⁸⁴ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 55.

andidan »⁵⁸⁵ (Dans les veillées mortuaires les gens exécutent toujours un chant *a cappella*. [...]) Les gens chantent leurs chants de veillée à l'extérieur, et ils chantent leurs cantiques à l'intérieur). C'est pourquoi, ces traditionalistes d'antan considèrent justement comme un outrage le fait d'introduire le tambour dans les veillées mortuaires :

« *Alè tini ono biten é moun-la ka fè nepot kalté biten. Mè an di'we sè dèpi kèlke tan-ap toupatou en kanmenm ou ké vwè sa... Dèi on moun mo, ni dé koté on moun mo, moun-la ka vin èvè dé tanbou yo é yo ka fouté tanbou ; Sa pa té ka fè !... Sa pa dwèt èt pou bat gwoka lè on moun mo*⁵⁸⁶ ».

Traduction :

« Maintenant il se passe un tas de choses et les gens font n'importe quoi. Mais oui, depuis quelque temps, dès qu'il y a un décès, lors de certains décès – note bien que tu ne verras pas cela partout hein ! – des gens débarquent avec deux tambours et ils te fichent du tambour !... Ça ne doit pas se faire de battre du *gwoka* quand quelqu'un meurt ! ».

Car cette façon de faire s'inscrit dans un contexte social bien particulier, celui de la *véyé* et de la *vénééré*. À ce moment-là, la performance chantée possède ses propres codes techniques : le chant de *véyé* se réalise à travers une succession de chanteurs qui, dans une joute verbale totalement improvisée, montrent leur virtuosité, tant au niveau de l'art d'improviser, de raconter que de celui de l'éloquence (*lokans*), accompagné au *bouladjèl*, les fameux *chants-tambour* qui représentent une singularité guadeloupéenne.

« Le *bouladjèl* aussi appelé *banjogita* est une transposition à la voix de phrasés habituellement exécutés au tambour. Il s'agit en d'autres termes de traduire vocalement, au moyen d'onomatopées, des rythmes propres au Gwoka. [...] cet exercice vocal repose sur une combinaison polyrythmique de *watché lanmen* (frappement de mains) du public et de vocalisations percussives des chanteurs. Celles-ci entremêlent des bruits de gorges associés à des onomatopées et des halètements. Ces entremêlements de percussions vocales sont composés de segments rythmiques assez brefs sur lesquels le chanteur principal ajoute son savoir-faire et sa poésie. Le *bouladjèl* débute avec le choix d'une brève cellule rythmique par un ou plusieurs participants exécutée sous forme d'*ostinato* tout le long du morceau. Ces figures rythmiques en *ostinato* sont émises par le biais de techniques d'aspirations, d'expirations prolongées, et de hoquets mêlés à des onomatopées. Exclusivement

⁵⁸⁵ Marie-Céline Lafontaine, « Le chant du peuple guadeloupéen, ou « Plus c'est pareil et plus c'est différent », *In Cahiers d'études africaines*, vol. 37, n°148, 1997. *La Caraïbe. Des îles au continent*. pp. 907-942, https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1997_num_37_148_1839, p. 909.

⁵⁸⁶ *Op. cit.*, p. 922.

pratiqué par les hommes lors de veillées mortuaires (cf. *véyé* ci-dessous) – mais aujourd’hui également hors de ce contexte particulier –, le *bouladjèl* nécessite un effort physique et une endurance considérable pour tenir tout au long de la nuit⁵⁸⁷ ».

Tandis que, pour le chant de *léwòz*, c’est un seul chanteur qui, non seulement lance le chant, mais également l’exécute jusqu’à la fin, en étant accompagné de *répondè* (le chœur) et des tambours (un soliste *makè* et deux accompagnateurs *boula*).

Comment alors la transmission d’une différence esthétique et technique, aussi capitale, n’a pu se maintenir en Guadeloupe ? C’est donc la preuve que la tradition, de façon générale, y compris le Gwoka, subit en permanence les changements sociétaux et, par conséquent, les éléments ou codes, qui structurent le fait traditionnel, se renouvellent continuellement. Dans le cas présent, à partir des années 1960 à 1980, on constate sur le plan économique, le démantèlement des usines sucrières, l’exode rural, et surtout, la commercialisation des chants de Gwoka, sous la dénomination de folklore. À cette époque, les plus grands chanteurs, en l’occurrence les chanteurs de *véyé*, sont enregistrés, accompagnés de tambour. C’est donc cette opération qui favorisera le glissement d’usage des deux esthétiques, ne tenant compte, ni de leur fonction première, ni de leur contexte de production originels. Depuis, les chants de *léwòz* et de *véyé* sont transversaux et généralisés, employés aussi bien dans les *swaré-léwòz* que dans les rites funéraires, joués avec des tambours.

⁵⁸⁷ Pierre-Eugène Sitchet, *op., cit.*, pp. 156-157.



Photo 29 : Disposition scénique des chanteurs de *bouladjèl* avec le chantè soliste, placé au centre du cercle et les *répondè* formant le Lawonn, lors de veillée du marin pêcheur Gosérien, Raymond Dabriou, sur le terrain du boulodrome au Gosier le 8 mai 2017. Source : Christian Geber.

Ce que l'on doit retenir de cette situation, c'est que la tradition est un fait social extrêmement dynamique, qui évolue au gré des changements, humain, aussi bien qu'économique, social ou politique, comme le précise Gérard Lenclud, qui souligne que : « La tradition ne transmettrait pas l'intégralité du passé ; il n'opérerait à travers elle un filtrage. La tradition serait le produit de ce tri⁵⁸⁸ ». Le Gwoka actuel que nous appelons tous, « tradition », relève de ce *tri* que nous héritons aujourd'hui. Cette période se caractérise par cette mobilisation paradoxale d'une tradition pour s'inscrire dans le monde contemporain.

Et sans trop savoir pourquoi, il y a des éléments culturels qui restent pérennes, un legs stable de filiation se perpétuant de génération en génération, irréductible aux changements sociétaux. Prenons l'exemple de la *swaré-grajé* en Guyane, pendant lequel l'accordage des tambours sur cadre se fait au moyen de la chaleur, alors même que celle-ci se déroule au cœur de la ville de Cayenne, chez Gisèle Gaillou Sérotte, dite Man Serotte⁵⁸⁹. Elle est originaire de Sinnamary et sa passion pour la musique lui vient de sa mère qui était elle aussi chanteuse. Chaque samedi, le son des tambours ambiantent la maisonnée. À 16 ans, elle quitte sa commune natale pour Cayenne.

⁵⁸⁸ Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *In, Terrain*, France, Ministère de la culture/Maison des sciences de l'homme, 1987, <http://terrain.revues.org/3195>; DOI:10.4000/terrain.3195, p.10. Consulté le 06 mars 2019.

⁵⁸⁹ Anjie Say, <http://www.fierdetreguyanais.com/folklore/man-serotte-ambassadrice-du-folklore-guyanais/>. Consulté 17 août 2017.

Quelques années plus tard, en 1940, cette aide-soignante de métier crée le groupe « Buisson Ardent » avec Floriette Méthon. Le groupe a exporté *kasékò*, *grajé*, *léròl*, *kamougué* et *béliya* à travers le monde et ainsi fait découvrir le folklore guyanais partout où il s'est produit. Man Sérotte a animé durant de nombreuses années « la salle konvwé » qui se trouvait au rez-de-chaussée de son domicile. Les amateurs de tambour, *ti-bwa* et rythmes traditionnels comme le *kasékò* et le *gragé* pouvaient venir y pratiquer leur art. Elle a initié de nombreux jeunes aux rythmes guyanais. Contribuant, ainsi, sans relâche, à faire connaître et perdurer la culture créole. Gisèle Sérotte a réalisé deux disques dont l'un à Paris en 1972. Elle est décédée le 18 septembre 2015 à Cayenne, à son domicile, à l'âge de 94 ans.



Photo 30 : Lithographie de Man-Serotte fixée sur le mur de la « salle konvwé » qu'elle a créée. Source : archives personnelles. (*Swaré-grajé*), août 2016.

Lorsqu'en 2017, nous avons assisté pour la première fois à cette manifestation en compagnie de la chercheuse Marie-Françoise Pindard, la présence d'un foyer dans la salle nous avait interpellé.



Photo 31 : Tambour sur cadre dans sa phase d'accordage (Man-Sérotte à Cayenne). Foyer installé dans un espace destiné à cet effet dans la salle de Man-Serotte, où les tambours *grajé* sur cadre sont disposés en cercle autour du feu dans le but d'accorder et de resserrer la membrane du tambourin, lors de la *swaré-grajé*, 2016. Source : personnelle.

En effet, dans un espace choisi et prévu à cet effet, il y avait un grand feu alimenté par les hommes. Tour à tour, les *tanbouyen* (tous d'un certain âge) se relayaient pour venir réaccorder la peau de leur tambour sur cadre au coin du feu. Cela apparaît comme une forme d'incongruité que d'observer un fait culturel de cet ordre, en dépit des normes de sécurité française. Les *tanbouyé* guadeloupéens et martiniquais exécutaient aussi ce même geste, qui depuis, est tombé en désuétude. La technique d'accordage a été remplacée par les clés en métal, mais les *Zindyens*/Indiens de Guadeloupe continuent d'utiliser la chaleur pour leur tambour (tapou)⁵⁹⁰.

⁵⁹⁰ Tambour tapou de forme cylindrique, utilisé dans les cérémonies indiennes.



Photo 32 : Musicien du groupe Hindu Illaney de Port-Louis, en train d'accorder son instrument en le réchauffant par le feu, à Antigue, lors d'un échange culturel entre la Guadeloupe et Antigue, organisé par le Gwadali Festival en mai 2018. Source : archives personnelles.

On peut y ajouter un autre exemple de filiation stable que l'on peut retracer depuis l'époque coloniale. Prenons l'exemple d'éléments qui se maintiennent comme la technique de jeu du tambourinaire, le choix ergonomique, ainsi que la dénomination du hochet par le matériau de fabrication, « calebasse », sans oublier la formation du cercle comme espace performatif et le principe d'improvisation réalisé notamment au chant. Cela représente autant de facteurs qui définissent le cadre formel de la culture-*ka*, Moreau de Saint-Méry⁵⁹¹ le décrit ainsi :

« Quand les nègres veulent danser, ils prennent deux tambours, c'est-à-dire, deux espèces de tonneaux d'inégales longueurs, dont l'un des bouts reste ouvert, tandis que l'autre reçoit une peau de mouton bien tendue. Ces tambours (dont le plus court se nomme *Bamboula*, parce qu'il est fait quelquefois d'un très-gros bambou qu'on a creusé), raisonnent (sic) sous les coups de poignet et le mouvement des doigts du nègre qui se tient à califourchon sur chaque tambour. On frappe lentement sur le plus gros, et avec beaucoup de vélocité sur l'autre. Ce son monotone et grave est accompagné par le bruit d'une certaine quantité de petites calebasses où l'on a mis des cailloux et qui sont percées dans leur longueur par un long manche qui sert à les agiter. Des *Banzas*, espèces de guitarras grossières à quatre cordes, se mêlent au concert dont les mouvements sont réglés par le battement de

⁵⁹¹ Moreau de Saint-Méry, colon créole issu d'une famille noble de la Martinique. En 1789 il rédige : *De la danse*, un petit ouvrage de 52 pages entièrement dédié à la danse.
Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry, *op.*, *cit.*

mains des négresses qui forment un grand cercle. Elles composent toutes une sorte de chœur qui répond à une ou deux chanteuses principales, dont la voix éclatante répète ou improvise une chanson⁵⁹² ».

Cette technique, dans la pratique tambourinaire et chantée, relatée par Moreau de Saint-Méry a été transmise de génération en génération. Et en Guadeloupe, toute une génération a connu les Anciens de la fin du XIX^e siècle, dont l'un des derniers est Gérard Lockel et d'une autre génération, Gérard Pommer. Ils ont enseigné à leur façon cette technique vocale pour les chants et de frappe sur le tambour originel. Les Anciens en Martinique, *dòkò* en Guyane, et *mèt-ka* en Guadeloupe ont, pour cette dernière, érigé à leur suite de nouveaux maîtres tambourinaires, tels qu'en Guadeloupe : George Troupé (1941-2009), Geoffroy Sergius (1944-1992), Ti-Celeste (1945-2014), Guy Conquet (1946-2012), Robert Oumaou (1954-2018), Armand Acheron, Yves Thôle, Fritz Naffer, Aldo Middleton, Philippe Angèle, Érick Cosaque, Michel Halley, Pierre-Jean dit Bébé Rospart, Marcel Magnat, Jean-Claude Antoinette, Joby Julienne, etc. Pourtant, il y a des individus qui laissent des empreintes et autres traces indélébiles dans le monde et dans notre existence. Parfois certaines personnes à leur insu, peuvent aussi marquer l'histoire d'un pays ou d'un peuple, tout entier. Il arrive aussi que ce soit le peuple qui choisit son mythe fondateur. La mort de Vélo, en juin 1984, est de cet ordre-là. En effet ce *tanbouyé* des bas quartiers, ivrogne et ignoré de tous, fut finalement reconnu pour son exceptionnelle virtuosité pour le rythme *toumblak* en occurrence, auquel il a voué sa vie dans le monde du tambour. Il évoluait de *Léwòz* en *Léwòz*, sillonnant toutes les communes de l'archipel, avec son compagnon de route, Arthem Boisbant. Jamais de son vivant il n'a provoqué une telle adhésion et liesse populaire, dans le cœur de très, très nombreux guadeloupéens. Son décès, cristallise et incarne, de façon factuelle, la reconnaissance du Gwoka comme une arme identitaire et de résistance guadeloupéenne. Ainsi, en juin 1984, un mythe fondateur est né ! Le *Nèg a tanbou* fut, très justement, érigé en stèle symbolique, quasiment déifié, car il devient désormais la figure tutélaire, le maître à penser du Gwoka et sa mort marqua véritablement un changement fondateur dans le rapport du Guadeloupéen au Gwoka.

⁵⁹² *Op., cit.*, pp. 37-38.



Photo 33 : Statue de Vélo érigée en plein cœur du centre historique de Pointe-à-Pitre, en 2013, à la rue piétonne de la ville de Pointe-à-Pitre, (la statue a été vandalisée et sous l'impulsion du « Mouvman Kiltirel Akiyo », un nouveau monument a été dévoilé en 2014, réalisé par le sculpteur Jacky Poullier. Source : Philippe Hurgon 2020.

En Martinique, le Bèlè acquiert une généralisation de son appropriation dans toutes les couches sociales au-delà de son socle originel paysan. L'un des traits marquants est le fait d'une émancipation du Bèlè, du mouvement nationaliste, indépendantiste qui l'a exhumé et édifié en tant que référent identitaire. Cette action d'édification du Bèlè a abouti à une structuration et une expansion du Bèlè de manière organisée et instituée. En effet, en 1995, l'ensemble des acteurs du Bèlè, les Anciens, les associations, les personnalités et artistes relevant de cette pratique ont créé une fédération dénommée : Coordination *lawonn-bèlè*. Le monde Bèlè réactive ainsi les principes des sociétés post-esclavagistes *zalié-bèlè* ou les alliés. Elle constitue une instance d'institutionnalisation du fait Bèlè, de représentation auprès des autorités officielles, d'harmonisation des activités par le biais d'un calendrier « national », d'élaborations de normes, d'échanges de transmissions de savoirs, de hiérarchisation et de reconnaissance honorifique. Concernant l'harmonisation des activités, il est établi un calendrier des *swaré-bèlè* avec des soirées dites nationales où les différents acteurs, associations ou personnalités réservent une date pour leur *swaré-bèlè* respectives.

On répond ainsi aux principes d'entraides où à ces dates aucune autre activité ne viendra concurrencer la *swaré-bèlè* et où tous les acteurs du monde Bèlè viendront se regrouper pour sa bonne marche. Au sein de la Coordination Bèlè s'établissent des normes de manière concertée sur le déroulement d'une *swaré-bèlè*, mais également une codification du jeu musical, des pas et de la pratique chorégraphique incluant une taxinomie commune à l'ensemble du monde Bèlè. L'établissement, l'élaboration et la mise en œuvre d'une hiérarchisation et reconnaissance honorifique du monde Bèlè représentent la novation qui caractérise cette époque. On distingue au faite de cette hiérarchisation les *Gran Ansien/Grands Anciens*, référence suprême, les Anciens, les transmetteurs du Bèlè des Nouveaux Libres, les *djoubatè/tambourinaires*, les contributeurs de l'organisation de la pratique contemporaine et les *jan bèlè/Gens du Bèlè*, les pratiquants sans distinction. L'élément le plus saillant est celui de L'entraide et de la solidarité deviennent la marque de la pratique contemporaine qui associe l'ensemble du monde Bèlè et la communauté martiniquaise par ce lieu qui se définit comme un espace ouvert à tous. Le Bèlè martiniquais se caractérise donc par rapport au Gwoka guadeloupéen et au Kasékò guyanais par son institutionnalisation impliquant la norme au travers d'un cadre officiel admis et accepté de tous puisqu'émanant des acteurs de la pratique. Le Bèlè conçu par l'extension de l'*instrumentarium* aux instruments occidentaux, Bèlè moderne, ne connaîtra qu'un faible développement comparé à son homologue guadeloupéen.

La Guyane connaît sa phase de modernité, même si elle est plus timide que celle de la Guadeloupe ou de la Martinique. Suite à la diminution des groupes folkloriques, la réappropriation des éléments culturels des créoles guyanais a été entamée par un précurseur, Jean-Paul Agarande. Il crée « L'association culturelle Akademi Tanbou Kreol Lagwiyan » et réalise un travail de collecte, de diffusion, de formation sur l'ensemble du territoire. Pour répondre au déficit d'instruments sur le territoire, ce dernier ainsi que les membres de son association vont entreprendre un travail d'investigation, dont l'aboutissement est une nouvelle technique de fabrication du tambour. Le PVC va se substituer au bois ou au tonneau, pour la facture plus moderne des tambours créoles guyanais. Dans cette dynamique, il met à disposition du plus grand nombre un cahier pédagogique et culturel, dans une forme synthétique donnant un panel du répertoire des chants, des rythmes et de l'*instrumentarium* créoles guyanais. Mais, auparavant il y avait le groupe « Balourou », qui en 1977 intègre les enfants au sein du groupe et cette démarche innovante et pionnière vont changer le regard sur la culture créole guyanaise.

Cette action du groupe « Balourou » va inviter d'autres associations à suivre le même chemin, tels que : « Wapa » en 1980, « Gwamaguy », « Kasanguy » et « Black Audace » dans les années 1990, et « Kalawanng » en 1994. (Berthela John 2015). L'action de Jean-Paul Agarande fait suite donc, au fait d'une pérennisation sociale du Kasékò dans une chaîne de génération. Notons, que certains groupes folkloriques mythiques perdurent encore de nos jours, et poursuivent leurs missions de préservation et de transmission de la culture guyanaise, tel que les Lauriers rose.

En Guadeloupe, les groupes folkloriques d'antan ont été remplacés, progressivement, par les écoles de danses traditionnelles, dont les ateliers de Jacqueline Cachemire en fut la première. Elle est aussi une pionnière pour avoir introduit la danse à l'école, en proposant une méthode pédagogique adaptée, pour transmettre la danse *gwoka*. En outre, elle est à l'initiative de l'introduction du Gwoka à l'école, précurseur dans le cadre de l'éducation nationale, ce, dès les années 1960 avant la France.



Photo 34 : Jacqueline Cachemire-Thôle, fondatrice de l'*Akadémiduka*, élevée dans l'ordre de la légion d'honneur au titre de chevalier pour son travail au service de la culture guadeloupéenne en 2016. Source : *Akadémiduka*.

Elle opérera une véritable révolution dans le rapport au Gwoka en Guadeloupe, en l'inscrivant dans les modalités de transmission et d'institutionnalisation de la modernité. En premier lieu, la transmission implicite ou du maître au disciple non marchand, évolue vers une activité culturelle de service rémunérée. Cela correspond d'une part à une introduction de la professionnalisation de l'enseignement du Gwoka, où le maître se transforme en professeur. D'autre part, le *Lawonn* du Gwoka s'élargit en tant que clientèle, créant ainsi un rapport où tout individu moyennant une rétribution, peut accéder au Gwoka dans le nouvel espace qu'est le cours. En second lieu, Jacqueline Cachemire inscrit en pionnière, la transmission du Gwoka dans une

dynamique de rationalisation de l'enseignement et des apprentissages au travers de l'invention de dispositifs pédagogiques innovants. Elle conçoit des progressions par paliers et un principe d'organisation du cours qui prévoit, par exemple, le préalable de l'échauffement, par une préparation des articulations et du corps. En troisième lieu, elle établit la démocratisation du Gwoka selon deux modalités. Elle fait inscrire dans le dispositif d'éducation (Éducation nationale), le Gwoka comme discipline en mettant en exergues le bien-fondé de la pratique dans le développement cognitif et physique de l'élève. Aussi, en parallèle, Madame Cachemire en dehors du cadre scolaire étend la diffusion et la transmission du Gwoka dans les communes, le généralisant ainsi au-delà de la classe paysanne jusqu'aux classes aisées de la petite bourgeoisie guadeloupéenne. Le Gwoka du *biten a vyé nèg* évolue en tant que pratique culturelle admise dans l'ensemble de la société. De manière plus générale, Jacqueline Cachemire se pose en précurseuse au niveau de l'Éducation nationale française, puisqu'elle introduit la danse en tant que discipline scolaire par l'entremise du Gwoka.

En 1978 elle est fondatrice de l'*Akadémiduka*, avec son époux Monsieur Yves Thôle (*mèt-ka*), c'est la première école de danses traditionnelles guadeloupéennes (gwoka, quadrille, biguine). Et vers les années 2010, elle crée la *Kazajaklin* qui est un espace de transmission chorégraphique, mêlant enseignement et mini exposition. On y retrouve l'exposition de robes traditionnelles d'époque (*rob a kò*) et des objets anciens, des tambours-*ka* de factures diverses. En outre, Jacqueline Cachemire-Thôle propose une formation à l'enseignement en musique et danses traditionnelles de 1997 à 1998 qui permettra l'émergence d'encadrants et d'initiatives de structuration.

Deux écoles majeures naîtront de l'*Akadémiduka*, en premier lieu nous retrouvons, Madame Raymonde Pater-Torin, créatrice et directrice de l'association *Kamodjaka*⁵⁹³, basée à Morne-à-L'eau. Elle poursuit encore le travail de transmission et n'hésite pas à initier une démarche moderne dans ses spectacles. Précisons que Raymonde Torin est également responsable du BAC

⁵⁹³ Échange avec Mme Raymonde Pater-Torin dans le local de l'association *Kamodjaka* à Morne-à-L'eau, le 17 juillet 2019 : « J'ai créé *Kamodjaka* (*KA* pour le *gwoka* - *MOD* pour le modern - *JA* pour le jazz et *KA* pour *karayb*), en septembre 1998. En 2002, avec l'élection de Raymond Fautra à la présidence elle devient *Fos Kiltirel Kamodjaka*. Mon but était de mettre en place une école de danse *gwoka*, contemporaine (c'est-à-dire d'aujourd'hui), dans le Nord Grande terre et d'y associer d'autres styles ou techniques de danse (hip-hop, salsa, afro-biguine, contemporain, jazz, Dance-hall). La philosophie : « *sa ki ta-w fey men sonjé koulèv an tòch paka gra !* », c'est-à-dire : appuie-toi sur tes racines culturelles et artistiques, mais sans nombrilisme. Le boa qui hiberne ne grossit pas : s'ouvrir, partager avec l'autre sans se renier. »

danse⁵⁹⁴, dont elle a su imposer les œuvres du Gwoka tant traditionnelles que contemporaines (Techni'ka) à partir de 2004, respectivement les pièces, *Pli bak ki kaban a krapo* de *Kamodjaka* lancées en 2002, étudiée en 2007 pour le traditionnel et *Grenn sèl* de la compagnie Trilogie créée en 2002, étudiée en 2005 pour le contemporain. Elles sont étudiées par les élèves de la seconde et de première au même titre que celles du grand répertoire classique ou contemporain, comme la réécriture chorégraphique de *Giselle*, par le chorégraphe suédois, Mats Ek (1982), (ballet romantique en deux actes créés en 1841, composé par Adolphe Adam sur un livret de Jules-Henry Vernon de Saint-Georges et Théophile Gautier, la chorégraphie originale est de Jean Coralli et Jules Perrot). On étudie le « Sacre du printemps » Vaslav Nijinsky, œuvre créée en 1913 par le compositeur russe, Igor Stravinsky, présentée au Théâtre des Champs Élysées, ainsi que les réinterprétations de Maurice Béjart et de Pina Bausch.



Photo 35 : Raymonde Pater-Torin, fondatrice de l'école de danse traditionnelle : *Kamodjaka*. Source : <https://caraibesinfos.skyrock.com/2387088263-Culture-Kamodjaka-gardienne-de-nos-traditions.html>. Consulté le 12 juin 2018.

En second lieu, nous avons l'école *Sakitaw* aux Abymes, fondée et dirigée Mario Coco, le 15 avril 2000. Sa philosophie est de transmettre et valoriser le patrimoine culturel (musique, chant et danse) de la Guadeloupe.

⁵⁹⁴ 1990 : EPS Danse option facultative, 2004 spécialités Art Danse.



Photo 36 : La troupe de l'association *Sakitaw*. Source : <http://www.sakitaw.com/Home/Presentation>. Consulté le 12 juin 2018.

Ces deux écoles *Kamodjaka* et *Sakitaw*, avec l'*Akadémiduka* qui depuis septembre 2008 est dirigée par Nadia Pater, constituent les trois écoles majeures de danses traditionnelles de la Guadeloupe. À partir de cette amorce, on observe une multiplication exponentielle d'ateliers, d'associations, de groupes, de troupes, et autres écoles en danse, musiques et chants traditionnels qui ont vu le jour. Ils sont disséminés non seulement dans tout l'archipel, mais jusqu'à l'hexagone. Il importe de relever aussi que la présence de ces différentes structures a instauré une formalisation dans l'apprentissage des pas. De cela naît des styles, des approches pédagogiques pluriels et des conceptions singulières du Gwoka qui peuvent être défendues par ses tenants comme exclusives, « authentiques » et référence tangible. La formation informelle ne se fait plus dans le *Léwòz*. Pour certains, la maîtrise du Gwoka ne peut se concevoir sans l'apprentissage formalisé et institué des différentes facettes de ce dernier : musique, danse, rythme et chant, ainsi que la manière de vivre, de manger, ce, dans un style nommé « léwòz-indestwas ». Cette philosophie est très prégnante, particulièrement chez Bébé Rospart, dont la pédagogie est de l'ordre du sensible, du ressenti, du *Santiman-ka*, dans son école *Sòlbòkò*, à Baillif.



Photo 37 : La salle où se déroule la pratique *gwoka* au sein de l'école *Solbokò* de Bébé Rospart. Source : Florence Dupuis, mars 2020.

« Bébé n'a pas un local de danse, c'est une case en tôle basique comme un point de chute, composée d'une grande salle et d'un coin cuisine. Car c'est un endroit, comme il dit pour « passer son temps ». Il a toujours beaucoup de visite, mais ce qui est marrant les gens peuvent venir là sans pour autant venir voir Bébé. Lui, après son jardin, il profite pour confectionner des tambours qu'il vend ou qu'on utilise à l'atelier. Il demande souvent à ces élèves de faire un temps d'échanges entre eux pour qu'on puisse mettre les « choses à plat » et entrevoir des perspectives pour l'avenir. L'atelier s'inscrit dans une pédagogie pour initier au *ka*, non de façon académique. On peut venir pendant une année, sans jamais danser une seule fois aux ateliers et pourtant être en capacité de danser dans une ronde de *Léwòz*, comme tu peux pratiquer à l'atelier et ne jamais danser dans un *Léwòz*. Ce qui est important pour lui, c'est de transmettre le sens du tambour⁵⁹⁵ ».

Dans la même philosophie, certains privilégient l'apprentissage du Gwoka dans sa globalité au plus près des fondements traditionnels, tels que le groupe *Indestwas-ka* (1993) situé à Petit-Bourg dirigé par les frères Broussillon ou de Jacky Jalem, responsable de l'association *Kabwa* (2005) au Nord Grande-Terre à Port-Louis. Ces lieux sont centrés sur l'aspect stylistique du « *léwòz-indestwas*⁵⁹⁶ » particulièrement réputé dans la région de Sainte-Rose, Baillif, marqués par

⁵⁹⁵ L'association existe officiellement depuis 1993, mais il est le résultat d'un travail antérieur dès 1981 avec une entité « Bakalé ».

Témoignage de Florence Dupuis, ancienne élève des années 2000, de Pierre-Jean Rospart alias Bébé né en 1960 : (31 mars 2020)

⁵⁹⁶ *Léwòz originel*, pratique stylistique de la région de Basse-Terre (les communes entre-autres de Baillif et Sainte-Rose), aujourd'hui nommé *léwòz indestwas*, se différenciant de celui de la région Grande-Terre : style *léwòz Jabren*.

le maître-ka Kristen Aigle, opposé au « léwòz-Jabren »⁵⁹⁷ de Grande-Terre⁵⁹⁸ qui est davantage représentés par les maître-ka tel que Carnot, Vélo, etc.

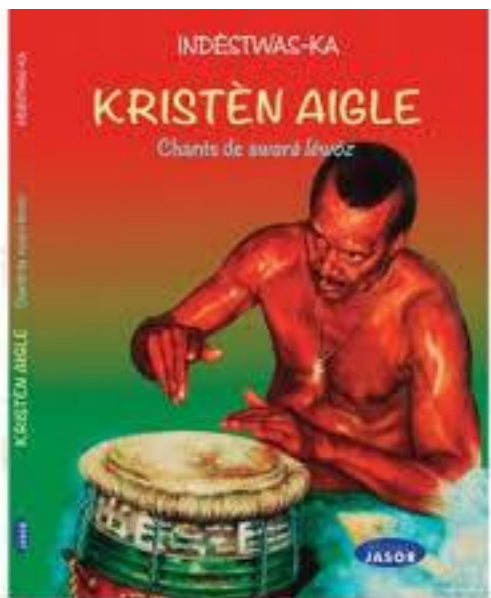


Photo 38 : Première de couverture de l'ouvrage consacré au répertoire des chansons de Kristen Aigle, sous l'impulsion des frères Broussillon, le groupe « Indestwas-ka ». Source : personnelle.

Les années 2000 se singularisent par la prolifération des démarches, des méthodes, des conceptions et des styles qui sont divers et variés. À titre d'exemples, citons le cas des « Ateliers D'Eidole » (2015) tenus par la psychologue Evelyne Telchid, à Capesterre Belle-Eau, qui propose le Gwoka comme médium de développement personnel en travaillant sur le « *santiman* », pour favoriser la confiance en soi. Aussi l'association *Kawoujanbèl* (2010), située à Saint-Claude (dans l'habitation Beaux Soleil), propose en plus des cours de gwoka et de *wond a léwòz*, le *ka*-thérapie, qui a pour but de travailler l'équilibre et d'améliorer la confiance en soi, sous la houlette des *tanbouyé* (tambourinaire) Joby Julienne et Jean-Marc Ferdinand. D'autres pratiques allient *Gwoka* et sport (*Fitness-ka*, *Form'aka*) tel que Jenny Paulin (2005) ou bien *Gwoka* et art martial comme l'*Ethnisavatka* (2008), devenu depuis *Jémélégoumé* (2012) de Romuald Seremes dans la filiation des arts de combat guadeloupéen : *mayolè*, *sové-vayan*, *bènadèn*, ou encore le *karatéoka* des frères Dorville (2007).

Il y a aujourd'hui un tel engouement pour la culture-ka, que les lieux d'apprentissages, de

⁵⁹⁷ Variant du *léwòz* traditionnel, sous l'influence de Guy Konkèt et de ses *tanbouyé* au cours des années 1970.

⁵⁹⁸ *Jabren/Jabrun* : abus de langage du point de vue culturel, puisque situé dans la commune de Baie-Mahault faisant partie de la région de Basse-Terre.

représentations, mémoriels et évènementiels sont éclectiques et se chevauchent. Les lois inhérentes au Gwoka sont respectées par tous, certes, mais chacun propose sa terminologie et en impose sa philosophie et sa propre conception. Il est important de souligner qu'il y a aussi une réelle transversalité permettant de retrouver, dans un même lieu, des cours de danse, de chants, de percussions, voire de fabrication de *ka*. Les *group a po*, comme *Akiyo*, évoluant dans le champ culturel carnavalesque, est en soi un espace légitimé pour apprendre à danser le Gwoka, À cela s'ajoutent de nombreuses associations qui se créent quotidiennement, se multiplient et sont éparpillées dans tout l'archipel, affirmant chacune, leur propre philosophie. Il n'en est pas moins des écoles de danses traditionnelles, lieux d'apprentissage, qui se sont par ailleurs étoffées, en enrichissant leur répertoire musical, mais aussi les techniques et les méthodes utilisées. Certains s'y sont même spécialisés. Il en est ainsi, entre autres, de l'école *Foubab* (1993), de Fritz Naffer et Pierre Narman, située dans le quartier populaire de Carénage (cour Selbonne), à Pointe-à-Pitre, où l'on apprend à jouer uniquement au *ka*. D'autres, prônent une démarche plus académique, dont la plupart ont créé des méthodes. C'est le cas de Jean-Fred Castry⁵⁹⁹, directeur du CEFRIM⁶⁰⁰ situé au Moule, de Georges Troupé, qui dirigeait l'école Marcel Lollia (1986) et le groupe *Kimbol* (1984), basés à Sainte-Anne, défendant une approche technique et rationalisée du tambour et de la musique *gwoka*. Les jeunes apprentis issus de ces écoles interprètent le répertoire traditionnel sur partition⁶⁰¹. Ils abordent par ailleurs de façon indifférenciée, la maîtrise de l'instrument *ka* autant que de la batterie, du saxophone et du piano, par exemple. On ajoutera à la liste, ceux qui proposent le résultat de leurs recherches, comme Gustav Labeca⁶⁰², proposant une méthode écrite, didactique, pour appréhender les rythmes *gwoka*, ou Christian Dahomay⁶⁰³ qui lui dans sa méthode (*boulamawkaj*), permet à l'élève d'apprendre à la fois la technique de jeu du tambour accompagnateur *boula* et celle du tambour solo *makè*.

Dans le domaine de la danse, la Techni'ka de LénaBlou propose une méthode pédagogique

⁵⁹⁹ Jean-Fred Castry, *Le Gwo-ka De l'éveil musical à l'improvisation*, Moule, Col. Éveil musical Cefrim, 1997.

⁶⁰⁰ L'association DEFI, fondée le 19 septembre 1989 a créé le CEFRIM en avril 1990 et ESKA (école supérieure du *ka*) en 2020.

⁶⁰¹ Georges Troupé, *Méthode d'apprentissage des sept rythmes de gwoka : Graphie et musique*, Guadeloupe, maquette et impression L.G.E.S, 1998.

⁶⁰² Gustav Labeca, *I ka i pa ka Gwo-ka conventionnel et Soupakongo*, Kazarabika, auto-production, 2008.

⁶⁰³ Christian Dahomay, *Mètòd Boulamawkaj*, Baie-Mahault, auto-production, 1997, (www.gwoka.org).

Christian Dahomay, *Gann a Gwoka (Gwoka é mwen) Les gammes du Gwoka à travers mon expérience musicale*, Baie-Mahault, auto-production, 2019. (www.gwoka.org).

didactique pour la formation, la création et l'apprentissage du Gwoka dans son style contemporain. On peut en retenir le tout récent essai pédagogique pour apprendre à entrer dans le *wond a léwòz* par une clarification méthodique des nombreux codes à respecter, de Raymonde Pater-Torin⁶⁰⁴.

D'autres acteurs de la tradition, se spécialisent dans la fabrication du tambour-*ka*, le pionnier est incontestablement Yves Thôle, premier Facteur restaurateur de percussions et tambours guadeloupéens, il a été en 2010 promu Maître d'art (tambour-*ka*) des Dom-Tom, en recevant sa distinction des mains du Ministre de la Culture et de la Communication, Frédéric Mitterrand. Yves Thôle crée la première entreprise d'industrialisation au départ de la manufacture des tambour-*ka*, qu'il décline par ailleurs dans le mobilier d'habitat en conceptualisant la « cuisine-*ka* ».



Photo 39 : Yves Thôle, *Mèt-ka* et Maître d'Art. Source : Samuel Lavis. <https://en-gb.facebook.com/pg/yves.thole/posts/>. Consulté le 30 avril 2020.

⁶⁰⁴ Raymonde Pater-Torin, *Léwòz, Apprenons à entrer et danser dans la « wond a léwòz », Espace culturel de danse et de musique gwoka de la Guadeloupe Manuel initiatique et pédagogique*, Gourbeyre, Éditions Nestor, 2020.



Photo 40 a et b : Exposition des factures diverses de *ka* fabriqué par Yves Thôle au Pavillon de la ville de Pointe-à-Pitre, 2011. Source : <http://newseve.e-monsite.com/blog/guadeloupe/hommage-a-yves-thole.html>. Consulté le 30 avril 2020.

À la suite d'Yves Thôle, on peut citer Claudius Barbin (de l'atelier *Gozié aw*, à Gosier), de Losio Daniel (à Sainte-Rose), Bébé Rospart (Baillif), Londas (Capesterre). L'atelier Pablo, de Félix Flauzin, réalise un travail considérable de recherche quasi scientifique, alliant tradition et modernité pour parvenir à créer un tambour à partir des normes respectant l'acoustique et l'esthétique sonores originelles. Il conçoit une facture légère en termes de poids, avec une membrane plus résistante que d'ordinaire, lorsqu'elle est soumise à des variations de températures ou de climat. Il innove également au niveau de l'accordage de l'instrument.



Photo 41 : Félix Flauzin dans son atelier « Pablo » à Carénage de Pointe-à-Pitre, 2010. Source : Atelier Pablo.

Les innovations ne cessent de se multiplier et l'instrument *ka* se voit hissé en objet d'art par le jeune autodidacte Jean-Pierre Biabiany de la commune de Baillif, qui expose pour la première fois en avril 2019, au Fort Delgrès, à Basse-Terre.

Les propos précédents témoignent à la fois de la pluralité de la transmission, de la forme et des lieux de l'expression gwoka. Cela se formalise tant dans une acception traditionnelle qu'à travers une approche académique et de transversalité des pratiques pouvant impliquer des natures informelles ou rationalisées. L'importante réappropriation et conscientisation du peuple sur le Gwoka fait que ce dernier s'infiltré partout et à tous les niveaux de la société. Aujourd'hui, toutes les strates sociales (économiques, religieuses, ethniques, etc.), mais aussi de genre (femme/homme) ou de classe d'âge (enfants, adolescent, adulte, sénior), pratiquent le Gwoka dans une offre éclectique. Le Gwoka accompagne aussi bien les cérémonies religieuses catholiques, que le camping en bord de mer à Pâques et à la Pentecôte. Il est présent de façon systématique dans toutes les revendications sociales, actions politiques, mouvements de grève. On voit une montée en puissance des *swaré-léwòz* sur tout le territoire ou des performances informelles comme les *kout-tanbou* autant à la campagne qu'en ville. On retrouve le même phénomène en Martinique :

« De nos jours, nous pouvons assister, en Martinique, à un engouement phénoménal autour du Bèlè. Jadis cantonné dans l'univers rural, on retrouve cet art dans tous les lieux du pays, aussi bien dans les campagnes que dans les villes, particulièrement dans la capitale où toutes formes de manifestations en sont illustrées. Si, il y a quelques années, seules les personnes qui s'intéressaient à cette pratique y avaient accès, actuellement, le Bèlè devient accessible à un public de plus en plus grandissant et diversifié, qui s'y intéresse de près ou de loin, ce, pratiquement tous les week-ends. Si de manière inopportune la *Swaré bèlè nationale* n'est pas programmée, le *Moman bèlè* et le *Bèlè mawon*, ou alors l'un ou l'autre, sont organisés sur l'instant. Ces Bèlè spontanés deviennent possibles grâce au nombre toujours croissant des pratiquants, de tous niveaux, capables de mener à bien la soirée. La pratique résultante, encore, il y a peu, associée au paysannat et exclusivement réservée aux Anciens, réunit de nos jours tous les milieux sociaux, qui s'y côtoient avec allégresse et en toute bonne intelligence⁶⁰⁵ ».

⁶⁰⁵ Simone Vaïty, *op. cit.*, p. 6.

Désormais, le Gwoka se décline, s'invente et se réinvente. Il se propose sous plusieurs formes, même les plus inattendues parfois : *swè o ka*⁶⁰⁶, *kalakasawé*⁶⁰⁷, bal *gwotanbou*⁶⁰⁸ par exemple. La taxinomie se modifie, on institue la nomination de chorégraphes, de danseurs interprètes, de professeurs de danse, de compagnie de danse, et non plus d'animateurs concernant les acteurs du Gwoka. On parle de plus en plus de master-class, à la place da *latilyé* (atelier), ici, le visuel sur les réseaux sociaux diffusé par le couple Fabien et Pascale Huc de l'association *Jwé ka lyanné*, montre bien que le monde Gwoka s'adapte lui aussi au système marchand de la mondialisation.

⁶⁰⁶ Une activité sportive rythmée au son du tambour *gwoka*.

⁶⁰⁷ Stage de danse autour de la pratique du Gwoka sous toutes ses déclinaisons tant traditionnelles que modernes. Cette initiative est sous la coupole du Mémorial ACTe qui chaque dimanche invite un artiste différent et ce temps de danse est ouvert à tous.

⁶⁰⁸ Un véritable bal où les couples évoluent et dansent sur les différents rythmes du Gwoka. C'est une initiative du Comité International du Peuple Noir (CIPN), à Petit-Canal.

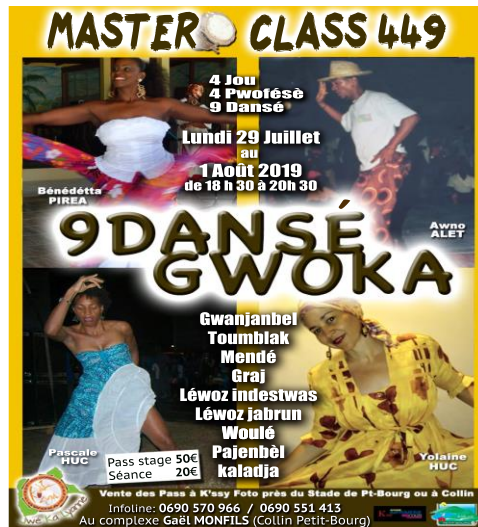


Photo 42 : Visuel de communication des master-class de Gwoka proposé par l'association *Jwé ka lyanné* des acteurs culturels, Fabien et Pascale Huc. Source : *WhatsApp*.

Le Gwoka se diffuse autant sur scène que pendant les fêtes de quartier, mais aussi dans les festivals en plein air ou en concert dans les salles de spectacle, aussi bien en Guadeloupe qu'à l'étranger. Le Gwoka se développe d'une part dans une filiation de ses principes musico-chorégraphiques que ses théoriciens nomment *science* ou technique qui peut donner lieu à des théories diffusées au travers de traités ou de méthodes. Citons des artistes représentatifs de cette filiation : *Kan'nida*, Rozan Mouza, *Tsonato* et *Kalbaska* de Teddy Pelissier dans l'*instrumentarium* et la formalisation originels, *Simenn kontra* entre modernité et tradition qui élargit l'orchestre et la conception du jeu pouvant introduire des artistes tels que le guitariste Christian Lavisso inscrits dans la mouvance du *gwoka modèn*. On peut rajouter dans cette filiation, le batteur Sonny Troupé qui rend compte d'un courant qui privilégie les formes, les scènes et l'*instrumentarium* conventionnel de l'univers du spectacle vivant. D'autre part, le Gwoka dans son expansion influence et rayonne sur les autres pratiques telles que le zouk avec le groupe soft, ou les expériences de fusion comme le *jazz-ka* avec David Murray, Franck Nicolas, Jacques Schwarz-Bart par exemple ou encore la *musique classique* occidentale avec *Gwadeloup Senfoni* de Christian Dahomay. Un nouveau courant vit le jour vers la fin des années 1990, marquant l'activisme féminin. Les femmes y revendiquent le droit de pratiquer le tambour et de ne plus être cantonnées qu'à la danse.

De ce mouvement, émergera, des groupes musicaux composés essentiellement de femmes chanteuses lead ou *tanbouyés* tels que : *Gwakibèl*, *Trioka*, *Sobo Kalindika*, ou *Koséika*, *Fanm a kalbas ka*, *Famkika*, (Laumuno 2019).



Photo 43 : Le groupe féminin *Fanm ki ka* qui chante, danse et joue du Gwoka. Source : <https://www.nofi.media/2018/03/fanm-ki-ka-gwoka-femmes/50410>. Consulté le 30 avril 2020.

Aujourd’hui, le Gwoka se décline également en art scénique, et on lui y associe une approche contemporaine, en lien notamment avec la création picturale, chorégraphique ou théâtrale. Gilbert Laumord, comédien, metteur en scène et doctorant à l’université de Montréal, base tout son travail artistique à partir de la tradition orale guadeloupéenne (contes (*ti-pawòl*), légendes, mythes, paroles ancestrales, *bouladjèl*, chants, musique, danse traditionnelle du pays Guadeloupe). En tant que praticien de théâtre il essaye d’établir des passerelles à partir des trois cercles : *lawonn a kontè*, *lawonn a léwòz* et *lawonn a véyé*.

« Je me suis tout particulièrement senti attiré par le *lawonn a léwòz*, espace dans lequel j’ai trouvé beaucoup d’inspiration et de réponses qui me sont précieuses dans ma recherche doctorale⁶⁰⁹ ».

⁶⁰⁹ Témoignage de Gilbert Laumord du 29 Juillet 2019.



Photo 44 : Cie *Siyaj* de Gilbert Laumord, avec sa création théâtrale « Andidan Lawonn-la », présenté à la Scène Nationale/ Atrium de la Martinique, 2006. Source : Philippe Bourgade.

En résumé, on peut retenir que les années de 1970 à 1990 marquent une rupture par le renouvellement identitaire et posent l'amorce d'une codification de la culture afro-descendante des Antilles et de la Guyane. Tandis que les années de 1990 à 2000 sont l'affirmation de cette identité guadeloupéenne, martiniquaise et guyanaise, en épousant les *lois* de la matrice Gwoka, Bèlè et Kasékò.

Les années 2000 confirment une conscientisation plus affirmée, de la part des Guadeloupéens, des Martiniquais et des Guyanais en général et constituent un trait qui caractérise les acteurs de la pratique du tambour, de la danse et du chant. La Guadeloupe dans cette prise de conscience se démarque nettement des deux autres territoires (Guyane et Martinique). En effet les acteurs et porteurs de la tradition optent pour une valorisation de la pratique par une démarche scientifique et pédagogique de leur culture, et manifestent le désir d'en donner leur propre lecture. Le fondateur de ce courant, Gérard Lockel positionne la Guadeloupe en territoire avant-gardiste, dès les années 1960, il défendait une approche scientifique et technique du Gwoka. Aussi, ce courant de pensée s'amplifie au travers des acteurs de la culture-*ka* qui veulent aujourd'hui questionner le Gwoka dans tous les domaines du savoir. À ce propos, on voit se multiplier des conférences, des séminaires, et autres travaux de recherches, des ouvrages sur le Gwoka d'une façon générale, qui, apportent chaque jour, des réponses et éclairent un peu plus la culture-*ka*

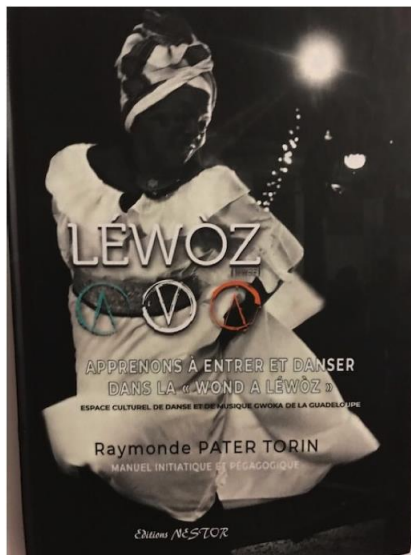


Photo 45 : Respectivement de gauche à droite, première de couverture des ouvrages de Lēnablou (2005), Marie-Hélène Laumuno (2010), Raymonde Pater-Torin (2020) Lēnablou (2021) et Gino Sitson (Pierre-Eugène Sitchet, 2021).

Les prémisses de ce courant commencent à se faire ressentir en Martinique par les travaux de recherche d'Étienne Jean-Baptiste, de Simone Vaïty et la doctorante Nathalie Ardanu, La Guyane n'échappe pas à cette mutation, même si les effets sont plus timides. Jean-Paul Agarande, Monique Blerald, Berthela John, et de Marie-Françoise Pindard en sont les pionniers. Retenons, le cas de Yannick Théolade, qui a une position résolument activiste pour défendre et affirmer la culture guyanaise pour les siens et aux yeux du monde. Il évolue dans le champ des arts martiaux, ce qui deviendra la toile de fond de sa démarche. Sa volonté est de rassembler les trois peuples fondateurs de sa terre natale : Amérindiens, Bushninengé et Créoles, pour former à terme la « nation » Guyanaise. Yannick Théolade, après quinze années de recherche, a créé le concept *Djokan* en 2010. *Djokan*, tire ses origines des pratiques guerrières ancestrales des trois communautés. Sa philosophie, est d'inviter les Guyanais à renouer des liens profonds et de vivre en cohérence avec leur environnement immédiat (fleuves, forêts, océans, animaux). C'est en observant çà et là (arcs, flèches, harpons, tortues, jaguar, caïman, serpent, etc.), et en s'interrogeant sur l'histoire des hommes, leurs légendes, leurs contes, qu'il met en pratique une nouvelle approche des arts martiaux. Selon lui, chaque élément de la nature représente une arme : la pagaie – l'eau, l'arc – l'air...⁶¹⁰

On peut d'ores et déjà retenir que l'univers du Gwoka, du Bèlè et du Kasékò représente une déclinaison de signifiants empreints de complexité qui caractérise les sociétés antillaises et guyanaises. Nous proposons dans le chapitre qui suit d'aborder, particulièrement, les formulations musico-chorégraphiques du monde Gwoka, Bèlè et Kasékò, en nous focalisant sur les principes structurants fondamentaux communs et différentiels.

⁶¹⁰ Entretien avec Yannick Théolade dans son local à Cayenne en août 2015.

IV.3- Le corps dansant des Antilles et de la Guyane et sa réalité factuelle

L'histoire coloniale a façonné les corps, pour que se fixe au fil du temps des pratiques tambourinaires, chantées ou dansées singulières des territoires guadeloupéens, martiniquais et guyanais. Au point, qu'il est possible aujourd'hui d'en dégager des principes structurants qui les régissent. Ces derniers peuvent être spécifiques, mais aussi transversaux aux trois territoires étudiés. On relève qu'il y a une homonymie des principes structurants entre les trois aires culturelles :

- Le premier est la langue créole utilisée comme médium dans le monde du tambour, qui reste un dénominateur commun dans l'aire des Antilles et de la Guyane à la différence de la Caraïbe anglophone et hispanophone.
- Le second est de l'ordre de l'ordonnement de la performance qui débute toujours par le *chantè*, en maître de cérémonie, il annonce et choisit le rythme du répertoire. Ce sont généralement les hommes pour la Martinique et la Guadeloupe, même si des femmes peuvent faire office de chanteuse soliste. Tandis que la Guyane marque sa particularité car ce sont généralement les femmes qui entonnent le chant y compris le chœur. Une fois le chant lancé, sous forme responsorial, le chœur répète le refrain, les *répondè* pour la Guadeloupe, *vwa dèyè* pour la Martinique et *chantéz-yan* pour la Guyane. Il s'en suit l'introduction des *tanbouyé* qui interprètent la formule mélorythmique spécifique, qui scelle le type de pièce choisi par le *chantè*. Mais pour la Martinique et la Guyane le *ti-bwa* est un préalable en ostinato pour introduire le corollaire du *boula* guadeloupéen par le tambour *bèlè* ou le tambour *foulé* et *plonbé* du Kasékò. Ensuite, une fois l'assise musicale est installée, la performance dansée peut s'opérer et le principe d'improvisation est préservé dans la performance musico-chorégraphique.
- Le troisième est l'homologie corps/son, rythme/danse.
- Le quatrième est la permanence d'un dispositif de matérialité dont le repère est l'emplacement du tambour (*tanbou-ka*, *tanbou-bèlè*, *tanbou kasékò*). Ce dispositif détermine le monde, identifie le groupe social, le *Lawonn* : monde/*tanbou* par la *cercularité* de l'espace [la ronde], (*lawonn-léwòz*, *lawonn-bèlè*) en Martinique/Guadeloupe et *konvwé* en Guyane.

- Et enfin, le cinquième est une conception de la pratique en tant qu'espace socio-performatif qui se réalise dans l'imbrication du musico-chorégraphique et de l'économique pour constituer le vivre-ensemble comme espace social singulier.

Principes structurants du Gwoka

En Guadeloupe, le Gwoka dit traditionnel peut se pratiquer de façon informelle, le *kout-tanbou* ou plus généralement pendant des moments dédiés, tels que la *swaré-lèwòz* ou *Lèwòz*. C'est le lieu où se rassemble de façon spontanée les gens initiés ou pas, en général le samedi soir débutant aux environs de vingt heures et se clôturant très souvent au lever du jour. Le *Lèwòz* est habituellement organisé par une association (culturelle, carnavalesque, *aficionados* du Gwoka ou autre), dans un espace en plein air. C'est donc un point de rendez-vous performatif où l'ensemble musico-chorégraphique se construit autour de l'improvisation, mais également s'établit un moment de convivialité où les gens se retrouvent, s'amuse, boivent et mangent en bonne harmonie. Cet ensemble représente un groupe social qui interagit librement et de manière aléatoire pour constituer l'orchestre, le jeu chorégraphique, l'assemblée à la fois participante et préoccupée par les cercles de convivialité. Les acteurs de la *swaré-lèwòz* sont des *chantè/chanteurs*, des *tanbouyé/musiciens*, des *kalbasyé/joueurs de hochet*, des *dansè/danseurs* et *lasistans/l'assistance*. *Lawonn-lèwòz* est accessible et ouvert à tous, toutes les personnes présentes au dit rassemblement le constituent. À tour de rôle, les gens changent de fonction : un *dansè* peut devenir *tanbouyé* ou *chantè* ou bien demeuré au statut de *lasistans*. L'ensemble du groupe se réfère à une culture commune qui lui permet de discriminer le répertoire et leurs pièces spécifiques. Ce fondement culturel identifie le groupe et confère à chaque individu l'aptitude à traduire le jeu musico-chorégraphique au social idoine dans la fonction qu'il endosse. Cela implique un savoir essentiel d'adaptation au genre qui est joué et de donner libre cours à son imagination pour réaliser la fonction assumée du moment. La virtuosité, de la personne ainsi impliquée, s'inscrit et dépend de sa grande capacité à improviser, et donc être créatif instantanément, tout en respectant les codes du genre alors exécuté, et tout particulièrement, dans sa manière de demander la *rèpriz*.

Celle-ci est essentielle en ce qu'elle constitue un espace-temps à la fois corporel et musical, qui réactive l'harmonie de l'ensemble, soulignant la *kadans* (l'énergie), revitalisant, en quelque sorte, le discours du danseur et des musiciens.

L'instrument principal de la musique *gwoka* est le tambour, communément appelé *ka*. Il est construit en deux factures : l'un, au timbre grave, sert d'accompagnement, c'est le *boula*, tandis que l'autre, à la sonorité plus aiguë, est un tambour solo, le *makè*. Le résonateur est un baril appelé (*bouko* en créole), et sa membrane est en peau de cabri (*po a kabrit*) mâle pour le timbre grave (*boula*), et femelle pour l'aigu (*makè*). La fixation de la peau se fait au moyen de deux *sèk* (cercles) pour la maintenir, surmontées d'une corde d'environ trois mètres, qui passe à l'intérieur et à l'extérieur du baril. Cette corde est complétée par plusieurs *klé* (clés), pour consolider la fixation de la peau sur le résonateur, et elles servent à accorder l'instrument⁶¹¹. Le *ka* peut produire trois types de son : aigu (*zoban*), médium (*mitan*) et le grave (*fonsyé*).



Photo 46 : Le *Ka*, nom donné au tambour guadeloupéen. Source : www.lameca.org 20/04/15). Consulté le 30 mars 2015.

Les *tanbouyé* (tambourinaires) sont normalement au nombre de trois, un soliste *makè* et deux accompagnateurs *boularyen*, aujourd'hui, ces derniers peuvent être à plusieurs. Généralement le *boularyen* est à califourchon sur son tambour, tandis que le *makè*, lui est assis sur un petit banc, maintenant l'instrument entre ses jambes pour s'exprimer et jouer ses phrasés. Le *makè* peut multiplier les improvisations autant uniquement avec ses mains qu'accompagner du jeu de talon.

⁶¹¹ Jocelyn Gabali, *op., cit.*, pp. 83-87.

Yves Thôle se réclamant de la lignée de Vélo, maintient cette technique de frappe ou encore le jeune *tanbouyé* Djokael (style *indestwas*). Le *makè* s'exécute le premier, pour lancer le morceau, sous l'injonction du chanteur. Il a pour fonction de dialoguer avec le *dansè* (danseur), de suivre à la lettre ses moindres mouvements.

Le *boularyen* maintient et imprime la formule mélorythmique de la pièce spécifique du répertoire que lui a indiquée le *makè* de manière introductive. De plus il module son jeu pour conférer l'énergie singulière à chaque type de pièce. Les *boularyen*, tels des métronomes, ont la lourde responsabilité de maintenir le rythme en *kadans* (en dynamique), ce, tout au long de la soirée, afin de laisser libre court à l'improvisation tant du *chantè*, du *dansè* que du *makè*.

La structuration métrique du temps : la relation au *boula*

Le *boula* est le socle sur lequel s'appuie tous les officiants : *dansè*, *makè*, *chantè*, *répondè*, *kalbasyé*. Il est primordial, car il représente le battement de cœur du rythme joué. Le *boula won* est la pulsation en *ostinato*. Il représente le temps unitaire, la métrique de l'ensemble. Le battement régulier, continu et uniforme du rythme, qui en résulte, permet, au *dansè* et aux autres acteurs de la performance musico-chorégraphique, de garder ou de maintenir le tempo, c'est-à-dire la vitesse du déroulement du morceau qui peut être rapide, médium ou lent. En dépit du fait que le *dansè* ait une relation spéciale avec le *makè*, il ne peut s'affranchir de la conscience du *boula*. Cet affranchissement, s'il devait advenir, impliquerait la sanction par l'injonction du *chantè* : « alarèpriz » ! Ceci, pour rappeler à l'ordre n'importe quel officiant *répondè*, *makè* ou *boularyen*, signalant ainsi l'absence d'harmonie de sa part.



Photo 47 : Les trois tambours-ka (2 boula et 1 makè), cours de *Techni'ka*, CDEC P-à-P, 2007. Source : Bernard Gomez, 2007.

La structuration non métrique du temps : la relation au *makè*

Le *makè* n'est qu'une figure sonique de l'expression corporelle, car c'est le *dansè* qui provoque la création musicale. En effet, le soliste tambourinaire s'efforce de traduire, en phrasés mélorythmiques, tous les pas du *dansè*, et met tout en œuvre, pour répondre à l'injonction de celui-ci. Nous rappelons que la fonction du *dansè* est de tester la virtuosité du *makè*. Ce dernier, grâce à la dextérité de ses mains, module à l'extrême la peau de son tambour, ceci dans un laps de temps très court. Il va faire « parler » son *ka* par des nuances temporelles, en multipliant les accents, les temps faibles, forts, et toutes sortes de contretemps⁶¹², de syncopes⁶¹³, et même de silences, avec différents ralentissements, accélérations, ainsi que des crescendos⁶¹⁴, decrescendos⁶¹⁵, etc. Toutefois, ce qui caractérise le plus la relation *makè/dansè*, dans le Gwoka, c'est le fait de

⁶¹² On appelle contretemps une note attaquée sur un temps faible, et suivie d'un temps fort occupé par un silence.

⁶¹³ La syncope une note attaquée sur un temps faible – ou sur une partie faible d'un temps – qui se prolonge sur le temps suivant.

⁶¹⁴ Augmenter progressivement l'intensité des sons.

⁶¹⁵ Diminuer progressivement l'intensité des sons.

privilégier un univers musical chaotique, en mobilisant le hors temps, voire l'évitement du temps unitaire. La synchronicité du jeu, entre les *makè/dansè*, oblige ces derniers à introduire des ruptures rythmiques inattendues émanant du corps dansant. Se conformer à la performance dansée constitue, pour le *makè* une épreuve, et lorsque celui-ci y parvient, on l'érige au statut de « mè-ka ». Si le *dansè* souhaite exécuter une danse souple, lourde, vigoureuse, déliée, légère, fine, subtile, arrêtée, suspendue ou autre, le *tanbouyé* soliste sera dans l'obligation d'illustrer, à la lettre, l'interprétation expressive du corps et ses sentiments. En conséquence, il sera, lui aussi, lent, doux, vif, saccadé, sur son tambour. Aussi dansera-t-il véritablement sur son instrument. Les rôles sont ainsi inversés, car à un moment d'intensité de la performance musico-chorégraphique, on ne sait plus qui suit qui ? L'intégrité du rôle et de la fonction du *tanbouyé* soliste demeure intacte, même en l'absence de la présence du *dansè*, au point qu'à l'écoute de ses phrasés d'improvisations, on peut imaginer la danse.

On peut considérer alors le *makè* comme un « corps dansant », au même titre que le *dansè*. En effet, le *makè* rend compte de la manière la plus épurée de la dimension vibratoire du corps au travers de la peau du tambour. Le *makè* n'émet pas simplement des sons mais met en vibration un corps singulier celui de la peau du tambour. Il synchronise ce corps singulier sur les fréquences du corps du *dansè*. Ainsi, les deux corps dansent. Cette interface de la dimension vibratoire des corps confère donc au *dansè* une dimension sonore. Le *dansè* est donc une incarnation du son et le *makè* une *éthération* du corps.

L'*instrumentarium* gwoka se complète par le hochet *chacha*, également nommé *kalbas* (calebasse séchée, évidée puis remplie de graines). Cet instrument constitue le pilier polyrythmique car son nombre peut varier d'un à plusieurs *kalbasyé* allant jusqu'à une dizaine environ.



Photo 48 : *Léwòz* TsonAto en 2018 au local de *Sòlbòkò* à Baillif. On y voit l'*instrumentarium gwoka* : au premier plan, le *makè* au milieu entre et les deux *boularyen* - en arrière-plan, le *chantè* (chanteur soliste) au milieu entouré des *répondè* (chœur) – et plus à gauche les *kalbasyé* (joueurs de calebasse). Source : Philippe Hurgon.

Ils jouent le rôle d'accompagnement rythmique et résonne comme une trame sonore de fond. La *kalbas* est alors secouée pour émettre ses propres séquences, enrichissant le jeu d'ostinato du *boula*, le contrastant par des variations et des improvisations. On peut considérer que les *kalbasyé* bouclent l'*instrumentarium* du Gwoka. L'instrumentation se caractérise par deux polarités où on peut distinguer un plan qui associe *kalbasyé* et *chantè* et l'autre plan qui solidarise *tanbouyé* et *dansè*.

Chantè

Les *chantè*⁶¹⁶ ont une place prépondérante, en particulier le chanteur soliste qui doit faire preuve de *lokans* (éloquence). Le texte de ses chansons traite généralement de la vie quotidienne du peuple. Les premières paroles de son chant déterminent le genre et le style que vont identifier les tambourinaires et sous forme responsoriale, le refrain qu'il aura émis sera repris par les *répondè* (chœur) qu'il sollicitera en chantant. Ces derniers (les *répondè*) constituent le groupe qui se tient à proximité du chanteur principal, et ils sont chargés de lui donner la réplique.

⁶¹⁶ Annexe 1-Vidéo chanteur : *Swaré-léwòz* au festival de Gwoka, plage Galba, Sainte-Anne, groupe *Voukoum*, juillet 2013, chanteur : Robert Meyzindy. Extrait chant : *mwen rivé an léwòz a yo là*. (00''01''- 1'02''). Source : Alain Jean.

Le *chantè* est en quelque sorte le maître de cérémonie et c'est également lui qui introduit l'ordre d'apparition de chaque officiant. Il n'hésite pas d'ailleurs à les encourager ou les réprimander s'il n'est pas satisfait de leur interprétation, y compris l'implication de l'organisateur de la soirée.

Dansè

« Le *dansè* seul, comme une tige de fleur de canne, se connecte avec les énergies multiples du son et de *lasistans* dans cet espace arrondi ; architecture de corps d'hommes, de femmes, d'enfants, de jeunes, de vieux.... Danse en apparence solitaire, allégorie du discours individuel, masque en définitif une danse rhizomique, une danse de l'alliance, où le "Je" se transforme en "Nous" », (LénaBlou 2005).

La danse *gwoka* a cette particularité de ne pas être une danse collective. Le fait que le danseur soit seul, à l'intérieur du cercle, espace performatif qui lui est dédié, établit une relation spéciale et spécifique avec la musique. Nous l'avons vu, l'*instrumentarium* du Gwoka est composé de trois tambours : un tambour soliste (*makè*), se tenant au centre des deux autres tambours accompagnateurs (*boula*). Lorsque le danseur rentre dans le *Lawonn*, pour s'exprimer, il se connecte littéralement avec le *makè*, en établissant un dialogue avec ce dernier. Cette relation se consolide par l'implication et la volonté du *dansè* d'imprimer un jeu fusionnel avec le *makè*. Aussi se met-il dans un rapport de proximité, au niveau spatial, avec le *tanbouyé* au point de presque le toucher. Dans l'échange établi, la relation par le regard est primordiale. En effet, le *dansè* et le *makè* ne se quittent quasiment pas des yeux, ce qui instaure une communion unique et forte entre le son et le corps, pour qu'au final il en résulte qu'un seul corps dansant. Une fois que le fil imaginaire, les relie, la magie de la rencontre s'opère, faisant surgir alors, la création. Ceci à la hauteur d'une fulgurance de la rencontre attendue. Le *dansè* pousse alors le musicien soliste à la création musicale soutenue et riche en improvisation. Car, contrairement aux nombreuses danses traditionnelles, ici ce n'est pas le *dansè* qui suit le *tanbouyé*, mais c'est plutôt ce dernier qui suit le tracé gestuel. Le *dansè* essaiera toujours, par son jeu complexe de Bigidi (au travers des gestes de déséquilibres, feintes et esquives notamment), de tester la maîtrise du *makè*, et donc son niveau d'excellence, cherchant ainsi à le pousser à la faute, éprouvant sa technicité. La relation au *makè* pour le *dansè* est une approche empreinte de liberté, qui favorise la créativité, lui permettant de pénétrer le phénomène du *fap-fap*.

Le *dansè* a le désir de créer de l'étonnement. Il va donc entrecouper son jeu corporel, temporel et spatial par la rupture inopinée d'une partie de son corps, quasiment hors de lui-même c'est-à-dire en dehors de cet axe vertical propre à l'équilibre, évitant en permanence le temps régulier et normatif. Dans ce processus, le corps est une ligne brisée, car on ne sait jamais si c'est l'épaule, le bassin, les jambes ou les yeux qui vont intimer l'injonction de la *rèpriz* au *makè*. Dans sa gestuelle, le *dansè* fluctue sa matière corporelle (sa musculature), donc sa *kadans* pour multiplier des états de corps différents. Le corps sera donc dessiné par des mouvements tout en brisures - anguleux, asymétriques, rapides, tranchants, saccadés, vifs, piquants, syncopés, entrecoupés de ruptures / de feintes / d'esquives / de suspensions. Le geste est parfois parcouru de douceur / de fluidité / de ralenti / d'arrondi / cristallisé dans un silence habité où les gestes sont mesurés, à peine esquissés comme en apesanteur. Il peut être au contraire exécuté avec une grande puissance, guerrière, féline, parfois retenue, ou alors dans une énergie aérienne, de relâchement en totale liberté. La dynamique du mouvement s'opère en faisant entendre un corps sonore en caisse de résonance qui édicte un corps musical. Étienne Jean-Baptiste le confirme en ces termes : « *“kow a ka fè son” (le corps produit du son et du sens) ou « yo ka fè ko a sonnen » (les musiciens font que le corps sonne⁶¹⁷)* ».

Le *dansè*, se tenant ainsi en maître absolu, ne se détache jamais pour autant, du son émis par la peau du cabri. Il évolue donc dans cet espace symbolique, matérialisé par l'ensemble de ces corps (musiciens, assistance) reliés entre eux, comme un cercle initiatique. Lui à l'intérieur de cette sphère circulaire qui ne prend vie, finalement que grâce à sa présence. Car le *dansè* révèle que tous ces corps constituent le corps dansant impliquant sa dimension vibratoire donc sonore. On peut entendre alors le fait que *lasistans* n'est jamais silencieuse ou muette dans la performance.

⁶¹⁷ Étienne Jean-Baptiste, 2013 *op., cit.*, p. 37.



Photo 49 : *Swaré-léwòz* au Festival de Gwoka, Sainte-Anne 2013. Source : Laurent de Bompuis.

Caractéristiques des genres du Gwoka

Les rythmes et les danses⁶¹⁸

Le répertoire admis du Gwoka repose essentiellement sur sept rythmes : *woulé*, *graj*, *toumblak*, *padjanbèl*, *kaladja*, *menndé*, *léwòz*, associés à des danses spécifiques respectivement du même nom. Parler des significations des rythmes et des danses reste encore problématique, tant les réponses apportées peuvent être divergentes et contradictoires. Les témoignages révèlent une disparité des réponses apportées par les uns et les autres sur les pratiques qu'ils ont vues, ou qui leur ont été transmises et parfois racontées oralement. À ce jour, il est difficile de le démêler, car ce travail précis sur l'origine des noms des rythmes et des danses ainsi que leur symbolique méritent un approfondissement.

Le *woulé*⁶¹⁹ « suivant le témoignage de certains vieux de la campagne, c'est un rythme qui a été créé à partir de l'une des différentes phases de travail du manioc. Il reproduit le mouvement rotatoire qu'accomplit l'un des participants appelé "fizet", à l'aide d'une énorme cuillère en bois, dans la

⁶¹⁸ La signification des sept rythmes et des danses *gwoka* selon Jocelyn Gabali dans son livre *Diadyéé, op., cit.*, pp. 110-134.

⁶¹⁹ Annexe 2-Audio rythme *woulé* et vidéo danse *woulé*, cf. : clé usb : dans le cadre de la manifestation des plasticiens « INDIGO », première édition, Fort-Fleur-d'Épée, Gosier, 1994, (00''01''- 1'10''). Source : Alain Jean.

chaudière à départager les grains fins de la farine de manioc des gros grains. Ce serait donc un rythme de travail tout comme le “*graj*”⁶²⁰ ».

Certains peuvent affirmer, qu’à l’origine, le *woulé* était un rythme de travail, dont s’employaient les ouvriers pour soutenir leurs efforts à concasser les pierres à l’aide des masses. Ces pierres servaient à la construction des routes en pavés⁶²¹. Ou le *woulé* était utilisé par les lavandières à la rivière, selon le tambourinaire et chanteur Fritz Naffer. En se référant à ce chant de *woulé* « *jenès manten* »⁶²² (*Jénès manten pòté dilo, pòté dilo pou nou alé, jénès mantè pòté dilo, pòté dilo pou nou lavé...*). Devant cette pluralité, on ne peut donc que retenir que c’est un rythme de travail lié à l’activité de l’homme.

Aujourd’hui, ce rythme n’a plus cette fonction, et la danse s’y rapportant se traduit par un balancé du corps, que nous nommons *baléyaj*. Ce va et vient du corps qui peut aller de droite à gauche, d’avant en arrière ou en tournant, conserve une certaine fluidité, rondeur et de suspension due au caractère ternaire du rythme. Lorsqu’on en voit la gestuelle, on a l’impression que le corps « roule » véritablement, donnant ainsi à voir une sensation de légèreté.



Dessin 2 : Pas de base du *woulé* : *baléyaj*. Source : Marie-Josée Philétas, In, Léna Blou, « *Techni'ka* », Pointe-à-Pitre, Jasor, 2005, p. 93.

Ce corps, devenu aérien, occupe l’espace, semble vouloir se suspendre indéfiniment dans le ciel. Dans le *woulé*, les mouvements sont progressifs : chaque pas connaît ses degrés d’amplitudes dans les mobilités et les directions prises. C’est la *rèpriz* corporelle qui, ici, permettra au danseur

⁶²⁰ Jocelyn Gabali, *op., cit.*, p. 120.

⁶²¹ Témoignage de Rony Théophile dans les années 2000, lors de nos divers échanges sur le Gwoka au cours de l’écriture de notre ouvrage « *Techni'ka* ».

⁶²² Composition d’Eugène Valcou, chanteur du nord Grande-Terre (commune d’Anse-Bertrand).

de changer de pas. Cette *rèpriz* consiste le plus souvent à balancer le corps, en tournant ou en sautillant sur un pied ou alors en tournant dans un sens ou dans un autre. Trompeur, à l'écoute, le rythme 6/8 du *woulé* donne la sensation de lenteur, de nonchalance, mais en réalité sa pulsation est relativement rapide et exige du danseur davantage de souffle, pour le réussir.

Le *graj*⁶²³ « [...] ce dernier a été créé à partir du travail du manioc. Il reproduit l'une des différentes phases de ce travail consistant à faire passer le manioc nettoyé et lavé sur une râpe afin de le réduire en une espèce de pâte qui donnera plus tard la farine et de la cassave. Ce geste s'appelle "*grajé*" d'où le nom du rythme "*graj*" qui exprime avant tout une envie de rendre actif. Il rend donc compte de l'esprit de travail chez les Guadeloupéens et joue un rôle stimulateur. En témoigne le chant que voici : "*Grajé, Grajé mannyok, woulo, grajé nouvo rivé*" (Travailleurs râpez le manioc, bravo, c'est l'arrivée de nombreux travailleurs à la râpe)⁶²⁴ ».

Rony Théophile confirme que le *graj* est un rythme de travail pour soutenir et stimuler l'activité dans la fabrication de la farine de manioc et de la cassave, pour rendre compte du geste du *grajé* (râper) le tubercule, pour étaler la farine. Le terme *graj* désigne râper et fait allusion, de manière générale, à la râpe du manioc. Il est vrai que le geste du *grajé manio*k ou tout autre geste agricole (planter, couper, sarcler...) était souvent repris au sein des groupes folkloriques de l'époque (1970), mais ce n'était pas le rythme *graj* qui était joué mais le *toumblak*. Nous avons eu pour notre part, l'occasion de voir l'illustration du lien entre *toumblak* et le *grajé manio*k. Sur une grande râpe, un homme râpe/*graj* le *ka-manio*k, et quand la fatigue se faisait sentir, il était relayé par un autre en continuum accompagné par le rythme *toumblak*. Nous avons pu y assister, lors de la manifestation culturelle du Nord Grande-Terre à Anse-Bertrand, en 2017, initiée par le *Gwadali* festival et Monsieur Jean Barfleur, pour rendre hommage à Eugène Valcou. Né à Campêche Anse-Bertrand, le 15 janvier 1911 et décédé en août 1982 ou 1983, il est considéré comme un très grand chanteur de *toumblak*, également danseur de quadrille. Selon le témoignage de Jean Barfleur, il était une force de la nature.

⁶²³ Annexe 3-Audio rythme *graj* et vidéo danse *graj*, cf. clé usb :

- Extrait n°1 : groupe *Kan'nida*, hommage à Sergius Geoffroy, Foucher Sainte-Anne, 2014, une petite fille dansant le *graj*. (00''01''- 00''42''). Source : Alain Jean.
- Extrait n°2 : un homme dansant le *graj* (00''01''- 00''42'').
- Extrait n°3 : *swaré* chez Bébé Rospart : *graj santimantal, dansè* : Florence Dupuis et *makè* : Bébé Rospart, (00''01''- 00''27''), juillet 2020. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=-iSInjKvbw>

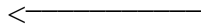
⁶²⁴ *Ibid.*, p. 116.

Le travail et l'effort pouvait symboliser parfaitement sa philosophie de vie. Il était un chanteur émérite dont les compositions avaient un lien à l'énergie du travail, de la terre, et notamment avec la culture du manioc. Cette initiative avait un double objectif : la réhabilitation de ce maître-*ka* un peu oublié et occulté dans les références et la transmission gwoka et mettre en exergue la spécificité régionale du Nord Grande-Terre. On peut considérer que le *toumblak* pour cette région à travers Valcou était un rythme de travail.

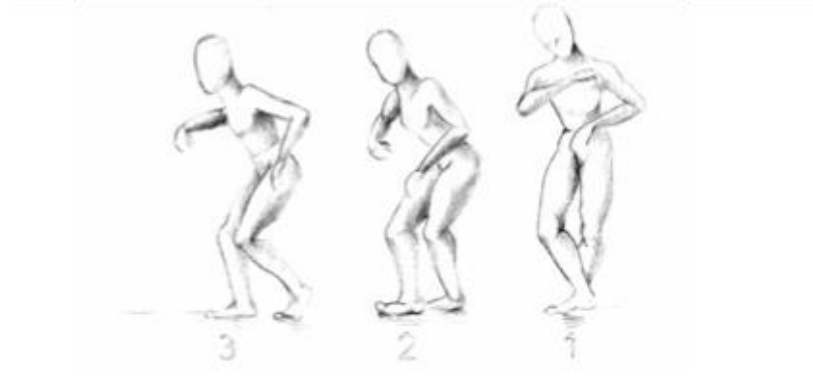
Or les textes de *graj*, pour la majorité des gens, font allusion au sentiment humain, autant dans le malheur que dans le bonheur. Il est admis par la très grande majorité des pratiquants du Gwoka que le rythme et la danse *graj* sont une évocation, une incantation à l'amour, au sentiment amoureux entre l'homme et la femme, le plaisir comme le *lenbé*⁶²⁵, (*Oulé lélé oulé lélé lala, oulé lélé, oulé lélé lala, oulélé oulé lélé lala oulé. Asya chayè chayè mènaj an mwen. Asya chayè chayè Pen dou an mwen. Asya chayè chayè menaj an mwen. Telman fi la chayè i chayè. On bwet a soulyè...*)⁶²⁶ Toutefois, nous retiendrons que les paroles peuvent varier à l'infini selon le chanteur, et le thème de l'amour n'est pas absolu et exclusif au *graj*. Il est celui qui exprime davantage les émotions, les sentiments que l'homme peut éprouver au cours de sa vie : l'amour, l'amitié, la jalousie, les désagréments, les déceptions... Mais, aujourd'hui, l'interprétation du mouvement dansé caractérise clairement la féminité, la douceur, la rondeur, la fluidité, le moelleux. On a la sensation que les pieds glissent sur du velours, et la sensualité résultante est susurrée et murmurée. Le bassin est prégnant, mais reste mesuré. Les gestes, les mouvements, les pas, les déplacements sont feutrés, chaloupés et alternés de façon régulière par la *rèpriz* à trois temps. Le danseur croise les deux pieds soit en avant, soit en arrière, avec un léger déséquilibre corporel, puis, tourne lentement sur lui-même pendant toute la durée du mélorythme, avant de marquer les trois accents musicaux avec trois parties du corps, soit distinctes (épaule, bassin, pied), soit similaires par exemple les mains, pour signifier la fin du phrasé musical.

⁶²⁵ Chagrin d'amour, spleen, langueur.

⁶²⁶ Cf. annexe n°8, un autre exemple de chant de *graj*, (texte et audio, cf : clé usb) avec le même refrain, *In, Indèstwaska*, Kristen Aigle, *chants de swaré léwòz*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2016, pp. 28-29.



Sens du mouvement



Dessin 3 : Pas de base du *graj* : *talonné*. Source : Marie-Josée Philétas, *In*, LénaBlou, « Techni'ka », Pointe-à-Pitre, Jasor, 2005, p. 155.

Le journal, *Le Colonial*, du 12 février 1918, dont l'un des titres est *Nouvelle du colonial* « *Bamboula* », nous confirme que la danse *graj* est dédiée au sentiment : « Une danseuse approche. D'un pas léger, elle mime une histoire d'amour. Les bras arrondis, souriante, elle minaude, fait des grâces, semble quêter un baiser⁶²⁷ ».

Notons que la *rèpriz* corporelle du *graj*, tout comme la danse *woulé*, précède toujours le début du pas et boucle la fin du pas. Le pas le plus caractéristique que nous nommons *talonné*, est un tapotement du pied au sol à peine esquissé soit par la plante ou la pointe du pied ou encore le *kanté* tout en piétinant sur la jambe d'appui. Le bassin est mobilisé à peine tout en douceur et la partie supérieure du corps est plus intériorisée dans une courbe, légèrement penchée en avant.

Le *toumblak*⁶²⁸ « est un rythme qui exprime en général de la joie et de l'amour, et qui se danse notamment avec le ventre qu'on fait bouger de multiples façons⁶²⁹ ».

⁶²⁷ Alex et Françoise Uri, *op., cit.*, p. 40.

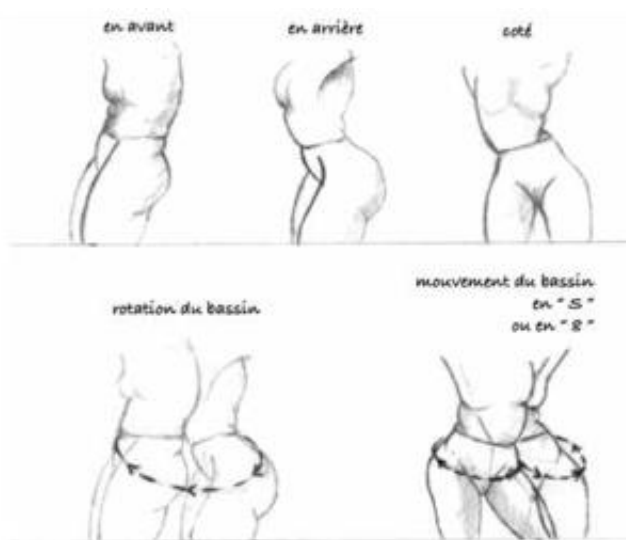
⁶²⁸ Annexe 4-Audio rythme *toumblak* et vidéo danse *toumblak*, cf. clé usb :

-extrait n°1 : festival de Gwoka, plage de Galba, Sainte-Anne, groupe *Voukoum*, juillet 2013, danseur : Bénéba. Source : Alain Jean. (00''01'' - 00''45'').

-extrait n°2 : *swaré-léwòz* à Poirier Petit-Bourg, septembre 2011, une danseuse, (00''01'' - 00''36''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=8lxum2lvbBg>. (00''01'' - 00''36'').

⁶²⁹ Jocelyn Gabali, *op., cit.*, pp. 110-111.

L'ensemble des acteurs de cette tradition et de façon unanime, considère que le *toumblak*, est le rythme de base. Il représente indéniablement le battement de cœur, celui du *Ka*, dit *boula-won*. C'est par lui que le *dansè* est plus à même de ressentir spontanément le tempo et de mieux s'initier à la danse. Et tous admettent pour la danse que c'est l'expression de la joie et de la vie. Le *toumblak* a gardé son caractère lascif, sensuel comme la *calenda*⁶³⁰ de l'époque coloniale. Il peut être perçu, pour certains, comme une danse vulgaire et indécente, mais elle exprime la vitalité et l'amour qui appelle à la rencontre. C'est une danse de sensualité par excellence, mobilisant essentiellement le bassin, les fameux « *kout-ren* » et quand il est exécuté plus rapidement, il est dit *toumblak-chiré*.

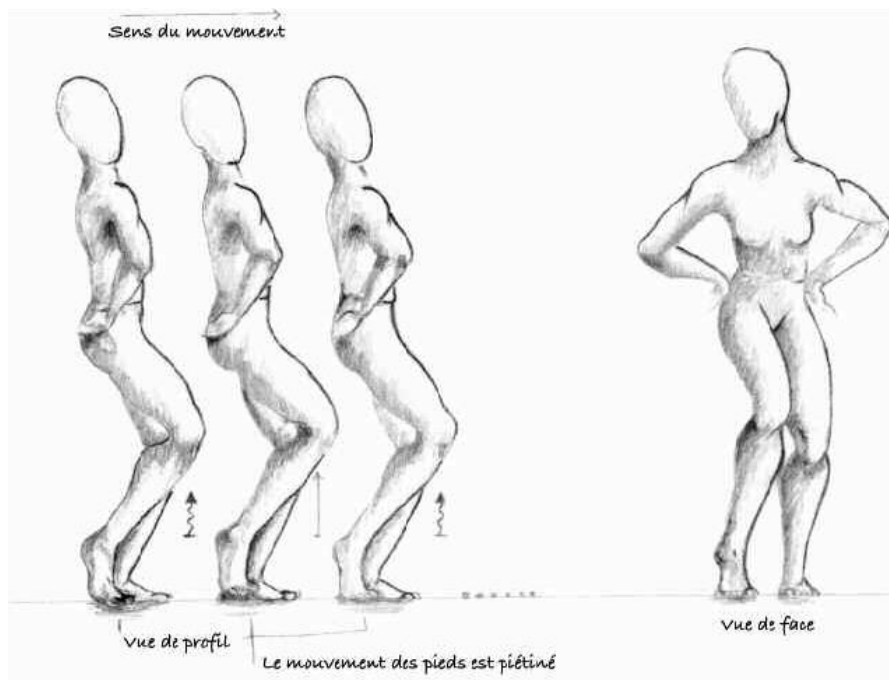


Dessin 4 : Mobilisation du bassin. Source : Marie-Josée Philétas, In, LénaBlou, « Techni'ka », Pointe-à-Pitre, Jator, 2005, p. 178.

Le bassin dans une très grande mobilité (*kout-ren*) bouge en avant, en arrière, latéralement, en rotation, en demi-cercle, en 8 et constitue le trait marquant de la danse *toumblak*. Le *dansè* montre l'étendue et la flexibilité de celui-ci, en accélérant ou en ralentissant, en se baissant touchant pratiquement le sol, alternant le niveau bas/haut, puis par un mouvement circulaire, il demande la *rèpriz* au *makè* et marque le dernier temps du mélorythme en bloquant le bassin dans une direction précise à sa convenance. Ce bassin fébrile, en opposition radicale avec le haut du corps qui se maintient dans un placement altier est un des dénominateurs communs et trait saillant de l'ensemble des danses afro-caribéennes.

⁶³⁰ Jacqueline Rosemain, 1990, *op. cit.*, p. 10.

Néanmoins, chaque pays possède sa façon propre de danser avec son bassin. Cette mobilisation du bassin est souvent associée avec la marche mais aussi au piétinement régulier sur un pied que nous nommons *genou-cassé*. Ce pas est récurrent dans les danses afro-caribéennes, sauf que la posture du corps peut varier en fonction des territoires. En Martinique par exemple, le centre de gravité est très proche du sol, le buste penché en avant et les membres inférieurs sont en dehors. Tandis qu'en Haïti, le *genou-cassé* s'exécute jambes quasi allongées.



Dessin 5 : Pas de base du *toumblak* : *genou-cassé*. Source : Marie-Josée Philétas, In, LénaBlou, « Techni'ka », Pointe-à-Pitre, Jasor, 2005, p. 53.

Ici, les pieds, l'un après l'autre, comme poussés à la poursuite du bassin dans une course folle où les pas se multiplient, changent de dynamique, de forme et de texture. C'est la règle qu'applique le danseur en toute liberté, à sa convenance, pour réaliser un geste, ou se délecter à travers un flot indéfini de pas. Il avance, recule, tourne, se déplace latéralement, sans oublier la *rèpriz*, point final à tout, par lequel il signale au *makè* qu'il désire s'exprimer autrement. La danse est basée sur un rythme binaire (2/4) de caractère pulsatif, comme une onde vibratoire. Elle peut être reconnue comme étant fondamentale, dans la mesure qu'elle possède un répertoire exhaustif de pas, qui sont réinterprétés pour la plupart, dans les autres danses.

Son caractère basique lui est conféré du fait d'une classification facilement identifiable des pas : pas fondamental, pas secondaires, pas spécifiques et pas de liaisons⁶³¹.

Le *padjanbèl*⁶³² « il exprime lui aussi de la joie et un certain désir de liberté, d'évasion. Quelquefois même il peut retracer un événement heureux ou malheureux mais en tout cas surprenant⁶³³ ».

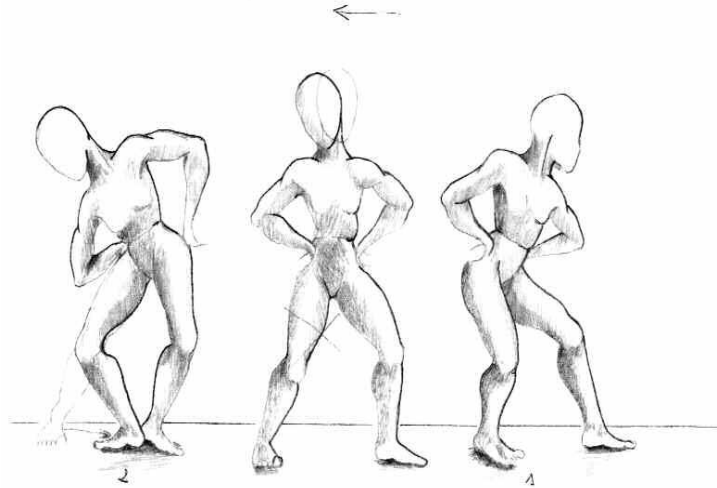
Le *padjanbèl*, selon Fritz Naffer, était utilisé pour les dameurs de route ou pour la coupe de la canne à sucre. Rony Théophile concernant le *padjanbèl* parle de *granjanbèl*, le considère comme la danse de la diablesse qui exécutait de grandes enjambées d'où le terme *granjanbèl* qui au fil du temps est devenue *padjanbèl*. On observe d'ailleurs chez la nouvelle génération de la pratique du Gwoka (année 2000) la réintroduction du terme *granjanbèl* tendant à le différencier du *padjanbèl* sans pour autant pouvoir formaliser, expliciter ni la nature, ni l'origine de cette différence.

On peut toutefois observer que le *padjanbèl* s'inscrit dans un ancrage au sol très prononcé et les gestes ne sont ni n'arrondis ni suspendus. Un caractère vindicatif dégage une certaine tonicité du point de vue rythmique. Mais du corps émane à la fois une dynamique syncopée, avec un soupçon de rondeur due à un balancé latéral. Tous les mouvements ont le même schéma : « l'aller » et « le retour », privilégiant un déplacement du corps, de l'extérieur vers l'intérieur, grâce à un plié profond que nous nommons *kalanjé*. La *rèpriz* corporelle est généralement exécutée par un déplacement de trois pas en direction des *tanbouyé*, comme un pré-appel suivi d'une marche, en tournant. Le *padjanbèl* a une particularité par rapport aux autres danses : c'est la seule qui, à la fin de la *rèpriz* (au *marquage*), ne possède pas de contretemps. La danse est composée à la fois de pas individuels et de pas composites.

⁶³¹ Cf : annexe n°9, le répertoire des pas (terminologie en *Techni'ka*), inventée par nos soins, résultat du travail entamé, il y a environ 15 ans.

⁶³² Annexe 5-Audio rythme *padjanbèl* et vidéo danse *padjanbèl*, cf. clé usb : *swaré-léwòz* du groupe *Kan'nida*, Faucher Sainte-Anne, 2004, danseuse : Huc. (00''01''- 00''41''). Source : Alain Jean.

⁶³³ *Ibid.*, p. 126.



Dessin 6 : Pas de base du *padjanbèl* : *kalanjé*. Source : Marie-Josée Philéas, *In*, LénaBlou, « Techni'ka », Pointe-à-Pitre, Jasor, 2005, p. 117.

Le *kaladja*⁶³⁴ « c'est un rythme lent qui exprime avant tout une certaine douleur morale, une idée de tristesse⁶³⁵ ».

Le *kaladja*⁶³⁶, lui, de manière unanime est identifié comme un rythme pour exprimer la tristesse, les peines et les souffrances. Les premiers enregistrements de Gwoka révèlent qu'il est joué sur un tempo relativement modéré, quasi soutenu et glisse aussitôt vers un *toumblak*⁶³⁷. On peut observer qu'il n'y a aucun chant dont les paroles évoquent la tristesse, (*Kalaja vivilo, vivilo vivilo ha. Kalaja vivilo, paka travay pou ti zozio. Kalaja vivilo, vivilo mari an chèn. Kalaja vivilo, senked maten kale sonnè.....*). Là encore, rien n'est prouvé, mais c'est une piste à explorer, pour vérifier que la mélancolie accordée à ce rythme, est bien liée au fait qu'on l'ait utilisé pour annoncer les obsèques des personnes décédés à la radio (RFO), aujourd'hui Guadeloupe 1ère de 1980 à 1993⁶³⁸. On observe que le *kaladja* est rarement joué dans les *swaré-léwòz*, *a contrario* du *toumblak*. Et lorsqu'il est joué à cette occasion, rare sont les danseurs qui s'aventurent dans le cercle de danse.

⁶³⁴ Il est à noter que le *kaladja* se compose en définitif de deux mouvements composé d'une partie lente, le *kaladja* et d'une partie plus soutenue, le *toumblak*, et généralement les danseurs (ses) s'expriment sur la partie plus dynamique, d'où une réelle difficulté à trouver des vidéos montrant la manière de danser le *kaladja*.

⁶³⁵ Jocelyn Gabali, *op., cit.*, p. 134.

⁶³⁶ Annexe 6-Audio rythme *kaladja* et vidéo *kaladja*, cf. clé usb : *kout-tanbou* organisé tous les jeudis par les frères Lesueur, au restaurant « Le coucher du soleil », Bouillante, 2018, (00''01''- 3'49''). Source : Anita Tendon.

⁶³⁷ Cf : annexe n°10, exemple de chant (texte et audio, cf. clé usb) *kaladja/toumblak*, *In*, *Indèstwaska*, Kristen Aigle, *chants de swaré-léwòz*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2016, pp. 43-44.

⁶³⁸ Lukuber Séjor, compositeur de la chanson, *Pein' é Plézi* de, auto-production, (distribution : société française/France music control), 1979.

Quand cela arrive, la performance dansée se traduit par une expression libre. Le plus souvent, la gestuelle témoigne d'une certaine lourdeur corporelle, par une marche lente, accentuée par des mouvements ondulatoires de la colonne vertébrale, de contraction au niveau du buste et du bassin. Elle reste une énigme, tant au niveau de l'exécution des pas que de la *rèpriz* corporelle qui ne sont pas clairement repérables. La *rèpriz* musicale est similaire à celle du *toumblak* mais exécutée plus lentement. On peut toutefois noter, qu'à l'époque florissante des groupes folkloriques d'antan, notamment le groupe d'Hilaire Francisque « Caribana » de Bouillante, le *kaladja*⁶³⁹ se dansait en couple (cavaliers aux dames, homme/femme), sur un tempo beaucoup plus soutenu, et que la *rèpriz* corporelle consistait à ce que le danseur fasse tourner sa partenaire, pour la tenir autrement par la taille, les mains, et, par un va-et-vient, leur corps se rapprochant ou s'éloignant. Ensuite, ils poursuivaient le pas qui peut faire penser à celui de la biguine, mais ici, la mobilisation latérale du bassin était plus accentuée. Il importe, en outre, de signaler que le *kaladja* était aussi une danse d'amour⁶⁴⁰, comme le font également observer les époux Françoise et Alex Uri, à travers le résultat de leur précieux travail sur les musiques de la Guadeloupe.

Le *menndé*⁶⁴¹ « c'est un rythme lui aussi très peu connu et qui représente pourtant un intérêt particulier du fait de sa grande ressemblance quasi totale avec un rythme africain du même nom existant encore en Sierra Léone (Afrique). En plus l'idée d'évasion collective qui caractérise le « *menndé* » guadeloupéen et qui a fait de lui un rythme de carnaval⁶⁴² ».

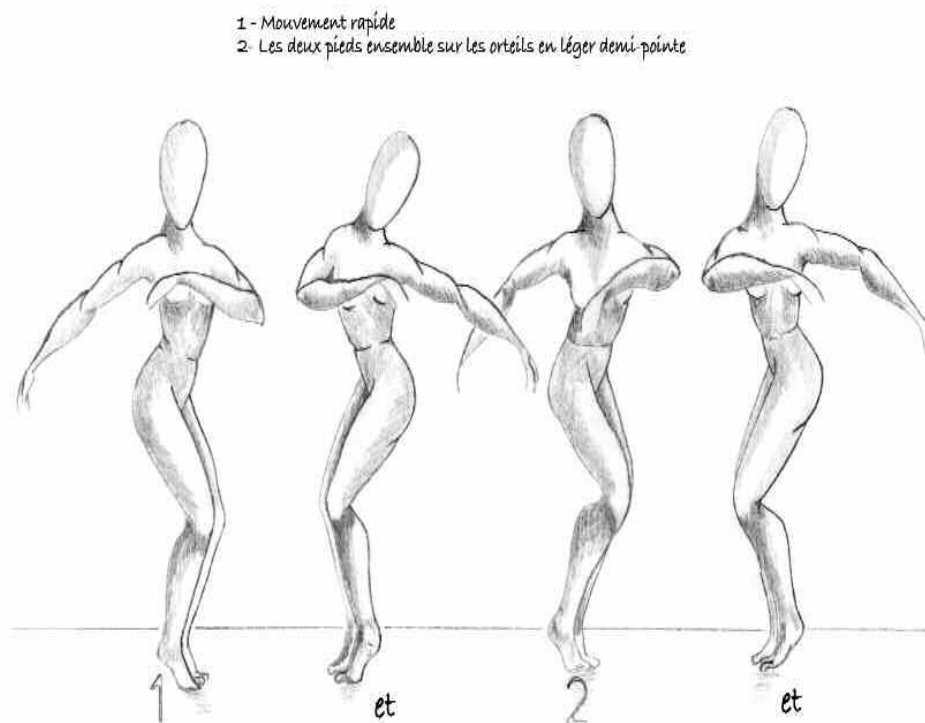
Le *menndé* quant à lui est systématiquement défini comme un rythme de carnaval. Rony Théophile précise que c'est le dernier rythme introduit dans le répertoire, élément relevé dans les travaux de Marie-Céline Lafontaine qui l'attribuerait à l'apport des Nègres Kongo, cela est confirmé par le maître Carnot. Il existe une autre interprétation de cette danse ayant disparu depuis, qui consistait en un affrontement entre deux hommes, pour faire montre de leur force et de leur virilité. Cette danse aujourd'hui conserve dans son expression la tonicité, la force, la rapidité et la puissance. Le rythme appelle l'énergie, le dévouement suscitant le plaisir de danser. L'énergie déployée par le danseur peut renvoyer à celle que l'on retrouve dans le déboulé des *group a pô* du

⁶⁴⁰ Alex & Françoise Uri, 1991, *op., cit.*, p. 34.

⁶⁴¹ Annexe 7-Audio rythme *menndé* et vidéo danse *menndé*, cf. clé usb : festival de Gwoka, plage Galba Sainte-Anne, (*chanté* : Zagalo Geoffroy, *makè* : Sonny Troupé, (00''01''- 00''41''), juillet 2000. Source : Alain Jean.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 132.

carnaval. Le mouvement de base se caractérise par des déplacements latéraux successifs des jambes et du bassin, sur un tempo rapide basé essentiellement sur le *piétinement* que nous appelons *twist*. Ici, le pas peut s'exécuter soit sur deux pieds, soit sur un seul pied, et les jambes, de façon très rapide, tournent d'un côté vers l'autre. Ce pas de base peut se décliner d'avant en arrière ou en tournant sur deux pieds ou encore sur un seul pied. Il est réutilisé pour signifier la *rèpriz* corporelle du *menndé*, ceci durant toute la durée du mélorythme. Mais, le pas, qui caractérise le plus cette danse, est l'oscillation rapide des épaules coordonnées avec la marche que nous dénommons « *soukwé* ». D'autres pas peuvent le caractériser, qui consistent en un mouvement de l'en-dedans et de l'en-dehors des jambes, avec l'opposition des bras en angle droit, par rapport à la direction des jambes.



Dessin 7 : Pas de base du *menndé* : *twist*. Source : Marie-Josée Philétas, *In*, LénaBlou, « Techni'ka », Pointe-à-Pitre, Jasor, 2005, p. 137.

Le léwòz⁶⁴³ « est un rythme assez riche et en même temps très complexe. Il rend compte de façon profonde de l'état d'âme parfois complexe lui aussi du peuple Guadeloupéen. En effet, tantôt il peut traduire un désir de lutte, tantôt une certaine mélancolie face à une situation pas très encourageante et tantôt quelque joie saine et mobilisatrice. Toutefois, il reste principalement un rythme de combat ».

Le *léwòz* et le *toumblak* n'entraînent aucune confusion, quant à leurs symboliques, le premier la joie et le second rend compte de l'état d'âme de l'être. Le *léwòz* est le rythme par excellence pour raconter l'existence et exprimer le sentiment humain immédiat, sur lequel la danse est incantatoire. Il peut traduire un désir guerrier, de lutte, de combat, et, parfois, une certaine mélancolie face à une situation triste voire une joie saine et mobilisatrice. On dit aussi que « le *léwòz* est la transpiration, la concentration de la misère, la douleur de la chair humaine. Le *léwòz* est noble, c'est l'évocation, c'est là qu'on prêche, qu'on se sent dire aux gens une vérité⁶⁴⁴ ».

Il faut d'emblée préciser que deux formes stylistiques s'affirment aujourd'hui dits : *léwòz indestwas* et *léwòz Jabren*. Le premier doit être entendu et compris comme étant le *léwòz* traditionnel, *originel*, considéré par ses tenants comme authentique et le second une nuance stylistique, dont la structure fondamentale du rythme est conservée. Au cours des années 1974, le chanteur Guy Konkèt⁶⁴⁵ et ses *tanbouyé* ont apporté une nouvelle façon de jouer le *léwòz Jabren* (ancienne habitation Jabrun), fait référence à un lieu situé dans la commune de Baie-Mahault. Madame Athénaïse, Ludovique Bach Dino, alias Man Soso, la mère de Guy Konkèt, habitait ce quartier. La présence de son fils, un créateur très novateur et un très grand virtuose du chant *gwoka*, ainsi que celle du *mèt-ka* Carnot attiraient le monde *Gwoka* des années 1970-1980. *Tanbouyé, chantè, dansè* s'y retrouvaient pour jouer, chanter, danser le tambour.

⁶⁴³ Annexe n°8 : Audio rythme *léwòz* et vidéo danse *léwòz*, cf. clé usb :

-extrait n°1 : *swaré-léwòz*, association *Fòs é tradisyon*, Goyave, 2018. (00''01''- 00''42''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=hAOewhneC1c>

-extrait n°2 : *swaré-léwòz* Union Outre-mer de Senart -Association/*Grenn-Ka*, Paris, 2012. (00''01''- 2'12''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=5OQwxjWxteA>

-extrait n°3 : Festival de *Gwoka*, Groupe *Indestwaska*, Sainte-Anne, 2012. (00'01''- 1'18''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=6rIzHW6wI90>

⁶⁴⁴ La parole de Guy Konkèt, Extrait du documentaire, *Gwoka, l'âme de la Guadeloupe ?* Caroline Bourguine et Olivier Lichen, Productions : Les films du Village – TLT Zaradoc Films, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=j4zT5jafLnQ>. Consulté le 10 juillet 1998.

⁶⁴⁵ Guy Conquête (*Konkèt*), né en 1950 à Jabrun/Baie-Mahault, décédé en mai 2012. Il reste une figure marquante non seulement pour la virtuosité de sa voix et pour la modernité de ses chansons, n'hésitant pas à se mêler au milieu du jazz et du free plus ouvert qu'aujourd'hui, rencontrant Randy Weston, David Murray et récemment son compatriote Jacques Schwarz-Bart, que pour sa position artistique engagée. Ses chansons, porte-drapeau des émeutes de 1967 la ("*Guadeloup malad*"), sont interdites de diffusion sur les radios officielles.

Au fil du temps, la maison familiale est devenue un haut lieu de rencontre du Monde gwoka qui, même après la mort de Man Soso⁶⁴⁶, en 2017, et de son fils, en 2012, demeure encore un lieu mythique et symbolique. C'est de là que s'origine et naît le *léwòz-Jabren*, que la nouvelle génération situe à tort, à Jabrun, en Grande-Terre, puisque la commune de Baie-Mahault fait partie de la Basse-Terre. On peut observer lorsque la danse *léwòz* est exécutée par les Anciens, avec une tendance au minimalisme et de mesure pour rendre compte de la virtuosité, cela s'oppose à l'exubérance des pas et du mouvement de la jeunesse. Ici, les gestes de ces premiers sont mesurés, ne se limitant essentiellement qu'au niveau de la partie inférieure du corps. Ces gestes sont réalisés comme une conversation des jambes et des pieds, le reste du corps se cantonnant dans des mouvements à peine perceptibles. Le *léwòz* est une danse incantatoire, où l'âme guerrière se révèle symbole de l'identité et de la résistance. C'est la danse également d'improvisation par excellence : la parole solitaire du corps excelle dans le Bigidi et se livre dans un dialogue, riche et créatif, entre le *dansè* et le *makè*. Cela se fait dans un laps de temps extrêmement court, où tout doit être dit. Pendant ce monologue quasi-incessant, fait de babillage, de chuintement, de gazouillement, de protestation, de révolte, de murmure et de silence, l'être exprime toutes ses émotions, ainsi que la réalité de son existence. Le mouvement le plus récurrent, qui caractérise la danse, est un déséquilibre permanent du corps frôlant la chute, grâce à ce jeu d'appui instables comme le talon ou le *kanté* des pieds. Le *dansè* est dans une improvisation constante dans sa relation avec le *makè* qui tente de traduire sur son *ka* les moindres de ses pas. Pour le reste, on peut aussi considérer le *léwòz* et le *toumblak*, comme constituant les piliers fondateurs du Gwoka. Notons aussi que le *léwòz* (rythme, danse, chant et *rèpriz*) représente la matrice gwoka dans sa symbolique, sa technicité, sa codification et sa complexité d'interprétation. Ici, la synergie entre les deux performances, musique et danse, nous révèlent un fil imaginaire tendu entre le *tanbouyé* et le *dansè*.

⁶⁴⁶ Man Soso, née Athénaïse, Ludovique Bach Dino, en 1918 et décédée en 2017, ancienne responsable d'un débit de boissons amarreuse et vendeuse dans les plantations de cannes. Elle acquiert la faculté de rassembler en organisant des *Léwòz* dans son *bik* (son domicile) à Jabrun Baie-Mahault. Cet espace « chez Man Soso », devient progressivement pour le monde du Gwoka un haut lieu du patrimoine culturel guadeloupéen, où se sont produits d'illustres musiciens traditionnels tels Carnot, Délos... Source : Marie-Line Dahomay. www.lameca.org. Consulté le 10 juin 2020.



Photo 50 : Ici la relation et la proxémie entre le *dansè* et le *makè* qui est placé au milieu, entre-les des deux *boularyen*.
Source : Christian Geber, 2017.

Le pas fondamental, qui constitue la danse, est le verbe d'action marcher, que nous nommons *aladriv*. C'est en variant et en jouant sur les différentes manières de traduire chorégraphiquement cette marche de l'aléa, que les pas se créent dans leur forme, leur direction et leur dynamisme. C'est en solidarissant, en manipulant en permanence ces trois critères le temps, l'énergie et la *rèpriz*, que la danse se construit en tant que processus, de l'inattendu et de la rupture, en somme, le Bigidi. Ainsi, l'imprévisibilité rapproche un peu plus le danseur de la virtuosité.

Danses	Qualités
<i>Toumblak</i>	Tellurique, joyeux, vitalité, dynamique, laisse sortir l'expression de soi ; favorise l'organicité du mouvement, l'aspect ludique ; instruit la conscience rythmique (pulsation, tempo, <i>boula won</i>).
<i>Woulé</i>	Eau, air, fluidité, légèreté, favorise la mobilité des bras, la sensation de poids, la qualité du lourd et de la suspension, favorise aussi la conscience de la légèreté, et déclenche l'amplitude ainsi que l'élévation du mouvement
<i>Menndé</i>	Feu, dynamique, tellurique, tonique, développe l'endurance, la rapidité du mouvement, favorise la gestion respiratoire et aide à la tonicité musculaire ; favorise aussi le travail articulaire (rotation interne, externe).
<i>Padjanbèl</i>	Tellurique, tonique, permet de travailler un rythme binaire, à trois temps (un balancé différent du <i>woulé</i>), conscientise la notion d'être sur l'axe et hors de l'axe et favorise le déplacement des volumes et du poids du corps.
<i>Graj</i>	Douceur, légèreté, velours, miel, nourrit l'expression de la féminité.
<i>Kaladja</i>	Mélancolique ou joyeuse, dynamique ou modérée (selon les interprétations), permet la relation à l'autre (si le rythme est plus soutenu). Facilite la socialisation et favorise l'expression libre si le rythme est abordé lentement.
<i>Léwòz</i>	Tellurique, mangrove, lourd, facilite l'ancrage au sol, réveille la conscience du poids, permet de travailler les déplacements des volumes (tête, buste, bassin), nourrit la conscience du Bigidi, du déséquilibre et privilégie le travail d'être hors de l'axe. Réveille les états de corps fluctuants, les contrastes d'énergies, les changements de dynamique et avantage le travail des contretemps, des hors-temps et des syncopes. Permet de travailler la notion de silence corporel (habité), favorise le travail sur la structuration non métrique du temps et nourrit le travail d'improvisation et la relation au <i>makè</i> . Développe la créativité, la singularité, l'affirmation de la personnalité du danseur ; renforce la confiance en soi, favorise la <i>posture-ka</i> fermée, aide le travail des transferts des appuis (pieds) asymétriques et symétriques, permet de travailler l'espace aléatoire.

Tableau 2 : Récapitulatif de l'apport des rythmes sur le plan énergétique des sept danses du Gwoka.

Retenons aussi qu'il existe des pas qui sont bien spécifiques à chaque danse, et ne peuvent donc être transposés dans d'autres danses tel que le *soukwé* du *menndé*, le *koupé-kann* du *toumblak* par exemple.

Ici, nous retrouvons les partitions du répertoire musical *gwoka* pensé et écrit par Georges Troupé, comme outil pédagogique pour l'apprentissage des différents rythmes.

Partition n° 1, n°2, n°3, n°4, n°5, n°6, n°7 illustrant les transcriptions solfégiques des sept rythmes *gwoka* (*toumlak*, *menndé*, *woulé*, *padjanbèl*, *graj*, *kaladja*, *léwòz*). Source : Georges Troupé, *In*, Lēnablou, « Techni'ka Méthodologie et principes culturels caribéens pour l'enseignement du Gwoka et du Bigidi », Pointe-à-Pitre, Jasor, 2021.

Partition 1 : *toumlak*, p. 62.

① **TOUMLAK** • Métronome : 108

UNE MESURE

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1

G D D G D G D G D D G D G D G

Partition 2 : *menndé*, p. 6.

③ **MENNDÉ** • Métronome : 104

UNE MESURE

1 2 3 4 5 6 7 8 9

G D G D G D D G D

Partition 3 : *woulé*, p. 63.

② **WOULÉ** • Métronome : 160

UNE MESURE

1 2 3 4 1

G D G D G

Partition 4 : *padjanbèl*, p. 64.

④ **PADJANBÈL** • Métronome : 152

UNE MESURE

1 2 3 4 5 6 7 8 1

G D G D G D G D G

Partition 5 : *graj*, p. 64.

⑤ **GRAJ** • Métronome : 92

UNE MESURE

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1

G D D G D G D D G D G

Partition 6 : *kaladja*, p. 65.

⑥ **KALADJA** • Métronome : 80

UNE MESURE

1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2

G D D D G D G D D D G D G D

Il existe d'autres rythmes, qui sont peu joués, sauf par de rares experts. Parmi eux, il y a le *sobo*, qui est quasiment oublié et était jadis couramment interprété par Carnot, un des anciens *mèt-ka*, ainsi que la première forme polyrythmique contemporaine, *takout*, inventée par le groupe *takouta*, dans les années 1973. À cette liste, on adjoint également le *mayolè*⁶⁴⁷, qui est un art de combat simulé, dans une forme dansée particulière, rythmée par le son des tambours. Elle consiste en un duel aux bâtons des danseurs, symbolisant ainsi la résistance. Actuellement peu pratiqué, le *mayolè* est tout de même maintenu par l'association des *mayoleurs* du Moule en Grande-Terre.

Notons que dans le Gwoka, chaque rythme a, certes, son particularisme, mais le *banjolita* ou *bouladjèl*⁶⁴⁸ est un genre à part et spécifique à la Guadeloupe. C'est la transposition du son du *ka* interprétée uniquement avec la voix, lors des veillées funéraires, avec l'éviction des tambours qui n'étaient pas pratiqués dans de telle circonstance. Mais depuis, on observe dès la fin des années 1980, la présence des tambours de façon systématique dans les cérémonies funéraires. Sur la Grande-Terre la musique du *bouladjèl* accompagnait les chants, les jeux (*zizipan*⁶⁴⁹, *pilé kako*⁶⁵⁰) et les luttes (*bènadèn*⁶⁵¹, *sové vayan*) que l'on pratiquait à cette époque. Cette façon de jouer le

⁶⁴⁷ Annexe 9-Vidéo *mayolè* : marché couvert de la ville de Pointe-à-Pitre, juillet 2016, (00''01'' - 00''15''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=D2u1PGuvkuY&t=9s>

⁶⁴⁸ Annexe 10-Vidéo *bouladjèl* : répétition du groupe *Kan'nida* au festival de Gwoka, Sainte-Anne, 2016, (00''01'' - 00''22''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=y6OJYyYe4hQ>

⁶⁴⁹ Annexe 11-Vidéo *zizipan* : spectacle du groupe *Kan'nida* à Bruxelles, « Konzertausschnitte aus dem konzert vom, juin 2015, (00''01'' - 00''43''), source : (Klangkosmos weltmusik NRW), <https://www.youtube.com/watch?v=y6OJYyYe4hQ>

⁶⁵⁰ Annexe 12-Vidéo *pilé kako* : (00''01' - 00''22'').

⁶⁵¹ Annexe 13-Vidéo *bènadèn* : *véyé* Hilaire Geoffroy, plage Galba Sainte-Anne, 2011, (00''01'' - 00''58''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=QNChPmCsqM>

Gwoka avec la bouche est particulièrement repérée, dans la région des Grands-fonds de Sainte-Anne, où le groupe *Kan'nida* perpétue cette tradition.

Principes structurants du Bèlè

Les thèses d'Étienne Jean-Baptiste et de Simone Vaïty vont être le support et les référents privilégiés pour aborder les principes structurants du Bèlè. Le Bèlè s'entend comme une véritable matrice, un fait social total, au même titre que le Gwoka de la Guadeloupe et du Kaséko de la Guyane. L'Homme martiniquais afro-descendant se reconnaît et signe son identité dans le monde du tambour.

Le Bèlè à l'instar du Gwoka est un terme générique qui désigne à la fois les danses, les rythmes, l'*instrumentarium*, les chants, mais aussi la *swaré* (soirée) où les « gens du monde Bèlè » se rencontrent. Le Gwoka procède à l'improvisation alors que le Bèlè fonctionne par bricolage, c'est-à-dire un système d'inversion d'un même matériau musical et dansé. Jadis la pratique était associée au paysannat et cantonnée au monde rural. On assiste depuis, à un engouement qui touche toutes les classes sociales et tous les âges, ceci sur l'ensemble du territoire. Et la multiplication des lieux de diffusion y contribue fortement, favorisant l'augmentation d'un public diversifié. La ville de Fort-de-France, vit au rythme de cette activité ceci, quasiment tous les week-ends. La *swaré-bèlè* se pratique dans des lieux publics, démarrant vers 19 heures jusqu'aux environs de 2 heures du matin, ceci aussi bien sur les marchés, les grandes places que les *Pitt* de combats de coqs. En Martinique on distingue, le bèlè du Nord Atlantique composé du bèlè de Sainte-Marie et du bèlè de Basse-Pointe, que l'on trouve à l'extrême Nord Atlantique. Le bèlè du Sud circonscrit le Sud Caraïbe martiniquais. Le *danmyé*, danse de lutte, est pratiqué de façon autonome sur l'ensemble du pays. En général la soirée débute par le *danmyé*, puis le Bèlè se déroule sous forme de cycles, on commence par exemple, par un *gran bèlè*⁶⁵², avant d'enchaîner avec deux *bèlè*, *kourant*⁶⁵³,

⁶⁵² Annexe n°14-*gran bèlè* : *gran Bèlè* – Le groupe des *Ansyens* (Anciens) de Sainte-Marie, extrait émission Select Tango RFO Martinique, 1983. (00''01'' - 3'09''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=pv56hVrSgvc>

⁶⁵³ Annexe 15-Vidéo *bèlè kourant* : *swaré-bèlè* organisée par l'association « Bèlènou », au quartier Roches carrées au Lamentin, Martinique, le 05 juin 2010, (00''01'' - 1''03''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=QK7ITzkIdds>

*dous*⁶⁵⁴ ou *pitché*⁶⁵⁵, puis un *bélia*⁶⁵⁶ et deux autres *bèlè*, avant de terminer avec un *marin bèlè* et deux autres *bèlè*. En sus de la *swaré-bèlè*, on a des expressions spontanées au tambour qualifiées de *moman bèlè* ou *bèlè mawon*, l'équivalent du *kout-tanbou* de Guadeloupe. Le *bèlè* samaritain est dominant et marginalise ceux du Sud et de Basse-Pointe. Cette prépondérance se traduit par le fait d'une référence au quadrille et au jeu de tambour soliste, caractérisant le *Bèlè* de Sainte-Marie. Le *Bèlè*, à première vue, est un genre musico-chorégraphique collectif, qui *a priori* se conforme à la forme quadrille dans son rapport spatio-temporel, mais Vaïty Simone nous ouvre une autre perspective.

« Les danses du *bèlè* samaritain et celui de Basse-Pointe se dansent en quadrille. Elles viennent signifier ou symboliser l'appropriation d'un espace social, puisque le quadrille ne signifie pas ici une simple transposition d'une danse européenne, mais elle est plutôt une réinterprétation symbolique se réalisant en une forme géométrique de l'équilibre pour délimiter rigoureusement un espace social clos où interagissent deux couples qui interprètent une nouvelle humanité. Il s'agit à travers les pas chorégraphiés, d'établir les contours rigoureux de la socialité des mornes du *Bèlè*⁶⁵⁷ ».

En Martinique le *Bèlè* s'identifie selon la région, on en distingue trois : *Bèlè* samaritain du Nord (le plus courant), *Bèlè* de Basse-Pointe⁶⁵⁸ et *Bèlè* du Sud (*bèlè di sid*⁶⁵⁹) L'identification se précise par famille de genre correspondant au *ti-bwa*. On a donc pour la région samaritaine :

-la famille *ti-bwa bèlè* (*tak pi-tak-pi-tak*), dont le genre se décline ainsi par le *bèlè kourant* - *bèlè cho* - *bèlè pitché* - *bèlè dous*

-la famille *ti-bwa gran bèlè* (*tak-pi-tak-pi-tak-tak-tak*) qui regroupe le *gran bèlè*⁶⁶⁰ - *marin bèlè*⁶⁶¹

⁶⁵⁴ Annexe 16-Vidéo *bèlè dous* : *bèlè* du Nord de Martinique, groupe *bèl kanman*, Trinité Martinique, juin 2014. (00''1'' - 1'02''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=YD1AoHdCwNo>

⁶⁵⁵ Annexe 17-Vidéo *bèlè pitché* : *swaré Bô kannal*, 2018. (00''01''-1'02''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=nS1x40m7M4>

⁶⁵⁶ Annexe 18-Vidéo *bélia* : *swaré-bèlè* samedi gloria au *pitt* de Casérus, Sainte-Marie, 2015, (00''01''- 1'16''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=pLRyC9D5lhU>

⁶⁵⁷ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 139.

⁶⁵⁸ Annexe 19-Vidéo *Bèlè* Basse-Pointe : *Bô kannal*, Fort-De-France, janvier 2019, (00''01'' - 00''46''). Source : https://www.youtube.com/watch?v=kBAz-4a_CZ0

⁶⁵⁹ Annexe 20-Vidéo *Bèlè li sid* : *swaré-bèlè* du sud, *pitt* de Dillon, pour les 20 ans de la AM4, 2005, (00''01''- 00''49''). Source : Étienne Jean-Baptiste.

⁶⁶¹ Annexe 21- *marin bèlè*, *Lakouzémi*, Sainte-Anne, août 2008. (00''01'' - 6'50''). Source : Étienne Jean-Baptiste, archives personnelles.

– *bélya*.

-et on a le *ti-bwa vénézwèl* (*ta ki ti ki ta kit ki ki ta*).

À cette classification se rajoute la famille des danses périphériques dites danses *lalin-klè* qui réunissent *vénézuel*⁶⁶² – *ting-bang*⁶⁶³ – *mabélo*⁶⁶⁴ – *woulé mango*⁶⁶⁵ – *karésé yo*⁶⁶⁶ – *kanigoué* ou *kanigoué*⁶⁶⁷ – *kalenda*⁶⁶⁸. À l'époque pré-départementale, les danses *lalin-klè* avaient une autonomie dans le Bèlè, on pouvait assister, les dimanches après-midi, à des *kalendas*. Le nombre de participants était illimité ce qui donnait une forte dimension collective et sociale. En cercle, on retrouvait le *ting-bang* et le *woulé mango*, en ligne le *mabélo* et le *vénézwèl*, le *kanigoué* pour les pièces à commandement.

Le Bèlè de Basse-Pointe quant à lui, situé au nord de Sainte-Marie, ne se pratique plus en quadrille, mais selon le principe des danses périphériques en ligne, même s'il s'exerce avec le même répertoire que le Bèlè de Sainte-Marie avec notamment le *bèlè*, le *gran-bèlè* et le *bélia*.

Au Sud on retrouve le Bèlè du Sud avec le répertoire comprenant le *bèlè li sid*, le *gran bèlè li sid* et *kalenda li sid* (ici le *kalenda* est collectif comme un bal, c'est la grande différence par rapport au *kalenda* du nord qui se danse seul).

L'ensemble des Bèlè privilégie le ballet de couple, de manière différenciée en fonction de la région originelle.

⁶⁶² Annexe 22-Vidéo *vénézuel* : émission « Select Tango » sur le Bel air, RFO Martinique, 1993, groupe *Mafwamé* de Fonds-Saint-Jacques de Sainte-Marie. Source : <https://youtu.be/lb9-mZ4EZ7A>

⁶⁶³ Annexe 23-Vidéo *ting-bang* : *swaré-bèlè* au marché de Trinité, 2013, (00''01'' - 4'10''). Source : Étienne Jean-Baptiste.

⁶⁶⁴ Annexe 24-Vidéo *mabélo* : association culturelle à Paris, 2008, (00''01'' - 1'43''). Source : <https://youtu.be/UtG2uLDEUUI>

⁶⁶⁵ Annexe 25-Vidéo *woulé mango* : *swaré-bèlè* Dartagnan Laport, marché de Trinité, 2013, (00''01'' - 00''36''). Source : Étienne Jean-Baptiste.

⁶⁶⁶ Annexe 26-Vidéo *Karésé yo* : Chanteuse Siméline Rangon, créatrice du chant et de la danse, émission « Select Tango » sur le Bel air, RFO Martinique, 1993, (00''01'' - 4'27''). Source : <https://youtu.be/lb9-mZ4EZ7A>

⁶⁶⁷ Annexe n°27- *kanigoué* : groupe *Mafwamé*, émission « Select Tango » sur le Bel air, RFO Martinique, 1993, (00''01'' - 2'01''). Source : <https://youtu.be/lb9-mZ4EZ7A>

⁶⁶⁸ Annexe 28-Vidéo *kalenda* : *swaré-bèlè* à *Lakou Trankil*, 2013, (00''01'' - 1'24''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=dgNaCcaSlow>



Carte 4 : Pratique des différents genres de Bèlè selon les régions en Martinique. Source : In, Vaïty Simone, *La question de la modernité dans l'art bèlè martiniquais*, thèse de doctorat Arts plastiques/Musicologie, Université des Antilles, 2016, p. 148.

Par ailleurs, on peut noter un autre genre, qui possède plusieurs nominations différentes : *danmié*⁶⁶⁹ ou *damyé*, *ladja*, *konkoyé* ou *won pwen* qui exprime à la fois dans son exécution, une danse et un art de combat. Ce genre stylistique, en parfaite indépendance, a connu une période d'apogée dans les années 1950-1960, suivi d'un déclin. Aujourd'hui, il est redynamisé et se pratique sur l'ensemble de l'île. On peut l'observer dans la ville du Lamentin, lors du samedi gloria ou de la commémoration annuelle de l'abolition de l'esclavage au François. Il débute généralement la *swaré bèlè*. Vaïty le décrit de la sorte :

« Le *Danmié* représente la danse de lutte entre deux combattants qui s'affrontent au rythme du tambour qui influe sur le combat en incitant et en marquant les coups. Le théâtre de la performance se formalise à partir du placement du tambour chevauché par le *tanbouyé*, avec le joueur de *ti-bwa* qui se place à l'arrière du fût. Il s'y adjoint le chanteur accompagné en arrière-plan par le chœur généralement mixte. C'est à partir de ce noyau que va se circonscrire l'espace de la performance⁶⁷⁰ ».

Elle poursuit dans la description :

⁶⁶⁹ Annexe 29-Vidéo *danmié* : *Danmié* Martinique, film de Guy Deslauriers, scénarisé par Patrick Chamoiseau, 2018, (00''01'' - 1'33''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=8fYwIEqhCVc>

⁶⁷⁰ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 254.

« Dans ce jeu, le *Wèlto* s'exerce par l'entremise du *trio* (le tambour et les deux combattants). Le principe prévalant ici est de laisser croire et de mimer une offensive, tout en masquant une autre, celle que l'on souhaite mettre réellement en action, que l'adversaire ne soupçonnera pas, pour qu'il soit terrassé par surprise. Dans cette ambiance de combat ou de lutte, la musique viendra à la fois installer une quiétude du jeu et de manière impromptue, enclenchera des phases, en homologie stricte et différenciée, de la danse. Ainsi, dans la lutte/danse *Danmié*, il n'existe pas de critère de poids, de sexe ou d'âge pour s'affronter. Seul le critère de l'aptitude à la ruse est prépondérant⁶⁷¹ ».

D'autres genres sont repérables dans les pratiques traditionnelles en Martinique qui, pour certains, sont réactivés par les acteurs culturels de l'île. On peut retrouver les musiques de travail, comme le coup de main. C'est une pratique agraire d'entraide entre voisins, amis parents. Le coup de main est usité dans les quatre aires géographiques de la Martinique. On peut distinguer le *lafouytè* pour Sainte-Marie, le *britè* pour le Nord Atlantique, le *lasotè*⁶⁷² pour le Nord Caraïbe et le *madjoumbé* pour le Sud. Cette activité est accompagnée au tambour *bèlè* et s'y rajoute les conques de lambis (trompes de coquillages *Lobatus Gigas*) pour le *lasotè*. L'orchestre *bèlè* est composé de manière générale d'un tambour *bèlè*, un *chantè*, un groupe de *répondè* (chœur) et d'un *bwatè* (joueur de *ti-bwa*)⁶⁷³. L'ordre d'entrée des officiants dans la performance musico-chorégraphique suit la chronologie suivante : *chantè* – *répondè* – *bwatè* – *tanbouyé* – *dansè*.

Dans ce contexte, c'est également le *chantè* ou maître de cérémonie dont son rôle ici, est de déterminer le genre et l'ordonnancement de la *swaré-bèlè* et l'alternance du répertoire, il est aussi en charge de la mélodie. Les *répondè* (chœurs) devront respecter la séquence de réponse indiquer par ce dernier. Ce principe de question/réponse, qu'Étienne Jean-Baptiste qualifie de « dynamique pendulaire » se définit à travers la formulation la plus courante de chant responsorial. Le joueur de *ti-bwa* exécute la formule mélorythmique, qui assure l'ostinato, un peu le corollaire du *boula* guadeloupéen. Il est principalement joué à l'arrière du tambour grâce à deux baguettes faites à partir de branches droites d'arbrisseaux aux bois durs. Le *bwatè* (joueur de *ti-bwa*), manipule pour faire ressortir une rythmique stable, c'est une véritable clé qui détermine le genre musical joué,

⁶⁷¹ *Op., cit.*, p. 255.

⁶⁷² Annexe 30-Vidéo *lasotè* : le coup de main pour labourer la terre, accompagné de tambour, de conque de lambi, de *ti-bwa* et d'un chanteur, Fonds-Saint-Denis, mai 2012, (00''01'' - 00''23''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=LNBLCe-lnWY&t=77s>

⁶⁷³ Annexe 31-Vidéo joueur de *ti-bwa* : musicien : Daniel Bardury qui interprète le *ti-bwa* du *gran bèlè*, émission « Select Tango » sur le Bel air, RFO Martinique, 1993, (00''01'' - 00''43''). Source : <https://youtu.be/lb9-mZ4EZ7A>

divisé en deux grandes familles, comme cela a été précisé en *supra*. Tous les officiants (*tanbouyé chantè, répondè, dansè*) s'appuient sur cette base rythmique qui offre la liberté à chacun d'improviser, car le *ti-bwa* maintient en quelque sorte l'harmonie. La Martinique se distingue de la Guadeloupe et de la Guyane sur le nombre de tambour, un seul tambour est dédié à la musique *bèlè*. Il est de forme allongée et conique par rapport au tambour *kasékò* et *gwoka* plus arrondis. Il détermine l'axe central pour le placement des *dansè* (danseurs). Il est en position couché à même le sol, ce qui permet au *tanbouyé* d'être à califourchon, lui donnant une certaine aisance et dextérité pour jouer autant avec les mains que le talon du pied pour créer de l'inédit dans la performance rythmique. Le tambourinaire a un véritable rôle de commandeur, car c'est lui qui dirige les différentes séquences de la pièce dansée, ainsi que le début et la fin. En effet c'est le langage tambouriné qui déclenche l'entrée et la sortie des huit danseurs (hommes et femmes) par la formule *kouri-lawonn*. Le *tanbouyé*⁶⁷⁴ marque avec ses phrasées improvisées les différentes étapes de l'évolution de la pièce dansée en question, notamment la montée au tambour, lorsque chaque couple va se détacher du reste du groupe pour avancer vers ce dernier. Son rôle est primordial, en véritable commandeur, car c'est aussi lui qui procède à la codification sonore pour déterminer le placement des officiants à partir de l'axe du tambour. Simone Vaïty explicite la technique de frappe du tambourinaire qui est assis à califourchon sur son tambour et joue à mains nues. L'une des mains assure l'accompagnement permanent, l'autre crée des formules mélorythmiques qui avec un jeu d'écart des doigts peut moduler le son. Les frappes avec doigts écartés produisent des timbres aigus, ceux avec les doigts resserrés réalisent des sons graves. Tandis que l'un des pieds permet de maintenir l'équilibre sur le fût, et l'autre, par une pression verticale du talon, module la hauteur des sons.

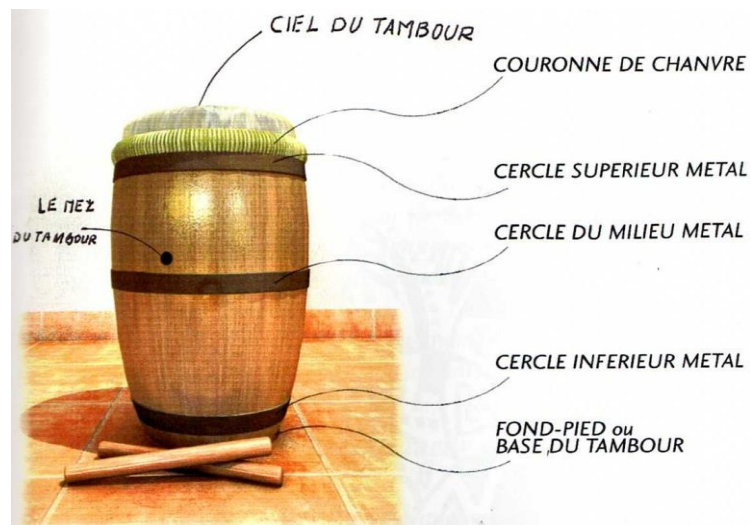
Les modulations sonores pouvaient être nuancées par une technique ancienne, moins répandue aujourd'hui, consistant à tendre horizontalement au centre de la membrane du tambour, un timbre de bûchettes de feuilles de cocotiers ou de fougères et de petits cylindres à base de plumes de canard ou d'oie, avec l'aide des attaches sur le fût. « Ce procédé produit une distorsion et amplification du son qui confère à la sonorité du tambour une esthétique particulière⁶⁷⁵ ».

⁶⁷⁴ Annexe 32-Vidéo *tanbouyé bèlè* : musicien : Apollon Vallade, émission « Select Tango » sur le Bel air, RFO Martinique, 1993, (00''01'' - 1'19''). Source : <https://youtu.be/lb9-mZ4EZ7A>

⁶⁷⁵ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 324.



Photo 51 : Technique ancienne, de tendre une attache au centre du tambour *bélé* pour obtenir une distorsion sonore et plus de nuances rythmiques. Source : *In, Vaïty Simone, op., cit., p. 323.*



Dessin 8 : Description du tambour *bèlè* martiniquais. Source : In, Vaïty Simone, *op., cit.*, p. 318.

Au niveau de la performance dansée, la Guadeloupe se distingue radicalement de la Guyane et de la Martinique, car pour ces dernières les danseurs hommes et femmes sont plusieurs, tandis que la Guadeloupe hommes ou femmes dansent seuls. Néanmoins les danses du répertoire *bèlè* se différencient des danses créoles guyanaises par la codification et la gestion des corps dans l'espace. Il y a une véritable scénographie dans le principe des déplacements des danseurs, des relations entre danseurs à des moments précis, c'est une authentique organisation des corps dans le temps et dans l'espace. C'est une danse à première vue de l'ordre soit en cercle, en ligne ou en quadrille. De surcroît la performance dansée est dictée par les injonctions tambourinées, la gestuelle des danseurs doivent en être la traduction. Mais à l'intérieur de ce cadre formalisé, chaque *dansè* s'octroie la liberté d'improviser et de créer sa propre danse. Chacun traduit individuellement en interprétant à sa guise les *koumandman* du *tambou*/les commandements du tambour. Le *dansè* crée véritablement des espaces interstitiels de liberté dans lesquels il s'infiltré par des improvisations personnelles, que Simone Vaïty nomme des *wèlto*. Le *dansè* va rompre le système performatif ordonné en y glissant un désordre, un chaos formulé par des ruptures, des cassures tant rythmiques que gestuelles, nommées *jès chapé*⁶⁷⁶ ou *mantché tonbé sé bèl pa*⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ Se dit d'un geste qui sort d'un cadre référentiel ou conventionnel et qui crée une altérité par rapport à une convenance ou une norme d'usage. Ou d'un geste, d'un ensemble de gestes ou d'actions qui créent une distorsion avec un cadre référentiel donné en créant une échappée vers de nouvelles voies.

⁶⁷⁷ C'est à travers l'art du rebond et de l'esquive que l'on feint magistralement les obstacles de la vie, c'est assurer son rebond pour ne pas tomber. L'art de la retombée et de l'esquive est une arme miraculeuse.

C'est le phénomène du détour, par le principe soit d'inverser l'ordre des pas, soit d'y introduire une esquive, une feinte, un jeu de déséquilibre, de syncope ou de contretemps corporel. Il y a comme une discorde qui vient rompre l'harmonie très stricte du quadrille. Mais de façon systémique les danseurs vont, chacun, singulariser leurs *wèlto* respectifs et retombent toujours en équilibre et, ceci, collectivement ; cela parle au commandement du *tanbouyé*, comme une forme de *rèpriz*. Prenons l'exemple du *bèlè pitché* où les pieds des danseurs se rejoignent toujours au quatrième temps. Nous observons que, la virtuosité se révèle dans leur capacité d'improviser en proposant des *wèlto* inédits, uniquement dans cet espace de trois temps de liberté. Dans l'absolu c'est le *tanbou* qui dirige la danse, mais le *dansè* peut réaliser ses propres improvisations et peut assurer la fonction de commandement normalement attribuée au tambour comme expliquer plus haut, ce qui pousse le *tanbouyé* à suivre le *dansè*. L'homologie corps/son et son/corps est de mise.

« L'on comprend alors pourquoi, le ou « wèy ou pa wèy » du *Wèlto* implique le respect d'une règle fondamentale d'équilibre-déséquilibre qui tient compte du caractère indissociable de deux principes structurants, *Dansè* et *tanbou*⁶⁷⁸ ».

Autant la *rèpriz* corporelle est une loi pour les danseurs guadeloupéens, autant les commandements du *tanbouyé*, la montée au tambour et le *kouri-lawonn* le sont pour les Martiniquais :

« Ils le réalisent d'abord dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, puis en l'inversant, pour prendre enfin place sur l'espace scénique où ils s'exprimeront. Pour ce faire, ils constituent un double quadrille qui s'emboîte. Le déroulement de la danse consiste en un ballet de deux quadrilles qui évoluent successivement, suivi d'une phase de « montée au tambour » réalisée par chacun des couples de danseurs. Et enfin, c'est également par un *kouri-lawonn*, reprenant la formation du cercle initial, que l'on conclut la pièce en cours⁶⁷⁹ ».

Le tambourinaire, dans son jeu musical, met en lumière en quelque sorte toute la virtuosité, la technicité et la beauté de la musique et de la danse. Ce sont là, des initiés incontestés qui seront appelés maître-*ka* (*tanbouyé*) pour la Guadeloupe, *dòkò*, (*tanbouyen*) pour la Guyane et pour la Martinique *Ansyen* ou maître (*tanbouyé*) rappelant l'homologie corps/ son.

⁶⁷⁸ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 246.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 260.

Principes structurants des rythmes et danses créoles guyanaises

La Guyane et la Martinique se rejoignent dans le fait que leurs danses sont collectives et c'est le tambourinaire soliste qui lance les phrasés sensationnels qui vont nourrir les improvisations dansées. Ce sont les *dansè* qui suivent le *tanbouyé*. Mais il est convenu que le soliste a la totale liberté de suivre à sa convenance un couple de danseur en particulier. Dans ce rapport, il y a un dialogue dynamique et créatif entre *dansè* et *tanbouyé*. Cet échange ne suit qu'une règle : c'est la liberté, l'un influe sur l'autre.

Il y a encore peu d'ouvrages sur les danses Guyanaises, les travaux de Monique Blérald, de Berthela John, de Marie-Françoise Pindard et de Jean-Paul Agarande⁶⁸⁰, constituent donc une base de référence pour cette étude. En occurrence, ils sont parmi les premiers à revaloriser cette culture au tambour, chacun, par leur ouvrage synthétisant l'ensemble du répertoire des danses et rythmes créoles guyanais. Nous ne pouvons exclure le site CADEG⁶⁸¹ sous la direction de Messieurs Apollinaire Anakesa et la contribution d'Olivier (enquête de terrain, 2014), le DVD des danses créoles guyanaises⁶⁸² et le site www.kaseko.fr, qui, lui, donne un aperçu panoramique sur la culture traditionnelle créole, relativement didactique pour les non connaisseurs. Mais certaines informations de ce site doivent être manipulées avec précaution, quant aux origines des danses, instruments et rythmes. Toutefois avec notre observation sur le terrain, il est possible de dégager les principes structurants.

Le symbole de la culture créole, selon Jean-Paul Agarande, serait le *konvwé* comme métaphore de la population guyanaise, il serait à l'image du « *kanmza* ». C'est un grand morceau d'étoffe que les femmes nouent autour de leur taille, résultat d'un patchwork constitué d'une multitude de bouts de tissus de couleurs différentes. La *kanmza* selon Roger Bastide :

« Vient du portugais et signifie "chemise" ou du français "camisard". C'est un tissu de forme rectangulaire que les femmes nouent autour de leur taille. Il en existe plusieurs : *kanmza* uni pour les femmes de conditions sociales humbles. *Kanmza konvwé*, fait avec plusieurs morceaux de tissu différents pour former un patchwork. Le *kanmza* groblé à partir du tissu gros bleu voué aux activités

⁶⁸⁰Jean-Paul Agarande, association culturelle *Akademi tanbou kreol Lagwiyan*, Cayenne, cahier pédagogique et culturel, autoproduction, 2000.

Pionnier dans la spécialisation et la transmission des pratiques culturelles et tambourinaires auprès des jeunes.

⁶⁸¹ https://www.youtube.com/results?search_query=%E2%80%A2%09CADEG+GUYANE

⁶⁸² DVD produit par la Fédération des Associations des Musiques et des Danses Traditionnelles au Tambour Créole Guyanais, 2014. Source : KANOPEFILMS, <https://www.youtube.com/watch?v=KtHr5BSU2bs>.

agraires. Et enfin le *kanmza* rayé, confectionner avec des tissus nobles pour la classe sociale aisée. On doit noter que les Noirs Marrons dans leurs rites de passage, l'enfant à l'âge de 14-15 ans reçoit la *Kamisa* (chemise de coton repliée entre les jambes) qui l'incorpore au groupe des adultes⁶⁸³ ».

Le *konvwé* c'est aussi un groupe d'individus, musiciens, chanteurs se rendant à une manifestation où ils joueront la musique au tambour. Les soirées s'organisent sous l'initiative d'associations, de groupes folkloriques, de personnalités militantes et artistiques, d'institutions culturelles diverses. Elles se déroulent généralement le soir dans des grandes salles, tel la mythique salle *konvwé* de Man Serotte à Cayenne.

On peut considérer qu'il y a un tronc commun des trois territoires dont les soirées sont ouvertes à tous, composé de personnes d'origines sociales et d'âges divers et accueillant 300 à 1000 pour celles qui concernent le *kasékò* et *grajé* et un nombre plus important pour le *Léwòz* et le *Bèlè*. En Guyane également, l'événement « *swaré* » se déroule le soir jusqu'au lever du jour. Toutefois la *swaré-léwòz* et *bèlè* se définissent par plusieurs genres, mais la Guyane se singularise des deux autres, comme le stipule Étienne Jean-Baptiste, c'est :

« [...] une soirée à caractère monolithique avec un genre de pièce quasi unique qui la dénomme⁶⁸⁴ [...] Danse en couples et solitaire aléatoire, il suffit de se déplacer dans le cercle pour constituer un couple sans préalable ni consentement et de même revenir à une configuration solitaire⁶⁸⁵ ».

Les principes structurants se reconnaissent dans l'ordre d'apparition, on retrouve la même syntaxe qu'en Guadeloupe et en Martinique. C'est le chanteur, qui reste le maître de cérémonie, détermine d'emblée le genre de la pièce ou du rythme qui sera joué. Il reste le garant du respect de la structure musico-chorégraphique. Il précise la *kadans*, c'est-à-dire le tempo rapide ou lent. Mais la singularité guyanaise réside dans le fait que le corpus chant est quasi exclusivement assuré par les femmes et la soliste est qualifiée de *larenn* (la reine)⁶⁸⁶.

« À l'origine, dans certains groupes folkloriques, tel le groupe Dalhia, il existait toute une hiérarchie qui aujourd'hui tend à disparaître. Mme Véro Édith, commissaire, depuis une vingtaine d'années au groupe Dalhia explique l'importance des fonctions dans l'association : "La reine" est responsable

⁶⁸³ Roger Bastide, *op., cit.*, p. 62.

⁶⁸⁴ Étienne Jean-Baptiste, *op., cit.*, 2013, pp. 118-114.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁸⁶ Monique Blérald, *op., cit.*, p. 65.

des danseuses. Elle leur apprend les pas de danse, à nouer leur *kanmza*, à tenir leurs robes de jeune Cayennaise... La princesse aide la reine dans ces différentes attributions. Elle veille aussi à ce que tout nouvel adhérent, analyse, décompose les chants et les pas par une observation et une écoute attentive durant environ un mois avant de se mettre à danser avec les plus avancés. Le roi, lui, est responsable des cavaliers, il leur apprend les pas de danse. Lors d'une prestation, il ouvre le défilé généralement avec la reine" ».



Photo 52 : Le groupe de chanteuse dans la culture créole guyanaise. Source : <http://www.kaseko.fr/Rythmes/RytmesPrincipaux/kaseko/Kaseko.html#>. Consulté le 16 août 2017.

La chanteuse est la véritable chef d'orchestre tant pour le choix du répertoire, la tonalité que le tempo du rythme en question. C'est elle qui lance le chant et marque la cadence avec son chacha lorsqu'il s'agit du *léròl* par exemple. Et tout comme la Guadeloupe ou la Martinique, la chanteuse ordonne les entrées successives des officiants, et le chœur ou *répondè*, reprend la réponse de cette dernière, confortant en quelque sorte l'assise du chant sur le plan rythmique et mélodique. Il s'en suit l'entrée des *ti-bwa*, puis le tambour et enfin la danse. À partir de cette amorce en début de soirée, la performance se réalise dans un continuum où se relaient *chantè*, *tanbouyen*, *bwatié* et *dansè* sans discontinuer le son et la danse jusqu'à l'aube.

L'*instrumentarium* créole guyanais se compose de trois familles de percussions différentes, les *tanbou kaséko*, les *tanbou grajé* et les *yongwé*. Concernant les idiophones ils sont au nombre de deux : le *ti-bwa* et le chacha. La première dans l'aire créolophone est appelée en Guyane *tanbou kasékò*, fait de barils vides et recouverts de peaux de *kariacou*⁶⁸⁷, de cabri ou de biche, tendues

⁶⁸⁷ Daguét gris (*mazama gouazoubira*).

avec un système d'attache constitué de deux cercles en métal, de cordes et de petits bouts de bois nommé *klé*, qui servent pour accorder l'instrument. Il existe trois tailles différentes : le *tanbou koupé*, c'est le plus petit qui possède la peau la plus fine de façon à produire les sons les plus hauts. Il permet aux pratiquants de réaliser leurs improvisations, leurs solos, inspirés de leur environnement immédiat et des bruits de la nature. On y trouve le *koupé kochon* (le cochon sauvage), le *koupé babouin* (le singe hurleur), le *koupé oko* (hocco/oiseau gallinacé) ou le *koupé kalicha*, qui est due à la posture du *tanbouyen*, où ses coudes sont légèrement écartés et dont les frappes sur son tambour vont de l'arrière vers l'avant, du milieu vers le bord. Ce qui rappelle davantage le mouvement du petit crabe dans sa manière de bouger quand il se nourrit. Le plus gros des tambours est le *tanbou plonbé*, sa membrane est la plus épaisse afin de produire des sons graves, il est utilisé pour jouer la basse. Entre ces deux instruments se trouve un tambour médium, c'est le *tanbou foulé*, (on peut distinguer le *foulé ron* de Cayenne, du *foulé fon* (plus grave) de Saint-Georges de l'Oyapock). Il sert à l'accompagnement et c'est le tambour le plus important de l'*instrumentarium* créole guyanais, à l'instar du *boula* rond de la Guadeloupe. Il est important de noter la virtuosité exigée de la part des *tanbouyen* guyanais, puisque le climat étant très humide ce qui influence la sonorité au niveau de la tessiture. À la différence, les tambours de la Guadeloupe marquent un son relativement aigue, alors que les tambours *kasékò*, eux sont sourds et graves, due à la mollesse de la membrane fortement impactée par le taux d'humidité élevé de la Guyane. Il implique de la part des tambourinaires une très grande dextérité pour moduler et nuancer le timbre, malgré cette contrainte.



Photo 53 : *Instrumentarium* du *Kasékò* et des *tanbouyen* guyanais. De gauche on a le tambour *plonbé*, au centre le *koupé* et à droite le *foulé*. *Swaré-kasékò* dans « *Lasal konvwé* » de Man-Serotte, en juillet 2016. Source : personnelle.

On retrouve la seconde catégorie qui est le tambour sur cadre, instrument principal pour jouer le *grajé*. Son cadre est fait d'une lame de bois spécial (*génipa americana*) que l'on a chauffé, car il a l'élasticité nécessaire pour lui donner la forme circulaire sur laquelle est collée une peau d'animal (agouti ou *kariakou*). Les dimensions sont en moyenne de 30 cm de diamètre et d'une dizaine cm de profondeurs.



Photo 54 : *Tanbouyen* de tambour sur cadre, joueur du rythme *grajé*, *swaré-grajé* dans « Lasal konvwé » de Man-Serotte en juillet 2016. Source : personnelle.

Mais pour que le *grajé* soit complet, il doit être accompagné par un tambour qui s'appelle dans cette région un *ka*. C'est un tambour de taille moyenne dévidé en bois fouillé, dont la peau d'animal est collée à même le corps de l'instrument, la technique d'accordage est similaire au tambour sur cadre, mais aujourd'hui remplacé couramment par le tambour *kasékò*.



Photo 55 : *Ka* guyanais spécifique pour accompagner le rythme *grajé*, mais qui, aujourd'hui est remplacé par le tambour *kasékò*. Ici, le *ka* appartient à Stéphane Vérin (danseur, *tanbouyé*). École de danse Jeanine Vérin, Cayenne 2016. Source : personnelle.

La troisième catégorie est composée de deux grands tambours monoxyles, nommés *yongwé*, privilégiés pour rythmer le travail en entraide (*mayouri*), exigeant la force ou accomplir les gros travaux agraires. Le *mayouri* est un mot d'origine amérindienne, pour exprimer la solidarité entre parents, voisins, habitants d'une même localité, pour effectuer un travail déterminé en commun, ce sont généralement les travaux des champs. Le *mayouri* donc, c'est le coup de main selon lequel l'union fait la force. Ainsi, lors de la préparation des champs que l'on appelle « bati », nécessitant pour certaines tâches beaucoup de main d'œuvre, comme pour abattre les gros arbres ou pour sabrer une partie du terrain, ou encore pour planter le manioc, le récolter ou pour le râper. Chacun fait appel à la famille et aux amis ou voisins, ce qui permet de réaliser en quelques heures, un travail qui nécessiterait plusieurs semaines de dur labeur. L'organisateur du *mayouri* doit assurer la nourriture et la boisson à tous. La présence des *tanbouyen* permet à tous de travailler en rythme, en cadence soutenue par le rythme et les chants. C'est également au son des tambours que tous les assistants mangent, dansent et s'amuse. Les filles et les femmes comparent leur forme physique en pratiquant le *bésé-ba/s'abaisser*, et les garçons en *majò/champion* s'affrontent dans de formidable *lévé-fésé* (une forme de lutte), se terminant le plus souvent autour d'un verre de rhum, le *kout tafia*.

La tessiture de ces instruments se situe dans le registre grave en dépit de leur différenciation de hauteur et ambitus. Le plus grand « mal » et grave sert pour les improvisations et le plus petit « femelle », plus aigu exécute un ostinato pour imprimer une base rythmique. Ils sont taillés dans

des troncs d'arbres creux, munis le plus souvent d'une peau épaisse de biche et reliés au corps par quatre ou cinq chevilles de bois appelés *zorèy/oreille*. Le tronc peut mesurer au maximum 1.80 m pour le plus grand et 1.50 m pour le petit. Ils sont posés au sol à plat pendant leur utilisation et joués à califourchon. Le *ti-bwa* dans ce répertoire est joué à l'arrière du tambour des *yongwé*, ils se nomment *ti kan boulé*.



Photo 56 : Tambour *yongwé* joué par pair male (jusqu'à 1.80m) et femelle (de 20 à 30 cm de moins) et les *ti-bwa*, exclusivement pour le rythme du *kanmougwé*. Source : Professeur Anakesa Apollinaire.

Dans l'orchestration créole guyanaise, on retrouve aussi le *ti-bwa* qui est un instrument formé d'un petit banc, sur lequel on frappe deux grosses baguettes, et ceci d'une façon précise pour chaque rythme tout comme le principe du *ti-bwa* en Martinique. Les trois côtés du petit banc ont été fermés afin de constituer une caisse de résonance pour instruire le *ta-pi-tak-pin-tak-tak* qui représente le métronome, la base rythmique sur laquelle les *tanbouyen* s'appuient. Cette pièce de l'instrument est appelée « *kès/caisse* » ou encore *bwèt/boite*, la partie supérieure sur laquelle on frappe est munie d'une petite plaque épaisse d'un bois résistant, nécessaire pour supporter de très nombreux coups portés par les deux baguettes que l'on appelle *bwa/bois*. On appelle le musicien *bwatié*.



Photo 57 : Le *ti-bwa* guyanais, appelé *bwèt* ou caisse. Source : <http://www.kaseko.fr/Rythmes/RytmesPrincipaux/kaseko/Kaseko.html#>. Consulté le 16 août 2017.

Et en dernier, on a le hochet ou chacha, constitué par une petitealebasse que l'on a évidée, dans laquelle on a introduit des graines particulières et munie d'un manche. Les anciens de la culture créole le nommaient *kiakia*, ils ont hérité de cet instrument des ancêtres amérindiens qui l'appellent *malaka*, il constitue l'élément principal pour jouer le *léròl* utilisé par la chanteuse soliste.



Photo 58 : Le chacha guyanais, que la chanteuse soliste (*larenn*/la reine), utilise pour rythmer le *léròl* et scander, ponctuer les différentes phases de la pièce chorégraphique. Source : <http://www.kaseko.fr/Rythmes/RytmesPrincipaux/kaseko/Kaseko.html#>. Consulté le 16 août 2017.

On peut toutefois nommer les tapettes qui ne sont pas à proprement parler des instruments, mais peuvent être considérées comme telles, qui sont de petites palettes en bois qui marquent le changement de pas, de figures dans une chorégraphie, en général c'est la personne chargée de veiller à la bonne exécution des figures qui utilise les tapettes.

Caractéristique des genres

Au vu du croisement des données, tant écrites que transmises oralement avec les acteurs de la tradition, nous pouvons sérier pour les danses et rythmes créoles guyanaises trois grandes régions qui se répartissent ainsi : la première est la région des savanes de Kourou à Iracoubo, et c'est donc le *grajé* qui est dominant. La seconde, est la région d'Oyapock. On y trouve principalement le *kamougwé* et enfin la troisième région est celle de Cayenne, privilégiant le *kasékò*, mais qui aujourd'hui s'étend dans toutes les régions. Nous constatons qu'il existe des rythmes et danses créoles guyanaises qui sont connotés de base tels que : le *kasékò*, le *grajé*, le *léròl*, le *kanmougwé*, le *grajévals*, le *béliya*, le *débòt* entre autres. D'autres résultent de la combinaison de deux rythmes associés dont les origines restent incertaines. On trouve, par exemple, le *kaladja* résultat du mélange rythmique du *kasékò* et du *grajé*. On repère des rythmes et danses dont l'origine tient d'un apport extérieur tel que le *débòt* et le *moulala* qui tiennent de l'héritage des Sainte-Luciens immigrés en Guyane. On glane des éléments explicatifs de l'origine de certains rythmes ou danses, comme par exemple la *boulangèr*, qui, pour certains, est une variante accélérée du *léròl*, et pour d'autres c'est exactement le même rythme. En revanche, unanimement l'origine du nom *boulangèr* est en lien avec la fabrication du pain chez le boulanger. L'élément explicatif vient de la durée longue de la chorégraphie, dont la pièce dansée dure en moyenne vingt à vingt-cinq minutes et correspondrait à la durée effective de la cuisson du pain. Le *labasyou* serait l'apport d'un membre du groupe des *Lauriers roses*, Madame Mickaëlle Politarpe, dont le mari était fonctionnaire en Afrique et de retour en Guyane, adapta un chant (un ternaire) sur le rythme qu'elle avait entendu et probablement la danse qu'elle avait vue qui était centrée sur la mobilité du bassin, lors de son séjour en Afrique. La rythmique du tambour guyanais s'adapta également, puis fut repris progressivement par tous les autres groupes. Et c'est ainsi que cet unique chant, rythme et danse se sont donc singularisés sur le sol guyanais. Le *labasyou*, à ce jour est entré dans le répertoire des danses et rythmes créoles guyanais. D'autres comme le *moulala* (*moulala glisé* et *moulala siwo*) serait le résultat d'un travail de recherche par le groupe *Wapa*, qui serait l'héritage de Sainte-Lucie tout comme le *débòt*. Le groupe *Wapa* a par ailleurs créé une chanson pour le *moulala*, qui aujourd'hui fait partie du patrimoine guyanais de la chanson. Mais on peut également noter que le rythme joué est le *débòt* et que le vocable *moulala* intervient dans le texte de la chanson. Par contre, les sources pour certaines danses convergent vers le même discours et donnent une signification identique tels que le *kanmougwé* ou *kamougé*, le *béliya*, le

djanbèl qui sont des rythmes dédiés aux travaux des champs ou de force entre-autres (coup de hache, de sabre, arracher les herbes, ramer, planter, sarcler, fouiller, semer...). Ou les danses dites de salon, telles que le *léròl* se rapprochant du quadrille, ou encore le *grajévals* danse de la bourgeoise où le costume (la coiffe non attachée mais posée sur la tête, avec la robe d'apparat agrémentée du châle ou boa), ce qui n'invite pas à des gestes extravagants, mais plutôt mesurés. À ce jour nous ne pouvons qu'accepter toutes les sources, aussi diverses soient-elles, indiquant une origine des danses et rythmes créoles guyanaises qui peuvent s'apparenter à la période coloniale ou alors créés de toute pièce au sein d'un groupe folklorique ou bien par l'influence caribéenne anglophone ou encore le résultat de mélange de rythme, qu'importe ! Ces danses et ces rythmes constituent à ce jour, le patrimoine culturel créole guyanais.

La danse de réjouissance

Le *kasékò*⁶⁸⁸, et ses chants, sont le plus souvent joyeux, sensuels, mais peuvent être tristes. Ils racontent également les joies et les peines de l'existence. Le *kasékò* littéralement « casser le corps », nécessite trois types de tambours *kasékò*, pour former son orchestre : *plonbé*, *koupé et foulé*, ainsi que le *ti-bwa*. Il reste le rythme le plus populaire de tout le répertoire musical créole guyanais. Il est reconnu et identifié comme étant le rythme par excellence de divertissement, suscitant la joie, la fête tout comme le *toumblak* de la Guadeloupe. Et encore, à ce jour, les Guyanais, après une sortie nocturne (night-club ou soirée dansante), peuvent se rendre par exemple, à « Lasal konvwé » de Man Serotte, située au cœur de la ville de Cayenne, pour terminer leur sortie par une *swaré-kasékò*. Il devient aujourd'hui quasiment le terme générique pour nommer l'ensemble des musiques et danses créoles de tambour de Guyane. Sur le plan de la performance dansée, le *kasékò* est considéré comme l'expression de l'art de la séduction entre la femme et l'homme, où chacun l'interprète à sa manière. À ce sujet, le cavalier rivalise de prouesses physiques par des *nika*, et la cavalière répond en se pavanant (*pavwasé*). Au départ, c'est une danse rurale qui, progressivement, s'est introduite en milieu urbain, pour devenir une danse de clôture de fin de bal notamment de carnaval (paré-masqué). Elle a toutefois gardé sa fonction de divertissement et d'amusement. Les danseurs d'antan, pour inventer et personnaliser les *nika* les

⁶⁸⁸ Annexe 33-Vidéo *kasékò* : bal *konvwé kasékò*, 2013, (00''01'' - 00''42''). Source : CADEG Guyane, <https://www.youtube.com/watch?v=BkJMtwr5xdk>.

plus inédits et surprenants, ils s'inspiraient de la nature, singulièrement de la gestuelle, des mimiques, des attitudes et de la démarche des animaux. Cette façon créative de produire *la geste nika* s'est transmise, car les danseurs d'aujourd'hui donnent encore à voir une corporalité animalière de bondissement, de louvoisement, de tressautements qui reste en lien avec leur environnement.

Lorsque l'on découvre, pour la première fois, une *swaré-kasékò* l'élément prédominant, qui accroche le regard, c'est l'art du jeu de séduction qui s'opère entre l'homme et la femme. Toute la performance se concentre dans ce rapport entre ces deux corps. La femme dans sa gestuelle, sa manière de jouer garde une posture mesurée et constante, une forme de stabilité temporelle et spatiale illusoire, « i ka pavwasé », (elle pavane) et semble dire à l'homme « tu ne m'impressionnes pas ». Sa *kanmza*, étant le symbole de sa féminité et l'attribut de sa séduction, lui permet de nourrir son jeu pour garder l'homme en haleine.



Photo 59 : La cavalière fait fit de se laisser séduire par le cavalier, *swaré-kasékò* chez Man-Serotte, en juillet 2019. Source personnelle.



Photo 60 : La *kamza* portée par la danseuse, *swaré-kasòko* chez Man-Serotte, en juillet 2019. Source : personnelle.

Elle peut à sa guise répondre au charme de l'homme, en lui faisant croire qu'elle y a succombé lorsque ce dernier se rapproche d'elle en dansant. Ainsi, la cavalière dans le seul but de dérouter son partenaire, va refuser son approche par un tournoiement sur elle-même, afin de reprendre son *pavwasé* en exécutant le pas de la biguine tout en se balançant. Elle oblige du même coup, le cavalier à augmenter sa prouesse technique dans l'exécution de ses *nika*. La cavalière et le cavalier sont dans un rapport à l'espace de proxémie très proche, au risque de se toucher dans l'exécution en duo d'un jeu de bassin harmonieux, sans jamais pour autant consentir à franchir le pas du contact. La danseuse peut aussi relancer le jeu de la séduction, en nuanciant son interprétation par des pas glissés au sol, des allers retours chaloupés, des tours, des demi-tours ou des virevoltes. Mais c'est sans conteste, la performance du danseur qui captive spontanément le regard dans sa capacité à produire une multitude de *nika*, les plus surprenants les uns que les autres, entre esquives, déséquilibres, acrobaties. Ce jeu de séduction entre attraction, indifférence et attirance prend figure d'une danse déroutante à l'image de « l'homme ivre ». C'est une danse masculine en imprévisibilité et instabilité constantes. Le déséquilibre est tout l'art de la séduction qui s'inscrit justement dans l'habileté pour l'homme de surprendre et d'étonner sa partenaire. Celui-ci va pousser l'expressivité de son corps à l'extrême, ici, l'art de la surprise est sublimé.

Le cavalier feint de s'éloigner de sa partenaire pour se rapprocher brusquement d'elle, par une feinte en avant presque à la toucher, pour s'éloigner aussitôt dans un jeu relationnel

d'attraction/répulsion. Les deux, cavalier et cavalière vont finalement danser ensemble dans un mouvement chaloupé tout en douceur, dans une forme de *rèpriz* attendue. Une danse à deux s'opère, où l'homme et la femme épousent en parfaite harmonie la temporalité du rythme *kasékò*. Puis, le danseur s'éloigne progressivement et lentement de sa partenaire, en maintenant le pas chaloupé (ressemblant au pas de la biguine) et, de façon inattendue, il se rapproche brusquement de sa cavalière dans un bondissement, puis, il se métamorphose en fauve. De cette position accroupie, comme un félin, il est au plus près de la danseuse quasiment à « ses pieds », il remonte langoureusement pour se mettre à la hauteur de sa partenaire, en exécutant un balancé lascif et sensuel du bassin proche de l'ondoiement du serpent. De nouveau, de manière imprévisible au moment où l'on ne s'y attend pas, le danseur repart dans une succession de *nika*. Il maintient son état d'instabilité exacerbé par un jeu de jambes et de pieds similaire au danseur de *léwòz*. Et de façon inopinée, le danseur stoppe radicalement ses *nika* par un silence habité, comme tapi dans l'ombre (là encore, cette façon de faire est proche du danseur de *léwòz*). Et, à nouveau, le cavalier retrouve l'harmonie avec sa cavalière dans une danse à deux, mesurée et attendue. Nous avons vraiment l'impression que la danseuse représente une forme de point de repère absolu, permettant à l'homme de toujours retrouver son équilibre, telle une *rèpriz*. Donc le danseur peut en toute liberté et à sa guise s'échapper, voire se perdre dans ce chaos corporel, en apparence seulement, puisque son guide temporel est la danse mesurée et constante de sa cavalière, ceci, en plus des *tanbouyen* et du *ti-bwa*, qui permet au danseur de toujours retomber sur ses pieds. À la différence du Gwoka qui se danse seul, comme cela a été déjà précisé, les danses créoles guyanaises sont collectives. Il est fort intéressant de voir, dans un même espace-temps, une multitude de *nika* effectués par les hommes, et pourtant, chacun unique et différencié dans leur forme dans un aléa d'exécution. Cela donne à voir un *nika* chaotique généralisé ou plutôt une danse *nika* à part entière en surimpression du *kasékò*, ce qui en fait l'unité spécifique de cette danse.

Les danses de salon

Le *léròl*⁶⁸⁹, dont la traduction littérale, selon la tradition guyanaise, signifie plusieurs rôles ou plusieurs figures, est un rythme qui sert à accompagner des danses très influencées par les contredances et les quadrilles venus d'Europe. Le *léròl* interprété par les danseurs en tenue

⁶⁸⁹ Annexe 34-Vidéo *léròl* : lors du « lò lapo kariakou ka kongné », le groupe *tchè konyen*, 2016, (00''01'' 00''59''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=9tXDyO5FyVM>

d'apparat dans les groupes folkloriques, montre une danse de groupe proche des figures du quadrille européen, dans lesquelles les danseurs évoluent par groupe de quatre couples dans des chorégraphies précises et complexes. Le *léròl* se caractérise par une danse solennelle, majestueuse et remplie de préciosité, qui au début du siècle était réservée à la bourgeoisie. L'orchestre principal se constitue du *chacha* (instrument essentiel pour ce rythme) et des tambours *foulés* posés sur les cuisses du *tanbouyen* dont leurs bases sont tournées en direction du *tanbouyen* soliste, qui, placé au milieu tient son *tanbou* entre les cuisses.



Dessin 9 : *Instrumentarium* du *léròl*. Au centre le tambour *kasékò* et de part et d'autre les tambours *foulés* posés sur les cuisses des *tanbouyen*, ainsi que celui qui tient le *chacha* à l'extrême droite. Source : Cahier pédagogique de l'association culturelle « Akademi Tanbou Kreol Lagwiyan » de Jean-Paul Agarande, p. 15.

« Selon les groupes folkloriques, le *léròl* est exécuté différemment. Certains groupes tels que les groupes Dalhia, Balourou ou Wapa dansent le *léròl* sur un rythme assez cadencé. Cavaliers et cavalières sont placés en deux colonnes face à face. Le groupe guyanais dirigé par Régine Horth durant les années soixante, pratiquait la danse du mouchoir au sein du *léròl*. Il s'agit alors pour le cavalier de « plonger » jusqu'au sol, les jambes bien droites et de ramasser avec les dents le mouchoir qu'a laissé tomber la cavalière. Il avance jusqu'à cette dernière en sautillant, mais en gardant les genoux fléchis. Le groupe Lauriers roses exécute son *léròl* avec quatre couples sur un rythme plus reposant et y introduit le baiser face à face, les danseurs se tendant la joue. La plupart des figures utilisées par ce groupe lors du *léròl* nous rappellent celle de *laboulanjèr*, qui en est une variante⁶⁹⁰ »

⁶⁹⁰ Monique Blérald, *op., cit.*, p.133.

(Monique Blerald-Ndagano 1996).

Ce dernier nom serait donné au *léròl* dans la région de l'Oyapock. On y retrouve les principales figures du quadrille français : le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et la corbeille.

La *boulangèr* est une danse similaire au *léròl*, car également proche du quadrille, mais la différence se situe dans le positionnement des danseurs dans l'espace. Ils forment un cercle et chacun exécute les mêmes figures de pas à l'intérieur du cercle.

Le *grajévals*⁶⁹¹ est un rythme à trois temps, danse de salon pour la bourgeoisie guyanaise, les danseurs s'expriment dans une certaine légèreté, qui peut faire penser à la valse, dont sa particularité est rythmée au son des tambours. La robe d'apparat longue et majestueuse, la coiffé (*roun lachat*) posée sur la tête et non fixée, l'ensemble agrémenté par le boa, qui contraint les danseurs évoluant en couple à une certaine tenue, élégance pourrait-on dire, les gestes circulaires sont donc privilégiés.

Quant au *grajé*⁶⁹², on le retrouve d'Iracoubo à Kourou, le long de la bande côtière bordant l'Atlantique. Marie-Françoise Pindard précise que « [c'] est la première danse de salon qui débute toute soirée ou spectacle traditionnel⁶⁹³ ». La danse en couple ou séparément montre une posture majestueuse du corps des danseurs/danseuse, une certaine grâce due à sa temporalité lente et le salut entre danseurs, vers les chanteurs, les *tanbouyen* ou l'assistance. Sa cadence toutefois peut-être accélérée ou modérée en fonction du chant. Lorsque les habitants de ces régions organisaient un *grajé*, c'était une fête où l'on chantait et dansait toute la nuit, ce même rythme. Selon Monique Blerald, il existe plusieurs manières d'exécuter cette danse : *grajé simple*, *grajé roumen*.

D'Aucuns comparent le *grajé* à une valse française. Mais, lorsque l'on observe le pas fondamental qu'exécute les danseurs (ses), leurs pieds effleurent à peine le sol. Ils/elles glissent au sol, alternant les pas, droite-gauche, à plat, puis, à demi-pointe, avant le changement comme pour « râper » un tubercule, faisant ainsi allusion au mouvement des mains sur le *graj* (la râpe),

⁶⁹¹ Annexe 35-Vidéo *grajévals* : groupe « Musandas » lors de la comémoration du 1^{er} anniversaire de la mobilisation du 28 mars 2017, (00''01'' - 00''49''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=-a8StuLYCa0>

⁶⁹² Annexe 36-Vidéo *grajé* : le groupe les Lauriers roses au Festival AMC DOM TOM à Marseille, 2016, (00''01''-2'46''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=-a8StuLYCa0>

⁶⁹³ Marie-Françoise Pindard, 2006, *op. cit.*, p. 29.

comme le souligne M. Blérald :

« On peut donc se demander si le *grajé* ne pourrait être une danse née directement sur les plantations, chez les esclaves des champs, par opposition aux esclaves domestiques vivant au quotidien avec le maître. Ces esclaves utilisaient le “*graj*” pour “*grajé*” le manioc ou tout autre tubercule et le tambour rythmait leurs gestes⁶⁹⁴».

Le lien entre le tambour et la culture du manioc se trouve dans le besoin d'imprimer le rythme de travail pour soutenir le geste de râper le manioc, même si aujourd'hui le *grajé* n'est plus considéré comme tel, toutefois on retrouve ce tronc commun entre la Guyane, la Guadeloupe et la Martinique.

« C'était les coutumes, chez esclaves, après la prière du soir de battre le tambour en “grageant” le manioc. Le gèreur, fils du propriétaire interdit le tam-tam. Les esclaves interprétèrent cet ordre comme une brimade. Malgré l'interdiction, le 20 mai au soir, l'Esclave Romain battit le tam-tam pour activer la fabrication de la farine. C'est alors que le gèreur fait fermer la gragerie. Protestation de Romain et des esclaves. Le gèreur porte plainte au maire de Saint-Pierre : Romain est conduit à la prison de Saint-Pierre, accompagné par tout l'atelier qui demande à partager sa captivité ⁶⁹⁵».

À cette occasion, l'orchestre est constitué de plusieurs tambours sur cadre, ce qui permet aux *tanbouyen* de se relayer, pour accorder leur instrument en le plaçant à proximité d'un petit feu de bois conçu spécialement pour cela. Les chanteuses solistes lancent le chant (*larenn*) dans un relais où chacune, à son tour et avec ses chants, entretient l'ambiance jusqu'au petit matin. Les chants du *grajé* sont souvent nostalgiques ou décrivant les misères de la vie. Mais, ils peuvent être joyeux également. À défaut, le *grajé* peut être dansé collectivement par l'ensemble de l'assemblée. Néanmoins, dans certaines soirées, il s'exécute qu'avec un couple à la fois, les autres attendant leur tour.

Les danses de travail

⁶⁹⁴ Monique Blérald, *op., cit.*, p. 126.

⁶⁹⁵ Simone Vaïty, *op., cit.*, p.135.

Le *kanmougwé*⁶⁹⁶ est un rythme de travail, davantage utilisé pour les travaux de force, lors des *mayouri*, afin de manier la hache pour abattre les gros arbres de la forêt ou pour tirer les canots ou encore pour se donner de la force pour pagayer en remontant les criques ou les rivières. Il est joué partout en Guyane. Mais, sa région de prédilection est la région de l'Oyapock. L'orchestre est formé de deux tambours *yongwé* : le plus long/mâle et le plus court/femelle. Parfois, les *tanbou kasékò* peuvent les remplacer, mais c'est le *tanbou koupé*, qui est utilisé pour jouer le rythme de base, tandis que c'est le *tanbou plonbé* qui joue les solos. Les tambours *yongwé* sont posés à même le sol, et les *tanbouyé* y sont assis à califourchon, tandis que le *bwatié*, avec deux bâtons, joue du *ti-bwa* à l'arrière du tambour. Avant de débiter tout chant, est scandé le mot « Ago », qui peut se traduire par « pardon, laisser-passé, peut-on passer », d'où la réponse *antré/* « entrez ». S'en suit une introduction chantée, dont la durée peut varier selon le chant. Au niveau de la gestuelle, la danse reproduit les gestes agraires, mais le pas de base des danseurs, alignés sur deux lignes, celle des hommes et celles des femmes, consiste en un piétinement des pieds ou trois petits pas rapides ou plutôt des petits pas de course, en respectant la cadence, mais qui, de façon constante, s'accorde avec le *tanbouyen*. Celui-ci marque un temps fort au quatrième temps, les danseurs se surélèvent légèrement sur les pointes des pieds, tout le corps est en suspension, avant de marquer ce temps fort par un arrêt en posant les talons au sol. Ce piétinement, scandé par ce temps d'arrêt gestuel, peut s'effectuer en avançant, en reculant, latéralement, en tournant. Les danseurs peuvent alors improviser par des variations libres, mais ils doivent toujours respecter ce temps d'arrêt. En fonction du groupe folklorique, on retrouve le pas fondamental. Mais, le *kanmougwé* interprété par les Lauriers Roses donne à voir une danse, qui transcende la fonction et le cadre de travail, en formulant des apparats et postures nobles, raffinés et majestueux. Cela contraste avec le groupe Dahlia qui montre une véritable danse agraire en bleu de travail, la *kanmza* noué autour de la taille, avec les accessoires de houe, de coutelas, avec des mouvements plus ancrés dans le sol reproduisant les gestes sabrer, couper, etc.

⁶⁹⁶ Annexe 37-Vidéo *kanmougwé* : le groupe Dahlia, événement de la Fédération des Associations des Musiques et Danses Traditionnelles au Tambour Créole Guyanais (FAMDTTCG), hommage aux « dòkò », Cayenne, juin 2013. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=-lHaNdlZVTg>

-extrait 1 : (00''01'' - 1'46'').

-extrait 2 : (00''01'' - 00''47'').

Le *béliya*⁶⁹⁷ est un rythme à trois temps, très utilisé lors des *mayouri*, pour rythmer les travaux des champs. La danse mime les gestes agraires comme sabrer, couper l'herbe ou la canne à sucre à l'aide d'un coutelas, pour ratisser ou encore planter le manioc. Le pas de base est similaire au *grajé*, mais le glissement du pied est latéral alterné droite-gauche. Les gestes sont demi-circulaire. On ne retient pour cette danse que le « ti pa soté » (petit pas sauté), pendant lequel les danseurs plient légèrement la jambe gauche, devant la jambe droite, et vice-versa. Le bras gauche de la cavalière suit le mouvement de la jambe gauche, le bras droit, en l'air pendant ce temps, retient l'autre moitié du *kanmza*, et pour les cavaliers un mouvement de balancé (bras/jambe), similaire au *baléyaj* du Gwoka.

Les danses de réjouissance de fin des travaux

Le *labasyou*⁶⁹⁸ est reconnu pour sa très grande sensualité et volupté. Le centre de la danse se situe au niveau du bassin, exécutée par des *kout-ren/* en rotations accentuées, très suggestives, évoquant l'acte de procréation. Le rythme est identique au *grajévals*.

Le *djanbèl*⁶⁹⁹ a été maintenu dans la seule commune de Sinnamary. À l'issue des *mayouri*, les travailleurs s'adonnaient à cette danse de réjouissance. Un seul chant du *ladjanbèl* est resté : « kokiyoko é, a la djanbèl nou k'alé » (site : www.kaseko). Ce sont les groupes folkloriques qui l'ont ravivé, dont le groupe *Wapa*. Le pas principal de la danse se fonde sur l'alternance droite, gauche et les danseurs sont alignés sur deux lignes face à face.

Le *débòt*⁷⁰⁰ guyanais vient de l'apport culturel anglophone de Sainte-Lucie. En effet, à la fin du siècle dernier (1880) et au début de celui-ci, les découvertes aurifères ont entraîné la venue de

⁶⁹⁷ Annexe 38-Vidéo *Béliya* : troisième édition des « Regards de Guyane » organisée par la mairie de Bondy (région parisienne 93), 2019, (00''01'' - 1'04''). Source : (Académie audiovisuelle de Guyane, www.mayouricampus.com), <https://www.youtube.com/watch?v=dNHX41LGeZw>

⁶⁹⁸ Annexe 39-Vidéo *labasyou* : Prestation du groupe *Kalawang* dans un concert organisé par l'association ARADA pour ses 10 ans au jardin botanique, Cayenne, octobre 2013. (00''01'' - 1'09''). Source : [youtube.com/watch?v=JUznSZJERmk](https://www.youtube.com/watch?v=JUznSZJERmk)

⁶⁹⁹ Annexe 40- vidéo *djanbèl* : Prestation du groupe *Kalawang* dans un concert organisé par l'association ARADA pour ses 10 ans au jardin botanique, Cayenne, octobre 2013, (00''01'' - 1'42'').

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=JUznSZJERmk>

⁷⁰⁰ Annexe 41-Vidéo *débòt* : événement de la Fédération des Associations des Musiques et Danses Traditionnelles au Tambour Créole Guyanais (FAMDTTCG), hommage aux « dòkò », Cayenne, juin 2013, (00''01'' - 2'40''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=tamvP03PJnk>

très nombreux travailleurs originaires de cette île anglophone. Les Sainte-Luciens ont apporté en Guyane leur héritage culturel, et certains chants de *débòt* ont encore des mots créoles de Sainte-Lucie. Le mot signifie, en créole guyanais, des deux côtés ou les « deux bords ». Le rythme se rapproche du *kasékò*, exprimant le divertissement, l’amusement et les chants sont sensuels voire érotiques. L’orchestration est dans la même configuration que le *kasékò* (trois tambours et le *tibwa*). Le pas de base est l’alternance d’un côté et de l’autre, où les danseurs (ses) placent le talon droit en avant, puis ramènent la pointe du pied près de la cheville, et posent à nouveau la pointe du pied vers le côté droit, puis le pied gauche prend le relais. Il faut noter que les paroles de la chanteuse guident et structurent l’évolution de la danse, et les pas des danseurs sont renforcés par les tapettes⁷⁰¹. À un moment donné, les danseurs s’alternant cavaliers et cavalières réalisent une variante du pas de base, en effectuant un arc de cercle de l’extérieur vers l’intérieur, puis se placent en cercle et se rapprochent en se frappant mutuellement le bassin.

Le *moulala*⁷⁰² en référence à l’ouvrage de Monique Blérald-Ndagano, serait une variante du *débòt* guyanais empruntée aux Sainte-Luciens. On en distingue deux styles : le *moulala siwo* dont le rythme est identique au *débòt* et les groupes folkloriques reproduisent les pas du *débòt* sur le chant *moulala*. Le *moulala glisé*, lui, demeure, tout-à-fait différent dans sa structure, ses pas et ses figures.

Le *kaladja*, tout comme le *djouba-djouba*, est tombé en désuétude. Ce sont les groupes folkloriques, comme *Wapa*, qui tentent de les raviver. Pour le *kaladja*, les danseurs sont en ligne avec une alternance femme, homme. On retrouve le pas de base du *grajé*, mais avec une mobilité et souplesse du bassin. Le rythme est la combinaison des rythmes *grajé* et *kasékò*. Il est aujourd’hui très rare de voir jouer ce rythme. On observe que les danseurs répondent aux commandements de la chanteuse qui scandent, en quelque sorte, l’évolution de la chorégraphie, telle que la mise en pratique des verbes d’action « marcher, tourner, », les danseuses se déplaçant en avant, ou sautant, ou bien en sautillant sur place, ou encore en glissant. Ces dernières placées sur deux lignes changent de place en piétinant latéralement.

⁷⁰¹ Deux petites planchettes en bois, dont la chanteuse soliste se sert pour scander le déroulé de la danse, en les claquant l’une contre l’autre.

⁷⁰² Annexe 42-Vidéo *moulala* : Prestation du groupe *Kalawang* dans un concert organisé par l’association Arada pour ses 10 ans au Jardin Botanique de Cayenne, octobre 2013, (00”1” à 2’10”). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=JUznSZJERmk>

Cela se fait également par l'injonction d'un mot créole guyanais « roumen ». Les danseuses s'exécutent aussitôt en bougeant uniquement leur bassin, dans une rotation dynamique, en se faisant face à face. Il est à noter que les danseuses, en plus des commandements de la chanteuse, doivent également respecter un accent régulier émis par le *tanbouyen*, accent qui se reproduit au dernier temps de la quatrième mesure de deux temps.

Et pour terminer le *djouba-djouba*, les danseurs sont sur deux lignes et face à face, deux mouvements circonscrivent la danse : les petits bonds avec les pieds joints et le balancement sur place. Mais nous devons retenir que le *kaladja* et le *djouba-djouba* ont quasiment disparu dans la culture créole guyanaise contemporaine.

Les hommes et les femmes, singulièrement les Afro-descendants qui sont les héritiers directs de cette histoire coloniale et esclavagiste, ont su créer une matrice culturelle à la fois diachronique et différentielle. La Guadeloupe, la Martinique et la Guyane ont construit respectivement leur singularité : un seul danseur pour la Guadeloupe, un seul rythme joué pour la Guyane et un seul tambour pour la Martinique. Le réel de l'histoire de ces terres a inscrit comme une trace, une empreinte corporelle commune, celle de l'imprévisibilité et du désordre corporels, ce qui signent le trait culturel commun de ces trois territoires. La danse *gwoka*, la danse *bèlè* et la danse *kasékò* ont un second point commun, c'est que les corps dansants ne tombent jamais, à l'instar de la réalité de l'existence de ces hommes basée sur l'acceptation de deux ressorts synergiques : désordre/adaptation. Ici, le *Bigidi*, le *Wèlto* et le *Nika* présents dans les corps dansants, révèlent la création artistique des hommes, mais aussi leur pensée au niveau philosophique et spirituelle.

V/ La symbolique du corps d'ici et d'ailleurs

« Le corps est un thème particulièrement propice pour l'analyse anthropologique puisqu'il appartient de plein droit à la souche identitaire de l'homme. Sans le corps qui lui donne un visage, l'homme ne serait pas⁷⁰³ ».

La danse fait appel à la matérialité du corps, et elle engage des mises en jeu dans toutes ses dimensions (anatomiques, physiologiques, psychologiques, spirituelles et politiques). Danser, oblige à se questionner sur le signifiant des signes que le corps a l'art de dissimuler dans l'ourlet de sa robe, qui, lorsque l'on prend le soin de le déplier, on s'étonne d'approcher un langage mystérieux : une archéologie corporelle, une symbolique camouflée fait de traumatismes silencieux et insidieux, mais aussi de trouvailles ingénieuses de l'Homme. Il est si aisé d'affirmer que chaque peuple a sa danse, sa musique et qu'à travers sa culture, il se définit et se singularise par rapport à un autre peuple. C'est bien cette différence qui provoque et suscite le désir de rencontrer, d'échanger, de dialoguer avec l'autre pour, in fine, former un seul corps, celui de l'humanité. Et lorsque les rencontres humaines se réalisent, les vrais, les authentiques sans aucun artifice en toute simplicité et fluidité, effaçant toutes les barrières sociales, religieuses et raciales, on peut, sans se tromper, considérer qu'il existe un élément, un médium passeur qui facilite et permet la rencontre. C'est pour nous le langage sans mots, celui de la danse qui favorise la conversation entre deux corps inconnus. Et, conséquemment, la danse interroge le corps, sa symbolique et surtout comment l'Homme se le-représente : son corps et celui de l'autre. Tout au long de l'histoire, aussi loin que l'on puisse remonter l'archéologie du mouvement, la danse a toujours été dans les pas de l'Homme. On repère le premier mouvement de danse dès l'ère paléolithique. La grotte de Gabillou, 14.000 ans avant J.C⁷⁰⁴, nous montre un corps effectuant un tournoiement sur lui-même. La peinture laisse spéculer que c'est un acte sacré. En suivant la trace de la danse à travers le temps, on capte la conception du monde, la cosmogonie et l'évolution des sociétés.

On saisit également les idéologies politiques, mais aussi le rapport à l'autre. « L'anthropologie, quant à elle, est plus apte à saisir les motivations et le comportement humains

⁷⁰³ David Le Breton, *op., cit.*, p. 10.

⁷⁰⁴ Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Paris, Seuil, [1978] 1994, p. 5.

si elle prend en considération un aspect de ce dernier, la danse, qui est sans doute d'une source unique d'enseignements sur les êtres humains⁷⁰⁵ ».

V.1- La symbolique du corps d'ailleurs

Le corps humain semble et reste toujours aussi énigmatique pour l'homme, ce, quelles que soient les époques, les civilisations, les cultures, les symboliques, les conceptions, les définitions ou les représentations proposées par les scientifiques, les philosophes ou les artistes.

« Avec Aristote la notion d'un corps irrationnel se termine et nous entrons de plain-pied dans la notion d'un corps purement physique. Il y a une logique du corps comme il y a une logique du langage. Le corps devient rationnel et objet de la science. Aristote classe, trie, répertorie le corps et ses fonctions possibles⁷⁰⁶ ».

Les avancées scientifiques et technologiques conduisent l'homme à avoir une très grande connaissance du corps. L'anthropobiologie a une approche et une représentation essentiellement métrique du corps. « On mesure beaucoup des os, des plis, des masses graisseuses et pondérales, des statures, des organes, des fœtus, des crânes...⁷⁰⁷ ». Elle est capable de nommer distinctement chaque os, chaque muscle, chaque nerf, chaque cellule, chaque organe. Ainsi, l'homme est susceptible avec une certaine aisance, d'expliquer comment cela fonctionne sur le plan anatomique et physiologique. Il peut démontrer l'organisation du système cardio-vasculaire. Il peut différencier les artères, les artérioles, les capillaires des veinules et veines. Il peut traiter, avec une grande chance de réussite, un certain nombre de maladies. Il peut même remplacer le cœur, le rein ou les poumons, quand l'un de ses organes est défaillant.

Il peut en plus lorsque le bras, la jambe, la main ou le sein est malsain, s'en séparer et en fabriquer un autre de toute pièce, en parfaite capacité d'assurer sa fonction. L'homme semble avoir

⁷⁰⁵ Andrée Grau, 2005, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁰⁶ Françoise Giromini, *Psychomotricité Les concepts fondamentaux Éléments théoriques*, Université Pierre et Marie Curie, Première année 2003 – 2004, [https://psychaanalyse.com/pdf/LES%20CONCEPTS%20FONDAMENTAUX%20DE%20LA%20PSYCHOMOTRI%20CITE%20-%202004%20\(76%20pages%20-%20586%20ko\).pdf](https://psychaanalyse.com/pdf/LES%20CONCEPTS%20FONDAMENTAUX%20DE%20LA%20PSYCHOMOTRI%20CITE%20-%202004%20(76%20pages%20-%20586%20ko).pdf), p. 13. Consulté le 27 septembre 2019.

⁷⁰⁷ Gilles Boëtch et Dominique Chevé, « Du corps en mesure au corps dé-mesuré : une écriture anthropobiologique du corps ? », *Corps*, 2006/1 (n° 1), p. 23-30. DOI, <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2006-1-page-23.htm>, p. 1. Consulté le 28 octobre 2019.

une très grande maîtrise de ce corps matière. Il peut le modeler, l'étirer, le sculpter, le triturer. Il peut même le regarder de l'intérieur en le scannant, en le radiographiant, en le filmant.

L'être humain peut, à sa guise, augmenter ou diminuer le volume de son corps. Il peut le rendre plus beau et la chirurgie esthétique est là pour l'y aider. L'homme ne cesse de pousser à l'extrême ses performances physiques qui l'emmènent à accomplir des prouesses inimaginables. Il a marché sur la Lune en 1969 et, aujourd'hui, il envisage d'aller sur Mars. Pourtant, certaines parties du corps demeurent une zone d'ombre. Il en est ainsi notamment de l'organe cérébral, qui garde précieusement ses mystères, tant du point de vue anatomique, physiologique que neurologique. Certaines affections, telles que les maladies mentales ou l'Alzheimer ou encore les traumatismes cérébraux sont pour l'heure encore fatalement irréversibles. La main de l'homme n'y a ni la maîtrise, ni la connaissance, ainsi que les compétences suffisantes, pour intervenir et les soigner, comme il le ferait par exemple pour l'amputation d'un membre. Tous, nous-savons que le cerveau est l'organe noble, qui régit le corps et régule les autres systèmes (cœur, poumons, muscles ou glandes), et constitue le siège des fonctions cognitives. Il assure également des fonctions inconscientes, telles que le contrôle du rythme cardiaque ou respiratoire, mais aussi la sécrétion d'hormones, la coordination des mouvements volontaires et toutes les fonctions intellectuelles ainsi que la conscience. Finalement, ce corps matière n'est pas seulement une machine humaine, vers une approche strictement anatomique ou physiologique, il montre en outre qu'il possède une dimension psychologique. Car le cerveau, lieu de production du langage, élaboration de la pensée, du contrôle des mouvements complexes, est aussi le siège des émotions.

Malgré cette immense avancée sur la connaissance du corps, l'homme n'est toujours pas apte à résoudre deux questions *a priori* relativement simples : la date et l'heure exacte de sa naissance et celle de sa mort. Le mystère du corps commence à s'épaissir face à la logique et au pourquoi de la vie et de la mort. L'homme est confronté à son vieillissement, à sa finitude, à sa mort et sa quête obsessionnelle sur le mystère de l'âme réapparaît. Que se passe-t-il après la mort, dans l'au-delà ? Une autre partie du corps prend-elle vie à ce moment-là ?

L'âme, corps abstrait, invisible, dématérialisé questionne l'homme de tous les temps sur son existence. Alors il tente d'y répondre et ce corps matière au gré des époques devient tour à tour

corps social, corps politique, corps religieux, corps sacré, corps divinisé, corps machine, corps anthropologique, corps racialisé, corps normé, corps sublimé, corps libéré, voire corps virtuel.

Le corps dans notre représentation est la preuve de la vie et l'âme serait la manifestation de la mort, ce que l'expression courante : « elle a rendu l'âme » traduit quand on veut annoncer le décès d'une personne. Cette vision s'oppose à la conception du corps dans la civilisation grecque, dont la philosophie affirme, le corps n'est que la représentation physique de l'âme. Cette dernière est l'émanation de vie et le corps n'est que l'homologie de la mort. Selon Françoise Giromini,

« Il est tout à fait remarquable de constater que le mot “corps”, tel que nous l'entendons, n'existe pas dans le vocabulaire de la Grèce antique ; en effet, Sôma veut dire “cadavre”, par opposition à Psukhé ou Psyché qui veut dire “âme”. C'est ainsi que le Sôma, manifeste par sa présence même, l'absence fondamentale de vie. Quant à la Psukhé, elle a tous les traits du corps (vêtements compris), sauf son épaisseur. C'est en quelque sorte, la doublure extérieure et Invisible du corps⁷⁰⁸ ».

L'âme est l'énergie suprême et l'identité intrinsèque de la personne, d'où un intérêt et un soin particulier porté au corps physique, pour qu'il soit sain, en bonne santé et équilibré de manière à ce qu'il joue son rôle celui d'être, en quelque sorte, le véhicule et le protecteur de l'âme. Il y a une forme de logique dans la relation que les Grecs entretiennent avec leur corps, car si ce dernier n'est pas le symbole de la vitalité et qu'il est voué à sa déliquescence, il y a donc obligation de l'entretenir par l'activité physique et par une bonne hygiène de vie.

« On pense qu'il y a plutôt une “énergie vitale” qui doit se régénérer par le repos et dans le sommeil, car le corps vivant est fragile et voué à la disparition définitive. C'est pourquoi l'homme grec porte une extrême attention à son corps, et qu'il le “cultive” par la gymnastique, l'alimentation et l'exercice⁷⁰⁹ ».

En fait, plus le corps sera sain, beau, harmonieux dans sa forme extérieure, plus il sera le reflet et l'indicateur de bonne santé de l'âme. L'éducation physique fera partie intégrante de l'existence des Grecs et le corps sera littéralement exalté, magnifié, idéalisé, déifié et surreprésenté dans l'art. Il devient un modèle au point que leurs divinités Zeus, Apollon, Aphrodite, Dionisos, etc. sont anthropomorphiques. Le sport sera donc prédominant, car « C'est un moyen de lutter contre sa décrépitude, mais c'est également un moyen d'embellir son âme. La beauté, la force, la

⁷⁰⁸ Françoise Giromini, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

jeunesse sont les témoins visibles de la beauté de l'âme et de la noblesse⁷¹⁰ ». On comprend alors que l'activité physique soit un moyen pour eux de réguler, de maîtriser au mieux le corps : « le jeune grec s'exerce nu, sur un terrain de sport, gymnase, stade. Devenir un individu civilisé, adopter les normes d'hygiène, d'éthiques et d'esthétique du groupe se fait par l'éducation physique⁷¹¹ ». Il y a une forme d'acceptation de corporéité de l'âme au point que l'éducation du corps ne se conçoit pas sans celle de l'esprit. Selon l'éducation platonicienne, « Il ne s'agit pas d'un apprentissage visant à acquérir des savoir-faire, mais d'une formation pour endosser un savoir-être⁷¹² ».

Dans leur article *Le monde de l'Antiquité et le corps*, Florence Braustein et Jean-François Pépin apportent une donnée supplémentaire et importante. Ils précisent que dans la perception du corps chez les Grecs : « L'Homme est mesure de toute chose ». Cette conception est la cristallisation même du principe de l'harmonie. Elle réfute, l'excès, la laideur, la difformité, le handicap, la maladie, la folie considérés comme un désordre, une atteinte à l'âme. La forme du corps doit renvoyer une belle image, car elle est le reflet d'une belle vertu, sorte de miroir extérieur du corps invisible qui définit en quelque sorte le point d'équilibre. Cette conception de la beauté du corps symbolisant la bonne santé de l'âme, entraîne dans son sillage une somme de qualificatifs : l'honnêteté, la valeur, la pureté, la moralité, la civilité, l'éducation, l'intégrité, la sagesse, la perfection et l'harmonie. Les deux auteurs apportent une indication complémentaire, en soulignant que, pour les Grecs, le corps dépend étroitement de leur système de pensée, fondée sur la rationalité et l'harmonie. « Ainsi un beau corps résulte-il, avant toute chose, d'un équilibre interne de la pensée et de la raison, selon une maîtrise de soi qui sait conserver la mesure, refusant l'excès, l'hybris⁷¹³ ».

Cette philosophie et ce rapport au corps de la période antique constituent un héritage fort qui transpire encore dans la conception du Beau et de la définition du grand Art au niveau mondial.

⁷¹⁰ *Op. cit.*

⁷¹¹ Florence Braustein et Jean-François Pépin, « Le monde de l'Antiquité et le corps », *In, La place du corps dans la culture occidentale*, Coll. Pratiques corporelles, Presses Universitaires de France, pp. 17-86, 1999, <https://www.cairn.info/la-place-du-corps-dans-la-culture-occidentale--97...> p. 60. Consulté le 27 septembre 2019.

⁷¹² Yvan Hochet, « La république et les lois de Platon », *In, Sociétés réelles, sociétés rêvées, une histoire de l'utopie*, <http://une-histoire-de-lutopie.edel.univ-poitiers.fr/exhibits/show/experimenter/pedagogie/l-education-au-coeur-de-la-ci>, cf, non paginé. Consulté le 19 août 2020.

⁷¹³ Florence Braustein, et Pépin Jean-François, *op., cit.*, p. 21.

L'amorce de l'art et sa philosophie y prennent racine directement, au point qu'il est difficile de ne pas reconnaître les traits saillants de la civilisation grecque dans le monde occidental. On reconnaît les principes de la juste proportion dans la sculpture et en architecture. Pour la photographie, il est coutume de respecter le parfait équilibre entre ombre et lumière. L'héritage de la danse classique est l'archétype de cette conception de la beauté formelle et normée, se traduisant par l'harmonie du geste, son esthétisation, sa formalisation, sa rationalité, sa codification, sa logique, sa précision mathématique. Même si l'art chorégraphique contemporain signe bien l'évolution du monde et des hommes, cette conception du Beau reste clivée dans les esprits.

Dorénavant, l'hégémonie de l'art dans ses critères canoniques en danse, musique, poésie, théâtre, architecture, littérature est la résultante de la prééminence de la pensée occidentale. Néanmoins, le corps a toujours été problématique pour l'homme, entre sa matérialité visible, concrète et son immatérialité invisible, ce qui revient à affirmer l'existence ou non de Dieu. Le corps matière est toujours pris en étau pour affirmer ou infirmer cette question obsessionnelle et expliquer la raison de l'humanité sur terre. Le corps est fréquemment le médium pour formuler la pensée de l'homme, sa vision du monde, sa place et de son rôle dans l'univers, son entendement de l'existence de Dieu. Au Moyen-âge, ce sont les religieux qui imposent leur représentation du monde. L'église le définit en bien et mal, entre Satan et Dieu, entre la vie éternelle et l'enfer, entre le péché originel et le pardon. Deux courants de pensée s'affrontent alors, l'un considérant la danse comme étant l'incarnation de l'existence de Dieu dans le corps. Un corps jubilatoire, manifestation de la vie, proche du corps dansant innocent d'un enfant. Et l'autre,

« [p]our les adversaires en revanche [...], l'origine de la danse et son moteur, c'est Satan, ce qui fait que l'activité orchestrale procéderait directement du Péché originel. Dans ce schéma, l'homme a définitivement perdu l'“imago” du corps divin dont il procède par le Péché Originel et la Chute ; le mouvement incessant et en apparence irraisonné des corps serait donc “signe” de possession satanique⁷¹⁴ ».

Le corps innervé dans sa totalité, sur le plan neurologique, est capable de sentir le chaud, le froid, le plaisir comme la douleur. La luxure, le plaisir des sens, seront considérés comme signe

⁷¹⁴ Marie-Thérèse Mourey, « Discours et représentations du corps dansant dans l'espace germanique (XVIe-XVIIIe siècles) : approches et méthodes », *In, Corps : méthodes, discours et représentations*, Laboratoire Junior, en ligne, <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article83>. Consulté le 27 septembre 2019.

du pêché. Selon les représentants de Dieu, le charnel est aux prises avec l'une de ses plus grandes faiblesses : le sexe. L'église, intercesseur entre le divin et le mortel, ne propose qu'un seul choix pour atteindre Dieu c'est de transmuter le corps charnel en corps spirituel. « Le christianisme [...] (a) une représentation ternaire de la personne « esprit, âme, corps »⁷¹⁵ ». L'homme doit donc se départir de ce corps charnel, en le lavant de tout pêché, en ne s'appuyant que sur la force de son esprit, pour combattre les tentations multiples de cette « chair », faible et fragile. L'être humain, grâce à la force de son esprit, va transcender son corps physique, en annihilant toute sensation, perception, envie, désir et pulsions. Il se doit de contrôler ce corps pour combattre le malin.

« Le lieu commun fait de la religion une affaire d'esprit. Le terme spiritualité a d'abord désigné le caractère du divin ou du surnaturel, assimilé à une nature spirituelle, l'ensemble des techniques et des doctrines de la vie religieuse, et enfin la nature d'une humanité capable de s'élever au-dessus de sa propre matérialité par sa saisie du sacré⁷¹⁶ ».

Et lorsque la danse s'empare du corps, le corps est entendu comme démoniaque. C'est la présence effective du diable dans le corps qui fait que ce dernier se contorsionne, se trémousse, sautille, piétine, tournoie, se trouve en état d'ivresse, de joie, de plaisir voire de transe⁷¹⁷. Cette dernière continue d'évoquer dans l'imaginaire de beaucoup, surtout en Occident, une manifestation du diabolique, prise dans une bipolarité entre attirance et peur. « Je suis transportée, de joie surtout, ça danse, je jubile de plaisir jusqu'à ce qu'une émotion de peur vienne casser l'éblouissement, peur de tomber, peur de me fracasser contre un mur, peur d'avoir perdu la maîtrise⁷¹⁸ ».

Les hommes ont toujours dansé pour les naissances, les mariages, les rites funéraires, les activités agraires ou les fêtes liturgiques. Ces danses peuvent être classées en catégories en fonction

⁷¹⁵ Jérôme Baschet, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », *In, Archives de sciences sociales des religions*, EHESS, 2000, <https://journals.openedition.org/assr/20243>, p. 6. Consulté le 8 octobre 2019.

⁷¹⁶ Jean Robelin, « Introduction. Corps et sacré : la présence et la mesure », *In, Noesis*, N° 12, pp. 1-26, 2007, <https://journals.openedition.org/noesis/1283>, p. 1. Consulté le 8 octobre 2019.

⁷¹⁷ France Schott-Billmann, « La transe et le surmoi », *In, Insistance*, 2015/2 (n° 10), pp. 33-44. DOI : 10.3917/insi.010.0033, <https://www.cairn.info/revue-insistance-2015-2-page-33.htm>, p. 4. Consulté le 25 octobre 2019.

⁷¹⁸ Nancy Midol, « L'écologie corporelle des trances en danse », *In, Sociétés*, 2014/3 (n° 125), pp. 91-102. DOI : 10.3917/soc.125.0091, <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-3-page-91.htm>, p. 6. Consulté le 25 octobre 2019.

des cultures, danse populaire distinguée de celle de la caste princière et bourgeoise dite danse noble, notamment en Occident. L'Église va différencier la danse profane de la danse sacrée. Au XVI^e siècle, elle la considère comme un danger pour l'ordre social et l'ordre moral.

« Nous défendons... de faire aucune danse... les jours du Patron, Dimanches et Fêtes chômables, n'entendant les approuver pour les autres jours. Quant à monseigneur Jean-Baptiste de Verthamon, évêque de Pamiers, il interdit en tout temps "les danses lascives qui blessent la pudeur et l'honnêteté chrétienne"⁷¹⁹ ».

On peut imaginer le choc qu'ont pu avoir les premiers missionnaires, quand ils ont découvert la manière de danser des hommes et des femmes venant du continent africain, avec ces sons percussifs et ces corps dont chaque partie semble désarticulée, portée par une dynamique vitale, au vu de leur outrage à la lecture de cet extrait concernant les danses européennes, françaises notamment :

« Le second motif (d'interdiction) a été la connaissance particulière que le lieutenant principal en notre cour a eue du scandale que causent les danses publiques sur la manière qu'elles se font dans le ressort de la sénéchaussée, soit par les postures indécentes qu'on y fait, soit par les baisers lascifs qui y sont très fréquents, soit par la dissolution avec laquelle on les fait en courant par les rues sans se tenir les uns les autres, avec des gestes tout à fait insolents que les filles font aussi bien que les garçons ; soit par les sauts que les garçons font faire aux filles d'une manière si infâme qu'on découvre à nu aux yeux des assistants et des passants aussi bien qu'à eux-mêmes, ce que la pudeur oblige de cacher le plus, en les élevant aussi haut que leur tête avec un certain tour qui fait que leurs jupes s'écartent et se haussent en sorte qu'elles découvrent une partie de leur corps⁷²⁰ ».

On peut comprendre que la danse a toujours été persécutée par l'Église, car l'homme d'église comprend bien que le corps, même le sien, sans aucun stimulus extérieur éprouve des sensations kinesthésiques, (émotion, sentiments, désirs physiques). En effet, le religieux ressent dans sa chair ce qu'il tente de réprimer et de refouler par la prière et le jeûne. Et lorsqu'en outre la danse s'empare de l'homme, autant celui qui regarde que celui qui vit cette expérience de plaisir, de jouissance paroxystique, peut être amené à ne plus pouvoir contrôler son corps. Même sans atteindre ce niveau d'extase, le corps en mouvement met en lumière la sensualité, l'énergie, la

⁷¹⁹ Claude-Marie Robion, « L'Église, le clergé et les fidèles en Languedoc et en pays catalan : XVI^e- XVIII^e siècle », *In, Presses universitaires de Perpignan*, 2013, <https://books.openedition.org/pupvd/3499?lang=fr>, p. 8. Consulté le 10 octobre 2019.

⁷²⁰ *Ibid.*, p.9

vitalité qui serait de l'ordre dionysiaque, tout comme le petit enfant qui s'enivre en tourbillonnant sur lui-même. C'est pour cela que le monde religieux, face à ce corps mystérieux qui échappe à son propre entendement, ne trouve à un tel phénomène qu'une explication plausible, celle de l'intrusion d'une entité diabolique qui s'empare du corps et de la personne. D'où la revalorisation de la danse mesurée, codifiée, une danse de l'ordre qui ne permet aucunement au corps de s'échapper du contrôle de l'individu. Toutes les danses spontanées, populaires et sociales seront condamnables car elles empêchent à l'être d'être l' élu de Dieu.

« Au fil des siècles qui mènent jusqu'au Moyen Âge central, cet aspect ne fait que se renforcer ; il conduit à proclamer avec emphase le caractère positif de l'union de l'âme et du corps, seule capable de constituer véritablement la personne humaine, qui doit être reformée à la fin des Temps grâce à la résurrection des corps. Enfin, on argumentera que le corps glorieux des élus, et plus largement l'articulation du corporel et du spirituel promu par le discours théologique, constituent un modèle idéal de la société chrétienne⁷²¹ ».

La manière de danser va classer les individus, non seulement sur le plan social, mais va définir également leurs bonnes mœurs et moralités sous-jacentes, en les érigeant en êtres civilisés.

« [...] le besoin de “distinction sociale”, qui pousse certains groupes (“classes”) sociaux, soucieux de se démarquer du “vulgus”, à s'approprier un “capital symbolique” susceptible de leur ouvrir les portes des élites, dans le cas de figure à travers un nouvel “habitus corporis” d'origine française et aristocratique : par exemple, en apprenant les danses en vogue telles que le menuet, ou les différents types de révérence à la française [...]»⁷²² ».

C'est en Italie et à l'époque de la Renaissance (le *quattrocento*) que commence à se constituer la société curiale, avec un goût pour l'élégance, le raffinement intellectuel et l'art. C'est un style de vie qui recherche l'exquis. Le corps est soumis aux possibilités d'expressions, d'esthétiques, de l'utilité des règles pour les exploiter. Dès lors, le niveau technique va se rehausser de plus en plus. On parle alors de la danse mesurée qui va devenir danse savante. C'est donc en Italie que se forge les premiers vocabulaires et théories en danse.

⁷²¹ Jérôme Baschet, *op., cit., cf* : résumé.

⁷²² Marie-Thérèse Mourey, *op., cit., cf* : non paginé.

Ce sont les prémisses de la technique et de la virtuosité classique, de l'harmonie en musique et du lyrisme en poésie. Nous avons vu que l'esthétique et la symbolique du corps se modifient, se renforcent, soit par le lieu et le courant philosophique, soit par l'influence religieuse, mais aussi par le politique. On peut constater comment le corps dansant « classique » témoigne de la puissance politique et économique d'un pays. L'Italie du XIV^e siècle est prospère, tandis que la France décline, suite à la guerre de Cent ans entre autres, mais au XVI^e et XVII^e, elle se repositionne. Singulièrement sous Louis XIV, le Ballet de cour connaît son apogée, et le Roi en fait progressivement un outil de propagande politique. Avec l'aide de Richelieu et des autres principaux ministres, l'art de la danse devient un instrument politique pour asseoir et affirmer le pouvoir central.



Photo 61 : Ballet comique de la reine, le 24 septembre, en l'église Saint-Germain l'Auxerrois, Ronsard ayant écrit l'épithalame du duc de Joyeuse à la demande du roi Henri III, 1581. Source : https://operabaroque.fr/BEAULIEU_REINE.htm.

Le corps va être entraîné pour répondre à cette vision de soi et du monde. Il sera dressé dans une verticalité et un équilibre immuable, les membres inférieurs seront tournés en rotation externe, le fameux en dehors, dans le langage des danseurs, symbole probablement d'ouverture de la pensée et de la connaissance. La rondeur des bras et le délié des mains seront quant à eux synonymes d'élégances et de raffinements. Et la codification des pas et leur terminologie constituent une formulation d'une science exacte, discours métaphorique de l'intelligence. Le corps dansant classique est né dans une société curiale, « elle est enserrée dans un mode de vie contraignant,

soumise à des règlements minutieux d'horaires, de préséances⁷²³ ». La danse fait partie intégrante de l'éducation des jeunes seigneurs, tout comme l'escrime et l'équitation. « Elle n'a plus pour fonction, qu'une représentation d'elle-même⁷²⁴ », qui conjugue, musique, poésie, musiques vocale et instrumentale, chorégraphique et scénographique, exécutée par la famille royale. Ainsi naît un art artificiel, par lequel le signifiant a plus d'importance que le signifié, ce qui explique que la danse classique soit un répertoire de gestes sans signification propre. Louis XIV dieu-roi soleil⁷²⁵, en créant l'Académie royale de danse (actuel opéra de Paris) en 1661, symbolise la pensée européenne, celle de rayonner sur le monde. Dans cet optique, Louis XIV va professionnaliser le métier de danseur, s'entourer de maître à danser qui vont théoriser, codifier et figer le mouvement dans des règles qui ont pour but de lui donner un label officiel de beauté formelle. On peut considérer que l'ambition de ce roi a atteint ses objectifs, car tous les danseurs qui pratiquent les danses académiques (classique, moderne, contemporain ou jazz), héritent de ces codifications. Chaque fois que le danseur, le jeune élève place ses pieds en première, seconde, troisième, quatrième ou cinquième position, même s'il ne le sait pas, il le doit à son inventeur Pierre Beauchamp⁷²⁶. Les cinq positions de pied sont d'une logique mathématique infaillible, car tous les pas de la danse académique, déplacements, tours, sauts passent nécessairement par l'une de ses positions. Ce musicien, danseur, chorégraphe, pédagogue et maître à danser a élaboré un nouveau système de notation chorégraphique qu'il négligera de publier, codifiant notamment ces fameuses positions des pieds et des bras connus encore à ce jour en danse classique. C'est donc Raoul-Auger Feuillet (1660-1710⁷²⁷) qui l'édita en son nom, sous le titre de « Chorégraphie ou art de décrire la danse » vers 1700, il constitue l'un des plus importants ouvrages sur la technique de la danse au XVIII^e siècle.

L'ère classique européenne est déterminante dans l'épanouissement de la « belle danse », qui va se répandre en Europe et dans tous les corps. Tous ces théoriciens (Cesare Negri / 1536-

⁷²³ Paul Bourcier, *op. cit.*, p. 118.

⁷²⁴ *Op. cit.*

⁷²⁵ *Ibid.* p. 110.

⁷²⁶ Né le 30 octobre 1631 et mort en 1705, appartient à une famille de violoniste et de maître de danse, notamment son père, Louis Beauchamps. Son fils Pierre, débute à la cour de Louis XIV en 1648. Il est danseur, chorégraphe, musicien, maître de ballet, intendant des Ballets du roi, directeur de l'Académie royale de danse. Il collabore entre-autres avec Jean-Baptiste Lully et Molière et invente avec eux la « comédie-ballet », dont les meilleures illustrations sont le Bourgeois gentilhomme (1670) et le malade imaginaire (1673).

⁷²⁷ Danseur, chorégraphe et maître à danser, inventeur d'un système de notation de la danse. En 1700, il publie son ouvrage « Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs », qui aura un retentissement considérable pendant plus d'un siècle et demi.

1604⁷²⁸, Fabio Caroso / 1577-1605⁷²⁹, entre autres ont imprégné leur théorie sur l'art de la danse et de la conception du corps parfait, donc beau.

Ainsi, les corps dansants relevant de la catégorie dite professionnelle, retiennent impérativement l'harmonie, le moelleux, la fluidité, le gracieux du mouvement et le raffinement, ainsi que la délicatesse du geste. Cela a pour conséquence, chez le danseur, un travail acharné pour discipliner le corps, le maintenir dans une parfaite organisation des volumes corporels (tête, buste, bassin), dont le seul but est la maîtrise de l'équilibre. Il est aussi impératif d'avoir une grande flexibilité articulaire et une amplitude du mouvement, ainsi qu'une précision ciselée et arithmétique du geste. Le corps est étiré au-delà de son élasticité musculaire naturelle. Il est modelé, trituré, transformé en véritable machine à danser, pour accomplir des prouesses techniques, en un nombre édifiant de tours, de sauts prodigieux, d'élévations de jambes ou d'équilibres interminables sur une jambe. La fragilité et la faiblesse humaine sont écartées. Le corps dansant classique est normé, technique, cartésien et infaillible. C'est un corps idéal, quasi éthérique, tant la légèreté et la grâce sont manifestes, synonyme de bienséance, qui révèle en filigrane, une belle éducation et une grande culture. Ce corps dansant traduit la pensée européenne qui se considère comme étant la référence à appliquer aux conceptions du monde différente de la sienne.

« La grâce est du reste un concept-clé : clairement reliée à la métaphysique platonicienne de la beauté, elle acquiert une portée universelle, puisque la grâce du corps et la beauté de l'âme ne font qu'un [...] Tous individus quel que soit leur nationalité vont contraindre leur corps vers cet idéal de la beauté⁷³⁰ ».

Le danseur pour y parvenir va s'imposer une discipline d'entraînement quotidienne, pour respecter la loi absolue de la maîtrise de l'équilibre, de l'en-dehors, des positions des bras et des pieds.

⁷²⁸ Danseur théoricien et maître à danser italien, il écrit son premier ouvrage sur la danse : « *Grazié d'amoré* », on y trouve une combinaison de cinq pas, pirouette, saut comme la cabriole ou l'entrechat six.

⁷²⁹ Compositeur, danseur, chorégraphe et théoricien de la danse italienne, il publie l'un des premiers ouvrages sur la danse sous le titre *Il Ballerino* en 1581, puis réédité en 1600 (*Nobiltà di Dame*), puis sous un nouveau titre en 1630 (*Raccolta di varii balli*). Il y décrit les pas, les principales de danse de l'époque (la gaillarde ou le *saltarello*).

⁷³⁰ Marie-Thérèse Mourey, *op., cit.*



Photo 62 : Danseuse classique américaine, Misty Copeland, première danseuse noire de l'histoire nommée étoile à l'American Ballet Theater en 2015. Source : https://www.terrafemina.com/media/misty-copeland-a-souvent-ete_m306507

« [...] précisément à partir du XVII^e siècle (notamment dans la seconde moitié) correspond à une “représentation”, mentale et discursive, d’une activité corporelle conçue essentiellement comme “anthropologie corrective”, où l’être humain, qui est d’abord et avant tout un sujet (politique) et un chrétien (et non pas une individualité singulière), se voit contraint dans son corps afin de retrouver sa position verticale, sa “rectitude” originelle perdue depuis la Chute (le Péché originel), et inscrit dans un système normatif de règles, prescriptions et proscriptions censés garantir la cohésion de la société, son harmonie, sa moralité insoupçonnable, son ordre⁷³¹ ».

Et conséquemment, la compréhension et la vision du monde des Occidentaux auront des répercussions, à très long terme, sur celle des autres. Cela prend donc en compte le corps dans sa morphologie, sa couleur, etc., ainsi que la culture (musique, danse, littérature, peinture, poésie) en l’occurrence, la conception du Beau, qui va elle, infléchir la notion du goût et sa subjectivité.

⁷³¹ *Op., cit.*

L'emprise du corps religieux, les bonnes mœurs, l'art de savoir se tenir, la mise à distance des corps entre eux, la noblesse de ceux-ci, n'ont pu résister à l'évolution du monde, mais surtout à la curiosité de l'homme. Celui-ci a voulu comprendre cette machine humaine si complexe, si énigmatique et projette d'élucider l'organisation du cosmos et de découvrir sa place dans l'univers. C'est donc la science qui a nécessairement contribué à un nouveau rapport au corps. Pendant la Renaissance, les médecins osent disséquer, non plus seulement les cadavres d'animaux, mais aussi ceux des personnes, et découvrent de l'intérieur de quoi est constitué le corps humain. Après des siècles d'investigation du corps, la médecine comprend chaque jour un peu plus chaque organe, chaque fonction, entre autres la circulation sanguine et le système respiratoire, et arrive de par là même à soigner, voire à prévenir par la vaccination. Par ailleurs, les instruments de mesure s'inventent avec une meilleure connaissance anatomique et physiologique de l'être humain, tels que le thermomètre, le microscope ou le stéthoscope. L'homme conquiert pas à pas le corps physique et cherche tout autant à comprendre le corps céleste. L'existence d'un dieu omniscient est alors réinterrogée. Cette nouvelle conquête amène à une conception et à une appréhension de l'univers, singulièrement la place de l'Homme en tant qu'élément central, dominant, qui doit et qui en recherche la maîtrise. Une nouvelle orientation et interprétation de l'univers apparaît. Elle fonde la pensée occidentale émergente, déchiffre l'alternance de la nuit et du jour, le phénomène des éclipses, la périodicité des saisons. On intègre aussi le fait que la terre n'est pas plate, mais ronde et que celle-ci tourne autour du soleil. L'homme ne cesse d'explorer, de se questionner. Il propose à chaque fois des théories qui seront controversées ou remplacées par de nouvelles. Il se déplace de plus en plus au-delà de ses terres. Il veut tout conquérir et tout comprendre : le ciel, la terre, les océans, l'univers. Alors, il invente des machines et des modes de production de plus en plus performants. L'Homme semble être maître de son destin et n'est plus sous la coupe des Dieux et des caprices de la nature.

Ce décentrement entre l'Homme et Dieu, entre l'Homme et le Cosmos, entre l'Homme et l'Église va aussi modifier la représentation et la relation au corps. Dans son article « Discours et représentations du corps dansant dans l'espace germanique », Marie-Thérèse Mourey repère cette nouvelle perception du corps, qui de « magique » inspiré par Dieu, va glisser vers un corps laïcisé, individualisé, mécanisé et rationalisé. Le tropisme du corps mesuré et vertueux du menuet de la société curiale disparaît au profit de la valse. L'avènement de cette danse à trois temps est très significatif et manifeste véritablement cette rupture tant artistique qu'idéologique.

Elle apparaît dans les années 1780 à Vienne et se répand dans toute l'Europe. La valse est enivrante, elle tourbillonne les sens et les esprits. Les corps se rapprochent et se touchent, or, jusque-là, ils étaient contraints dans la tenue vestimentaire (corset, panier sous la robe imposante, masque, gant), dans le contact et l'espace géométrique, mais aussi dans le rythme et les pas qui se devaient d'être mesurés et précis. Tous deux, le corps féminin et masculin sont emportés dans un mouvement fondateur, circulaire ininterrompu, dont résulte l'ivresse. L'individu vit et expérimente les sensations et reprend possession de son corps.

« Dans la valse, le corps est soudain libéré du corset de ses contraintes. En effet, le principe technique n'est plus l'apprentissage d'une combinaison complexe de pas prescrits à l'avance, ni de figures géométriques tracées dans l'espace, mais la répétition infinie d'un pas de base très simple sur un mouvement de rotation réitérée. [...] Ce n'est plus un rituel, qui obéit à des règles, mais un anti-rituel, qui ne connaît que le ravissement des sens. Ce qui compte n'est plus l'apparence des corps, mais leur essence. Ce n'est plus une mécanique, mais une énergie, [...] à travers le vertige cinétique, c'est le rituel social qui se délite, et les formes de domination symbolique volent en éclats. Le tourbillon de la valse signifie, traduit, donne à lire par les corps l'irruption d'une turbulence chaotique dans l'ordre bien réglé du monde. Portée par une jeune génération qui, influencée par Rousseau et les naturalistes anglais, exalte la Nature autant que les émotions et les sentiments, l'émergence de la valse prélude à des bouleversements majeurs⁷³² ».



Photo 63 : La valse viennoise. Source : <https://paris-danse-salon.fr/project/viennoise/>

⁷³² *Op., cit.*

Cette conception du corps, selon l'orientation civilisationnelle occidentale, évolue, dans l'approfondissement de la centralité de l'Homme et sa matérialité, en intégrant tous ses états jusque-là contraints, singulièrement sa dimension euphorique. Échapper au corps contraint constitue dans ces conditions une émancipation et un signe augurant la liberté. La valse n'est que la préfiguration du grand bouleversement qui attend l'homme dans sa relation au corps. Le Breton aborde cette rupture épistémologique du corps et les facteurs qui y ont contribué, dans son ouvrage « Anthropologie du corps et modernité⁷³³ ». Ce virage de la modernité trouve ses jalons et ses fondements dans une période antérieure, notamment à partir de la moitié du XVI^e siècle. C'est en 1543 à partir de l'œuvre de Vésale (*De corporis humani fabrica*) que les prémisses d'une évolution de la conception du corps s'opèrent en Occident. En effet tous les mysticismes, les superstitions et religiosités qui entouraient le corps de l'Homme explose en éclat, le pas est franchi : celui de toucher l'intérieur d'un corps mort. Le « cadavre » marque une rupture et signe durablement une représentation autre du corps. Il y a d'une part le corps mort, qui constitue la preuve matérielle du corps matière, du corps physique, d'une part, et d'autre part, il y a la personne. « Je me considérais, premièrement, comme ayant un visage, des mains, des bras, et toute cette machine composée d'os et de chair, telle qu'elle paraît en un cadavre, laquelle je désignais par le nom de corps⁷³⁴ ».

À partir de ce moment, il y a un glissement de la représentation du corps. La philosophie des lumières du XVIII^e siècle a bien préparé le terrain avec Kant, Rousseau, Voltaire, Diderot, Montesquieu, dont l'idée maîtresse est de lutter contre l'obscurantisme, la superstition, la foi aveugle en l'Église, au monarque, à la tradition. Le corps au service du corps social, religieux ou politique pour le bien de la communauté devient progressivement le corps égocentrique, pour le bien suprême de l'individu et en délimite principalement la frontière de l'individualité. Le corps et son contour géographique, pourrait-on dire, marque la limite entre « mon corps », celui qui m'appartient, qui me définit, qui m'inscrit dans l'espace et celui d'un autre corps qui lui aussi marque son territoire donc son individualité, par sa présence physique. Un des marqueurs qui ponctue ce changement de paradigme est du côté des artistes qui, dès la Renaissance, apposent leur signature sur leurs œuvres : « On trouve aussi l'insertion fréquente du portrait de l'auteur dans

⁷³³ David Le Breton, *op. cit.*

⁷³⁴ René Descartes (1596 - 1650), *Méditations sur la philosophie première (1641, 1647)*, Édition électronique, v. : 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011. (*Méditations seconde, de la nature de l'esprit humain ; et qu'il est plus aisé à connaître que le corps*), <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wpcontent/documents/M%C3%A9ditations-1641-1647.pdf>, p. 17. Consulté le 9 août 2019.

l'angle droit de la composition, comme le fit Botticelli dans *l'Adoration des Mages*, des Medicis (1476, environ)⁷³⁵». Tandis que ceux du Moyen-âge étaient dans l'anonymat :

« Pas davantage il ne nous viendrait à l'esprit de chercher le nom d'un artiste derrière les chats en bronze que nous pouvons admirer dans les salles d'égyptologie : l'essentiel est qu'il s'agissait d'un animal sacré, transfiguré comme tel dans l'espace de l'art⁷³⁶».

L'homme moderne est né et devient une personne, qui prend ses propres décisions et oriente ses choix pour son plaisir propre, « l'émergence d'un univers laïc au sein duquel les êtres humains vont prétendre enfin se penser comme les *auteurs*, les *créateurs* de leur histoire, mais aussi de leur culture⁷³⁷». La modernité s'allie avec le monde marchand, le pouvoir de l'argent permet à l'homme de renforcer et d'asseoir son individualité. Le commerce, les échanges monétaires, la possession de biens matériels, l'addiction au plaisir personnel prennent une place importante et vitale pour l'homme. Le nouvel humanisme, qui est en cours, considère que « le monde qui l'entoure comme une forme ontologiquement vide, que seule la main de l'homme a désormais l'autorité de façonner⁷³⁸». Il exploite tout ce que la nature met à sa disposition, la terre, la mer, le ciel, la forêt, les minerais, les animaux, les hommes. Grâce au pouvoir de l'argent, il se pense le maître du monde. Il n'a plus de limite, il est dans une course effrénée, la course à la réussite, au pouvoir entre individualités. On a le sentiment que l'homme s'enivre, *valse* dans une course effrénée au plaisir, de l'argent et de la possession de biens, comme pour échapper à cette question sans réponse : « que se passe-t-il après la mort ? » L'homme aura donc une nouvelle représentation de son corps en créant un nouveau contexte socio-philosophique et politico-économique basé sur du concret, de l'expliqué par la science. Le corps n'est plus qu'une machine, une mécanique qui a perdu son mystère. Tout s'explique et tout est rationnel dans les lois qui régissent sa fonctionnalité. L'Homme s'éloigne chaque jour un peu plus de Dieu, de la nature et de lui-même. Il faut ajouter que

« [d'] autre part, la mercantilisation de cette entité biologique marque la transformation des normes et valeurs culturelles dans le lien social entre individu et corps. Cette perspective fait à présent apparaître l'importante désacralisation du corps qui s'est jouée au cours de ces derniers siècles⁷³⁹ ».

⁷³⁵ David Le Breton, *op., cit.*, p. 42.

⁷³⁶ Luc Ferry, *Le sens du Beau, Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Grasset, 1990, p. 13.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁷³⁸ David Le Breton, *op., cit.*, pp. 46-47.

⁷³⁹ *Op., cit.*, p. 1.

L'homme se sépare de son propre corps, le corps est désacralisé, il n'est plus à la fois visible et invisible, il n'est plus cette unité : corps, âme et esprit, il est objet. « Le corps est vu comme un accessoire de la personne. Il glisse dans le registre de l'avoir, il n'est plus indissociable de la présence humaine. L'unité de la personne est rompue et cette fracture désigne le corps comme une réalité accidentelle, indigne de la pensée⁷⁴⁰ ». C'est un profond antagonisme de la modernité qui entraîne l'homme dans une grande dualité, le ramenant à la question existentielle de l'humanité particulièrement prégnante pour l'Occident. Si d'un côté il y a la personne, et de l'autre côté le corps, cela signifie que la personne, *a priori*, n'est pas inhérente au corps. Mais lorsque le corps est sans vie, inerte, plus qu'un « cadavre », que devient la personne ? L'Homme n'a toujours pas résolu sa grande et unique interrogation existentielle : pourquoi la mort ? Le corps interroge toujours autant les penseurs, les chercheurs, les philosophes ainsi que les artistes, les chorégraphes, les danseurs, les pédagogues.

« Que la philosophie des Lumières ait progressivement réhabilité le corps et que notre modernité en ait fait récemment un culte [...] n'ont pas réduit définitivement ce préjugé. L'objet corps continue à résister à l'analyse. Il apparaît encore trop souvent comme un impensé des théories sociales qui tendent à l'abandonner du côté de la nature et de la biologie – d'où la primauté historique donnée par l'anthropologie à l'anthropologie physique et biologique sur les dimensions sociales et culturelles – ou au contraire, du côté des représentations symboliques et de l'imaginaire⁷⁴¹ ».

Toutefois, pour résoudre la question du passage de la vie à la mort et de l'existence de l'âme, l'homme répond par sa quête obsessionnelle et existentielle qu'il comble par un appétit sans fin au plaisir. Le statut et la fonction de la danse tournent le dos au sacré, au signifiant pour advenir à un exutoire pour la *personne*. L'Occident a produit l'Homme moderne considéré comme civilisé, à la pointe de la technologie. Il a aujourd'hui une relation fragmentée avec son corps.

« La médecine classique fait aussi du corps un *alter ego* de l'homme. Elle écarte de ses soins l'homme malade, son histoire personnelle, sa relation à l'inconscient, pour ne considérer que les processus organiques qui se jouent en lui. La médecine demeure fidèle de l'héritage vésalien, elle s'intéresse

⁷⁴⁰ *Op.*, p. 69.

⁷⁴¹ Laurent-Sébastien Fournier et Gilles Ravenes, « Anthropologie des usages sociaux et culturels du corps », *In, Journal des anthropologues*, Open édition, 2008, <https://journals.openedition.org/jda/661> p. 3. Consulté le 12 mai 2018.

au corps, à la maladie, non au malade⁷⁴²».

Il considère en tout état de cause, que c'est une machine, un outil performant fait de muscles, d'os, de ligaments, d'organe vitaux, qui l'étonne souvent de sa grande capacité à répondre à ses exigences, à ses caprices, et capable aussi de satisfaire ses besoins essentiels. L'homme occidental, et particulièrement l'Européen, a construit sa conception du monde, sa culture sur ce précepte. Il campe toute sa relation à l'autre et sa perception de lui-même sur le corps cérébral, c'est-à-dire l'intelligence, la rationalité, la raison, la connaissance. L'occidentalisé comprend le monde par cette logique, il ne laisse place ni au sensible ni à l'invisible et encore moins à l'imprévisible.

« Facteur d'individuation au plan social, au plan des représentations, le corps est dissocié du sujet et perçu comme l'un de ses attributs. Les sociétés occidentales ont fait du corps un avoir plus qu'une souche identitaire. La distinction du corps et de la présence humaine est l'héritage historique du retrait dans la conception de la personne, de la composante communautaire et cosmique et l'effet de la coupure opérée au sein même de l'homme. Le corps de la modernité, 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-même⁷⁴³».

Chacun s'emploie à marquer avec force son individualité, adossée à la puissance de l'argent. L'homme développe ainsi une forme d'*égodolatrie*, l'isolant progressivement et gommant chez lui, subrepticement, l'altérité entre les êtres. Il est toutefois intéressant de souligner que le corps de l'homme se situe, pour chacun d'entre nous, à la frontière de deux mondes : « il est à la fois perçu par celui qui l'habite comme un objet du monde extérieur, et le lieu de la subjectivité, de l'expérience intime, "incarnation de l'image de soi"⁷⁴⁴ ».

Nombreux sont les réflexions, les travaux, les colloques, qui traitent de la danse, de la performance, du corps dansant, de la corporéité et de la corporalité ; allant de l'anthropologie à la philosophie, en passant par l'esthétique. Le rapport entre corps et danse a toujours été un sujet délicat à appréhender par les scientifiques. Il ramène à ces questions obsédantes : quelle est la frontière qui sépare le corps de la personne, et en quoi le danseur la modifie-t-elle ?

⁷⁴² David Le Breton, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁴⁴ Didier Houzel, « Le corps et l'esprit : quelles relations ? », *In, Journal de la psychanalyse de l'enfant*, 2012/1 (Vol. 2), pp. 23-48, <https://www.cairn.info/revue-journal-de-la-psychanalyse-de-l-enfant-2012-1-page-23.htm>, p. 5. Consulté le 24 juillet 2019.

En d'autres termes, le danseur peut-il s'émanciper de son corps et de sa propre personne ? Pendant longtemps, le corps dansant n'a été approché que de son point de vue anatomique, en corolaire avec la vision du monde occidental basée sur la séparation de l'esprit et du corps. Le monde se pensait en sciences exactes, sur l'idéologie des sciences classiques régie par la physique, les mathématiques. Il pouvait être prévisible. « L'ambition de la physique classique avait toujours été de décrire le monde en termes de lois universelles, intemporelles sans référence à des "événements"⁷⁴⁵ ».

Avec l'avènement du monde moderne, le corps dansant de la mesure s'ouvre et se nourrit de d'autres champs, tant philosophiques, spirituels, culturels que géographiques ou territoriaux. Les danseurs veulent un rapport plus libre, plus sensible avec leur propre corps ; ils souhaitent découvrir de nouvelles façons de l'appréhender. Ils ont le désir de l'optimiser, en utilisant des chemins différents, pour proposer des mises en jeu autres de leur corporéité. Les artistes chorégraphiques vont alors poser un regard neuf, en opposition avec le corps dansant éthérique classique. Ils vont puiser autant dans la psychanalyse de Freud, le naturalisme, le yoga, la sophrologie, que dans des nouvelles conceptions en sciences de l'éducation telles que le BMC (Body-Mind Centering), qui est une approche pédagogique d'éducation somatique par le mouvement et le toucher, conçu par Bonnie Bainbridge Cohen. Ils se réfèrent également à la méthode Feldenkrais⁷⁴⁶, qui propose une appréhension globale de l'être humain, basée sur l'image de soi ; c'est la prépondérance de la personne, son individualité. La danse en sera le vecteur, pour faire advenir l'être au statut de sujet, de citoyen libre de ses actes, de ses choix. Il devient sujet politique, et non pas le sujet du politique. Les courants idéologiques ne cessent de se multiplier, tant par le mouvement artistique Dada, qui remet en cause toutes les conventions idéologique, littéraires, politiques ou esthétiques. Aussi la remise en cause est formulée par Nietzsche avec le courant existentialiste, considérant que l'être humain forme l'essence de sa vie par ses propres actions, ou encore de Freud qui sonde les profondeurs de la psyché.

⁷⁴⁵ Gérard Dubois, « Présentation du Professeur Prigogine par le professeur Gérard Dubois lors de la conférence donnée en Sorbonne le 15 mai 1991 », In, *Documents Irevues*, 1995, p. 51, documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/8261/murs_1991_26_45.pdf ? de I.

⁷⁴⁶ Nous agissons, soutient Feldenkrais, en fonction de l'image que nous nous faisons de nous-mêmes, généralement réduite par des facteurs d'hérédité et d'éducation extérieure. Mais chacun a en soi le pouvoir de s'auto-éduquer par la conscience et l'attention, donc corriger des programmes physiques et psychiques qui, a priori, peuvent paraître inamovibles.

Moshe Feldenkrais, *Énergie et bien-être par le mouvement, Le classique de la méthode Feldenkrais*, St-Jean-de-Braye, Éditions Danglades, Coll. « Psycho-soma » (le corps et l'esprit), 1993. pp. 13-35.

Tous ces courants vont prendre souche en Allemagne et aux États-Unis, deux territoires qui n'ont pas hérités du poids de la monarchie.

Des artistes et des théoriciens de la fin du XIX^e siècle sont dans le droit fil de toute cette idéologie de rupture avec l'ancien. Des précurseurs influencés par les avancées médicales et scientifiques, comme François Delsarte⁷⁴⁷ défend l'expressivité du geste ou Jacques Dalcroze⁷⁴⁸ qui insiste sur l'apport rythmique, pour faire naître le mouvement, ou encore Von Laban⁷⁴⁹ avec sa kinésphère. On verra apparaître progressivement un nouveau corps dansant exaltant, « la beauté des corps purifiés et le retour aux pulsions primitives⁷⁵⁰ ». Cela inscrit la danse dans un univers expressionniste, celui de l'intériorité du geste en accord avec les lois naturelles du corps par l'intensité du sentiment, qui commande l'intensité du geste. La modernité de la danse va naître sous l'influence de ces théoriciens du mouvement qui prônent que l'expression est obtenue par la contraction et le relâchement des muscles, le *tension-release*. Le corps dansant de la modernité remet en valeur l'homme dans sa nature propre, à l'antipode du corps verticalisé et contrôlé, il devient libre, naturel et spontané. Ici dans l'expression dansée, le corps se contracte, se relâche, le corps chute, touche le sol, il exprime des sentiments intérieurs, on a là un corps dansant émotionnel contrastant avec la prouesse technique. Le corps dorénavant refuse la convention. Isadora Duncan (1878 - 1927) considérée comme la pionnière de la danse moderne, nue sous son voile léger, virevolte, sautille, libre, spontanée, naturelle dans sa danse. Ce courant est porté principalement par des figures féminines : Loïe Fuller (1862 – 1928), Ruth Saint-Denis (1878 – 1968) et Doris Humphrey (1895 / 1958).

⁷⁴⁷ François-Alexandre-Nicolas-Chéri Delsarte né le 19 novembre 1811 et mort à Paris le 20 juillet 1871. C'est un pédagogue et théoricien du mouvement français, né à Solesmes. Il est un chanteur français à demi-raté du XIX^e siècle, que son échec conduit à porter ses réflexions et ses expérimentations sur les rapports entre l'âme et le corps.

⁷⁴⁸ Émile Jaques-Dalcroze, né en 1865 et mort en 1950, est un musicien, compositeur, un pédagogue et chansonnier suisse. Il constate qu'une éducation corporelle peut aider à l'initiation musicale, il analyse donc le mouvement en fonction de son sens rythmique.

⁷⁴⁹ Von Laban, né en 1879 et mort en 1958, est un danseur, chorégraphe, pédagogue et un grand théoricien de la danse.

⁷⁵⁰ Agnès Izrine, *op., cit.*, p. 32.

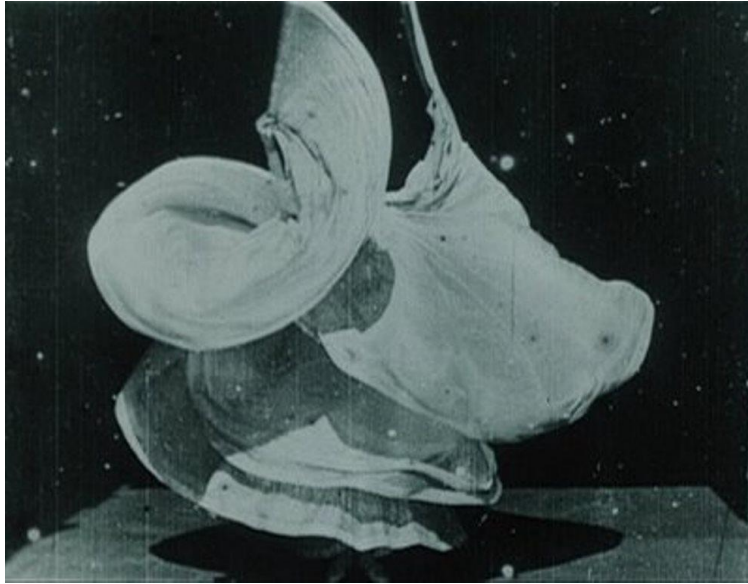


Photo 64 : Danse serpentine de Loïe Fuller, 1896. Source : <https://dantebea.com/2015/04/15/loie-fuller-2/>

Mais Martha Graham (1894-1991) est sans conteste le chantre de la modern-dance américaine dont la technique se base sur les contractions et les relâchements (*contract-release*) du bassin affirmant la condition féminine liée à la libido, au désir et ses frustrations. Elle est très influencée par la psychanalyse et les mythes antiques qui vont servir de trame à ses chorégraphies sur le désir féminin et l'identité américaine. Elle se plaît à dénoncer les injustices, pas seulement de la société américaine, mais de la société en générale : *Lamentation* (1930), *Cave of the Heart* (1946) et *The Rite of Spring* (1984). Elle installe ainsi une forme de dramaturgie corporelle à la différence de la danse classique qui renvoyait une image contrôlée du corps.



Photo 65 : Ballet *Lamentation* de Martha Graham, au Maxine Elliot Theater, 1930. Source : <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/>

On ne peut s'empêcher de faire une analogie entre la philosophie grecque du corps et de la danse d'une part, et de l'autre la place et le rôle de l'art chorégraphique aux États-Unis :

« Les universités considèrent alors la danse comme un vecteur privilégié pour accéder à une culture *totale*. Leurs départements danse mènent des recherches chorégraphiques d'ordre intellectuel, historique, didactique, philosophique et pratique. Elles ouvrent des ateliers, considérant que la formation de l'esprit ne peut se passer d'un apprentissage corporel⁷⁵¹ ».

Tandis qu'en Allemagne, sous l'influence de Dalcroze et de Laban, émerge Mary Wigman (1886-1973), une artiste marquée par la Première Guerre mondiale, la montée du nazisme et la prise de Berlin. Les deux pôles de son art sont le désespoir et la révolte. Elle a une vision tragique de l'existence, qui va lui donner une signature, celle de l'expressionnisme allemand. Une filiation de ces deux courants chorégraphiques, allemand et américain, va s'opérer en corollaire avec une approche technique et pédagogique plus affirmée, mais la révolution s'inscrit dans la manière de penser et de concevoir la représentation de la danse avec en filigrane celle du corps. C'est une véritable émancipation du corps, mais aussi des cadres habituels de l'espace et du temps. Le danseur reprend possession de sa masse, de son poids dans les processus de déséquilibres, de chutes, de rebonds et de rétablissement de l'équilibre. Le souffle vital induit une organicité du mouvement, ainsi que le travail de la mobilité de la colonne.

⁷⁵¹ *Op., cit.*, p. 44.

Le corps dansant dans la modern-dance ou l'expressionisme allemand⁷⁵², donne toute sa liberté de parole et d'expressions, autant la fragilité que la force, la douleur que la joie. Le corps danse à sa façon l'individualisme et la suprématie de l'humain au détriment du divin ou du spirituel.

L'individualisme prend place et l'homme est maître de son destin. Le corps exulte dans l'art chorégraphique. Il est libéré. Il questionne les faits de société, explose les codes et remet l'humain, le sensible au cœur de la création. C'est le retour au mouvement naturel du quotidien : marcher, courir, sautiller, s'élaner, tourner... Tous les verbes d'actions, les gestes archaïques, leur intentionnalité, leur projection dans l'espace intérieur ou scénique, constituent le panel pour élaborer le geste artistique, qui tend à l'abstraction du mouvement. Les danseurs de l'ère moderne (1900-1950) veulent rompre avec cette arithmétique corporelle, pour redonner place à l'expressivité du corps, celle des sentiments et de l'émotion. Une véritable césure dans le rapport au corps qui, dorénavant, intègre le fait que le corps est une matière. C'est un matériau capable d'être manipulé pour émouvoir, provoquer une réaction chez le public (aversion, indifférence, adulation, incompréhension), en gommant tout artifice, additif, accessoire ou support extérieur comme la musique, le décor ou le costume, par exemple. Et si l'artiste s'en sert, l'autonomie disciplinaire de chacun (musique, danse) est préservée. Le corps se suffit à lui-même, le primat du discours individuel s'instaure et le chorégraphe accède au statut d'auteur. Il impose ainsi sa vision égocentrique du monde. Trois styles chorégraphiques vont s'imposer sur le plan chronologique respectivement, la danse moderne, le post-modernisme, pour se confirmer par le dernier courant du XX^e siècle, le contemporain ! Pure abstraction, on abandonne le récit et la narration. Plusieurs artistes vont incarner cette rupture, dont le plus emblématique est sans conteste Merce Cunningham qui explose toutes les conventions liées à l'art chorégraphique. Il s'appuie sur l'abstraction de l'espace en reprenant la théorie d'Einstein : « il n'y a pas de point fixe dans l'espace » (Izrine 2002).

⁷⁵² L'expressionisme est un courant artistique figuratif apparu au début du XX^e siècle en Europe et plus particulièrement en Allemagne. À la fin de la première Guerre mondiale, les artistes ont une vision pessimiste du monde. Il en découle un art qui s'attache à décrire le monde extérieur dans un langage fortement émotionnel. Les artistes veulent casser les codes en privilégiant l'intensité de l'expression. Ils se proposaient de communiquer une expression, une traduction énergique, forte, violente de leurs sentiments ou de certains aspects de la réalité. L'expressionisme allemand a touché de multiples domaines artistiques : la peinture, l'architecture, la littérature, le théâtre, le cinéma, la musique, la danse, etc. Il fut condamné par le régime Nazi qui le considérait comme un « art dégénéré ».

« Cela anéantit définitivement l'idée de soliste et d'ensemble, les événements présentés sur le plateau sont simultanés, sans hiérarchie particulière, chaque danseur est un centre tout comme chacun est un individu⁷⁵³ ».

Le XX^e siècle est le plein épanouissement du post-modernisme entre 1960 et 1970 dans le cas de la danse, qui vient à son tour rompre avec le courant moderne des années 1900. Les artistes bouleversent les codes. Ils sont en rupture avec les conventions esthétiques. Ils s'emparent de nouveaux espaces (rues, parois, toits d'immeubles, galeries d'arts). C'est la remise en question de l'art et de la culture, les danseurs privilégient les mouvements minimalistes, la répétition du geste et les improvisations. La danse de contact, la performance et le happening prennent le pas sur le spectacle scénique habituel. Les figures majeures de cette aventure sont entre autres, Yvonne Rainer (1934), Simone Forti (1935), Trisha Brown (1936), Steve Paxton (1939), Lucinda Childs (1940).



Photo 66 : Peter Bingham, Steve Paxton, Peter Ryan and Helen Clarke in a contact improvisation performance, 1983. Source : <https://front.bc.ca/events/steve-paxton-performance-and-workshop/>

Tout comme l'Amérique, l'Allemagne a produit une artiste emblématique qui marque l'aube du XXI^e siècle. Pina Bausch (1940-2009). Elle s'inscrit dans la lignée de Mary Wigman et de Kurt Joos, à travers son écriture chorégraphique qui porte les traces du nazisme allemand. Elle y répond par un nouveau langage chorégraphique iconoclaste, inclassable, qui est un entre-deux entre le

⁷⁵³ *Op., cit.*, p. 57.

théâtre et la danse ou la danse et le théâtre, tout en étant à la fois ni l'un ni l'autre ; c'est le *Tanztheater*. « Elle donne à voir la danse dans son essentielle crudité » écrit Agnès Izrine, la journaliste et critique en danse.



Photo 67 : Ballet *Kontakthof*, de la compagnie Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch, Théâtre de la Ville, 2013. Source : <https://www.nouvelobs.com/culture/20130614.OBS3345/kontakthof-un-chef-d-oeuvre-de-pina-bausch.html>

L'Allemagne et les États-Unis font assez tardivement des émules en France. Un courant artistique contestataire naît vers 1970. La « nouvelle danse française » s'imposera en « danse contemporaine » dans les années 1980-1990. La France empêtrée dans sa vieille tradition avait pris un retard considérable. Elle veut désormais se repositionner comme un pays avant-gardiste sur l'échiquier mondial, pour danser son époque, danser le monde d'aujourd'hui. Les chorégraphes français se placent dans le droit fil du post-moderne et considèrent que le corps est dorénavant une matière, tout comme le bois ou le fer pour le sculpteur.



Photo 68 : Ballet Tricodex de la Cie Philippe Découflé, créé à l'Opéra de Lyon en 2003. Source : <https://www.cie-dca.com/fr/spectacles/tricodex>

Le monde n'a cessé d'évoluer vers une modernité de plus en plus grandissante, où le XXI^e marque, en quelque sorte, son paroxysme dans tous les domaines et aspects : capitalisme, mondialisation, dématérialisation, virtualité du monde et de la communication, inégalité sociale, hypersexualité, insécurité des États, dérèglement climatique, question migratoire.... La pensée rationaliste a poussé l'homme à être inadapté, c'est-à-dire qu'il est le seul être vivant, du règne animal, qui ne s'adapte pas à son milieu ambiant. Il cherche au contraire à le modifier radicalement pour satisfaire ses besoins, sans se préoccuper des entropies en cascade qu'il provoque. L'homme est aux prises avec la toile d'araignée du temps, car il veut dans une même fraction de seconde mener plusieurs actions ou tâches simultanément ; les nouvelles technologies lui permettent de les réaliser. Ce transbordement virtuel agit sur le corps physique dans ses sensations, produit des émerveillements, de la beauté, de la nature. De multiples sentiments et sensations peuvent être ressentis alors que tout cela relève de l'irréel. Le temps, l'espace et le corps matériel du lieu se retirent, pour être remplacés par le corps irréel, imaginaire, virtuel, créé de toute pièce. Il y a une forme d'autisme général dans la nouvelle approche et perception du monde, de la relation à l'autre et de son propre corps. On n'est plus dans l'abstraction du monde, on glisse dans un absentéisme du corps. On n'a plus besoin de mobiliser son corps matière pour agir et être en mouvement, il n'y a plus de nécessité d'altérité, de confrontation avec l'autre et encore moins besoin d'une pensée critique et discursive, on est dans sa bulle pour obtenir du plaisir, à la commande, sans fournir de moindre effort.

La chercheuse en danse, Julie Perrin lors de son analyse de trois écritures chorégraphiques conclue :

« Pourtant, la danse contemporaine (comme l'art contemporain) a conduit à modifier le regard sur le corps et sa compréhension, à bouleverser la notion de corps entendue comme entité objective et figée, comme structure organique permanente⁷⁵⁴ ».

Le XXI^e siècle témoigne de la virtualité du monde. Plus aucune pièce chorégraphique ne se conçoit sans une projection d'image. On peut danser sans la présence physique des interprètes, elle n'est plus capitale ni nécessaire. L'image virtuelle, les hologrammes, les avatars prennent place de plus en plus dans la création chorégraphique, comme illustration de l'a-corporéité, du retrait de plus en plus chronique du corps annihilant le bouger, le gigoter, le remuer, le mouvoir, etc. Le corps s'atrophie progressivement pour ne plus vivre son corps-matière, son corps vivant qu'à travers le filtre d'une matrice invisible, cette intelligence artificielle qui prend subrepticement le pas, le contrôle du corps et de l'esprit humain.

Vue de l'accélération de l'évolution de la société, de la suprématie de la sphère financière et de la domination du monde virtuel, il n'est pas surprenant que l'homme entretienne une nouvelle relation avec son corps. Il peut traiter son corps comme un objet, un corps hybride à qui on ajoute ou on retire des choses, certes, mais qu'il peut modifier à outrance selon ses nouvelles références de l'humanité, se rapprochant des humanoïdes : piercing, tatouage, prothèses, implants... D'où l'inéluctable conséquence d'une carence de sens, de symbolique face à la montée en puissance de la biotechnologie qui, progressivement développe une représentation inédite du corps : celui d'un corps qui tend vers un corps virtuel ou biotechnologisé.

⁷⁵⁴ Julie Perrin, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche », *In*, H. Marchal et A. Simon (dir.), *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 101. Consulté le 12 décembre 2019.



Photo 69 : Ballet *Robot* de Blanca Li 2013. Source : Jean-Marie Gourreau, <http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/critiques-spectacles/blanca-li-robot-des-robots-humains.html>

L'article de Barbara Nascimento-Duarte, « L'augmentation humaine "*underground*" : quelles limites pour le corps ? », nous prépare d'une certaine manière, à une nouvelle ou posthumanité qui est en train de poindre à l'horizon. Elle nous donne une idée de la nouvelle corporalité qui est en train de naître, concernant la fusion entre le corps et la technique, dont le but n'est pas de restaurer le corps, mais d'augmenter ses capacités. La recherche scientifique a atteint un niveau très avancé de compétences, sur la biomédecine, la robotique, la bionique ou la biotechnologie, offrant à l'homme de nouvelles solutions : « comment les techniques modernes sont utilisées pour transformer la *nature originelle* d'un corps en *l'augmentant* par l'ajout d'artefact fonctionnels⁷⁵⁵ ». L'homme peut maintenant, à sa guise, le métamorphoser dans son aspect physique et façonner une vision futuriste du corps technologiquement transformé. Un constat s'impose à Barbara Nascimento-Duarte : « Il n'y a plus dès lors d'un côté le corps et de l'autre l'outil, plus de frontière fixe entre le sujet et l'objet, mais un nouveau territoire mixte, hybride et indéterminé est en train de se construire dans la société contemporaine⁷⁵⁶ ». Lorsqu'une mutation sociétale est en train de s'opérer, il faut observer avec attention les mouvements culturels « *underground* » qui pour l'heure sont considérés comme rares, étranges, ou l'œuvre d'individu

⁷⁵⁵ Barbara Nascimento-Duarte, « L'augmentation humaine « *underground* » : quelles limites pour le corps ? », *In, Revue d'éthique et de théologie morale*, 2015/4 (n° 286), pp. 89-102, <https://www.cairn.info/revue-d-ethique-et-de-theologie-morale-2015-4-page-89.htm>, p. 2. Consulté le 12 décembre 2019.

⁷⁵⁶ *Op., cit.*, p. 7.

excentrique et fantasque, que l'auteur dans son article identifie et qualifie de *body hacking*. Elle s'appuie sur quelques artistes pour étayer à la fois ce « nouvel humanisme » et courant artistique. Elle cite par ailleurs l'artiste,

« [...] la body hacker Lissette Olivares [qui] envisage de construire un catalogue sous-cutané composé de l'ADN de toutes sortes de créatures avec lesquelles elle aimerait co-évoluer. Elle croit que celle-ci pourrait être éventuellement exploitée pour créer une nouvelle humanité dans le futur⁷⁵⁷ ».

Le monde n'a pas encore abouti à cette généralisation de cette conception du corps, même si le XXI^e siècle nous fait intégrer progressivement la dématérialisation des relations, du corps et du monde, qui nous pousse à envisager que les hologrammes, les créatures artificielles et les robots notamment, dans un futur proche l'humanité de demain. « Ainsi, les avatars des réseaux sociaux numériques en 2D et 3D temps réel permettent d'explorer une nouvelle sociabilité et sensualité virtuelle, affranchie des déterminismes physiologiques. »⁷⁵⁸ Le corps dansant du XXI^e siècle n'a plus de limite dans sa source de création. Elle puise dans toutes les techniques (classique, moderne), urbaines (hip-hop) ou d'autres univers ou écoles (cirque, théâtre) et intègre l'univers du numérique, du virtuel et du corps biotechnologisé.



Photo 70 : Performance de la compagnie de danse verticale basée à Charenton, lors de l'exposition « Le pas de côté » à la galerie Jean-Collet à Vitry-sur-Seine. Source : <https://www.leparisien.fr/info-paris-ile-de-france-oise/vitry-le-pas-de-cote-quand-l-art-s-invite-dans-la-ville-en-mutation-08-02-2020-8255886.php>.

⁷⁵⁷ *Op.*, p. 13.

⁷⁵⁸ *Ibid.* p. 15.

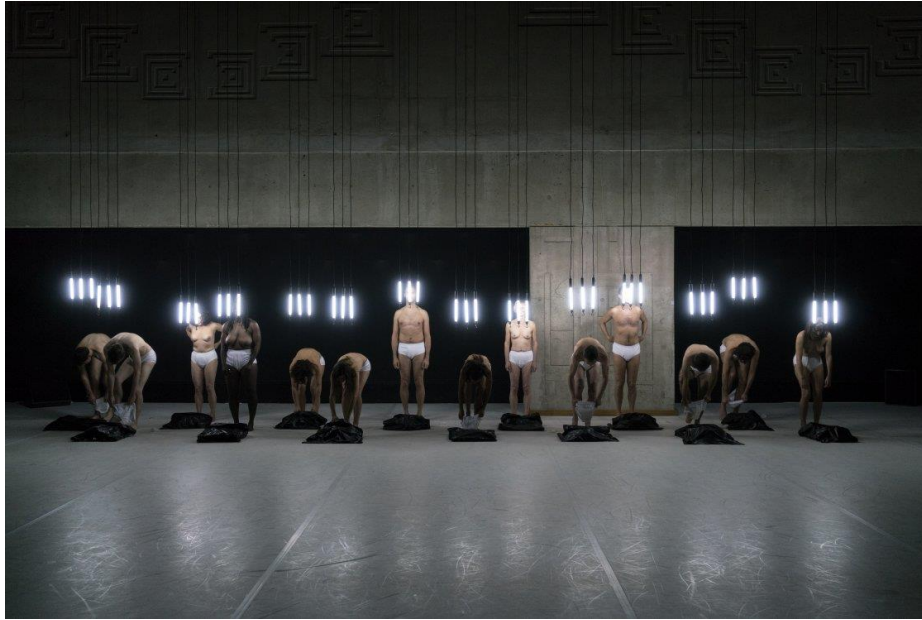


Photo 71 : Ballet *Mauvais genre* d'Alain Buffard, Centre National de la Danse, 2017. Source : Marc Daumage, <https://www.cnd.fr/fr/program/84-alain-buffard>

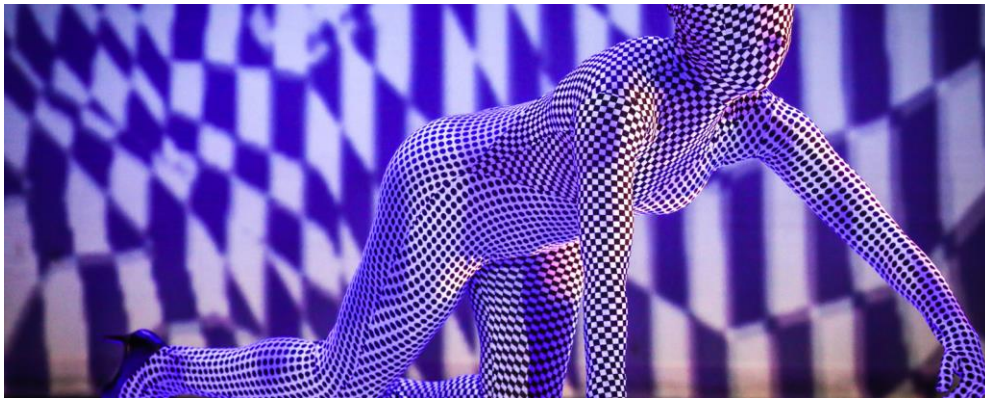


Photo 72 : Ballet *Mama Tekno* de la Cie Julie Dossavi, la Rochelle université. Source : Gregory Brandel, <https://www.univ-larochelle.fr/evenements/spectacle-danse-hip-hop-mama-tekno-cie-julie-dossavi/>

Nous ne pouvons-nous empêcher de nous interroger sur la représentation du corps noir, et singulièrement des Afro-descendants. Cette question reste essentielle dans la mesure où ces Afro-descendants, à la différence du corps blanc, héritent d'une histoire qui précisément a reconfiguré et redéfini en terre américaine, le corps des esclaves et des colonisés : c'est dans cet espace que ces corps sont devenus noirs. Dans ce contexte, le corps humain de ces différents peuples a été simplement et radicalement gommé et effacé. Nous avons pu suivre les grandes étapes mutationnelles de la représentation du corps « d'ailleurs », en occurrence européen.

Mais qu'en est-il pour celles du corps « d'ici », sous-entendue du corps noir et singulièrement des Afro-descendants ? Nous aborderons cette question dans le chapitre qui suit en tentant d'aller dénicher la symbolique d'une a-corporéité muée, selon les préceptes historiques en corps-objet ou encore corps-animal. Alors une question s'impose à nous : comment les esclaves et leur descendance se sont réincorporés leur corps, donc leur humanité ?

V.2- La symbolique du corps d'ici

« Le corps étant un des lieux critiques où se lisent le plus aisément les rapports entre l'individu et la société et le sens même du rapport au monde⁷⁵⁹ ».

Nous avons vu les différentes représentations du corps en Occident et cette capacité d'insuffler et d'imposer concomitamment leur conception du corps et leur vision au reste du monde. Cette suprématie de leur pensée, met en sourdine les conceptions autres du corps qui perdurent, et résistent même étouffées, voire dénigrées dans d'autres parties du monde. Il est vrai que l'hégémonie occidentale européenne s'est trouvée renforcée et généralisée lors de la conquête des Amériques et sa colonisation. Ce qui caractérise et définit la prépondérance idéologique occidentale européenne, c'est l'imposition de son précepte de l'ordre et de l'harmonie au point que sa conception du corps vient masquer, occulter une conception du corps non occidentale.

Cela implique, pour nous, au-delà d'une étude directe du corps antillo-guyanais la nécessité de lever le linceul de colonialité qui oblitère sa réalité.

Pour entendre cette exigence, on doit mesurer l'impact de la culture occidentale de la norme standardisée, qui se répercute sur le monde entier notamment au travers des produits de consommation (légumes et fruits), leur calibrage selon le "Beau" et la forme idéale. C'est ainsi que toute difformité de la nature se verra refusée dans les grandes sociétés de distribution. Et le monde ne sera compris que par ce prisme binaire, ne laissant place à d'autres conceptions du monde ou de représentations du corps.

On peut reconnaître cet effort réel dans l'altérité des discours et dans l'acceptation qu'il existe des mondes pluriels. Néanmoins, cette idéologie normative et unilatérale a imprégné, de

⁷⁵⁹ Catherine Benoît, 2000, *op., cit.*, p. 18.

façon irréductible et générale, les esprits, les corps. Le concept de corps est d'autant plus crucial et problématique dans le contexte où une partie de l'humanité est amputée de son *corps* substitué et réduit à une couleur. Ce corps est néantisé par une somme de dispositifs répressif et coercitif, afin d'être dominé dans sa nature même d'être humain (sa chair, son esprit, sa vie).

Il s'agira d'extirper, de cette réduction, de cette couleur de peau le corps d'ici, celui que formalise respectivement la Guadeloupe, la Guyane et la Martinique. Or, paradoxalement, durant la mise en place de la colonisation et de l'esclavage, les hommes à la peau noire, *chosifiés*, se sont beaucoup exprimés avec leur corps. Ils dansaient, malgré les interdits des maîtres et du Code Noir : l'article 16 de ce dernier stipule « Défendons pareillement aux esclaves appartenant à différents maîtres de s'attrouper le jour ou la nuit sous prétexte de noces ou autrement, soit chez l'un de leurs maîtres ou ailleurs [...] »⁷⁶⁰ Le père Labat dans sa description des danses atteste l'engouement des esclaves pour la danse en ces termes :

« On a fait des Ordonnances dans les Iles pour empêcher les calendas non seulement à cause des postures indécentes, et tout-à-fait lascives, mais encore pour ne pas donner lieu aux trop nombreuses assemblées des Nègres, [...] Cependant malgré ces Ordonnances et toutes les précautions que les Maîtres peuvent prendre, il est presque impossible de les empêcher, parce que c'est de tous leurs divertissements celui qui leur plaît davantage et auquel ils sont plus sensibles⁷⁶¹ ».

Pour ces hommes, danser était vital, crucial, essentiel, au point que les maîtres ont dû renoncer à l'interdiction, en leur accordant finalement « le jour de récréation »⁷⁶², un espace-temps où ils pouvaient s'adonner à leur passion. La danse a été pour eux un compagnon de route pourrait-on dire, constant, stable, fidèle et résistant. À défaut de corps, l'Africain esclavagisé possède un corps dansant. C'est par son entremise que se révèle sa corporéité. Ainsi donc le corps dansant est le médium qui donne accès au corps noir. Le corps noir, est un corps singulier car il est « histoire », on ne peut pas et on ne doit pas penser le corps noir sans son alter ego, le corps blanc. *Peau noire et masque blanc*⁷⁶³, ici le point de vue de Frantz Fanon peut s'entendre de manière littérale que la

⁷⁶⁰ Code noir de 1685.

⁷⁶¹ Jean-Baptiste Labat, *op., cit.*, p. 53.

⁷⁶² Le jour de récréation : « [...] les maîtres se sont vus obligés de donner aux « esclaves des champs », aux Dimanches et aux jours fériés de l'Église, le droit de se distraire à leurs manières [...] » Roger Bastide, *op., cit.*, Paris, L'Harmattan, p. 96.

⁷⁶³ Frantz Fanon, *Peau noire et masque blanc*, Paris, Seuil, [1952] 1971.

peau noire ou (linceul du corps noir) est masquée par une conception du monde, celle du Blanc. Le concept de corps noir n'existe pas sans le concept de corps blanc et inversement.

Lorsque l'homme blanc disqualifie le corps des hommes en provenance du continent africain, pour les redéfinir en corps *chose*. On y trouve un paradoxe, celui de cet être esclavagisé [*chose*], donc non humain, qui par un processus s'anime, s'articule, se plie, se cabre, se tortille, rit, pleure, exprime des émotions, des sentiments, se socialise. Ce processus qui témoigne d'une humanité est celui du corps dansant. Danser est l'acte le plus factuel, pour restituer à un corps dénié de son humanité. « [...] le corps produit continuellement du sens, il insère ainsi l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné⁷⁶⁴ ». D'où la nécessité d'observer, d'analyser, d'étudier, de décrypter, de lire les corps dansants caribéens, singulièrement ceux de la Guadeloupe, de la Guyane et de la Martinique. Afin de faire remonter à la surface les savoirs, les connaissances, les concepts, les inventions, les innovations et les intelligences passées ou en devenir qui pourraient être actées. En somme, accéder au corps par le truchement du corps dansant.

Dès le début de notre introduction, le concept de corps dansant est au cœur de notre expérience professionnelle, de nos questionnements et enfin de cette étude. Ce concept de corps dansant trouve sa pertinence dans le fait qu'il nous permet de dépasser le paradigme de l'aliénation qui qualifie ces groupes humains de « sans histoire », de société *krazé* « c'est-à-dire des sociétés économiquement déséquilibrées, socialement et racialement perturbées⁷⁶⁵ ».

« [...] la découverte de l'altérité la plus radicale a sans doute été faite par ceux qui, se déplaçant dans l'espace, ont été confrontés aux derniers membres survivants de ces sociétés que l'on appelait « primitives » et que l'on a désignées par la suite par les termes « sans histoire⁷⁶⁶ ».

Le « corps propre »⁷⁶⁷, pour reprendre l'expression de Merleau-Ponty, est gommé, annihilé, effacé. Il semblerait que la danse redonne un visage au corps, pour faire surgir comme une fulgurance, l'être humain. Comment peut-on envisager la conception et la représentation du corps et du corps dansant ?

Marie-Thérèse Mourey dans son article, « Discours et représentations du corps dansant dans l'espace germanique du XVI^e-XVIII^e siècles, tire sa conclusion en ces termes :

⁷⁶⁴ David le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 18.

⁷⁶⁵ Auguste Armet, « Guadeloupe et Martinique des sociétés « krazé » ? In, *Présence Africaine, Revue culturelle du monde noir*, 1^{er} et 2^{ème} trimestre, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 11.

⁷⁶⁶ Renée Bowveresse, *La philosophie et les sciences de l'homme*, Paris, Ellipse, 1998, p. 29.

⁷⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 127.

« Aujourd'hui, la légitimité de l'individu qui danse, du corps dansant et de son éventuelle expression constitue une telle évidence que l'on ne songe même plus à en interroger les présupposés historiques et épistémologiques. Pourtant, bien loin d'être une donnée évidente et naturelle, l'expression du corps dansant ou de l'individu dans la danse et par la danse est une construction historique à dimension symbolique⁷⁶⁸ ».

Cette évidence, dont elle parle, n'est pas systématique, car il y a de nombreux corps, lorsqu'ils sont en situation de danse et observés ou découverts par un regard extérieur, n'appellent ni à une antériorité et encore moins à une historicité. Les corps semblent, au contraire, être figés dans le temps et sclérosés dans leur territorialité. Malgré le temps écoulé, le regard posé ne change pas sur ces corps en mouvement. Ils suscitent très peu de curiosité en dehors des critères d'étrangeté ou d'exotisme ou encore de métissage. Ce qui ramène à un nombre relativement important de personnes, qui n'envisagent pas encore que ces corps dansants transportent un discours symbolique, un langage intelligible, sur le plan anthropologique ou sociologique, pour les populations concernées. En tout état de cause, ce corps dansant individuel ou collectif devrait logiquement conduire l'autre à penser qu'il s'y cache une humanité, qui raconte une histoire d'hommes et de femmes. Et cette histoire a nécessairement un commencement. Toute histoire même si ces débuts sont balbutiants ou chaotiques, ne peut rester inerte. Nous avons vu à quel point le corps et la danse ont subi des mutations successives tout au long de l'histoire européenne, parce qu'il s'agit avant tout d'une histoire humaine. Alors pourquoi une partie de l'humanité ne vivrait-elle pas cette même expérience d'une longue construction civilisationnelle. L'enjeu et la problématique, concernent, ici, le statut du corps noir et sa représentation pour les Afro-descendants. D'autant que ce dernier fait naître un certain nombre de pré-déterminismes, « selon lequel tout fait, tout acte est déterminé, fixé d'avance dans ses causes ou dans ses conditions⁷⁶⁹ ». Nous avons vu comment toute une construction idéologique, basée sur la hiérarchisation de la « race » s'est imposée à bon nombre d'humains, dont le credo s'appuie sur la couleur de la peau. Quand elle est noire, l'individu qui la porte est considéré de façon systémique comme une personne inférieure par rapport à celle qui a la peau blanche.

⁷⁶⁸ Marie-Thérèse Mourey, *op. cit.*

⁷⁶⁹ Lexicographie (cnrl).

Une fois actée, le corps noir est enfermé dans cette vision, et sa danse est très fortement engluée dans ce dogme de pensée. Par conséquent, elle n'aura donc pas l'intelligence nécessaire pour assurer son développement, ni son progrès, son évolution, et encore moins sa contemporanéité. On peut donc observer que lorsqu'une personne ou un groupe à la peau noire danse, surtout quand il s'agit d'un style populaire, vernaculaire, ou traditionnel, cela suscite généralement une forme à la fois de catégorisations, de perceptions même de définition notamment du primitivisme, de la naïveté, de l'archaïsme, de la sauvagerie, de l'érotisme.

« Un autre imaginaire structure ces discours normatifs : c'est le couple antithétique constitué d'une part par le « Sauvage », d'autre part par l'Oriental lascif et dépravé. Avec leurs relations de coutumes et mœurs exotiques de peuplades lointaines, Américains, Orientaux, ou Africains du Sud, les récits de voyage qui se multiplie [...] forment la matrice des argumentations qui s'interrogent sur cette autre humanité, tantôt effrayante, tantôt rassurante, parce qu'étrangement familière. Aux danses simiesques des Hottentots, marquées par un piétinement, un balancement cadencé du haut du corps et de la tête, s'ajoutent les danses indécentes des Indiens du Nouveau Monde - la nudité constitue sans nul doute le premier repoussoir, sans oublier les hurlements qui scandent les danses. Quant au corps de l'Oriental(e), tous ses gestes et mouvements (en particulier de la poitrine, du bassin et des hanches, parties « honteuses » selon la tradition occidentale) sont perçus et interprétés comme voluptueux, lascifs, voire lubriques. Tous les deux, le Sauvage et l'Oriental, servent donc de repoussoir, de miroir tendu à l'Européen chrétien, pour mieux le moraliser dans son « habitus corporis » et en bannir les derniers oripeaux d'une nature brute⁷⁷⁰ ».

Cette corporalité, ainsi décrite, peut-elle être affranchie par les héritiers de cette socio-histoire ? D'où l'importance de définir le signifiant du corps « noir », en passant par le filtre de la danse pour légitimer l'hétéronomie de la représentation du corps. Sinon, c'est un renoncement à sa propre humanité et c'est consolider les représentations mentales, subjectives et erronées du corps noir. Il est donc essentiel de s'attarder sur le logos du corps dansant noir, en l'occurrence, le corps dansant antillais et guyanais, pour saisir les signifiants réels et profonds du corps.

On peut s'interroger sur la symbolique, la représentation et la perception qu'ont les Afro-descendants de leur corps, puisque Giromini conçoit qu'« [il] y a donc nécessité de rencontrer

⁷⁷⁰ Marie-Thérèse Mourey, *op., cit.*

autrui pour constituer sa limite et définir son corps propre⁷⁷¹ ». Sauf que l'image « inventée », conféré au corps noir va induire une perception unique et figée, autant du corps noir vis-à-vis de lui-même que celle du regard porté sur lui. Husserl, dans « la phénoménologie transcendantale de la conscience » s'interroge : « qu'est-ce que la conscience reçoit et perçoit quand elle regarde un arbre ? ». Il veut finalement interroger ses propres perceptions et dans cette expérience, il finit par admettre que ce n'est pas l'arbre que l'on perçoit, mais une image. En réalité, la perception aborde un monde sensible, et qu'en définitive, « nous avons la naïveté de croire ce que nous voyons et nous sommes prisonniers de nos sens et de notre perception⁷⁷² ». Husserl devrait ajouter que « nous avons la naïveté de voir ce que nous a fait croire », car l'homme est aussi prisonnier des dogmes de pensées purement idéologiques qu'on lui a inculqués. Des travaux scientifiques, tels que ceux de Cheik Anta Diop dans « Nation nègres et culture publié en 1954⁷⁷³, ont prouvé, entre-autres, l'antériorité civilisationnelle nègre. Il révèle, dans son travail, que l'Égypte Antique était noire, présentant les mêmes traits que les Africains noirs par la mélanine, la texture des cheveux, la forme du nez et des lèvres. Néanmoins, l'étude de la phénoménologie de la perception nous invite à penser et à croire que la perception relève du vécu, celle d'une expérience et non une croyance ou une idéologie. On ne peut qu'acquiescer quand Merleau-Ponty écrit :

« La plus importante acquisition de la phénoménologie est sans doute d'avoir joint l'extrême subjectivité et l'extrême objectivisme dans sa notion du monde ou de la rationalité. La rationalité est exactement mesurée aux expériences dans lesquelles elle se révèle. Il y a de la rationalité, c'est-à-dire : les perspectives se recoupent, les perceptions se confirment, un sens apparaît. Mais il ne doit pas être posé à part, transformé en Esprit absolu ou en monde au sens réaliste. Le monde phénoménologique, c'est non pas de l'être pur, mais le sens qui transparaît à l'intersection de mes expériences et à l'intersection de mes expériences et celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présente, de l'expérience d'autrui dans la mienne⁷⁷⁴ ».

C'est une philosophie forcément vraie, mais elle reste idéaliste et utopique dans la réalité des personnes au teint foncé qui, eux, ne provoquent pas chez l'autre l'expérience d'une

⁷⁷¹ Françoise Giromini, *op., cit.*, p. 34.

⁷⁷² La phénoménologie de Husserl expliqué par Michel Camus, https://www.youtube.com/watch?v=Xhz5kqU0q_8&t=3559s. Consulté le 19 octobre 2019.

⁷⁷³ Cheik Anta Diop, *Nations Nègres et Culture*, Paris, Présence africaine, édition de poche, 1979.

⁷⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *op., cit.*, p. 20.

phénoménologie ni du vécu, ni de la rencontre, mais bien d'une perception autistique. Cette philosophie, qui considère que l'image de l'un modifie l'image de l'autre, malheureusement elle est inopérante sur celle du corps noir et de sa descendance, « [la] racialisation de la pensée à ceci de particulier qu'elle est vécue par les Noirs avec les yeux des Blancs⁷⁷⁵ ». Cette perception met en jeu deux corps : le corps noir et le corps blanc, donc deux images qui ne sont pas en train de se découvrir, mais au contraire, se connaissent parfaitement. L'histoire a fait que le corps noir est le miroir réfléchissant de la supériorité du corps blanc, et le corps blanc celui de l'infériorité du corps noir. L'anthropologue Rémadjie N'Garoné nous le rappelle en ces termes : « Le « Noir » est noir parce que, de façon idéale au moins, il se trouve constamment en face du Blanc. Le sujet se construit dans l'opposition, en relation avec l'autre⁷⁷⁶ ». Est-ce que le mot perception est efficient pour ce type d'image ? Non seulement le corps noir fut à un moment de l'histoire un corps *chosifié*, mais c'est devenu au cours du temps parfois un corps *présent-absent*, c'est-à-dire d'être physiquement assis dans un restaurant quasi vide et d'être invisible pour le serveur qui passe et repasse sans le voir. Un tel paradoxe peut faire sourire, car comment une couleur aussi visible et tranchante peut-elle passer inaperçue et rendre la personne qui l'est invisible ? Bergson dans « Matière et Mémoire, essai sur la relation du corps et de l'esprit » donne au corps le statut de miroir :

« Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur les images extérieures : il leur restitue du mouvement. Mon corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement, avec cette seule différence, peut-être, que mon corps paraît choisir, dans une certaine mesure, la manière de rendre ce qu'il reçoit⁷⁷⁷ ».

Il parle de l'image de corps et de l'image du corps, et c'est là qu'il est intéressant de s'interroger sur le choix opéré par les individus chez qui on a exercé une déshumanisation et un effacement du corps transmuté en corps-animal, corps-objet, corps présent-absent. Est-ce que les individus esclavagisés et leurs descendances ont intégré et accepté cette image imposée ? Ont-ils

⁷⁷⁵ Aimé Charles-Nicolas, Benjamin Bowser (dir.), *op. cit.*, p. 35.

⁷⁷⁶ Rémadjie N'Garoné, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁷⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Une édition électronique réalisée à partir du livre de Henri Bergson (1859-1941), Paris, Col. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Les Presses Universitaires de France, 72e édition, [1939] 1965, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.html, p. 12. Consulté le 16 novembre 2019.

plutôt choisi de conserver ou alors d'inventer leur propre image du corps, en dépit de celle qui leur a été assignée par l'histoire coloniale ? On est en droit de s'interroger sur le sujet, si l'on s'appuie sur la théorie béhavioriste⁷⁷⁸ de Watson : « Its theoretical goal is the prediction and control of behavior⁷⁷⁹ » (Son objectif théorique est la prédiction et le contrôle du comportement). Ce dernier s'est lui-même référé aux travaux de Pavlov qui a découvert ce phénomène par hasard. Il remarqua qu'à la simple vue du plat, le chien salivait. Il conclut que ce réflexe conditionnel est à la base de tout apprentissage chez les animaux, mais également chez les êtres humains.

Il y a une forme d'analogie que l'on pourrait établir entre le conditionnement de l'homme noir vis-à-vis de son infériorité et de son ancien statut d'esclave. Généralement, on peut constater que, du point de vue de l'être concerné (du même) et de celui qui ne l'est pas (de l'autre), tous deux rapportent un discours récurrent sur les traumas et l'aliénation du corps noir, entraînant dans son sillon une litanie de vocables du type : corps-souffrant, corps-dévalorisé, corps-exotique, corps-assimilé. Et malheureusement c'est une des réalités, de l'expérience et du vécu de ces hommes et de leurs descendances.

« Autant de paroles qui nous invitent à une lecture du corps comme procès historique de la formation sociale antillaise, du corps emblème, lieu vécu des contradictions sociales et des conflits culturels, corps mémoire du monde esclavagiste et colonial, comme angoisse de l'identité. Paroles qui nous parlent de la pénétration coloniale qui, partout, a entraîné morts et blessures. Blessures qu'on aurait pu croire cicatrisées et qui réapparaissent là, à l'alphabétisation, avec cette violence sourde, diffuse, qui vient nous rappeler l'histoire même des corps aux Antilles⁷⁸⁰ ».

Lorsque les Afro-descendants réemploient parfois les mêmes termes, faisant référence à la *blès* de Patricia Donatien⁷⁸¹, en l'occurrence, est-ce un continuum généalogique, historique, économique, politique, social et idéologique malgré le temps accumulé ? Doit-on penser et affirmer que l'approche psychologique du corps défendue par la *Gestalt theorie* ou psychologie

⁷⁷⁸ Le béhaviorisme, né aux États-Unis vers le début du XX^e siècle désigne un courant de la psychologie scientifique. Il est fondé sur l'approche comportementale des activités psychologiques et sur le principe d'économie explicative maximale, qui limite le recours à des entités ou variables intermédiaires entre l'entrée, ou stimulus, et la sortie, ou réponse.

⁷⁷⁹ John Broadus Watson, (1913), « Psychology as the Behaviorist Views it ». First published, In *Psychological Review*, 20, 158-177, <https://carnets2psycho.net/dico/sens-de-behaviorisme.html>, p. 1. Consulté le 22 novembre 2019.

⁷⁸⁰ Dany Bébel-Gisler, 1989, op., cit., p. 155.

⁷⁸¹ Patricia Donatien-Yssa, *L'exorcisme de la blès : Vaincre la souffrance dans Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2007.

de la forme, serait une théorie applicable pour le corps noir qui invite naturellement à faire resurgir des entrailles de l'histoire les représentations de ce corps. Car la *gestalt theorie*, née en Allemagne à la fin des années 1910, considère que les phénomènes psychologiques ainsi que les comportements humains ne peuvent pas être décomposés en une simple chaîne. Le principe général de la *gestalt theorie* est que « le tout est plus que la somme de ses parties ». La théorie regroupe quatre lois⁷⁸², dont une conforte l'imaginaire que nous renvoie un corps « noir » : celle de la *loi de la similarité* où des éléments semblables ont tendance à être perçus comme appartenant à la même forme, autrement dit « tous les noirs se ressemblent ».

On en revient au conditionnement stéréotypé de l'image de ce schéma corporel noir, qui engage deux perceptions acquises et similaires, celui du regard extérieur (l'autre) et celui du regard intérieur (le même), qui lui aussi a intégré cette représentation du corps qui n'est peut-être pas la stricte réalité de la corporalité moderne et de sa symbolique du XX^e et XXI^e siècles. Très justement, ces sociétés contemporaines sont fortement étudiées afin que soit décodée leur construction socio-anthropologique, tant elles dévoilent et relèvent de la complexité qui, pour les chercheurs, est encore difficile à cerner. Diverses réponses vont être dessinées : soit l'adoption de la civilisation dominante (européenne), soit des bribes de cultures africaines, sorte de mémoires fantômes ou de résidus oubliés, soit le mélange, l'absorption de plusieurs cultures hétérogènes, pour aboutir à la créolisation de Glissant.

À l'époque, les esclaves étaient dépossédés de leur propre corps et aussi d'être dans l'incapacité d'en disposer à leur guise. Ils étaient privés de la jouissance de se mouvoir dans l'espace et dans le temps, en toute liberté et à leur convenance.

« On voit ici comment un dispositif de domination entend persécuter le mouvement propre à la vie, cibler ce qu'il y a de plus musculaire dans cet élan. Le moindre geste de défense et de protection, le

⁷⁸² Voici quatre principales lois qui ressortent des travaux des gestaltistes : *La loi de proximité* : les éléments les plus rapprochés ont tendance à être perçus comme formant un ensemble. *La loi de fermeture* : lorsque des images sont imparfaites ou qu'une suite d'événements est incomplète, notre cerveau a tendance à combler les vides afin de percevoir ces informations dans leur totalité. *La loi de similarité* : les éléments semblables ont tendance à être perçus comme appartenant à la même forme. *La loi de symétrie* : lorsque les éléments que l'on regarde comportent des axes de symétrie, ils sont plus facilement perçus comme une forme globale. <https://carnets2psycho.net/theorie/histoire2.html>. Consulté le 22 novembre 2018.

moindre mouvement de préservation et de conservation de soi est mis au service de l'anéantissement même du corps⁷⁸³ ».

Quelle vont être la conception et la représentation du corps pour l'homme noir ? Comment l'homme africain et sa descendance ont-ils ensuite « ré-habiter » leur corps ? Comment l'être, étant privé de sa liberté corporelle, temporelle et spatiale, a-t-il eu quand même autant la possibilité de réinventer et de transcender sa corporalité ? S'est-il créé un espace intérieur et une temporalité spirituelle ? Ce sont des questions qui méritent d'être posées et notamment celle-ci : peut-on avoir l'utopie de penser que l'homme noir a su passer de la dé-corporation à la ré-incorporation ?

Cependant d'aucuns ont pu présupposer que les « petits riens », parfois anodins, peuvent constituer la matrice de cette réalité, et probablement servir de clé des systèmes symboliques dans la représentation du corps chez les Afro-descendants. Catherine Benoît en fait la remarque :

« La compréhension des sociétés afro-américaines, en termes d'africanismes, toujours d'actualité dans les départements des *Afro-American Studies* aux États-Unis, a permis de considérer les faits de cultures observés comme partie prenante d'un système culturel cohérent et non comme des bribes de savoirs antérieurs⁷⁸⁴ ».

La conception du corps, en soi, est toujours une question ouverte que Jean Benoît, dans son introduction sur la « Conception et représentation du corps », nous fait une présentation synthétique et heuristique, et en démontrant la complexité du corps :

« Parler du corps, c'est toujours en effet parler de la personne. On peut en parler en la prenant pour centre, et le corps est une composante qu'il s'agit de situer. On peut aussi en parler en prenant le corps lui-même pour centre, et c'est la personne qu'il faut alors situer⁷⁸⁵ ».

⁷⁸³ Elza Dorlin, *Se défendre Une philosophie de la violence*, Paris, Éditions La Découverte, 2014, p. 7.

⁷⁸⁴ Catherine Benoît, « Origine des savoirs ou images du corps ? De la notion de chaud et de froid à une théorie des humeurs en Guadeloupe », In, *Cahiers d'études africaines*, vol. 37, n°148, 1997, La Caraïbe, Des îles au continent, pp. 863-890, https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1997_num_37_148_1836, p. 875. Consulté le 14 octobre 2019.

⁷⁸⁵ Jean Benoist et Pascal Cathebras, « Conceptions et représentations du corps », Traduction française inédite en « The Body : from an Immateriality to another (1993) » Un article publié dans la revue *Social Sciences and Medicine*, vol. 36, no 7, 1993, pp. 857-865. http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/conceptions_representations_corps/representations_corps.html p. 6. Consulté le 05 janvier 2016.

Il précise ensuite qu'« [au] sein de chaque culture d'ailleurs, ces discours sont plus divers et plus contradictoires que bien des anthropologues n'en rendent compte⁷⁸⁶ ».

Même si nous avons souligné l'hégémonie de la conception européenne du corps dans le chapitre précédent,

« [il] serait toutefois illusoire de penser trouver dans quelque société que ce soit une conception unique du corps. Partout, “le corps tel qu'il est conçu par l'usage” s'impose dans la vie quotidienne, et vient en contrepoint du discours social, et souvent religieux sur le “corps tel qu'il est conçu par l'entendement”⁷⁸⁷ ».

Fort heureusement, une bonne partie de l'humanité, dans son rapport au corps, ne s'inscrit pas dans la veine conceptuelle des Occidentaux. Les sociétés, que le Blanc se targue souvent de caser en société primitive, superstitieuse et irrationnelle, ont par ailleurs, une conception autre de leur corps. Pour la plupart, elles convergent vers la même idéologie ou philosophie : le corps de l'homme fait partie d'un tout. La philosophie taoïste est l'exemple le plus probant, qui n'intègre pas dans sa conscience cette matérialité corporelle, bien au contraire, il y a en cette philosophie une réelle analogie entre le macrocosme de l'univers et le microcosme (corps humain). Cette philosophie prône qu'il n'y a point de séparation entre l'homme et le cosmos, il considère que :

« Tout ce qui existe est vivant. L'univers lui-même doit être vu comme un vaste organisme vivant où tout est dans tout, où tout est dépendant de tout, où tout est cause et effet de tout, où tout évolue avec tout. Bref : cet univers vivant et organique, c'est le Tao même⁷⁸⁸ ».

On peut prolonger cette la philosophie en relevant que l'homme est cosmos et qu'il ne doit point aller à l'encontre du mouvement de l'univers, mais s'y fondre naturellement, c'est le principe « du non-agir (*wou weil*), qui ne veut pas dire “ne rien faire”, mais plutôt “agir en étant conscient que c'est la vie qui dirige chaque action”⁷⁸⁹ ».

Chaque civilisation, chaque culture, chaque peuple portent leurs cosmogonies, leurs représentations, leurs symboliques, et le corps en est le prolongement.

⁷⁸⁶ *Op. cit.*, p. 8.

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ Marc Halévy, *Le taoïsme*, Paris, Éditions Eyrolles, 2009,

<https://www.eyrolles.com/Chapitres/9782212565478/9782212565478.pdf>, p. 3. Consulté le 4 août 2019.

⁷⁸⁹ Lao Tseu, *Tao le king, (Livre de la voie et de la vertu)*, *Le Taoïsme, Fondements, Courants, Pratiques*, Bibliothèque des Religions, 2016, <http://www.religare.org/livre/taoisme/ta-taoteking.pdf>, p. 2. Consulté le 4 août 2019.

« Le corps n'est pas conçu par les Canaques, comme une forme et une matière isolée du monde, il participe en son entier d'une nature qui, à la fois l'assimile et le baigne. La liaison avec le végétal n'est pas une métaphore, mais bien une identité de substance⁷⁹⁰ ».

La conception que l'on a souvent du continent africain indique que « L'homme africain, traditionnel est immergé au sein du cosmos, de sa communauté, il participe de la lignée de ses ancêtres, de son univers écologique et cela dans les fondements même de son être⁷⁹¹ ».

Le metteur en scène et conteur, originaire du Congo Brazzaville, Pierre Houabéosso nous explicite la conception de l'homme dans la culture et la langue *kongo* :

« L'être humain est désigné par le terme *muntu* : *mu ntu*, littéralement, par ou dans la tête (*mtu ou mutu ou môtô...*), c'est à dire "ses intelligences". L'intelligence, comme le cerveau ou la danse est toujours déclinée au pluriel, pour la danse, on dit toujours *makinu* (les danses) et rarement *kinu* (la danse). *Ki* est l'énergie qui anime les êtres. La quête d'un *muntu* est d'acquérir le *kimuntu*, un *muntu* augmenté de connaissances et de sagesse. C'est par le *kimuntu* qu'on approche *Nzambi*. Le "Nzambi" est le mouvement ou entité de la connaissance, de l'amour, de la volonté, de la sécurité, de la liberté (*nza*), par la lumière de l'énergie *mbi* qui anime le tout *Nzambi* ou Dieu⁷⁹² ».

Tandis que pour le peuple Inuit, le corps est une symbolique de l'espace Michèle Therrien la définit ainsi :

« Le statut du corps-espace ou de l'espace-corps inuit en fonction de deux systèmes métaphoriques associant le corps et la maison de neige (*igluvigoq*) d'une part, le corps et le kayak (*gajaq*) d'autre part. L'inventaire des "marqueurs" corporels de l'igloo met en évidence une "biologie" de l'habitation qui est une "anatomie" interne grâce à laquelle sont dégagées les sémantiques propres à l'*iglu* et *itu* – "intérieur", en même temps qu'est établie la connotation féminine de l'igloo⁷⁹³ ».

Selon l'observation d'Els Lagrou auprès des Indiens cashinahua de l'Amazonie brésilienne, il note qu'il y a un « [...] phénomène de transformabilité des formes, ainsi que celui d'un contraste

⁷⁹⁰ David Le Breton, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁹² Entretien avec Pierre Houabéosso, intervenant en cultures africaines (ballet-théâtre Kongo), Toulouse le 10 février 2019.

⁷⁹³ Marik Mauzé, M. Therrien, « Le corps Inuit (Québec arctique), (compte-rendu) », *In, L'Homme*, tome 31 n°119, 1991, pp. 146-147 https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1991_num_31_119_369418, p. 147. Consulté le 3 août 2019.

constitutif entre intériorité et extériorité, sous-jacent au postulat qu'un être humain peut se cacher dans le corps d'un non-humain et *vice versa*⁷⁹⁴ ».

Pour d'autres cultures, le corps et l'acte de danser se confondent en une seule entité, qui permet d'accéder à la lignée généalogique, faisant le lien entre le passé et le présent. Il n'y a point de coupure entre les membres d'une même fratrie, dans la culture Aborigène :

« [Les] Tiwis mettaient en relation les différentes parties du corps et les différents membres de la famille. Les jambes, par exemple, représentent une certaine sorte de frères et sœurs, reliés entre eux par leur mère, ou grand-mère maternelle ; les joues représentaient des frères et sœurs reliés entre eux par leur père ou grand-père paternel ; la poitrine et l'abdomen représentaient, pour une femme, ses enfants, et pour hommes et femmes les enfants de leur sœur ; l'aîné représentait, pour un homme, ses enfants, et pour hommes et femmes les enfants de leurs frères ; les épaules représentaient la belle-mère ; le gros orteil le mari et ainsi de suite⁷⁹⁵ ».

Andrée Grau, par ces propos nous donne la clé de compréhension de la conception de la danse chez ces peuples : « Pour comprendre la danse tiwi il est essentiel de comprendre le concept du “rêve”⁷⁹⁶ ».

Et la représentation du corps chez les Aborigènes vient conforter une conception similaire des peuples « non occidentaux », de notre temps, qui érige le corps dans une acception globale et intégrée du cosmos, où l'Homme fait partie du vivant et que tous les éléments de la Nature sont en interrelation.

« Dans la vision du monde aborigène, la terre est un phénomène vivant, un ordre unique où tout est relié à tout et où la dislocation de l'un signifie la dislocation du tout. Il n'y a pas de séparation entre le corps et le moi et les domaines écologiques, sociaux, corporels et spirituels sont perçus comme appartenant à un tout inséparable⁷⁹⁷ ».

Nous voyons bien, ici, que chaque peuple a un rapport au corps où l'acte de danser participe fortement de la symbolique et de la représentation du corps, entendue comme celle de la vision du

⁷⁹⁴ Els Lagrou, « Le graphisme sur les corps amérindiens. Des chimères abstraites ? », *In, Gradhiva*, 13 | 2011, pp. 68-93, <https://journals.openedition.org/gradhiva/2040>, p. 1. Consulté le 3 août 2019.

⁷⁹⁵ Andrée Grau, « Danse et “Pensée” symbolique : danser la parenté chez les Tiwis de l'Australie du Nord » (dir.), *In, Alain Montandon*, 1998, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁹⁶ *Op. cit.*, p. 17.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 18.

monde qui lui est propre. Cette conception définit l'homme dans son rapport au monde et inscrit son identité à la fois collective et individuelle. La psychiatre Hélène Migerel nous en donne sa propre définition : « Le corps est une sorte "d'institution symbolique" qui lie l'objectivité du corps physique à la subjectivité du corps propre, il est donc un lieu d'interrogation existentielle⁷⁹⁸ ». En faisant écho à cette notion de corps, mué en « institution symbolique », face au corps subjectif qu'évoque Hélène Migerel, on peut s'interroger sur la représentation et la place du corps au regard des Afro-descendants. Rappelons que ces derniers ont hérité d'un corps « racialisé », et ce même corps appartenait au maître.

« Au cours du système esclavagiste, l'âme de l'esclave n'existe pas aux yeux du maître ; c'est son corps qui est sujet de préoccupation, c'est son corps qui est martyrisé, mutilé, c'est son corps qui portait les blessures de l'interdit dans la mesure où les tentatives de libération échouées conduisent à une mutilation codifiée, un doigt, deux, la main, le bras, la fleur de lys, la jambe...⁷⁹⁹ ».

Cette plastique corporelle, transmutée en *corps-objet*, *corps-animal*, ne représentait qu'une masse noire, dépourvue d'âme, de cœur, de cerveau, n'ayant aucune sensibilité au regard de l'autre. Le corps des esclavagisés étaient identifiés « [...] au départ comme "force mécanique", "objet" pour le maître, l'esclave était la propriété du maître au même titre que ses biens, ses meubles, ses terres⁸⁰⁰ ». Comment l'individu esclavagisé a-t-il alors résolu la réappropriation de son corps ? Comment l'a-t-il finalement réinvesti ? A-t-il pu construire une symbolique autre, différente de celle qui lui a été assignée ? A-t-il été capable de donner sa propre définition de son corps ? Quand le maître,

« [...] vise à bien faire comprendre aux esclaves fugitifs qu'en tentant de préserver leur vie ils n'ont fait que "ravir à leur maître le prix de leur valeur" : la justice coloniale en créant ainsi un délit inédit veut apprendre aux esclaves que le droit de conservation ne leur appartient pas ni en propre ni même à celle qui leur a donné la vie, mais qu'il ne relève que du seul intérêt de leur maître, seul apte à en décider⁸⁰¹ ».

⁷⁹⁸ Hélène Migerel, « Le Bigidi entre signifiant et signifié », communication lors du *Regards croisés sur le Bigidi*, organisé par le Centre de danse et d'études chorégraphiques en collaboration avec le CREPS Antilles-Guyane (ville des Abymes), le dimanche 13 mars 2016, cf : annexe n  11, texte de H. Migerel.

⁷⁹⁹ Franck Garain, *La place du corps dans les sociétés créoles*, Mardi 19 mars 2019, p. 3. Cf : annexe n  12, réflexion du sociologue sur la symbolique du corps guadeloupéen, texte reçu par Email.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁰¹ Elza Dorlin, *op., cit.*, pp. 26-27.

En effet, nous ne pouvons nier que l'ensemble des représentations autant – du corps, de la famille, du vivant comme de la relation à la mort, que de la vision du monde prend – souche des entrailles de la colonisation aux Antilles et en Guyane et dans la Caraïbe d'une façon générale.

« L'histoire des corps en Guadeloupe est inséparable de celle de la création des sociétés antillaises nées de l'esclavage qui est une forme la plus brutale d'appropriation physique du corps d'autrui parce qu'il conjugue toutes les formes d'exploitation et de répression corporelles⁸⁰² ».

Le sociologue Franck Garain s'appuie à la fois sur les chansons vernaculaires et les expressions populaires pour appréhender la relation au corps du Guadeloupéen. Selon lui, ce sont là, des éléments de réponse dans la représentation du corps dans les sociétés créoles. Son analyse l'invite à considérer que le vocable *kò* n'est pas une simple traduction littérale du mot "corps". Il « [...] s'étend à l'Être intégral de l'individu⁸⁰³ ».

« Cette philosophie du corps est symbiotique : le *ko* est lié à l'histoire, à la famille, aux ancêtres, au cycle de la vie, à la nature et vice versa. Ces relations affectent et changent le corps et pour ce qui intéresse cette étude, le lien avec la nature. Pour les Guadeloupéens, le *ko* représente plutôt l'esprit et le cadavre représente le corps physique [...] Le corps guadeloupéen est un mélange du symbolique, de l'historique, du spirituel, et du symbiotique⁸⁰⁴ ».

Le décryptage des chansons ou proverbes populaires opéré, par F. Garain, lui permet de tirer cette conclusion, « [qu'en] Guadeloupe, en effet, les représentations autour du corps ne s'arrêtent pas à la description anatomique⁸⁰⁵ ». Il constate que le *kò* est polysémique et traduit tout autant l'état d'être tant physique, selon cette expression *kò là vayan*, dans le sens de la force, la puissance, l'endurance et le courage. Le corps relève aussi de l'ordre psychologique, par *kenbé kò aw*, qui signifie « mobilise ton énergie, ne te laisse pas aller » ; ou encore, sur le plan pathologique, correspond, à travers l'expression *kò la krazé*, à une sensation de « mal-être ». Mais, le *kò* peut vouloir signifier quelque chose qui n'a rien à voir avec le soma, comme cette expression *kò an mwèn pa bon*, qui peut signifier une infortune financière passagère.

⁸⁰² Dany Bebel-Gisler, 1989, *op., cit.*, p. 23.

⁸⁰³ Franck Garain, *op., cit.*, p. 6.

⁸⁰⁴ Kimberley A. Bruno, B.A. (HONS), *Le corps est devenu lui aussi source d'anxiété pour les Antillais* », Master of Arts, McMaster University Hamilton, Ontario, 2005, p. 24.

⁸⁰⁵ Franck Garain, *op., cit.*, p. 1.

L'esclave et sa descendance vont transcender ce corps contraint, ce *corps-objet*, bestialisé, en le divisant en deux, l'un *kadav*/cadavre pour le maître et l'autre *kò*/corps pour lui. La métaphore du lexème cadavre est le seul instant profondément réaliste qui nous soumet la matérialité du corps. Lorsque le souffle de vie s'échappe du corps, et que la musique du cœur ne chante plus, alors on est face d'une évidence, celle d'une matière inerte, d'un corps sans vie, celle du cadavre. Dès que le sujet, « personne » constituée de la somme du physique, du psychologique et de l'émotionnel, se retrouve à l'état de cadavre, l'individu perd instantanément tout ce qui l'inscrivait dans une socialité. Dès cet instant, il perd son nom, son identité, son caractère, son histoire personnelle. Celui ou celle, qui assiste à ce passage de l'état de vie à l'état de mort, prend toute la mesure de ce passage si énigmatique et mystérieux. Il constate et découvre la définition absolue de ce que l'on nomme corps. La personne une fois morte, n'entend plus, ne voit plus, ne sent plus, il est juste un *kadav*. Le Guadeloupéen a donc cette capacité d'habiter symboliquement son premier corps, le *kadav*, et réellement le second, le *kò*, où, chacun respectivement à sa fonctionnalité. Il peut se retirer de son corps pour ne laisser que le *kadav*, dont le rôle est d'assurer le travail ou tout autre fonction dont il n'en tire aucun bénéfice, ni aucun plaisir.

« Il permettait au maître d'exploiter seulement sa force physique. *Sé kadav tou sèl an ka lésé pou zot* (seul le cadavre que je vous laisse). Le propriétaire de l'habitation et des usines ne me possède pas tout entier ; il croit m'avoir, mais ce n'est que mon "*kadav*" que je lui laisse⁸⁰⁶ ».

Le *kadav* dans nos sociétés créoles se réinterprète en un corps au ralenti, un corps qui est là et qui n'est pas là, c'est la fainéantise et l'absentéisme tant assignés aux Antillais. Nous observons que le salarié guadeloupéen va spontanément s'exprimer ainsi *an kay travay pou blan là*, même quand il s'agit d'une entreprise familiale. Nous devons supposer que ce dernier fera juste la tâche qui lui incombe, mais il ne va point engager son être tout entier. C'est bien le *kadav* qui va au travail et non la personne. Par contre lorsqu'il réincorpore son *kò*, il accède directement à son être intrinsèque. Le *kò* est le corps intérieur, intrinsèque à la personne. Il est révélé qu'à l'être lui-même et à ceux qui lui ressemble. Ce corps-là, le (*kò*) est la propriété de l'individu. Et il reprend possession de ce *kò* dans ses espaces de liberté qui sont sa *kaz* (case) et son *jaden* (jardin). Ainsi le *corps-objet*, déshumanisé, devient le *kò* dans ces trois espaces métaphysiques : le *kò* (corps physique), la *kaz* et le *jaden*. On doit comprendre que c'est bien l'articulation de ces trois espaces

⁸⁰⁶ *Op., cit.*, pp. 5-6.

symboliques qui constituent et représentent le corps pour l'être. Et c'est justement à cet instant qu'il devient un homme, une femme, un enfant. Une personne ! C'est le concept du *karékò* qui prend souche d'abord dans le corps propre, cet espace intérieur qui est sa première *kaz* que l'individu peut convoquer et habiter à sa guise ne serait-ce que de façon spirituelle. C'est l'habitable de l'être que l'on pourrait nommer *kaz-kò*. En réalité la *kaz-kò* est un *corps-espace* où l'être est libre d'y circuler par ses imaginaires. Il s'exprime, parle, pense, bouge et danse à l'intérieur de ce corps métaphysique. On peut y accéder très précisément dans le cadre du Gwoka, notamment dans les moments informels, spécifiquement celui des *kout-tanbou*. On observe un individu traversant la « Rue piétonne » de Pointe-à-Pitre qui vaquait à ses occupations, poser son sac à même le sol ou le garder avec lui et s'investir à la danse à l'appel du tambour.

Cet appel correspond à une formulation d'un espace singulier, celui du *karékò* improbable. *A priori* le centre-ville a une vocation marchande et la préoccupation d'une personne qui s'y rend a trait à une démarche consumériste. Aussi la rue, *a fortiori* piétonne, accentue ce cadre qu'on pourrait considérer comme un temple dédié à la consommation : le *karé* de consommation. Comment peut-on entendre un tel décrochage inopiné du « consommateur » vers un corps dansant⁸⁰⁷? L'investissement à la danse correspond à la sortie d'un espace commun pour rentrer dans un espace qui lui est propre. Ces deux temporalités, qui distinguent deux espaces particuliers, traduisent deux états de corps différents chez le même individu. On constate le contraste flagrant entre le corps social guindé et le corps dansant libre. Émancipé de la fonction édictée par la société, le connaisseur ou le novice, au-delà des pas formels du Gwoka exécutés, exprime la liberté et la jubilation dans l'expression corporelle. Le danseur occasionnel établit un jeu entre son corps et le *tanbouyé* dans une improvisation gestuelle libre et spontanée. Le corps dansant éphémère révèle ainsi une identité et une nature propres de l'être : le *karékò*. Il est donc armé, pour n'offrir et exposer que le *kadav*, et ne garder pour lui que son *kò*. En effet, dans cette conception du corps par le Guadeloupéen, le *kò* lui appartient et l'individu peut se l'imaginer, se le créer et le vivre intensément dans sa tête, en utilisant le médium de la culture. C'est *lèspri-kò ki ka fè kò* (seule la force de l'esprit donne vie au corps physique). Son *kò* comme un esprit se manifeste dans l'entité danse. C'est en dansant que le *kò* (le corps) peut protester, revendiquer, nommer, parler, dire son humanité. C'est le corps dansant qui fait rejaillir le langage « tu » de l'être. C'est par la gestualité

⁸⁰⁷ Annexe 43, vidéo Gwoka : Gwoka, à la rue piétonne, un *kout-tanbou*, 31 mars 2018, (00''01'' - 00''34''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=gqq2K9dh1Fg>. Consulté le 30 novembre 2018.

que l'intellectualité de l'homme émerge pour dévoiler son discours et raconter son propre langage. C'est là que tout est dit et tout se dit.

Nous rappelons que le concept de *karékò* est un tryptique *spatial* associant le *kò*, la *kaz* et le *jaden*, et c'est la somme des trois qui permettent le surgissement de l'être. Le *karékò* est régi par deux critères, l'espace et le temps, dont les mises en jeu prennent leur racine de la période coloniale. En effet, l'esclave d'alors avait le « jour de récréation » que le maître lui accordait pour s'adonner à la danse. Il lui octroyait un lopin de terre pour subvenir à sa subsistance et sa case était aménagée avec le très strict minimum. Cet espace-temps de liberté était restreint et ténu, seul moment privilégié où l'individu pouvait réendosser son humanité. Les savoirs et les connaissances vont donc se construire à partir de cette réalité minimaliste du spatio-temporel. Et l'ensemble de ces trois espaces constitue le socle de l'humanité préservée des esclaves. On l'aura compris que le premier palier du *karékò* est signifié par le *kò* et celui-ci est arrimé à un autre *corps*, c'est le corps-extérieur, l'*espace-corps* représenté à la fois par la *kaz* et le *jaden*. La *kaz* constitue un lieu intime où l'être peut s'épanouir chez lui. Le chez-soi dans un entre soi qui permet à la personne, enfin, de se dévoiler. Il inscrit ainsi sa propre socialité.

Le *jaden* représente le second *espace-corps*, un lieu polysémique qui a pour fonction de nourrir spirituellement, physiquement et psychologiquement l'être. Le jardin créole, ce petit lopin de terre où les plantes médicinales, les fruits et les légumes, se côtoient dans un fouillis inextricable. Ce désordre spatial répond pourtant à tous les besoins de l'individu, tant alimentaires, sanitaires qu'économiques. « [C'est] la première forme d'appropriation et de construction du territoire pour les esclaves⁸⁰⁸ ». Lorsque l'individu est dans son *jaden* ce n'est pas le *kadav* qui plante, sème, ou sarcle la terre, mais bien son *kò*. Le *jaden*, la *kaz* et le *kò* sont des espaces symboliques permettant à l'être de créer ses imaginaires. Selon Bébel-Gisler, « on peut faire l'hypothèse que l'esclave en révolte se créait un autre espace imaginaire et symbolique où il tentait de “vivre son corps”⁸⁰⁹ ». Le *kò* appartient à l'être. Il est libre, maître de son *kò* et il le gère comme il l'entend. Mais cette liberté fugace et ténue sera son espace-temps, pour y déployer toute son

⁸⁰⁸ Catherine Benoît, 2000, *op., cit.*, p. 97.

⁸⁰⁹ Dany Bebel-Gisler, 1989, *op., cit.*, p. 155.

L'expression « vivre son corps » que Dany Bebel-Gisler s'inspire de celle de Khatibi Abdelkebir : « Vivre son corps, c'est détruire chaque fois et à travers lui la clôture de sa symbolisation », *La blessure Au nom propre*, Paris, Denoël, 1974.

intelligence, afin d'élaborer la stratégie du « titak ». Le *titak*, dans la langue populaire créole guadeloupéenne est un mot pour signifier une forme d'unité de mesure, pour quantifier la nourriture ou la boisson dont on a besoin. C'est une manière très simple et directe pour dire que l'on désire un peu d'eau, un brin de canne à sucre, par exemple. Le contexte socio-économique de l'époque coloniale a développé naturellement la philosophie du *titak*, puisque les esclavagisés étaient démunis de tout. Ce qui implique que le *titak* ne se limite et ne se cantonne pas à doser la quantité d'eau ou de poissons, mais également à la gestion du corps dans le temps et dans l'espace. L'esclavagisé avait en réalité un *titak* de temps pour être en relation avec son *kò*, avec lui-même et ses congénères. Cette stratégie de survie de l'existence dans la conception du *titak* se retrouve dans l'art culinaire antillais qui n'est que l'addition « d'un petit peu de chaque chose » qu'on a sous la main. Les mères antillaises élaborent des plats au jour le jour, en le créant tout simplement par le mélange de ce qui reste ou de ce qu'il y a dans la maisonnée, ceci dans l'instant présent. Elles font alors preuve d'ingéniosité. Prenons l'exemple du fruit-à-pain qui, placé auprès du feu, représente le pain pour les enfants, la peau prélevée se transforme en soupe, la chair cuite à l'eau et au gros sel s'agrémentent avec des salaisons, faute de poissons, de poulet ou autre viande ; n'empêche que la famille souvent nombreuse aura le ventre plein. On comprend alors mieux l'élaboration de la relation au tambour du danseur. Autant le danseur de gwoka, de bèlè que du kasékò construisent leur performance dans une fluctuation du temps installée dans un laps de temps très court. En effet, le danseur nuance sa temporalité dans un *titak* de temps en passant de la rapidité au ralentissement, de contretemps successifs au silence, de la syncope corporelle (une feinte en avant par exemple) à un prolongement du temps choisi, pour aboutir à une polyrythmicité corporelle, qui définit la *feinte du temps*.

La recontextualisation du corps en « *kò* » signifie que l'être (esclave) sait que la seule chose dont il est sûr de posséder c'est son propre corps, c'est-à-dire son *espri-kò*. Il peut se retrancher par la force de son esprit, pour décider que son *kò* est sa propriété exclusive, le refuge de ses imaginaires, l'endroit où nichent secrètement ses conceptions et sa philosophie de la vie. Mais c'est aussi le lieu où il pose ses observations et émet ses analyses vis-à-vis de l'autre qui, lui, croit que ce corps-là ne pense pas.

Le *kò* est un corps ontologique, un point de rencontre où l'homme peut se réincarner, réinvestir et redéfinir son corps. Le *kò* est le lexème qui mesure la réappropriation effective et efficiente du corps, à la fois « corps-symbole » et « corps-institué ».

Le *kò* se libère, s'exprime et prend souche dans son humanité dans des lieux qui lui sont consacrés et dédiés : la danse, la *kaz* et le *jadèn*. Le *kò* est le lieu le plus manifeste et le plus direct pour que l'individu se sente un « Homme-pensant ». Il habite son corps et c'est par ce « *kò* » que s'inscrit toute sa philosophie de vie, sa vision du monde, sa relation à l'autre et ses imaginaires.

« Quand un Guadeloupéen parle de refaire son corps, ceci doit être entendu non pas comme une réparation plastique mais comme un retour à l'équilibre. C'est le passage du corps cadavre (*Kadav an mwèn*) au corps vivant c'est-à-dire l'équilibre parfait entre l'Âme et le corps⁸¹⁰ ».

On a pu observer et noter une vivacité de la corporalité des esclaves, malgré les contraintes de l'époque, et comme dit Nietzsche « [s]eul le corps peut accomplir ce miracle, car c'est le corps qui traverse l'histoire, il est celui qui devient et qui lutte⁸¹¹ ». Le corps est un logos à part entière, il est bavard quand il bouge, chante, joue de la musique ou quand il raconte des histoires. Le corps est une véritable narration vivante.

Nous avons pu relever plusieurs exemples de narrations corporelles aux Antilles. On peut d'emblée décoder une conversation salace entre deux femmes, lorsque l'une d'elles secoue énergiquement les doigts du haut vers le bas. On peut d'ores et déjà affirmer qu'il s'agit d'une rencontre inopinée entre deux personnes, qui se connaissent de longue date et qui, d'un simple « bonjour et toi comment vas-tu ? », s'étendent dans un échange verbal qui se prolonge plus que prévu. On peut présupposer qu'il y a un *milan*⁸¹² croustillant qui s'est établi entre ces deux personnes. Autre exemple, qui, par la position de la main sur la hanche, autant chez les hommes que chez les femmes, généralement en appui sur une jambe en arrière, l'autre légèrement en avant, comme toujours prêt à poursuivre sa route ou à réagir au moindre « hep ! », signifiant une posture de déséquilibre pour répondre à l'inattendu ou à l'imprévisibilité. Ou encore cet exemple du geste naturel de l'Antillais lorsqu'il va *prendre un bain de mer*⁸¹³, en premier lieu il va se « signer », c'est-à-dire faire le signe de la croix avant d'immerger tout son corps. Dans un second temps, il va se laver le visage d'une main en un mouvement circulaire, et non des deux mains qui seraient plus à même de recueillir plus d'eau. Et puis, dans un troisième temps, il passera l'eau à la base de

⁸¹⁰ Franck Garain, *op. cit.*, p. 5.

⁸¹¹ Béatrice Commengé, *La danse de Nietzsche*, Paris, Verdier/Poche, 2013, pp. 27-28.

⁸¹² Une nouvelle récente, extraordinaire.

⁸¹³ Ce qui signifie un bain de courte durée.

sa nuque toujours d'une main et c'est seulement au bout de ce rituel qu'il s'autorisera d'immerger son corps tout entier dans l'eau.

Ce geste ritualisé de l'humain face à la nature nous ramène à la théorie du jeu des humeurs, par le concept d'équilibre entre le chaud et le froid, défendue par Catherine Benoît. En effet, l'individu considère qu'il doit « refroidir » son corps (chaud), pour obtenir la même température plus froide de l'eau de mer. Pour Catherine Benoît, dans la conception du corps chez les Guadeloupéens, tout est une question d'équilibre entre ces deux notions de chaud et de froid qui explique la maladie, dont on peut se prémunir, en évitant l'un ou l'autre. Elle évoque dans cette conception que :

« [...] la notion de chaud et de froid est un principe classificatoire qui rend compte de l'étiologie de la nosographie et du traitement d'un certain nombre de maladies, et qui préside au classement des aliments, des plantes, des propriétés du sol et des activités de la journée. Le respect de cette notion induit toute une série de prescriptions et d'interdits liés à l'alimentation, à des gestes particuliers au déroulement des activités quotidiennes⁸¹⁴ ».

Nous avons encore ces souvenirs d'enfance où il ne fallait point manger une banane dessert (*Musa sapientum*) ou le concombre (*Cucumis sativus*) le soir, au risque de nous « rendre malade », sans autre explication de la part de notre mère ou de nos grands-parents. Par ce précieux travail de l'anthropologue, on saisit avec plus d'acuité la perception du corps par le Guadeloupéen. Leur compréhension est que « le sang est l'humeur principale, de l'état de bonne santé et de maladie du corps⁸¹⁵ ». Pour eux le fonctionnement du corps et de l'univers ne se conçoivent que par l'approche humorale du corps :

« Les êtres vivants sont constitués d'humeurs et de fluides, en relation avec le monde des morts. Dans un système d'explication du monde où prime la circulation des fluides entre l'être humain et son environnement, l'enveloppe corporelle est perçue comme perméable, et la maladie est toujours d'origine externe. Aussi les conduites de prévention et de protection de la maladie dictent-elles le déroulement de la journée et rythment-elles le cycle de vie. La thérapeutique, pharmacologique ou diététique, est l'art de maintenir et de rétablir l'équilibre des humeurs entre elles, ainsi que leur état, en usant du principe de guérison par les contraires, et de renforcer l'enveloppe corporelle⁸¹⁶ ».

⁸¹⁴ Catherine Benoît, 1997, *op. cit.*, p. 869.

⁸¹⁵ Catherine Benoît, 2000, *op. cit.*, p. 54.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

Dans son analyse, elle procède à l'argumentaire évoqué par le Guadeloupéen, pour expliquer les causes de sa maladie :

« Dans la nosographie, les maladies relevant du chaud et du froid se distinguent les unes des autres par la gravité du “froid” ou du “chaud” les ayant provoquées. Les principales maladies relevant du froid sont *lenpridans*, la *pirézi*, la *grip*, la *bwonchit*. Elle explique que *Lenpridans* résulte d'un brusque passage d'un état chaud à un état froid [...] Le sang qui “est frappé par le froid, prend l'eau”. Elle précise que “Le terme *lenpridans* qualifie à la fois le premier degré des maladies causées par le froid et la transgressions de prescriptions qui va provoquer une maladie, qu'elle relève ou non du froid”⁸¹⁷ ».

Cette étude menée par Catherine Benoît nous fait approcher une autre facette du rapport au corps antillais, qui s'appuie sur la fluidité du corps et non sur la densité de la chair (organe, muscle, os), mais bien, sur la bonne circulation des liquides du corps (sang, sueur, bile) et leur bonne température (ni chaud, ni froid), déterminera la bonne santé du corps. Il y a une véritable théorie humorale prônée par cette dernière :

« Comme dans toute théorie humorale, le corps est un des pôles d'un univers régi par une hydraulique reposant sur la circulation des fluides et des qualités chaudes et froides qui leur sont associées, qui met en relation les humeurs du corps et les éléments cosmiques⁸¹⁸ ».

Ce point nodal de la conception de la bonne santé chez le Guadeloupéen, entre le chaud et le froid, garant de l'équilibre des fluides dans le corps, est une formulation de ce qu'exprime le corps dansant guadeloupéen. Dans l'expression gwoka, il y a deux mécanismes qui régissent la danse en permanence : c'est le binôme articulé de la *rèpriz* et du rythme spécifique. Nous avons défini la danse *gwoka* comme étant une danse du désordre. En réalité c'est la réplique du « chaud » où le corps dansant est dans une frénésie corporelle, énergique et vivace. Le danseur de Gwoka, y compris celui du Bèlè ou du Kasékò, n'exécute pas des mouvements lents *stricto-sensu*. Bien au contraire, leurs pas répondent à une tonicité musculaire, certes, nuancée mais vivace. Et la *rèpriz* corporelle serait la métaphore du « froid » qui viendrait *refroidir* l'énergie *chaude* du corps. Le principe de la *rèpriz* dans le Gwoka est de structurer la performance musico-chorégraphique. Il empêche au désordre de s'installer durablement au risque de provoquer le chaos. Il rétablit en quelque sorte l'apaisement énergétique, en diminuant la tonicité musculaire, une forme de respiration, de souffle qui ramène à l'équilibre l'ensemble musico-chorégraphique et concourt à

⁸¹⁷ Catherine Benoît, 1997, *op., cit.* p. 869.

⁸¹⁸ Catherine Benoît, 2000, *op., cit.*, p. 55.

installer une fluidité entre tous dans le *lawonn-léwòz*. Le Bigidi du Gwoka, par l'articulation du désordre et de l'ordre régie par la *rèpriz*, vise à la fluidité de la régulation du désordre. En trouvant sa traduction dans l'approche thérapeutique des humeurs, par l'équilibre entre le chaud et le froid des fluides corporelles, pour obtenir dans le corps une fluidité de la circulation. En étudiant la représentation de la maladie chez le Guadeloupéen, on s'immisce dans celle du corps et on comprend que cette conception du corps ne se limite pas à l'entité corps, mais s'élargit et s'étend à son environnement immédiat. Car pour l'individu, l'espace interagit sur lui, et celui-ci, est traversé par des forces, des énergies, des esprits tant bénéfiques que maléfiques. L'être ne va pas subir cet espace invisible, mais va se l'approprier et l'intégrer dans sa biocénose environnementale. Pour cela, il va structurer et organiser son espace extérieur (son *jaden*) et son espace intérieur (sa *kaz*), pour que les deux travaillent en synergie, dans le but d'obtenir l'équilibre de l'être et la bonne harmonie, tant au niveau physique, psychologique, qu'économique. Car, le *karékò* est une matière mouvante qui se déplace d'un espace intérieur à un espace extérieur, et inversement. L'individu considère que son *kò* en flux et reflux continu est traversé par des énergies et des forces bienfaitrices ou maléfiques. Selon lui, pour qu'il soit sain et en bonne santé, il doit être en mesure de résister aux agressions extérieures, tant visibles qu'invisibles. Dans sa conception, son *kò* est habité par l'espace et l'espace-habité n'est que le prolongement de lui-même, d'où la nécessité de protéger son *karékò*. Car, il considère qu'il habite, « [d]ans un environnement perçu comme hostile, (et) le jardin de case est conçu comme un espace de protection où les forces de la nature sont maîtrisées, et dans lequel certaines plantes protègent l'individu de puissances néfastes⁸¹⁹ ».

La conception du *karékò* passe par le principe de protection qui se tient par la philosophie de l'ordre et du désordre. Les concepts d'ordres et de désordres ont tous deux une même réalité et permettent de concevoir que l'on puisse obtenir la protection, afin que le corps soit en bonne santé (physique, psychologique, financière), pour maintenir l'équilibre, et donc, l'harmonie chez l'être. L'ordre fera donc référence à la propreté en *nettoyant, lavant, évacuant, dégageant, purifiant* autant le *kò* que la *kaz*. Tandis que le désordre ne doit pas être compris en termes de saleté, ni de manque d'hygiène corporelle, mais il doit être admis dans le principe labyrinthique, c'est-à-dire la désorientation de tous les esprits vivants tant physiques qu'éthériques. Les énergies invisibles (les esprits), autant que les personnes, ne doivent point se repérer.

⁸¹⁹ *Op., cit.*, p. 97.

Dans ce rapport conceptuel à l'espace, chez le Guadeloupéen, tout ce qui est visible et accessible au regard ou à la personne, tel que la terrasse, le séjour sera ordonné et propre. « Tout ce qui est lié au paraître – que ce soit les vêtements portés à l'extérieur de la maison, la cour de devant du jardin de case, la pièce de réception – est d'une grande propreté et les espaces sont particulièrement rangés⁸²⁰ ». Les alentours de la maison seront soigneusement balayés voire lavés, pour éliminer toute trace éventuelle de maléfices déposés la nuit. On retrouve ce rituel de nettoyage pour les commerces également. Tandis que là où l'individu peut être vulnérable (la chambre) ou la salle de bain (la nudité) constituent l'espace intime seront donc en désordre. C'est une technique de camouflage protectrice, où seul l'individu peut se retrouver dans son tohu-bohu. « La saleté et le désordre sont cantonnés dans les espaces privés comme la cour arrière, la salle de bains, la chambre à coucher et aussi les vêtements que l'on porte chez soi⁸²¹ ». Le concept de désordre se retrouve dans le *jadèn kréyòl* qui, visuellement, donne à voir une architecture en fouillis, mais le micro biotope obtenu est très bien organisé et pensé dans une telle logique que la fonctionnalité du jardin est efficiente pour l'individu.

« [L]es plantes ornementales et des plantes dites “magiques”, dont les usages sont rarement précisés, se trouvent en façade du jardin ; plus proche de la case et protégées du soleil, sont disposées les médicinales ; à l'écart, les épices et les maraîchères ; enfin, derrière la case, les plantes vivrières et les arbres⁸²² ».

C. Benoît en donne toute la symbolique du jardin chez le Caribéen :

« Le jardin de case est l'espace de projection des cosmogonies antillaises, le choix et la disposition des plantes dépendant des relations que ses habitants entretiennent avec leur environnement familial, social et le monde des morts. Le jardin est ainsi un lieu privilégié de lecture des relations d'une société avec son environnement naturel et social⁸²³ ».

Nous voyons bien que le binôme ordre-désordre, dans le rapport à l'espace, est actionné de façon opérante, pour favoriser l'harmonie dans l'espace intérieur, c'est-à-dire le *kò*. L'équilibre et l'harmonisation du corps ne seront obtenus que si l'on procède au nettoyage de l'espace, mais aussi du corps. Une protection et une mise en ordre du *kò*, de façon efficiente et directe, doivent

⁸²⁰ *Op., cit.*, p. 78.

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² *Ibid.*, p. 129.

⁸²³ *Ibid.*

être faites. Il faut donc nettoyer, laver le corps, soit de l'intérieur pour le rafraîchir par des tisanes ou des lochs, soit de l'extérieur par des « bains », pour le débarrasser des « délégations », c'est-à-dire des esprits négatifs, qui ont été « envoyés » et qui rentrent dans le corps provoquant des désordres physiques ou psychologiques. Ce type de nettoyage est appelé des « *ben-démaré* », dans le sens de délier, de dénouer, d'ôter le mal dans le *kò*. Sinon, dans un objectif contraire, les « bains de fleurs » sont activés pour attirer la chance, les bienfaits, l'abondance, la bonne fortune. La symbolique de l'eau est très prégnante dans ce nettoyage de corps : « L'eau est, dans les conceptions de la santé, l'élément naturel qui nettoie et protège, à l'opposé de l'air, chargé des esprits des morts, principal vecteur des maladies et des "délégations"⁸²⁴ ». C'est ainsi que "dlo-lanmè" (l'eau de mer) a le pouvoir immense de tout "koupé" (couper) dans le sens qu'aucun maléfice exercé à l'encontre de l'individu n'y résistera. L'individu après son bain en sortira débarrasser de son mal. Et on comprend, avec l'étude faite par C. Benoît, que chaque type d'eau à son effet et est utilisé à bon escient par l'individu :

« L'eau de mer et l'eau saumâtre (*dlo brak* – eau de l'embouchure des rivières) sont considérées comme chaude. Elles réchauffent le sang lorsqu'il est froid. Du fait de leur teneur en sel, ces eaux protègent le corps et la maison du mal, et déjouent les sorts. [...] Quant à l'eau de rivière, elle est considérée comme froide, elle "tonifie" le corps. Dans le cadre d'une initiation, les bains de rivières ont pour fonction de permettre la mise en relation avec les saints protecteurs. Les bains les plus efficaces sont composés à partir de trois eaux : eau de pluie, eau de mer et de rivière, ou sont ceux d'eau saumâtre⁸²⁵ ».

On serait tenté d'affirmer que ces croyances ont disparu avec la modernité, car la Guadeloupe, comme de nombreux pays, n'a pas échappé à la vertigineuse mondialisation. Il est vrai que tous les rituels et représentations du corps et de l'espace évoqués dans l'ouvrage de C. Benoît ont bercé toute la génération entre 1960 et 1980. On pourrait donc penser que tout ce rapport à l'espace et au corps, ainsi que leurs symboliques ont été oubliés par la nouvelle génération, d'autant que l'architecture et l'aménagement du territoire ont beaucoup été modifiés. On voit le remplacement des *kaz* par des immeubles ou des villas et le *jaden* par des pelouses et des piscines. Mais l'arrière-pays semble conserver cette conception du corps et de la relation au visible et à l'invisible. On note que la stratégie et le choix opéré du jeu du désordre et de l'ordre comme

⁸²⁴ *Op., cit.*, p. 81.

⁸²⁵ *Ibid.*, p.81.

principe protecteur est parfaitement lisible dans la philosophie du *jadèn kréyòl*.

« La mise en évidence des propriétés des plantes et leur utilisation, à partir des limites du jardin vers l'intérieur de la case, ont montré que l'espace habité est constitué de différentes coquilles que l'on pénètre par des seuils et des labyrinthes. Celles-ci sont des barrières destinées à prémunir la case et ses habitants des agressions extérieures. La première coquille comprend les plantes protectrices placées aux limites de la parcelle. La deuxième correspond à la zone soigneusement balayée autour de la case. La troisième est constituée par les murs de la case sur lesquels peuvent être ajoutées des protections. Les coquilles protègent de deux manières. Contre les étrangers et les voisins, la protection passe par la propreté avec l'évacuation méticuleuse des déchets corporels et alimentaires, par l'ordre, et des plantes disposées en façade de la case. Contre les esprits, la protection agit par l'intermédiaire de la propreté, du désordre comme dans la salle de bains et le débarras, et par des plantes disposées à l'angle de la chambre ou faisant barrage aux vents. Dans les deux cas l'accès aux points forts de l'espace habité se fait par des labyrinthes⁸²⁶».

On ne doit pas être étonné de voir encore la plante *ki vivra verra*⁸²⁷ à l'extérieur de la maison comme élément de protection.



Photo 73 : La plante *ki vivra verra* en élément de protection au-devant de la maison, dans la section de Gensolin à Morne-À-L'eau. Source : personnelle, le 27 décembre 2019.

⁸²⁶ *Op., cit.*, pp. 179-180.

⁸²⁷ *Codiaeum variegatum*.

Ou d'observer que le *ben-démaré*, du premier jour de l'an, n'est plus un rituel individuel, mais qu'il est généralisé et collectif. L'exemple le plus probant est le groupe de carnaval *Mask a klé* (*group a pô*), qui, au lever du jour, dès cinq du matin, constitué des centaines de personnes marchant d'un seul pas au rythme du *mas a senjan*⁸²⁸, se dirigent vers la plage la plus proche, de la marina du Gosier, pour prendre leurs *ben-démaré*.

On comprend qu'il y a une philosophie du *mask* qui est celle de ne pas révéler l'être au grand jour. Cela est institué dans la langue créole où le sens d'un mot est conditionné par son rythme d'élocution et le contexte. On peut passer de la signification première à son contraire. La formulation du *mask* s'inscrit de facto par le maintien du déséquilibre du corps, convoqué dans la danse *gwoka*. Mais la danse *bèlè* le démontre avec une telle clarté dans le *wèlto*. Il s'y exprime une véritable technique du camouflage et du détour exprimée dans les corps. En effet, le danseur de *bèlè*, contraint par la structure en quadrille des pièces dansées, donne à voir une danse de l'ordre, mais à l'intérieur de cette structure spatio-temporelle normée, il insère à sa guise des gestes relevant du désordre, comme des chutes simulées vers l'avant ou des inversions de pas ou encore des distorsions dans la dynamique du geste comme voulant être en contrepoint du *tanbouyé*. Le désordre corporel et spatial n'est qu'une technique de camouflage pour dissimuler l'être profond qui préserve son équilibre dans le *karékò* spirituel et métaphysique. Le *mask* se formule en désordre volontaire, autant dans le corps que dans l'espace habité de vie. L'être caribéen est à la recherche de l'équilibre dans le jeu des humeurs, pour la bonne santé de son corps ; et cet équilibre peut vouloir signifier ou se concrétiser par un état d'instabilité assumée, c'est-à-dire accepter le déséquilibre comme étant un équilibre. Les corps dansants antillais et guyanais constituent une transcription de l'intégration du chaos dans la symbolique du corps.

⁸²⁸ Nom du rythme joué avec des tambours par les groupes de carnaval en Guadeloupe, nommé *group a pô*.

Conclusion de la seconde partie

Une construction langagière du corps s'est opérée à travers un temps historique particulier, qui circonscrit son début, mais pas son origine. On l'aura compris, qu'il est difficile de situer l'histoire de la culture antillaise et guyanaise de façon linéaire et homogène. Elle est au contraire faite de ruptures de discontinuité, et sa présence au monde n'est que le résultat de mélanges improbables et imprévisibles d'humains, de cultures, de croyances, de visions du monde, de technologies et de rapport à l'autre, pouvant s'opposer. On se rend bien compte qu'au sein même du monde du tambour aux Antilles et en Guyane, les avis divergent voire sont contradictoires, quant à l'origine des danses, des chants et des rythmes. Il est encore difficile, à ce jour, de remonter à la source, puisque seule la « Calenda » généralise le discours musico-chorégraphique de la période du XVII^e-XVIII^e siècles. Le chercheur ne peut que soumettre les définitions ou significations plurielles des uns et des autres. Le mystère originel reste prégnant. Peut-être devrions-nous admettre que le temps historique de l'habitation est l'alpha de la naissance de cette culture, de cette construction langagière, qui reste la seule donnée tangible de l'émergence des danses, rythmes, chants, contes. Notre constat est d'admettre que ce mystère, ainsi que sa fluctuation dans l'élaboration de la construction de cette culture, demeurent sans cesse renouvelés par ruptures successives. Il est toutefois possible de repérer quatre grandes périodes favorisant les mutations esthétiques de cette culture des Antilles et de la Guyane. La première, celle de la colonisation, entre 1635 et 1848, peut être considérée comme l'anté gwoka, bèlè et kasékò où s'élaborent en soubassement les principes structurants en devenir. La seconde est circonscrite entre deux dates importantes, 1848 et 1946, où le corps contraint et servile passe au corps de l'affranchi puis du citoyen français. On observera que la généralité calenda va s'effacer progressivement au profit de la spécialisation Gwoka, Bèlè et Kasékò, matrice de la socialité et des savoirs antillais et guyanais, par le médium du corps dansant. La troisième peut être considérée comme étant le plein épanouissement de l'assimilation comprise entre 1946 et 1970. Il y a alors un affaiblissement du monde paysan dû au basculement du secteur primaire au profit du secteur tertiaire. Une marginalisation de la culture du tambour va se réaliser pour l'émergence d'une culture exotique. Ce sont les groupes folkloriques qui vont tenir ce rôle en théâtralisant la vie des *Nèg* dans leurs ballets. Mais c'est à l'intérieur de cet univers folklorique que va se conserver précisément à la fois le patrimoine immatériel en chant, danse, musique, costume et des éléments culturels du Gwoka, du Bèlè et du Kasékò, mais aussi le creuset de la revitalisation de cette culture du tambour. La

quatrième période est une rupture fondamentale qualifiée de période nationaliste et de réappropriation de l'identité antillaise et guyanaise, entre les années 1970 et 1980. Le tambour du *vyé-nèg* sera l'instrument de prédilection et va provoquer indéniablement une mutation, tant dans le rapport entre le tambour et les peuples antillais et guyanais que la réappropriation de tous les éléments nègres adjacents, notamment la langue créole. On observe une forte relation entre l'idéologie politique indépendantiste et l'artiste engagé. Gérard Lockel, par exemple, qui conçoit que seul le Gwoka est la musique du peuple guadeloupéen. Une nouvelle esthétique du tambour voit le jour, dénommée *gros-ka modèn*. Ce nouveau courant va toucher les trois territoires, Guadeloupe, Guyane, Martinique, dont le résultat est une large démocratisation du Gwoka, du Bèlè, du Kasékò et une réaffirmation de l'identité dans tous les foyers antillais et guyanais. On constate que les années 1990 et 2000 ne sont que l'expression encore plus affirmée de cette culture-*ka*, par une dissémination exponentielle sur tout le territoire, touchant tous les âges et toutes les classes sociales. Dorénavant, on voit poindre des esthétiques au tambour plurielles et éclectiques : traditionnelles, évolutives, modernes, contemporaines et mêmes académiques. On constate aujourd'hui une spécificité du Gwoka (un seul danseur dans l'espace), du Bèlè (un seul tambour) et du Kasékò (un seul rythme par *swaré*). Mais notre étude révèle une analogie dans la corporalité antillo-guyanaise, qui est de l'ordre du chaos. Les Afro-descendants ont vécu et expérimenté, tant sur le plan physique qu'émotionnel, un environnement précaire, instable et chaotique. Au lieu de lutter contre cet environnement, l'individu, en réponse, a intégré le désordre comme une seconde nature. Il en a fait une force existentielle que l'on saisit parfaitement dans sa manière de danser. Sa manière de bouger est régie par la loi du *fap-fap*, dans cette capacité à créer sur l'instant, ce qui sous-tend l'imprévisibilité du geste. Cette esthétique du chaos s'est singularisée en Bigidi guadeloupéen, en *Wèlto* martiniquais et en *Nika* guyanais. La gestualité antillaise et guyanaise se base sur l'esquive, la feinte, la chute simulée, le détour, l'inversion, la discontinuité et la polyrythmie temporelle. Elle donne à voir une esthétique du désordre qui s'articule autour de la technique du *fap-fap* (créer de l'inédit sur l'instant) et la *kadans* (l'énergie fluctuante) qui à l'intérieur de cette structuration trouve sa cohérence, son harmonie par le médium de la *rèpriz*, véritable clé pour retrouver son équilibre. La culture antillaise et guyanaise relève de l'harmonie du désordre.

Ce qui nous amène à nous interroger sur la symbolique du désordre du corps dansant de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane. Il nous paraît pertinent de comparer la symbolique

du corps de l'autre (l'Europe) et celui d'ici (les Antilles-Guyane). En Occident, le corps dans sa représentation aurait subi des mutations successives pour tenter de résoudre le mystère de la vie et de la mort. Tour à tour, le corps est devenu la symbolique du Beau équation d'une belle âme, chez les Grecs, puis corps diabolique au Moyen âge pour finalement devenir, avec la modernité, un corps rationnel, séparant l'esprit et le corps. Le monde contemporain tend aujourd'hui à dématérialiser le corps et à le rendre virtuel. Par ailleurs, nous avons vu *tout au long de cette étude* à quel point le corps de l'homme noir a été néantisé et racialisé. Aussi pouvons-nous nous questionner sur la représentation du corps chez l'Antillais et le Guyanais. Nous comprenons alors, que les Afro-descendants ont eux aussi établi une séparation de leur corps, éloignée ou différente de la conception de l'Occident, en divisant en deux leur corps. Ainsi l'Antillais et le Guyanais ont la capacité d'en habiter deux, le *kò* pour lui et le *kadav* pour l'autre. En effet, l'individu va transcender son corps en état de *kadav* c'est-à-dire le limiter à une fonctionnalité mécanique. Aussi, préserve-t-il son intégrité de personne qu'il sera capable de réinvestir en *kò* dans ses espaces intimes. On observera le plein épanouissement de l'être dans son *karékò*, c'est-à-dire son propre corps, son *jaden kréyòl* et sa *kaz* masqué par le désordre symbolique, afin que personne, ni sur le plan métaphysique, ni sur le plan réel, n'ait accès à son être intrinsèque. Nous comprenons, par ailleurs, que le Bigidi guadeloupéen, le *Wèlto* martiniquais et le *Nika* guyanais, au-delà d'une esthétique antillaise et guyanaise, révèlent bien l'identité, la vision du monde et la relation à l'autre, dont le fondement est le désordre qui masque une cohérence et une intelligibilité sociale. Le corps noir alter-ego du corps blanc, qui l'oblitére, ne peut se révéler qu'au travers du corps dansant : le corps inscrit dans son *karékò*.

TROISIÈME PARTIE

LA SYMBIOSE CHAOTIQUE DU BIGIDI : THÉORIE DE L'HARMONIE DU CHAOS

« Ce n'est qu'en dansant que je sais lire le symbole des plus hautes choses⁸²⁹ ».

Le désordre, le chaos, la rupture, l'instabilité, l'imprévisibilité sont la matrice des sociétés antillaises et guyanaises. Ici, rien n'est statique, ni figé. Il faut donc s'habituer à l'impermanence des êtres et des choses. « Les sociétés créoles sont, pour l'anthropologue, des sociétés déconcertantes, car le vocabulaire des rites n'y est jamais figé ne serait-ce que dans la répétition d'un rituel⁸³⁰ ». Nous avons vu à quel point la Nature de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane constitue des espaces imprévisibles, où les corps se déplacent sur une sorte de sol mouvant. Par exemple, ici, les excès climatiques peuvent surgir à n'importe quel moment, sans prévenir, pour y semer le désordre. Par ailleurs, l'histoire met en exergue le fait que l'humanité antillaise et guyanaise est née d'un chaos humain, et que l'entropie qui y succède est consubstantielle aux hommes. À ce sujet, la première partie de la thèse nous révèle, notamment, que cette humanité, pour faire face au désordre, répond par des stratégies adaptatives. Nous comprenons également que le corps est le premier à être impacté, en recevant les déflagrations de l'existence, dont il mémorise les souvenirs, ainsi que les expériences heureuses autant que malheureuses, lesquels construisent, dans cet univers, une altérité dynamique ou subie. Par ailleurs, le corps est également ici « [...] un des lieux critiques où se lisent le plus aisément les rapports entre l'individu et la société et le sens même du rapport au monde⁸³¹ ».

Ledit corps a donc une manière de se porter et d'être porté, mais aussi d'être vu et d'être entendu. Il a une manière de se regarder et d'être toisé, d'être noué et dénoué. Il a une façon de s'extérioriser et de s'intérioriser, de se découvrir et de se camoufler, mais également d'être visible

⁸²⁹ Béatrice Commengé, *op., cit.*, p. 37.

⁸³⁰ Catherine Benoît, 2000, *op., cit.*, p. 12.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 18.

et d'être insaisissable ou encore de bouger et de *reté anplas*⁸³². Ce corps né de la tension de deux états extrêmes, déséquilibre-adaptation, constitue, par ailleurs, le socle fondateur et synergique de l'être. Sur un autre registre, la Guadeloupe, la Martinique et la Guyane ont un corpus culturel dit créole, qui va de la cosmogonie aux contes, en passant par la littérature pour arriver au monde des tambours. On y retrouve des traits saillants communs, qui dictent une histoire commune, telle que le rapport à la vie, autant qu'à la mort, ainsi que la gestion de l'imprévisible. À ce titre,

« Les systèmes culturels créoles sont des systèmes dynamiques en constante élaboration. Les considérer comme un intersystème permet de saisir la multiplicité et de la variabilité des références des acteurs, qui selon leur situation sociale, professionnelle, ethnique et au gré des événements de leur vie, se situent à un point ou à un autre du continuum⁸³³ ».

En la matière, et au fil de nos observations, réflexions et de l'écriture sur le Bigidi, nous avons mesuré à quel point les deux vocables, corps et danse, rendent compte de la complexité humaine caribéenne. En effet, dans ces régions, pour qu'il y ait surgissement de l'« Être », il faut qu'il y ait danse. Le corps dansant ouvre une fenêtre pour approcher l'humanité antillaise et guyanaise. La lecture est donc possible, car l'homme avec « [s]on corps lui montre le chemin que son esprit n'a pas su voir : c'est donc lui qu'il faut vénérer, en premier lieu⁸³⁴ ». Au préalable, le Bigidi, ce chaos corporel, ne nous paraissait manifeste et limpide que dans le Gwoka. Par la suite, nous nous sommes aussi rendue à l'évidence qu'il est également très marqué dans le Kasékò guyanais, où il est révélé par le geste *nika*, et tout en subtilité dans le Bèlè martiniquais, où il se formule en *wèlto*. Nous nous sommes rendu compte, qu'un certain nombre de facteurs ont généré l'édification de l'être caribéen. Il en résulte une forte imbrication entre Nature, histoire et corps. L'espace antillais et guyanais se trouve ainsi aux confluent d'une Nature imprévisible et d'une histoire particulière. Au fil du temps, cet espace sera le théâtre d'une singulière reconfiguration spatiale, humaine, sociale, politique, économique et philosophique. Une donnée semble résulter de cet ensemble : c'est le désordre et la plasticité, comme le corroborent les propos suivants :

« S'affranchissant des contraintes métriques en exerçant une tension entre la mesure et le rythme, haussant même l'asymétrie et la discontinuité au niveau du jeu, laissant flotter la tonalité en recourant

⁸³² Être au calme, ne pas bouger, rester sur place.

⁸³³ *Op., cit.*, p. 45.

⁸³⁴ Béatrice Commengé, *op., cit.*, p. 23.

aux *blue notes*, faisant de l'exposition de la règle une constante transgression de la battue et de la tenue rythmique une gageure en la déplaçant des temps forts aux temps faibles⁸³⁵ [...] ».

Le Bigidi guadeloupéen, et ses équivalents wèlto martiniquais et nika guyanais, nous poussent à croire que leurs présences, dans les corps, sont une réponse à l'entropie qui semble exister dans les territoires antillais et guyanais. La façon, qu'ils permettent de les bouger, met en évidence l'intégration du déséquilibre dans l'acte de danser des Antillais et des Guyanais ; ce qui signifie que les corps ne sont pas neutres dans l'expression d'une telle réalité, étant pleins et lourds d'une histoire collective particulière. Dans cet univers, ni le corps, ni l'espace, ni encore la danse ne sont insignifiants, puisque chargés de sens et d'expressions vivantes de l'expérience du chaos. Le corps dansant antillais et guyanais ne fait que traduire l'adaptation de l'homme face à l'imprévisibilité des choses, des êtres, des événements et de la Nature. Dans les Antilles et la Guyane, le corps devient verbe, écriture et pensée lorsqu'il danse. Puisque, dans ces contrées, « La danse surgit là où l'homme, ignorant ses racines, joue à produire comme racine de lui-même⁸³⁶ », on comprend alors pourquoi la danse d'ici n'est pas simplement un objet artistique ou patrimonial, comme cela s'entend en Occident notamment. Dans les Antilles et la Guyane, danser est un acte pour inscrire son humanité, pour maintenir sa résistance et pour y loger ses créations, ses imaginaires. Ici comme ailleurs, on admettra que le corps en mouvement est la manifestation d'une certaine vision du monde par les Hommes dont : « le mécanisme de la vie peut être divisé en quatre éléments : le mouvement, la sensation, le sentiment et la pensée⁸³⁷ ». Ainsi, par le médium du corps dansant, on accède au corps et à la personne. Ce micrososome, qu'est le corps dansant, est en cela la rhétorique du macrocosme, le corps social.

Dans le corpus de danses, afférées au Gwoka, au Bèlè et au Kasékò, il y a un dénominateur commun, qui se glisse à l'intérieur de cette culture musico-chorégraphique, rappelons-le, l'instabilité et l'imprévisibilité du corps qui ne tombe jamais. En cela, le Bigidi pour le Gwoka guadeloupéen, le Nika pour le Kasékò guyanais et le Wèlto pour le Bèlè martiniquais représentent une exceptionnelle donnée du discours corporel se traduisant à l'intérieur d'un dispositif chorégraphique extrêmement élaboré, pour la prise en charge et la gestion dans ce désordre apparent de l'existence humaine.

⁸³⁵ Jean Jamin, Patrick Williams, *Une anthropologie du jazz*, Paris CNRS Éditions, 2010, p. 26.

⁸³⁶ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, seuil, 1995, p. 31.

⁸³⁷ Moshe Feldenkrais, *op. cit.*, p. 55.

C'est aussi là, « faire danser selon le rythme et la figure élémentaire de la marche qui cesse de se vouloir un autre but : soudain elle se dérobe à l'obligation de marcher, danse en prenant appui sur la dérobade efficace de la syncope [...] elle dénote à la fois l'inversion de la relation temps fort/ temps faible [...]»⁸³⁸ ».

En la matière, l'étude ethnologique montre que le déséquilibre permanent du corps, dans le Gwoka, n'a pas subi d'éviction ou d'affaiblissement. Bien au contraire, chez les hommes, le Bigidi est très présent quel que soit le genre exécuté. Il transpire tout autant sur le corps féminin, même lorsque celui-ci danse le *toumblak* qui, normalement, n'interprète pas de Bigidi, mais plutôt développe davantage la performance autour de la mobilité du bassin. Le corps Bigidi est exacerbé chez les danseurs *ex nihilo* vivants ou nés en France métropolitaine. Le Bigidi, révélé ainsi, devient l'épine dorsale du Gwoka. Dans le Kasékò, des danses créoles guyanaises, il est clairement identifié chez les hommes, au travers d'un des mouvements de leurs danses, le *nika*, qui est absent chez la femme. Quant au Bigidi de la Martinique, il est difficilement repérable, tant il est camouflé par l'effet de groupe et par la structuration spatiale et formalisée de la danse. Toutefois, il demeure bien présent, en toute subtilité. On le nomme *wèlto*, et se traduit par quelques manières : *mantjé tonbé sé bèl pa* (éviter la chute est l'occasion de la sublime parade) ou encore *vwèy ou pa vwèy* (je vois, tu ne vois pas). C'est bien la compréhension, que nous avons eue de la caractéristique du Bigidi guadeloupéen, qui nous a permis ensuite d'appréhender sa reformulation et sa réinterprétation dans les danses des deux autres territoires (Guyane, Martinique) qui, au début de notre recherche, surtout pour la Martinique, nous semblait inexistante.

Dans cette partie de notre étude, le Bigidi sera mis en évidence à partir du Gwoka. Cela nous permettra d'approcher ensuite ses homologues martiniquais et guyanais, respectivement au travers du Bèlè samaritain (en quadrille) et du Kasékò. Puis, fort de cette analyse, nous allons établir le cadre général d'une théorie du Bigidi. Pour ce faire, nous organisons cette partie en deux chapitres. Le premier chapitre, « *La driv du kò* et la feinte du temps », rend compte du Bigidi à partir du corps dansant et de son cadre performantiel. Le second chapitre intitulé « Le Bigidi en tant que signifiant de la terre et la réinterprétation de l'Homme », établit une généralité du Bigidi, afin de rendre compte d'une théorie de l'harmonie du chaos.

⁸³⁸ Jean Jamin, Patrick Williams, *op., cit.*, p. 27.

VI/ La *driv* du *kò* et la feinte du temps

VI.1- Une sémiologie de l'imprévisibilité du geste : une intelligibilité du *kò* (corps)

Le Bigidi se formalise dans la danse comme un principe général de rupture/adaptation/fluidité, selon quatre modalités : le postural, le temporel, le gravitaire et le culturel. Ainsi, le Bigidi s'entend comme une rupture d'un phénomène ou d'une réalité admise comme la norme. En cela, la pratique du Bigidi implique une nécessaire adaptation, car la rupture de la norme génère une instabilité, dont la gestion doit s'inscrire dans une fluidité comprise en tant que *cercularité*. Cette *cercularité* se conçoit comme une intégration du déséquilibre, mais aussi comme loi ou fondement de l'adaptation.

Le Bigidi postural (voir également l'annexe 44)

Aux Antilles et en Guyane, la danse met en jeu les phénomènes et réalités premières, que l'on pourrait qualifier de naturels ou d'universels. En premier lieu, il s'agit des postures qui, dans le Gwoka, représentent le matériau premier pour construire la performance, selon une prépondérance du Bigidi privilégiant l'improvisation. Cette danse *gwoka* ne se conçoit donc pas à partir de pas, ni de cadre chorégraphique formels. Pour le saisir, nous déclinerons le jeu, qui mobilise des postures, au travers d'un processus régissant la station debout ou la marche, la course, et le piétiné chez l'être humain.

Commençons avec un premier exemple d'un danseur qui, dans trois extraits vidéo distincts suivants, s'exprime sur le genre musico-chorégraphique *léwòz* réalisé en 2019, lors d'une *swaré-léwòz*, à l'école *Sòlbòkò*, de Bébé Rospart, à Bouillante. En voici les éléments d'analyse :

Vidéo n°1 du premier danseur

Phase d'exposition

L'extrait n°1⁸³⁹ nous montre de la seconde 1 à la 6^es''⁸⁴⁰, un danseur qui, debout au départ de sa posture, établit une rupture de la forme en cassant la ligne axiale de son corps grâce à l'abaissement de la base de sustentation, puis des coudes, du buste et des genoux fléchis. Par le jeu de reproduction alternée, latéralement, droite-gauche, et d'un piétinement régulier d'un pied à l'autre, réitéré quatre fois, il finit par instaurer ainsi une forme de stabilité.

Phase de rupture⁸⁴¹

De la 7^e s'' à la 12^e s'', le danseur reproduit, une cinquième fois le piétiné latéral. Il brise alors l'équilibre précédemment acquis, par le biais d'une nouvelle rupture corporelle, en défiant complètement la position debout de manière radicale. Il se retrouve finalement sur un seul pied, ce, dans une précarité d'équilibre corporel extrême. Et de façon volontaire, il établit un autre jeu d'aller-retour avec sa jambe libre, en la faisant circuler de l'avant à l'arrière, augmentant ainsi l'instabilité. Par cette position, il maintient le jeu de ballotement de la jambe en l'air, et se retrouve à un point ultime de l'équilibre, au bord de la chute, puisque tout son poids est transféré vers l'avant. Cette charge pondérale hors de l'axe de la position debout, provoque un déséquilibre que le danseur gère par une adaptation dans une marche contrariée.

Phase d'adaptation⁸⁴²

De la 13^e s'' à la 17^e s'', il opère son adaptation, en lançant sa jambe gauche en avant, puis la ramène en arrière, en vue d'initier un croisement alterné des pieds en arrière. Ce jeu de croisement, est réalisé à travers un reculé sur place, par l'accélération du mouvement. Son adaptation se poursuit par l'avancée du pied gauche, suivi du croisement du pied droit en arrière, pour initier et réaliser un tournoiement sur lui-même. Le danseur boucle ce rééquilibrage du corps par un relâchement latéral total du corps, un relâchement finalisé par une marche de deux pas, pour retrouver sa posture debout. Ainsi, le danseur indique la fin de cette phase d'adaptation et le

⁸³⁹ Séquence complète de l'extrait n°1 de la vidéo n° 1 : 00''01'' - 00''17'' *swaré-léwòz*, école *Sòlbòkò* de Bébé Rospart, Baillif, 2019. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=DgmM6BpCLjc>. Consulté le 1er novembre 2019.

⁸⁴⁰ Phase d'exposition de l'extrait n°1 de la vidéo n°1 : 00''01'' - 00''05''.

⁸⁴¹ Phase de rupture de l'extrait n°1 de la vidéo n°1 : 00''01'' - 00''05''.

⁸⁴² Phase d'adaptation de l'extrait n°1 de la vidéo n°1 : 00''01'' - 00''07''.

rétablissement de la posture initiale (debout), par deux lancés de bras, marqués par un accent : à la 16^e s'', le premier du bras gauche vers l'arrière, puis à la 17^e s'', le second, avec le bras droit à l'arrière également, acte ce temps final, ultime et précis, en rétablissant ainsi l'équilibre.

Au travers de cet exemple, le Bigidi correspond à l'articulation de la phase de rupture et d'adaptation du danseur qui gère l'instabilité, en s'inscrivant soit dans une fluidité, soit dans une *cerclarité*. Ainsi, le Bigidi se formalise ici par la phase de rupture allant de la 7^e s'' à la 9^e s'', phase associée à celle d'adaptation qui suit de la 10^e s'' à la 17^e s'', ce, dans une gestion continue du déséquilibre installant une fluidité de l'ensemble du discours musico-chorégraphique. Ce discours se finalise par la *rèpriz* de la 13^e s'' à la 17^e s''. C'est ici le stade final de la phase d'adaptation et du retour à l'équilibre conçu comme le rétablissement de la norme posturale, initialement exposée (position debout). C'est ainsi que le corps dansant du *léwòz* rend compte d'un discours *bigidant*, permettant l'intelligibilité du corps au travers du Gwoka.

Ainsi, le Bigidi postural démarre dès que le danseur se retrouve sur une seule jambe, et se termine lors de la rupture finale, c'est-à-dire la chute en avant. Il faut noter que le geste Bigidi possède plusieurs degrés, niveaux et fonctions d'exécution. On a le Bigidi annonciateur de la phase d'adaptation, c'est le premier degré d'appréciation. À ce moment-là, le danseur est sur un seul appui. Le second degré est celui du véritable Bigidi, se réalisant au moment où le danseur perd son équilibre et chute en avant. Le troisième degré est celui du Bigidi final, restaurateur de l'équilibre, quand le danseur est hors de son axe, et positionné sur le côté. Outre le Bigidi, un autre aspect de la performance nous est révélé par l'analyse de cet extrait. C'est celui de la bipartition du discours musico-chorégraphique : la danse proprement dite de l'exposition au Bigidi et à la *rèpriz*. Passons maintenant à l'extrait suivant de notre analyse.

Extrait n°2⁸⁴³ du premier danseur

Phase d'exposition⁸⁴⁴

Dans l'extrait n°2 de la vidéo n°1, de la 57^e s'' à la minute 1'04''. Le danseur est en position orthostatique. Il passe de la position debout à la position dynamique, où il piétine alternativement, en avant, sur un pied qui tapote le sol deux fois, tandis que la jambe de derrière se soulève. Puis, il

⁸⁴³ Séquence complète de l'extrait n° 2 de la vidéo n°1 : 00''01'' - 00''17''.

⁸⁴⁴ Phase d'exposition de l'extrait n°2 de la vidéo n°1 : 00''01''- 00''06''.

transfère son poids sur l'autre pied, pour stopper le piétinement. Il reproduit ce geste trois fois de suite. À la troisième fois, il se met volontairement dans un arrêt postural, en écartant les jambes, et tout son poids repose sur les orteils de ses deux pieds. Pendant ce laps de temps, le danseur fige son mouvement dans ce fragile équilibre.

Phase de rupture⁸⁴⁵

De la minute 1'04'' à la 1'08'', le danseur rompt cette stabilité éphémère et fugace, en déstructurant sa marche. Ensuite, il marche de façon bancale, non conforme, par un jeu de l'en dedans et de l'en dehors de ses jambes. Il va ainsi contrarier la marche normée de la plante du pied, en déplaçant le poids de son corps sur des appuis non admis conventionnellement, tels que les orteils et le bord externe de ses pieds (*kanté*). Il se déplace vers l'avant en conservant cette marche instable et bancale.

Phase d'adaptation⁸⁴⁶

Au moment où sa marche chancelante l'entraîne dans un déséquilibre vers l'arrière, au risque de chuter, le danseur réagit (1'09'' - 1'15''), en croisant l'une de ses jambes sur l'autre, pour freiner la rupture en cours. Il poursuit son adaptation en exécutant deux pas en avant, pas annonciateurs d'un rééquilibre, avant d'exécuter ensuite un croisement des pieds en arrière, pour réaliser un tournoiement sur lui-même. Il reproduit ce geste deux fois, dans un sens, puis dans un autre. Il retrouve sa stabilité, non pas sur les deux pieds ancrés au sol, mais plutôt en effectuant une course pour s'éloigner des *tanbouyé* (tambourinaires), en tournant le dos, puis finalise son geste par un saut avec les deux pieds joints, et le corps en inclinaison latéral. Il marque ainsi la fin de son processus d'instabilité, en se réceptionnant naturellement sur ses deux pieds au sol.

Dans ce deuxième extrait, le Bigidi se détermine par la phase de rupture, depuis la minute 1'05'' à la 1'07'', qui amène le danseur à la phase d'adaptation (1'08'' - 1'14''), celle de la *rèpriz*. Le déséquilibre inhérent au Bigidi se conçoit dans une recherche de cohérence inédite, fugace et immédiate signifiant une fluidité de l'ensemble de la danse. L'analyse de la phase d'adaptation met en évidence une dimension dynamique de la *rèpriz*. Elle se réalise en trois étapes : une pré-*rèpriz* de la minute 1'08'' à la 1'10'', qui amorce l'adaptation : la *rèpriz* proprement dite ici va de la

⁸⁴⁵ Phase de rupture de l'extrait n°2 de la vidéo n°1 : 00''01''- 00''05''.

⁸⁴⁶ Phase d'adaptation de l'extrait n°2 de la vidéo n°1 : 00''01- 00''05''.

minute 1'10'' à la 1'14'' et la *post-rèpriz*, de la minute 1'15'' à la minute 1'17''. La modalité de la *rèpriz* dans cet extrait nous indique que la dimension fonctionnelle des phases de la danse est prépondérante et ne s'attache pas forcément aux éléments formels. En effet, le stade final de la phase d'adaptation et du retour à l'équilibre, qui devrait logiquement aboutir au rétablissement, de la norme posturale initialement exposée, (la position debout) se réalise par la course ponctuée d'un saut : la norme posturale de course se substitue à la norme posturale debout. Dans ce cas, le corps dansant du *léwòz* renvoie à la dimension aléatoire et imprévisible de l'intelligibilité du corps Gwoka. Passons au dernier extrait du premier exemple.

Extrait n°3⁸⁴⁷ du premier danseur

Phase d'exposition⁸⁴⁸

Dans l'extrait n°3 de la vidéo n°1, de la minute 1'56'' à la 2'04'', le danseur se place de profil, et exécute une marche minimaliste, signifiée par de petits pas rapides et successifs exécutés quasi sur place. Cette marche est accentuée en une alternance de la jambe gauche et de la jambe droite, périodiquement, de manière isochrone. Ces séquences d'alternances sont reproduites six fois. À partir de la sixième fois, le danseur crée une transition par l'accélération de cette marche minimaliste produite, alternée, droite-gauche. Cette transition, par l'alternance, se reproduit trois fois et la quatrième fois, le danseur ouvre ses jambes de manière fugace, annonciatrice de la rupture.

Phase de rupture⁸⁴⁹

De la minute 2'05'' à la 2'07'', le danseur crée trois déséquilibres en cascade, en y introduisant des entraves volontaires. Le premier est obtenu par le biais du croisement de la jambe droite. Le second l'est à travers une entrave placée par le pied dirigé en arrière comme pour réaliser un croche-patte. Le troisième déséquilibre est obtenu en écartant les pieds. Ces trois déséquilibres, réalisés en cascade, entraînent un déplacement en avant du danseur, tout en étant en déséquilibre, au risque de chuter fatalement.

⁸⁴⁷ Séquence complète de l'extrait n° 3 de la vidéo n°1 : 00''01''- 00''15''.

⁸⁴⁸ Phase d'exposition de l'extrait n°3 de la vidéo n°1 : 00''01''- 00''07''.

⁸⁴⁹ Phase de rupture de l'extrait n°3 de la vidéo n°1 : 00''01''- 00''04''.

Phase d'adaptation⁸⁵⁰

Mais le danseur fait taire la frénésie corporelle, dans laquelle il se trouve, entre la minute 2'08'' à la 2'12'', en réalisant un tournoiement au ralenti. Puis, il retrouve sa stabilité en se baissant, pour ensuite se redresser aussitôt, avant de placer sa jambe gauche derrière le genou de droit, en se plaçant de dos, ceci, au dernier moment.

Le Bigidi, dans cet exemple, se traduit précisément au travers des trois ruptures consécutivement réalisées par le danseur entre la minute 2'05'' et la minute 2'07''. Quant à l'adaptation, phase de *rèpriz*, elle se tient ici entre la minute 2'08'' et la minute 2'12''. Elle est effectuée par le biais du tournoiement, et se termine par le frappé de la jambe sur l'autre à la minute 2'12''. On retient de cet extrait, que l'on peut *ambigider* la phase de rupture de manière volontaire, c'est-à-dire que le danseur peut étager son Bigidi du moment avec celui principal de déséquilibre en avant, en l'amplifiant par des obstacles à la marche, ici, « l'auto-croche-patte réitéré ».

Voyons à présent ce qu'il en est dans la vidéo suivante.

Vidéo n°⁸⁵¹, du second danseur, dans le genre musico-chorégraphique *léwòz*, de la *swaré-léwòz* de 2017, de l'école *Sòlbòkò*, de Bébé Rospart, à Baillif.

Phase d'exposition⁸⁵²

De la seconde 0''57'' à la minute 1'07'', la danseuse, debout sur ses deux pieds, est penchée en avant, dans une intentionnalité de dialogue et d'échange avec le *tanbouyé*, ce, dans une réelle proximité avec lui. En restant sur place, elle entrecoupe cette position par une flexion brusque des genoux dans un cycle isochrone. Elle répète ce cycle six fois de suite. Elle passe à l'accélération de ce mouvement qui devient alors saccadé. Ensuite, elle transfère son poids sur ses talons. Elle défie ainsi les lois de la gravité, en sortant de la verticalité et plaçant son corps hors de l'axe naturel, de la position debout.

Phase de rupture⁸⁵³

⁸⁵⁰ Phase d'adaptation de l'extrait n°3 de la vidéo n°1 : 00''01''- 00''05''.

⁸⁵¹ Séquence complète de la vidéo n° 2 : 00''01''- 00''19''. *Swaré-léwòz*, école *Sòlbòkò* de Bébé Rospart, Bouillante, 2017. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=aIMm8svmkt0>. Consulté le 08 septembre 2017.

⁸⁵² Phase d'exposition de la vidéo n°2 : 00''01''- 00''08''.

⁸⁵³ Phase de rupture de la vidéo n°2 : 00''01''.

Elle maintient cette déviation axiale de la minute 1'08'' à la 1'09'' par une suspension prolongée, tout en gardant la posture, jusqu'à ce qu'elle atteigne le point paroxystique de la rupture, qui provoque un déséquilibre vers l'arrière, puis simultanément vers l'avant, dans ce laps de temps fugace, la danseuse est dans une posture incontrôlée du corps.

Phase d'adaptation⁸⁵⁴

La danseuse rattrape son équilibre, et l'adaptation s'effectue dans cet intervalle de la minute 1'10'' à la minute 1'14''. Elle l'effectue par l'exécution de deux pas en avant, suivie de la levée de sa jambe droite, qu'elle pose au sol derrière l'autre jambe, ce qui lui permet de réaliser deux tours sur elle-même. Le premier tour est fait avec le croisement du pied droit en arrière. Ainsi, la danseuse peut donc pivoter sur elle-même en tournant, en produisant un "détourner", le "détournement". Le second tour est exécuté de façon identique, sauf que c'est le pied gauche qui se croise en arrière. Elle finalise cette phase d'adaptation en levant sa jambe gauche en arrière de manière prononcée. La danseuse établit ainsi un retour à l'équilibre singulier, sur une jambe, en étant penchée en avant avec le buste parallèle au sol et contrebalancé par l'autre jambe en l'air, tenue parallèlement au sol.

Dans ce troisième exemple, il s'agit du Bigidi que nous pouvons qualifier de « naturel ». Il est exposé dans la phase de rupture allant de la minute 1'07'' à la 1'09''. Le moment où la danseuse place tout le poids de son corps sur des appuis instables, comme les talons, le déséquilibre alors généré se termine par le pied en arrière. Ici, la *rèpriz* correspond à la phase d'adaptation depuis la minute 1'10'' à la 1'14'', avec une *pré-rèpriz*, formulée par une marche s'imbriquant au tour. Ce tour, qui va jusqu'au lever de la jambe de la danseuse, constitue la *rèpriz* proprement dite qui, elle, est suivie d'une *post-rèpriz* traduite en silence corporel.

Cet exemple représente l'archétype même du Bigidi. On peut le penser comme le Bigidi premier, puisqu'il nous expose le principe général de rupture/adaptation/fluidité, ce, dans sa plus simple expression. Ici, cette expression s'exerce singulièrement selon la modalité posturale. En effet, l'adoption de la position debout, de manière quasi-statique pour l'exposition de la posture debout, trouve sa rupture, en un étirement du corps vers l'arrière, en passant de la plante du pied aux talons, comme appui. Le déséquilibre ultime est ainsi atteint : un Bigidi en soi. De même,

⁸⁵⁴ Phase d'adaptation de la vidéo n°2 : 00''01''- 00''04''.

l'aboutissement de l'adaptation à la rupture se concrétise par une formulation de l'équilibre en équation corporelle : au lieu du retour à la position debout initiale, on expose plutôt une combinaison d'une jambe en appui, où se contrebalance le buste en avant, tandis que l'autre jambe l'est en arrière, parallèlement au sol. Cela signifie que la *rèpriz* ou adaptation ne consiste pas à un retour à la position initiale, debout de la danseuse, encore moins par une substitution avec le retour à une autre position posturale admise, comme nous l'avons mentionné en *supra*. La *rèpriz*, au-delà de sa formalisation, doit surtout constituer une axiomatisation corporelle, pour signifier l'équilibre. On aboutit donc à la définition du Bigidi par excellence, celui sans aucun artifice formel ni culturel, et c'est là la dimension universelle de la posture qui préside à la performance. Cette dernière est minimaliste et énonce le Bigidi dans son acception générale, selon la séquence stabilité, déséquilibre, adaptation, équilibre.

Vidéo n° 3⁸⁵⁵ du troisième danseur dans le genre musico-chorégraphique *toumblak*, produit dans le cadre de la *swaré-léwòz* du Festival de Gwoka de Sainte-Anne, en 2013.

Phase d'exposition⁸⁵⁶

De la minute 3'23'' à la 3'29'', le danseur positionné de dos, reproduit un mouvement qui est un piétinement latéral continu des jambes. Ce mouvement est exécuté avec une très grande mobilité et fluidité des jambes.

Phase de rupture⁸⁵⁷

À partir de la minute 3'30'', le danseur va passer de l'état de régularité corporelle et rythmique à une rupture franche, en levant une de ses jambes en l'air, dans une énergie forte, qu'il reproduit par la suite avec une alternance de jambes trois fois de suite, et de manière aléatoire. Il l'exprime dans une énergie contrastée entre le saccadé et les accents toniques de son corps. De la minute 3'30'' à la minute 3'36'', le danseur mène un double jeu, celui de transférer le poids de son corps sur les différents appuis de ses pieds (à plat, sur les orteils, les talons), associées à des

⁸⁵⁵ Séquence complète de la vidéo n° 3 : 00''01''- 00''15''. *Swaré-léwòz* au Festival de Gwoka de Sainte-Anne, 1993. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=u9pJGrRwbOc>. Consulté le 15 septembre 2015.

⁸⁵⁶ Phase d'exposition de la vidéo 3 : 00''01''- 00''06''.

⁸⁵⁷ Phase de rupture de la vidéo 3 : 00''01''- 00''05''.

dynamiques temporelles fluctuantes. À l'intérieur de cette instabilité corporelle, le danseur place deux ruptures inattendues. Il exécute d'abord une feinte fugace vers l'arrière, pour ensuite chuter brusquement sur ses genoux et se relever aussitôt (*tonbé-lévé*). Puis il avance d'un pied pour s'élever en l'air en tapant ses talons aux fesses et se réceptionnant au sol sur ses deux pieds.

Phase d'adaptation⁸⁵⁸

Après être élevés en l'air, ses pieds touchent à nouveau le sol. Puis, le danseur avance son pied gauche et pose son talon au sol, pour le placer aussitôt à l'arrière, ce qui lui permet de réaliser un pivot au ralenti et doux, un pivot stabilisateur. Il finalise la fin de cette stabilisation, en réalisant deux pas en marche arrière. Cette exécution de l'adaptation se réalise sur l'intervalle qui se situe entre la minute 3'37'' et 3'39'' de la vidéo.

Dans cette partie, le Bigidi est identifiable à partir de la levée de la jambe du danseur, et il se termine quand cette dernière saute, c'est là, la phase de la rupture qui se situant entre la minute 3'30'' et la 3'36''. L'adaptation salvatrice, de la minute 3'37'' à 3'39'', s'effectue par ce tour au ralenti qui correspond à la *rèpriz*.

Cet exemple met en exergue la nécessaire intégration de la complexité du Bigidi, qui entremêle, et superpose les séquences, mais aussi ses modalités que sont le postural, le temporel, le gravitaire et le culturel. On les retrouve toutes dans cette performance et singulièrement la modalité du temporel que nous allons aborder présentement.

Le Bigidi temporel (voir également l'annexe 45)

Nous avons évoqué que la danse aux Antilles-Guyane mettait en jeu les phénomènes et réalités premières, considérés comme naturels ou universels, notamment, et en premier lieu, le postural, que nous venons d'étudier. Nous allons aborder maintenant, en second lieu, le phénomène de la temporalité qui représente un fondement essentiel de la performance pour signifier le Bigidi. Le corps dansant se conçoit, de ce point de vue, comme un ensemble d'événements de corporéité. Ils s'établissent selon des mécanismes d'occurrences multiples, tels que la régularité, le cyclique,

⁸⁵⁸ Phase d'adaptation de la vidéo 3 : 00''01''- 00''02''.

la variabilité, l'aléatoire. Nous envisageons cette modalité temporelle du Bigidi, dans le cadre de la danse *gwoka*, où ces mécanismes renvoient à la gestion de l'imprévisible de l'ostinato isochrone à la séquence chaotique.

Vidéo n°4⁸⁵⁹ du quatrième danseur, dans le genre musico-chorégraphique *léwòz*, opérant dans le cadre d'une *swaré-léwòz* qui eut lieu en 2019, dans l'espace familial de Man Soso, à Jabrun, commune de Baie-Mahault.

Phase d'exposition⁸⁶⁰

De la minute 6'00 à la 6'13'', le danseur démarre sa performance par une marche naturelle semi-circulaire. Les bras, en balancier pendulaire, impulsent une rythmique régulière, bien cadencée sur un tempo modéré. Cette impulsion des bras entraîne le déplacement scandé des jambes dans une unité du tempo. Cette marche chaloupée et nonchalante du danseur l'emmène vers le fond de l'espace, ce qui signifie l'arrêt de son *ostinato* corporel isochrone. Le danseur passe ainsi d'un tempo modéré à un rythme régulier très rapide, simulant le tremblement. Il le réalise avec le pied droit en demi-pointe, tandis que le pied gauche, à plat et statique, lui servant d'appui. On se retrouve alors avec un étagement constitué d'un seul silence corporel, de la partie haute du corps, qui contraste avec la rapidité de l'oscillation de la moitié de la partie basse du corps (la jambe droite). Cette oscillation initie un cycle comprenant une suspension longue de la partie supérieure du corps et d'un relâchement court de la partie basse du corps, par un jeu de transfert de poids. Il le reproduit deux fois entrecoupés d'un intermède d'un court silence corporel.

Phase de rupture⁸⁶¹

À partir de cette deuxième fois, de la minute 6'13'' à la 6'20'', il va multiplier des ruptures temporelles successives. Il les débute par une marche vers le tambour, ce, en inverse de sa marche d'exposition. Il se meut en dédoublant le ralentissement de tempo, rendant ainsi irréaliste le principe de la marche qui prend un caractère lunaire. De plus, en rupture complète, il brise la régularité du

⁸⁵⁹ Séquence complète de la vidéo n°4 : 00''01''- 00''30''. *Swaré-léwòz a ka Man Soso*, Jabrun Baie-Mahault, 2019. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=BG14pKjNA8g>. Consulté le 12 janvier 2020.

⁸⁶⁰ Phase d'exposition de la vidéo n°4 : 00''01''- 00''12''.

⁸⁶¹ Phase de rupture de la vidéo n°4 : 00''01''- 00''07''.

mouvement s'inscrivant dans une saccade irrégulière et chaotique. Le danseur va surexposer cette inversion du temps, au point de faire évoluer cette marche en avant, puis en un recul, pour signifier par ce biais un déséquilibre en arrière, en maintenant la lenteur du tempo. Ce mouvement est réitéré deux fois, pour parvenir in fine à une accélération des pas en arrière pour se rattraper. Il en ressort un mécanisme de distorsion au point de percevoir qu'une marche en avant se confond avec un recul, ce qui crée une ambivalence de temporalité.

Phase d'adaptation⁸⁶²

Ensuite entre la minute 6'21'' et la 6'31'', le danseur sort de cette ambivalence temporelle, en exécutant un sautillement tout en avançant sur un pied, renouant au tempo stable et modéré de la marche de la phase d'exposition. Cette phase adaptative se poursuit par une légère accélération, en croisant un pied en arrière pour réaliser un mouvement circulaire le faisant pivoter sur lui-même, pour maintenir la linéarité de cette impulsion temporelle. Il la finalise par un saut, où il réalise un accent avec ses deux pieds en l'air, pour signifier la fin de cette phase d'adaptation.

Le Bigidi temporel commence dès que le danseur est à son deuxième mouvement de tremblement, qui commence à la phase de rupture depuis la minute 6'11'', et se termine la minute à 6'20'', sur le dernier mouvement de la marche. Pendant ce laps de temps, il va volontairement sortir de la régularité du tempo, pour défier le temps et mener un jeu rythmique anachronique. Il crée ainsi une distorsion temporelle par des ralentis, des contretemps, et par des accents, provoquant ainsi chez le danseur une fluctuation corporelle. Cette fluctuation du temps contrarie la marche du danseur qui, à tout moment, peut perdre son équilibre. Ici, le danseur initie sa *rèpriz* lorsqu'il s'adapte à la minute 6'21'', ce, dès l'instant où il avance en piétinant sur un seul pied. La terminaison finale s'effectue à la minute 6'31'', où il réalise l'accent sur ses deux pieds en l'air, signifiant ainsi le dernier temps de la *rèpriz*. Dans ce cheminement, les phases rupture/adaptation se mettent en œuvre dans un souci de mise en accord d'une temporalité discordante, pour établir et maintenir la fluidité de la performance.

⁸⁶² Phase d'adaptation de la vidéo n°4 : 00''01''- 00''10''.

Vidéo n° 5⁸⁶³ du cinquième danseur, opéré dans le genre musico-chorégraphique *toumblak*, de la *swaré-léwòz*, réalisé le groupe mythique *Akiyo*, à la Porte de Versailles de Paris en 2016. Notons, que la vidéo qui suit se constitue de deux extraits.

Extrait n°1 du cinquième danseur

Phase d'exposition⁸⁶⁴

L'extrait n°1, de la vidéo n°5⁸⁶⁵, montre une amorce de phase d'exposition singulière, puisqu'elle correspond à une rupture de la phase d'adaptation finale d'un danseur qui entre en silence corporel. Cette rupture s'opère par l'irruption inopinée de notre nouveau danseur, signifiée par une course à tempo rapide, qui va contraster avec la mise en arrêt de son homologue, lui, intimant ainsi de lui céder la place. Ce moment imprévisible fugace se tient dans cet intervalle de 4'52'' à 4'59''. On constate que la performance ne s'arrête pas pour autant, et que cette superposition rythmique établit un relais entre les deux danseurs⁸⁶⁶. D'emblée, ce procédé temporel marque l'entrée en scène du nouveau danseur, ainsi que le début de la phase d'exposition à la minute 5'00''. Le tempo de sa course subit une réduction linéaire de moitié, en vue d'aboutir à une pause. Le danseur piétine sur un pied, et l'autre jambe, libre et tenue en arrière, effectue un balancé latéral de l'intérieur vers l'extérieur, sur un tempo rapide et régulier. Il va rompre cette régularité du mouvement, en arrêtant le pas par un silence corporel, où son corps est très légèrement en suspension à la minute 5'04''.

Phase de rupture⁸⁶⁷

Ce temps de silence, de courte durée, est marqué par une mise en suspension du corps jusqu'à la minute 5'06''. Le danseur repart dans une marche, dont le principe est de briser la linéarité, en opérant des diminutions de *tempo* et des successions d'augmentation du *tempo* de manière exponentielle. Ces séquences, de mouvements en brisure de fluctuation de la temporalité, sont

⁸⁶³ Séquence complète de l'extrait n°1 de la vidéo n° 5 : 00''01''- 00''17''. *Swaré-léwòz* du groupe *Akiyo*, Porte de Versailles, Paris, 2016. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=UC4aLxGNlus>. Consulté le 30 octobre 2016.

⁸⁶⁴ Phase d'exposition de l'extrait n°1 de la vidéo n°5 : 00''01''- 00''03''.

⁸⁶⁶ Changement de danseur, extrait n°1 de la vidéo n°5 : 00''01''- 00''06''.

⁸⁶⁷ Phase de rupture de l'extrait n°1 de la vidéo n°5 : 00''01''- 00''03''.

renforcées par les avancées et les reculs du danseur qui réalise ainsi sa marche vers le tambour. De ce fait, son corps tout entier est dans un déséquilibre permanent, ce, jusqu'à la minute 5'09''.

Phase d'adaptation⁸⁶⁸

Le danseur, fait taire cette non linéarité, dans ce laps de temps de 5'10'' à 5'14'', en déplaçant son pied droit latéralement, suivie d'une petite cassure fugace de la partie supérieure de son corps, cassure qu'il reproduit deux fois, afin de rétablir la linéarité dans un rythme régulier, qui se termine dans le silence, où le danseur se maintient en position debout, sur ses pieds, et de profil.

Le Bigidi est ici repérable à la phase de rupture caractérisée par la non-linéarité des séquences rythmiques du mouvement. La phase d'adaptation, celle de la *rèpriz* repose sur la période de relinéarisation de la temporalité.

Extrait n°2⁸⁶⁹ du cinquième danseur

Phase d'exposition⁸⁷⁰

L'extrait n°2 de la vidéo n°5, de la minute 5'44'' à la 5'56'', place le danseur à la fin de sa performance précédente qui était en silence corporel. On voit que ce danseur, debout et de profil, établit une superposition polyrythmique où sa main *monnaye* le mouvement de ses pieds, en piétinement sur un tempo rapide. Cette séquence se termine par un déroulé de la jambe d'une durée plus longue que les autres gestes, se finalisant comme un accent par la pose du pied au sol. Le danseur établit ainsi une multi-rythmie sur trois niveaux de doublement qu'il reproduit une seule fois.

Phase de rupture⁸⁷¹

À la fin de cette reproduction, il pose de nouveau le pied au sol, d'un accent pesant, en augurant ainsi la phase de rupture à la minute 5'57''. Il s'en suit une déstructuration de la multi-rythmie par un tapotement, en accélération, auquel l'amplitude confère un caractère frénétique. Il

⁸⁶⁸ Phase d'adaptation de l'extrait n°1 de la vidéo n°5 : 00''01'' - 00''04''.

⁸⁶⁹ Séquence complète de l'extrait n°2 de la vidéo n° 5 : 00''01'' - 00''54''. *Swaré-léwòz* du groupe *Akiyo*, Porte de Versailles, Paris, 2016. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=UC4aLxGNlus>. Consulté le 30 octobre 2016.

⁸⁷⁰ Phase d'exposition de l'extrait n°2 de la vidéo n°5 : 00''01'' - 00''11''.

⁸⁷¹ Phase de rupture de l'extrait n°2 de la vidéo n°5 : 00''01'' - 00''08''.

poursuit par une marche en avant avec des changements de tempos non linéaires, marche qui intègre deux reculs qui surexposent un désordre temporel. Ensuite, le danseur enclenche sur ses talons un repli inopiné et rapide qui l'entraîne dans sa chute brutale à la minute 6'02''.

Phase d'adaptation⁸⁷²

Pour intégrer sa chute, il enclenche, à partir d'un silence de son corps au sol, un débit rapide et régulier des mains. Dans un mouvement régulier, sur un tempo modéré, il met en œuvre des mouvements des bras et des jambes, pour atteindre la posture debout. Cela se réalise en quatre séquences de temporalité et en deux étapes posturales. La première séquence diminue le flux régulier du mouvement à plus du double. On passe ainsi, du débit rapide et régulier des mains à une marche accroupie à vitesse modérée. Le stade accroupi se termine par l'arrêt de la marche substituée par une oscillation du buste tenu en arrière pour ainsi prolonger le flux rythmique régulier initial, ce qui constitue la seconde séquence. La troisième accentue le doublement de la diminution du tempo, et se réalise dans une posture de pompe qui représente le second stade. Enfin, la quatrième séquence amorce l'adaptation finale en position debout avec un déplacement latéral du corps vers la droite, suivi de deux flexions du buste. Cela s'inscrit dans une séquence linéaire des mouvements entrecoupés de silences. Le dernier silence marque la fin de cette phase d'adaptation comprise entre la minute 6'02'' et la minute 6'45''.

Le Bigidi s'opère ici selon deux modalités dans la phase de rupture. La première est celle que l'on peut qualifier de classique. Elle est d'une dé-linéarisation volontaire, la seconde résulte de l'avènement de la chute accidentelle du danseur. Il s'en suit une *rèpriz* particulière, qui dénote deux paliers d'adaptation : l'un subi et l'autre intégré. En effet, le danseur, lorsqu'il s'immobilise au sol, subit sa chute comme une résolution du déséquilibre engendrée par la non-linéarité de sa phase de rupture. S'engage ainsi un sursaut humain volontariste, d'intégration de cette chute, en enclenchant une nouvelle linéarité temporelle basculant de la posture accroupie à la posture debout. Soit une *primo* adaptation au sol, « comme pour se refaire » de l'épreuve imprévisible et non-voulue. Succède, à ce sursaut humain, l'adaptation, proprement dite, faisant accéder à la station debout. Ce sursaut humain volontariste d'intégration, que révèle cet extrait, est le fondement, mais aussi la définition de la fluidité que nous avons énoncée dans le Bigidi, en tant que tryptique

⁸⁷² Phase d'adaptation de l'extrait n°2 de la vidéo n°5 : 00'01''- 00'41''.

rupture/adaptation/fluidité. Notre cinquième danseur, dans un premier temps, n'a pu réguler sa rupture. Cela a été sanctionné par une chute. Le danseur n'avait alors pour issue que le chaos. Il ne pouvait s'en extirper, qu'en l'intégrant. L'effort humain, de régulation de la phase de rupture avec la phase d'adaptation, constitue la fluidité ou la *circularité* du phénomène Bigidi.

Enfin, le Bigidi temporel nous confirme et nous démontre ici la technique du *fap-fap* : une prompte réaction à l'imprévisible et son corollaire, le *titak*, l'espace-temps minimaliste infinitésimale. L'ensemble des phases, exposition, rupture, adaptation, qui définissent le Bigidi, s'inscrivent dans une temporalité restreinte dans laquelle s'inscrit une multiplicité d'évènements, dans la complexité desquels l'on doit répondre de manière inopinée et efficiente.

Le Bigidi gravitaire (cf. également l'annexe 46)

Le concept de Bigidi gravitaire réfère à la notion de poids, qui nous ramène à la théorie gravitationnelle universelle. Elle relève que tout corps et toute masse sont contraints par l'attraction terrestre. Le corps dansant antillais et guyanais, par exemple, mobilise cette loi physique, en touchant les deux extrêmes de la notion du poids, à la fois par son abstraction, qui simule la légèreté, et par son application qui ramène tout corps ou tout objet vers le sol. Dans le cas de la danse en Guyane, l'implication de la gravité re-questionne des préceptes définis sur les esthétiques du corps dansant, par la complète intégration du phénomène gravitationnel.

Vidéo n° 6⁸⁷³ : le Kasékò présenté, en 2014, par le groupe folklorique « Les lauriers rose ».

Nous analysons trois extraits de cette vidéo, dont le premier expose le bal *konvwé* dans son ensemble, et met en évidence le jeu relationnel entre l'homme et la femme. Le second extrait est un focus sur la gestuelle spécifique de l'homme, qui exécute le *nika*, qui est le moyen de la formulation du Bigidi en Guyane. Le troisième extrait finalise, dans le cas du Kasékò, ce que l'on pourrait entendre par la phase d'adaptation. Nous avons opté pour ce choix méthodologique, afin de mieux étudier et cerner le Bigidi dans le corps dansant guyanais au travers du Kasékò. En effet, cette danse met en présence une multitude de corps au sein d'un bal, dans une collectivité diffuse

⁸⁷³ Séquence complète de l'extrait n°1 de la vidéo n°6 : 00''01''- 00''23'', le Kasékò présenté par le groupe folklorique « Les lauriers rose », 2014, (00''01''- 00''52''). Source : <https://www.youtube.com/watch?v=5FTFxxmNeyc>. Consulté le 30 Juillet 2015.

d'individus dont le fondement est l'aléa individuel⁸⁷⁴. Les couples ne sont pas prédéterminés. Ils se reconfigurent au gré des déambulations inopinées. L'ensemble des danseurs impliqués ne sont pas contraints de suivre un cadre préétabli pour leur évolution dans l'espace du *konvwé*. Ainsi les phases d'exposition, de ruptures et d'adaptation, jusqu'alors lisibles au travers d'un danseur, dans le cas du Gwoka, ne peuvent être ici qu'à travers d'une reconstitution à partir d'une sélection de moments ou d'évènements représentatifs : le bal, le *nika* du danseur et le rapport au couple singulièrement.

Extrait n°1⁸⁷⁵, bal et couple de danseurs de kasékò.

Phase d'exposition⁸⁷⁶

L'extrait n°1, de la vidéo n°6, montre un couple de danseur homme/femme dans leur dialogue corporel respectif, dans le cadre du bal *konvwé*. De la minute 3'25'' à la minute 3'31'', nous voyons, sur la vidéo, un couple placé plus ou moins au centre, parmi les autres danseurs. Vu de dos, le danseur de ce couple dissimule la danseuse et fait un jeu de transfert de poids, d'un pied à l'autre, en croisant chaque jambe à l'arrière. Au début, tout son poids est sur le pied droit, puis, sur le pied gauche. Ces deux transferts de poids isochrones donnent une expression corporelle chaloupée. Le cavalier va donc se déplacer en réalisant un arc de cercle autour de la cavalière, en restant en proxémie avec cette dernière. Il réalise, en même temps, un jeu de transfert de poids, de droite à gauche, pour se retrouver, cette fois-ci, masqué par la cavalière. La cavalière, elle, reproduit exactement le même mouvement chaloupé que son partenaire. Elle se déplace en relation avec lui, pour se retrouver à sa place initiale de dos. La cavalière accentue son déhanchement alterné, droite-gauche, non seulement par le mouvement de son bassin, mais surtout par l'exagération de son transfert de poids d'un pied à l'autre. Le cavalier, une fois qu'il a croisé la jambe gauche, puis la jambe droite, maintient ainsi son poids sur la jambe gauche, puis il dandine. Lorsque les orteils de sa jambe droite, libre et plus légère, restent en contact avec le sol, il piétine. Cela lui permet de se déplacer vers l'arrière et de s'éloigner légèrement de sa cavalière cette fois, en piétinant d'un pied

⁸⁷⁴ Le bal *konvwé kasékò* consiste en une évolution individuelle dans la danse, où le couple (cavalier et dame) se constitue ou pas de manière aléatoire, y compris dans la durée. Un couple peut-être très éphémère ou au contraire durable et les partenaires s'interchangent tout au long de la danse au gré des envies.

⁸⁷⁵ Extrait n°1 de la vidéo n°6 : phase d'exposition (00''01''- 00''07'').

⁸⁷⁶ Phase d'exposition de l'extrait n°1 de la vidéo n°6 : 00''01''- 00''07'').

à l'autre. Les bras du danseur sont allongés en avant comme en apesanteur, ce, en opposition avec ses pieds qui, eux, sont bien ancrés au sol. La cavalière, elle, sauvegarde ce jeu de transfert de poids alterné droite-gauche, exécutée sur place. Les deux danseurs (cavalier et cavalière) sont alors dans une régularité et une linéarité gravitationnelle du corps.

Phase de rupture⁸⁷⁷ n°1 du premier danseur

De la minute 3'32'' à la minute 3'25'', un cavalier réalise une cassure nette et radicale, par une chute libre et franche de son corps. Il exploite sa masse musculaire sur quatre appuis, les deux mains et les deux pieds qui sont en contact avec le sol, et se retrouve en position accroupie. De l'application de la gravité, ramenant son corps vers le bas, il s'allège alors quasi-simultanément par l'abstraction de son poids, autant que par une explosion de son corps vers le haut, en exécutant un saut aérien. Il simule la légèreté par l'allongement de son bras droit vers le haut, tandis que ses jambes se rapprochent de son buste. Dans sa capacité à s'absoudre du poids, en l'air, il fait claquer ses pieds en les rapprochant. Et comme un yoyo, le danseur passe du niveau bas à l'explosion vers le haut, pour se réceptionner au sol sur ses deux pieds, tandis que ses bras sont fléchis naturellement. Il s'agit, ici, de l'application de la gravité et de son abstraction. Et puis comme un élastique, le danseur va déporter tout son poids sur la jambe gauche, libérant ainsi sa jambe droite qui se retrouve alors croisée en arrière. Le danseur joue de l'allègement de la jambe droite, en accentuant sa levée pour la rendre plus mobile. Tandis que la partie supérieure fait écho à cette élasticité, le bras droit est élané vers le haut et le gauche rapproché vers le buste. Le danseur va reproduire deux fois ce mouvement. Il donne ainsi à voir une fluctuation pondérale inscrite entre le haut et le bas. Or, la cavalière, tout au long de la performance du cavalier, conserve la régularité de son piétinement alterné droite-gauche, qui induit un déhanchement harmonieux de son bassin, accentué par le placement de ses mains aux hanches. Ensuite, à chaque transfert de poids d'un pied à l'autre, elle renforce son déhanché, ce qui souligne le mouvement de balancé du corps. Puis, elle avance vers son cavalier, en modulant son transfert de poids plus fort sur un pied et plus léger sur l'autre. Elle enchaîne, à reculons, en se dandinant, et libérant ses bras, dans un total relâchement, avant de tourner, en étant plus libre dans son corps. La danseuse joue ainsi à un jeu alterné et contrasté de transfert entre son poids stable et l'instabilité gravitaire de son cavalier.

⁸⁷⁷ Phase de rupture de l'extrait n°1 de la vidéo n°6 : 00''01''- 00''04''.

Extrait n°2 du second danseur

Phase de rupture⁸⁷⁸

L'extrait n°2, de la vidéo n°6, expose spécifiquement et précisément la phase de rupture entendue dans le Kasékò. Ici, on observe, un second danseur, cette fois-ci seul, dans sa performance (cf. 1'08'' à 1'23''). Sa phase de rupture est l'archétype d'une mobilisation permanente de l'abstraction gravitaire qui, dans cette séquence, se traduirait par une succession de rebonds où le jeu chorégraphique se réalise en apesanteur. Le danseur s'y exprime principalement dans une défiance de la gravitation, selon un axe perpendiculaire. Par une marche de trois pas (droite, gauche, droite) et en flottaison, il démarre sa danse, en partant de la ligne du fond, dessinée par les autres danseurs. Ce qui provoque un ballotement aléatoire et perpétuel de son corps. La jambe gauche, alors libérée, va être propulsée en l'air par un saut. Par cette action, il marque une détente prodigieuse, pour signer une danse aérienne. Ce premier saut souscrit une marche singulière. Elle est composée d'une série de propulsions/réceptions non-linéaires dans sa temporalité. Le danseur réalise cette série par une exposition diverse de la verticalité gravitaire. Dans sa recherche de l'abstraction gravitaire, et par ses sauts, il vise à atteindre une pluralité d'amplitude de son apesanteur. La seconde et la troisième propulsion sont une impulsion déliée des jambes en l'air, donnant une sensation de marche aérienne hors sol. La quatrième est la mise en apesanteur la plus extrême, qui va caractériser la propulsion/réception, dans l'amplitude la plus haute. Le danseur imprime, en l'air, une figure jambe droite allongée en avant et jambe gauche repliée à l'arrière. La réception au sol est la résultante d'une chute vertigineuse, où il s'emploie à appliquer la gravité la plus forte, en ramassant le corps en position accroupie. L'ensemble des réceptions résulte du procédé suivant, par un croisement des deux pieds en appui au sol sur les orteils. La répartition du poids positionne la partie supérieure du corps hors de l'axe du corps. On observe alors deux formulations de la réception : la première avec un axe de gravité oblique, pour les trois propulsions/réceptions initiales, tandis que la seconde est un axe de gravité perpendiculaire, pour la propulsion/réception terminale. Par ce process, le danseur met en œuvre une augmentation de la gravité désaxée qui provoque une série de déséquilibres en cascade. Dans cette phase de rupture,

⁸⁷⁸ Phase de rupture de l'extrait n°2 de la vidéo n°6 : 00''01'' - 00''15''.

sa danse se termine par une marche consistant en une séquence d'accents formulés par le geste de gravité désaxé. Le danseur l'énonce sous forme de signature gravitaire.

Phase d'adaptation⁸⁷⁹

Une fois la phase de rupture du cavalier terminée, on observe, de la minute 3'36'' à la minute 3'39'', que le danseur reprend la régularité de son mouvement initial, ce, en accord avec sa cavalière. Cette danse, d'interrelation entre les deux corps, reprend son cours et se poursuit par un mouvement chaloupé de piétinement droite-gauche. Ce mouvement de départ consistant en un transfert de poids d'un pied à l'autre avec un croisement alterné de la jambe libre à l'arrière, constitue un élément stabilisateur de gravité pour la phase d'adaptation. Ainsi le cavalier sort de la rupture et se rééquilibre par ce moyen, puis installe, par ce truchement, une linéarité dans l'interaction du couple. De cette position, le danseur va tourner autour de sa cavalière, en ouvrant ses bras et en étant très proche d'elle, et la cavalière dandine en tournant à l'intérieur du cercle de ses bras. Ces mouvements construisent une circonvolution qui annule toute abstraction où application volontaire de la gravité, la laissant naturelle.

Le Bigidi gravitaire correspond à la phase de rupture, spécifiquement nommée, en Guyane, *Nika*. La *rèpriz* est, elle, exprimée par la phase d'adaptation. Mais ici, les circonstances d'exécutions, qu'implique le bal *konvwé*, font que la phase d'exposition et la phase d'adaptation se confondent. Cela signifie que la *rèpriz* est omniprésente, et par voie de conséquence, généralise le Bigidi, au point que *Nika* et *Kaséko* se confondent littéralement. La *rèpriz* se produit en outre par le corps dansant qui investit la gravité universelle. C'est cette dimension que nous révèle notre dernier exemple de phase de rupture par l'énonciation d'une danse/Bigidi au travers de sa signature gravitaire.

Le Bigidi culturel (voir aussi l'annexe 47)

Les pratiques musico-chorégraphiques de la Guadeloupe, de la Guyane et de la Martinique s'organisent autour de répertoires où se distinguent des groupes de pièces correspondant à des

⁸⁷⁹ Phase d'adaptation de l'extrait n°2 de la vidéo n°6 : 00''01''- 00''07''

typologies du matériau. Nous avons décliné en *supra* ces répertoires, pour la Guadeloupe, comprenant : le *léwòz*, *toumblak*, *le graj*, *le kaladja*, *le menndé*, *le woulé*, *le padjanbèl*, et pour la Guyane : le *kasékò*, *le grajé*, *le kamougwé*, *le léròl*, *le débòt*, *le béliya*, *le labasyou*, tandis que pour la Martinique : au Nord à Sainte-Marie le *bèlè*, *le gran bèlè*, *le béliya*, *le marin bèlè* et au Sud le *bèlè*, *le gran-bèlè* et la *kalenda*. Ils représentent un ensemble de formules mélorythmiques, chorégraphiques, posturales, de pas, et de conceptions esthétiques singulièrement pour le corps dansant. Il se construit, à partir de cet ensemble, un jeu dit « jé a », c'est-à-dire, l'impératif nécessité de rendre compte de la norme pour le réaliser ou pour le transgresser. Le Bigidi est l'opération de transgression obtenu dans cet univers culturel, par l'improvisation et par la création de l'inédit.

Pour analyser le Bèlè martiniquais, nous avons délibérément opté pour la même méthodologie que l'analyse du *nika* dans le Kaséko de la Guyane. Cela se justifie par le fait que, comme pour le Kasékò, le Bèlè s'inscrit généralement dans une dynamique collective, hormis la *kalenda* qui se danse seul dans le cercle (*Lawonn*). Pour ce faire, il nous a donc paru opportun de procéder, en tout premier lieu, à l'analyse de la *kalenda*, afin d'isoler le Bigidi au travers du corps dansant soliste. Cette démarche nous permet de mieux aborder ensuite le cas complexe du *bèlè* en quadrille qui met en jeu plusieurs corps en présence. Deux extraits vidéo servent ici d'illustrations, pour rendre compte des trois phases : exposition, rupture et adaptation. Le premier extrait vidéo représente l'exemple de la *kalenda*, tandis que le second, le Bèlè en quadrille.

Vidéo n°7⁸⁸⁰ du huitième danseur, dans le genre *kalenda*, filmée à la maison des Essarts, Bron, France, le 27 novembre 2014.

Phase d'exposition⁸⁸¹

Dès la seconde 0''3'' à la 0''41'', on observe que la pièce *kalenda* démarre⁸⁸² par le chanteur soliste qui entonne un chant. Il est suivi des *répondè* (le chœur), puis de l'entrée en jeu orchestral avec le *ti-bwa*, puis le tambour *bèlè*. À la suite, l'entrée d'un groupe mixte de quatre danseurs en

⁸⁸⁰ Séquence complète de la vidéo n°7 : 0''03''- 6'54'', du huitième danseur, dans le genre *kalenda*, à la maison des Essarts, Bron, France, le 27 novembre 2014. Source : Vaïty Simone, archives personnelles. Consulté le 20 août 2020.

⁸⁸¹ Phase d'exposition de la vidéo n°7 : cf. La durée est identique à la séquence complète, les différentes phases sont énoncées à la suite.

⁸⁸² Début de la performance *kalenda* de la vidéo n°7 : entrée respectivement, (chant, tambour, chœur, *kouri-lawwon* des danseurs). 00''01'' - 00''37''.

file indienne⁸⁸³. Ils exécutent un pas de bascule du corps alterné et régulier, d'avant en arrière, par un transfert de poids d'un pied à l'autre : c'est le *tonbé-lévé*⁸⁸⁴. Avec ce pas, ils parcourent l'espace en dessinant un cercle. À la seconde 0'42'', un premier danseur⁸⁸⁵ s'exprime dans l'espace et les trois autres danseurs sont en retrait. Sur *scène* et pour signifier la fin de sa performance, le danseur se rapproche du *tanbouyé*, marque la fin de son intervention par des accents corporels spécifiques en concordance avec ceux du tambour. Puis, à la minute 1'49'', il quitte l'espace avec le même pas que celui du départ, le *tonbé-lévé*. Il est à noter que le principe, qui régit le démarrage de la pièce ainsi que sa fin, se réalise en dessinant un cercle, relevant précisément d'un fond culturel préalablement admis et intégré par le monde du Bèlè, que l'on nomme : *kouri-lawonn*⁸⁸⁶. À la suite du premier danseur, arrive à la minute 1'50'', une danseuse⁸⁸⁷ qui, comme son prédécesseur, respecte pareillement le *kouri-lawonn*. La *kalenda* de la danseuse se construit et s'élabore à partir d'un référentiel culturel normé constituant le répertoire des pas de base du Bèlè, quel que soit le genre : *kalenda*, *danmié* ou *bèlè* en quadrille. Dans ce cas présent, la danseuse prend cette liberté d'interpréter et de réinterpréter les pas du répertoire à sa guise. Elle peut donc les modifier et les exécuter selon l'ordre qu'elle veut. Le genre *kalenda* met à l'épreuve la capacité de la danseuse à être créative, inventive à partir d'un matériau formalisé. Lors de sa performance, la danseuse va se réapproprier le *kabèl*⁸⁸⁸ qui est un déplacement rapide et sauté des pieds d'un côté à l'autre, marqué par la levée de la jambe soit en avant ou en arrière, ce, avant d'opérer tout changement quelconque. Pour ce faire, elle emprunte le pas *bidjin*⁸⁸⁹ qui est un piétinement alterné droite-gauche. Ce pas peut s'exécuter de façon continue avec un pied posé à plat et l'autre tenu en arrière ou sur le côté. Elle adopte aussi un troisième pas, qui se pratique par l'ouverture et la fermeture des pieds, mouvant dans un piétinement continu que l'on nomme *ouvè-fèmen*⁸⁹⁰. Et son dernier pas du répertoire est le *glisè*⁸⁹¹, obtenu par un piétinement rapide des pieds et des jambes, d'un côté vers l'autre, tout en les maintenant joints.

⁸⁸³ La *kalenda* de Sainte-Marie en Martinique s'exécute seule de manière alternée avec un nombre indéfini de danseurs qui se succèdent sans distinction de genre.

⁸⁸⁴ Mouvement de transfert du poids d'un pied à l'autre, d'avant en arrière.

⁸⁸⁵ Premier danseur de *kalenda* de la vidéo n°7 : 00'01''- 1'06''.

⁸⁸⁶ Une course circulaire pour délimiter l'espace de la performance, (mouvement de déplacement des exécutants en dessinant un cercle dans le sens des aiguilles de la montre, puis en sens inverse.

⁸⁸⁷ Deuxième danseur(e) de *kalenda* : 00'01''- 2'40''.

⁸⁸⁸ Sautiller sur un pied à l'autre et finir le mouvement en lançant une jambe croisée en avant, puis l'autre en arrière.

⁸⁸⁹ Déplacement d'un pied à l'autre tous les deux temps.

⁸⁹⁰ Mouvement de fermeture (pieds joints) à l'ouverture à travers un piétinement des pieds en les écartant.

⁸⁹¹ Mouvement de chaque pied alterné tous les deux temps, en frottant celui-ci au sol.

C'est donc à partir de ce matériau culturel, que la danseuse va construire sa performance (cf. 1'50'' à 4'31''), soit en modifiant la direction du pas, soit en changeant son niveau (haut ou bas), soit encore en modulant la vitesse du mouvement. On observe, que la danseuse en étant seule dans l'espace développe un lien plus affirmé avec le *tanbouyé*. Elle va donc déployer un art complexe de réinterprétation de la référence culturelle, de façon inédite. Elle finit sa performance par un *kouri-lawonn*. Ce qui permet l'entrée d'un autre danseur, qui vient à son tour s'exprimer dans l'espace. Les choses se déroulent ainsi jusqu'au dernier danseur. La pièce *kalenda*, dans son entier, se termine à la minute 6'54'', par un *kouri-lawonn*⁸⁹² collectif de quatre danseurs, placés dans le même ordre qu'au départ, réalisant le même pas initial de bascule d'avant en arrière, le *tonbé-lévé*.

Phase de rupture⁸⁹³

On observe, dans la performance de la danseuse, qu'elle introduit des ruptures volontaires à l'intérieur même du cadre culturel formalisé. Nous avons pu en extirper trois types distincts : la rupture posturale, la rupture métaphonique⁸⁹⁴ ou de "bricolage" et la rupture temporelle.

La rupture posturale s'établit à partir de la minute 2'08'' de la performance, et elle se définit de la sorte : la danseuse est en train d'exécuter un *kabel* vers la gauche, on s'attend alors qu'elle le reproduise à droite comme à l'accoutumée, quand brusquement elle sort de son cadre culturel, pour se mettre volontairement dans un état de déséquilibre provoqué par une flexion brusque de ses genoux dans un relâchement rapide de son corps. Cela provoque un tremblement des jambes qui se répercute sur le reste de son corps. À la suite à cette rupture inopinée, la danseuse reprend son *kabel* plusieurs fois en se déplaçant dans l'espace.

La rupture de « bricolage » se réalise lorsque la danseuse installe le *kabel* de manière durable, et qu'elle rompt ensuite, brusquement, par une gestuelle en marge du cadre culturel, comme se tenir sur ses talons, prendre appui sur les genoux, effectuer des roulades. À la minute 2'19'' jusqu'à la minute 2'22'', elle transfère tout le poids de son corps sur ses talons, et se déplace très rapidement, en reculant dans cette position inconfortable. Puis soudain, elle passe du niveau haut

⁸⁹² *Kouri-lawonn* de fin de la *kalenda* de la vidéo n°7 : 00'01''- 00'17''.

⁸⁹³ Phase de rupture de la vidéo n°7 : première rupture (00'01''- 00'10''), seconde rupture (00'01''- 00'02''), troisième rupture (00'01''- 00'07'').

⁸⁹⁴ Métaphonie, mot emprunté à la linguistique : c'est la transformation d'une voyelle par l'influence de la voyelle d'une syllabe voisine. « Aspect vocalique de la dilatation. Assimilation du timbre d'une voyelle à celui d'une voyelle voisine. Dans certains cas, ce phénomène porte le nom d'umlaut ou celui d'harmonie vocalique ». Georges Mounin, (dir.), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

au niveau bas, en se déplaçant sur ses genoux, ceci en direction du *tanbouyé*. Elle se relève ensuite, en ouvrant et en fermant ses pieds, pour reprendre à nouveau le *kabel*, qu'elle fait suivre du *tonbé-lévé*.

La rupture temporelle s'observe lorsque la danseuse assoit une régularité de pas typique, dont elle brise ensuite la temporalité, soit en ne respectant pas le cycle, soit en altérant les durées admises. Ce procédé confère un caractère inattendu à cette rupture : la danseuse est en train de reproduire le *kabel*, en se déplaçant dans l'espace. À la minute 2'48'' à la 2'55'', elle tronque son *kabel* par un saut, en faisant claquer, en l'air, ses deux pieds assemblés, puis se réceptionne au sol sur un seul pied et l'autre jambe étant toujours maintenue en l'air. Au lieu de poursuivre sa danse, soit en reprenant le *kabel*, soit en exécutant un autre pas du répertoire, la danseuse marque plutôt un silence corporel, en se maintenant dans la même position ainsi obtenue. Puis, au ralenti, elle ramène cette jambe en l'air au sol. Une fois ses deux pieds au sol, elle réalise une marche sur place, en brisant sa linéarité, par une fluctuation de la vitesse mêlant arrêts et accélérations aléatoires. Cela se traduit par un jeu de contretemps et de saccades. La danseuse poursuit sa performance, en plaçant un silence corporel pieds joints, le corps étiré et en relevé, c'est-à-dire son poids reposant sur ses orteils. Elle obtient ainsi une corporalité chaotique en marge du cadre culturel Bèlè.

Phase d'adaptation⁸⁹⁵

Dans cet exemple, la phase d'adaptation est consubstantielle à la phase de rupture, l'un appelant l'autre. Dans ce cas de figure, l'adaptation est récurrente et permanente tout au long de l'évolution de la pièce dansée. Elle se révèle de deux manières : l'une liée au référent culturel et l'autre aux injonctions du tambour. La danseuse mobilise le référent culturel de la *kalenda*, pour réaliser son adaptation, lorsqu'après chaque rupture, elle retrouve sa stabilité par l'exécution des pas issus du répertoire culturel, notamment le *kabel*, le *bodzè*, le *tonbé-lévé*. Elle accomplit son adaptation en réintégrant, de manière ultime, le jeu homorythmique avec le tambour, en répondant aux injonctions du *tanbouyé*. En effet, la formule mélorythmique de la *kalenda* est isochrone et marqué par un accent auquel, la danseuse doit se conformer. La danseuse. À chaque appel, et malgré sa phase de rupture, la danseuse est contrainte de rassembler ses deux pieds, en accord avec l'accent du tambour. Ce moment clé, phase d'équilibre, est celui d'adaptation, qui permet la fluidité du discours général, ce, en dépit des ruptures émises par la danseuse.

⁸⁹⁵ Phase d'adaptation de la vidéo n°7 : 00''01''- 00''03''.

Ainsi, au travers de l'exemple de la danseuse dans la *kalenda*, nous pouvons rendre compte des Bigidi dans le contexte culturel Bèlè martiniquais. Ici, la rupture posturale nous donne à voir un corps qui se désagrège, se liquéfie en cascades, se désorganise complètement en situation d'instabilité complète. La rupture de « bricolage » est une procédure mise en œuvre par le biais de l'hybridation, à la fois des matériaux d'emprunt en marge de la culture et leur combinaison avec ceux du culturel. Cette façon de faire signe véritablement la notion de rupture, ce, par le simple fait de sortir du cadre référencé. Quant à la rupture temporelle, elle induit, de façon aléatoire et chaotique, un déséquilibre corporel, par la fluctuation du temps.

Vidéo n°8⁸⁹⁶ du Bèlè en quadrille, dans le cadre de la *swaré-bèlè*, *Bèlè-Titine di mwen*, dans le genre *bèlè dous*, de Berthé Grivalliers à la maison du Bèlè à Sainte-Marie de Martinique en 2012.

Phase d'exposition

De la seconde 0''09'' à la 0''29'' on voit un groupe de huit danseurs mixtes, alternés respectivement un homme et une femme, réalisant un cercle dans le sens des aiguilles de la montre, puis dans l'autre, pour constituer le *kouri-lawonn*⁸⁹⁷. Ensemble, ils exécutent un mouvement de déhanché très accentué, lors d'un changement alterné de pied de façon régulière et bien scandée, hormis quelques variantes d'interprétations des pas de *bidjin*, réalisées par les uns et les autres. Une fois le *kouri-lawonn* terminé, on voit quatre danseurs effectuer un tour en marchant à la seconde 0'30'' et se disposer en carré au sein de de l'espace de la performance. Deux couples se tiennent alors face à face, les hommes d'un côté et les femmes de l'autre. Entre la seconde 0''30'' et 0''43'', le premier quadrille⁸⁹⁸ de danseurs exécute, tous, le mouvement de déhancher, nommé *bidjin*. Sauf, que chaque danseur l'interprète à sa façon⁸⁹⁹ soit dans un aller-retour avant/arrière très ample et généreux, ce qui devient le pas *aléviré*⁹⁰⁰, ou soit sur place. Le pas peut se réaliser de façon plus minimaliste, ou en se balançant latéralement, ou bien en accentuant, le pied de derrière à chaque

⁸⁹⁶ Séquence complète de la vidéo n°8 : 00''01''- 5'36''. Bèlè en quadrille dans le cadre de la *swaré-bèlè*, *Bèlè-Titine di mwen*, dans le genre *bèlè dous*, de Berthé Grivalliers, à la maison du Bèlè, à Sainte-Marie de Martinique, vidéo réalisée en 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=Oi46WBj8jrA>. Consulté le 20 août 2020.

⁸⁹⁷ *Kouri-lawonn* de début de la performance de la vidéo n°8, (Bèlè en quadrille), 00''01''- 00''19''.

⁸⁹⁸ Premier quadrille de la vidéo n°8 : 00''10''- 00''12''.

⁸⁹⁹ Interprétation individuelle des danseurs de la vidéo n°8 : 00''01''- 00''09''.

⁹⁰⁰ Avancer un pied en avant, puis en arrière de façon alternée.

changement de pied. À l'appel du tambour, les danseurs effectuent un changement de place (cf. 0'43'' à 0'46'')⁹⁰¹, pour reprendre leur danse avec, cette fois-ci, une personnalisation plus affirmée de leur pas. Dans cet intervalle, de la seconde 0''47'' à la 0''56'', chacun danse son pas à sa guise et selon son choix. Par exemple, pendant qu'une danseuse exécute le pas *bidjin*, le cavalier en face piétine sur un pied, en gardant l'autre en appui en arrière, c'est le *bodzè*⁹⁰². Dans le même temps, un autre danseur du quadrille garde le *bodzè*, mouvement de piétiner sur un seul pied, qu'il transforme ensuite en un mouvement d'aller-retour (de l'avant vers l'arrière). Sa cavalière, elle, réalise pratiquement le même mouvement que lui, mais son pied est déplacé de l'extérieur vers l'intérieur. À la seconde 0''56'', les danseurs réalisent un second changement⁹⁰³ de place : l'homme prend la place de la femme et inversement. Et de la seconde 0''58'' à la minute 1'08'', les deux couples du carré reprennent leur danse, en s'appuyant sur leur fondement culturel. Les quatre danseurs vont donc puiser dans ce répertoire traditionnel, dont ils disposent, chacun l'interprétant à sa manière⁹⁰⁴, dans la dynamique et la direction qu'ils auront choisi. Toujours en partant du *bodzè*, le piétiné se fait sur un seul pied, chaloupé et déhanché, certains danseurs l'exécutent en tournant, d'autres restent sur place, mais en l'exagérant. Ils concentrent ainsi leur danse au niveau de leur bassin. Ils vont même jusqu'à réaliser le pas en question en avançant ou en reculant. À la minute 1'09'', s'opère un troisième changement⁹⁰⁵ de place des danseurs, et le cycle de pas conventionnel reprend. À la minute 1'24'', intervient un quatrième changement⁹⁰⁶ où les quatre danseurs cèdent leur place au second quadrille⁹⁰⁷. Ce nouveau quadrille va reproduire à l'identique le jeu chorégraphique précédent. Cette séquence est dans l'intervalle de la minute 1'27'' à la minute 2'26'', où quatre changements de place, au total, se réalisent pour laisser place, non pas à un groupe de quatre danseurs, mais permet l'entrée d'un couple provenant du quadrille précédent. Il s'agit d'une autre phase dans l'organisation et l'évolution de la pièce dansée que l'on appelle, la montée au tambour⁹⁰⁸. Cette étape démarre à partir de la minute 2'27'', où chacun des couples constitués va venir, respectivement, s'exprimer dans l'espace. Les danseurs s'appuient sur leur fondement culturel, en établissant un échange entre eux (homme et femme). Ils engagent un

⁹⁰¹ Premier changement de place des danseurs de la vidéo n°8 : 00''01''- 0''02''.

⁹⁰² Piétinement sur place des pieds, tout en sauvegardant, un, en demi-pointe.

⁹⁰³ Deuxième changement de place des danseurs de la vidéo n°8 : 0''58''.

⁹⁰⁴ Interprétation individuelle des danseurs de la vidéo n°8 : 00''01''- 00''10''.

⁹⁰⁵ Troisième changement de place des danseurs de la vidéo n°8 : 00''01''- 00''07''.

⁹⁰⁶ Quatrième changement de place des danseurs de la vidéo n° 8 : 00''01''- 00''03''.

⁹⁰⁷ Second quadrille de la vidéo n°8 : 00''01''- 00''58''.

⁹⁰⁸ Montée au tambour de la vidéo n°8 : 00''01''- 00''34''.

dialogue, plus affirmé, à deux, comme pour faire écho de l'un à l'autre. Le couple de danseurs assure ensuite une relation plus étroite avec les improvisations du *tanbouyé*, qui répond aussi aux expressions corporelles des danseurs. Selon les couples, certains peuvent danser dans l'espace, un certain temps avant la montée au tambour. D'autres choisissent de se diriger vers le *tanbouyé*, tout en réalisant leur création. D'autres encore vont directement vers le tambour et restent plus longtemps à proximité du *tanbouyé*, pour mener ensemble l'échange entre le son du tambour et leur gestuelle : danser en homologie. À la suite du couple qui s'est exprimé en dernier, l'ensemble des huit danseurs réinvestissent l'espace (cf. 5'32''), en reproduisant le *kouri-lawonn*⁹⁰⁹ du début dans le sens des aiguilles de la montre, puis dans l'autre, en signifiant ainsi la fin de la pièce, à la minute 5'46''.

Le déroulé de cette performance montre que le fondement culturel est au cœur du *Bèlè*. Ici, on reconnaît quatre critères qui en distinguent les composantes entre elles : premièrement les injonctions du tambour qui donnent le signal et ordonne en quelque sorte les moments des changements de place des danseurs. Le second concerne la structuration et l'organisation de l'espace. Ici s'élabore une scénographie précise et formalisée, avec le *kouri-lawonn* de début, le carré n°1, la sortie des danseurs, annonçant le carré n°2, suivie de la montée au tambour par couple, ainsi que le *kouri-lawonn* final. La troisième composante est la circulation entre les danseurs et leurs placements respectifs entre l'homme et la femme. Enfin la quatrième composante concerne le répertoire des pas (*kabel, aléviré, bodzè, glisé, bidjin*) que l'on peut qualifier de patrimoniaux. L'ensemble constitue le fondement culturel, sur lequel s'élabore et se structure la pièce identifiée dans le genre soit le *Bèlè* en quadrille, soit la *kalenda*, soit encore le *danmié* voire d'autres également

Phase de rupture⁹¹⁰

À partir de cet extrait de la vidéo n°8, nous avons cerné les éléments de rupture, par rapport à la formalisation culturelle, qui circonscrit le *Bèlè* en quadrille comme déjà précisé en *supra*. Pour faire, nous nous sommes focalisée, dans un premier temps, sur le groupe représentant le second quadrille, puis, dans un second temps, nous avons attentivement observé la phase de la montée au

⁹⁰⁹ *Kouri-lawonn* de fin de la performance de la vidéo n°8 (*Bèlè* en quadrille) : 00''01'' - 0''13''.

⁹¹⁰ Phase de rupture de la vidéo n°8 : cf. selon les séquences suivantes.

tambour par les couples de danseurs qui l'exécutent. Ces exemples et moments choisis dans la vidéo rendent compte, avec une certaine lisibilité et précision, ce que peut représenter le principe de rupture dans le corps dansant martiniquais.

À la minute 1'45'', on voit quatre danseurs en quadrille qui réalisent leurs pas culturels, chacun à sa manière. Parmi eux, on observe, de dos, un danseur situé à gauche de l'écran. Il accentue, plus que les autres, le pas culturel, tant au niveau de son bassin que de ses jambes. On reconnaît ici le pas *bidjin* du déhanché balancé, alterné de façon régulière. De la minute 1'51'' à la minute 1'53''⁹¹¹, le danseur en question rompt de façon radicale et inattendue le pas qu'il avait établi, tout en se désolidarisant avec le reste des danseurs en quadrille. Pour cela, il réalise une chute verticale, franche et directe, en lâchant brusquement le poids de son corps vers le sol, il le fait en déplaçant son pied gauche en avant, mouvement qu'il combine, avec un relâchement du dos. Ce qui lui permet simultanément de ramener son pied droit à côté du pied gauche, tout en gardant cette énergie de relâchement et de rebond du corps. Ensuite, il se repousse du sol pour se retrouver en équilibre sur les orteils de ses deux pieds, où l'ensemble du corps, avec ses bras, sont dirigés et étirés vers le haut, ce qui prolonge la suspension de son corps. À cet instant, il est proche de sa partenaire et il marque un léger accent signifiant l'arrêt de sa rupture. Ensuite, il reprend sa danse conventionnelle au sein du quadrille. Suite à cette rupture imprévisible du danseur, s'opère un changement de place de l'ensemble des danseurs, et notre danseur en question se retrouve avec une nouvelle partenaire (cf. 1'57''). De la minute 1'57'' à la minute 2'07'', les deux "nouveaux" partenaires sont dans une véritable harmonie gestuelle, l'homme et la femme, de façon indifférenciée, exécutent le même pas *bidjin* de déhanché balancé, alterné droite-gauche, mais accentué à chaque changement de pied. Pour l'homme, c'est le bord externe de son pied (*kanté*) qui est en appui au sol, et pour la femme, elle effectue un soulèvement de la jambe de devant, ce, avant chaque changement de pied, installant ainsi une harmonie entre les deux danseurs. À la différence de la première rupture, une seconde arrive à la minute 2'06''⁹¹² où le cavalier et la dame le réalisent simultanément. Les deux danseurs brisent l'harmonie précédemment obtenue, en avançant brusquement l'un vers l'autre par une feinte corporelle très appuyée avec un relâché du dos chez l'homme, et pour la femme, une projection en avant, au risque que le contact des deux corps provoque chez eux un déséquilibre imprévu. Ces danseurs prolongent ce rapport, au corps

⁹¹¹ Première rupture de la vidéo n°8 : 00''01''- 0''06''.

⁹¹² Deuxième rupture de la vidéo n°8 : 00''01''- 00''05''.

rapproché, par un jeu de bassin entendu et complice, qui marque la fin de leur rupture. Cette rupture réalisée en duo, s'accorde par ailleurs avec les injonctions du tambour, signifiant le changement de place des danseurs, ceci à la minute 2'09''. À la minute 3'44'', de la phase de la montée au tambour, on observe un couple de danseurs qui installent une temporalité régulière dans leur gestuelle, en se servant de leur pas patrimonial, notamment le pas *bidjin*. Sauf que les jambes sont écartées, et le dandinement du corps se réalise sur place. À la minute 3'50''⁹¹³, la danseuse crée une rupture par une esquive du corps, en glissant sa jambe droite rapidement vers l'arrière, tel un élastique, pour se rapprocher promptement de son partenaire, afin de le surprendre. Le couple en pas de *bidjin* s'éloigne, en se dirigeant vers le *tanbouyé*. Ils changent à nouveau leurs pas. La femme réalise le *bodzè*, le piétinement sur un pied, en l'accentuant, tandis que l'homme alterne directement un pied avec l'autre, en tressautant légèrement. Puis, à la minute 4'02''⁹¹⁴, c'est de nouveau la femme qui réalise deux ruptures consécutives au travers d'une feinte très rapide et dynamique en arrière, tandis que l'homme maintient son pas initial. Cette rupture marque la sortie du couple et l'entrée d'un autre couple (cf. 4'08''). Le nouveau couple, exécute le pas *bidjin* de référence, commun à tous les danseurs, que l'on peut considérer comme étant un pas fondamental dans le Bèlè, mais dont l'interprétation différenciée semble à l'infini. Ici, pour la montée au tambour, l'homme l'exécute de manière très amplifiée tout en dessinant un cercle dans l'espace. La femme reproduit exactement le même pas, qu'elle l'exécute plutôt sur place par un déhanché plus appuyé du bassin. Le couple des danseurs installe un tempo régulier, quand brusquement à la minute 4'23''⁹¹⁵, ce cavalier et cette cavalière réalisent simultanément une rupture nette de leur mouvement. L'homme exécute un contretemps corporel comme une feinte en arrière similaire au Bigidi postural, tandis que la femme le réalise en avant, avec un léger saut, rapprochant ainsi les deux corps. Face à face, les bras entourant le corps de l'un et de l'autre, le couple entame un long balancé voluptueux et sensuel du bassin jusqu'à la minute 4'29''. Ensuite les deux danseurs progressivement s'éloignent l'un de l'autre. Ils entament une marche tout en dessinant un cercle et se dirigent vers le tambour. Les deux danseurs reprennent leur pas culturel, le *bodzè* : la femme dans un piétinant sur un pied et l'autre pied bouge de l'extérieur vers l'extérieur. L'homme crée une rupture en se baissant pour réaliser une marche accroupie. Les danseurs profitent de l'opportunité de l'injonction du tambour, pour inclure à nouveau des ruptures. À la minute 4'40'', la femme exécute un léger petit saut et l'homme

⁹¹³ Troisième rupture de la vidéo n°8 : 00''10''- 00''04''.

⁹¹⁴ Quatrième rupture de la vidéo n°8 : 00''01''- 00''04''.

⁹¹⁵ Cinquième rupture (05'') de la vidéo n°8 : 00''01''- 00''14''.

poursuit son pas accroupi et se relève après, en appui sur ses talons, jambes écartées. Il reste dans un silence corporel. Les deux danseurs terminent leur performance par un déhanché voluptueux, puis se retirent progressivement avec le pas de *bidjin* de départ à la minute 4'50''.

Phase d'adaptation⁹¹⁶

Dans le cadre du Bèlè en quadrille, la phase d'adaptation s'opère, en premier lieu, par la reprise du fond culturel, notamment le répertoire de pas, ceci, quel que soit le type de rupture, le moment de son exécution ou par qui, elle est interprétée. En second lieu, elle est réalisée au travers du cadre formalisé du quadrille. Ce cadre constitue un rempart de sécurité pour maintenir la stabilité, la cohésion du discours du groupe. En troisième lieu, l'adaptation s'initie sous l'impulsion des différentes injonctions du *tanbouyé* qui, à la fois dicte aux danseurs la transgression et le retour à la norme. L'appel du tambour fait office de *rèpriz* en quelque sorte. Le Bigidi correspond au moment de rupture singulier exécuté par le danseur mais également à l'ensemble de l'intermittence de la norme culturelle, formalisée par sa transgression. Pour définir le geste Bigidi dans le Bèlè, on parle de *jès chapé*, littéralement « s'échapper du geste » qui consiste à passer du geste admis au geste qui s'en émancipe. Cette émancipation s'inscrit dans un aléa sans limite de sa définition et de sa réalisation. On observe une pleine imbrication entre l'exposition et les ruptures, en raison de leurs caractères intermittents. La *rèpriz* est le moment de réadaptation pour établir la jonction entre la rupture et l'exposition. Du point de vue sonore, dans son mécanisme d'homologie avec la danse, l'appel du tambour fait office de *rèpriz*. On comprend alors que le commandement du tambour occupe deux fonctions antinomiques. Il permet de ramener la fluidité, tout en donnant la possibilité de rompre la formalisation en cours. Le tambour tout particulièrement dans sa fonction *tanbou* offre l'espace d'opportunité de la rupture. En effet, les interstices de transitions, qu'allouent le cadre formel normé par la culture, deviennent le lieu fugace d'un investissement de l'invention subversive. Le Bigidi et son alter-ego la *rèpriz* sont signifiés par le *wèlto* : une généralité qui consiste, de manière masquée, à poser la rupture comme fondement. L'on magnifie l'ordre au travers d'une construction élaborée et normée comme une surexposition de l'ordre pour mettre en évidence le désordre. Par ce procédé on crée le ou *wey ou pa wey* (« Tu l'as vu, tu ne l'as pas vu »),

⁹¹⁶ Phase d'adaptation : en quadrille (00''01''- 00''09''), injonctions du tambour, lors de la montée au tambour par exemple (00''01''- 00''30'').

c'est-à-dire donner à voir un ordonnancement établi qui masque une expression singulière de son émancipation en contre-point.

On comprend alors pourquoi, il est inenvisageable qu'un danseur puisse exécuter du Bèlè sans impliquer la transgression et la rupture, autant des codes que du cadre culturel qui le fondent. Le corps dansant bèlè nous livre donc l'incorporéité du Bigidi en tant que faux-semblant.

Le Bigidi et son harmonie du désordre

Le Bigidi, est un moment postural et temporel de la rupture inopinée d'une partie du corps. Un corps qui dérape, qui se dérobe comme à l'insu de son propre être, en étant conditionné par la contrainte fugace de l'espace-temps : c'est le principe du *titak*.



Photo 74 : Exemple de Bigidi guadeloupéen, exécuté par le *dansè* Ti-Sainton, *léwòz* de Foubap, 29 avril 2017, Plaine de Grand-Camp, Les Abymes. Source : archives personnelles.

Ce Bigidi postural, intrinsèque au corps, se trouve exacerbé par la danse des pieds. On constate que la répartition du poids du corps n'est jamais sur un appui stable, tel que la plante du pied. Cette instabilité est nourrie continuellement, avec une extrême rapidité par un jeu de transfert du poids, autant sur les talons, les orteils, la plante du pied que sur le bord externe ou interne du pied (le *kanté*). Ce déséquilibre est nourri par une asymétrie et un jeu articulaire des membres inférieurs. Quand bien même le corps est immobile, le Bigidi demeure, car maintenu dans une

posture *kanté*, le corps semblant être incapable de rester droit. Ce Bigidi postural est un corps *alawoulib*⁹¹⁷, généralement hors de son axe.

Il y a d'une part un désalignement des trois volumes corporels (tête, buste et bassin), et d'autre part la partie supérieure semble plus lourde que la partie inférieure. Il en résulte un déplacement non contrôlé du corps qui frôle la chute à tout instant. Ce rapport au poids (lourd) se maintient, même quand le *dansè* est en position d'arrêt, d'immobilité. Le corps *kanté*, en position dynamique est généralement utilisé comme technique pour initier une *rèpriz* corporelle. La *driv* (l'errance) du corps dans l'espace et dans le temps ne relève pas d'un combat acharné dans le but de contrer l'instabilité. C'est au contraire le désir du danseur de jouer à cache-cache avec les tambourinaires, mais également avec lui-même, et de chercher l'instant ultime où son propre corps aura raison de lui. Dans ce cheminement, la virtuosité réside dans le risque combiné, le fait de tomber à tout instant et celui de tout mettre en œuvre pour éviter enfin la chute. C'est un jeu jubilatoire d'être à la fois en rupture et en adaptation. Le *dansè* décide véritablement de feindre la chute, par le poids du corps qui sert de « moteur du déséquilibre », quitte à induire des Bigidi involontaires. Le rapport au poids donne à voir le Bigidi gravitaire. Cette matérialité de la *driv* du corps formalise un corps à la dérive, incontrôlé et incontrôlable.

Le critère poids est la base même de la création du Bigidi, par un principe simple, qu'est le relâchement d'une partie du corps de façon directe et rapide. Cette soudaineté du passage de la tenue du corps à son total relâchement au niveau musculaire, entraîne un vacillement corporel.

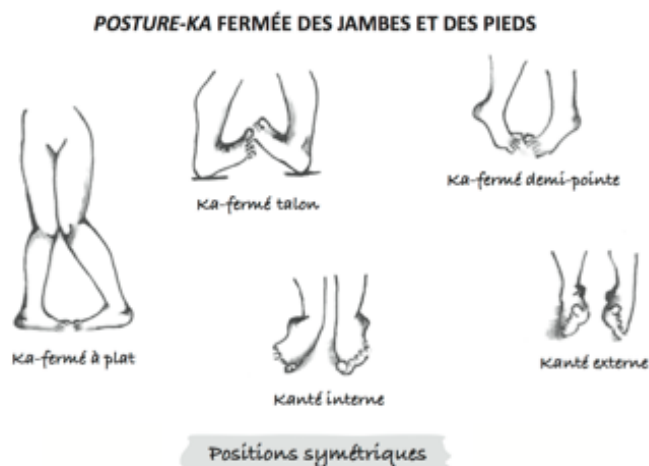
L'exemple le plus probant est de placer un individu en position orthostatique, c'est-à-dire en étant debout, droit, jambes allongées et pieds à plat. Puis, lui demander de plier ses genoux en relâchant de façon directe, tout son poids (sa masse musculaire), vers le bas. Il va connaître le déséquilibre, car il aura la sensation que le sol se dérobe sous ses pieds, avec une résonance du Bigidi traversant le reste du corps en l'occurrence, sa partie supérieure.

Le Bigidi gravitaire intervient pour nuancer les états de corps du danseur et mettre en exergue l'imprévisibilité du geste, donc sa *kadans*. Le *dansè* va à sa guise jouer sur la fluctuation de ses énergies par un travail sur la contractilité musculaire, en passant de l'extrême tension au total relâchement. Il va ainsi d'une énergie douce à la tonicité (dureté), passant du lourd au léger, du mouvement saccadé à la fluidité, ceci dans le seul but de déjouer le jeu du *tanbouyé*, le *makè*.

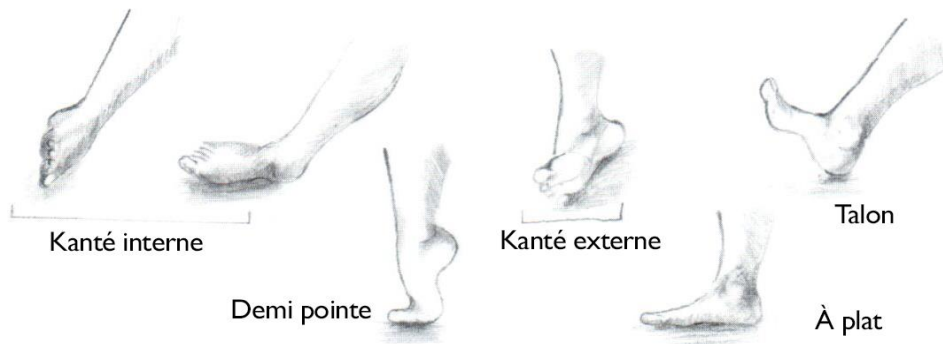
⁹¹⁷ Sans effort, décontracté, se laisser aller, *cf.*

Hector Pouillet, Danielle Bernin-Montbrand, Ralph Ludwig, Sylviane Telchid, *op., cit.*, p. 32.

L'énergie, la *kadans* opérée par le Bigidi gravitaire est un dosage fluctuant et permanent entre deux arcs tendus : la tension et le relâchement. C'est la dynamique de l'élan et du freinage, par une prise de conscience de libérer son poids, pour ensuite l'exercer avec un certain tonus, le soutenir ou le déplacer dans un *titak* de temps. C'est là une écriture corporelle faite de contrastes entre ruptures et adaptations. La notion de poids se vérifie aussi dans la mobilité de la partie inférieure du corps. Les jambes se caractérisent par leur détente, leur impulsion et leur capacité à se mobiliser dans toutes les directions : en avant - en arrière - sur les côtés ; en parallèle ; en rotation interne ou externe ; en l'air ou au sol. Cette notion de mobilité et de détente se situent dans une énergie lourde et légère à la fois : lourde par rapport au poids de la jambe, et légère quant à la rapidité d'exécution qu'elle nécessite. Les jambes sont le moteur de la danse *gwoka*. Elles initient, ponctuent, fluctuent, accélèrent et orientent le mouvement.

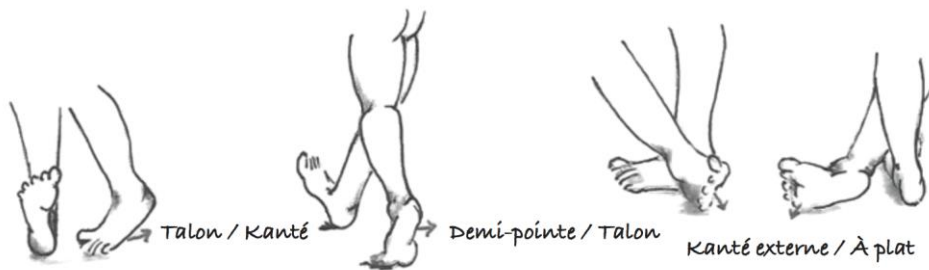


Dessin 10 : Différentes positions des pieds symétriques chez le danseur de *léwòz*. Source : Marie-Josée Philéas, *In*, Léna Blou, Nouvelle édition revue et corrigée, « Techni'ka Méthodologie et principes culturels caribéens pour l'enseignement du gwoka et du Bigidi », Pointe-à-Pitre, Jasor, 2021, p. 84.



Dessin 11: Positions où le poids du corps repose sur les différents du pieds en *gwoka*, Source : Marie-Josée Philétas, *In*, Léna Blou, « Techni'ka », Pointe-à-Pitre, Jasor, 2005, p. 180.

Le *dansè* peut pousser la prouesse technique, en jouant sur l'asymétrie des appuis, qui intensifie le Bigidi. Par exemple : au lieu de placer le poids sur des surfaces de pieds identiques (à plat ou en demi-pointe), le *dansè va*, entre autres privilégier un appui gauche en *kanté* externe et le droit sur le talon.



Positions asymétriques

Dessin 12 : Différentes positions des pieds en asymétrie chez le danseur de *léwòz*. Source : Marie-Josée Philétas, *In*, Léna Blou, Nouvelle édition revue et corrigée, « Techni'ka Méthodologie et principes culturels caribéens pour l'enseignement du gwoka et du Bigidi », Pointe-à-Pitre, 2021, p. 85.

Dans le *léwòz*, le *dansè* use d'un jeu complexe, basé sur la feinte du temps. Le Bigidi temporel répond à la multiplication des changements de dynamiques, de tempo, qui confère à la danse son esthétique. En réalité, c'est un équilibre dynamique produit par le jeu de l'imprévisibilité du geste

qui est nourri par les nuances de temporalité. Le Bigidi temporel est donc une clé de voûte du Bigidi. C'est une véritable polyrythmie corporelle qui est toujours inscrite dans un laps de temps fugace, celui du *fap-fap*. C'est à l'intérieur de ces minima temporels que le *dansè* doit s'exercer à proposer des dynamiques extrêmement nuancées. Il peut donc passer du tempo médium, puis brusquement casser le rythme en créant une rupture par une accélération inopinée, pour aussitôt le ralentir, ou au contraire user de contretemps successifs, suivi d'un silence corporel. Il ne bouge pas et crée un mouvement en suspens, car personne ne sait comment il va reprendre sa danse. Il peut privilégier le travail sur le hors temps, où le *dansè* refuse d'être sur un tempo régulier. Ainsi, à tout instant, risque-il de sortir du tempo initial, tout en le sauvegardant. Si à première vue il donne à voir un corps chaotique mais qui, au final, celui-ci est parfaitement contrôlé et ordonné dans le désordre rythmique que maîtrise l'exécutant.

Cette relation synergique entre le Bigidi postural, le Bigidi temporel et le Bigidi gravitaire va générer une architecture corporelle anachronique et fluctuante qui, dans le cas du Gwoka, va donner le Bigidi culturel. Le corps va dessiner des formes angulaires, asymétriques, cassées opposées à une linéarité de la forme. Le Bigidi postural dans sa forme est la posture-*ka* ouverte et fermée. Elle se précise par la position en rotation interne des membres inférieurs ou en dehors et parallèle. Le *dansè* va donc jouer sur ce travail tri-articulaire en passant de l'un à l'autre. On a vraiment l'impression que le *dansè* en question tricote avec ses jambes et ses pieds, en les croisant, décroisant, en les nattant dans un jeu complexe des parties inférieures. Il en ressort que le *dansè* peut déjouer la rupture, le déséquilibre et même intégrer l'imprévisibilité du geste, car il a le ressort de la phase d'adaptation, celle de la *rèpriz* qui lui permet d'installer de la fluidité dans sa performance.

Derrière le *mask* il y a le *wèlto*

Le Bigidi culturel, cette phase de rupture dans le corpus dansant martiniquais, se révèle en une stratégie basée sur la feinte, l'esquive et le principe de métaphonie. Cette tactique de ruse, permet le bricolage, pour provisoirement rompre le cadre culturel caractéristique de la danse martiniquaise *bèlè* où se réalise le *wèlto*. Les danseurs ont une façon de faire qui constitue

finalement le Bigidi martiniquais, se définissant par le *wèlto*⁹¹⁸. Selon Simone Vaïty, le « “Wèlto” [utilise] donc le principe de trompe-l’œil : ce qui est montré, n’est pas sous-jacent au propos profondément exprimé. ». C’est le principe de « l’endroit » et de « l’envers » (Monchoachi, 2007).

Ce Bigidi martiniquais est masqué par la prédominance spatiale et la danse de groupe. Le *wèlto* met en évidence une autre facette du phénomène Bigidi : c’est le “dissemblable dans le même”. Dans la pratique martiniquaise, le fond culturel est une surexposition faisant apparaître le Bigidi, au travers de *wèlto* comme un élément secondaire, compris comme une digression. En effet, la formalisation du Bèlè, une danse de l’ordre, impose des règles fondamentales. La gestion scénographique, très précise des danseurs, mais aussi la disposition, l’organisation et le déplacement des danseurs dans *lawonn-bèlè* doivent être impérativement respectés. Le fond culturel originel se compose en premier lieu de :

-*kouri lawonn* de huit danseurs (alternés homme/femme) en début de cycle ;

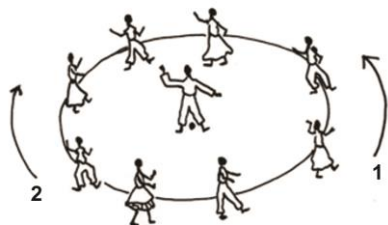


Schéma 5 : *Kouri-lawonn*, danse *bélia*. Source : Etienne Jean-Baptiste, 2013, *op., cit.*, p. 58.

-disposition du premier quadrille ;

-suivi du second ;

-les danseurs en attente, se retirent et se positionnent en bordure d’espace ;

⁹¹⁸ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 5.

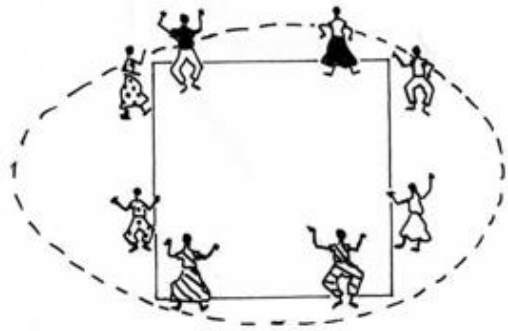


Schéma 6 : Placement en quadrille dans la danse *bélia*. Source : Etienne Jean-Baptiste, 2013, *op., cit.*, p. 58.

- pour chaque quadrille dansé, relation entre les danseurs (homme et femme) ;
- déplacement des danseurs et changement de place à l'intérieur du carré ;



Schéma 7 : Synthèse des changements de place des danseurs dans le quadrille. Source : Etienne Jean-Baptiste, 2013, *op., cit.*, p. 59.

- duo de danseurs ;
- montée au tambour par couple ;

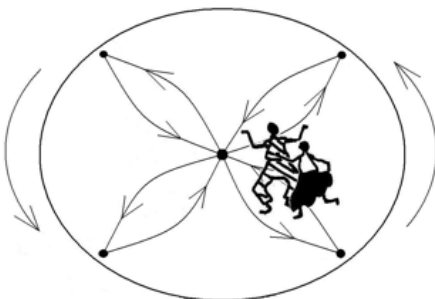


Schéma 8 : Montée au tambour du couple de danseur. Source : Etienne Jean-Baptiste, 2013, *op., cit.*, p. 64.

- *kouri lawonn* pour la fin du cycle.

En second lieu, les danseurs disposent d'un ensemble de pas qui constituent le répertoire⁹¹⁹ et la base sur laquelle va s'appuyer leur création personnelle :

- *bodzè* (le fait de piétiner en gardant un pied en demi-pointe, similaire au *genou-cassé*) ;
- *aléviré* (avancer un pied en avant puis en arrière de façon alternée) ;
- *balansé douvan ou dèyè* (pas chassé et lancer la jambe croisée vers l'avant ou vers l'arrière) ;
- *kabel ou yonn a lot* (sautiller sur un pied à l'autre et finir le mouvement en lançant une jambe croisée en avant, puis l'autre en arrière) ;
- *kouri* (pas de course sur place ou en déplacement) ;
- *ouvè-fèmen* (mouvement de fermeture /pieds joints à l'ouverture par un piétinement des pieds) ;
- *tonbé-lévé* (un mouvement de transfert du poids d'un pied à l'autre, d'avant en arrière) ;
- *glisé* (un mouvement de chaque pied alterné tous les deux temps, en frottant celui-ci au sol) ;
- *bidjin* (pas de la biguine, sur place ou en déplacement d'un pied à l'autre tous les deux temps) ;
- *belsiyé* (pas de base du *gran bèlè*, par une marche continue avec le changement des appuis du pied : à plat, talon, *kanté*) ;
- *djaka* (jambes écartées en dehors, en flexion, maintenir cette posture tout en avançant sans décoller les pieds du sol et en mobilisant le bassin) ;
- *dékatjé* (lancer une jambe en l'air, puis la poser pour finir jambes écartées, reproduire le mouvement droite-gauche) ;
- *grajé* (les deux pieds écartés, jambes en flexion, mouvement en avant et en arrière sans décoller du sol) ;
- *nika* (mouvement de croisement alterné des jambes en arrière) ;
- *lélé* (en appui sur une jambe, tandis que l'autre en l'air effectue des mouvements de rotation de balancé, ou de flexion).

Cette chorégraphie montre en première lecture, l'image d'une danse ordonnée, avec un répertoire de pas identifiés et dessinant une géométrisation de l'espace. En réalité, elle définit de manière paradoxale ce que l'on pourrait entendre par Bigidi culturel. Il est formulé par le *wèlto*. C'est un système métaphonique, où les danseurs de Bèlè disposent d'un répertoire de pas qu'ils vont manipuler et déstructurer à leur guise :

- Le même pas est reproduit par le groupe, chacun dans des dynamiques différents ;

⁹¹⁹ Terminologie des pas proposée par : Association AM4, *op., cit.*, p. 31.

- Deux pas identiques exécutés par le quadrille, mais à des moments différés ;
- Chaque *dansè* choisit son pas ;
- Deux *dansè* opposés dans le carré effectuent le même mouvement sur des tempos différents (homme/homme, femme/femme ou encore homme/femme).

Dans le cas du Bèlè, le Bigidi formulé par le *wèlto* se conçoit par le biais du principe « [...] de reproduire le “même” mais dont le résultat produira des dispositions et formules nouvelles, nécessairement différentes⁹²⁰ ». En définitif, le répertoire des pas facilement repérables, même lorsque l’on découvre le Bèlè pour la première fois, constitue l’harmonie gestuelle et confère une homogénéité du groupe. Ce matériau de base se retrouve dans toutes les danses *bèlè*, et la création sous-jacente se situe dans la capacité des danseurs de détourner le “même”, le “semblable”, le “similaire” en un nouveau pas. Dans cette harmonie révélée, se camoufle un mouvement chaotique du groupe, c’est la technique du *masko*, du *wèlto*. Le désordre s’installe dans le fait que chaque danseur individuellement, a toute la latitude d’interpréter son pas comme il l’entend, ceci à l’intérieur du cadre formalisé du quadrille.

La seconde manifestation du Bigidi culturel martiniquais représente les fameux *jes chapé* ou phase de rupture, par laquelle, de manière imprévisible et inattendue, un des danseurs effectue un déséquilibre corporel. Par un choix délibéré, le *dansè* va trébucher soit par une esquive, une feinte en avant, en arrière ou latéralement et donner l’impression qu’il va chuter, d’où l’expression *mantché tonbé sè bèl pa*, que Simone Vaïty qualifie de *wèlto* preste/feinte, « cette procédure de feinte s’exerce le plus souvent en danse, par les jeux de déséquilibre en laissant croire à une chute pour se rattraper⁹²¹ ». Ce concept de masque que requiert le *wèlto* martiniquais dans la relation entre *dansè* et *tanbouyé bèlè* offre une variabilité dans ses modalités d’expressions, telles que le *wèlto/marquage*, mais aussi par des silences, que l’on ne doit pas comprendre ici comme étant un arrêt du mouvement ou de la musique, mais plutôt comme des changements très subtils de tonalités musicales ou d’appuis des danseurs.

En Guadeloupe, c’est la *rèpriz* qui a pour fonction d’assurer la phase d’adaptation, tandis qu’en Martinique, ce sont les commandements du *tanbouyé* qui jouent ce rôle, pour rendre compte de la fluidité générale de la pièce. Ici, le *dansè* est en quelque sorte l’homologie du tambour qui régit toute l’organisation de la pièce par ses différents appels. La phase d’adaptation ou *rèpriz* remet

⁹²⁰ Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 268.

⁹²¹ *Op., cit.*, p. 264.

l'ordre au sein du groupe. Le *tanbouyé*, sous forme d'injonction, invite les *dansè* à exécuter par exemple le *kouri-lawonn* : la mise en place du quadrille, ainsi que le changement de disposition des danseurs, ou la montée au tambour. Les commandements tambourinés ont pour fonction d'harmoniser le discours chorégraphique. Néanmoins, les danseurs ont la liberté et le choix de reproduire corporellement les improvisations du *tanbouyé*, c'est le *wèlto improvisation/imitation*. Mais ils peuvent décider aussi de ne pas le réaliser, c'est le *wèlto de l'erreur*. « Le *Wèlto* de l'erreur consiste, pour l'un des protagonistes, danseur ou *tanbouyé* à s'affranchir volontairement des marquages intrinsèques liés aux cycles, pour se rattraper de manière inattendue de façon aléatoire⁹²² ».

Ici, il en est à l'instar de l'observation faite par Marcel Jousse au sujet de : « La simulation, c'est toujours l'imitation, mais une Imitation à deux faces : en ce sens que l'individu joue extérieurement un mécanisme macroscopique différent de son mécanisme intérieur⁹²³ ».

Chaque danseur, en toute autonomie se permet d'être *alawoulib*, pour détourner, déstructurer, inverser, désorganiser le répertoire des pas *imposé*. C'est le principe de mettre à « l'envers » ce qui devrait être à « l'endroit ». Du reste, l'imprévisibilité du geste se traduit par des *kadans* et des dynamiques fluctuantes, qui sont des *wèlto/preste feinte*.

La philosophie du détour, défendue par Glissant, sied parfaitement à la manière de faire du Martiniquais. À ce propos, on pourrait affirmer que, dans le Bèlè, il n'y a pas de place au désordre. Et pourtant, l'harmonie apparente expose, en arrière-plan, un chaos camouflé et masqué. Le facteur culturel du quadrille qui, lui, est fixe et stable dans sa géométrie spatiale, à travers la disposition des danseurs, se transforme en un Bigidi culturel du *Lawonn*, cercle indécélable, mais dynamique et fluctuant par les ruptures que réalisent les danseurs. « Ici les principes structurants et les mécanismes de construction de la musique s'appuient sur des combinaisons d'un même ou d'un nombre restreint d'éléments : inversion, superposition symétrique ou asymétrique⁹²⁴ ».

Le danseur s'empare de sa propre liberté pour y glisser sa singularité, une signification probable du refus de l'ordre établi. La procédure admise dans le Bèlè est conditionnée par le *ou wèy ou pa wèy*, à l'intérieur d'une structure normative. Ce cadre formalisé constitue le principal

⁹²² *Op.*, p. 265.

⁹²³ Marcel Jousse, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974, p. 59.

⁹²⁴ Étienne Jean-Baptiste, 2013, *op. cit.*, p. 26.

facteur de cohésion du groupe et régenté les phases d'adaptations. Au final, l'acceptation d'une harmonie entendue, laisse apparaître un désordre diffus et voilé. Concrètement, en Martinique, du collectif émerge une individualité, tandis qu'en Guadeloupe, c'est au contraire un collectif qui se manifeste, au travers de l'individualité.

La séduction un prétexte pour signifier le *nika*

Le Bigidi reformulé en *nika* guyanais, dans le Kasékò, conforte notre postulat selon lequel la corporalité chaotique est une inscription et un dire du corps dansant antillo-guyanais. Le *nika* est un rapport de corps à corps, l'un masculin, l'autre féminin, dont le crédo est l'art de la séduction basé sur l'aléa de la rencontre. C'est le genre masculin qui assume généralement les phases de ruptures : le danseur, réalise une série de *nika* qui est un genre d'acrobaties, de cabrioles par des croisements des pieds ou des jambes en sautant, où les jambes s'entrelacent. Tout comme le Bigidi postural guadeloupéen, le *nika* se traduit par le principe de transfert des appuis des pieds (talon, *kanté*, demi-pointe), ou par les jeux de feintes, d'esquives, de syncopes corporelles qu'opère le danseur, par des mouvements en avant ou en arrière, de façon inopinée.



Photo 75 : De gauche, le danseur en exécutant son *nika*, le réalise par un transfert d'appui *kanté* externe des pieds croisés, salle *konvwé*/Man-Serotte, août 2016. Source : personnelle.



Photo 76 : De droite, le poids du corps le danseur face à sa cavalière, est sur un seul appui instable, le *kanté*, le corps est prêt à chuter à tout moment. *Swaré-kasékò*, salle *konvwé*/Man-Serotte, Cayenne, août 2016. Source : personnelle.



Photo 77 : Une autre manière d'exécuter le *nika*, le danseur pour surprendre sa cavalière, réalise un déséquilibre par une feinte en avant, de façon inattendue en direction de la danseuse. *Swaré-kasékò*, salle *konvwé*/Man-Serotte, Cayenne, août 2016. Source : personnelle.

C'est la façon, par exemple de glisser la jambe en arrière à l'image de quelqu'un qui risque de tomber en marchant dans la rue. Mais la singularité du Bigidi gravitaire dans le *nika* réside dans le rebondissement perpétuel du corps, dû aux différentes cabrioles engagées par le danseur, mais aussi par l'influence animalier qui tient compte de l'environnement forestier, (chasseurs, pêcheurs, *mayouri*, carbet) et du rapport à la nature guyanaise qui inspire et nourrit la créativité du danseur.



Photo 78 : Le danseur est dans une posture de « fauve » prêt à bondir, *swaré-kasékò*, salle *konvwé*/Man Serotte, Cayenne, août 2016. Source : personnelle.

On a par exemple :

- le *nika makak* (pas du singe) ;
- le *nika krobo* (le pas du vautour) ;
- le *nika du kayman* (le pas du caïman) ;
- le *nika du tamannwè* (le pas du tamanoir)⁹²⁵.

⁹²⁵ www.kaseko.fr.



Photo 79 : Un autre exemple de Bigidi guyanais, le nika, Kasékò à la salle konvwé, 13 août 2016. Source : personnelle

En effet, l'homme doit briller dans sa performance dansée, pour séduire la femme qui, à terme, cède à son charme. Dans ce jeu relationnel, la prouesse c'est l'inattendue dans le discours langagier de la part du cavalier. Ce dernier provoque, de façon insidieuse, un déséquilibre émotionnel chez la femme, en la déstabilisant afin qu'elle « tombe dans ses bras » par inadvertance et qu'il la rattrape, ceci tout en continuant cette dualité acceptée. Jeu de charme pernicieux, car la femme crée ses propres phases de ruptures tout en finesse. Elle laisse croire à l'homme qu'il a réussi sa stratégie.



Photo 80 : La cavalière feint d'accepter la séduction de l'homme, *swaré-kasékò*, salle *konvwé/Man-Serotte*, août 2016. Source : personnelle.

Elle peut à son tour étonner et déstabiliser son cavalier, en esquivant le contact, en détournant son corps, l'orientant dans une autre direction. Quand l'homme pense surprendre sa partenaire en se rapprochant brusquement sans bruit comme un félin, la femme s'écarte de manière inattendue, déstabilisant ainsi l'homme, qui n'était pas préparé à ce qu'elle se dérobe ainsi. La danseuse expérimentée a la capacité d'improviser sur le rythme du *bwatié* ou sur celui du tambour foulé, et va sortir de l'ostinato du rythme, pour entrer en dialogue avec le tambour solo, *tanbou koupé*. Elle peut donc arrêter son tempo ou aller au contact du cavalier, ou encore rester en silence, pour surprendre ce dernier. Car, même en l'absence de mouvements de la cavalière ou du cavalier, l'intention de séduction par l'effet de surprise et d'imprévisibilité demeure.

À travers ce jeu chorégraphique, c'est le corps qui parle, convoque, nourrit et répond ou pas à la séduction. Chacun va jouer "l'envoûtement" de l'autre, l'homme va s'évertuer à créer les *nika* les plus originaux qui soient, tandis que la femme, elle, va *pavwasé/pavoiser*. La femme déroule une danse tout en sensualité, en rondeur comme une parade amoureuse, en jouant de sa robe et surtout de sa *kamza*, emblème suprême de sa séduction. L'homme martèle le sol, par le Bigidi gravitaire, soit par son abstraction, soit par son application. La fluctuation pondérale entre le haut et le bas confère l'imprévisibilité des *nika*. C'est un jeu exécuté tout en finesse. Il est tout autant de rupture et d'adaptation, dont la rencontre des corps (mâle-femelle) amène la fluidité. La phase d'adaptation s'opère lorsque l'homme se positionne face à sa partenaire, et que cette dernière en devient le point central. Il va alors la conquérir par son déplacement dans l'espace en s'éloignant,

se rapprochant, tournoyant autour d'elle. La femme reste impassible en apparence à ses assauts ou participe activement à ce jeu de séduction. On obtient une eurythmie corporelle avec deux corps fusionnels dans le mouvement. La fluidité demeure tout au long de la soirée *kasékò*, en dépit des aléas relationnels des corps, car cette rencontre peut s'interrompre soit parce que :

- la femme accepte un autre cavalier ;
- l'homme va à la rencontre d'une autre cavalière ;
- l'un ou l'autre se retire du jeu :
- l'un ou l'autre danse seul.

Ici, la *swaré* n'est pas circonscrite comme le *Lawonn* martiniquais ou guadeloupéen, mais se définit comme un espace polymorphe et plastique, nommé *konvwé*. Les corps sont disposés spatialement de façon diffuse et la relation à l'autre reste mouvante, composé de couple homme/femme (jeune/sénior), de cavalières et cavaliers seuls.



Photo 81 : *Swaré-kasékò* dans la salle *konvwé* de Man Serotte, à Cayenne, août 2016. Source : personnelle.

La vision globale c'est de voir des corps en mouvements, des féminins et masculins qui montrent une eurythmie générale. Le *Kasékò*, danse du continuum maintient la fluidité de la performance en une joute collective, se réalisant à travers un bal où plusieurs corps présents, se meuvent, dialoguant en totale liberté, ensemble ou pas.



Photo 82 : Ici dans cette *swaré-kasékò* chez Man Serotte, des couples de danseurs aussi bien individuels, où chaque cavalier réalise son *nika* personnalisé, Cayenne, aout 2016. Source personnelle.

Ce qui est assez extraordinaire, c'est de constater que le dialogue et le jeu de séduction sont maintenus, même quand les danseurs (hommes ou femmes) s'expriment individuellement, le *nika* solitaire, exécuté à distance rentre malgré tout en résonance avec le *pavwazé* individuel d'une danseuse. Des couples se forment, se quittent, se reforment : des séniors avec des jeunes ou des adultes entre eux. On voit distinctement un ensemble de corps composites et hybrides qui s'exposent, exécutent des ruptures et s'adaptent, révélant ainsi une *circularité* de la performance et une osmose dans la performance musico-chorégraphique. Dans le *konvwé*, le principe du *fap-fap* a toute sa pertinence dans la relation entre le corps et le son. Les danseurs ont le choix de suivre ou pas les improvisations du *tanbouyen* soliste. Ce dernier à la liberté de choisir un couple qui l'inspire le plus. C'est là qu'on observe le degré d'éveil des danseurs qui comprendra que le *tanbou koupé* joue pour eux. Un dialogue, non pas à deux, mais à trois, s'installe, créant un troisième espace invisible, augmentant la fluidité chorégraphique qui s'opère dans ce même espace-temps.

Le Bigidi guadeloupéen, le *nika* guyanais et le *wèlto* martiniquais démontrent une intelligibilité du *kò* (corps) qui utilise véritablement le soma, pour affirmer l'agilité, la plasticité mentale et le rapport au monde des Antillais et des Guyanais. Le Bigidi décliné en Bigidi postural, Bigidi temporel, Bigidi gravitaire et Bigidi culturel démontrent les ressorts qui le constituent :

exposition, rupture, adaptation pour obtenir de la fluidité. Par ce truchement, le corps dansant antillais et guyanais nous révèle une construction mentale.

En premier lieu, l'intelligence qui s'y dévoile est la capacité de l'être à montrer une figure brouillée, une image de surface, une apparence qui serait « l'endroit » où l'être réel se camoufle dans son « envers ».

« Si bien dans ce monde, le “faire voir” (l'endroit) ne s'oppose pas à ce qui est tu (l'envers). Tout au contraire, il en est à la mesure (ou à la démesure). Démesure qui se donne libre cours dans les fêtes et les rituels sacrés, à travers notamment la musique, la danse, la possession et la dépossession des corps. Mais, plus encore, l'endroit *joue* comme ce qui montre et dissimule à la fois “le même endroit”. L'exubérance, le scintillement du “faire voir” est ainsi un “faire semblant” voire un “faire l'intéressant” (l'insignifiant), qui joue à serrer (à cacher et à éteindre) ce que “tu n'as pas vu” et ne dois pas voir, en *détournant* l'attention et le regard de ce qui est *tourné* en nous et en dehors de nous⁹²⁶ ».

En d'autres termes, l'exposition ou « endroit » révèle un « envers » ou rupture, et la nécessaire intégration de leur conjonction « endroit/envers » soit l'adaptation.

En second lieu, la feinte, l'esquive, le détour, le déséquilibre sont des techniques effectives et efficaces qui sont des « armes » pour affronter le réel par le contournement de l'obstacle, le *wèlto de marquage*, fait plutôt référence au silence, en attendant le moment propice pour agir. L'agir est la révélation de la feinte du temps, illustré par le corps dansant, qui joue de nuance dans sa temporalité toujours contraint par un *titak* de temps, sous-entendue une réaction *fap-fap* face à l'imprévisibilité des événements. Cela nous permet de définir la conception et le rapport au temps de l'Antillais et du Guyanais. Chez lui, la propension à se projeter dans un temps lointain ne semble pas aller de soi, car « *dèmen sé on kouyon/demain* est un imbécile ». Il nous aiguille quelque peu sur la conception qu'à l'Antillais et le Guyanais de l'avenir. C'est comme s'il avait une préscience que le futur est quelque chose d'improbable, qu'il n'en a aucune maîtrise, et que le passé n'est plus. Du coup, on a davantage l'impression que ledit passé fonctionne dans l'immédiateté, qu'il jouit de la vie, et qu'il a une incroyable capacité à créer, voire à inventer sur l'instant des moments plaisants.

⁹²⁶ Émile Pierre-Louis Monchoachi, *op., cit.*, pp. 30-31.

Il y a une sorte d'urgence dans l'espace-temps ou plutôt il se saisit du temps qui arrive à lui. Il est capable de happer une succession de présents qui se présentent à lui. Il est en toute fluidité avec le temps. En somme, il s'adapte, parce qu'il sait intuitivement que le présent le contient, que c'est la seule approche tangible du temps, le maintenant absolu, c'est le présent dans l'instant T.

Sans démonstration aucune, le Guadeloupéen sait le temps, donnée, immédiate, qu'il appréhende « naturellement » et dont il éprouve toutes les dimensions, toutes les densités et sans doute toutes les tortuosités. Cette somme de présents vécus est une rupture de l'agir, une sorte de ligne brisée, une discontinuité du temps. Tout se passe comme si le temps de l'action participerait de l'instant et que la discontinuité temporelle relèverait de la posture. Ainsi, le Guadeloupéen paraît avoir un pied dans l'urgence de l'action et l'autre pied dans la temporalité de la vie. Car si la rupture est une loi répétitive, et durable justement dans le temps, elle nous offre une solution nouvelle de la conception de la continuité et de la durabilité, qui serait de l'ordre de la feinte du temps. Cette fugacité, cette rupture et cette ellipse, ce *fap-fap* du temps peut révéler en soubassement une philosophie de vie. Il s'agit d'une posture, propre à celui qui porte en lui l'exigence permanente de la survie. Et si intimement, les Antillais et les Guyanais savaient clairement que le temps long procède d'un absolu, celui de l'absence du temps. Quand c'est nécessaire, il sait s'absoudre du temps qui est celui de la force d'inertie, l'art de la patience, de l'attente salvatrice : *an tan pou chasè*, *an tan pou jibyè* (un temps pour le chasseur, un temps pour le gibier), *tout biten sé pou an tan* (rien dans la vie n'est pour l'éternité), *bòd lanmè pa lwen* (garder l'espoir, on arrive au bout du tunnel). Sa condition d'homme réside dans le jeu sous-entendu entre le structurant et le mouvant, entre l'espace proche et l'espace éloigné, entre le temps long et le temps court. L'Antillais et le Guyanais, homme multi-dimensionnel sait mieux que beaucoup l'ambivalence du temps et la fugacité de la vie.

Le Bigidi, le Wèlto et le Nika nous révèle véritablement l'intelligence de l'être dans sa capacité d'avoir absorbé tous les chaos de l'histoire, pour en faire un état d'être et une posture mentale. Et si l'on tient compte de l'avancée des travaux de recherche en neuroscience, qui ne placent plus le cerveau central comme siège de l'intelligence et des opérations concrètes, nous pouvons postuler que le fait de danser, « [...] permet d'exprimer ce que l'on porte en soi, mais aussi d'agir sur les humeurs qui nous habitent et de les modifier [...] mais surtout sur la mécanique cérébrale qui relie posture, intention, contexte environnemental et état émotionnel⁹²⁷ ».

⁹²⁷ Lucy Vincent, *Faites Danser votre cerveau*, Paris, Odile Jacob, 2018, p. 14.

Partant de cette réalité, nous pouvons également penser que nos ancêtres ont fait un choix délibéré, conscient et pensé, en inventant la technique du Bigidi dont les éléments constitutifs sont : rupture/adaptation/fluidité.

« Probablement, la condition servile des Noirs transplantés de force aux Amériques, et leurs modes de réaction, qui ne pouvaient être suggestifs, allusifs, décalés, sont-ils pour beaucoup dans cette amphibologie de la syncope, dans ce renversement des points d'appui qui, de la marche, cherchant à faire autre chose qu'un pas cadencé ou un moyen de se rendre au travail [...] aller travailler, certes contraint, forcé, mais pas à la manière d'une troupe de soldats s'exposant à la décimation. La cadence, ne serait-ce qu'étymologiquement, implique la chute : la syncope permet l'esquive⁹²⁸ ».

Il existe donc un « corps dansant » entendu comme un « corps pensant », une intelligibilité du corps antillais et guyanais, à l'instar du « corps-ka ». Le corps dansant *bigidant*, est l'endroit où se réfugie l'expérience individuelle, intimiste et l'histoire d'un peuple, un « corps-monde » en réponse avec son environnement. In fine le Bigidi est l'expression d'une adaptation, d'une course à l'adaptation qui a pour effet d'abolir le poids ou la surcharge du passé, afin de permettre que de nouvelles adaptations naissent, si l'on veut être au monde, aujourd'hui. Le Bigidi temporel est d'une telle fugacité qu'il est souvent difficile à saisir, par le médium de la photographie par exemple, il est impossible à le figer. Ce micro-mouvement, perceptible même dans l'absence de mouvement, mais qui a une telle intensité et force de proposition complexe similaire au geste anthropologique tel que l'évoque Marcel Jousse dans ces termes :

« Le geste qui se joue dans toutes les fibres de l'organisme humain peut être tellement microscopique qu'il faudrait des ultras microscopes pour le saisir. On peut apparemment être immobile alors qu'un immense drame se joue dans l'être humain. Nous n'avons pas assez tenu compte de l'infiniment petit dans nos études. Nous avons oublié que le geste le plus microscopique peut être autrement puissant, dans son irradiation possible, que le gros geste⁹²⁹ ».

⁹²⁸ Jean Jamin, Patrick Williams, *op., cit.*, p. 27.

⁹²⁹ Marcel Jousse, *op., cit.*, p. 70.

VI.2-La *circularité* du monde des Antilles et de la Guyane

VI.2.1 Le *Lawonn* en tant que lieu

La troisième partie de l'étude met en évidence un espace privilégié qui ne prend forme que lors du déroulement des *swaré-léwòz*, *bèlè* et *konvwé kasékò*. Dans le *Lawonn*, il s'inscrit de manière informelle car il n'existe que par la présence de ceux qui s'y trouvent, et se disposent spontanément en cercle, c'est ce que nous définissons comme fondement de la *circularité*. *A priori* c'est dans le *Lawonn* qu'elle s'exprime de manière la plus évidente, mais elle ne se confond pas et ne se réduit pas à la seule réalité d'interaction humaine au sein de l'assemblée. Au-delà, la *circularité* c'est le phénomène qui met en œuvre la fluidité au niveau musico-chorégraphique dans tous ses aspects.

D'un point de vue général, la *circularité* signifie la formalisation de l'adaptation qui ne cherche pas à maintenir une intégrité originelle pour faire advenir une nouvelle unité, mais qui procède d'une reconfiguration construite sur la fluctuation et la plasticité.

« Ce cercle d'attention commence à se former comme un espace sauvage – un espace d'improvisation, un espace qui célèbre l'acte de devenir (ensemble) quelque chose d'imprévu. C'est un anneau de continuité qui offre la possibilité d'une transformation et d'un échange entre les gens⁹³⁰ ».

Cette façon qu'ont les gens, de s'assembler et de se mélanger construit une architecture de corps qui donne à voir un espace arrondi, vivant, poreux et mouvant. Les corps debout, assis, accroupis sont proches, accolés les uns aux autres, indéfinis quant à leur âge, leur niveau social ou leur croyance religieuse. On serait tenté de définir le *Lawonn* comme étant un espace vide qui ne prend consistance dans sa sacralisation que par la présence humaine. Il devient lieu d'unité, d'harmonie, une forme de trait convexe sans commencement ni fin, dans un hors-temps, symbole universel de l'infini. Ici, c'est davantage une conscience collective de l'espace circulaire qui s'opère. Il dépasse l'acception d'une forme géométrique concrète, absolue et statique. Au contraire,

⁹³⁰ Ann Cooper Albright, « À corps ouverts. Changement et échange d'identités dans la Capoeira et le contact improvisation », *In, Erudit*, 2001, <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2001-v29-n2-pr2786/030624ar/>, p. 48. Consulté le 11 mai 2018.

le *Lawonn* est profondément dynamique, il permet à tout chacun de vivre une expérience partagée.

« [La] danse antillaise n'est pas un spectacle. Aucune frontière ne sépare les danseurs de ceux qui les regardent. On note une constante communication entre musiciens et danseurs, danseurs et spectateurs⁹³¹ ».

Le *Lawonn* joue ainsi un rôle fédérateur et socialisant pour ceux qui s'y trouvent. Il témoigne d'une philosophie de vie et un rapport au monde. Dans son alentour, il contient le théâtre de la vie des gens, des porteurs d'une histoire significative sur le plan humain et psychologique. Dans ce lieu, pourtant éphémère s'inscrit la parole, le discours d'un "peuple" avec une telle intensité et force qu'il semble au demeurant être un espace à la fois individuel et collectif. On peut vraiment rapprocher la théâtralisation du *Lawonn* à celle de la conception du théâtre de Peter Brook :

« Le théâtre, c'est un "art au présent", "l'arène où peut se produire une vivante concentration". "L'attention concentrée d'une foule crée un faisceau d'intensité à la faveur duquel les forces qui régissent en permanence la vie quotidienne de tout un chacun peuvent être isolées et, de ce fait, perçues de façon plus nette"⁹³²... ».

Le *Lawonn* porte en soi une symbolique métaphysique inconsciente dans sa fonction, au point que celui-ci peut être invisible dans son tracé circulaire et se camoufler dans une forme carrée, comme c'est le cas dans le quadrille du Bèlè martiniquais. « L'image de l'œuf habité par un quadrilatère⁹³³ » appelle une double dimension à la fois universelle et spirituelle.

« [...]La divinité assise sur une roche
Carrée dans un œuf,
C'est la seule lumière
Qui éclairait dans l'immensité.
É Krik !
Blan ! Blan ! [...] »⁹³⁴

L'image de l'œuf habité par un rocher quadrilatère renvoie à la cosmogonie qui fonde la spiritualité où le seul point lumineux de l'univers serait la divinité. On procède pour la formaliser à une construction graphique particulière très élaborée. Elle met en évidence et transmet les

⁹³¹ Maurice Jallier & Yollen Lossen, *op., cit.*, p. 14.

⁹³² Peter Brook, *L'espace vide Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 16.

⁹³³ Étienne Jean-Baptiste, 2018, *op., cit.*, p. 73.

⁹³⁴ Jean Mico Terrine et Léonie, *Contes de l'âme antillaise Kontè Kréyol*, Fort-de-France, Éditions Exbrayat, 2007, p. 24.

principes élémentaires de l'image graphique, la courbe, la droite, le point, et mobilise les déclinaisons elliptiques : un ovale (image du cercle sur une surface plane), contenant un carré qui supporte un point lumineux.

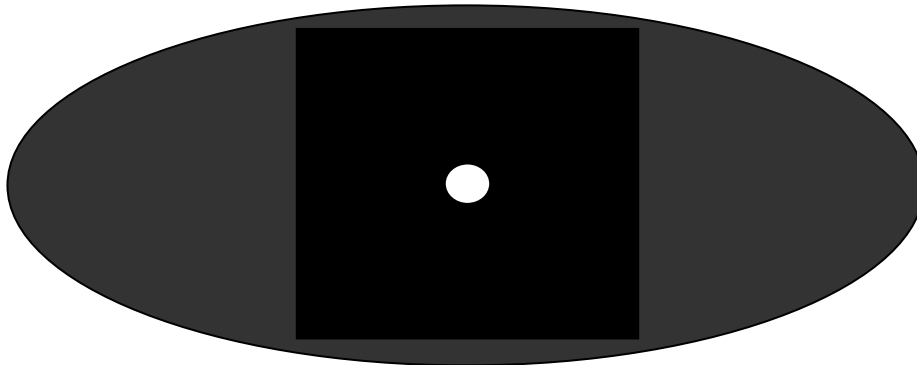
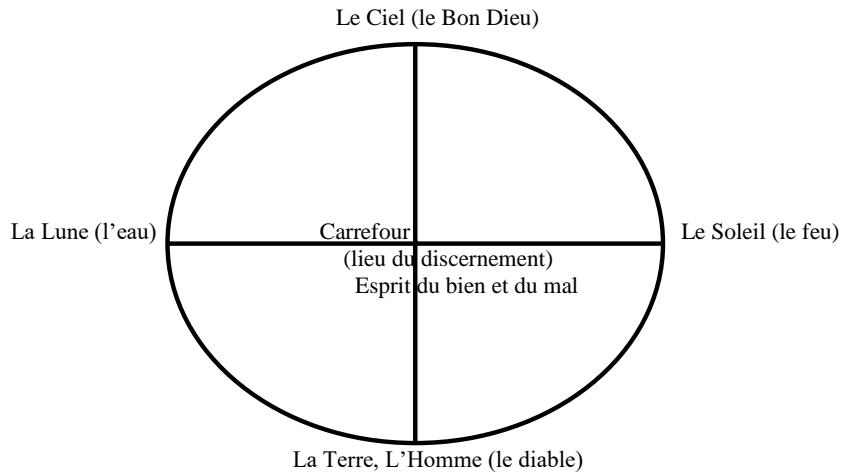


Schéma 9 : L'image de l'œuf habité par un rocher quadrilatère. Source : Étienne Jean-Baptiste, 2013, *op., cit.*

« La parole du tambour et l'esprit du carrefour se complètent⁹³⁵ » et l'initiation dans la société *Bélia* génératrice du Bèlè contemporain se conçoit à travers le conte et la symbolique du carrefour. En Martinique par les *katkwazé* (quatre croisés), mais également en Guadeloupe par les *kat-chimen* (quatre chemins) des pratiques religieuses secrètes se réalisent dans les carrefours très fréquentés, pour les bienfaits ou à l'inverse attirer le mal pour ses ennemis. Cela se traduit en une métamorphose du carrefour en véritable autel d'offrandes diverses (coq, poule blanche, drap, feuillages, bocaux, offices divers en général). Ici, on conçoit que le croisement omniprésent qui préside à la danse dans le quadrille Bèlè traduit la symbolique du « *katkwazé* » en rappelant le carrefour délimitant quatre parties, chaque branche, une direction, et l'intersection ou milieu du carrefour, est le lieu du discernement au sein du cercle ou « won » (rond).

⁹³⁵ Jean Mico Terrine et Léonie, *Contes de l'âme antillaise Kontè Kréyol*, Fort-de-France, Éditions Exbrayat, 2007, p. 17.



Le milieu du carrefour c'est l'esprit du bien et du mal (lieu du discernement)⁹³⁶.

Schéma 10 : La vision mystique du carré selon Galfètè. Source : *In*, Jean-Baptiste Étienne, 2013, *op. cit.*, p. 78.

Le *Lawonn* peut être encore invisible dans le cas du *konvwé* guyanais au sein d'un bal à première vue non circulaire, et qui pourtant contient les mêmes signifiants qu'un cercle apparent du *léwòz*. Le récent ouvrage de Raymonde Pater-Torin dévoile une approche mystique du *Lawonn*, qui graphiquement met en lumière deux formes géométriques qui se superposent le triangle dans un cercle.

« *“La Wond a Léwòz”* serait donc un lieu de rencontre entre le corps, l'âme et l'Esprit. [Elle précise] que la pointe du triangle figuré par le *dansè* symbolise la matière, les *tanbouyé* représentant la base de celui-ci traduirait l'âme, le psychisme et les mondes intermédiaires, tandis que le cercle évoquerait l'esprit, les mondes spirituels⁹³⁷ ».

⁹³⁶ *Op. cit.*, p. 15.

⁹³⁷ Raymonde Pater-Torin, *op. cit.*, pp. 26-27.

ASPECT MYSTIQUE
DE LA WOND A LEWOZ



Schéma 11 : La symbolique du *Lawonn* de R. Pater-Torin. Source : Mathieu Torin, *In*, Raymonde Pater-Torin, « Apprenons à entrer et danser dans la « wond a léwòz », p. 26.

En réalité le *Lawonn* est un *lieu* pour reprendre les termes de Marc Augé, qui se conçoit sur le plan métaphysique comme une « société », il faut entendre un groupe d'humains qui vivent de façon organisée selon des lois, des règles pensées par eux et en lien avec leurs cultures propres.

« C'est le propre des univers symboliques que de constituer pour les hommes qui les ont reçus en héritage un moyen de reconnaissance plutôt que de connaissance : univers clos où tout fait signe, ensemble de codes dont certains ont la clef et l'usage, mais dont tous admettent l'existence, totalités partiellement fictives, mais effectives, cosmologies qu'on pourrait croire conçues pour faire le bonheur des ethnologues⁹³⁸ ».

⁹³⁸ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992, p. 46.

SCHÉMA DE CERCULARITÉ DU LAWONN - LÉWÒZ

Dansè - Mizisyen - Lasistans

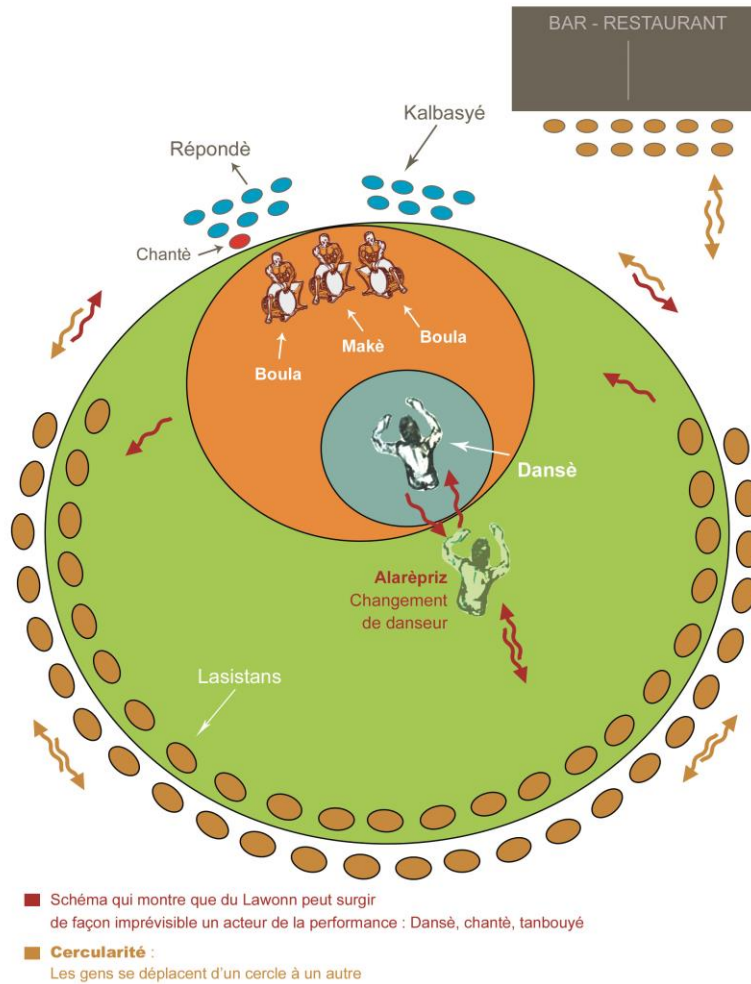


Schéma 12 : *Lawonn-léwòz* et la *cercularité* des acteurs d'un espace à un autre. Source : Philippe Hurgon.

La fonction première de ce *lieu* est d'accueillir un pan essentiel de la culture des Afro-descendants, dont les manifestations majeures sont la danse, la musique, le chant, le conte et la *bivèt*, un espace consacré au boire et au manger : la restauration. Cette société hétéroclite, qui met en interrelation est consensuelle, sans aucune règle établie, régie par la gratuité de la manifestation, ce qui augure une totale liberté de circulation entre les individus. À ce titre, on comprend que le *Lawonn* est un véritable espace structurant d'apprentissage, car il maintient et transmet un savoir

populaire, qui véhicule des connaissances et des intelligences camouflées du corps dans les performances dansées, chantées, jouées ou parlées.

« On peut entendre par *Lawonn* dans une *swaré-bèlè* plusieurs cercles de l'assemblée : cercle d'initiation - cercle d'initiés - cercle de participation - contribution de l'assistance [...] Le *Lawonn* serait l'ensemble de ces cercles, leur interférence afin de réaliser la performance [...] Ce processus "d'intégration formation" est libre, ouvert à tous, et dans une organisation "aléatoire" : c'est le parcours combiné de l'individuel et du collectif dans le *Bèlè* qui garantit un apprentissage efficient. Il fonctionne par tâtonnement, régularité, surprise, stratégie, capacité d'adaptation et ce qui est fondamental, par l'entraide dans un cadre non formel⁹³⁹ ».

Le *Lawonn* a toujours été le théâtre de stratégies communicatives dans un langage codé visant à protéger le groupe. Le corps représente l'instrument privilégié pour dire, avertir, transmettre de façon détournée, afin d'opérer une résistance à l'oppression autant qu'au nouvel ordre imposé par la colonialité. Le *danmié* de la Martinique, le *mayolè* de la Guadeloupe ont pris naissance dans le système de l'habitation et constituent des danses de luttes de résistance, comme la capoeira du Brésil.

« À la fois combat et danse, la Capoeira a fait figure, tout au long de son histoire, de résistance improvisée, non seulement à l'endroit de l'institution coloniale de l'esclavage mais aussi dans le cadre de la dynamique plus locale du pouvoir économique et du rapport de force entre les races⁹⁴⁰ ».

Le maintien du *lieu*, l'espace *Lawonn* ou cercle de la période coloniale à la période contemporaine permet de se reconnecter avec sa culture, à son patrimoine et à son identité.

L'espace imprévisible

La "déformalisation" socio-musico-chorégraphique est le crédo du *Lawonn*. Ici, les acteurs (*lasistans*, *dansè*, *tanbouyé*, *chantè*, *kalbasyé*, *bwatè*) de ce moment socio-culturel sont fluctuants et imprévisibles. En effet, le *Lawonn* est aussi un *lieu* informel qui migre dans des formulations changeantes et improbables.

⁹³⁹ Étienne Jean-Baptiste, 2013, *op., cit.*, pp. 94-95.

⁹⁴⁰ Ann Cooper Albright, *op., cit.*, p. 43.

Le *Lawonn* « [...] n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les "ruses millénaires" de "l'invention du quotidien" et des "arts de faire", dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies⁹⁴¹ ».

On observe, la généralisation de l'imprévisibilité qui s'étend du *lieu* où se convoque la performance musico-chorégraphique. Cela concerne les officiants eux-mêmes et l'organisation interne de la performance, notamment l'aspect temporel. La performance se déroule dans n'importe quel espace. C'est un endroit informel, ouvert en plein air, allant d'une place publique, en rase campagne, au-devant d'une maison individuelle, un préau d'école, un marché couvert, un *pitt* de combat de coq. Le *lieu* prend forme lorsque les gens se retrouvent et se positionnent avant de circonscrire et de s'inscrire dans la *cercularité*. Les moments d'arrivés et de départs des participants, pour former le *Lawonn*, est aléatoire et conditionné au choix individuel. Rien ne prédit à l'avance le succès en termes d'affluence et de qualité de la performance. À partir d'une centaine de *swaré-léwòz* observée sur l'ensemble du territoire guadeloupéen, on note une variabilité du nombre de participants de l'ordre de la centaine au millier. Cette versatilité de l'affluence provient principalement de la nature de la *swaré-léwòz* et de ce principe d'aléa social fondateur. Le *Lawonn* est plastique et poreux et constitue une assemblée ouverte et incertaine. Toute personne peut organiser une *swaré-léwòz*, dans n'importe quel espace susceptible de se prêter à une installation provisoire. L'invitation à un *Léwòz* est informelle. En effet, outre les contacts entre « spécialistes », l'invitation se formalise en un appel généralisé lancé par le biais de tout média, du bouche-à-oreille aux réseaux sociaux d'Internet. Tout individu qui souhaite participer y répond par sa présence sans aucun cérémonial et exigence obligatoire de compétences artistiques ou autres considérations. Le *Léwòz* dans ces conditions se définit comme un ralliement inconditionnel et libre. Il constitue un ensemble qui balaie toutes les classes d'âge, du nourrisson au vieillard, et de toutes classes sociales du sans domicile fixe au notable lettré.

L'inscription temporelle s'établit dans une fourchette du début de soirée à l'aube. La pratique du Gwoka naît et s'éteint en fonction du hasard des arrivées et des départs des « invités ». La *swaré-léwòz* démarre généralement aux environs de vingt heures, sans aucune précision au préalable de sa fin, qui, elle, est impondérable, allant de vingt-trois heures jusqu'au lever du jour.

⁹⁴¹ Marc Auger, *op. cit.*, p. 63.

Nous avons le souvenir d'un *Léwòz* officié par Bébé Rospart (originaire de la commune de Bouillante), sur la plage de Galba à Sainte-Anne, dans le cadre du Festival de Gwoka (juillet 2014), où nous avons personnellement pu tenir jusqu'à quatre heures du matin. Nous avons appris par la suite que la soirée s'est terminée à huit heures du matin. Si une prédilection pour le week-end semble annoncée, pour sa mise œuvre, un *Léwòz* peut se dérouler à n'importe quel autre jour de la semaine, pour une raison quelconque. La *swaré* implique généralement au moins trois critères, *lasistans*, la musique et la danse. Néanmoins, la présence du corps dansant n'est pas une donnée tangible et permanente. Une *swaré-léwòz* organisée par une association sportive de handball à Devarieux Sainte-Anne en juillet 2014, avec la présence de l'un des chanteurs reconnu Rozan Monza, était relativement clairsemée. Durant le laps de temps de notre présence, à aucun moment la performance de la danse ne s'est manifestée. En revanche celle organisée par le groupe de *Kan'nida* toujours dans la commune de Sainte-Anne en avril 2015, avait rallié un nombre impressionnant de personnes de l'ordre du millier avec une permanence de la danse.

Nous relevons, comme constante, que le Gwoka n'est pas pratiqué en période de carême. Hormis ce moment, on peut y assister régulièrement le vendredi et le samedi soir. La différenciation des espaces du Gwoka s'inscrit dans trois lieux, la scène, la *swaré-léwòz* et la rue (*kout-tanbou*). Le *kout-tanbou* transforme un lieu en espace *Léwòz* par l'intervention inopinée de danseurs et par les corps qui construisent le cercle. Ce phénomène est observable, le samedi matin, à la rue piétonne de Pointe-à-Pitre, où l'expression musicale spontanée libre porte l'imprévisible corps dansant.

Le mystère des officiants : Aléa de la performance musico-chorégraphique

Nous observons que les individus qui forment le cercle, nommés *lasistans*, sont générateurs spontanés de *dansè*, *tanbouyé* ou *chantè*. Cette plasticité que confère le *Lawonn* signe sa singularité dans le fait que l'émergence des pratiquants, autant virtuoses que novices, ne peut se réaliser reconnaître de façon effective, que lors de la performance musico-chorégraphique. On note l'aléa fonctionnel des différents acteurs de cette performance : on ne peut pas prédire à partir de l'assemblée la constitution des cercles d'officiants *chantè*, *répondè*, *kalbasyé*, *tanbouyé*, *dansè*. Il n'y a pas d'orchestre attitré. Il se constitue sur le moment, et le danseur se détermine au gré des envies en s'élançant dans l'arène.

Tous ceux qui maîtrisent cet art peuvent passer d'un cercle à un autre. Selon le degré et l'étendue de sa maîtrise, un même individu peut tour à tour se muer en *tanbouyé boula ou makè*,

en *kalbasyé*, en *chantè*, en *répondè* et enfin en *dansè*. La durée et les mutations fonctionnelles de l'officiant demeurent imprévisibles et aléatoires.

L'imprévisibilité se densifie au travers des catégories sociales qui vont se succéder où aucun ordre n'est défini au préalable :

- Le genre : masculin ou féminin.
- L'origine ethnique : Européen, Indien, Afro-descendant, Métisse.
- L'âge : adulte, enfant, adolescent, sénior.

L'ensemble, en termes d'ordre de passage, de temps d'exécution et de l'endroit où le danseur peut arriver, est fortuit. On peut voir s'alterner de façon indéfinie une succession d'excellents danseurs avec des novices. L'assemblée, dans un anonymat ambiant, se polymorphise au gré des fluctuations de l'affluence. « Le *Lawonn* consiste de manière générale à se rassembler. Au sein des *Bèlè*, le jeu musical et chorégraphique est structuré par le *Lawonn* de telle manière qu'il puisse être réalisable aussi bien par un virtuose que par une personne novice⁹⁴² ». C'est d'autant plus vrai dans la *swaré-léwòz*, où l'on peut facilement observer que le *tanbouyé* peut esquisser quelque pas de danse, puis, de *dansè*, il se dirige vers l'espace dédié aux victuailles et se sustenter, se restaurer comme il peut très bien devenir *chantè* ou assumer toute autre fonction admise dans le *Lawonn*. « Ainsi donc le *Lawonn* est l'art de créer des genres musicaux, des procédures réalisables à partir d'un apprentissage intégré⁹⁴³ ».

On relève que l'ordonnement des genres du répertoire n'est pas prédéterminé. Là aussi l'incertitude demeure. On ne sait jamais à l'avance quel rythme sera interprété, est-ce le *toumblak*, le *graj* ou le *padjanbèl* ? On ne le découvre que lorsque le *chantè* égrène le chant et impose son choix. Ce *lieu* est un espace éphémère qui laisse l'insolite ou plutôt la fulgurance de la création entrer pour toucher parfois des moments de grâce. On ne peut limiter la *swaré* en un espace uniquement performatif musico-chorégraphique, car c'est aussi un lieu de synthèse culturelle, social et symbolique de participation collective.

⁹⁴² Simone Vaïty, *op., cit.*, p. 30.

⁹⁴³ Étienne Jean-Baptiste, 2013, *op., cit.*, p. 79.

VI.2.2 Le non-lieu du *Lawonn*

Le rôle du *Lawonn* est de manifester la conception d'une « société », conditionnée par la spiritualité, l'entraide, la solidarité, le respect, le partage, l'échange, la rencontre, la simplicité, l'empathie, correspondant à la nécessité d'une intégration de l'insécurité de la société globale. Le *Lawonn* devient une réponse une protection où la quiétude s'exprime par le *non-lieu*. « Dans la *Capoeira*, la *roda* crée un cercle protecteur qui non seulement met les joueurs à l'abri de toute interférence extérieure mais maintient aussi l'attention de ceux qui le constituent⁹⁴⁴ ». *L'èspri-Lawonn* semble porter la même symbolique pour tous ceux qui ont traversé l'histoire coloniale et esclavagiste comme on peut le constater dans le *ring shout* américain, constituant aussi un espace stratégique offensif de résistance similaire à ceux des Caribéens.

« Le mouvement physique, l'expression corporelle sont indissociables de l'expérience du *shout*. Rappelons que cette ronde était mouvante, et que les participants tournaient en sens inverse du temps (*counterclockwise*). Les mouvements circulaires permettaient le contact des corps, leur cohésion, ce qui renforçait la solidarité, unissait les émotions, rassérénait le courage et faisait les plus faibles bénéficier du soutien des autres⁹⁴⁵ ».

Tout comme le *ring shout*, la *swaré-léwòz*, *bèlè* ou *konvwé* guyanais, la *roda* aussi constitue un cercle initiatique et social, où se déroule la rencontre de corps, favorisant la dissimulation de codes, d'un langage qui n'est compris uniquement que par ceux qui pratiquent cet art.

« Ce pas de deux martial se déroulait à l'intérieur d'un cercle protecteur (la *roda*) dont les rythmes changeaient pour signaler les dangers que pouvait représenter la surveillance des maîtres. Rapidement, la dynamique du combat se transformait en mouvements moins menaçants (une simple danse)⁹⁴⁶ ».

L'exemple de la *roda* brésilienne montre bien la dualité du *Lawonn* à la fois *lieu* et *non-lieu*. Il contient, d'une part les valeurs, les statuts, les fonctions, les lois, les procédures que l'on confère à une « mise en société », ainsi que le *lieu*, et d'autre part les éléments de sa transgression par la

⁹⁴⁴ Ann Cooper Albright, *op., cit.*, p. 48.

⁹⁴⁵ Philippe Sadikalay, lors de sa communication sur le « ring-shout » dans le cadre de la 10^{ème} édition de manifestation « Fo an fanmi » sous l'égide du conseil départemental, intitulé : « Rondes rituelles dans les Amériques Noires : La reconquête culturelle par la performance esthétique ». Réalisé le 23 mai 2015 à la médiathèque Lameca à Basse-Terre, p. 9.

⁹⁴⁶ Ann Cooper Albright, *op., cit.*, p. 42.

création d'un espace, à l'abri du système normé et « légiféré », le *non-lieu*. En fait, trois espaces cohabitent : le premier, la société globale dans sa perspective de colonialité ; le second, le *Lawonn* en tant que lieu d'émancipation de cette société globale ; le troisième, le *Lawonn* en tant que *non-lieu* assurant la fluidité et la *cercularité* nécessaire à la cohabitation des deux espaces antagoniques. Le *Lawonn non-lieu* est de l'ordre des réalités

« [qui] occupent des espaces de résistance, espaces interstitiels jamais exclusifs d'une logique ou d'une autre, où elles formulent – de façon toujours ambivalente et inachevée – des visions alternatives aux autorités qui pèsent sur elles. Dénommés *third space* (“troisième espace”), ces espaces, où évoluent les identités du “ni dominant ni dominé”, sont le lieu par excellence de l'*hybridité* comme principe de dépassement des dualités⁹⁴⁷ ».

Le *Lawonn, non-lieu* révèle aussi une solidarité circulaire, spontanée dans le principe du *fap-fap*, c'est-à-dire la mise en œuvre efficace d'une organisation logistique, financière et sécuritaire dans le principe d'une gestion instantanée, « improvisée ». Elle n'est actionnée et impulsée que sous le rouage de soutiens, aides en tous genres de personnes (bénévoles) qui dévoilent, naturellement et spontanément, leurs compétences. Ces personnes ont l'ingéniosité de mobiliser des énergies différenciées, pour que le mouvement d'ensemble concoure à la réussite de la *swaré*. Par conséquent, une cohésion de groupe prend effet dans le cadre de ce moment socio-culturel. Cela nous permet de mesurer comment, de façon informelle, le collectif s'organise, pour faire bloc dans le but d'atteindre un même objectif. Le *Lawonn*, même, éphémère, est la préfiguration d'une « société », telle qu'appréhendée par l'Antillais et le Guyanais. Ce « troisième espace » laisse entrevoir une façon de faire et de penser l'organisation logistique d'évènements ou toutes autres formes d'actions conçues comme des adaptations et réponses au défi. La *swaré* peut désigner, en amont, un groupe de personnes responsables de son fonctionnement et de sa gestion, mais le « qui fait quoi », et « comment » chacun se construit naturellement et fait face à chaque difficulté rencontrée ; comment celle-ci se résout-elle directement, même provenant parfois de personne en dehors du groupe pressenti. Il n'y a pas de règles préétablies, excepté le *fap-fap*, c'est-à-dire trouver des solutions *in-extremis* en improvisant tout le temps et sur le champ, même à quelques secondes du début de la manifestation, *hic et nunc*.

⁹⁴⁷ Christine Chivallon, *La diaspora des Amériques Expériences et théorie à partir de la Caraïbe*, Paris CNRS Éditions, [2004] 2006, p. 22.

Le *Lawonn* permet que l'événement naisse et c'est par sa structuration informelle de l'espace que la mise en ordre du monde se fait. Il va de l'espace de la performance musico-chorégraphique à celui du boire et du manger et à l'espace de *lasistans*. Et pour que ces trois atmosphères circulaires existent, il faut au préalable une entente, une organisation, une cohésion, une entraide, donc une solidarité effective. Les personnes impliquées s'entendent comme une mobilisation générale *pou fey maché*, « faire marcher ». La *swaré* consiste à une constitution d'un groupe susceptible de répondre aux nécessités et singulièrement à l'imprévisible. Elle peut advenir de la gestion et de la disposition de la quantité nécessaire en boisson et en victuailles, pour la restauration. Il s'en suit que *lasistans* contribue activement à la réussite de la manifestation, en se muant en consommateur occasionnel. Ainsi, le gain obtenu, revient aux organisateurs de la *swaré* qui eux aussi ne vont pas interrompre la *cercularité* de l'entraide, en gratifiant les officiants qui, de manière tacite, intègrent la nécessité d'un effort accru, d'un dépassement de leur habilité, afin d'atteindre une énergie qui solidarise et maintient le groupe ou *Lawonn*. En effet, les conditions précaires et la nature ambivalente de la performance maintiennent le *Lawonn* en perpétuel sursis. Par exemple, une succession de danseurs novices trop prégnantes peut « casser » ou faire glisser la *swaré* vers une fin prématurée, due à une démobilisation de *lasistans*. En général, il s'opère une régulation spontanée de *lasistans* qui « mobilise » des danseurs virtuoses « auto-désignés ». Les trois sphères circulaires, la danse, l'orchestre et l'espace de restauration mettent en évidence le principe de fluidité des corps dans la gestion du *non-lieu*. La fluidité inscrite dans le tryptique rupture/adaptation/fluidité qui définit le Bigidi renvoie à *cercularité* et a pour siège le *Lawonn*. Le *Lawonn*, en tant que gestion de l'aléa de l'articulation des trois sphères danse, orchestre et espace de restauration, nous démontre que la fluidité s'obtient dans l'intégration des ruptures qui se formalise essentiellement, par l'imprévisibilité. L'imprévisibilité est donc une modalité de la fluidité conçue en tant que *cercularité*. La forme ronde du *Lawonn* favorise une circulation entre les individus. À l'inverse de la forme mathématique carré conditionne un échange contraint dans les rapports sociaux. Le Bèlè est la métaphore de ces deux pôles du *Lawonn*, *lieu* et *non-lieu*. Le quadrille rhétorique de la contrainte, de la norme qui dans sa mise en œuvre se métamorphose en cercle symbolique et spirituel. Le Bèlè dans cette dualité dévoile la relation à l'autre et la préservation de l'intégrité de l'être.

Le *Lawonn*, ce *non-lieu*, permet aux participants de démontrer leur capacité à établir une grande civilité⁹⁴⁸, une empathie et un respect mutuel dans une configuration improbable. En effet, cet espace *Lawonn* au travers de la *swaré-bèlè* de la Martinique, du *léwòz* de la Guadeloupe, du bal *konvwé* de la Guyane démontre une grande efficacité de régulation pour faire cohabiter individus ordinaires ou prestigieux avec des sans domiciles fixes, des marginaux ou des handicapés moteurs ou mentaux, et des voyous, sans qu'il n'y ait de heurts majeurs, de bagarres intempestives, de crimes de sang, comme on peut en avoir dans les night-club, par exemple, ou dans la société globale. Dans *Lèspri-Lawonn*, on danse, on joue, on chante, on mange, on boit et on sait par ailleurs réguler toutes situations ou personnalités insolites, non pas par l'exclusion ou par la force, mais par la parole, le contact ou la dérision. Dans cet "entre soi", on ne verra jamais s'installer de désordre social, le cercle préserve la fluidité entre tous, même si les corps « dansent », par l'entremise du *Lawonn*, le chaos.

Le *Lawonn* renvoie à une socialité équivalente au *lakou*⁹⁴⁹, architecture hybride, entrelacs de cases au gré des arrivants dans cette cour, où une société prend souche. Le *Lawonn*, le temps d'une *swaré-léwòz*, *bèlè* ou *konvwé* est le *lakou* éphémère, qui se reconstitue avec la même identité et socialité comme *lieu* et sa reconfiguration à l'infini en *non-lieu*.

« Cette forme spécifique d'organisation revêt une importance particulière dans la vie sociale des campagnes guadeloupéennes. C'est autour d'elle que s'organisent les activités productives, la consommation partagée et les échanges commerciaux des produits. Elle autorise la régulation des relations sociales, où entraide et convivialité tempèrent les tensions inévitables. Les activités ludiques, éducatives ou à caractère sacré qui s'y accomplissent, les rites fondateurs et protecteurs des cases et de ceux qui y habitent, la célébration des événements heureux ou non, aident à conforter la cohésion de la communauté paysanne⁹⁵⁰ ».

Comme dans le *lakou*, dans le *lawonn*, les gens se déplacent d'un espace à un autre, au gré

⁹⁴⁸ Le *Lawonn* est un espace de bienveillance où s'exerce une forme de politesses, de règles et de principes admis permettant une cohésion sociale.

⁹⁴⁹ C'est un lieu de fixation temporaire de populations issues des zones rurales. Le *lakou* est un espace en marge entre le rural et l'urbain permettant à des personnes en provenance de la campagne de se loger à moindre frais. Source : *Le lakou : un type d'habitat*, <https://www.caue-martinique.com/le-lakou-un-type-dhabitat-disparu/#:~:text=En%20Ha%C3%Afti%2C%20le%20lakou%20d%C3%A9signe,%C3%A9galeme%20le%20groupe%20familial%20%C3%A9tendu.> 2019. Consulté 19 avril 2020.

⁹⁵⁰ Jean-Pierre Giordani, « L'avenir du « Lakou » et de la case guadeloupéenne : Reconnaître l'originalité de la morphologie de l'habitat », In, *Les Annales de la recherche urbaine*, N°72, Patrimoine et modernité, 1996, pp. 109-118, https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1996_num_72_1_1986, p. 112. Consulté le 19 avril 2020.

des envies, des besoins des individus. Le groupe y répond par le *fap-fap*. Tout peut s'y opérer parce que la règle, c'est l'absence de règles. Seule l'efficience des résolutions sont importantes. Les lois inhérentes à ce type de « société » informelle sont l'accord tacite, implicite entre tous de la convivialité, de l'entraide et de la solidarité. Ce qui équivaut ici, c'est que le *lakou* autant que le *Lawonn* soient des *non-lieux* de la société antillaise et guyanaise. Le *Lawonn* dévoile la façon de vivre et de penser des Antillais et des Guyanais. La force de ces lieux fragmentés, plastiques, mais solides, c'est justement l'interaction du *lieu* et du *non-lieu*. Tous ceux, qui vivent cette expérience duale du *Lawonn*, s'amarrent au ressort de leur propre force vitale et culturelle.

Ils se transforment en *Moun* ou « l'envers » de l'être, en opposition à « l'endroit » de l'être, où l'individu peut se sentir exclu. En effet, ils recouvrent leur pleine humanité dite *Moun* dans ces sociétés en marge (*Lawonn* et *Lakou*), non admise dans la société globale, qui n'accepte qu'une personnalité tronquée, taillée pour répondre à sa norme. Ces *Moun* peuvent perdre la mesure de leurs propres rythmes, propulsés dans la mondialité. Mais ils savent qu'ils se retrouvent entiers, pleins de tous leurs êtres dans le *Lawonn*.

« L'espace est par conséquent un lieu, un "endroit", un "côté". Mais il est au sens fort *locus communis*, car dans le même endroit habitent et coexistent un endroit et un envers. Le "côté" suppose et intègre un "autre côté". Ici ne se *nomme* pas, ici-là s'entend. Le "côté" perceptible et palpable où je "reste" n'est pas le lieu que j'habite, ou il ne l'est que partiellement ou apparemment. Le lieu, comme la personne (le lieu *de* la personne) ne se *montre* pas. On n'y *longe* pas la main. Tout est sauvegardé⁹⁵¹ ».

Le *Lawonn* manifeste cette *cercularité* du monde, un espace sémantique, structurel et structurant où les peuples de Guyane, Martinique et Guadeloupe prennent corps et actent leur identité et *lèspri-kaskòd*⁹⁵², le refus de se conformer aux règles imposées, à l'image de « l'esthétique du non⁹⁵³ » conféré au jazz, emprunté à la « Philosophie du Non » de Bachelard⁹⁵⁴.

Le *Lawonn* enserre un espace intérieur, celui de la libre circulation opposée à l'espace du dehors formalisé. Le corps dansant porte en lui cet espace intérieur, ce Bigidi corporel, révélant un

⁹⁵¹ Émile Pierre-Louis Monchoachi, *op., cit.*, p. 30.

⁹⁵² Esprit rebelle.

⁹⁵³ Alain Gerber, « Le jazz et la pensée de notre temps », *In, Les cahiers de jazz n° 12*, 1965, p. 207.

⁹⁵⁴ Gaston Bachelard (1940-1966), *La philosophie du Non Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 4e édition, 1966, 147 pp. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. Première édition, 1940, https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/philosophie_du_non.pdf, p. 11.

corps en *driv*, *alawoulib*, comme une façon de se réapproprier son propre espace, celui de la liberté, par rapport à celui qui lui est imposé. Deux espaces qui s’imbriquent, le *Lawonn* et le *karékò*, et, pour reprendre l’expression de Martine Cassin, qui s’exprime ainsi : « dans nos imaginaires, l’espace intime matriciel est la libre errance de circulation, où il n’y a pas de barrière, à cela est venu se greffer le vécu de l’enfermement. Le Bigidi est la traduction sensible, perceptible de notre espace intérieur. C’est le déni de cette spatialité imposée⁹⁵⁵ ».

Interrompre promptement l’évolution d’un autre danseur et se substituer à lui pour proposer sa performance, passer du cercle de *lasistans* à celui de la restauration, finaliser une pièce chantée et marquer un arrêt pour initier une nouvelle pièce, interchanger sa cavalière de manière aléatoire, intégrer une consommation de rhum, dans le *lieu*, constituent des exemples de multiples défis et ruptures à juguler : des Bigidi. Cela révèle que le *Lawonn* est un espace de macroformalisation du *Bigidi*, le *non-lieu*. Le *Lawonn* est par conséquent l’espace d’agrégation du *non-lieu*, c’est-à-dire un *lieu* qui édicte l’adaptation des cercles et des corps. Le *Lawonn* en tant que *lieu* formalisant le creuset du *non-lieu* exprime donc, la manière la plus concrète la dimension de la fluidité comme étant de la *circularité*.

⁹⁵⁵ Martine Cassin, architecte et formatrice en PNL : Programmation Neuro-Linguistique, est une pratique pseudo-scientifique de médecine alternative élaborée dans les années 1970 aux États-Unis, à l’origine par John Grinder et Richard Bandler, c’est l’étude des processus comportementaux acquis, considérés comme une programmation neurologique représentée par la linguistique. Échange informel par téléphone autour du Bigidi le 26 mars 2020.

VII/ Le *Bigidi* en tant que signifiant de la terre et la réinterprétation de l'Homme

VII.1- Bigidi : la clé de l'harmonie du désordre

« L'improvisation vous apprend à réagir sans jamais devenir réactionnaire⁹⁵⁶ »

VII.1.1 Concept de *fap-fap*

La *swaré-léwòz* est un espace qui génère et favorise simultanément deux principes fondateurs et synergiques : la phase de rupture et la phase d'adaptation. Ces deux phases ne peuvent être opérationnelles sans deux ressorts sous-jacents : le *fap-fap* et la *rèpriz*. Si ces facteurs sont éclipsés des corps (corps dansant, corps musical et corps social), le Bigidi ne peut se manifester. Le Bigidi est rupture, non linéarité et désordre, et son acception ne peut se concevoir sans son alter ego, l'adaptation, le rééquilibre, la stabilité. L'imbrication, cette forme d'articulation efficiente, entre rupture et adaptation, amène de la fluidité dans le *Lawonn*. L'obtention de celle-ci s'opère par le premier ressort, le *fap-fap*. La définition la plus simple, que l'on pourrait lui donner, c'est le fait d'une création spontanée, dont le pratiquant est à la recherche d'une solution inespérée face à un problème qui se présente à soi, *hic et nunc*. C'est créer avec ce que l'on a sous la main, ce, dans l'instant présent. En réalité, c'est une prise de responsabilité, d'assurance, de contrôle et de confiance en soi, que d'assumer ainsi, des réponses aux problèmes *a priori* impossibles à résoudre. Le Gwoka, le Bèlè et le Kasékò se structurent et s'articulent autour du pivot de la technique du *fap-fap*, à des degrés et des niveaux différents. Les officiants, de ces pratiques musico-chorégraphiques, ont une capacité à produire un discours neuf, perpétuellement renouvelé comme une ellipse ininterrompue. « L'improvisation qui n'est qu'un éternel lapsus peut être considérée comme une contre-histoire de la société⁹⁵⁷ ». Virginie Buronfosse donne une dimension symbolique au principe de l'improvisation, que nous nommons, *fap-fap*. Elle lui donne une fonction politique et sociale, comme un langage biaisé pour laisser sourdre la parole rebelle ou le discours de vérité.

⁹⁵⁶ Ann Cooper Albright, *op., cit.*, p. 45.

⁹⁵⁷ Virginie Buronfosse, « À l'improvisade, un tango ! », *In*, Alain Montandon, 1998, *op., cit.*, p.180.

En effet, cette création inédite s'exécute dans un intervalle temporel extrêmement ténu, un laps de temps, où les *dansè* ont des aptitudes à rendre compte d'un discours complexe dans ses mises en jeu avec une très grande richesse de leur langage corporel, l'ensemble construit autour de l'imprévisibilité du geste. C'est aussi une performance en soi, sur le plan de l'efficacité des résultats, à l'instar de l'exploit sportif ou entrepreneurial⁹⁵⁸, puisque le dialogue qui s'instaure entre le *dansè* et le *tanbouyé* entre autres, rend compte de cette notion que seul le *fap-fap* permet. On serait aussi tenté de remplacer le terme performance par *happening*, en tant qu'événement éphémère et insolite de création, puisqu'il s'agit aussi de cela dans l'espace *Lawonn*. Le *fap-fap* relève davantage de l'ordre de l'hyper-réactivité, dans la capacité du *dansè* à improviser instantanément. C'est le principe de *pòté on ganm*⁹⁵⁹ qui, traduit davantage la performance musico-chorégraphique qui se joue là. C'est de la création que l'on supposerait instinctive, intuitive, sensible et spontanée, toutefois, elle demeure résolument pensée et construite pour produire de l'inédit et du Beau, à partir de l'imprévisibilité qui peut surgir à tout moment. C'est aussi là faire acte de création et d'innovation à partir de l'instant présent, un présent à soi, mais aussi du contexte immédiat qui, instantanément tient compte de l'état mental, physique, émotionnel de l'exécutant. Et cette plasticité mentale semble faire sens pour des cultures ayant la même configuration historique comme celle des Antilles et de la Guyane. « Cette volonté d'accepter d'être pris au dépourvu, sans défense, de courir des risques, de se mettre dans des situations inhabituelles, est liée à ce qui constitue la dimension de l'improvisation proprement dite dans la *Capoeira*⁹⁶⁰ ».

« [Ou] en jazz, peut-être plus qu'ailleurs, cette réactualisation serait au fondement de l'œuvre et de son historicité : un événement – celui d'une rencontre, d'un toucher inaccoutumé, d'un phrasé inédit, d'un *ringhot* inattendu, d'un *riff* inventé sur le champ⁹⁶¹ [...] ».

Le *fap-fap* gage d'une capacité à improviser instantanément (et cette définition semble faible), tant la corporalité antillaise et guyanaise, en l'occurrence, démontre, à travers la performance musico-chorégraphique, une agilité, une flexibilité, ainsi qu'une dextérité non seulement physique, mais également intellectuelle et mentale à créer quelque chose sur l'instant,

⁹⁵⁸ Guillaume Ferrante, *25 ans d'agilité organisationnelle : clarification et opérationnelle du construit. Gestion et management*, thèse de doctorat, université Grenoble Alpes : Sciences de gestion, Laboratoire CERAG-FRE 3748 CNRS/UGA à l'École Doctorale Sciences de Gestion, 2016.

⁹⁵⁹ Trouver une parade.

⁹⁶⁰ Ann Cooper Albright, *op. cit.*, p. 47.

⁹⁶¹ Jean Jamin, Patrick Williams, *op. cit.*, p. 28.

ce, dans un *titak* de temps en trouvant des réponses adéquates et efficaces, ceci autant dans le cercle de la *swaré* (*léwòz*, *kasékò* et *bèlè*) que dans la vie quotidienne. Notons aussi que le *fap-fap* s'exprime avec force dans la cuisine antillaise, celle que l'on peut qualifier d'authentique. Les mères et les femmes antillaises ont, en effet, cette capacité et agilité mentales de cuisiner un repas succulent en un temps record, avec seulement les ingrédients de ce dont elles disposent le jour même, parfois avec trois fois rien. Autrement dit, elles sont en mesure de préparer un met en un rien de temps (un *titak*), en additionnant un petit peu, de chaque chose en leur disposition. Ici, la création culinaire dépend justement de ce *titak*, de ce peu de choses, pour que la mère antillaise travaille sans recourir à la mesure de ses condiments, et donc de peser ses épices. Le *bébélé*⁹⁶² en est une des illustrations éloquentes de cette façon de faire. Le plat se compose d'un *titak* notamment de *pwa boukoussou* ou autres (haricots), de figues vertes (petites bananes vertes), de *dombéré*⁹⁶³ et de salaisons (tripes), le tout cuit ensemble pour former une soupe onctueuse qui remplit le ventre. C'est un des plats « national » de Marie-Galante⁹⁶⁴ réputé pour son goût exquis.

Dans le domaine artistique, la technique du *fap-fap*, selon le principe de *pôté on ganm* permettant d'exprimer sur-le-champ et avec son corps ses sentiments, ses émotions, ainsi que son esprit, afin de se laisser porter dans l'instant présent. C'est également là une alchimie subtile d'une totale spontanéité, favorisant la liberté physique et mentale, aidant à la gestion maîtrisée du désordre et un contrôle extrêmement ténu de l'imprévu et de l'accidenté. C'est ce que Virginie Buronfosse décrit très justement en ces termes, au sujet du tango argentin :

« Réfléchir au tango argentin comme danse d'improvisation est comprendre sa marginalité comme conséquence de la peur du vide et saisir le trouble des corps-à-corps porteurs de sens. Le sens commun répond au mot improvisation par l'idée de surprise, de rapidité. Tournoyante dans le tango, elle est ce vertige, ce non-repère spatial et temporel. Sans prise ni empreinte, elle est de l'invisible et de l'impalpable⁹⁶⁵ ».

⁹⁶² Au temps de la traite des Noirs, lorsque le bœuf était tué, les maîtres remettaient les abats aux esclaves. C'était un jour faste. Les femmes asservies agrémentaient les tripes du peu d'aliments qu'elles possédaient. Elles préparaient des *dombérés* (boulette de farine et d'eau) qui, associés au fruit à pain, bananes vertes et jus de citron, composaient cette soupe riche en goût. L'origine du mot *bébélé* viendrait d'une langue bantou, le kikongo et signifierait « morceaux de viande ». D'après des recherches linguistiques sur le créole guadeloupéen, ce dernier a subi de fortes influences syntaxiques issues des esclaves « kongo ».

⁹⁶³ Petites boules de farine.

⁹⁶⁴ Est une île de l'archipel des Petites Antilles située à 30 km au sud-est des côtes de la « Guadeloupe continentale », dont elle est une dépendance administrative. Sa superficie de 158 km².

⁹⁶⁵ Virginie Buronfosse, *op.*, *cit.*, p. 176.

On pourrait aussi bien étendre cette définition à la danse *gwoka*. C'est d'abord une histoire de corps, de dérive du corps. Dans le cas du tango, c'est une dérive de corps duel : le couple tend vers l'inconnu de la rencontre de l'homme vers la femme. Tandis que dans le Gwoka, on affine à l'inconnu plutôt de la rencontre avec soi et avec l'imprévu. Ici, le danseur doit être capable sur-le-champ de se saisir de l'impermanence de la « chose instable », et faire acte de création d'une manière réfléchie et consciente. Le Bèlè et le Kasékò nous révèlent qu'il s'agit d'un mélange savamment orchestré entre une conscience aiguë de soi et une grande porosité envers l'autre, d'une part et de l'autre, les événements extérieurs, en sauvegardant une profonde intériorité individuelle. L'analyse que nous avons faite met en évidence que le *fap-fap* se construit autour de la rupture, de la discontinuité et de l'inopinée, et que l'officiant doit être capable de créer à partir de ces paramètres. Le *dansè* dans le monde du tambour par exemple, doit surprendre les musiciens, *lasistans*, les autres danseurs, voire se surprendre lui-même. Cette loi inhérente à l'imprévisibilité s'exerce à tout niveau fonctionnel du Gwoka : *dansè, tanbouyé, chantè ...* À ce propos, Gérard Lockel, inventeur du *gwo-ka modèn*, raconte :

« Je me souviens avoir assisté à une veillée dans les Grands-Fonds à Sainte-Anne et avoir entendu Loyson et Geoffroy. Ce souvenir est resté gravé dans ma mémoire, car j'ai vu et entendu des choses extraordinaires. Le charme des *véyé* (veillées) c'est que lorsque deux grands chanteurs s'affrontent, comme ce fut le cas ce soir-là, c'est un tel excès d'improvisation que celui qui dans cette lutte attaque le premier commence par un chant inédit, paroles et musiques. Et le clou c'est que lorsqu'il s'arrête, son adversaire doit poursuivre alors qu'il ne connaît pas le chant et doit improviser des paroles tout en ayant retenu la mélodie et ainsi de suite⁹⁶⁶ ».

Pour leur part, les gens du *Lawonn* définissent toute performance comme une intégration de ruptures imminentes, qui appelle de façon systémique l'adaptation. Il s'agit de l'intégration effective de l'imprévu, qui se situe à un tel degré d'expertise, que la déstabilisation inhérente est une donnée acquise, en somme naturelle, voire salutaire. La rupture probable, quand elle arrive, est tout de suite reformulée en acte de création, d'où l'idée que le désordre se métamorphose ici en une cohérence. Elle peut se faire par une coda du monde sonore (*chantè, tanbouyé*), ou par la venue d'un autre danseur, qui peut arrêter cette parole dansée solitaire en cours d'exécution. Le danseur peut, à son tour être surpris, voire frustré, car il ne sait jamais à quel moment sa danse peut s'arrêter

⁹⁶⁶ Gérard Lockel, 2011, *op., cit.*, p. 24.

par l'arrivée impromptue d'un autre danseur qui désire à son tour s'exprimer dans le *Lawonn*.

La rupture peut alors se réaliser par le danseur lui-même, car il est tout aussi capable de quitter l'espace de manière imprévisible et inattendue, parce que son discours est terminé, laissant sa danse en suspens, ses regards décontenançant *lasistans* qui pensait que la performance allait encore se poursuivre.

À ce propos, le Gwoka ne se construit qu'autour de la technique du *fap-fap*, même à l'intérieur du cycle de la *rèpriz* corporelle, car le *makè* (tambourinaire soliste) ne sait jamais à quel moment, ni comment le *dansè* va le lui demander. Par ailleurs, la virtuosité, la technicité et la beauté de cette culture-*ka* résident dans la capacité de l'exécutant à être créatif de façon insolite, ce, dans l'imprévisibilité de l'échange avec le tambourinaire. La danse est nourrie par une imagination incessante, dont le principe fondamental est un jeu perpétuel entre le tambourinaire et le danseur. Dans ce processus, l'axiome du *fap-fap*, chez le danseur est de jouer avec son corps, au travers des points de bifurcations diverses. De ce fait, il met à l'épreuve la virtuosité du musicien, en tentant de le surprendre. Cette réalité, ainsi que le principe du *fap-fap*, sont parfaitement illustrés dans le Bèlè. Ici, le cadre formalisé du quadrille et des commandements du *tanbouyé* contraint, en quelque sorte, le danseur à faire preuve de créativité, d'inventivité, précisément dans ce micro-espace de liberté qui lui est offert : le *fap-fap*. Aussi le danseur doit toujours être sur le fil de l'imprévisibilité, et donc du *fap-fap*. C'est par la maîtrise de ce dernier que s'inscrit la virtuosité du *dansè* ainsi que la beauté de sa danse, au travers de sa capacité à ne jamais laisser deviner à l'autre (qu'il s'agisse des *tanbouyé* singulièrement le *makè*, mais également de *lasistans*), de ce qu'il va faire en termes de mouvements, de pas, de déplacements ou de tempos. Il doit ainsi surprendre, à l'intérieur de son phrasé corporel, pour maintenir l'imprévisibilité, ce, même lorsqu'il exécute sa *rèpriz* corporelle. Son niveau d'expertise se situe justement sur sa capacité à maintenir la technique du *fap-fap*. Aussi doit-il être capable de garder son alter-ego, en l'occurrence le *makè*, sur le fil de l'incertitude, sinon l'incohérence s'installe. Durant ce moment de « danse », le *dansè* est maître du chaos et de sa gestion, puisqu'il excelle dans la technique du *fap-fap*. Le *fap-fap* avec sa notion d'imprévisibilité, est aussi valable pour ceux qui regardent la danse, car personne ne peut prédire à l'avance combien de *dansè* vont s'exprimer, ni à quel moment le feront-ils. Il est vrai que, très souvent, on a la chance de voir des virtuoses lors d'un *Léwòz*, qu'au lever du jour. Dans le *Lawonn*, le *fap-fap* prend toute sa dimension, car il n'y a pas d'ordre établi, ni dans le temps (tôt ou tard), ni à travers le genre

(homme ou femme), l'âge (adulte ou enfant), ni encore par le niveau de performance (expert ou novice). Retenons que le *fap-fap* est une donnée intégrée par le monde du *Lawonn*. Il implique de fait un processus créatif à partir de l'imprévisibilité et de la rupture. C'est une résolution et facteur de cohésion de l'ensemble musico-chorégraphique.

VII.1.2 Concept de *rèpriz*

Nous l'avons vu en *supra*, la phase d'adaptation dans le monde du tambour antillais et guyanais est basée sur un premier ressort, le *fap-fap*, qui comporte deux éléments : espace-temps court et efficacité dans la réponse créative. Ils peuvent s'élaborer à partir du fondement culturel comme c'est le cas pour le Bèlè martiniquais, dont leurs énonciations sont aléatoires pour le Kasékò guyanais. Pour celle de la Guadeloupe, elle se voit, s'entend, se joue, se danse et s'exprime avec singularité. Elle se nomme *rèpriz*. C'est le second ressort de la phase d'adaptation.

Lorsque l'on interroge les porteurs de la tradition, tant d'hier que d'aujourd'hui, sur la définition de la *rèpriz*, les réponses sont évasives, polysémiques et toujours aussi insaisissables. C'est comme si ce phénomène ne pouvait s'expliquer théoriquement, et que ce second ressort de la phase d'adaptation n'était que de l'ordre du sensible, du ressenti. Marie-Céline Lafontaine, en 1985, met en exergue cette réalité lors de ses recherches sur les musiques traditionnelles de Guadeloupe, menées dans la section de Jabrun, à Baie-Mahault :

« *Ou ka kongné tanbou-la ou pa ni rèpriz, sé détoné ou ka détoné mizik-la mon chè !* (« Tu bats le tambour, et tu n'as pas de *rèpriz* ? Tu fais donc dérailler la musique, mon cher ! »)

« *Rèpriz sé lè tini akò an mizik-la. Fò tout moun annakò.* (« *Rèpriz* c'est quand il y a accord dans la musique. Il faut que tous soient en accord. »)

« *An kadri-la sé kon an gwoka-la : fò'w ni rèpriz a komandè-la, rèpriz a akòdéonis-la, rèpriz a tanbouyé-la, san sa pa tin kadri* », (Dans le quadrille, c'est comme dans le *gwoka* : tu dois avoir la *rèpriz* du commandeur, la *rèpriz* de l'accordéoniste, la *rèpriz* du tambourinaire, sans quoi, il n'y a pas de quadrille).

« *Rèpriz sé rété la. Dèpi ou ka joué ou mété'w ka kouri o galop adan on biten pa ni rèpriz* », (*Rèpriz* c'est tenir le rythme. Lorsque tu cours au galop en jouant, il n'y a pas de *rèpriz*).

« *An pé èsplikyé 'w dôt biten mé an pé-é pé di 'w pou rèpriz. Ou dwètèt santi 'y. Tout biten fò 'w ni rèpriz. Mem pou 'w manjé fò 'w ni rèpriz* », (on ne peut pas expliquer *rèpriz*, ça doit se sentir. En tout cas, il faut la *rèpriz*. Même pour manger, on doit avoir la *rèpriz*⁹⁶⁷).

Ces propos permettent de cerner, avec plus de précision, ce que sous-tend réellement le mot *rèpriz*, et de comprendre davantage le sens ou la signification que lui accordent les Anciens, ainsi que les enjeux qui en résultent. Toutefois, à travers l'examen attentif des propos découlant de la définition qu'ils en donnent, on peut extirper un substrat significatif. Nous retenons tout d'abord cette phrase : « *Rèpriz sé lè tini akò an mizik-la. Fò tout moun annakò, (Rèpriz c'est quand il y a accord dans la musique. Il faut que tous soient en accord)*. La notion d'accord entre tous, soulignée ici, est capitale dans le concept de *rèpriz*. En effet, les officiants, qu'il s'agisse du *chantè*, des *répondè*, des *boularyen*, des *kalbasyé*, du *makè* ou du *dansè*, tous doivent conserver une *kadans* intérieure au rythme ou au genre exécuté, ce, en dépit de la performance de chacun et des règles qu'elle commande. Voici pourquoi, on entend souvent, entre autres, le *chantè* rappeler à l'ordre celui qui est en désaccord, en incluant dans sa chanson, sous forme d'injonction : *ban mwen en bèl rèpriz*, (« Donne-moi une belle *rèpriz* »), c'est-à-dire garde, maintient l'accord et la cohérence entre nous tous.

Par ailleurs, suite à une longue observation, que nous avons menée lors de nos recherches, nous sommes parvenue à mieux décrypter cette phase d'adaptation, actionnée, entre autres, par l'entremise de la *rèpriz*. Il en ressort que la *rèpriz* permet la fluidité de l'action ou d'un phénomène, car elle se situe dans un entre-deux qui relie les phases d'équilibre et de déséquilibre. Elle marque la fin de la phase de rupture et le début de la phase d'exposition. La *rèpriz* est un véritable code, respecté par tous, dans le monde Gwoka. Sa codification est construite autour de deux formulations : l'une musicale et l'autre chorégraphique. C'est un mélorythme, et un motif corporel distincts du rythme ou du pas spécifique du genre exécuté. Pour les officiants du Gwoka, ce motif constitue un véritable code relationnel. C'est donc une loi incontournable et fondamentale, spécifique au Gwoka, à laquelle sont soumis les différents acteurs (*dansè*, *makè*, *boularyen*, *chantè*, *répondè*, *kalbasyé* et *lasistans*). Chaque danse et chaque rythme réalisés, identifient un genre et possède sa *rèpriz*.

⁹⁶⁷ Marie-Céline Lafontaine, 1985, *op.*, *cit.*

Cette dernière constitue un repère à la fois rythmique, gestuel, temporel, spatial, artistique et social. La *rèpriz*, ponctuant, rythmant et cadrant la performance musico-chorégraphique, permet paradoxalement une totale liberté, qui relève du *fap-fap*. Ce moment est d'une importance capitale, puisqu'il favorise la gestion du désordre et permet d'annuler la phase de rupture. La *rèpriz* a aussi pour fonction centrale, de faire émerger la fluidité entre tous les protagonistes. Elle constitue une respiration, une trêve, une communication, un échange et une médiation entre les différents officiants. Elle se veut alors l'unique garant de la cohérence et de l'accord, donc une *circularité* entre les acteurs du Gwoka. Elle constitue en fait l'aplomb dans la construction musicale et gestuelle du Gwoka. Ce qui augure une émancipation, un abandon total à l'arbitraire d'un jeu incertain, et donc une audace pour tous les protagonistes de la performance musico-chorégraphique.

En outre, cette phase d'adaptation a pour finalité que les danseurs, y compris le reste des officiants, retrouvent leur équilibre sur le dernier temps ultime de la *rèpriz*, après leur phase de rupture. Ainsi, la *rèpriz* opérée par le chanteur demeure l'élévation de la voix, en un artifice esthétique, où l'ajout de phrases et d'injonctions permet au *chantè* de tenir ses *répondè* et de mieux les guider, afin qu'ils sachent quand cesser ou reprendre le refrain, et d'éviter ainsi qu'ils ne perdent la *kadans*. Le *makè*, lui, va produire un motif mélorythmique circonstancié, reconnaissable par les auditeurs et qui apporte une certaine logique musicale, c'est-à-dire que ce phrasé servira de balise à *lasistans* qui pourra ainsi mieux apprécier les différents moments de son improvisation. De même que pour le *dansè* et le *chantè*, la *rèpriz* du *makè* permet de diriger surtout les *boularyen* (tambourinaires accompagnateurs), en solidarissant le jeu constamment contrarié par les contretemps du *marquage* (partie solo). La *rèpriz* est un véritable langage, un langage autonome, mais aussi un code de compréhension et d'échange entre les différents officiants. Entre chaque séquence de ses pas improvisés, le *dansè* produit un motif corporel circonstancié, en guise de transition. C'est une *rèpriz* corporelle par laquelle il enjoindra au *makè* la production d'une *rèpriz* musicale. Cette *rèpriz* corporelle annonce qu'un autre cycle de mouvement et de jeu d'improvisation va démarrer. Les *rèpriz*, corporelles et musicales, sont donc un repère pour tous, signifiant la fin du temps de rupture et le début du temps d'adaptation. Ces *rèpriz* sont également un repère pour le *dansè*, lui indiquant quand entrer ou sortir du *lawonn-léwòz*. Elles servent aussi d'espace où un membre de *lasistans* formule corporellement à celui qui danse, une demande pour lui succéder.

Une demande à laquelle celui-ci doit concéder puisque conventionnellement admise et nécessaire à la *cerclarité* et à la fluidité du *Lawonn*. Chaque rythme a donc sa *rèpriz* spécifique. Elle émane de la dimension humaine de la production musico-chorégraphique qui va décliner des modalités, des procédures, des formules et des interprétations singulières. Elles représentent ainsi un ensemble patrimonial référent d'ordre culturel. La *rèpriz* est la pierre angulaire du discours musico-chorégraphique qui permet l'articulation entre la phase de rupture et la phase d'exposition. Elle représente, pour l'ensemble des officiants, l'élément central de la fluidité, au point qu'on la confonde ou on l'assimile à la phase d'exposition. La nature de la *rèpriz* en tant que production circonstanciée de l'officiant impliquant le singulier et l'individualité, par l'invention spontanée et furtive de résolutions idoines impliquant une dimension de responsabilité et une capacité à prendre des décisions pour formuler sa *rèpriz*. Pour le *dansè*, cette dernière doit être interprétée corporellement, comme une injonction, un ordre artistique au *makè*, qui à son tour aura pour obligation de l'exécuter et de l'interpréter de façon quasi-simultané avec la *rèpriz* corporelle du *dansè*. Une telle *rèpriz* s'applique dans une temporalité de l'aléa de l'invention spontanée, répondant à la nécessité impérieuse et intuitive de la demander à ce moment-là et pas à un autre.

Le rôle fondamental de la *rèpriz* est d'abord de permettre la synergie entre le corps dansant et le corps sonore. C'est une loi, une codification, une clé qui permet aux deux officiants de construire leur performance autour du principe de *fap-fap*. Dans ce cheminement, c'est la *rèpriz* corporelle qui initie la *rèpriz* musicale, l'un étant contigüe de l'autre. Ces deux formulations de la *rèpriz* permettent ainsi d'installer le dialogue, la conversation entre *makè* et *dansè*, pour que la création musico-chorégraphique émerge et qu'elle soit inégalée et inédite. Dans l'univers du Gwoka, la loi de la *rèpriz* est connue par tous (*chantè, répondè, boularyen, makè, dansè, kalbasyé, lasistans*), particulièrement dans sa fonction symbolique de permettre ou interdire une action *ad hoc*.

En réalité, et on l'aura compris, toute la virtuosité de la danse *gwoka* s'inscrit dans le corpus, le cheminement et la dynamique de la *rèpriz*. Cette dernière est aussi un marqueur de cohérence. Son rôle principal est de provoquer une synchronicité instantanée être « alarèpriz » entre les différents protagonistes. C'est le salut final qui annihile l'incohésion. C'est la suprématie de la cohérence, de la communion et de l'empathie entre tous, par son dernier temps final, point ultime de l'équilibre. C'est là un moment privilégié où tous les acteurs retrouvent leur aplomb dans cette fulgurance du temps.

Par ce truchement, on obtient alors l'accord unitaire du collectif, se posant juste à cet instant final. Ce qui, nous l'avons vu, augure une totale liberté pour tous les acteurs de ce jeu performantiel musico-chorégraphique qui favorise leur épanouissement, leur créativité dans le *fap-fap*. Ils improvisent, créent, et « jouent » en quelque sorte avec le désordre. Ainsi leur corps, leur voix et leur son en sont les instruments, sachant que le garant, de leur équilibre et de leurs cohésions respectives, est la *rèpriz*. Ce qui les invite à repartir dans un nouveau dialogue, dans une nouvelle aventure musico-chorégraphique, une nouvelle ellipse performative. C'est en ce sens que la danse *gwoka* est à la fois une performance musico-chorégraphique de verticalité et d'horizontalité. Cette performance, dans ses différentes phases, peut se schématiser de la sorte :

<i>Bigidi</i>	<i>Rèpriz</i>	Post- <i>rèpriz</i>
Exposition	Rupture	Adaptation

La gestion du désordre se réalise par l'application de la *rèpriz*, qui va ordonner l'ensemble du discours sonore et corporel concernant le fait d'entrer ou de sortir du *Lawonn*. Sa structuration et son langage, ceci à chaque exécution, restent imprévisibles. La *rèpriz* ne doit jamais être formulée dans une forme de régularité monochrome qui viendrait scander le discours dansé. Pour cela, le *dansè* peut demander la *rèpriz*, mais ne pas l'exécuter et rester en silence corporel, il peut la réaliser dans son ensemble ou l'arrêter en cours, pour la reprendre jusqu'à sa fin, ou encore la prolonger. Et pourtant, le dernier temps final est comme un moment improbable, pour le musicien et le danseur qui, par ce biais retrouvent l'équilibre dans ce flot d'instabilité. C'est l'homologie entre le corps dansant et le corps sonore. La *rèpriz* corporelle est de l'ordre d'un appel à la diffraction du corps. Il s'agit de toujours proposer un fait nouveau, l'acte de créer et de recréer sans cesse à partir de ce qui vient d'être formulé. Pour livrer ce dialogue, entre le corps et le son (*makè-dansè*), le danseur se joue de déséquilibre, pour que le *tanbouyé* soit en résonance avec lui : *Bigidi-rèpriz/Bigidi-équilibre*. *Bigidi*, mot extirpé de l'expression populaire : *Bigidi mè pa tonbé*, signe résolument l'esthétique de cette danse du désordre.

Notons aussi que la *rèpriz* détient une autre fonction, celle de revitaliser, de ré-impulser, de renouveler, de ponctuer et de scander la performance musico-chorégraphique qui se déroule à l'instant **T**.

Elle constitue un souffle, une respiration nécessaire et vivifiante pour ce qui se joue là, entre la danse, la musique et *lasistans*. Son rôle principal est de provoquer une synchronie instantanée, dans le principe d’être *alarèpriz*. Il s’agit, en réalité, d’une fluidité entre tous. C’est la suprématie de la communion et de l’empathie entre tous, par son dernier temps, ce point ultime de l’équilibre. La conception de l’équilibre ne doit pas être entendue dans cette acception telle qu’il est défini ici : « [qu’] un système est en équilibre sous l’action de forces déterminées lorsqu’il est susceptible de rester indéfiniment dans cet état en présence de ces actions⁹⁶⁸ ». C’est là un moment privilégié où tous les acteurs retrouvent leur cohérence dans cette fulgurance du temps. Par ce truchement, on obtient alors l’harmonie unitaire du collectif, se posant juste à cet instant final. Nonobstant que sa temporalité n’est pas monochrome, elle incruste toutefois des stries de rupture dans la performance. Le moment, la façon, dont le *dansè* demande la *rèpriz*, restent une création en soi, et demeurent profondément singulières, riches et personnelles, tenant généralement en haleine celui qui regarde l’acte dansé et joué. C’est aussi là que s’inscrit toute la *science* du Gwoka. La parfaite maîtrise de la *rèpriz* est probablement l’édification culturelle du seul critère essentiel qui édicte le niveau d’excellence et d’interprétation du danseur de Gwoka. Dans le rapport duel entre le *dansè* et le *makè*, *lasistans* et les officiants formulent cette appréciation par l’expression *Byen dansè*⁹⁶⁹.



Schéma 13 : La danseuse Nicole Valton marque le temps final de la *rèpriz* à la rue piétonne, lors de l’hommage à Vélo, Pointe-à-Pitre, 2016. Source : Philippe Hurgon.

⁹⁶⁸ Grégory Chigolet, *Recherche sur la notion d’équilibre et ses applications aux théories de la planification économique*, thèse en Sciences économiques, Université, Paris 1, 1992, <https://hal.archives-ouvertes.fr>.

⁹⁶⁹ Expression spontanée du chanteur soliste, dite lors d’une *swaré-léwòz*, lorsqu’un danseur est d’une grande virtuosité dans sa performance.

Cette expression *Byen dansè* détermine la hiérarchisation de l'appréciation collective d'une bonne *rèpriz*, au sens technique et esthétique. À ce propos, notre observation du corps dansant, dans l'espace *léwòz* (*swaré-léwòz*), nous a permis de circonscrire quatre phases d'exécutions respectées par le *dansè*, pour formuler la totalité des *rèpriz* corporelles.

Le *Byen dansè* définit une relation essentielle pour formaliser la *rèpriz*, il met en jeu une dimension sociale au travers d'un langage, qui s'articule essentiellement, autour de l'appel/réponse entre le *dansè* et le *makè*. Nous avons décliné une typologie de la relation qui caractérise l'appréciation d'une symbiose improbable érigée, en norme, autant qu'en repères culturel et singularité esthétique.

Structuration séquentielle de la *rèpriz* en tant que relation privilégiée entre *dansè* et *makè* :

Stade 1 : le *dansè* réalise un pré-appel de la *rèpriz*, soit par une accélération de mouvement, soit par la marche (trois pas), soit encore par une syncope du geste, mais pas forcément de façon absolue (car, là encore, l'improvisation demeure). Chaque danseur doit interpréter de façon différente ce pré-appel. Sur le plan sonore, le *makè*, signale son attention, et cela donne un jeu d'attente et de suspens.



Photo 83 : Danseur Ti Sainton démarrant le pré-appel de sa *rèpriz* corporelle lors du *léwòz* du groupe *Kabann*, organisé au gymnase de Pointe-à-Pitre, le 25 avril 2017. Source : Christian Geber.

Stade 2 : le *dansè* met en œuvre une injonction corporelle en guise de démarrage ou d'attaque de la *rèpriz*. Cette attaque est signifiée par l'improvisation du danseur, impliquant une lecture claire et précise du geste, afin que le *makè* donne la *rèpriz* demandée par le danseur (très souvent formulée par un Bigidi, dans le cas du *léwòz* et du *graj*). La réponse du *makè* s'ébauche par la production du mélorythme circonstancié.

Stade 3 : à ce stade le *dansè* et le *makè* s'inscrivent dans une relation symbiotique, où le corps « se liquéfie en son⁹⁷⁰ » dans un continuum musical avec le tambour. C'est le moment central de la *rèpriz*, une *cerclarité* muée par l'improvisation du duo fusionnel. Ainsi, chaque danseur invente sa façon personnelle d'interpréter cette durée circulaire, qui, cependant, ne doit jamais être identique ; par exemple : rotation du bassin, marcher en tournant, piétiner en tournant, détourner ou envelopper⁹⁷¹, ou encore accorder un « silence habité ». Il peut être suspendu, relâché ou figé, pendant un moment où le danseur interrompt son mouvement. En réalité, ce temps de silence est « habité », parce que pouvant être interprété de différentes manières par le *makè* qui ne cesse d'y répondre par une succession d'adaptations.

Stade 4 : le *dansè* et le *makè* s'accordent pour exécuter un épilogue de la *rèpriz*, dans un jeu de réajustement corporel et sonore qui se termine par un *marquage* : une inscription temporelle commune pouvant se traduire par un accent. Cet accent ou *marquage* est identifié dans le groupe social Gwoka comme le dernier temps de la phrase musico-chorégraphique de la *rèpriz*. Dans cette ponctuation, pensée comme une communion, le *dansè*, beaucoup plus que le *makè*, peut étendre la déclinaison de ce moment en improvisation personnelle, pour en marquer de façon claire et précise, la fin. Ce dernier temps est primordial, car il constitue le temps de concordance de l'ensemble des officiants du Gwoka. Il représente aussi un point d'équilibre, attendu et respecté de tous, pour que soit relancée à nouveau la danse.

⁹⁷⁰ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, [1939] 1983, p. 49.

⁹⁷¹ Détourner (croiser une jambe derrière) ou envelopper (croiser une jambe devant), puis, pivoter sur soi-même.

Fonctions sociales de la *rèpriz*

La dimension relationnelle entre les officiants de la performance met en exergue des mécanismes et des rapports sociaux de la *rèpriz*, qui remplissent des fonctions de régulation sur les plans temporel, spatial, social, gestuel et artistique.

Fonctions de repères temporels :

- Obtenir, retrouver le tempo ou s'harmoniser avec le rythme (*boula won*) ;
- S'accorder, fusionner avec le *makè* ;
- Identifier le rythme et le type de danse associée ;
- Définir le temps d'arrêt (*marquage*, coda⁹⁷² ou fin de *rèpriz*) ;
- Reconnaître l'équilibre, l'harmonie qui existe entre les officiants ;
- Préparer le danseur sur le plan corporel, mental et émotionnel ;
- Déterminer le temps de positionnement du danseur, pour démarrer ou finir sa danse ;
- Définir la *rèpriz* corporelle, pour permettre l'exécution de la *rèpriz* musicale ;
- S'accorder, avec la musique, pour maintenir la pulsation intérieure ;
- Privilégier l'espace-temps, pour le Bigidi (singulièrement dans la danse *léwòz*).

Fonctions de repères spatiaux :

- Favorise le changement de direction, d'orientation, de niveau et de circulation d'un espace à un autre (l'espace dansé, l'espace musical et l'espace social) ;
- Permet d'entrer à l'intérieur du cercle ou de sortir du *lawonn-léwòz* ;

Fonctions de repères sociaux :

- Repère, pour un danseur, pour formuler une demande d'accès au cercle de performance du *lawonn-léwòz* ;
- Développe le *fair-play*, en obéissant au principe commun qui exige que l'on accepte d'arrêter sa performance, pour céder la place à un autre danseur ;
- Détermine la communication entre les différents officiants (*dansè*, *chantè*, *makè*, *répondè*, *asistans*) ;

⁹⁷² Fin de la performance.

Permet de changer de statut et de fonction des pratiquants, en passant de *dansè*, à *makè*, de *chantè*, à *boularyen*, de *rèpondè* à *kalbasyé* ou *asistans*.

Fonctions de repères artistiques :

Constitue un acte symbolique où, à la fin de la *rèpriz*, le *dansè* « dépose » toute l'énergie accumulée lors son phrasé corporel ;

Revitalise, réactive et ré-initie la danse pour atteindre le point de virtuosité ;

Fait acte de création dans l'espace-temps, à l'intérieur du cycle d'improvisation ;

Favorise la création à l'intérieur même du mélorythme de la *rèpriz* ;

Détermine la virtuosité du danseur dans son interprétation ;

Nourrit l'originalité, la singularité dans le processus d'improvisation ;

Permet de vivifier la danse de l'autre ;

Nuance l'interprétation corporelle ;

Module le changement des pas de danse, ainsi que les mouvements *ad hoc* ;

Favorise la modulation des états du corps (changement d'énergie, de dynamique, de tempo).

Si la *rèpriz* est mal formulée par le *dansè*, le *makè* sera dans l'incapacité de l'interpréter.



Photo 84 : Danseur Ti Sainton annonçant au *makè* de lui donner la *rèpriz* musicale, lors du *léwòz* du groupe *Kabann*, organisé au gymnase de Pointe-à-Pitre, le 25 avril 2017. Source : Christian Geber.



Photo 85 : Danseur Ti Sainton marquant la fin de *rèpriz* par un silence-habité (corporel), lors du *léwòz* du groupe *Kabann*, organisé au gymnase de Pointe-à-Pitre, le 25 avril 2017. Source : Christian Geber.



Photo 86 : Ici, le *dansè* Jacky Jalem, marque la fin de la *rèpriz*, par une élévation des jambes (mouvement souvent effectué par les hommes où ils sautent pour rapprocher les pieds en l'air pour marquer la fin de leur performance, une coda. Source : Laurent de Bompuis.

Quel est le ressort qui engendre la nécessité de produire ou de « faire » du *fap-fap* chez le *dansè*, le *tanbouyé*, et plus largement, chez tous les officiants ? Ce ressort est le souci et le besoin de cohérence qu'ils installent par la fluidité et la *cerclarité*. Ces dernières trouvent leur apogée dans la *rèpriz*, conçue comme une pulsion irrépessible de mise en accord des procédures, des matériaux musico-chorégraphiques et des hommes qui les impulsent.

Ce qu'ils appellent cohérence est le facteur fondateur d'une humanité inscrite et formulée par une production symbolique d'une performance musico-chorégraphique. La cohérence de ce point de vue représente ce qui va de soit dans une dimension subjective, individuelle et collective du *Lawonn*. Une norme sociale que le groupe, dans le *lieu* et le *non-lieu*, va pousser à l'extrême, au point de le magnifier, en termes du *Byen dansè*. Le *Lawonn* énonce ainsi, dans l'édification du Bigidi, est la définition du Beau, de ce qui est de l'ordre d'une cohérence admise : l'Harmonie. L'investissement résolu de la communauté dans le *fap-fap* et la *rèpriz* relève d'une élaboration esthétique du Beau, posée par une humanité à partir d'une donnée universelle : la prise en compte de la loi de l'imprévisibilité et de la nature chaotique du réel.

VII.2- Généralités du Bigidi

VII.2.1 Vers une appréhension de la cohérence du chaos

Nous avons été interpellée par un geste récurrent qui repose sur le principe d'un corps aléatoire dans le temps, dans l'espace et dans la forme, comme posture du corps révélatrice, précisément du chaos. Un second élément que nous avons constaté c'est dans le fait que ce corps dansant instable et imprévisible ne tombe jamais. C'est à partir de la prégnance du désordre dans la danse *gwoka*, que nous avons voulu comprendre son signifié, sa symbolique au-delà de sa nature propre, un peu à la façon de Michel de Certeau quand il écrit : « ce que l'imprévisible nous a appris de nous-mêmes, c'est-à-dire ce que, depuis, nous sommes devenus⁹⁷³ ». Dès le départ, il y a eu un parti pris de notre part, celui de considérer que le logos du corps en Bigidi est une lecture ontologique du monde antillo-guyanais, mettant en lumière que le désordre est constitutif de l'être et qu'il détient sa propre cohérence. Pour conforter cette hypothèse, nous avons mis en corrélation la Guadeloupe et deux autres territoires, la Martinique et la Guyane, afin de vérifier l'existence ou non du Bigidi dans le corps dansant du Bèlè et du Kasékò. Au cours de notre étude, nous avons, non seulement pu relever la reformulation de ce chaos corporel au sein de ces deux territoires, mais aussi pu circonscrire les facteurs clés qui ont générés le Bigidi dans ces sociétés.

Au vu de nos résultats et de notre analyse, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le Bigidi est consubstantiel de l'être antillais et guyanais. Ce geste fondateur est une modalité existentielle

⁹⁷³ Michel de Certeau, *op., cit.*, p. 6.

au-delà d'une esthétique, ou d'une posture formelle de la danse *gwoka*, *bèlè* et *kasékò*, ce, du fait qu'il relève et se pose dans le champ social antillais et guyanais, comme une véritable taxinomie, sorte d'indicateur invisible, un arrière-fond, un soubassement, qui livre la parole inaudible d'un peuple, celui de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane. Le Bigidi guadeloupéen, le Wèlto martiniquais et le Nika guyanais marquent, ici, une manière bien singulière de transcrire une lecture anthropologique, sociologique, psychologique et philosophique pour désigner cet « habilis » antillais et guyanais, dans l'art de l'adaptation. L'être manipule avec une grande habileté l'art de la ruse, de la feinte pour atteindre son objectif profondément égocentrique, ceci, à toutes les strates de la société. Au-delà de l'égocentrisme, « l'art et la pratique du détour » dirait Glissant, sont des données constitutives qui sont au principe même des sociétés antillaises. La notion de Bigidi, ce *modus operandi* témoigne d'une volonté adaptative et d'une capacité à structurer le champ social et à se structurer soi-même à partir de données historiques, géographiques, climatiques, spatiales, économiques et politiques. Nous sommes bien en présence de logiques systémiques où ceux qui figurent en bas de l'échelle sociale doivent sans cesse contourner les règles et les normes déshumanisantes, pour exister et se construire individuellement et collectivement. Il y a une nécessité vitale de faire du déséquilibre une donnée constitutive sur la base de laquelle on se construit socialement et symboliquement. Édouard Glissant⁹⁷⁴ défend, à juste titre, l'idée de monde créole où les notions de pureté originelle, d'homogénéité, de racine sont, de faite, inopérantes. Cette poétique de la Relation, qui articule le social, le culturel, le symbolique autour de points d'ancrage sans équilibre ou encore sans pivot unique et fixe, est une des facettes du Bigidi. Effectivement, il s'apparente à la fluctuation et à la plasticité possédant un ancrage propre, identifié par la ritournelle de la *rèpriz*, que le Gwoka nous soumet. Cette clé de la *rèpriz* qui, sur le plan rythmique, rétablit l'harmonie, nous incite à comprendre que ce petit élément à première vue anodin est capital, pour intégrer et comprendre comment dans un même espace-temps deux principes antinomiques peuvent rentrer en synergie, c'est-à-dire concevoir qu'il y a de l'ordre dans le désordre et de l'équilibre dans le déséquilibre. L'élaboration de pratique musico-chorégraphique, sur les principes déséquilibre/*rèpriz* ou de rupture/adaptation, est la nature et les termes de ses modes opératoires, de ses mises en jeu dans une construction culturelle créole, comme c'est le cas dans le Gwoka, le Kasékò et le Bèlè. Dès lors, on comprend l'acception du Bigidi comme une praxis physique, mentale, psychologique et spirituelle, qui est choisie, intégrée et assumée, que nous nommons

⁹⁷⁴ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation, poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

l'*ambiguidité*. Ce qui nous permet de reconnaître que les sociétés créoles ne seraient pas que des sociétés instables, troubles, opaque comme l'affirme Édouard Glissant. Cette opacité apparente selon son point de vue, constitue, en réalité, une trame d'intelligibilité et de perception idoine du réel. Ainsi, l'instabilité, le trouble, dans une dynamique de fluidité et de *circularité* du chaos signifie la clarté complexe du réel. La phase d'adaptation qui rééquilibre tout chose et annule la phase de rupture, nous dit au contraire que les sociétés créoles sont capables de sublimer le désordre comme élément « intégré » dans leur vie, qu'au point que celui-ci constitue leur ancrage. Ainsi, le Bigidi transcende le seul domaine du formel, de la technique de corps, de l'esthétique musicale ou chorégraphique pour devenir une modalité d'être au monde. L'essence de nos sociétés antillaises, même si c'est aussi vrai pour les Noirs états-uniens et pour d'autres, qui naissent de l'expérience coloniale esclavagiste se trouve dans cette formidable capacité à transcender et à réinterroger les notions d'équilibres, d'homogénéité, de pureté, de normes et de codes. Les codes et normes sont brouillés comme pour mieux les dépasser. C'est une invitation à passer au-delà un passage. Le Bigidi est de cet ordre, tant qu'il renverse conceptuellement les notions d'équilibre et de déséquilibre. Le Bigidi requestionne ce précepte de l'ordonnement des choses, comme pour y apporter de nouvelles modalités expérimentales et des réponses sociales pertinentes à des situations sociohistoriques données. L'empreinte et la trace du Bigidi, du *nika* et du *wèlto* dans les danses antillo-guyanaises, constituent la colonne vertébrale de l'art de vivre, celui de la rupture qui amène dans son sillon l'adaptation et la fluidité. Dans le Gwoka et le Kasékò, il est exacerbé, alors que dans le Bèlè, il est tout en finesse et en subtilité. L'étude et ses premiers résultats rendent compte que ce mouvement, ce geste du corps est une intellectualité de la « pensée ». C'est une technique corporelle qui se conjugue à une véritable posture mentale. Mauss explique ainsi ce qu'il entend par technique du corps :

« J'entends par ce mot les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. [Il précise] : J'appelle technique un acte traditionnel efficace [...]. Il faut qu'il soit traditionnel et efficace. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition. C'est en quoi l'homme se distingue avant tout des animaux : par la transmission de ses techniques et très probablement par leur transmission orale⁹⁷⁵ ».

⁹⁷⁵ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », In, *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15, 1936, communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html. Consulté le 9 juin 2016, pp. 9-10.

Le Bigidi n'est que la réponse intelligente de l'individu face à l'entropie qui a lui succédé tout au long de son histoire, celle de l'arrachement, de la désidentification, de la réidentification, de la déshumanisation, de la désatialisation et de la racialisation. Il l'a donc intégré, comme un phénomène d'osmose pour en faire sa réalité propre, afin de continuer à vivre et faire exister son humanité. La colonisation et l'esclavage ont été l'un des principaux facteurs fondateurs du déséquilibre de l'être, au point qu'il devient structurant pour lui. La danse antillaise et guyanaise manifeste le chaos, le désordre, l'imprévisibilité, la discontinuité, le *fap-fap* dans une *driv* corporelle et une feinte du temps, soutenue par la clé de l'adaptation permanente, la *rèpriz*. On admet dès lors que le chaos qui émane du corps dansant, est une conscience et un choix de vie assumés. Car ici, l'intégration du déséquilibre est appréhendée comme une force pour une grande majorité des populations de ces territoires. C'est-à-dire le déséquilibre est de l'ordre du rebondissement, de la vitalité, du *tonbé-lévé*⁹⁷⁶, du *pòté-mannè*⁹⁷⁷, il faut être en permanence dans l'action, c'est le refus de l'inertie ou de la désespérance, sinon c'est la *mort*. *La geste* Bigidi retranscrit cette façon de concevoir la vie. Le Gwoka, le Bèlè et le Kasékò, nous l'avons vu ne sont pas uniquement une danse, ni seulement une musique, mais ils affirment un état d'être factuel. C'est la nature propre de l'individu, qui se révèle aussi en dehors du *Lawonn*, si l'on prend le temps d'observer les individus dans des espaces de vie différenciés : la rue, la famille, les champs, les fêtes ou lors des rites funéraires. Le paysan quand il chante dans son champ, on entend le tambour dans sa voix. Lors des échanges sociaux par le toucher, les mimiques, les expressions du visage, les *kip*, *kyip*, *tchiipp*⁹⁷⁸, les *koudzyé/koutzyé*⁹⁷⁹, les rires éclatants, les paroles en sourdines (*anba fey*⁹⁸⁰), les *bòdé apiyé*⁹⁸¹, les *alévire*⁹⁸², (les retournements) de l'être, qui déstabilisent tant l'autre qui ne connaît ou ne comprend pas ces codes sociaux. Cet ensemble heuristique représente la manière qu'ont les gens de vivre. Par conséquent, le Bigidi, le Wèlto et le Nika ne sont pas circonscrits dans le *lawonn léwòz*, *bèlè* ou le *konvwé kasékò*, mais se déclinent, s'élaborent dans la vie de tous les jours, et ces trois cultures au tambour, ne sont que l'aspect synthétique de *dansélavia*

⁹⁷⁶ Chuter vers le bas pour se redresser aussi vite en un seul geste.

⁹⁷⁷ S'activer, se dépêcher.

⁹⁷⁸ Onomatopée traduisant le désaccord, la désapprobation, le mécontentement, l'énervement, la colère et parfois/secondairement de l'étonnement ou de la déception. Il lui est attribué depuis peu une étymologie d'un des nombreux dialectes africains.

⁹⁷⁹ Coup d'œil, regard furtif.

⁹⁸⁰ Discrètement, sournoisement.

⁹⁸¹ Fête sans retenue, amusement sans arrêt, fêtes imprévues.

⁹⁸² Aller-retour.

(danser la vie), c'est-à-dire que : « La vie n'est possible que dans un univers loin de l'équilibre⁹⁸³ ».

Se rapprochant de la théorie du chaos de James Gleick, qu'il définit de la sorte :

« “Ceux qui étudiaient la dynamique du chaos découvrirent que le comportement désordonné des systèmes simples agissait comme un processus *créatif*. Il engendrait la complexité : des formes richement organisées, tantôt stables, tantôt instables, tantôt finies, tantôt infinies, mais exerçant toujours la fascination du vivant⁹⁸⁴ ».

Ce geste fondateur est conforme à la vision du monde des Antilles et de la Guyane et de leur relation à l'autre, qui exprime l'immanence de deux principes qui sont l'impermanence et le *fap-fap*. Nous l'avons noté tout au long de cette étude que les vocables imprévisibilité, désordre, chaos, ambivalence, ambiguïté, paradoxe sont naturels dans ces sociétés, et la somme de tous ces traits de caractères relèvent de *l'ambigüité*. Aucun de ces termes ne convoquent l'ordre, la norme, la régularité, la prévision. On est donc en droit de s'interroger, à l'instar de Glissant, comment les hommes gèrent-ils l'imprévisible, le baroque, le divers ? Le philosophe y répond par le détour. On est aussi contraint de porter cette réflexion, où l'être ne peut penser son existence dans un déséquilibre permanent avec une absence totale de stabilité. Et l'intuition poétique ne nous aide pas à résoudre cette énigme. En effet, la créolisation de Glissant nous fait intégrer un nouveau paradigme, dans le fait d'exclure dans notre réalité et notre rapport au monde, le dogme binaire, rationnel en noir/blanc, chaud/froid/, haut/bas ou droite/gauche. Selon lui, le métissage produit de l'imprévisible qui est la somme d'une synthèse qui toutefois permet à chaque unité sa singularité et il conçoit que c'est par cette perception que le monde s'élargit. C'est la philosophie du Tout-monde et de la poétique de la relation entre les langues, les personnes, les cultures et les endroits de la terre. Être ensemble avec les autres tout en étant différent. Il nous soumet aussi le concept de « tremblement » et de « digénèse », car on n'est jamais certain de ce qui peut arriver. Cette intuition glissantienne conforte en quelque sorte, la philosophie du Bigidi. En tenant compte de notre étude, il y a un élément qu'il faudrait ajouter. C'est le concept de *rèpriz*, clé de l'harmonie qui éclaire en réalité le « tremblement », ainsi que l'opacité de l'imprévisibilité de Glissant, qui se trouvent résolus par le principe de l'harmonie du désordre.

⁹⁸³ Ilya Prigogine (dir.), *L'Homme devant l'incertain*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 32.

⁹⁸⁴ James Gleick, *La théorie du chaos*, Paris, Flammarion, 1991 (1^e ed), coll. Champs sciences, 2008, (éd originale : *CHAOS*, The Viking press, New-York, 1987, p. 69.

Nous l'avons vu, la *rèpriz*, à l'intérieur du système tambourinaire et chorégraphique, se résume au dernier temps final du mélorythme. Dans le cas du *léwòz*, c'est le temps ultime et in extremis qui rétablit l'ordre, l'harmonie sous-jacente étant maintenue et instituée. Nous l'avons compris, la *rèpriz* est l'assurance absolue de l'équilibre, ce, quel que soit l'élément imprévu qui pourrait surgir du *Lawonn*. Il ne peut donc, en aucun cas, être un facteur perturbateur ou déstabilisateur du groupe social en présence. La *rèpriz*, phase d'adaptation est le précipité actif, qui peut être convoqué à tout moment par le groupe, pour faire taire le désordre. Ce qui nous pousse à vouloir transférer sa signification sur le plan symbolique, car au-delà de sa fonction dans le cadre de la *swaré-léwòz*, la *rèpriz* nous pousse à croire que tout problème a sa solution, et nous invite donc à nous accrocher à l'espoir, l'espoir de la résolution de toutes difficultés, même au dernier moment. Par conséquent, l'*ambiguidité* de l'être ne doit pas être entendu comme un désordre non formalisé, qui laisse présumer que l'individu se laisse balloter dans l'incapacité de construire sa vie de façon pensée et organisée, ou de progresser sur une ligne rectiligne pour atteindre un but. L'*ambiguidité* ne veut pas dire l'acceptation passive d'une instabilité perpétuelle, impliquant une impossibilité de prendre des décisions efficaces pour soi-même, pour sa famille voire pour son « pays ». Le Bigidi n'augure nullement l'arrêt ou le recul. Bien au contraire, il opère comme technique de maîtrise absolue du déséquilibre : feinter, esquiver, détourner, contourner momentanément le problème, la difficulté, pour attendre le moment opportun, c'est-à-dire la *rèpriz* pour continuer d'avancer. C'est la leçon que le danseur de *léwòz*, de *nika* et de *wèlto* nous enseigne, quand il déstructure ses mouvements, pour entraîner le *tanbouyé* dans le sillon de sa distorsion corporelle, créant ainsi une distorsion sonore qui, à la *rèpriz*, permet à ses mouvements de se retrouver en *homoharmonie*. Le Bigidi est indubitablement une des clés technique, artistique, esthétique, poétique et philosophique de la danse traditionnelle antillaise et guyanaise. Il met, probablement au goût du jour, une qualité propre et naturelle de l'être humain dans sa capacité, à trouver toutes les ressources, et à explorer tous les champs du possible en vue d'apporter des réponses sociales et symboliques à ces questionnements et aux problématiques auxquelles il est confronté. Rappelons-nous, le Bigidi est guadeloupéen, le Nika est guyanais, tandis que le Wèlto est martiniquais. Ils sont respectivement inscrits dans les corps à travers la danse *gwoka*, le *kaséko* et le *bèlè* qui les portent. C'est d'ailleurs pour cela qu'ils apportent des réponses spécifiques de nature sociale, esthétique, formelle, fonctionnelle, pertinentes, efficaces et donc intelligibles aux Antillais et aux Guyanais.

Ce qui ne signifie pas qu'ils ne puissent interpellier et faire sens pour des non Antillais et Guyanais, à travers leurs modalités expressives et symboliques. Quant au Bigidi il est une transcendance, un opérateur de créativité, un exemple de la formidable inventivité de l'Antillais et du Guyanais. Le Bigidi est un nouveau paradigme, tant il révèle un dépassement des codes et normes généralement en usage dans les rapports équilibre versus déséquilibre. Mais surtout, il explicite comment l'être s'inscrit et gère le désordre par la résolution de la *rèpriz*. L'Antillais et le Guyanais reformulent ces logiques binaires et leur pensée dichotomique pour se construire, bien au-delà de ces codes dogmatiques et par-delà ces pensées absolues. C'est bien pour cela, le Bigidi dépasse le seul cadre des techniques de corps ou encore du champ musical ou chorégraphique, pour opérer plus largement dans le champ social.

Ici, l'homme sait trouver au tréfonds de son être toutes les intelligences de la ruse, de la tactique stratégique, parfois silencieuse, pour s'enquérir une résistance offensive, une forme de sublimation de la ténacité, pour avoir le droit de vivre, d'exister. C'est surtout que le Bigidi débouche sur une formidable adaptabilité des Antillais et des Guyanais, et libère l'étonnante inventivité de l'homme, qui construit, reformule, élabore les choses par-delà l'instable, par-delà ce qui semble être un déséquilibre. Il fabrique, tel un orfèvre, de nouvelles modalités existentielles, esthétiques, culturelles, qui transcendent un grand nombre de codes et normes, en ayant comme parade la litanie des « hélas c'est à la volonté de Dieu », l'humour, le rire, le Bigidi. L'Antillais et le Guyanais entrebâillent la porte, pour laisser passer l'imprévu avec comme parade l'esquive, la feinte, le déséquilibre, ce, dans le but de résister pour être debout, en conservant ainsi l'art de rebondir. Cette poétique de l'existence et ses réponses contextualisées ne sont pas l'apanage des seules sociétés guadeloupéennes ou créoles. Michel De Certeau⁹⁸⁵ a longuement mis en lumière un certain nombre de modalités de l'invention du quotidien et des formes de résistances sociales et culturelles, développées par les acteurs sociaux en situation de « dominés ». Ces derniers démontrent une formidable inventivité, accompagnée d'une grande faculté de réélaboration de nouvelles logiques fonctionnelles où le déséquilibre, l'hétérogène, le multiple, l'absence plus ou moins prononcés d'un arrière-plan se posent, tels des pivots à partir desquels s'opèrent les processus dynamiques de créations.

Progressivement, le mot Bigidi prend une dimension nouvelle. Utilisé comme un verbe d'action "*an ka Bigidi*", "*ou ké Bigidi*", pour se transformer en une véritable théorie du Bigidi.

⁹⁸⁵ Michel de Certeau, *op., cit.*, p. 114.

Cet élargissement du champ conceptuel du Bigidi dépasserait donc le seul cadre d'un état physiologique ou mental, jusqu'à faire sens dans d'autres champs (dont social, géographique, économique, anthropologique, politique ou philosophique). À ce propos, la psychiatre guadeloupéenne, Hélène Migerel⁹⁸⁶, considère que « le refus de tomber », évitant la chute, dans le processus du Bigidi, préserve l'estime de soi tout autant que l'intégrité psychique de l'individu. Le Bigidi, dans la linguistique créole, apparaît comme étant spécifique à la Guadeloupe. Mais en confrontant les expériences avec d'autres Caribéens, des mots comparables émergent pour décrire cette manière d'appréhender la vie. Bigidi pour les Guadeloupéens trouve son équivalence notamment dans le *wèlto*, ou *wèy ou pa wèy* pour les Martiniquais, le *nika* pour les Guyanais, le *bité* pour les Haïtiens au moment de la transe dans la culture vaudou et *Malandragem*, pour les brésiliens dans la capoeira. Pour ces derniers cela signifierait « une forme de sagesse, car le danseur doit toujours être prêt et présent à répondre par une façon plus intelligente, s'il est surpris par son adversaire, en utilisant la feinte et l'esquive⁹⁸⁷ ».

Le Bigidi réinterroge la question de l'identité dans les sociétés antillaises et guyanaises. Il permettrait d'introduire le principe de fluidité/*circularité*, pour dégager une cohérence du débat identitaire qui, jusqu'alors, s'arc-boute dans des acceptions antagonistes de l'assimilation, de la Négritude, de la Créolisation et de la Créolité. En quelque sorte, il s'agirait d'aboutir à une production d'une *rèpriz* qui admettrait la complexité d'une intégration de l'antagonisme comme une cohérence.

La richesse de la signification du terme Bigidi dans la langue créole démontre l'intégration de sa généralisation, en tant que phénomène qui régit les rapports sociaux.

VII.2.2 Taxologie du Bigidi

- Ces nombreuses années de recherche empiriques sur le Gwoka nous ont permis d'étudier le mot Bigidi, depuis son étymologie première aux acceptions diverses, auxquelles il

⁹⁸⁶ Hélène Migerel, 2016, *op.*, *cit.*

⁹⁸⁷ Lors de notre séjour au Brésil, à Bélo Horizonte en 2013 où nous étions invitée par le chorégraphe Rui Moreira, au Festival des Arts Nègres à diriger un master class de *Techni'ka*. Nous avons toujours pour habitude d'échanger avec les danseurs et les chorégraphes sur leur culture, leurs pratiques et démarches artistiques. C'est au cours d'une discussion comparée entre la danse *gwoka* et la Capoeira du Brésil, que la danseuse Gaya Dandara nous indiqua ce terme susceptible d'être un synonyme du Bigidi.

renvoie. Nous en relevons que le Bigidi s'emploie, tout d'abord, comme terme circonstancié. On est en Bigidi en raison de :

- Mauvaises nouvelles ;
- Paroles indécentes ;
- Surprises désagréables ;
- Faiblesses corporelles.

Cette acception diverse, en fonction de la circonstance, est du même ordre que le Bigidi du corps dansant en tant que production émotionnelle, corporelle, pouvant déboucher sur une philosophie :

- Un état émotionnel

Yo soti aprann-mwen mò a misyé entel, woy ! An Bigidi lè an tann sa. / on vient de m'annoncer le décès de monsieur Untel. Cette nouvelle m'a chamboulée.

- Un état comportemental

Boug-la sou tèlman, kè i ka Bigidi, mé i paka foukan atè. / Cet homme est tellement ivre, qu'il trébuche, mais il ne tombe pas.

- Un état physique :

I ka Bigidi é anplis disa i ka maché kochi / Il est en déséquilibre et de surcroît, il marche de travers.

- Un état d'esprit

Tonbé-lévé, Bigidi, mé pa janmè pèd lèspwa / Tu peux trébucher, tu peux perdre l'équilibre, (faillir, flancher, être déstabilisé, perdre pied), mais ne désespère jamais.

Il peut aussi traduire une forte hésitation de la part de l'individu comme par exemple :

Asé Bigidi, fè lidé a-w ! / Arrête de tergiverser, prends ta décision.

Ou k'ay ou pa k'ay, pa Bigidi ! / Tu y vas ou tu n'y vas pas, cesse d'hésiter.

Gadé-y Bigidi, i pa sav kijan pou palé ba fi-la/ Regarde le, il est indécis, il ne sait comment approcher la jeune fille.

Synthétiquement, l'origine du mot Bigidi nous conduit à plusieurs significations :

- Dans le dictionnaire créole-français de Sylviane Telchid et Hector Poulet, le terme Bigidi renvoie dans le créole guadeloupéen aux substantifs : vaciller, hésiter, tourner autour du pot.
- Hector Poulet (chercheur-linguiste guadeloupéen), nous donne une piste à propos de l'origine étymologique du mot Bigidi. Selon lui, la sonorité du mot indique qu'il ne vient pas du français, ni même d'un dialecte latin. Il défend l'hypothèse selon laquelle le mot Bigidi viendrait, de l'anglais « to be giddy », qui signifie avoir le vertige, être étourdi, assommé, ivre.
- Moïse Benjamin (le conteur Benzo⁹⁸⁸), nous propose des synonymes de la langue créole guadeloupéenne, se rapprochant du mot Bigidi : *zinglété* (vaciller, se déplacer maladroitement), *lofé* (avancer en hésitant) , *bènèkaké* (hésiter, trébucher), *fè koukougyègyè* (hésiter sur une direction à prendre, gauche ou droite), *ka bédikanna* (vaciller, tituber), *ka bat chat* (hésiter, revenir sur son geste, surpris par une présence inattendue), *reté doubout* (vaciller, tituber puis se stopper net), *ka manjé bèk* (hésiter, revenir sur son choix).
- Dans l'inventaire étymologique des termes créoles des caraïbes d'origine africaine de Pierre Anglade, nous trouvons en fongbe (langue véhiculaire employé au Bénin, Nigéria, Togo), le mot « *bligidi* » qui qualifie quelque chose de grand. « *E (d) o xo bligidi* : il a prononcé de grandes paroles.⁹⁸⁹
- On peut retrouver le mot « *bligidi* » dans le dictionnaire étymologique créole portugais d'Afrique où il est une onomatopée en forro (langue créole à base portugais de Sao Tomé et Príncipe (une île au large du Cameroun) qui marque une chute. « *Zozé tava ka kolê, ba bligidi* : « José courait, il est tombé » (litt. « il est allé *bligidi* »)⁹⁹⁰.
- Dans *Dictionary, Canarese and English*, de Daniel Sanderson, on retrouve la même sonorité, telle que « *tigidi-bligidi* » qui signifie confusion, incohérence⁹⁹¹.
- Jean Bernabé⁹⁹², dans « Relance lexicale créole et contraste optimal », affirme que l'on trouve des formations typiquement créoles *blip*, idéophone indiquant un mouvement de chute : *blo*,

⁹⁸⁸ Benzo, *Alèz pou palé kréyòl*, Gourbeyre, Éditions Nestor, 2014, p. 49.

⁹⁸⁹ Pierre Anglade, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, Paris, L'Harmattan, Coll. Sémantiques Monde Caraïbes Linguistique, 1998, p. 67.

⁹⁹⁰ Jean-Louis Rougé, *Dictionnaire étymologique des créoles portugais d'Afrique*, Paris, Karthala, 2004, p. 297.

⁹⁹¹ Daniel Sanderson, *A Dictionary, Canarese and English*, Bangalore Printed At the Wesleyan Mission Press, 1858, p. 504.

⁹⁹² Jean Bernabé, « Relance lexical créole et contraste optimal », *In, Manioc*, 2009, p. 11, <http://www.manioc.org/gsd/collect/recherch/import/crillash/Relancelex.pdf>. Consulté le 11 novembre 2010.

blogodo, blengendenng. Ces mots étant des onomatopées, traduisant le bruit de la chute, est aussi un idéophone constituant des substantifs désignant également un bruit. Le verbe *bligidi*, signifie selon lui : « vaciller » et sans le phonème *l*, veut dire « bafouiller bégayer ».

Nous avons pu observer que, lorsque le Guadeloupéen rencontré au coin d'une rue, de façon inopinée, énonce le terme Bigidi, il réalise simultanément le geste et le mouvement de perte d'équilibre du *léwòz*. En outre, lors des *masterclass* de Techni'ka à l'étranger, il était surprenant de voir se réitérer chez des non Caribéens, danseurs amateurs ou professionnels, jeunes ou adultes, la reproduction du même mouvement de perte d'équilibre du *léwòz* à l'énoncé du mot, sans que nous en obtenions d'autres explications ou précisions. Le phénomène Bigidi se révèle ainsi, autant chez les Guadeloupéens que les étrangers, associant donc la parole au geste. Nous observons que la simple énonciation du terme ne se conçoit pas sans sa traduction corporelle : « le verbe incarné ». Cette incarnation est déjà présente dans le mouvement physique de l'appareil phonatoire nécessaire, au résultat sonore Bi-gi-di. Ainsi donc la formulation par le geste, lorsque l'individu émet la vocalise Bigidi, n'est autre que la formulation gestuelle externe par le corps en entier, en écho à la formulation gestuelle interne localisée de l'organe phonatoire.

Nous avons été interpellée par la graphie alphabétique du mot qui révèle finalement un rapport à la notion d'équilibre. Le mot B(I)G(I)D(I) est constitué de trois réitérations de la voyelle « I » qui visuellement parlant pourrait symboliser l'équilibre et la verticalité. Mais cette remarque qui impliquerait à la fois le caractère arbitraire du langage et de sa graphie ne nous permet pas d'aller au-delà et donc d'en tirer des conclusions avérées. En revanche, dans le domaine de la phonétique le professeur Pascal Claman Agrégé de lettres classiques, nous aiguille et nous apporte un élément de réponse quant à la relation ou la causalité possible entre énonciation d'un mot et la génération de sa production corporelle. En d'autres termes, il existerait une relation et une causalité de l'énonciation du terme Bigidi qui entraînerait de manière systématique le Bigidi corporel.

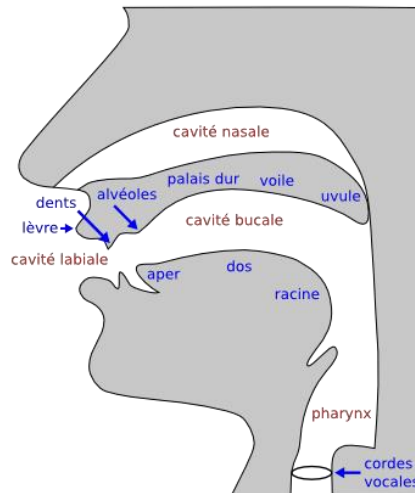


Schéma 14 : Montrant les différents points d'articulation entre : « L'occlusion peut être provoquée par la fermeture des deux lèvres de la bouche ; mais c'est souvent la langue qui provoque cette occlusion lorsqu'elle vient s'appliquer sur les dents, les alvéoles, le palais ou le voile ». Source : professeur Pascal Claman, 2017.

« Le terme Bigidi présente une certaine singularité phonétique. En effet, il s'agit d'un mot de trois syllabes (bi-gi-di) dont les consonnes diffèrent, alors que la voyelle est identique dans chaque syllabe. La permanence vocalique contraste ainsi avec la variété consonantique. Néanmoins, la diversité des consonnes masque une certaine régularité, puisque ces trois consonnes sont toutes des occlusives sonores, c'est-à-dire que le mode d'articulation du [b], du [g] et du [d] implique une occlusion. Cette occlusion est sonore, car ces trois consonnes requièrent une vibration des cordes vocales. Seules occlusives sonores de la langue française, ces consonnes se caractérisent donc par une explosion sonore, contrairement à d'autres consonnes qui se prononcent au moyen d'un souffle régulier ou d'une vibration ([f] ou [r]) [...] On peut donc imaginer que la prononciation de ce mot évoque, paradoxalement, le mouvement et l'immobilité, puisque ces trois consonnes explorent presque tout l'espace buccal, dans une sorte d'instabilité articuloire qui contraste avec la constance vocalique (répétition du son [i])⁹⁹³ ».

Cette analyse nous permet d'établir la relation entre la linguistique et la corporalité, et de comprendre pourquoi à l'énoncé du mot Bigidi, le corps se trouve de fait en instabilité. Elle nous révèle également un mécanisme de construction du langage, qui tend à donner une forme objectivée de la parole, en mobilisant le procédé et la technique de l'onomatopée. L'onomatopée mobilise à la fois la dynamique temporelle et l'intonation formulée par un geste phonatoire, associée naturelle et automatique. Jeter un objet à l'eau, en France par exemple, peut se résumer par l'onomatopée « plouf », tandis qu'aux Antilles ce sera « *Kyouboum*⁹⁹⁴ ! » On ne peut émettre ces mots sans

⁹⁹³ Cf : annexe n°13, Pascal Claman, texte intégral reçu par courriel Email en 2017.

⁹⁹⁴ Bruit d'un corps qui entre dans l'eau.

respecter la métrique, l'intonation précise que leurs prononciations imposent par le geste phonatoire. Il s'agit d'une forme d'objectivation d'une réalité, de son énonciation et de sa transcription corporelle. Cette réalité objectivée peut ainsi se transmettre au-delà de son cadre culturel originel.

VII.2.3 Le Bigidi de l'altérité

Lorsque l'on mobilise le Bigidi, en tant que procédure, on peut vérifier son réinvestissement dans un autre cadre culturel. Nous avons confronté cette culture de l'improbable, relevant du populaire, dans des espaces complètement différents : Cie *Ayikodans*/Haïti, Festival Lent/Slovénie, Rencontre chorégraphique/Sénégal, Conservatoire National de Paris/France, Rudra Béjart Ballet Lausanne⁹⁹⁵, Séminaire/Duke University⁹⁹⁶, et Georgia State University ou Séminaire Corpus Africana/Festival Danses et Continents Noirs⁹⁹⁷/Toulouse, entres-autres. Le Bigidi s'est éprouvé sur des corps empreints de styles, de nationalités et de cultures différents. Nous avons convenu d'un dispositif pour la transmission du Bigidi qui s'énonce selon le plan pédagogique et le cadre procédural suivants :

- Réagir spontanément à la taxonomie par l'énoncé du mot Bigidi ;
- Transfert des appuis des pieds (plante des pieds, talon, *kanté*, demi-pointe) ;
- Mobilité du bas de jambe ;
- *Driv* du corps/*kadans* (changements de dynamiques, état de corps différents) ;
- Feinte du temps (hors temps, contretemps, syncope, accélération-ralenti, silence corporel) ;
- Relation corps-son (*dansè/makè*).

On obtient une lecture exogène du Bigidi au niveau des corps, ayant pour résultat une danse de l'improbable. Le master-class de Techni'ka, tenu en 2002 au Centre Chorégraphique National de Grenoble, illustre cette appropriation, et la réinterprétation de la danse *léwòz* de la Guadeloupe. La danseuse japonaise Kae Kurachi, de la Cie Émile Dubois de Jean-Claude Gallotta, a intégré le

⁹⁹⁵ Rudra Béjart Ballet Lausanne est une école professionnelle supérieure de renommée mondiale, basée en Suisse, qui a la particularité de recevoir des danseurs du monde entier (chinois, italien, belge, allemand, américain, russe, brésilien...).

⁹⁹⁶ Annexe n°14, visuel « Duke University ».

⁹⁹⁷ Annexe n°15, visuel « Corpus Africana ».

cadre procédural et a abouti dans son écriture à une singularité du Bigidi⁹⁹⁸. Kae Kurachi avait le même cadre de consigne que les autres participants, pour créer sa danse. Dans son interprétation de la danse *léwòz*, elle débute son improvisation par une mobilité très fluide de son bas de jambe droite, qui se lève pour se placer devant la gauche, avec un léger accent du bassin, qui prend le relais pour permettre le changement de jambe⁹⁹⁹. C'est la jambe gauche qui poursuit la danse en s'allongeant en arrière pour effectuer un détourné¹⁰⁰⁰. Cette séquence met en évidence que la danseuse Kae a su utiliser les moteurs de mouvements en gwoka : le bas de jambe et le bassin. Kae Kurachi, dans son interprétation, et sa prise d'initiative a intégré, d'une part, le principe de la relation au *makè*¹⁰⁰¹, ainsi que le jeu d'improvisation, et d'autre part, en provoquant la création musicale¹⁰⁰². Ainsi, à partir de son jeu improvisé, elle a établi un dialogue et une relation au *makè*. Elle fait montre d'une compréhension essentielle : en plus d'être un corps dansant, elle est aussi un corps musical. Elle utilise un pas : le pas fondamental du Gwoka, que nous nommons le *genou-cassé* (principe de piétiner avec un pied à plat et l'autre en demi-pointe), coordonné avec le déhanché latéral du bassin, comme élément de phase d'exposition. Elle va jouer de changements de dynamique par des petits accents du bassin, par une modulation du piétiné en termes de niveau et entrecoupé d'une énergie douce ou de rebonds tonique du *genou-cassé* déplaçant son corps, qui correspond à l'initiation de sa phase de rupture ou entrer en Bigidi. On perçoit que le *makè* en homologie reproduit chacun de ces accents sur son tambour¹⁰⁰³.

Dans sa performance, la danseuse Kae introduit, avec pertinence, le principe du Bigidi, par une rupture inopinée dans l'accélération imprévue de sa gestuelle. Elle combine, dans une grande rapidité, un petit saut impulsé par le bas de jambe gauche, ainsi qu'une mobilité latérale du bassin, avec une cassure brusque dans un *tonbé-lévé* rapide (chuter vers le sol pour se redresser aussitôt), qui se poursuit par un prolongement du dos et du bras droit (jambes allongées), dans un silence corporel¹⁰⁰⁴. Le dos plat est prolongé dans une suspension, où on voit la danseuse Kae au bord de la chute. Elle est à l'apogée de sa phase de rupture, c'est-à-dire de son Bigidi. Elle rattrape ce

⁹⁹⁸Annexe 48, vidéo Techni'ka : DVD documentaire de Laurence Rugard « Techni'ka », C Nou mnem, décembre 2005. Source : Léna Blou.

(danseuse Kae Kurachi, interprète de la Cie Émile Dubois de Jean-Claude Gallotta).

⁹⁹⁹ Extrait 1 : 00''01''- 00''04''.

¹⁰⁰⁰ Extrait 2 : 00''01''- 00''04''.

¹⁰⁰¹ Extrait 3 : 00''01- 00''02''.

¹⁰⁰² Extrait 4 : 00''01''- 00''04''.

¹⁰⁰³ Extrait 5 : 00''01''- 00''09''.

¹⁰⁰⁴ Extrait 6 : 00''00''- 00''01''.

déséquilibre par son bas de jambe qui prend le relais, pour la poursuite de sa danse¹⁰⁰⁵. Elle réalise sa phase d'adaptation ou *rèpriz*.

Cette accélération est pertinente, parce qu'elle matérialise l'annonce au *makè*, pour lui signifier l'exécution de la *rèpriz*. Ce qui était remarquable chez cette danseuse, c'est d'avoir su respecter et matérialiser le dernier temps de la *rèpriz* par un silence corporel, en lieu et place d'une poursuite prévisible d'un jet de mouvement. Kae Kurachi surprend, car elle prolonge au contraire ce silence où son corps est au bord de la rupture, où elle s'adapte au dernier moment par une nouvelle accélération du mouvement¹⁰⁰⁶. Cette danseuse, étrangère à la culture-*ka*, ne danse pas le *léwòz* tel qu'il est appréhendé en Guadeloupe. Elle a su en quelque sorte danser son *léwòz* empreinte de sa technique fondatrice, la danse contemporaine européenne. Pourtant, elle se conduit, agit en parfaite et « sublime » danseuse de *léwòz*, au point de susciter, de manière unanime, chez les spécialistes du *Gwoka*¹⁰⁰⁷ (chanteur, danseur, musicien), l'expression *Byen dansè*, pour signifier sa qualité de danseuse d'exception, virtuose. L'altérité du Bigidi démontre un premier aspect de la portée universelle du principe fondateur qui considère que toute réalité ou expression relève de la trialectique rupture/adaptation/fluidité.

VII.2.4 Corps dansant corolaire du Corps social

Selon Daniel Sibony, la danse est l'interface du social. Ainsi, le corps social et le corps dansant ne font plus qu'un, pour révéler le dire inaudible : « Les forces cachées, les mémoires enfouies, les replis de l'âme que l'on voudrait mettre en lumière, ou déplier¹⁰⁰⁸ ». Il met en exergue cette fine alchimie entre le discours du corps, à travers les mouvements dansés, et les logiques sociétales. Par ailleurs une société ne peut se concevoir sans la présence effective d'individus, uniquement construite avec des lois et des règles. Le corps garde les traces de son histoire personnelle, mais également celle de l'histoire collective qui élabore des réponses silencieuses en écho aux divers traumatismes. C'est un langage inaudible que seule la danse peut révéler.

Cette assertion se vérifie autant à travers les master-class que lors des rencontres chorégraphiques ou de séminaires scientifiques, réalisés aussi bien en Guadeloupe qu'à l'étranger.

¹⁰⁰⁵ Extrait 7 : 00''01''- 00''05''.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, 7'43'' à 7'45''.

¹⁰⁰⁷ Tous ceux qui ont visionné le documentaire sur la *Techni'ka* notamment la directrice de l'école traditionnelle *Kamodjaka* de la commune de Morne-À-L'eau et le *tanbouyé* et danseur de *Léwòz* Mario Coco.

¹⁰⁰⁸ Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 29.

Il est vrai que nous avons eu très souvent l'opportunité d'éprouver le Bigidi par la praxis. Et nous obtenons souvent le même résultat, lorsque nous sommes amenée à communiquer, à parler de la philosophie de la danse *gwoka*. Généralement le public concerné (artistes, chercheurs ou de simple curieux), perçoit l'aspect philosophique et réceptionne ou intègre le Bigidi selon ses propres références et histoires personnelles. La tendance que l'on constate, au travers de nombreuses expériences faites autour du Bigidi (stages de danse, spectacles, échanges informels, conférences, séminaires, colloques), c'est la rapidité avec laquelle les individus reformulent, réinterprètent ou « philosophent » sur le Bigidi, et très souvent n'attendent pas de réponses rationnelles de notre part. Nous retiendrons, à ce propos, la causerie populaire, en 2007, à la médiathèque du Moule, et renouvelée, en 2015, au CREPS Antilles-Guyane, qui a croisé les acteurs de champs disciplinaires variés (historien, psychiatre, ethnologue, politologue et sociologue). On en dégage, au niveau du discours des pratiquants et de ceux qui s'y intéressent, globalement deux points de vue en réponse à la question : que représente le Bigidi pour vous ?

Le premier point de vue est celui que les gens, de manière explicite, rendent compte d'une corrélation qu'ils établissent entre la danse *gwoka*, notamment le Bigidi et leur société :

« Comment y puis-je être insensible ? D'abord un comportement où le Bigidi trouve sa place dans l'enfance, où le racisme anti-indien sévissait comme la peste, mais à ces âges-là le Bigidi vous sauve sans dire son nom¹⁰⁰⁹ ».

« De mon point de vue, les Guadeloupéens sont et possèdent en eux ces fragments qu'ils ont nourris en partie de leur sang. Le Bigidi du danseur de *Ka*, son aptitude à évoluer dans une instabilité maîtrisée, puisqu'il ne tombe jamais, m'entraîne à repérer chez le Guadeloupéen, l'homme du « masko » dont la ferveur optimiste lui permet de résister victorieusement aux dangers du système, tant que le son du tambour *Ka* résonnera dans ses veines et qu'il pourra danser¹⁰¹⁰ ».

« La 1^{ère} fois que j'ai entendu le mot, c'était de la bouche de ma mère qui qualifiait ainsi la démarche incertaine d'Abel *Ronm*, un ivrogne célèbre du quartier *Badlasous*. Il titubait, défiait les lois de la gravité, mais ne tombait jamais, c'est le personnage que j'ai en mémoire, que je vois balancer, danseur malgré lui¹⁰¹¹ ».

¹⁰⁰⁹ Jude Sahaï, journaliste RCI (Radio Internationale de la Caraïbe).

¹⁰¹⁰ Michel Rovélas, plasticien, 2008.

¹⁰¹¹ Raymonde Pater-Torin, professeur d'éducation physique et danseuse de *gwoka*.

L'autre point de vue tente une forme d'objectivation pour expliquer la culture Bigidi, comme fait inhérent de la société guadeloupéenne :

« Ce corps traversé de secousse, ne fait que rappeler les tremblements du corps social. Alors comment réagit ce corps social ? Depuis tantôt, nous avons su introduire le Bigidi dans notre quotidien. Puisque nous ne sommes pas maîtres du jeu, il ne nous restait plus qu'à jouer le jeu¹⁰¹² ».

« Le Bigidi est donc une langue littéraire qui se débat, entre Français et Créole, en un va-et-vient conscient ou inconscient. Il est aussi dans une narration qui oscille entre la rigidité de l'écrit et l'envolée de l'oralité¹⁰¹³ ».

De façon générale, il en ressort une conception et une définition du Bigidi comme un trait saillant de la société guadeloupéenne, une capacité de l'individu à rebondir en permanence, à toujours se relever, considérer alors comme un atout majeur et un état d'être, une forme de posture acceptée et intégrée par la très grande majorité de la population. Le Bigidi est présenté comme une clé qui, à chaque fois, résout le problème.

Les mille cent trente-trois réponses, recueillies au cours de l'enquête¹⁰¹⁴ réalisée entre octobre et décembre 2018, via le site internet « survey », confirment ce positionnement du Guadeloupéen, quant à sa subjectivité qui présente le Bigidi non pas comme une tare, mais plutôt comme une fierté, un idéal. La première observation, que l'on doit noter, c'est que 91% des interrogés connaissent le mot Bigidi, dont un nombre important de réponses féminines, 78% en moyenne de femmes contre 21% d'hommes. Cette différence nous surprend, puisque c'est le corps masculin qui, davantage, interprète le geste Bigidi dans le *léwòz*. Cette grande différence peut probablement signifier que la femme, dans ce type de société, est encline à vivre des situations précaires, instables (femmes seules, éducation des enfants, chômage, violences physiques et psychiques).

Il semble que 81% d'enquêtés considèrent que le Bigidi définit parfaitement la société guadeloupéenne, contre 14% qui ne l'envisagent pas de la sorte. Il en ressort, de façon évidente, que les Guadeloupéens se reconnaissent et se définissent dans la philosophie du « Bigidi mè pa tonbé », selon l'acception que le Bigidi est consubstantiel à l'être guadeloupéen, ceci, dans tous

¹⁰¹² Guy Lafages, scénariste/ réalisateur.

¹⁰¹³ Ernest Pépin, écrivain et poète guadeloupéen.

¹⁰¹⁴ Cf : Annexe n°16, résultat enquête sur le Bigidi via le site internet « survey », décembre 2019.

ses aspérités (de la feinte, la stratégie de survie, la capacité à rebondir en dépit des obstacles). Il en résulte une posture collective admise liée à l’histoire coloniale du « pays » Guadeloupe.

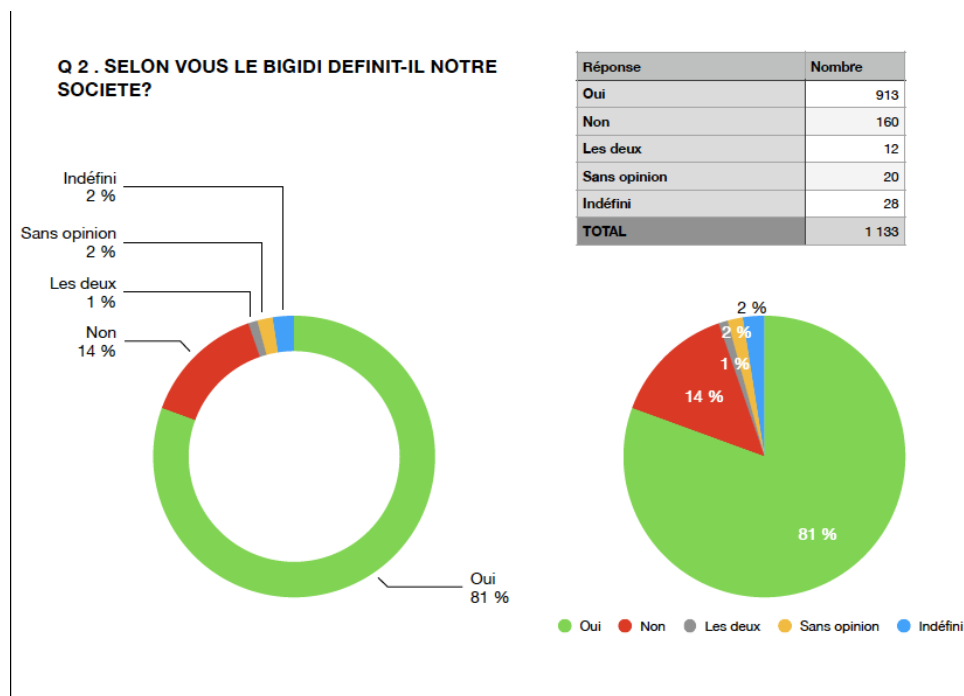


Schéma 15 : Résultat de l’enquête via internet en 2019 sur la représentation du Bigidi pour les Antillais et les Guyanais et les Guadeloupéens en l’occurrence.

Le second constat montre que la tranche d’âge qui connaît le plus le Bigidi est comprise entre 50 et 59 ans, dont la population active (employés) 47%, répondant au questionnaire, contre 1.77% de jeunes âgés entre 18-20 ans et les 0.26% de sans emplois. La troisième remarque concerne la pluralité des réponses, notamment la diversité géographique. À la question : « Dans quelle ville habitez-vous actuellement ? », on dénombre 68% de la Guadeloupe, 2% de la Guyane, 6% de la Martinique, 21% de France métropolitaine et 2% de l’étranger (Zimbabwe, Mayotte, Pacifique, Tahiti, Belgique, Londres, Suisse, Saint-Martin, États-Unis, Nouvelle-Calédonie, Roumanie). On retient par ailleurs que seulement 1% proviennent de la Caraïbe.

Q 7 . DANS QUELLE VILLE HABITEZ VOUS ACTUELLEMENT?

Réponse	Nombre
Guadeloupe	776
Martinique	70
Guyane	20
Caraïbes	6
France	240
Etranger	19
Indéfini	2
TOTAL	1 133

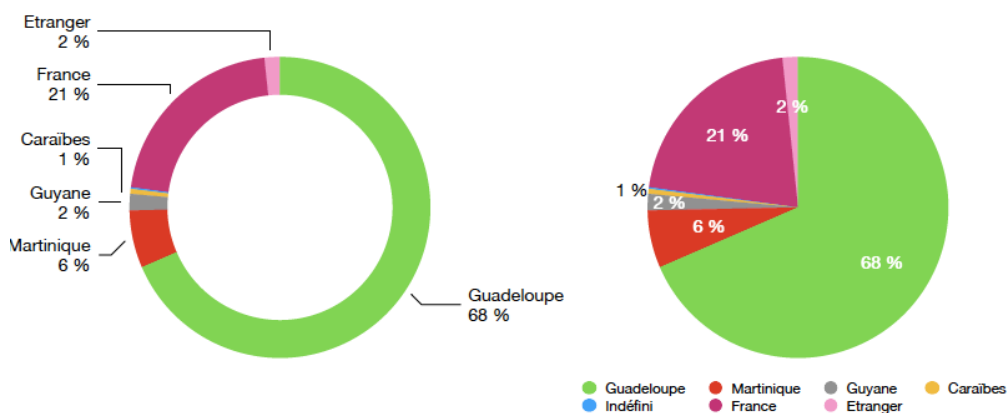


Schéma 16 : Résultat de l'enquête en 2019, sur la relation entre la territorialité et la connaissance du Bigidi pour les Guadeloupéens, les Antillais et les Guyanais.

À la question : « De quelle ville êtes-vous originaire ? » Là encore, on retrouve une grande majorité provenant de la Guadeloupe 76,7%, 1% Guyane, 8% Martinique, 2% d'étrangers provenant (de l'Afrique, du Canada, de la Colombie, d'Inde/Pondichéry, d'Autriche/Vienne), et 13% provenant de la France. Néanmoins, nous présupposons qu'il s'agit, en grande partie, de Guadeloupéens expatriés en France et à travers le monde, même s'il est difficile de l'attester, sauf quelques cas qui précisent qu'ils sont originaires de la Guadeloupe. Par contre, il semble se confirmer que ce sont bien des Martiniquais et des Guyanais qui y ont répondu. Concernant le territoire métropolitain français, nous pouvons avoir l'assurance, pour la plupart, que ce sont des Guadeloupéens qui ont réagi.

Q 8 . DE QUELLE VILLE ETES VOUS ORIGINAIRE?

Réponse	Nombre
Guadeloupe	858
Martinique	93
Guyane	12
Caraïbes	5
France	143
Etranger	17
Indéfini	5
TOTAL	1 133

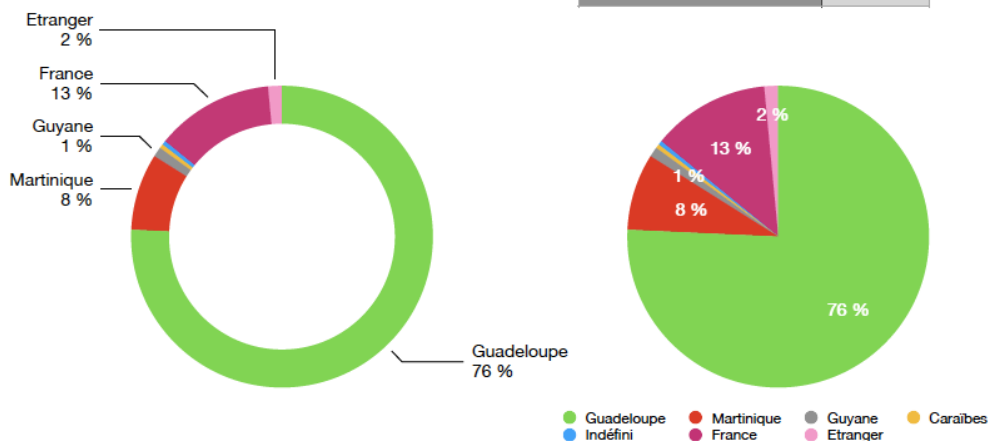
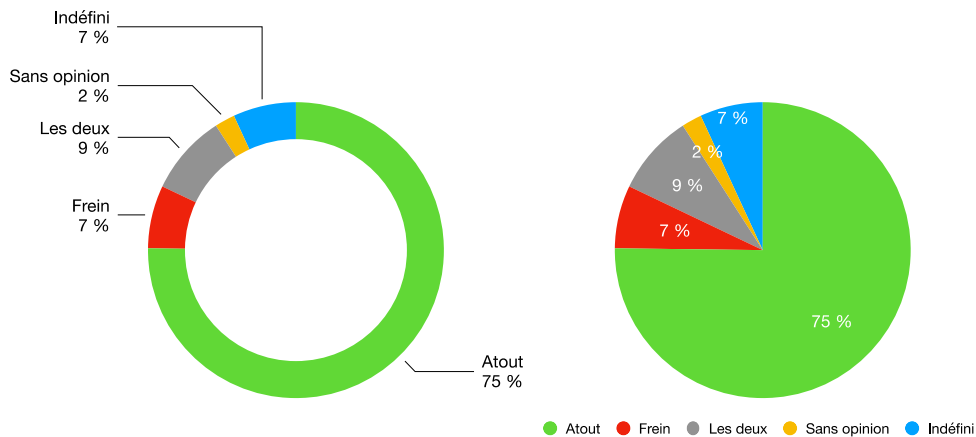


Schéma 17 : Résultat de l'enquête en 2019, entre l'origine en termes de nationalité, et la connaissance et la représentation du Bigidi chez le Guadeloupéen, l'Antillais et le Guyanais.

En réalité, cette enquête nous révèle que seulement 7% des personnes considèrent que le Bigidi est un frein pour la société. Ce groupe met en évidence que l'instabilité permanente, qu'il génère, empêche les prises de décisions, notamment politiques, pour le développement du territoire. Il en ressort par ailleurs que 75% affirment clairement que le Bigidi est un atout, un moyen, une posture, contre 9% qui pensent que c'est à la fois un atout et un frein. Il apparaît donc une conception et une définition, qui met en évidence que le Bigidi représente une capacité de l'individu à rebondir en permanence, un état d'intégration sociale, d'être admis et naturel chez le Guadeloupéen : Une immanence sociale.

Q 3 . PENSEZ VOUS QUE POUR NOTRE SOCIETE, LE BIGIDI EST UN OBSTACLE, UN FREIN OU UN MOYEN DE S'EN SORTIR, UN ETAT D'ETRE, UNE POSTURE?

Réponse	Nombre
Atout	852
Frein	78
Les deux	100
Sans opinion	25
Indéfini	78
TOTAL	1 133



1

Schéma 18 : Résultat de l'enquête en 2019 sur la représentation, la symbolique du Bigidi et le lien possible avec la société *outremérienne*.

Pour compléter cette première phase d'enquête ethnologique, nous rendons compte des confrontations du Bigidi avec le regard externe au *Lawonn gwoka* (artistes ou chercheurs), qui retiennent essentiellement son aspect philosophique, comme étant une clé pour affronter les turpitudes de la vie. Ils l'intègrent, en premier lieu, à titre individuel, puis, en second lieu, le généralisent comme un nouveau paradigme de la conception de l'équilibre. Tous ceux qui ont approché le Bigidi, d'une façon ou d'une autre, considèrent que le Bigidi, ne doit plus être appréhendé comme un fait patrimonial, relevant uniquement de l'oralité guadeloupéenne. Ils suggèrent que, dorénavant, le chaos, le désordre, l'incertitude et l'imprévisibilité doivent être appliqués dans les domaines des Sciences humaines et philosophiques. Le Bigidi est souvent retenu ou compris, non seulement comme une porte d'entrée qui résout, à chaque fois, le problème, mais, il suscite également des réflexions qui dépassent le champ chorégraphique. Le Festival Caribéen de l'Image qui s'est déroulé en juillet 2015 au Mémorial ACTe, initié par le réalisateur Toni Coco-Viloin, sur une journée de réflexion et atelier avait pour thème le « Bigidi Art ». L'axe principal

qui a été retenu et exposé dans le programme était :

« Le Bigidi interroge la mémoire du corps, mémoire vive (dans l'acte contemporain immédiat), mémoire morte (celle de l'évocation et du souvenir), mémoire tampon (celle qui ne dure qu'un temps dans l'acte contemporain médiat) ? Le Bigidi, aux dires des experts de santé mentale, s'apparenterait au phénomène de "L'effraction", un geste psycho-dynamique qui résulte d'un équilibre entre influences extérieures à un individu à un moment donné et résistance intérieure dans un espace donné. À interroger, non ? Le cinéma, outil d'observation scientifique permettrait de déceler des choses qui relèvent de l'invisible dans le Bigidi¹⁰¹⁵ ».

Ce type de rencontres, dont l'essentiel du public était constitué d'artistes photographes, réalisateurs, plasticiens Caribéens, démontre la prégnance de l'actuelle recherche et la prise en compte de l'esthétique du désordre dans le cadre de l'art caribéen, singulièrement autour de la figure emblématique du Bigidi, en tant qu'image (invisible) dans l'écriture cinématographique notamment.

Les nombreuses confrontations du Bigidi, avec des corporalités de cultures différentes, ouvrent toujours un aspect ontologique nouveau, à la fois pour nous, mais inspirent aussi les gens de la société civile. En voici quelques propos qui le témoignent :

« Je réponds aux questions sur le Bigidi avec mes yeux d'étrangère. C'est d'abord un mouvement qui reflète cette facilité/difficulté avec laquelle les peuples insulaires se rattrapent en toute circonstance¹⁰¹⁶ ».

« Le Bigidi, pour moi, c'est d'abord le déséquilibre, la feinte, l'esquive, mais aussi possiblement la fuite. C'est aussi le refus des assurances trop tranquilles, des convictions trop bêtement ancrées, des vies et des choses bien rangées/bien arrangées, et/ou le désir et la volonté de les transcender. C'est dire que si c'est un mouvement, une gestuelle, c'est également une attitude devant la vie¹⁰¹⁷ ».

« Le Bigidi représente l'instabilité, mais surtout une recherche permanente de l'équilibre entre nos craintes et nos affirmations. C'est la résultante d'un entre-deux (africanisation, occidentalisation) qui se manifeste tant en dedans qu'en dehors et se signifie sur les limites que constituent les savantes interactions¹⁰¹⁸ ».

¹⁰¹⁵ Toni Coco-Viloin, réalisateur, scénariste et chargé de mission au Conseil régional, directeur de la commission du film, spécialiste des questions de droit à l'image.

¹⁰¹⁶ Marie Beaupré, conseillère éducation des publics, Direction des Actions Culturelles de la Guadeloupe.

¹⁰¹⁷ Antoine Bory, clarinettiste.

¹⁰¹⁸ Harry Durimel, avocat.

Au-delà de l'intérêt que peut susciter le Bigidi comme philosophie de vie pour l'individu, il réactive ou plutôt met en lumière un moteur de création sous-jacent chez les artistes, dont José Lewest, docteur en Arts plastiques, qui analyse l'esthétique de l'art caribéen que nous qualifions de *bigidant*.

« La diversité des pratiques contemporaines caribéennes aujourd'hui interpelle par ses figures multiples et ses adaptations spectaculaires l'inscrivant de fait par sa nature fluctuante sous le signe du dynamisme [...] cette singulière mobilité générée par les manœuvres d'adaptations et les métamorphoses, révélatrice d'un haut degré de plasticité de l'identité et de la création caribéennes¹⁰¹⁹ ».

Nous proposons l'œuvre de deux artistes qui ont été inspirés par le Bigidi :

« **BIGIDIPLAKATA** » d'Anaïs Verspan : « Onomatopée symbolisant le son des pieds martelant le sol. Un son issu de notre façon de nous mouvoir et de nous projeter dans un "espace-temps" qui nous est propre. C'est une démonstration du "Soi" en mouvement... », mai 2020.

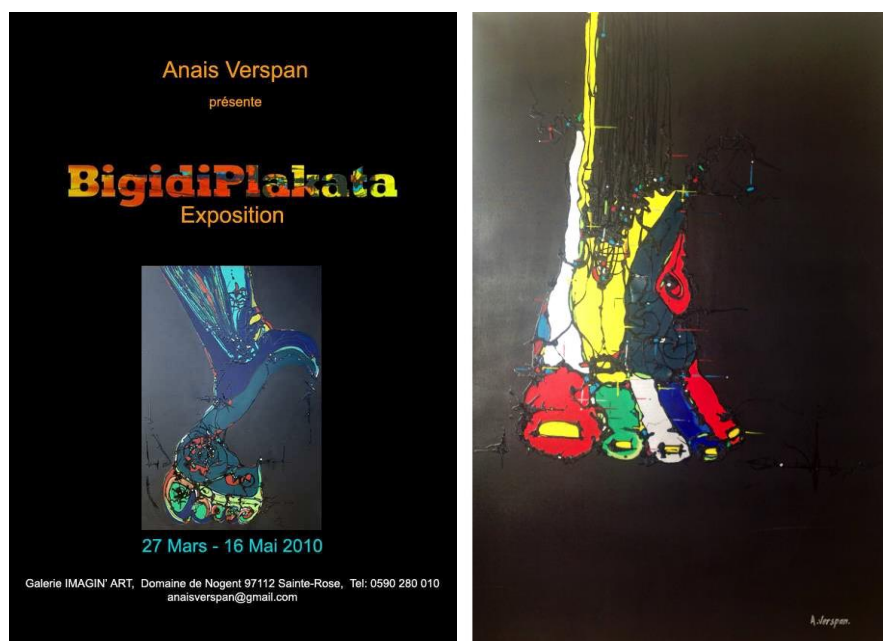


Photo 87 : BIGIDIPLAKATA 6 Acrylique sur toile 120x80 cm

¹⁰¹⁹ José Lewest, *Les processus de reconfigurations dans l'Art Caribéen Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*, Thèse de Doctorat en Arts Caribéens, Faculté des Lettres et Langues, Université des Antilles, sous la Direction de Dominique Berthet, soutenue le 18-12-2015, pp. 16-17.

« IVRESSE » de Joël Nankin : « Ce danseur de *léwòz* ivre mort an *Wonn la* [...] Je vois ce même homme hors de la ronde, jobeur, trimant, essayant de joindre les deux bouts. [...] Il en subit des déséquilibres mais il ne chute pas », juin 2020.



Photo 88 : Dimensions 40cm x 30cm Collection KALABATOLA Acrylique sur toile, 2019.

La philosophie du « Bigidi mè pa tonbé » a une portée universelle, dans la capacité de l'être à affronter ses difficultés économiques, psychologiques ou affectives. On voit, ici, que la maxime s'avère efficiente, pour des individus qui sont très éloignés de la culture-*ka* guadeloupéenne. L'exemple du rappeur mexicain, Macandal, en est une illustration, suite à sa participation à la session du « semillero Caribe », organisé par la plasticienne Biabiany Minia (qui vit entre le Mexique et la Guadeloupe). Dans un premier temps, elle a projeté et traduit en espagnol notre conférence TEDx¹⁰²⁰, et dans un second temps, elle a utilisé le mot Bigidi dans un des exercices

¹⁰²⁰ TEDx : L'acronyme TED signifie : Technology, Entertainment and Design. Le X signifie qu'il s'agit d'un événement indépendant. Le Ted c'est une fondation américaine créée en 1984 à but non lucratif qui organise des rencontres sous forme de conférences depuis plus de 25 ans à travers le monde. L'objectif est de diffuser « des idées qui valent la peine d'être propagées » et qui peuvent faire progresser le monde. La première conférence TED s'articulait autour de la technologie, du divertissement et du design. Aujourd'hui, toutes les dimensions de la vie sont explorées durant les événements TED à travers le monde. Les conférenciers (speakers) y présentent leurs idées lors d'interventions de maximum 18 minutes. En Guadeloupe le premier TEDx fut organisé par Florence Glouche en 2015 sous le thème « L'effet papillon » à l'université des Antilles (campus de Fouillole), dont les différents intervenants étaient : Carel Pedre (animateur radio et présentateur télé), David Couvin (docteur en bio-informatique), Gustav Parking (humoriste, auteur, metteur en scène), Henry Joseph (docteur en pharmacie et pharmacognosie), M'Bairen Lisette (consultant en gestion de crise et continuité d'activité), Magalie Pigeon (accompagnement de start-up), Thierry Malo (auteur créolophone, slameur), LénaBlou (danseuse, chorégraphe).

proposés, dans le cadre de l'atelier sur le corps et le mouvement caribéen. L'artiste en question qui selon la plasticienne, était très déprimé au moment où il a suivi ce séminaire. À la suite de cette expérience, il produit son nouvel album : « BIGIDI otro equilibrio otro poder », qui signifie : Bigidi autre équilibre, autre pouvoir.

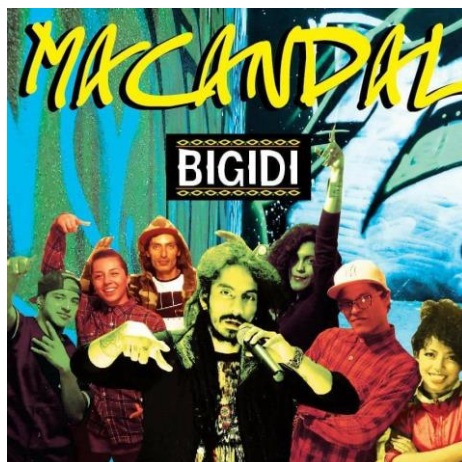


Photo 89 : Pochette de l'album de l'artiste mexicain, Macandal, créé en 2017.

Aurélie-Victoire Celanie, une jeune étudiante en art a su trouver une analogie entre le Bigidi et un bijou créole traditionnel qu'elle décrit de la sorte :

« Épingle trembleuse, Tremblant, *Tremblé*, *Zéping tremblan*, Épingle tremblante, que de noms pour parler d'une si petite chose ! C'est un oxymore subtil. Le mot "épingle" qui désigne un objet destiné à fixer, à accrocher à piquer, se trouve relié à un qualificatif au sens opposé : "Tremblant" qui signifie délicat, fragile, mobile, remuant, instable. S'y associent aussi bien le balancement des roseaux, des rameaux, des branches et des palmes sous le vent, que celui de la titubation ferme du "BIGIDI" pas de danse si particulière des *léwòz* guadeloupéens. Ce sont des mouvements suspendus, en équilibre qui se rapprochent de l'oscillation des ressorts de l'épingle tremblante. On dira : "Roso ka plié pa ka kasé !" Le roseau plie mais ne casse pas "Bigidi, pa tombé !" Chancèle, ne tombe pas¹⁰²¹ ! »

¹⁰²¹ Aurélie-Victoire Celanie, 24 ans, titulaire du DNSEP en Art, actuellement en quatrième année, en Art-Objet, option Bijou à la Haute École des Art du Rhin à Strasbourg. Jeune artiste Guadeloupéenne, elle a entrepris dans le cadre de la préparation de son mémoire de fin de cycle, une recherche sur le bijou traditionnel de la caraïbe et en particulier celui des Antilles françaises. Elle porte à ce titre une attention toute particulière à cet objet devenu rare : l'épingle tremblante.



Photo 90 : Épingle tremblante¹⁰²², bijou traditionnel authentique, très rare appartenant à la vice-présidente de l'association des cuisinières, Mme Maryse Affayeres. Elle la tient de sa mère adoptive qui était membre des cuisinières. Ce sont les seules autorisées à porter l'épingle lors des sorties en costume d'apparat. Mme Affayeres, a eu l'obligeance de prêter son épingle au magazine JOHO pour illustrer l'article d'Aurélie Victoire-Célanie. Source : SLAM Denis Guyenon.

De manière plus large l'exemple du Guadeloupéen Médrick Varieux, doctorant en anthropologie à l'université fédéral de Rio de Janeiro au Brésil, au travers de son ouvrage en cours de parution titré « Bigidi Variations sur le mouvement », tente à la fois un essai philosophique, anthropologique mais aussi poétique inspiré par le concept du Bigidi :

« Mais ce n'est pas tout. Si le Bigidi désigne le train de l'action, cela veut dire qu'il fonctionne dans le rapport synthétique des aspects progressif et inchoatif du verbe : non seulement c'est l'équivalent créole du participe futur latin au sens où il indique le fait que l'action soit tirée, attirée vers sa fin et crée, rétroactivement, un sens qui recouvre de son voile l'ensemble de l'action dans sa *dimension* processuelle : c'est précisément par ce sens, cette direction et cette signification, qu'émerge à rebours l'ensemble, le tout de l'action – c'est-à-dire sa durée – qui devient lors vocation, destin, imminence : être voué à, être destiné à, être sur le point de ; mais le Bigidi témoigne aussi, par là-même, que cette durée polarisée devenue vocation, destin ou imminence est à la fois commencement *et* progrès parce qu'elle *s'arrête*, ou, plus exactement, parce qu'elle *pourrait s'arrêter*, et même *va s'arrêter*, puisqu'elle en donne tous les signes – pourtant elle continue, en ce moment même et “pour l'instant”, c'est-à-dire

¹⁰²² La fusion des métaux est la première opération à mener à bien pour réaliser les pièces constitutives de l'épingle tremblante. L'artisan bijoutier doit bien étudier les dosages d'or et de cuivre qui garantissent la dureté de la tige et le mouvement harmonieux et continu des ressorts. Cf : annexe n°17, article d'Aurélie-Victoire Celanie, magazine JOHO.

dans la durée qu'elle-même est¹⁰²³ ».

Cela s'étend par un autre exemple l'analyse de la jeune espagnole Johanna Medina, étudiante en philosophie à Paris, qui s'exprime ainsi :

« Assumer le déséquilibre comme point de départ originel /original du mouvement, en faire une danse qui célèbre l'accident comme événement/avènement de créativité, quel paradigme puissant et bénéfique, il me semble ! Nous avons tous à apprendre de cela ! Paul Ricoeur disait que l'être humain tombe en dépression quand il lui est devenu impossible de continuer la narration de soi. Lévinas et Maldiney lus ensemble nous permettent de comprendre qu'un événement (pris dans le sens de ce qui produit une interruption de nos croyances ou habitudes de pensées) mais également autrui et son altérité peuvent nous emmener à la folie. Voilà pourquoi le Bigidi m'a paru si pertinent et salvateur car c'est une danse qui puise son inspiration de la force cyclonique soit des dévastations matérielles ou psychiques du colon comme du cyclone. De la même manière que les stoïques s'entraînaient à faire des exercices d'endurance physique (se jeter nu dans le sable brûlant etc) pour se rendre plus fort en se préparant à tout ce qu'ils craignaient, le Bigidi, lui entraîne l'esprit et le corps à la déstabilisation, à trouver quel mouvement surgit depuis les ouvertures et les possibles qu'offrent le moment de rupture. Au lieu de faire de l'accident une impasse, un non-lieu, il en fait le lieu de tous les advenirs¹⁰²⁴ ».

Et nous notons également que, même lorsque le Bigidi subit l'altérité dans son milieu privilégié qu'est la danse, il provoque chez les artistes, interprètes ou chorégraphes, une profonde réflexion qui tend inévitablement vers une pensée philosophique, dont le cas d'une grande figure chorégraphique de la danse contemporaine française, Bernadot Montet :

« Le Bigidi, serait notre universel. Une danse de la Relation qui concerne chacun de nous quel que soit son âge, sa culture, son histoire. Que chacun peut se réapproprier pour en faire sa propre matrice, son socle [...] Le déséquilibre comme espace de liberté, de reprise en main de ce que l'on est en tant qu'individu et membre d'une communauté, celle des humains. Le déséquilibre comme haut lieu de la conscience humaine. Une catharsis qui garde l'œil spirituel ouvert sur la vérité¹⁰²⁵ ».

¹⁰²³ Médrick Varieux, doctorant en anthropologie guadeloupéenne à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, à Rio de Janeiro dont la parution de son ouvrage : « Bigidi Variations sur le mouvement » est en cours, p. 4.

¹⁰²⁴ Cf : annexe n°18, texte de Johanna Médina, étudiante en philosophie à l'université de Paris, 12 décembre 2018, Toulouse.

¹⁰²⁵ Cf : annexe n°19, texte du chorégraphe français, Bernadot Montet, le 5 décembre 2018.

Cette implication générale du Bigidi, au-delà du champ de la danse, s'étend à la psychomotricité. A ce sujet, Capucine Vermel, psychomotricienne, s'exprime en ces termes :

« Le Bigidi pour moi est un déséquilibre maîtrisé, ou plutôt un jeu autour du déséquilibre, de l'équilibre. Il permet de bien sentir ses limites, son axe corporel, ses appuis... en tant que psychomotricienne travaillant en psychiatrie adulte, la notion d'équilibre ne renvoie pas seulement à l'équilibre physique, corporel, mais également à l'équilibre psychique¹⁰²⁶ ».

Le Bigidi est mobilisé pour définir et expliciter le schéma économique antillo-guyanais, selon l'expertise du consultant guadeloupéen, Patrice Romana, intervenant dans les TPE (Très Petites Entreprises des Antilles et de la Guyane). Sa mission auprès des chefs d'entreprises de ces TPE, était de leur proposer une stratégie adaptée, dans l'objectif d'assurer leurs pérennités et leurs développements. Son constat premier est que le dirigeant ne peut se projeter tant le flux financier est tendu, il tente sans cesse de résoudre les différents problèmes auxquels il est confronté, il est donc de fait, dans un Bigidi permanent :

« Le dirigeant de la TPE évolue donc dans un environnement marqué par une grande incertitude générant une réelle vulnérabilité de son entreprise. En conséquence, compte tenu de la nature complexe de la TPE et de la difficulté du dirigeant de la TPE à prendre de la distance, on observe que dans la majorité de ces structures se développe un management reposant sur une improvisation de type instinctive. Approche qui tend plus à inscrire l'entreprise plus dans *une dynamique de survie que de développement*¹⁰²⁷ ».

Pourtant, le consultant propose comme solution la stratégie du Bigidi, c'est-à-dire, celle d'appliquer paradoxalement « l'improvisation créative » qui, selon lui, est un type d'innovation reposant sur un état d'esprit que l'on appelle, en Inde, le « Jugaad¹⁰²⁸, le « Jua-kali¹⁰²⁹ » au Kenya, le « Jeitinho¹⁰³⁰ » au Brésil [et il ajoute] le « Bigidi » en Guadeloupe.

¹⁰²⁶ Qui fait partie de la première enquête ethnologique menée en 2007.

¹⁰²⁷ Échange avec M Patrice Romana à notre centre de danse, le 17 octobre 2017.

¹⁰²⁸ Le Jugaad qui signifie en hindi : savoir se débrouiller et trouver des solutions dans des conditions hostiles ». « Ce n'est ni un processus, ni un outil, ni même une méthode scientifique : c'est un état d'esprit. Il est plus proche d'un art et d'une culture fluide que d'une science exacte et rigoureuse. C'est penser et agir de manière flexible. » Navi Radjou. Échange avec Mr Patrice Romana à notre centre de danse, le 17 octobre 2017.

¹⁰²⁹ En Afrique de l'Est, en particulier au Kenya et en Tanzanie, les définitions en kiswahili montrent la nature de ces groupes de personnes et les activités économiques dans lesquelles ils sont engagés. Au Kenya, le secteur informel est appelé *Jua Kali*, ce qui signifie littéralement « soleil intense ou chaud », indiquant que les personnes impliquées dans ce secteur exercent leurs activités dans des espaces ouverts. L'informalisation de l'espace entrepreneurial implique que n'importe quel endroit peut devenir un site opérationnel. www.nzdi.org, consulté le 06 novembre 2020.

¹⁰³⁰ Le *jeitinho* est un mécanisme social typiquement brésilien. C'est une manière pour une personne d'atteindre un objectif en contrevenant à une règle établie et faisant appel à des arguments émotionnels afin d'obtenir une faveur, un

physiquement, pour ensuite le comprendre intellectuellement. Ce précepte se vérifie à chaque fois que l'individu, quel qu'il soit, l'éprouve. Il faut donc l'expérience du corps, pour comprendre et intégrer cette théorie. C'est par l'image du corps que la figure du Bigidi s'annonce, et c'est par la praxis qu'elle se comprend. La théorie ne peut rester dans l'abstraction, elle doit être incarnée. Il faut concevoir et intégrer une osmose entre la pratique et la théorie. Là aussi c'est l'expérience qui nous permet d'abonder vers ce postulat :

« Pour construire une théorie de la psychomotricité, il faut se situer non pas au niveau de la connaissance pure (le savoir des sophistes) mais au contraire, il faut se situer au niveau de l'interrogation. S'interroger c'est créer une tension entre le savoir-faire et le savoir, c'est créer une dynamique entre le logos (le discours, la parole) et la praxis (la pratique)¹⁰³¹ ».

La théorie se démontre au travers de la même expérience du corps éprouvée par tous. Pour le Bigidi, c'est celle de la *driv* du corps et de la feinte du temps. Ces dernières résultent du transfert du poids du corps sur les différents appuis des pieds (les talons, les orteils, la plante des pieds et le *kanté*), par le biais desquels, inévitablement, l'individu vit de façon systémique la cinétique du Bigidi. Il ressent sur les plans kinesthésique et physiologique, l'instabilité et intègre par réflexe, sa capacité à s'adapter, pour ne pas tomber. Aussi découvre-t-il, naturellement et de façon ludique, les deux ressorts fondamentaux, que sont le déséquilibre et l'adaptation. Dans ce processus, l'individu découvre *in situ*, que son corps trouve d'immenses possibilités, généralement ignorées et non admises pour garder son *équilibre*.

En octobre 2018, nous avons été conviée à un séminaire, en philosophie « Danser et penser l'Afrique et ses diasporas », organisé par le professeur Jean-Christophe Goddard de l'université Jean-Jaurès, maison de la recherche (Consortium Euro-Philosophie) /Toulouse et le chorégraphe James Carles. Ce colloque avait pour particularité : traiter la philosophie en se servant de deux médiums : le discours et la danse. Nous avons en charge à la fois de communiquer et de diriger un atelier chorégraphique sur le Bigidi.

Lors de notre intervention théorique, puis pratique, l'assistance se composait de chercheurs, d'étudiants en philosophie, mais aussi de danseurs professionnels et amateurs, ainsi que de néophytes curieux. Ils ont entendu notre communication intitulé « Bigidi'Art, un pied de nez à

¹⁰³¹ Françoise Giromini, *op., cit.*, p. 8.

l'histoire ! », et ils ont expérimenté physiquement le Bigidi à travers la danse. Factuellement, voici ce que témoigne la Péruvienne Fevra Gutierrez, étudiante en philosophie à Paris, qui a aussi expérimentée le “dire” et le “faire” Bigidi, un mois plus tard, le 20 novembre 2018 :

« [...] Par ailleurs, selon mes ressentis corporels lors de l'atelier, il ne s'agit pas dans le Bigidi de transformer le déséquilibre en équilibre mais plutôt de chercher l'équilibre qui existe déjà à l'intérieur du même déséquilibre. De ce fait, dans ce jeu dynamique et circulaire entre l'équilibre et le déséquilibre, entre la structuration et la déstructuration vécu par mon corps, j'ai ressenti le vrai équilibre qui naît d'être dans la frontière limite entre les contraires¹⁰³² ».

De ces propos, nous retenons donc que lorsque l'individu éprouve le Bigidi par la praxis, il intègre naturellement la philosophie de vie la plus fondamentale que ce geste porte en lui : c'est le principe de rester à la verticale quoi qu'il arrive, par l'adaptation. La personne, la réalisant, conçoit avec une certaine logique et cohérence le monde, dans la gestion d'accidents, d'imprévus dont est empreinte l'existence. Elle comprend que l'être humain possède des ressources et la puissance nécessaires pour agir avec efficacité, ce qui l'invite à reprendre confiance en elle-même, mais aussi, dans ses capacités internes, pour affronter les obstacles de la vie. Par l'apprentissage de la « technique¹⁰³³ » du geste Bigidi, l'individu découvre aussi que cette théorie développe, chez lui, une approche philosophique et une conscience aigüe des mystères de l'improbable et de l'imprévisibilité.

La praxis, tirée des multiples expériences chorégraphiques ou pédagogiques en la matière, se base sur la science de la forme. Kandinsky a permis de relier la dimension scientifique de la forme aux préoccupations artistiques dans sa théorie du point et de la ligne sur plan :

« Ainsi le point géométrique est, selon notre conception, l'ultime et unique *union du silence et de la parole*. C'est pour cela que le point géométrique a trouvé sa forme matérielle en premier lieu dans l'écriture – il appartient au langage et signifie silence. Nous comprenons désormais comment se fait la coïncidence entre le zéro et le point de départ humain. Le point est à *la fois* immatériel total et départ de l'aventure graphique : l'image *graphique* de l'union du silence et de la parole¹⁰³⁴ ».

¹⁰³²Extrait du témoignage de Fevra Gutierrez, étudiante en philosophie, université de Paris, sur le concept du *Bigidi*, le 20 novembre 2018, cf : annexe n°20, texte intégral.

¹⁰³³ Généralement nous utilisons toujours le même procédé dans nos ateliers, c'est de laisser les personnes réagir spontanément à l'énoncé du mot Bigidi.

¹⁰³⁴ Wassily Kandinsky, *Point et lignes sur plan*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15.

Appliquée à notre propos, du point de vue théorique, d'une part, le corps est le lieu de la matérialité de l'écriture d'une appréhension tangible du réel, le Bigidi. D'autre part, la danse représente les lignes dessinées par le corps pour exprimer l'improbable au travers de l'aléatoire des formes.

« Toutes les formes vont naître du point qui est la forme première, un point sur un plan étant l'"image première de toute expression picturale". La naissance des formes se fait tout simplement dès le moment où le point sort de ses limites. Sa tension, dont la nature est concentrique, peut prendre une direction déterminée et alors naît la ligne¹⁰³⁵ ».

La danse nous donne la capacité de créer une architecture et un graphisme corporel pluriels, qui peuvent se former, se déformer, se transformer ou se métamorphoser. Le corps en mouvement trace des lignes pures (verticales, horizontales, rondes), striées (angulaires, triangulaires). Pour cela, l'individu mobilise sa structure interne (osseuse, musculaire, articulaire fixe ou mobile), pour obtenir un certain volume corporel, grâce au rapprochement ou à l'éloignement des différents segments ou parties de son corps. Il en résulte une densité, une épaisseur de ce corps dans son espace « interne », aux plans multidimensionnels (frontal, sagittal, et transversal). C'est à partir de tous ces éléments que l'on analyse la sémiotique, la morphogénèse du corps dansant. La science de la forme permet de mettre en exergue deux positionnements de notre part soit d'approcher en premier lieu le visible, justement ce que l'on voit : l'image du corps, sa matérialité, son contour, sa forme et sa beauté *subjective*, « [ce qui] établit une relation immédiate, une réelle "présence" entre l'idée, le geste et la forme. Elle permet d'en faire une proposition singulière¹⁰³⁶ ». Le second positionnement est d'approcher l'invisible, ce qui se cache derrière le visible.

Concernant le Bigidi, le visible est l'architecture, la forme irrégulière, l'asymétrie, contrairement à une linéarité du corps. L'individu habitué à un formalisme physique, sa vision personnelle du corps *bigidant* lui renvoie, en premier lieu, à l'inconfort mental. Mais, lorsqu'il fait l'expérience du Bigidi par la praxis, il expérimente des formes inconnues et inhabituelles, qui lui font ressentir, les contours de son corps, certes, de façon irrégulière dans un premier temps. Mais *a posteriori*, dans un second temps, il ne ressent point la première dysharmonie corporelle ou de

¹⁰³⁵ *Op.*, p. 17.

¹⁰³⁶ Caroline Challan Belval, « La ligne qui sous-tend la forme Architecture cachée, apparences, cartographie du réel », In, journée d'études, *Les sciences des formes*, sur une proposition de Caroline Challan Belval et Thomas Golsenne 2013, cf : préambule. <https://calenda.org/244534?file=1>, consulté le 6 mai 2020.
Caroline Challan Belval, artiste et professeur de gravure à la Villa Arson.

l'inconfort physique, sur le plan kinesthésique. Cela lui permet de redessiner son schéma corporel, de l'intérieur en relevant une sensation interne plutôt agréable et ludique, comme s'il faisait un retour à l'enfance, où l'on jouait avec son corps, en créant à volonté toutes sortes de formes, tout autant régulières qu'irrégulières. Cette forme-là relève de l'invisible.

Comprendre une théorie par la praxis et l'expérience est essentielle pour le prisme théorique du Bigidi. Ici, l'abstraction est inopérante, puisqu'il est question d'une théorie du sensible, qui doit être inéluctablement vécue, sentie et ressentie. Seule l'expérience permet à l'être humain de comprendre le Bigidi sur le plan physique (instabilité, chaos, désordre), sur les plans physiologique et kinesthésique (rupture des acquis, perte de contrôle), sur le plan psychologique (déstabilisation, ébranlement) et enfin sur le plan philosophique (acceptation de l'imprévu, de l'incertitude, de l'improbable). Le tout est régi par la *rèpriz*, qui draine dans son sillon une adaptation renouvelée, puisque le corps *bigidant* ne tombe jamais.

« La réalité d'une chose, et donc sa forme, se définit dans un tissu relationnel mouvant, qui engage concrètement le sujet comme l'objet, et où cette chose ek-siste nécessairement au-delà de son contour matériel. Son être ne s'arrête pas à cette limite, il est toujours en devenir (genesis) dans un certain milieu¹⁰³⁷ ».

La théorie du Bigidi démarre par une interrogation : qu'est-ce qui empêche le corps de tomber ? Pour expliquer ce phénomène, l'anthropologue guadeloupéen Albert Flagie fait l'analogie avec le *culbutto* qui, selon lui, « [est un] objet de forme ovoïde, suffisamment lourd avec un point de gravité bas, où le rapport entre sa taille et sa masse fait que l'objet se déplace tout le temps, mais ne tombe jamais¹⁰³⁸ » Cette dynamique du *culbutto* est à l'image du danseur de Gwoka, qui possède sa propre masse et son propre ancrage et bouge tout le temps, mais demeure instable et imprévisible. La complexité qui émane de ce langage corporel nous amène à mettre en évidence le second volet théorique du Bigidi.

Le Bigidi est conditionné par la *rèpriz*, qui provoque une synchronicité instantanée. Cette dernière est conditionnée par un temps unitaire salvateur, qui lui, par ce truchement, on obtient l'harmonie unitaire du collectif, se posant juste à cet instant ultime.

¹⁰³⁷ Augustin Berque, « La puissance des formes », In, journée d'études, *Les sciences des formes*, sur une proposition de Caroline Challan Belval et Thomas Golsenne 2013, cf : préambule, <https://calenda.org/244534?file=1>, consulté le 6 mai 2020.

Augustin Berque géographe.

¹⁰³⁸ Entretien avec Albert Flagie, à son bureau à Petit-Pérou aux Abymes, mars 2014.

La théorie du Bigidi comporte une donnée supplémentaire, qui, comme précédemment indiqué, est contenue dans la *rèpriz*, dont la fonction est de maintenir la fluidité d'une action ou d'un phénomène et d'instituer une cohérence générale : l'harmonie. En effet, la *circularité* est l'intégration d'une réalité chaotique et la production d'actions d'adaptation permanente. C'est l'articulation entre cette intégration et cette adaptation que nous nommons harmonie. À titre de rappel, nous avons vu que le premier volet théorique du Bigidi tient de la praxis par le biais de laquelle l'individu perçoit physiquement et physiologiquement le déséquilibre, et comprend conceptuellement la philosophie qui en découle, celle de l'intégration du déséquilibre et sa gestion. Cette gestion de l'instabilité, convoque naturellement chez l'individu la nécessité de trouver des solutions idoines qui lui sont jusque-là inconnues. Ces solutions s'avèrent être des adaptations successives qu'engendrent le corps ou *rèpriz*, pour rester en équilibre, et donc de demeurer en vie. La *rèpriz* est un principe de *rupture créatrice*, une ouverture dans le temps et dans l'espace, favorisant le renouvellement du mouvement, et neutralisant à chaque fois le chaos émergent. Il importe de préciser également que le principe de neutralité est celui de rendre neutre un phénomène et non de l'annihiler. Le concept de neutralité renvoie donc à l'intégration du chaos comme une norme. Déséquilibre et *rèpriz* dégagent non pas un déséquilibre négatif, mais plutôt positif, que l'on pourrait apparenter à un équilibre dynamique. L'individu se réapproprie le principe de la *rèpriz* qu'il reformule en retenant qu'il lui appartient de convoquer, la *rèpriz*, ce, à chaque fois que cela lui sera nécessaire. Ce second volet qu'est la *rèpriz* s'inscrit dans le réel, l'individu n'acceptant pas le chaos comme élément déstabilisateur, mais l'intégrant de préférence comme modalité de l'existence, par la gestion du déséquilibre, pour privilégier une symbiose chaotique. C'est un « corps hors-monde », une identité singulière qui réinterprète la philosophie du « Tout-monde » de Glissant prônant vertueusement l'universalité du monde en « monde-créole ». Ce corps « hors-monde » est basé essentiellement sur le chaos, un chaos qui, avec le concept de *rèpriz* explicite le fait d'avoir à la fois de l'équilibre et du désordre dans un même espace-temps : C'est le principe de l'harmonie du chaos.

Le corps antillais et guyanais, lorsqu'il danse dans son espace consacré (*lawonn-léwòz, bèlè et konvwé-kasékò*), a un rapport au temps qui relève de la discontinuité. Aussi ne valide-t-il pas le savoir-faire de la régularité métrique de l'espace-temps. Le *nika* guyanais, le *wèlto* martiniquais mais encore davantage le Bigidi guadeloupéen rendent compte d'une temporalité fracturée. Quand

l'être danse par exemple le *léwòz* guadeloupéen, en étant donc en état de Bigidi, il use de façon accumulative le hors temps, la rupture, le contretemps, la coda, la syncope, l'accélération-ralentis et le silence-habité. Or dès qu'il y a silence, le corps étant momentanément en apesanteur, une non-présence, une a-mobilité, s'infiltrant alors le suspens, l'incertitude, et donc une nécessité « de reprendre la vie », le mouvement, le souffle. L'hymne à la vie sera traduit par le truchement de la création, la re-création, l'invention et l'innovation inédites, induites par la nécessaire production d'adaptations du pratiquant.

Ce qui nous amène au troisième volet théorique qui tient de l'improvisation. C'est le concept du *fap-fap* qui dans son énonciation implique de la rapidité dans l'agir, où l'individu peut répondre dans l'urgence de façon immédiate et efficiente. En corolaire, seuls les moments de rupture permettent le phénomène du *fap-fap*, pour que l'ellipse de la vie se concrétise et s'incarne. Pour ce faire, l'individu crée ainsi des déséquilibres en cascade, qui sont véritablement des espaces de liberté pour opérer des créations inédites toujours sur le fil de l'urgence. Le *fap-fap* tient compte du présent, de l'instant ultime où tout peut encore arriver et que l'individu doit toujours être également prêt à répondre à cet imprévu, en improvisant, afin de résoudre la problématique qui surgit. On comprend alors que le concept du *fap-fap* dépasse le principe d'improvisation, car il nécessite que l'on trouve d'une part la bonne et parfaite résolution au problème, et d'autre part qu'on ne se laisse pas déstabiliser par les choses non prévues quelles qu'elles soient. Le *fap-fap* intègre finalement, en permanence, l'imprévisibilité dans les créations opérées. En définitive cela traduit la vitalité, autrement dit la suprématie de la vie prend toujours le dessus.

Le quatrième volet oppose au principe de « l'opacité » de Glissant, le principe de la *clarté complexe* de la théorie du Bigidi. Sur ce point, Kandinsky nous apporte une contribution qui permet d'intégrer le « mur » extérieur qui opacifie ou masque à première vue une réalité complexe dont la signification est *intérieure* :

« Il reste que dans l'écriture, le point a une signification intérieure et une signification extérieure et l'intérieur s'y trouve caché, "muré" par l'extérieur : "Dans la fluidité du langage, le point est le symbole de l'interruption, du Non-Être (élément négatif) et en même temps il est le pont d'un être à l'autre (élément positif). Dans l'écriture, c'est cela sa *signification intérieure*"¹⁰³⁹. »

¹⁰³⁹ Wassily Kandinsky, *op., cit.*, p. 11.

La théorie du Bigidi réfute l'inintelligibilité des sociétés créoles qui seraient de nature baroque et imprévisible, en raison de leur inextricable complexité, les rendant opaques, inapprochables et illisibles. Dans le domaine du Bigidi, l'imprévisibilité du réel est lisible et les sociétés créoles ne relèvent donc pas de l'ordre de l'inextricable, mais plutôt de la complexité. C'est pour cette raison que l'observation courante ne peut la rendre translucide, Edgard Morin nous éclaire à ce propos sur ce qu'il nomme la pensée complexe :

« La première est de croire que la complexité conduit à l'élimination de la simplicité. La complexité apparaît certes là où la pensée simplifiante défaille, mais elle intègre en elle tout ce qui met de l'ordre, de la clarté, de la distinction, de la précision dans la connaissance. Alors que la pensée simplifiante désintègre la complexité du réel, la pensée complexe intègre le plus possible les modes simplifiants de penser, mais refuse les conséquences mutilantes unidimensionalisantes et finalement aveuglantes d'une simplification qui se prend pour le reflet de ce qu'il y a de réel dans la réalité. La seconde illusion est de confondre complexité et complétude. Certes, l'ambition de la pensée complexe est de rendre compte des articulations entre les domaines disciplinaires qui sont brisés par la pensée disjonctives (ce qui est un des aspects majeurs de la pensée simplifiante) ; celle-ci isole ce qu'elle sépare, et occulte tout ce qui relie, interagit, interfère. Dans ce sens la pensée complexe aspire à la connaissance multidimensionnelle¹⁰⁴⁰ ».

Ici, la transparence du phénomène ne peut être donc obtenue que par une élaboration du regard. En effet, la complexité implique une appréhension élaborée au-delà du prisme habituel, de l'ordre du passage de l'œil nu au scanner biomédical par exemple, pour observer le corps dansant antillais et guyanais et plus généralement le réel. Un regard qui s'accommode à la cohérence improbable. Le réel et les sociétés dites créoles, de nature chaotique, doivent être intégrés comme des cohérences que restitue la trialectique rupture/adaptation/fluidité, comme une *clarté complexe*.

Le mode de fonctionnement de ces sociétés intègre l'imprévisibilité dans leur rapport au monde. Il n'est pas toujours possible de prévoir ni de maîtriser les événements, les choses de la vie et le réel.

Aussi, l'incertitude et l'aléa sont consubstantiels à l'existence. Le principe d'incertitude d'Heisenberg¹⁰⁴¹ fait remarquer très justement qu'il est impossible de savoir à la fois, où se trouve

¹⁰⁴⁰ *Op., cit.*, p. 11.

¹⁰⁴¹ Alain Connes, « Le principe d'incertitude d'Heisenberg », Extrait de la vidéo, « Les mathématiques et la pensée en mouvement », In, *Conférence CPES*, PLS, 2015-2016, <https://www.youtube.com/watch?v=xsphjRK9nbc>. Consulté le 25 avril 2020.

une particule microscopique, ni comment se déplace-t-elle et quelle serait sa vitesse. En réalité, dans le monde quantique, les particules microscopiques n'ont pas de position déterminée. Aussi peuvent-elles se diriger en une infinité de lieux au même moment. Ici, la matière n'est ni statique, ni prévisible. La théorie d'Heisenberg complète et corrobore le principe de l'intégration de l'aléatoire de la théorie du Bigidi, en ce qu'elle considère qu'il est impossible de mesurer avec précision, de façon constante et identique deux propriétés d'un objet ou d'une matière. Il en résulte également, toujours selon ses travaux, que soit on en obtient la position, soit on en obtient la vitesse. Cependant, en mesurer à la fois la vitesse et la position, même en reproduisant les mêmes conditions et en utilisant les mêmes instruments de mesures, donne, à chaque mesure, des résultats différents et aléatoires, comme le relèvent les propos suivants :

« Le formalisme de la physique nous a habitué à réduire toute variabilité au passage du temps, mais il y a dans les phénomènes quantiques une source intarissable d'aléas qui, en un sens est tout aussi incontrôlable, nous échappe tout autant, que le passage du temps¹⁰⁴² ».

Ce principe d'incertitude d'Heisenberg qui affirme, in fine, que le propre d'un mobile c'est d'être toujours en mouvement, vient d'une certaine manière, étayer, la corporalité chaotique du corps dansant antillais et guyanais, bougeant continuellement et toujours en rebondissement. Par conséquent le principe d'incertitude d'Heisenberg fait coïncider l'imprévisibilité inhérente au Bigidi, attestant de par là-même, que ce phénomène relève bien de la théorie du vivant, et dont le lien est plausible avec un principe général de physique quantique.

Le Bigidi, ce déséquilibre, estampille du geste antillais et guyanais en tant que nouvelle façon de concevoir l'équilibre. *La geste* est toujours sur le point de rupture, mais continuellement, repart dans le mouvement, dans une adaptation sans fin, sans jamais provoquer sa chute, mais plutôt nécessitant ou imposant un nouveau déplacement à la prochaine ritournelle. Dans ce processus, la *driv* du corps et la feinte du temps respectivement intégration de la dérive et de la fragmentation temporelle constituent le fondement de la théorie du Bigidi.

Cette théorie se synthétise en les principes de la variabilité et de l'adaptabilité. Ce corps de la désobéissance, un corps qui *drive* à son gré et refuse le dogme de la prévisibilité, nous le nommons le corps *bigidant*. C'est un corps constamment en *kadans*, qui glorifie la vie par sa corporéité anachronique, avec ses changements de dynamiques inattendus.

¹⁰⁴² *Op., cit.*

La théorie du Bigidi ou théorie de l'harmonie du chaos née de la praxis se formule, dans sa traduction axiomatique, comme un principe général de rupture/adaptation/fluidité, d'un phénomène ou d'une réalité. Ici, la rupture génère une instabilité, dont la gestion doit s'inscrire dans une fluidité comprise en tant que *cercularité*. Cette *cercularité* se conçoit comme une intégration du déséquilibre, en tant que loi ou fondement de l'adaptation.

Si cette théorie du Bigidi prend bien naissance à partir du corps dansant, elle va cependant au-delà du domaine musical et chorégraphique, puisque pouvant s'appliquer dans d'autres disciplines et champs de savoirs, tels que le domaine de la santé, au travers du principe analogique de la variabilité cardiaque. Le cœur est un organe musculaire, situé dans la cage thoracique entre les deux poumons, derrière le sternum. Chez la plupart des individus, ce muscle est légèrement décalé sur la gauche. Creux, il pèse environ trois cents grammes. C'est une pompe douée d'une énergie extraordinaire, car il propulse cinq litres de sang par minutes au repos, et cela peut augmenter jusqu'à vingt à trente litres par minutes en fonction du niveau de l'effort de l'individu. Il doit être capable de répondre aux attentes du corps humain, par une mécanique de contraction et de relâchement. Pour cela, il a besoin d'être nourrit par le sang grâce aux artères coronaires (située en forme de couronne au-dessus du cœur), mais il a aussi besoin d'électricité pour fonctionner. Le cœur est donc régi par le système nerveux autonome. Le système nerveux autonome est responsable pratiquement de la gestion de tous les organes (digestion, respiration, et rythme cardiaque, circulation artérielle et veineuse, pression artérielle, sécrétion et excrétion). Il se divise en deux sous-systèmes anatomiquement et physiologiquement distincts et mutuellement antagonistes.

Le système sympathique gère l'activité des organes viscéraux et les fonctions automatiques de l'organisme, comme la respiration et le battement du cœur. En général, il accélère le métabolisme et s'active, par exemple en cas de danger ou de peur, pour préparer l'individu à la fuite. Lorsqu'il est stimulé, il influe sur le système cardiovasculaire : il augmente la fréquence cardiaque et induit une vasoconstriction périphérique, entraînant alors une augmentation de la pression artérielle, sous le contrôle du sympathique.

Le système parasympathique est responsable des fonctions automatiques (végétatif) de l'organisme en général : digestion transpiration, rythme cardiaque, il ralentit les fonctions de l'organisme dans un objectif de conservation de l'énergie : il abaisse le rythme cardiaque et la tension artérielle.

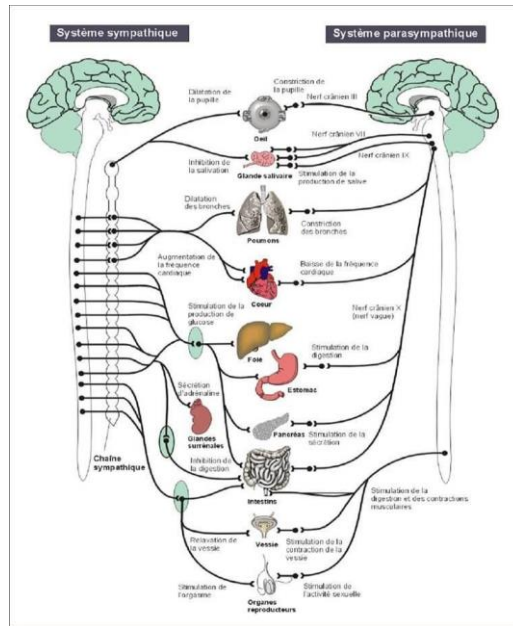


Schéma 19 : Système nerveux sympathique et parasympathique. Source : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition-parasympathique/>. Consulté le 1^{er} juillet 2019.

Parler du cœur peut sembler éloigné de la théorie du Bigidi, et pourtant il existe bien l’analogie entre les deux systèmes, et cela mérite que l’on s’y attarde un moment. Tout d’abord sur le plan anatomique, la position du cœur dans la cage thoracique, est proche de celui du danseur de Gwoka, car il est *kanté* en position oblique et à gauche.



Schéma 20 : Position oblique du cœur dans la cage thoracique, son anatomie ventricule, oreillette, aorte, artères). Source : <https://www.futura-sciences.com/sante/dossiers/medecine-coeur-organe-vie-1474/page/3/>. Consulté le 1^{er} juillet 2019.



Photo 91 : Exemple 1 de la position oblique (*kanté* latéral) dans la danse *gwoka*, hommage « A man Soso », 26 juin 2013, Jabrun Baie-Mahault. Source : Ysa Caprice.



Photo 92 : Exemple 2 de la position oblique (*kanté* vers l'arrière) du danseur de Gwoka dans le cadre du concert du groupe musical « Fam ki ka » au Centre culturel du Sonis, Abymes, 2013. Source : Ysa Caprice.

Ensuite, dans sa mécanique, le cœur est un organe vivant qui, sur le plan morphologique, effectue un mouvement rotatoire, et donc, le cœur danse et bouge tout le temps, c'est là le symbole de la vie. Il est en dynamique permanente tout comme le danseur de Gwoka. Ensuite la *driv* du corps, la feinte du temps, la *kadans* et le *fap-fap* du danseur sont analogues à la rythmique cardiaque. Pour comprendre cette réalité revenons-en sur sa physiologie. Le cœur, se contracte et se relâche en permanence. Ce principe se nomme la révolution cardiaque. Il s'agit d'un ensemble des mécanismes permettant son fonctionnement. Cette révolution est composée de trois étapes : la diastole, la systole ventriculaire et la systole auriculaire¹⁰⁴³. Elle est régie, comme précisé en *supra*, par le système sympathique qui augmente la pression artérielle¹⁰⁴⁴, ainsi que le parasympathique restituant l'énergie pour baisser la fréquence cardiaque. Il faut comprendre que notre corps a besoin de ces deux pressions artérielles pour nous permettre d'obtenir l'équilibre, si on tend vers l'un (trop de stress, occasionné par une intense activité) ou vers l'autre (dû à de l'inertie), cela peut nous conduire à la mort. Ainsi, grâce au battement cardiaque on peut connaître l'état d'équilibre de l'organisme, c'est ce que l'on appelle la variabilité cardiaque. Lorsque l'on prend le pouls, on perçoit un battement régulier du cœur qui pourrait s'apparenter aux frappements du tambour *boula* du Gwoka, dont le rythme est toujours régulier et bien cadencé. Mais en réalité il s'agit-là d'un masque, une illusion, car lorsque l'on enregistre la fréquence cardiaque, on constate non pas un mouvement régulier, mais plutôt une activité complètement chaotique. C'est le résultat d'un graphique sinusoïdal, irrégulier entre deux battements cardiaques. Le tracé cardiaque a des accents (c'est le sympathique) et de temps en temps des freins (c'est le parasympathique). Le cœur est donc en quelque sorte en « Bigidi », car son mouvement demeure variable en s'adaptant aux besoins humains. Un cœur sain est un organe enclin à l'adaptabilité permanente. S'il est « rigide » et stable, c'est un cœur mort.

En guise de comparaison, le sympathique équivaut à la métaphore du chaos, du Bigidi, tandis que le parasympathique celle de l'harmonie (*fluidité/rèpriz* dans le Bigidi). Le cœur a cette capacité d'adaptation, au gré des besoins de l'homme. Il va donc user l'équivalent de la technique du *fap-fap*, en improvisant afin de pouvoir passer à l'adaptation d'urgence, en augmentant sa fréquence cardiaque de façon immédiate. Il en sera, par exemple ainsi, pour une activité physique ou de peur ou encore de stress. Du reste, le cœur est tout aussi capable de ralentir sa fréquence sur le champ,

¹⁰⁴³ La **diastole** est la phase de dilatation du cœur, lorsque ses cavités se remplissent à nouveau de sang, avant la phase d'éjection du sang, appelée la **systole**.

¹⁰⁴⁴ On détermine la pression artérielle en mesurant à la fois la pression diastolique et la pression systolique.

quand l'individu est au repos ou au calme. Le cœur a une autre particularité : c'est le seul par rapport aux autres organes du corps, qui a un système électrique autonome. Il est donc en capacité de se désorganiser et de se désadapter, si l'homme n'inclut pas des *rèpriz* dans sa vie, c'est-à-dire une hygiène de vie, sinon le cœur basculera en insuffisance, en hypertrophie cardiaque ; ce qui peut lui être fatal. Le cœur est à la fois domptable et indomptable. C'est l'harmonie du désordre, que l'on peut mettre en lien avec la théorie du Bigidi où, s'il n'y avait pas le concept de fluidité/*rèpriz*, l'individu perdrait son équilibre dynamique et irait inéluctablement vers la chute, donc vers "la mort". Car en réalité, quand le danseur est en Bigidi, il fait appel au système nerveux sympathique et quand il exécute la *rèpriz*, c'est le parasympathique qui prend le relais. C'est de la synergie entre ces deux systèmes antinomiques, chaos/cohérence, déséquilibre/équilibre que l'équilibre émerge finalement et que la vie prend toute sa mesure : l'harmonie du chaos.

Le cœur est en Bigidi grâce à sa variabilité cardiaque ; il est donc en capacité de s'adapter. Il en est également ainsi pour le danseur de Gwoka en Bigidi parce que lui aussi est dans une adaptation permanente grâce à la *rèpriz*. La cardiologue Mona Hedreville¹⁰⁴⁵, affirme que le Bigidi est la meilleure traduction de ce que représente l'adaptabilité cardiaque. Elle nous rappelle que le cœur n'est visible par la personne, seule la perception du pouls marque sa présence pour l'être humain. Le corps du danseur en Bigidi représente une formalisation externe du même ordre de ce qui s'exerce et se manifeste du point de vue interne et invisible dans le fonctionnement chaotique du cœur¹⁰⁴⁶.

Si cette théorie s'applique à des réalités diverses, notamment à celles qui s'imposent à nous comme la révolution cardiaque, le Bigidi s'exerce fondamentalement dans les phénomènes qui ont trait à la subjectivité et place l'homme en position d'acteur, en tant qu'être de décision. Dans la théorie de l'harmonie du chaos, le Bigidi ou la trialectique rupture/adaptation/fluidité relève de la volonté et de la décision humaines. Le geste ou l'acte de Bigidi et la *rèpriz* sont une production de l'homme qui se définit comme un être de décision. Dans le contexte de la société coloniale et post-coloniale, cet être inscrit le Bigidi dans le corps à travers le corps dansant qui délivre un certain nombre de principes fondamentaux universels ou sociaux.

¹⁰⁴⁵ Mona Hedreville, *Effet de l'exercice physique sur l'activité du système nerveux autonome des porteurs du trait drépanocytaire et des patients atteints de la drépanocytose homozygote*, université Antilles-Guyane, 2010. Source : <http://theses.fr/2010AGUY0390>. Consulté le 12 mai 2021.

¹⁰⁴⁶ Échange avec le docteur Mona Hedreville, cardiologue au centre hospitalier universitaire de la Guadeloupe, au centre de danse et d'études chorégraphiques, le 1^{er} juillet 2019. Cf : annexe n°21, extrait de l'article du Dr Mona Hedreville.

En effet, le corps dansant antillais et guyanais restitue l'écriture corporelle de la pensée et du rapport au monde des Guadeloupéens, des Guyanais et des Martiniquais. Le Gwoka, le Kaséko et le Bèlè ont pour vocation de transmettre l'intégration de la loi du chaos comme moteur du réel, au travers des modalités du Bigidi postural, temporel, gravitaire et culturel. Par exemple, dans le Bigidi postural explicité en *supra*, la performance minimaliste de notre deuxième danseuse nous rappelle que la position debout et la marche, admises comme mouvements naturels et allant de soi, sont dans les faits, une conquête pluri-millénaire de l'homme, pour atteindre la station debout et opérer au déplacement par la course, en tant que modalité motrice. Cette lutte et cette volonté correspondent à un investissement de l'homme dans l'adaptation face au phénomène universel de gravité, et dans la rupture nécessaire pour le passage permanent du déséquilibre à l'équilibre, à travers sa marche à quatre pattes vers sa marche émancipatrice en station debout. Pour s'en convaincre, rappelons-nous de cet effort titanesque qu'effectue un bébé pendant son apprentissage vers la station debout et la marche.

La théorie du Bigidi renvoie donc à une inscription humaine de la réalité chaotique du monde. Cette inscription ne peut être que culturelle, puisque fondée sur la décision et la volonté de l'homme : c'est le principe général du *dansélavia* qui va de la compréhension de l'humanité à celle de l'univers dans lequel il se trouve englobé.

Conclusion de la troisième partie

« L'archéologie » du corps-dansant antillais et guyanais nous fait accéder à une anthropologie corporelle, et par là-même, à la lecture sociale de ces sociétés qui le génèrent. En partant du principe que la danse, chez ces peuples, est une métalangue dont le corps est le médium et en nous référant aux travaux de Saussure, nous pouvons considérer que le terme Bigidi est le signifié et le geste Bigidi est le signifiant. Le terme et le geste solidarisés représentent le signe, ce qui nous permet par une lecture sémiotique du corps dansant d'en obtenir la signification. On en retiendra la parfaite cohésion existante entre le signifiant et le signifié, qui, ici, définit le chaos autant que le désordre. À ce sujet, nous avons démontré au cours de nos expérimentations du Bigidi sur des corps étrangers à la culture-*ka*, à quel point la concordance entre le mot et le geste sous-jacents demeurent, tous deux articulés et fusionnels.

En dépit des *spécificités* musico-chorégraphiques de chaque territoire, un signe récurrent commun à la Guadeloupe, à la Martinique et à la Guyane apparaît : l'intégration du chaos.

Toutefois, la sémantique de cette intégration chaotique se différencie par les expressions suivantes : en Bigidi guadeloupéen, en Wèlto martiniquais et en Nika guyanais. Chez chacun, la sémiotique du Bigidi nous révèle par ailleurs, une *driv* du corps et une feinte du temps, traduites en déséquilibres successifs, mais aussi en esquives, ruptures, inversions, bricolages, imprévisibilités et polyrythmies corporelles. Ce *pattern* chaotique est une réponse à l'entropie, qui en résultent en cascade et qui semble exister dans ces espaces instables par le biais de l'articulation de la nature même des lieux et de leur histoire. Il y a ici une forme d'intégration du désordre comme stratégie efficace de vie. Dans ce processus, le signe Bigidi s'institue dans un espace consacré qu'est le *Lawonn*, puisqu'on peut l'approcher dans sa nature propre sans aucun filtre. Le *lawonn-léwòz*, le *lawonn-bèlè* et le *konvwé-kasékò* révèlent ainsi une socialité particulière. En effet, chacun de ces espaces de *circularité* est un « non-lieu » car à la fois informel, plastique et éphémère, espace qui pourtant fait fonction de « société », garant de toutes les connaissances, transmission de savoirs, mais aussi de principes structurants de la culture du tambour. Théâtre d'une philosophie de vie et du rapport au monde, cercle protecteur, le *Lawonn* unit et définit des identités singulières. Le logos du corps en Bigidi se réalise au travers d'une lecture anthropologique du monde antillo-guyanais, mettant en lumière le fait que le désordre est constitutif de l'être et qu'il détient sa propre cohérence. Cette cohérence se révèle dans le principe de la *rèpriz* qui neutralise le chaos, maintient et institue l'harmonie. En cela, le corps dansant peut alors s'épanouir dans le déséquilibre puisqu'il convoque, à chaque fois que c'est nécessaire, le mélorythme/*rèpriz* pour retrouver son aplomb. On obtient ainsi une esthétique de l'harmonie du désordre. Les observations réalisées à travers cette étude démontrent une forme de généralité du Bigidi, offrant un large spectre de signifiants. Ainsi, le geste Bigidi confronté à d'autres corporalités issues de cultures différentes, confirme sa transversalité opérante chez l'homme en général. Une transversalité dépassant largement les considérations esthétiques et techniques. Comme nous l'avions pressenti avant de nous engager dans l'étude doctorale de ce phénomène, le Bigidi touche l'humain et opère autant dans son système anthropologique, sociologique que philosophique. La démarche heuristique sur la symbolique du corps dansant antillais et guyanais au travers de sa figure chaotique et imprévisible, allie une cohérence singulière par la topologie ou la rhétorique de la *rèpriz*, démontre par ailleurs sa portée universelle et sa pertinence ontologique, tant pour l'Antillais et le Guyanais que pour les personnes étrangères à la culture antillaise et guyanaise. Nous constatons qu'au résultat de notre enquête que 76,7% des personnes interrogées, pour la plupart, Guadeloupéens considèrent que le Bigidi est un

atout, un marqueur fondamental de l'identité antillaise. Ce concept inspire du reste les littéraires, les chorégraphes, les artistes d'univers divers, et il est également mobilisé par les philosophes. Il en découle une notion philosophique du « Bigidi mè pa tonbé », faisant émerger ce que nous dénommons la théorie de l'harmonie du chaos ou théorie du Bigidi, née de la praxis : c'est une théorie qui approche tout phénomène se définissant comme étant une réalité trialectique de rupture/adaptation/fluidité.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Gaston Bachelard nous dit que « l'empirisme a besoin d'être compris ; le rationalisme a besoin d'être appliqué¹⁰⁴⁷ ». Nous avons le sentiment qu'au bout de cette étude, nos différentes approches nous ont permis d'expérimenter les modes opératoires de ces deux philosophies par le truchement du Bigidi. La mise en exergue du principe Bigidi a été balbutiant et sa théorisation d'abord empirique. Au départ, nous ne nous doutions pas que nous esquissons déjà les premiers pas de cette recherche. Le philosophe a raison, en effet, lorsque nous avons élaboré la Techni'ka nous cherchions non seulement à comprendre la taxinomie de la danse *gwoka*, mais nous voulions également répondre à un certain nombre d'interrogations : l'invention d'une nouvelle technique de danse est-elle envisageable ou possible ? Et pouvions-nous cheminer vers l'émergence d'une écriture chorégraphique caribéenne contemporaine ? La corporalité chaotique du danseur de Gwoka nous a fortement interpellée, en nous happant, au point que nos questionnements primaires sur le sujet avaient redoublé. La danse *léwòz* met en exergue un corps dansant à la dérive, instable, quasi chaotique qui risque à tout moment la chute sans jamais tomber. C'est cela qui nous a questionnée. Quels sont les mises en jeu en présence ? Quelle approche serait susceptible d'éclairer ce chaos corporel ? Un postulat à ce propos serait de l'ordre d'une lecture anthropologique de la société guadeloupéenne. Ce chaos est le désordre que nous avons nommé Bigidi. Il nous a entraîné en nous poussant dans des réflexions plus profondes et parfois inattendues, en basant notre hypothèse sur notre intuition. Il nous est apparu *a priori* que la recherche, à tout prix, d'une cohérence globale fondée sur l'équilibre était vaine. Il fallait plutôt pour nous, d'entrevoir la nécessité de concevoir et d'étayer l'hypothèse du désordre, obéissant à une logique singulière, régissant une harmonie globale, humaine, socioculturelle et environnementale. Une intuition, qui, comme une ombre, ne nous a jamais lâchée durant toutes ces années de recherche. À l'origine, nous subodorions que ce désordre apparent dans le Gwoka possédait sa propre logique et un sens anthropologique voire philosophique, pour la société guadeloupéenne. Nous adhérons à cette définition du philosophe Bernard Pietre : « Le désordre du monde visible et sensible cache un ordre intelligible, visible à la seule intelligence.

¹⁰⁴⁷ Gaston Bachelard (1940-1966), *op., cit.*

Cet ordre en particulier est visible à une intelligence mathématique¹⁰⁴⁸ ». Pour nous ce seul mot de Bigidi traduisait ou révélait avec acuité notre vision du monde consistant à intégrer deux modes opératoires : le déséquilibre et l'adaptation. Et pour conforter et vérifier notre postulat, nous avons élargi notre recherche sur deux autres territoires : la Martinique et la Guyane. En tant qu'artiste chorégraphique, nous étions fréquemment invitée à réaliser des master-class de Techni'ka, mais aussi des spectacles ainsi que des conférences sur le Bigidi dans des sphères très éclectiques : compagnie de danse, théâtre, académie de danse, université, collège, lycée et même dans des cercles populaires tant en Guadeloupe qu'à l'étranger (Europe, Afrique, USA, Amérique Latine, Caraïbe). Cet élargissement de l'expérimentation du Bigidi, au sein de cet extraordinaire laboratoire vivant, qu'est l'être humain, nous a été bénéfique et précieux, pour observer et analyser le noumène Bigidi. Le corps humain en général et le corps dansant en particulier, tous deux confrontés au Bigidi, nous ont permis de toucher un très grand nombre de personnes de niveau social, mais aussi de cultures et d'âges variés, autant les néophytes, les amateurs que les professionnels. L'expérience alors faite en la matière nous a conduite très tôt à ne pas circonscrire le geste Bigidi au seul « pays » Guadeloupe. Par ailleurs, le rayonnement du Bigidi à l'international, nous a servi d'opportunités pour en acquérir une meilleure compréhension de sa taxonomie, mais aussi de son sens anthropologique et de sa portée universelle. Dans ce processus, l'altérité du Bigidi nous a apporté des réponses pertinentes sur notre sujet et a permis de mieux saisir l'intelligibilité ainsi que la signification du chaos qui prévaut, en particulier, dans nos régions et leurs sociétés.

Aussi le Bigidi permet d'approcher la création humaine de ces sociétés, sa technicité faisant référence à ses connaissances théoriques dans la pratique et la maîtrise de règles, d'outillages de base pour servir une meilleure transmission pédagogique ainsi que la création artistique par l'entremise de la danse, de la musique, du chant, des instruments musicaux, de la littérature, de la poésie, des arts visuels, mais également des arts de combat. Ces domaines ont été élargis à son esthétique, à la beauté de ses formes et à la gestuelle sous-jacente. À travers nos recherches, les arcanes du Bigidi ont fini par nous dévoiler son quadruple intérêt : sociétal, sociologique, anthropologique et philosophique, ainsi que la singularité de la pensée antillaise et guyanaise.

¹⁰⁴⁸ Bernard Piettre, « Ordre et désordre, Le point de vue philosophique », In, *Curapp-Revues*, 1995, p. 33, www.u-picardie.fr. Consulté le 10 mai 2020.

De fait, le Bigidi est une création humaine, une complexité qui comporte une logique intrinsèque, et dont le désordre est l'épine dorsale. C'est de cette création humaine qu'il s'agit précisément dans notre étude. L'explicitation a nécessité que nous circonscrivions l'étude sur trois territoires ayant une étroite proximité sociétale et historique (la Guadeloupe, la Martinique et la Guyane). La théorie du Bigidi émergeant des logiques des cultures antillaises et gyanaises permet justement d'abonder les travaux qui s'inscrivent selon ce paradigme. Ceux, entre autres, de James Gleick quand il écrit : « Comment naît la vie ? Qu'est-ce que la turbulence ? Et par-dessus tout dans un univers soumis à l'entropie, inexorablement attiré vers un désordre croissant, comment l'ordre apparaît-il ?¹⁰⁴⁹ ». Ou le postulat très aiguisé d'Edgar Morin sur le concept de complexité qui intègre les principes et notions d'ordre, de désordre, d'aléas, d'hétérogène, de multiple, de fouillis, de l'inextricable, de l'ambiguïté, de l'incertitude, etc. Nous retenons son propos liminaire, qui, en quelques mots pourrait définir le Bigidi : « Le désordre constitue la réponse inévitable, nécessaire et même souvent féconde, au caractère sclérosé, schématique, abstrait et simplificateur de l'ordre¹⁰⁵⁰ ». L'analyse de quelques exemples éloquentes nous ont servi de cas référents. Il en est notamment ainsi des techniques de combat *Bènadè* guadeloupéen, *Danmié* martiniquais, *Mani* cubain, *Moringue* réunionnaise, *Djokan* gyanais et *Capoeira* brésilienne. Tous ont un point commun, qui les différencie de tous les autres arts de combat notamment gréco-romaine ou sénégalaise, pour ne citer que ces deux cas, qui ont pour caractéristique avant tout d'être un duel entre deux adversaires dont l'objectif est de gagner. La thèse d'Olivier Malo¹⁰⁵¹ sur l'histoire de la *Capoeira*, par exemple, met en lumière les techniques invisibles des arts de combat qui annihile le principe binaire opposant/opposé, gagnant/perdant, un principe situé diamétralement à l'opposé de celui prôné par la lutte gréco-romaine. Par le premier principe, l'objectif visé des lutteurs est de tout faire pour ne pas tomber et de rechercher la verticalité, la solidité à tout prix, afin de supplanter l'adversaire et d'atteindre la victoire. Le second principe s'appuie sur la technique des arts de combats des Afro-descendants qui révèle un jeu complexe où l'art du déséquilibre est magnifié, sublimé. Ici, dans leur combat, les adversaires s'exercent plutôt dans une alliance pour accomplir un rituel métaphysique consistant à ne pas tomber, car « tomber, c'est mourir ».

¹⁰⁴⁹ James Gleick, *La théorie du chaos*, Paris, Champs sciences, éditions revue et corrigée, 2008, (éditions originale, The Viking Press, 1987, éditions Albin Michel SA, 1989), p. 24.

¹⁰⁵⁰ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, [1990] 2005, p. 122.

¹⁰⁵¹ Olivier Malo, *La Capoeira et les arts de combat Noirs : histoire effacée, techniques invisibles (1905-1984)*, thèse de doctorat de l'université des Antilles, STAPS, 2020.

À ce sujet, les travaux du chercheur Malo, sur la *Capoeira*, mettent en évidence les outils et principes techniques du fonctionnement de cet art de combat qui peut s'appliquer aux autres luttes afro-descendantes cités en *supra*, mais également être mis en parallèle avec les techniques du fonctionnement du Bigidi. Notons préalablement que la *Capoeira* est art de combat qui n'est pas un duel au sens premier du terme, mais plutôt « un jeu » de lutte entre deux personnes. Ce jeu s'articule autour des principes suivants :

- déséquilibre positif : du fait de magnifier le déséquilibre, on se met intentionnellement en instabilité ;
- déséquilibre négatif : faire tomber l'adversaire qui devra éviter cette mort symbolique (il en résulte un rapport : jouer avec, jouer contre) ;
- flux continu : être toujours en mouvement
- simulacre : maintenir le dialogue
- touché/quasi touché : faire sortir son « adversaire » du rythme ;
- invitation à la rupture ;
- jouer de la mort et s'affranchir de celle-ci ;
- dissociation, inversion ;
- coopération du couple opposé/opposant.

À partir de cet exemple, nous voyons l'application du Bigidi hors du champ chorégraphique guadeloupéen. Ainsi le Bigidi préfigure-t-il un double nouveau paradigme, ontologique et heuristique, partout où la colonisation et l'esclavage ont marqué de leurs empreintes les territoires du continent américain.

« Quand nous ne pouvons pas changer les événements, nous pouvons changer la façon dont nous les vivons ; C'est ce qu'ont fait des personnes mises en esclavage : elles se sont réunies le soir, ont tenté de retrouver des racines et des repères communs. Elles ont retrouvé ou partagé des chants, des danses, des rituels, des divinités communes, bref elles ont opéré un retour à l'humanité après une journée d'esclave. Ce faisant, elles éprouvaient un *sentiment d'appartenance, matrice de la résiliation collective*¹⁰⁵² ».

Il semblerait que, même la cartographie de la Guadeloupe serait en déséquilibre, comme le suggère Jocelyn Nagapin (prêtre Hindou guadeloupéen). Il considère que les deux ailes de papillon, topographie de la jonction de la Grande-Terre et de la Basse-Terre, reliée par la rivière salée, sont

¹⁰⁵² Aimé Charles-Nicolas, Benjamin Bowser (dir.), *op. cit.*, p. 21.

en réalité deux triangles isocèles qui se touchent par la pointe, recherchant perpétuellement un équilibre et mettant le pays en mouvement.

Dans notre domaine, l'examen et l'analyse de toutes ces considérations et celles abordées tout le long de notre étude sur le Bigidi, nous ont fait parvenir au résultat qui, entre autres, nous montre que les Antilles-Guyane sont un espace qui fait « danser » les hommes ; c'est le lieu privilégié où s'extasie l'imprévisibilité, véritable acte nourricier du désordre. Ici, l'espace et le lieu, de même que la terre et le climat forment des facteurs fondateurs de l'Homme antillais et guyanais. C'est un être singulier, car il est né du chaos : résultat du choc civilisationnel de deux mondes différents dans leurs visions et la relation à l'autre, l'Europe d'une part et l'Afrique de l'autre. En Amérique, et plus précisément aux Antilles et en Guyane, le mélange du divers trouve son épanouissement dans le fait que quelque chose d'improbable commence à naître « où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité. » C'est le *cosmopolitisme vernaculaire*, dira Homi K Bhabah¹⁰⁵³. Le *pattern* Bigidi émane donc de cette complexité, tant le corps se camoufle pour cacher sa vraie réalité. Dans un tel contexte socio-historique et politique, le corps va être le lieu où se réfugient les replis des intelligences inventées par l'homme antillais et guyanais. Ce dernier construit alors des stratégies camouflées de vie, et même de survie, pour habiter son espace instable, en exploitant des techniques *masko*, consistant à contourner son histoire chaotique. Le corps en sera le médium et la danse sera l'une des armes les plus puissantes pour inscrire cette intelligence subtile et voilée. Nous avons pu constater que cette humanité *suis generis* est le fruit de la rencontre inégale, à la fois des forces en présence et de la conception même du monde, ainsi que de la relation à l'autre relation, dont le point de départ est fondé sur un rapport de force : dominant/dominé. Malgré cette équation imposée selon les préceptes de racialisation de l'Homme Blanc, vis-à-vis de l'Homme Noir, ce dernier a su inventer avec une grande intelligence la stratégie du Bigidi pas seulement pour résister, mais surtout pour vivre. Il intègre le désordre comme étant la norme, le corps est matrice de toute chose. On observe que c'est par le corps que l'esclave répond et instruit son humanité et sa vision du monde, et pour cela, il le danse.

« Les musiciens de jazz étaient perçus comme de véritables « personnages sonores » faisant converser et « danser leurs instruments ». La musique qu'ils exécutaient était autant jouée que gesticulée,

¹⁰⁵³ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale* (traduit de l'anglais états-unien par Françoise Bouillot, Paris, Ed Payot, 1994, p. 30.

littéralement incorporée, avec, en outre, cette part de risque non seulement technique mais organique qu'implique l'improvisation¹⁰⁵⁴ ».

C'est cette conception ou philosophie qui acte le principe de *dansélavia* : répondre aux enjeux de l'existence et vivre est une danse. L'Homme confronté à son inscription dans l'espace affronte les principes incontournables du déséquilibre. L'action de la marche, par exemple, en tant que nécessité primaire implique un effort pour vaincre l'apesanteur. Il en de même dans nos interactions sociales où la cohésion résulte d'un labeur voire d'une lutte permanente.

L'acception du Bigidi ne se résume pas simplement à une gestuelle chaotique s'exprimant dans le *Lawonn*. Il est aussi la figure invisible d'un état d'être et d'une posture mentale intérieure. Insaisissable parfois, il échappe au regard, tant il est consubstantiel de l'être antillais et guyanais. Au point que si nous perdons cette adaptabilité au désordre, que nous confère le Bigidi dans nos *habitus*, selon la cardiologue guadeloupéenne Mona Hedreville, nous risquons alors de nous fragiliser et de tomber malade.

Bigidi : une réponse pour l'humanité du XXI^e siècle ?

Le résultat de cette étude nous amène, par ailleurs, à considérer profondément que les hommes et les femmes disséminés en Amérique, singulièrement aux Antilles et en Guyane, ont intégré le réel comme une donnée instable. Il s'agit d'une considération du non-équilibre du monde où l'on admet que la prévisibilité, la maîtrise, la stabilité ainsi que l'ordre sont illusoire. Dorénavant, l'humanité issue de ces territoires pense donc le monde par le chaos. Sur la base de ce postulat, le Bigidi, à travers le Gwoka, est un exemple de cohérence du désordre. Cette conclusion est riche de conséquence. Dans le cadre de notre recherche et des approches sous-jacentes, cela aboutit à une rupture épistémologique en sciences humaines, car elle nous impose une autre lecture des réalités sociales, qui tient compte le fait que les aspérités ne doivent être gommées, mais prises en considération, puisque magnifiées intrinsèquement. Il y a ici un enjeu heuristique, auquel nous fait aboutir ce travail doctoral ; c'est un nouveau paradigme sous-tendant le Bigidi et révélé sous un jour nouveau : celui de l'essence et du sens du réel chaotique, de l'imprévisibilité et du déséquilibre, aux enjeux et intérêts insoupçonnés.

¹⁰⁵⁴ Jean Jamin, Patrick Williams, *op. cit.*, p. 35.

À ce propos, au sujet des Caribéo-antillo-Guyanais, l'anthropologue guadeloupéen Albert Flagie considère que, du point de vue anthropologique, nous commettons l'erreur de vouloir nous comprendre par la rationalité, tout comme les autres, qui voient en nous du désordre alors même que pour nous, ce désordre signifie une cohérence. Selon Albert Flagie, le Bigidi est « hors-monde ». Aussi il propose aux Antillais et aux Guyanais, en l'occurrence, davantage de penser autrement que ne le font les philosophes allemands, grecs, assyriens... Il préconise donc que les Antillais et les Guyanais participent à juste titre à la philosophie mondiale, au regard de la fine pellicule qui déroule le film de notre histoire.

Voilà, entre autres, pourquoi le Bigidi est une nouvelle approche du réel, un nouvel ordre de l'équilibre manifesté au travers de la danse *gwoka*, du *bèlè* et du *kasékò*, qui nous ont servi d'illustrations *ad hoc* dans cette étude. Le Bigidi constitue ainsi une réserve de « distinction » et de connexions accumulées par l'expérience historique. Il est emmagasiné dans le corps dansant et dans le parler créole. Le Bigidi conserve les pratiques sociales complexes, voire insoupçonnées, qui se révèlent être véritablement des formalisations savantes et logiques. En effet, les stigmates de l'histoire coloniale et esclavagiste se sont transmués en force vive et en dynamique créatrice, donnant naissance à une pensée antillaise et guyanaise, qui se dessine avec de plus en plus d'acuité, pour entrouvrir une raie de lumière sur le rôle, la place et la nécessité de ces territoires, dans le paysage de tous les territoires du monde. Le Bigidi, de manière générale, est ainsi une sublimation du réel qui apporte des réponses aux besoins sociaux, tant d'hier que d'aujourd'hui. Il demeure dynamique et évolutif, pour peu que l'on aborde ce phénomène chorégraphique d'un point de vue philosophique. Dans ce contexte, le Bigidi se présente donc comme une force extraordinaire, qui se dégage du corps déstructuré, asymétrique, chancelant, vissé dans un déséquilibre permanent mais ne touchant jamais le sol. C'est une philosophie de vie, celle de l'adaptabilité, dans le but de toujours rester debout, même de façon bancal, ce, face aux fracas de la vie. On en retient comme leçon : accepter le déséquilibre et faire corps avec.

Le Bigidi du *léwòz*, du *Bèlè (wèlto)* et du *Kaséko (nika)* l'illustre, en nous proposant la solution et nous incitant à apprendre l'art du *masko*, celui de la feinte, de l'esquive, à pratiquer la stratégie de la ruse, du détour, de l'art de la résistance offensive, mais aussi l'art de développer le sens du lâché prise. La théorie du Bigidi, en tant qu'« Art de l'adaptation », ouvre un nouvel espace de réflexion. Elle fournit par ailleurs un outil original pour appréhender les modes de pensée des

humains dans leur contexte de vie et sert de facteur explicatif de la vision du monde de l'Antillais et du Guyanais.

Le Bigidi, prélevé au cœur même de l'expression populaire et de la gestuelle du gwoka, révèle en outre une philosophie silencieuse, latente qui, en même temps, est une grille de lecture de la société antillaise et guyanaise. Le Bigidi, réponse d'une interculturalité forcée, crée aussi un nouveau champ des possibles, pour saisir l'essence de la pensée antillaise et guyanaise. Il rappelle à tous, la nécessité de faire corps avec l'imprévu, d'apprendre à être ancré dans un sol mouvant, et à se mouler dans l'improbable. À ce sujet, évoquer le dogme de l'adaptabilité, c'est faire preuve d'équanimité, que le Bigidi érige en principe et en acte universel. Aussi pouvons-nous nous référer notamment à la *mètis* grecque telle qu'élucidée par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant¹⁰⁵⁵.

De façon similaire, le Bigidi peut être conçu comme étant une intelligence de l'homme, dans sa capacité à se transcender, à trouver des ressources incommensurables, à faire preuve d'une créativité extraordinaire, pour se réorganiser, se réadapter, afin de rebondir dans des moments difficiles ou complexes de son existence, ce, comme un sursaut salvateur de la vie.

Les grandes convictions du monde occidental sont aujourd'hui ébranlées. Les dogmes géopolitiques sont autres, déplacés, repensés où les minorités multiples et le monde virtuel sont la nouvelle conception des grandes orientations politiques, culturelles, économiques, géographiques du monde. Les anciennes civilisations majeures sont déboussolées, car en perte de repère. La modernité, la mondialisation, l'uniformisation des sociétés dites avancées ont poli l'individu, en les faisant croire que tout est maîtrisable par la richesse. L'homme policé se trouve amnésique de l'art de la parade, et lorsque les moindres petits bobos viennent enrayer l'ordre établi, le déséquilibre s'installe entraînant la chute. Guillaume Ferrante¹⁰⁵⁶ dans sa thèse sur « l'agilité » comme nouvelle stratégie du monde entrepreneurial du XXI^e siècle, évoque de façon absolue qu'il y a une nouvelle donne du monde, dont le paradigme tourne autour de l'incertitude, de l'instabilité,

¹⁰⁵⁵ Marcel Detienne & Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : La mètis des Grecs*, col. Champs Essais, Ed. Flammarion, poche, 1993, p. 17 : « Sur le plan du vocabulaire, *mètis* désigne, comme nom commun, une forme particulière d'intelligence, une prudence avisée ; comme nom propre, une divinité féminine, fille d'Océan. La déesse *Mètis*, personnage qu'on pourrait croire assez falot, semble confinée dans les rôles de comparse. Première épouse de Zeus, à peine se trouve-t-elle grosse d'Athéna qu'elle est avalée par son mari. La reléguant dans les profondeurs de son ventre, le roi des dieux met fin brutalement à sa carrière mythologique. Cependant dans les théogonies attribuées à Orphée, *Mètis* figure au premier plan et apparaît, à l'origine du monde, comme une grande divinité primordiale ».

¹⁰⁵⁶ Guillaume Ferrante, *25 ans d'agilité organisationnelle : clarification et opérationnalisation du construit*, Université de Grenoble Alpes Spécialité : Sciences de gestion, Laboratoire CERAG-FRE 3748 CNRS/UGA à l'École Doctorale Sciences de Gestion, 2016, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel/01483838/document>. Consulté le 31 juillet 2020.

de l'imprévisibilité, de la volatilité, de la complexité, de la turbulence et d'un rapport au temps basé uniquement sur la vitesse. Et le concept d'agilité semble être la réponse la plus efficiente, pour que l'homme puisse être en capacité d'encaisser les chocs. L'Homme du XXI^e siècle doit apprendre ou réapprendre l'adaptabilité, la flexibilité, la variabilité, la proactivité. Il doit développer de nouvelles qualités humaines : l'acceptation, le compromis, la polyfonctionnalité. L'imprévisibilité de la nature semble ne plus être l'apanage des petits territoires. Le rapport au temps s'est modifié avec la suprématie des nouvelles technologies qui régissent et rythment l'existence de l'individu. Aucun penseur ne peut prédire l'avenir sur le long terme.

La structure sociétale du monde, ses paradigmes fondateurs sont de plus en plus proches et ressemblent chaque jour un peu plus à ceux des sociétés antillaises et guyanaises. Personne n'aurait pu prévoir que le monde allait brutalement s'arrêter et vivre un Bigidi sans précédent : la Covid-19 surgit soudainement dans le monde. Et les espaces qui semblaient tout maîtriser, tout contrôler, tout posséder : Pékin, New-York, Londres, Paris, Berlin, etc., ont été plongés dans un chaos inimaginable (économique, social, sanitaire entre-autres). La crise sanitaire mondiale, du coronavirus covid-19, a laissé sur son sillon incertitude, instabilité, imprévisibilité. On ne sait pas où l'on va et aucune prédiction n'est possible, même provenant des plus grands experts économiques ou politiques. On prône aujourd'hui le concept d'agilité pour faire face au défi du monde, et notre Bigidi guadeloupéen, Wèlto martiniquais et Nika guyanais sont construits autour de ce paradigme (imprévisibilité, instabilité, adaptation), et au regard des études ou réflexions menées, c'est bien ce qui s'impose aux humains d'aujourd'hui.

Le Bigidi relève justement de cette plasticité et de cette agilité mentale, prenant leur source dans le corps dansant, dont les qualités essentielles sont la dextérité, l'adresse, la promptitude, l'entrain, la pétulance, l'impétuosité, la virtuosité, le brio, l'habileté. Le Bigidi possède une clé supplémentaire que le concept d'agilité ne rend pas réellement compte : c'est la *rèpriz*, garante de cette agilité, miroir de l'adaptabilité. Tous les préceptes de l'agilité sont contenus dans le Bigidi. La polyrythmie, la fluctuation du temps et la technique du *fap-fap* confortent cette agilité mentale exigée à l'individu, dans un laps de temps ténu et rapide que le danseur improvise. Il change d'orientation créant de l'inédit pour répondre aux nouveaux enjeux artistiques qui se présentent à lui. On comprend que derrière le mot agilité on doit entendre celui de Bigidi. La gestuelle du Bigidi et sa technicité ne sont que la rhétorique de l'*ambigidité*, c'est-à-dire la manière de vivre, de réagir, de se comporter, de penser l'être antillais et guyanais.

L'agilité est l'une des qualités exigées, ne serait-ce pour la pratique du Bigidi ; cette agilité n'est-elle pas aujourd'hui la nouvelle stratégie que l'on exige, par exemple, aux entreprises pour augmenter leur compétitivité ?

« L'agilité est présentée comme une solution pour les entreprises face aux environnements complexes dans lesquels elles doivent évoluer. Il s'agit de parvenir à s'adapter rapidement aux évolutions, d'imaginer des solutions ingénieuses, d'anticiper ces évolutions. "Flexibilité, agilité et créativité doivent devenir les maîtres mots de tout chef d'entreprise"¹⁰⁵⁷ ».

Les auteurs de ce constat confirment leur analyse et leur constat en ces termes :

« Ainsi, apprendre à décrypter une situation nouvelle au travers du prisme des expériences passées, à extraire le sens profond afin de s'ajuster, à ce qu'il est en train d'advenir, devient un défi fondamental dans le monde professionnel¹⁰⁵⁸ ».

On se rend bien compte que le chaos permanent du désordre chez le danseur antillais et guyanais, à travers le Bigidi, le wèlto et le nika ne représente pas uniquement une forme de virtuosité. Mais il développe et nourrit une agilité cognitive, une flexibilité mentale, rendant l'individu capable de s'adapter à l'environnement chaotique qui l'entoure.

« L'adaptabilité cognitive serait plus une question d'ajustement permanent de l'individu dans un environnement changeant. La notion d'agilité, elle, fait référence à des niveaux d'intégration rapide d'informations, de sorte que l'individu ne fait pas que réagir face à son environnement, il œuvre avec son environnement¹⁰⁵⁹ ».

L'instabilité, l'imprévisibilité, l'incertitude, le déséquilibre, la rupture des acquis et l'adaptabilité sont, dorénavant de nouvelles prédispositions du XXI^e siècle. Le Bigidi nous apprend à tolérer l'incertitude et à se laisser toucher par les mystères de l'improbable. Le Bigidi est une solution créative pour affronter les obstacles et l'impermanence du XXI^e siècle. Le monde de demain vient à notre rencontre et probablement nous invite à profiter de tous ceux qui ont

¹⁰⁵⁷ Fabienne Bornard et Cathy-Nadège Briest-Breda, « Développer l'esprit d'entreprendre, une question d'agilité », *In, Revue de l'Entrepreneuriat*, Vol. 13, pp. 29-53, Cairn, 2014, p. 2.

<https://www.cairn.info/revue-de-l-entrepreneuriat-2014-2-page-29.htm>, Consulté le 14 mars 2018.

¹⁰⁵⁸ *Op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

l'expérience d'un réel *Bigidant*, comme le plébiscite et l'exulte, dans l'introduction de son ouvrage, Antonio Benítez-Rojo :

« In this (today's) rereading. I propose, for example, to start with something concrete and easily demonstrated, a geographical fact : that the Antilles are an island bridge connecting, in « another way », North and South America. This geographical accident gives the entire area, including its continental foci, the character of an archipelago, that is, a discontinuous conjunction (of what ?) : unstable condensation, turbulence, whirlpools, clumps of bubbles, frayed seaweed, sunken galleons, crashing, breakers, flying fish, seagull squawks, downpours, nighttime phosphorescences, eddies and pools, uncertain voyages of signification ; in short, a field of observation quite in tune with the objectives of Chaos. I have capitalized this world to indicate that I'm not referring to chaos as conventionally defined, but rather to the new scientific perspective, so called, that has now begun to revolutionize the world of scientific research, that is, *Chaos* to mean that, within the (dis)order that swarms around what we already know of as Nature, it is possible to observe dynamic states or regularities that repeat themselves globally¹⁰⁶⁰ ».

Traduction :

(Dans cette relecture (d'aujourd'hui). Je propose, par exemple, de partir de quelque chose de concret et de facilement démontrable, un fait géographique : que les Antilles sont un pont insulaire reliant, "autrement", l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud. Cet accident géographique donne à toute la zone, y compris ses foyers continentaux, le caractère d'un archipel, c'est-à-dire une conjonction discontinue (de quoi ?) : condensation instable, turbulences, tourbillons, amas de bulles, algues effilochées, galions coulés, s'écraser, briseurs, poissons volants, cris de mouettes, averses, phosphorescences nocturnes, tourbillons et mares, voyages incertains de signification; bref, un champ d'observation tout à fait en phase avec les objectifs du Chaos. J'ai capitalisé ce monde pour indiquer que je ne fais pas référence au chaos tel que défini conventionnellement, mais plutôt à la nouvelle perspective scientifique, soi-disant, qui a maintenant commencé à révolutionner le monde de la recherche scientifique, c'est-à-dire le chaos pour signifier cela, dans le (dés) ordre qui grouille autour de ce que nous connaissons déjà comme Nature, il est possible d'observer des états dynamiques ou des régularités qui se répètent globalement).

¹⁰⁶⁰ Antonio Benítez-Rojo, *The Repeating Island The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Durham and London, Duke University Press, Translated By James Maraniss, 1/1992, 2/1996, 3/2006.

Pour sa part, l'un des rares théoriciens du management, Peter Drucker, nous fait remarquer, de façon significative, que :

« Tous les deux ou trois cents ans, le monde occidental subit une transformation soudaine. [...] Cinquante ans plus tard, un nouveau monde existe. [...] Notre époque est une de ces périodes de transformation. Mais, cette fois, la transformation ne touche pas uniquement la société et l'histoire occidentales. En fait, l'un des changements fondamentaux est la disparition d'une histoire "occidentale" ou d'une civilisation "occidentale". Il existe aujourd'hui une histoire mondiale et une civilisation mondiale¹⁰⁶¹ ».

Edgar Morin, lui, nous exhorte à accepter et intégrer une réalité existentielle faite d'incertitude :

« Les civilisations traditionnelles vivaient dans la certitude d'un temps cyclique dont il fallait assurer le bon fonctionnement par des sacrifices parfois humains. La civilisation moderne a vécu dans la certitude du progrès historique. La prise de conscience de l'incertitude historique se fait aujourd'hui dans l'effondrement du mythe du Progrès. Un progrès est certes possible, mais il est incertain. À l'incertitude du futur s'ajoutent toutes les incertitudes dues à la vitesse et à l'accélération des processus complexes et aléatoires de notre ère planétaire que ni l'esprit humain, ni un superordinateur, ni aucun démon de Laplace ne sauraient embrasser¹⁰⁶² ».

Sur ce plan, la théorie du Bigidi ou théorie de l'harmonie du chaos permet d'appréhender cette mondialité fluctueuse à partir du principe général rupture/adaptation/fluidité. L'instabilité comme moteur du monde semble désormais s'imposer et conférer aux sociétés antillaises et guyanaises une dimension prodromatique et une perspective salutaire tant heuristique qu'humaine. L'être humain du XXI^e siècle, ce roseau, est appelé à faire corps avec le chaos qu'engendrent, ses activités, ses actions, son temps. Fort de la ritournelle de la *rèpriz*, il s'agit pour l'humanité de danser en harmonie, le désordre.

Le Bigidi apparaît plus que jamais comme au cœur de l'existence de l'être...

¹⁰⁶¹ Peter Drucker, *Du management*, Paris, Village Mondial, 2004, pp. 131-132.

¹⁰⁶² Edgar Morin, *Les 7 savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Seuil, 2000, p. 88.

BIBLIOGRAPHIE

Notre sujet de thèse, fait référence au concept de danse et de corps, en l'occurrence, sur les trois territoires, (Guadeloupe, Martinique et Guyane), ce qui, par ailleurs, nous offre une bibliographie assez éclectique, touchant autant à l'esthétique de la danse, qu'à sa sociologie et à sa philosophie, mais aussi à la musique, à l'histoire, à la politique, à l'anthropologie, etc. Pour la présenter, nous avons opté pour une classification scindant cette bibliographie générale en deux grandes parties, l'une faisant référence aux écrits relatifs aux thématiques spécifiques afro-américaines et l'autre portant sur des données générales, pouvant expliciter notre problématique, sous divers angles. L'ensemble des écrits (ouvrages, articles) et données multimédias concernent, outre la danse, des thématiques liées singulièrement à l'histoire et à la politique, d'une part, et de l'autre aux sciences humaines et à la culture, ceci pour permettre une meilleure clarté de notre propos.

HISTOIRE, POLITIQUE, ÉCONOMIE, GÉOGRAPHIE AFRO-AMÉRICAINES

- BARONE VISIGALLI, Egle, « Mémoires archéologique et modes d'occupation du territoire guyanais », In, Mam Lam Fouck Serge (dir.), *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui, Un département français dans la région des Guyanes*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007.
- BENOT, Yves, *La Révolution française et la fin des colonies*, Paris, Éditions la Découverte, 1987.
- BERTÈNE, Juminer, « La rencontre entre l'Ancien et le Nouveau monde, Les échanges nosologiques, Conférence inaugurale », In, Yacou Alain (dir.), *Les apports du Nouveau Monde à l'Ancien*, Paris, CERC-KARTHALA-FESTAG, 1995.
- BRAFLAN-TROBO, Patricia, *Société post-esclavagiste et management endogène, Le cas de la Guadeloupe*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BRETON (Père) Raymond, *Relations de l'Île de la Guadeloupe Tome I*, Basse-Terre, Société d'Histoire de la Guadeloupe, 1978.
- BRUNÉ, Paulin, *Mon Dieu que vous êtes Français... Essai sur la décolonisation par assimilation Martinique, Guadeloupe, Guyane, Réunion*, Paris, Éditions France-Empire, 1996.

- CALMONT, André, « Dynamiques migratoires en Guyane : des politiques migratoires de développement au développement des migrations spontanées », *In*, Mam Lam Fouck Serge (dir.), *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui, Un département français dans la région des Guyanes*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, [1995] 2004.
- CÉSAIRE, Suzanne, *Le grand camouflage, écrits de dissidence (1941-1945)*, Paris, Seuil, 2009.
- CHARLES-NICOLAS, Aimé, BOWSER, Benjamin (dir.), *L'esclavage : quel impact sur la psychologie des populations ?* Paris, Éditions Idem, 2018.
- CHÂTEAU-DEGAT, Richard et BARFLEUR, Jean, « Structures et évolution de l'économie coloniale esclavagiste », *In*, Sainton Jean-Pierre (dir.), *Histoire et Civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles) Tome 2, Le temps des matrices : économie et cadres sociaux du long XVIII^e siècle*, Paris Karthala, 2012.
- CH^S J^H Dusillion, *Considérations sur l'Esclavage aux Antilles française et de son abolition graduelle*, Paris, Chez B. Dusillion, Libraire, 1842.
- COMBÉ, Georges, « Esclavage et mentalités », *In*, Cyril Serva (dir.), *De l'abolition de l'esclavage à la départementalisation, Les vérités difficiles*, Études Guadeloupéennes, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2001.
- DEBIEN, Gabriel, *Les esclaves aux Antilles françaises (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Gourbeyre, Société d'Histoire de la Guadeloupe, 2000.
- DIOP, Cheikh Anta, *Nations Nègres et Culture*, Paris, Présence africaine, édition de poche, 1979.
- DU TERTRE, Révérend Père Jean-Baptiste de l'Ordre des FF. Prêcheurs, *Histoire Générale Antilles Habitées par les François*, Tome II, Fort-De-France-Martinique, Éditions des Horizons Caraïbes, 1973.
- ENTIOPE, Gabriel, *Nègres, danse et résistance, La Caraïbe du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- FALLOPE, Josette, « La politique d'assimilation et ses résistances », *In*, Levillain Henriette (dir.), *La Guadeloupe 1875-1914, Les soubresauts d'une société pluri-disciplinaires ou les ambiguïtés de l'assimilation*, Paris, Éditions Autrement, 1994.

- GANDOULOU, Justin-Daniel, Congo/Guadeloupe : Les Kongos de la Guadeloupe - Rites d'une identité préservée, Paris, L'Harmattan, 2011.
- GARCIA, Silvia, « La “découverte” de l'Amérique et la littérature française », In, YACOU, Alain (dir.), *Les apports du Nouveau Monde à l'ancien*, Paris, CERC-KARTALA-FESTAG, 1995.
- HIPPON, Michel, « Discours littéraire et esclavage », In, *Études Guadeloupéennes, De L'Abolition de l'esclavage à la Départementalisation, Les vérités difficiles*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2000.
- HUC, Jean-Claude et ETNA, Max (dir.), *Éclats de temps. Anthologie des évènements climatiques extrêmes de la Guadeloupe*, Gosier, PLB, 2015.
- JÉGO, Yves, *15 mois 5 jours entre faux gentils et vrais méchants*, Paris, Grasset, 2009.
- KOVÀTS BEAUDOUX, Édith, *Les blancs de la Martinique, Une minorité dominante*, Paris L'Harmattan, Connaissance des hommes, 2002.
- LABAT, Jean-Baptiste, *Voyage aux Isles, Chronique aventureuse des Caraïbes (1693,1705)*, Édition établie et présentée par Michel Le Bris, Phébus, 1993.
- LE COMITÉ MARCHE DU 23 MAI 1998, *Non Nou, le livre des noms de familles martiniquaises*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2012.
- LEVILLAIN, Henriette (dir.) *la Guadeloupe en IIIe République, Guadeloupe 1875-1914, Les soubresauts d'une société pluri-ethnique ou les ambiguïtés de l'assimilation*, Paris, Éditions Autrement, 1994.
- LONGIN, Félix, *Voyage à la Guadeloupe (1816-1822)*, Basse-Terre, Société d'Histoire de la Guadeloupe, [1848] 2012.
- MAM LAM FOUCK, Serge (dir.), *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui, Un département français dans la région des Guyanes*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007.
- MAM LAM FOUCK, Serge, *Histoire de la société guyanaise, les années cruciales : 1848-1946*, Paris, Éditions Caribéennes, 1987.
- MAM LAM FOUCK, Serge, *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 (XIX^e et XX^e siècles)*, Kourou, Ibis Rouge Éditions, 2006.

- MAZURIE, Roland, « Les manifestations climatiques et hydrométéorologiques sources de dangers », *In*, Huc Jean-Claude et Etna Max (dir.), *Éclats de temps, Anthologie des évènements climatiques extrêmes de la Guadeloupe*, Gosier, PLB ÉDITIONS, 2015.
- MERION, Julien, « La départementalisation 50 ans après : sortir de la fatalité pour emprunter les chemins de l'invention... », *In*, Cyril Serva (dir.), *De l'abolition de l'esclavage à la départementalisation Les vérités difficiles*, Études Guadeloupéennes, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2001.
- MOOMOU, Jean, « Les Bushinenge en Guyane : entre rejet et intégration de la fin du XVIII^e aux dernières décennies du XX^e », *In*, Serge Mam Lam Fouck (dir.), *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui, Un département français dans la région des Guyanes*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007.
- MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis-Élie, « De la danse », *In*, *Notions coloniales par ordre alphabétique*, Parme, Bodoni, 1801.
- NICOLAS, Armand, *Histoire de la Martinique de 1848 À 1939*, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 1996.
- ORRU, Jean-François, « Territoire et développement : entre déterminisme naturel, héritage historique et enjeux de développement durable », *In*, Serge Mam Lam Fouck (dir.), *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui, Un département français dans la région des Guyanes*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007.
- OUDIN-BASTIDE, Caroline, *Travail, capitalisme et société esclavagiste, Guadeloupe, Martinique (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, éditions la découverte, 2005.
- POLIDORI, Laurent et GUYOT, Philippe, « La connaissance du territoire guyanais : du temps des conquêtes coloniales à l'ère départementale », *In*, Serge Mam Lam Fouck (dir.), *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui, Un département français dans la région des Guyanes*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2007.
- PREVOST DE SANSAC, Auguste, *Les Amours de Zémédare et Carina et Description de l'Île de la Martinique, Romans Antillais du XIX^e siècle Tome I*, Morne-Rouge-Martinique, Éditions Des Horizons Caraïbes, 1977.
- PRICE, Richard & Sally, *Les Marrons*, Lyon, Vents d'ailleurs, [2003] 2004.
- RÉGENT, Frédéric, *Esclavage, métissage, liberté. La révolution française en Guadeloupe 1789-1802*, Paris, Grasset, 2004.

- SAINTON, Jean-Pierre, *La décolonisation improbable, Cultures politiques et conjonctures en Guadeloupe et en Martinique (1943-1967)*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2012.
- SAINTON, Jean-Pierre (dir.), *Histoire et civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles), Tome 1 Le temps des Genèses des origines à 1985*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.
- SAINTON, Jean-Pierre (dir.), *Histoire et Civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles) Tome 2, Le temps des matrices : économie et cadres sociaux du long XVIII^e siècle*, Paris Karthala, 2012.
- SAINTON, Jean-Pierre, CHÂTEAU-DEGAT, Richard, et MAUVOIS, Georges (dir.), avec les contributions expresses de Barfleur Jean (b) et de Létang Thierry, « Le vécu de l'humide », *In, Histoire et civilisation de la Caraïbe (Guadeloupe, Martinique, Petites Antilles), Tome I, Le temps des genèses des origines à 1685*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.
- SALA-MOLINS, Louis, *Le code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, PUF, 1987.
- SEFIL, Marc, *Évolution institutionnelle et politique des Antilles*, Cayenne, Ibis Rouge Éditions, 2003.
- SERVA, Cyril, « L'esclavage, cause de la réussite, de l'échec scolaire et de l'échec de la réussite ? », *In, Cyril Serva (dir.), Études Guadeloupéennes de l'abolition de l'esclavage à la départementalisation, les vérités difficiles*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2000.
- TRÉSOR, Georges, « Espace public et assimilation aux Antilles françaises », *In, Cyril Serva (dir.), Études Guadeloupéennes De l'abolition de l'esclavage à la départementalisation Les vérités difficiles*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2000.
- W. HICKLING, Frederick, « Briser les délires de l'esclavage : vers une ingénierie psychosociale en Jamaïque postcoloniale », *In, Aimé Charles-Nicolas, Benjamin Bowser (dir.), L'esclavage : quel impact sur la psychologie des populations ?* Éditions Idem, 2018.

SOCIOLOGIE/PHILOSOPHIE/ANTHROPOLOGIE AFRO-AMÉRICAINES

- ARMET, Auguste, Guadeloupe et Martinique des sociétés « krazé » ? *In, Présence Africaine, Revue culturelle du monde noir*, 1^{er} et 2^{ème} trimestre, Paris, 1982.
- BASTIDE, Roger, *Les Amériques Noires*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale* (traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot. Paris, Ed Payot, 1994.
- BEBEL-GISLER, Dany, *Le Défi culturel Guadeloupéen : devenir ce que nous sommes*, Paris, Éditions Caribéennes, 1989.
- BEBEL-GISLER, Dany, « Apports socio-culturels et spirituels des Africains d'Amérique », In, Alain Yacou (dir.), *Les apports du Nouveau Monde à l'Ancien*, Paris, CERC-KARTHALA-FESTAG, 1995.
- BENÍTEZ-ROJO, Antonio, *The Repeating Island The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Durham and London, Duke University Press, 1/1992, 2/1996, 3/2006.
- BENOÎT, Catherine, *Corps, jardins, mémoires, Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*, Paris, CNRS Éditions, 2000.
- BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- BROUSSILLON, Ary, « Les comportements face aux dangers et aux risques », In, J-C Huc et M. Etna (dir.), *Éclats de temps, Anthologie des évènements climatiques extrêmes de la Guadeloupe*, Gosier, PLB éditions, 2015.
- CÉCILE, Christian, « Le tanbouyen créole : une figure symbolique », In, MAM LAM FOUCK (dir.), *Comprendre la Guyane d'aujourd'hui*, Cayenne, Ibis Rouge, 2007.
- CERVULLE, Maxime, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éd. Amsterdam, 2013.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, [1939] 1983.
- CÉSAIRE, Ina, *La faim – La ruse – La révolte, Essai d'analyse anthropologique du Conte Antillais*, Fort-de-France, service des musées régionaux, Coll. Connaissances du Patrimoine du Musée Régional d'Histoire et d'Ethnographie, 2013.
- CHIVALLON, Christine, *La diaspora des Amériques Expériences et théorie à partir de la Caraïbe*, Paris CNRS Éditions, [2004] 2006.
- CHIVALLON, Christine, *Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde, L'HOMME, Revue française d'anthropologie 207-208, Un miracle créole ? Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, Paris Juillet/ décembre 2013.*
- DÉSORMEAUX, Émile, *Les Antillais au miroir des autres, Mentalités et développement*, Lamentin-Martinique, Ed Désormeaux, 2006.

- DONATIEN-YSSA, Patricia, *L'exorcisme de la blès : Vaincre la souffrance dans Autobiographie de ma mère de Jamaica Kincaid*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2007.
- DORLIN, Elza *Se défendre Une philosophie de la violence*, Paris, Éditions La Découverte, 2014.
- Entretien entre LESNE, Anna et CHAMOISEAU, Patrick, *L'HOMME, Revue française d'anthropologie*, 207-208, *Un miracle créole ?* Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, juillet/décembre, 2013.
- FANON, Frantz, *Peau noire et masque blanc*, Paris, Seuil, [1952] 1971.
- GLISSANT, Édouard, *Soleil de la conscience Poétique I*, Paris, Gallimard, 1997, Seuil/1/1956.
- GLISSANT, Édouard, *Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009) « L'imaginaire des langues »*, Paris, Gallimard, 2010.
- GLISSANT, Édouard, *Philosophie de la relation, poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
- GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- GLISSANT, Édouard « Métissage et créolisation », *In*, Sylvie Kandé (dir.), *Discours sur le métissage, identités métisses. En quête d'Ariel*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- HURAUULT, Jean-Marcel, GRENAND, Françoise et Pierre, *Indiens de Guyane, Wayana et Wayampi de la forêt*, Paris, Autrement-IRD Éditions, 1998.
- JEANGOUDOUX, Aure, *Français de souches*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2004.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 1985.
- MONCHOACHI, Émile Pierre-Louis, *L'éloge de la servilité*, Vauclin/Martinique, Lakouzémi, 2007.
- MONOTUKA, Dominique, *Ne m'appellez pas créole*, Martinique, Éditions MWEN, 2006.
- N'GARONÉ, Rémadjie, *Anthropologie du conflit en Guadeloupe Prolongements, ruptures et variations de la domination coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- NUISSIER, Errol, *Psychologie des sociétés créoles*, Lamentin, Caraibeditions, 2013.
- RUTIL, Alain et Nicolas Gaston, « Manifestations naturelles et culture créoles », *In*, Jean-Claude Huc et Max Etna (dir.), *Éclats de temps. Anthologie des évènements climatiques extrêmes de la Guadeloupe*, Gosier, PLB, 2015.
- SOUQUET-BASIÈGE, Pierre, *Le malaise Créole ; Un dérivé du mal français... Un béké relève la filiation*, Kourou, Ibis Rouge Éditions, Presses Universitaires Créoles/GEREC, 1997.

- TOUMSON, Roger, « Paroxysmes et fascination ou l'émergence de la créativité. Le système de la représentation des phénomènes climatiques extrêmes en littérature », *In*, Jean-Claude Huc et Max Etna (dir.), *Éclats de temps. Anthologie des événements climatiques extrêmes de la Guadeloupe*, Gosier, PLB, 2015.

DANSE, MUSIQUE, CONTE, LITTÉRATURE, CULTURE AFRO-AMÉRICAINE

- ACOGNY, Germaine, *Danse africaine, Afrikanischer tanz, African dance*, Germany, Weingarten, 1994.
- AGARANDE, Jean-Paul, association culturelle *Akademi tanbou kreol Lagwiyan*, Cayenne, cahier pédagogique et culturel, autoproduction, 2000.
- ANGLADE, Pierre, *Inventaire étymologique des termes créoles des Caraïbes d'origine africaine*, Paris, L'Harmattan, Coll. Sémantiques Monde Caraïbes Linguistique, 1998.
- ARNAUD-BESTIEU, Alexandra et ARNAUD, Gilles, *La danse flamenco-Techniques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- ASSOCIATION AM4, Tradition, *Danmyé-kalenda-Bèlè de Martinique, Les danses kalennda-bèlè*, tome 2, Fort-de-France, K. Éditions Patrimoine, 2014.
- BENZO, *Alèz pou palé kréyòl*, Gourbeyre, Éditions Nestor, 2014.
- BLÉRALD-NDAGANO, Monique, *Musiques et Danses Créoles au tambour de la Guyane Française*, Cayenne, Ibis Rouge Editions, Presses Universitaires Créoles/GEREC, Coll. Espaces Guyanais, 1996.
- BLOU, Léna, *Techni'ka Méthodologie et principes culturels caribéens pour l'enseignement du gwoka et du Bigidi*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2021.
- BLOU, Léna, *Techni'ka, Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2005.
- BURONFOSSE, Virginie, « À l'improvisade, un tango ! », *In*, Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998.
- CASTRY, Jean-Fred, *Le Gwo-ka De l'éveil musical à l'improvisation*, Moule, Collection éveil musical Cefrim, 1997.
- CONFIANT, Raphaël, *Le grand livre des proverbes créoles*, Paris, Presses du Châtelet, 2004.

- DAHOMAY, Christian, *Mètòd Boulamawkaj*, auto-production et le dernier : *Ganm a Gwoka (Gwoka é mwen) Les gammes du Gwoka à travers mon expérience musicale*, auto-production, 2019.
- DAHOMAY, Christian, *Ganm a Gwoka (Gwoka é mwen) Les gammes du Gwoka à travers mon expérience musicale*, auto-production, 2019.
- DECORET-AHIHA, Anne, *Les danses exotiques en France 1880-1949*, Paris, Centre national de la danse, 2004.
- FAULEY EMERY, Lynne, *Black Dance From 1619 to today, second, revised Edition*, U.S.A, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishers, 1988.
- GABALI, Jocelyn, *Diadyéé*, Paris, auto-édition, Imprimerie Edit 71, 1980.
- GERBER, Alain, « Le jazz et la pensée de notre temps », *Les cahiers de jazz n° 12*, 1965.
- INDESTWASKA, Kristen Aigle, *Chants de swaré-léwòz*, Pointe-à-Pitre, Jasor, 2016.
- GONTRAN-DAMAS, Léon, *Black-Label*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Poésie », 2011.
- JAMIN, Jean, WILLIAMS, Patrick, *Une anthropologie du jazz*, Paris CNRS Éditions, 2010.
- JEAN-BAPTISTE, Étienne, *MATRICE » BÈLÈ. Les musiques de Martinique : une référence à un mode social alternatif*, Coll Sim'Ékol, Éd. Misik Label, Fort-de-France, Avril 2008.
- JEAN-BAPTISTE, Étienne, *Le Bélia d'Aimé Césaire Bélia pou Sèzè Cosmogonie et Univers par le prisme d'un référent musico-chorégraphique de la Guyane, de la Guadeloupe et de la Martinique*, Fort-de-France, Collection Sim'Ékol, 2018.
- JALLIER, Maurice & LOSSEN, Yollen, *Musique aux Antilles Mizik bò kay*, Paris, Éditions Caribéennes, 1985.
- JOHN, Berthela, *Le tambour dans la culture des jeunes Créoles guyanais*, Matoury, Guyane Française, Ibis Rouge Éditions, 2015.
- LABECA, Gustav, *I ka i pa ka Gwo-ka conventionnel et Soupakongo*, Kazarabika, auto-production, 2008.
- LAFONTAINE, Marie-Céline, *Carnot par lui-même. Alors ma chère, moi....* Paris, Éditions Caribéennes, « collection *Kòd yanm* », 1986.
- LAFONTAINE, Marie-Céline, « Unité et diversité des musiques traditionnelles Guadeloupéennes », *In, Les musiques Guadeloupéennes dans le champ culturel afro-américain au sein des musiques du monde*, Paris, Éditions Caribéennes, 1988.

- LAFONTAINE, Marie-Céline, « Musique et société aux Antilles : “Balakadri” ou le bal de quadrille au commandement de la Guadeloupe », In, *Présence Africaine*, Paris, Présence Africaine, n° 121/122, 1982.
- LARNEY, Cécilia, *Le Gwoka de A à Z*, Martinique, Caraïbéditions, 2018.
- LAUMUNO, Marie-Hélène, *Gwoka et politiques, 1960-2003 : 40 ans de constructions du « pays »*, Paris, L’Harmattan, 2011.
- LAUMUNO, Marie-Hélène, *Et le Gwoka s’est enraciné en Guadeloupe... Chronologie d’un patrimoine culturel immatériel sensible*, Gourbeyre, Nestor, 2012.
- LEZIN, Sully-Cally, *Musiques et Danses Afro-Caraïbes*, Martinique, Presses spéciales de Madiana Éditions, 1990.
- LOCKEL, Gérard, *Traité de gro ka moden, initiation à la musique Guadeloupéenne*. Édité par l’auteur, réalisation atelier intégral-Guadeloupe (janvier 1981).
- LOCKEL, Gérard, *Gwo-ka Modèn*, Paris, production ADGKM, 2011.
- MAVOUNZY, Marcel, Susan, *Cinquante ans de musique et de culture en Guadeloupe 1928-1978*, Paris, Présence Africaine, 2002.
- MIANO, Léonora, *L’impératif transgressif*, Paris, L’Arche, 2016.
- NÉGRIT, Frédéric, *Musique et immigration dans la société antillaise*, Paris, L’harmattan, 2004.
- NZÉWI, Méki, « Philological Dérivations of Melorhythmic Improvisations ». In, *African Musicology 1 (1)*, 1983.
- O’CONNOR, Barbara, *Pioneer of Black Dance, Katherine Dunham*, U.S.A, Carolrhoda Books, Inc/Minneapolis, 2000.
- PARÉPOU, Alfred, *Atipa*, Paris, L’Harmattan, G.E.R.E.C/P.U.C, [1986] 2016.
- PATER-TORIN, Raymonde, *Léwòz, Apprenons à entrer et danser dans la « wond a léwòz », Espace culturel de danse et de musique gwoka de la Guadeloupe Manuel initiatique et pédagogique*, Gourbeyre, Éditions Nestor, 2020.
- PÉPIN, Ernest, *Tambour-Babel*, Paris, L’Harmattan, 1996.
- PINDARD, Marie-Françoise, *Musique traditionnelle créole, Le grajé de Guyane*, Matoury, Ibis Rouge Éditions, 2006.
- POULLET, Hector, TELCHID, Sylviane, BERNINI-MONTBRAND, Danièle, LUDWIG, Ralph, *Dictionnaire créole-français*, Paris, Orphie, 4/2012.

- ROUGÉ, Jean-Louis, *Dictionnaire étymologique des créoles portugais d'Afrique*, Paris, Karthala, 2004.
- ROSEMAIN, Jacqueline, *La Musique dans la société antillaise, 1635-1902*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- ROSEMAIN, Jacqueline, *La Danse aux Antilles. Des rythmes sacrés au zouk*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- SANDERSON, Daniel, *A Dictionary, Canarese and English*, Bangalore Printed At the Wesleyan Mission Press, 1858.
- SLOAT, Suzanna, *Caribbean Dance, From Abakua to zouk*, Edited by Suzanna Sloat, University Press of Florida, 2002.
- TERRINE, Jean-Marc, *La ronde des derniers maîtres du Bèlè*, Paris, HC Éditions, 2004.
- TERRINE Léonie et Jean Mico, *Contes de l'âme antillaise Kontè Kréyol*, Fort-de-France, Editions Exbrayat, 2007.
- TIEROU, Alphonse, *Dooplé*. Paris, Maisonneuve & Larose, 1989.
- TROUPÉ, Georges, *Méthode d'apprentissage des sept rythmes de gwoka : Graphie et musique*, Guadeloupe, maquette et impression L.G.E.S, 1998.
- URI, Alex & Françoise, *Musiques & Musiciens de la Guadeloupe, Le chant de Karukéra*, Paris, OFFSET, 1991.
- YVONNE, Daniel, *Dancing Wisdom, Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahan Candomblé*, U.S.A, éd. University of Illinois Press Urbana and Chicago, 2005.

HISTOIRE, ANTHROPOLOGIE, SOCIOLOGIE, PHILOSOPHIE EUROPÉENNE

- ABDELKÉBIR, Khatibi, *La blessure Au nom propre*, Paris, Denoël, 1974.
- BOWVERESSE, Renée, *La philosophie et les sciences de l'homme*, Paris, Ellipse, 1998.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- CERTEAU, (de), Michel, *L'invention du quotidien/ 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 1990.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, [1968] 2011.

- DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, [1974] 1993.
- DRUCKER, Peter, *Du management*, Paris, Village Mondial, 2004.
- GLEICK, James, *La théorie du chaos*, Paris, Flammarion, 1991 (1^e ed), coll. Champs sciences, 2008, (éd originale : *CHAOS*, The Vicking press, New-York, 1987).
- JOUSSE, Marcel, *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, 1974.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité, Sociologie d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MOUNIN, Georges (dir.), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, [1990], 2005.
- MORIN, Edgar, *Les 7 savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Seuil, 2000.
- PRIGOGINE, Ilya (dir.), *L'Homme devant l'incertain*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001.
- SEGOND, Louis, *La sainte Bible*, édition revue avec référence, Bruxelles, Alliance biblique universelle, 1966, Génèse 8,9, v18_29.
- VALÉRY, Paul, « La politique de l'esprit », *In, Œuvres*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1932.

CULTURE, PHILOSOPHIE DANSE, MUSIQUE, THÉÂTRE, ESTHÉTIQUE, EUROPÉENNE

- BADIOU, Alain, « La danse comme métaphore de la pensée », *In, Ciro Bruni (dir), Danse et pensée. Une autre scène pour la danse, Colloque international de philosophie*, Italie, GERMS, 1993.
- BEAUCQUEL, Julia, *Danser une philosophie*, Paris, Carnet Nord, 2018.
- BERNARD, Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Co-édition Chiron/Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), coll. La recherche en danse, Revue de travaux universitaire portant sur la danse, 1986.
- BLACKING, John, *Le sens musical*, Traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel, coll. Le sens commun, Paris, Les Éditions de Minuit, [1973] 1980.

- BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident de la préhistoire à la fin de l'école classique*, Seuil, [1978] 1994.
- BROOK, Peter, *L'espace vide Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977.
- COMMENGÉ, Béatrice, *La danse de Nietzsche*, Paris, Verdier/Poche, 2013.
- CUCHE, Denis, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 1996.
- FABBRI, Véronique, *Danse et philosophie Une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FELDENKRAIS, Moshe, *Énergie et bien-être par le mouvement, Le classique de la méthode Feldenkrais*, St-Jean-de-Braye, Éditions Danglades, Coll. « Psycho-soma » (le corps et l'esprit), 1993.
- FERRY, Luc, *Le sens du Beau, Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Grasset, 1990.
- GRAU, Andrée, « Danse et "Pensée" symbolique : danser la parenté chez les Tiwis de l'Australie du Nord » (dir.), In, Alain Montandon, *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998.
- GRAU, Andrée (dir.), *Anthropologie de la danse Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005.
- IZRINE, Agnès, *La danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002.
- KANDINSKY, Wassily, *Point et lignes sur plan*, Paris, Gallimard, 1991.
- LABAN, Rudolf, *The Language of Movement A guide book 10 Choreutics* [éd. Posthume 1966], Boston, Plays, INC., 1974, 214 p. ; Id., *Espace dynamique*, traduit de l'anglais par Élisabeth Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, coll. Nouvelles de danse, 2003.
- LABAN, Rudolf et F. C. Lawrence, *Effort Economy in body movement* [1947], Boston, Plays, 1974.
- LABAN, Rudolf, *Principle of Dance and Movement Notation*, Londres, Macdonald & Evans Lld, 1956.
- MONTANDON, Alain, *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998.
- POUILLAUDE, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, VRIN, 2009.
- SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, seuil, 1995.
- SIROIS, Katherine, « Laid », In, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2012.

- VÉRON, Eugène, *Essais d'art et de philosophie, l'Esthétique*, Paris, Vrin, 2007.
- VINCENT, Lucy, *Faites Danser votre cerveau*, Paris Odile Jacob, 2018.

THÈSES

- A BRUNO B.A (HONS), Kimberly, *Le corps est devenu lui aussi source d'anxiété pour les Antillais*, Master of Art, McMaster University Hamilton Ontario, 2005.
- CAMAL, Jérôme, *From Gwoka Modènn To Jazz ka Music, Nationalism, And Creolization in Guadeloupe*, thèse, Department of music, Washington University in St-Louis, 2011.
- CHIGOLET, Grégory, *Recherche sur la notion d'équilibre et ses applications aux théories de la planification économique*, thèse en Sciences économiques, Université Paris 1 1992, <https://hal.archives-ouvertes.fr>.
- CHOTARD, Océane, *Les sillons du Gwo ka*, Master II de recherche en musicologie, université François Rabelais, UFR Arts et sciences humaines, année 2007-2008. Source : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01081975>
- COCO, Roger, *Le régime juridique de prévention et de réparation des risques naturels majeurs confronté aux exigences de justice sociale et environnementale Le cas des Antilles françaises*, Université des Antilles et de la Guyane, 2015, <http://www.theses.fr/2015AGUY0824>, PDF.
- CYRILLE, Dominique, *Recherche sur la musique rurale à la Martinique*, thèse en musicologie, Université Paris Sorbonne IV, 1996.
- FERRANTE, Guillaume, *25 ans d'agilité organisationnelle : clarification et opérationnalisation du construit*, Université de Grenoble Alpes Spécialité : Sciences de gestion, Laboratoire CERAG-FRE 3748 CNRS/UGA dans l'Ecole Doctorale Sciences de Gestion, 2016, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel/01483838/document>.
- FRENAND, Leger, *La fiction littéraire brève haïtienne, entre l'oraliture créyol et écriture française*, university of Toronto, 2016.
- https://tspace.library.utoronto.ca/biststream/1807/92645/3/Leger_Frenand_201611_PhD_thesis.pdf.

- GERSTIN, Julian, *Traditional Music in a New Social Movement : The Renewal of Bèlè in Martinique (French West Indies)*, University of California at Berkeley, 1996.
- HEDREVILLE, Mona, *Effet de l'exercice physique sur l'activité du système nerveux autonome des porteurs du trait drépanocytaire et des patients atteints de la drépanocytose homozygote*, université Antilles-Guyane, 2010. Source : <http://theses.fr/2010AGUY0390>.
- JEAN-BAPTISTE, Étienne, *Filiation musicale, Conduites de déni en Outremer français d'Amérique : Le Bélia funéraire des obsèques d'Aimé Césaire*, thèse en Musique, Histoire et Société, L'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.
- KATHILE, David, *Anthropologie de la contredanse à la Martinique*, Université Paris VIII 2006.
- LASSERRE, Guy, *La Guadeloupe, Étude géographique, Tome I Le milieu naturel, L'héritage du passé*, thèse de doctorat, publiée avec le concours du Ministère de l'éducation nationale, du centre national de la recherche scientifique, du conseil de l'université de l'académie de Bordeaux et du conseil général de la Guadeloupe, Bordeaux, 1961.
- LAUMUNO, Marie-Hélène, *Les gens du Gwoka en Guadeloupe, Devenir acteur de décolonisation (1931- 1994)*, thèse en Histoire, Université des Antilles, 2019.
- LEFÈVRE, Sébastien, *Afro-Mexicains : les rescapés d'un naufrage identitaire à travers la musique la danse et l'oralité*, thèse soutenue à l'université Paris ouest La Défense, 2013, réf : afro.mexician.pdf.,
<https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2013PA100129/2013PA100129.pdf>.
- LEWEST, José, *Les processus de reconfigurations dans l'Art Caribéen Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*. Thèse de Doctorat en Arts Caribéens, Faculté des Lettres et Langues, Université des Antilles, sous la Direction de Dominique Berthet, 2015.
- MALO, Olivier, *La Capoeira et les arts de combat Noirs : histoire effacées, techniques invisibles*, thèse de doctorat de l'université des Antilles, STAPS, 2020.
- NONONE, Josette, *Lecture d'une ambivalence identitaire de la société martiniquaise, essai psychanalytique d'une aliénation*, mémoire de maîtrise en sciences des religions, présenté à la Faculté de théologie et de sciences des religions, 2013.
- PINDARD, Marie-Françoise, *Les rythmes fondamentaux de la musique traditionnelle créole de Guyane, signes, symboles et représentations d'un fait social total originel*, thèse de musicologie, option ethnologie, Université des Antilles, 2016.

- SITCHET, Pierre-Eugène, *Transmission de deux valeurs esthétiques dans le Gwoka, genre musical guadeloupéen : le santiman et la lokans*, thèse en musicologie Université Paris Sorbonne V, 2017. TERRAL, Roméo, *La rénovation urbaine de Pointe-à-Pitre du départ de Félix Éboué (1938) à la fermeture de l'usine de Darboussier (1981)*, université des Antilles-Guyane, 2013, www.thèse.fr/2013AGUY0615
- THÉOLADE, Yannick, *Le Djokan, un patrimoine guyanais : Une culture martialo-musicale afroamazonienne pour un mieux vivre ?* Thèse en musicologie, Université des Antilles, 2020.
- TREMBLAY, Myriam, *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine*, mémoire de maîtrise en danse, université du Québec à Montréal, 2007.
- URI LANCREROT, Françoise, *Recherche sur la musique populaire de Guadeloupe*, thèse en musicologie Université Paris Sorbonne, 1996.
- VAÏTY, Simone, *La question de la modernité dans l'art bèlè martiniquais*, thèse de doctorat Arts plastiques/Musicologie, Université des Antilles, 2016.

SITOGRAFIE

LIVRES : SOCIOLOGIE, HISTOIRE, ANTHROPOLOGIE, GÉOGRAPHIE, CULTURE, AFRO-AMÉRICAINES :

- BENOÏST, Jean, *L'Archipel inachevé. Culture et sociétés aux Antilles Françaises*, Montréal, Les Presses de l'Universitaire de Montréal, 1972,
http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/archipel_inacheve/archipel_inacheve.html.
- DOUMBI-FACOLY, *L'origine biblique du racisme anti-noir*, Paris, Menaibuc, 2005.
<https://books.google.gp/books?isbn=2911372794>.
- DUTRETRE, Jean-Baptiste, *Histoire générale des isles de S. Christophe, de la Guadeloupe, de la Martinique et autres dans l'Amérique*,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114023b/f127>,
<http://gallica.bnf.fr/blog/19092017/quelques-tristement-celebres-cyclones-des-antilles-francaises>.

- GRANIER DE CASSAGNAC, Adolphe, *Voyage aux Antilles françaises, anglaises, danoises, espagnoles, à St-Domingue et aux États-Unis. Antilles françaises*, 1842-1844, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62973c/f197.item.r=danse>
- LABAT, Jean-Baptiste, *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique. Tome 2/, Contenant l'histoire naturelle de ces pays, l'origine, les mœurs, la religion & le Gouvernement des Habitants anciens & modernes*, La Haye, 1724, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5545539f
- LEIRIS, Michel, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, ethnologue, chargé de recherches du Centre national de la recherche scientifique), Paris : UNESCO-Gallimard, 1955, Collection Race et société, version numérique par Mme Marcelle Bergeron, http://classiques.uqac.ca/contemporains/leiris_michel/contacts_civilisations_martinique/contacts_civilisations.html.
- LÉONARD, Nicolas-Germain, *Lettre sur un voyage aux Antilles*, Paris, Édition de l'Aube, 2015, <https://ua.cyberlibris.com/reader/docid/88827859/page/13>.
- MOREAU DE SAINT-MÉRY, Louis-Élie, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de St-Domingue*, Paris, Édité par L. Guérin et C^{ie} Théodore Morgand, Librairie Dépositaire, 1875, Tome 2, p. 62, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57739709>
- NABAJOH, Éric, « Le développement du Carnaval et le cheminement de la société guadeloupéenne : quelques pites relatives à la construction d'une identité, *in*, Paul Roselé Jim et Joël Raboteur (dir.), *Le carnaval et la folie imaginaire des peuples*, Acte du colloque du 04 et 05 février 2011, Port-Louis – Beauport Pays de la Canne – OCG – IES - Guyane – UAG, Publibook, ÉPU Édition publique université, <https://books.google.fr/books?id=fGAaiPZMLUEC&pg=PA145&lpg=PA145&dq=Le+carnaval+et+la+folie+imaginaire++des+peuples,+Acte+du+colloque+du+04+et+05+f%C3%A9vrier+2011,+Port->
- NIORT, Jean-François, « La condition des libres de couleur aux îles du vent (XVIIe-XIXe siècles) : ressources et limites d'un système ségrégationniste », *In*, Jean-François Niort, (dir.), *Bulletin de la Société d'histoire de la Guadeloupe sous le titre « Les libres de couleur dans la société coloniale, ou la ségrégation à l'œuvre (XVIIe-XIXe siècles) »*, BSHG, n° 131, janvier-avril 2002, <http://calamar.univag.fr/cagi/NiortConditionlibrecouleur.pdf>,
- RACINET, Albert (dir.), *Le costume historique Tome II, Planches et notices 1 à 100*, Paris,

Firmin-Didot, 1888, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6566276r>.

- THIBAUT DE CHANVALLON, Jean-Baptiste Mathieu, *Voyage à la Martinique, 1751 contenant diverses observations sur la physique, l'histoire naturelle, l'agriculture, les mœurs et les usages de cette Ile*, faites en 1751 dans les années suivantes, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102016b/f2.item.
- TOCQUEVILLE (De), Alexis, *De la démocratie en Amérique*, édition électronique Les classiques des sciences, 1835, http://classiques.uqac.ca/classiques/De_tocqueville_alexis/democratie_1/democratie_t1_2.pdf.

ARTICLES : HISTOIRE, POLITIQUE, SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE, GÉOGRAPHIE AFRO-AMÉRICAINES

- BEAUVALLET, Willy, CELESTINE, Audrey et ROGER, Aurélie, « L'État outre-mer, La construction sociale et institutionnelle d'une spécificité ultramarine », *In, Politix*, 2016/4 (n° 116), p. 139-161. DOI, <https://www.cairn.info/revue-politix-2016-4-page-139.htm>
- BELAISE, Max, « Critique de la raison éducative en ultrapériphérie européenne : la problématique antillaise », *In, Études caribéennes* [En ligne], 8 | Décembre 2007, mis en ligne le 15 décembre 2007. <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/1002>
- BENOÎT, Catherine, « Origine des savoirs ou images du corps ? De la notion de chaud et de froid à une théorie des humeurs en Guadeloupe », *In, Cahiers d'études africaines*, vol. 37, n°148, 1997, La Caraïbe, Des îles au continent, pp. 863-890, https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1997_num_37_148_1836.
- BENOÎT, Catherine, « En Guyane, les apatrides de la France post-coloniale », *In, Plein droit*, 2018/3 (n° 118), p. 32-35. DOI : 10.3917/pld.118.0032. URL : <https://www.cairn.info/revue-plein-droit-2018-3-page-32.htm>.
- BENOIST, Jean et CATHEBRAS, Pascal, « Conceptions et représentations du corps », Traduction française inédite en « The Body : from an Immateriality to another (1993) » Un article publié dans la revue *Social Sciences and Medicine*, vol. 36, no 7, 1993, pp. 857-865.

http://classiques.uqac.ca/contemporains/benoist_jean/conceptions_representations_corps/representations_corps.html

- BONNIOL, Jean-Luc, « Racialisation ? Le cas de la colorisation coloniale des rapports sociaux », *In, Faire savoirs, Sciences humaines et sociales en région, PACA*, n° 6, pp. 37-46, Numéro intitulé : *L'ethnisation et la racisation des rapports sociaux en question*, 2007, http://classiques.uqac.ca/contemporains/bonniol_jean_luc/racialisation/racialisation.pdf.
- BURAC, Maurice, Discours d'introduction, *Recueil des Actes des premières Assises de l'Éducation à la Martinique*, sous l'égide du Conseil de la Culture de l'Éducation et de l'Environnement Région Martinique, <http://ccee-martinique.fr/productions-et-manifestations/item/368-recueil-des-actes-des-premieres-assises-de-l-education-a-la-martinique>
- CERVILLE, Maxime, « Politique de l'image : les Cultural Studies et la question de la représentation, réflexion sur la « blanchité », *In, Cultural Studies : Genèse, objets, traductions* [en ligne]. Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010 (généré le 17 avril 2020), <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1633>>. ISBN :9782842461799. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1633>
- CONSTANT, Fred, *Gouverner outre-mer : communication et politique*, Hermès, *La Revue 2002/1*, (n° 32-337, pp. 413-422, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2002-1>.
- CRUSE, Romain et SAFFACHE, Pascal, *Définir les frontières de la Caraïbe : Une Introduction*, <http://www.caribbean-atlas.com/fr/thematiques/qu-est-ce-que-la-caraibe/definir-les-frontieres-de-la-caraibe-une-introduction.html>
- DAGET, Serge, « Main-d'œuvre et avatars du peuplement en Guyane française, 1817-1863 », *In, Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 79, n°297, 4e trimestre 1992. pp. 449-474, https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1992_num_79_297_3049.
- DUVAL, Jérôme, *Haiti : De la traite à la dette*, *In, Politis*, 2017, <https://www.politis.fr/articles/2017/09/haiti-de-la-traite-a-la-dette-37581/>, <https://www.politis.fr/articles/2017/09/haiti-de-la-traite-a-la-dette-37581/>
- FALLOPE, Josette, « Les esclaves africains à la Guadeloupe en 1848 d'après les registres d'état civil des nouveaux citoyens conservés aux Archives de la Guadeloupe », *In, Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, (57-58), 3-25, 1983, <https://www.erudit.org/fr/revues/bshg/1983-n57-58-bshg03492/1043856ar.pdf>.

- GALOCHET, Marc et MOREL, Valérie, « La biodiversité dans l'aménagement du territoire en Guyane française », *In, Vertigo*, 2015, <https://journals.openedition.org/vertigo/16069>
- GANDOULOU, Justin-Daniel, *Affirmation identitaire dans une famille Congo de Cambrefort-Moravie (Guadeloupe, Antilles françaises)*, <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/5795>, 2012.
- GORDIEN, Emmanuel, « Les patronymes attribués aux anciens esclaves des colonies françaises », *In, Situ*, 20 | 2013, 2013, <http://journals.openedition.org/insitu/10129> ; DOI : 10.4000/insitu.10129.
- GIORDANI, Jean-Pierre, « L'avenir du « Lakou » et de la case guadeloupéenne : Reconnaître l'originalité de la morphologie de l'habitat », *In, Patrimoine et modernité*, 1996, pp. 109-118, https://www.persee.fr/doc/aru_0180-930x_1996_num_72_1_1986.
- GRENAND, Françoise & Grenand, Pierre, « Les amérindiens de Guyane française aujourd'hui : éléments de compréhension », *In Journal de la société des américanistes*, Tom 66, 1979, pp. 361-382, https://www.persee.fr/doc/jsa_0037_9174_1979_num_66_1_3041,
- HURBON, Laënnec, « La révolution haïtienne : une avancée postcoloniale », *In, Rue Descartes*, 2007/4 (n°58), pp., 56-66, <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2007-4-page-56.htm>.
- KEBABZA, Horia, « L'universel lave-t-il plus blanc ? » : « Race », racisme et système de privilèges », *In, Les cahiers du CEDREF N° 14*, (revue rattachée au Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes de l'Université Paris-Diderot / Paris VII), 2006, <https://journals.openedition.org/cedref/428?lang=en>.
- LAGROU, Els, « Le graphisme sur les corps amérindiens. Des chimères abstraites ? », *In, Gradhiva*, 13 | 2011, pp. 68-93, <https://journals.openedition.org/gradhiva/2040>.
- LARCHER, Silyane, « Tu seras une personne, mon enfant ! La citoyenneté pour les "nouveaux libres" des Antilles françaises après 1848 », *In, Sociologie*, 2014/2 (Vol. 5), p. 157-170. DOI : 10.3917/socio.052.0157, <https://www.cairn.info/revue-sociologie-2014-2-page-157.htm>.
- LASSERRE, Guy, « Les "Indiens" de Guadeloupe », *In, Cahiers d'outre-mer*. N° 22 - 6e année, Avril-juin 1953. pp. 128-158, https://www.persee.fr/doc/caoum_0373-5834_1953_num_6_22_1847.

- MCINTOSH, Peggy. (1998). White privilege : Unpacking the invisible knapsack, *In*, M. McGoldrick (Ed.), *Re-visioning family therapy: Race, culture, and gender in clinical practice* (p. 147–152). Guilford Press. (Reprinted from “Peace and Freedom”, July/August 1989).
- MIGEREL, Hélène, « Maladie, culture, croyances : quelles alliances », *In*, 3^{ème} congrès international de soins palliatifs : « partager par-delà les frontières », 2016, <http://helenmigerel.com/maladie-culture-croyances-alliances/>.
- MEISTERSHEIM, Anne, « Insularité, insularisme, iléité, quelques concepts opératoires », *In*, *Cahiers de l'institut de développement des îles méditerranéennes*, n° .1, pp. 96- 120, 1988.
- MELYON-REINETTE, Stéphanie, *Les ferments historiques d'une révolution*, Pdf, 2009, https://www.academia.edu/8594783/_Les_Ferments_historiques_dune_r%C3%A9volution
- NIORT, Jean-François (dir.), *Bulletin de la Société d'histoire de la Guadeloupe sous le titre « Les livres de couleur dans la société coloniale, ou la ségrégation à l'œuvre (XVIIe-XIXe siècles) »*, BSHG, n° 131, janvier-avril 2002, <http://calamar.univag.fr/cagi/NiortConditionlibrecouleur.pdf>
- POYEN DE SAINTE MARIE, Jean Baptiste, *De l'exploitation des sucreries ou conseil d'un vieux planteur aux jeunes agriculteurs des colonies*, Imprimerie de la République (Pointe-à-Pitre, Guadeloupe), An XI de la République, [1802] 2013, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6233153x.texteImage>.
- ROBARD, Isabelle, « La pharmacopée ultramarine enfin réhabilitée : entre histoire et modernité », *In*, *Phytothérapie*, Springer 2009, <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s10298-009-0392-9.pdf>.
- RODRIGUEZ, José M. Mateo, (université de la Havane), « Qu'est-ce que la Caraïbe ?, *In*, *Caribbean-Atlas*, <http://www.caribbean-atlas.com/fr/thematiques/qu-est-ce-que-la-caraibe/qu-est-ce-que-la-caraibe-vers-une-definition-geographique/>
- ROSSIGNOL, Bernadette & ROSSIGNOL, Philippe, « Félix Longin »? Isidor Langin ? Qui était l'auteur du *Voyage à la Guadeloupe (1816-1822)*, https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2013_num_100_380_5060 p.187.
- TAGLIONI, Françoise, *L'île est-elle un objet géographique spécifique. Étude conceptuelle et critique*, 1997, www.taglioni.net/Section%202.pdf.

- VÉRONIQUE, Georges-Daniel, « Émergence des langues créoles et rapports de domination dans les situations créolophones », *In, Situ*, 20 | 2013, 2013, <https://journals.openedition.org/insitu/10209>

ARTICLES : DANSE, MUSIQUE, LITTÉRATURE AFRO-AMÉRICAINES

- BERNABÉ, Jean, « Relance lexical créole et contraste optimal », *In, Manioc*, 2009, <http://www.manioc.org/gsd/collect/recherch/import/crillash/Relancelex.pdf>.
- BOURDIÉ, Annick, « Art chorégraphique contemporain d’Afrique, enjeux d’une reconnaissance », *In, Marges*, 16, 2013, pp. 73-86, <https://journals.openedition.org/marges/263>.
- BROWNING, Barbara, 1997. « Headspin : Capoeira’s Ironic Inversions », *In, Celeste Fraser Delgado, José Esteban Muñoz, Everynight Life : Culture and Dance in Latin/o America*, Auto-édition, <http://www.umslobby.org/wp-content/uploads/2014/02/Browning-Barbara-Headspin.pdf>.
- CAMAL, Jérôme, Annual Meeting SEM and CORD November 17 – 20, 2011 • Philadelphia, Pennsylvania, « The *Bigidi* of the National Imaginary: Dance and Modernist Reformism in Guadeloupe ». « *"Le Bigidi de l'imaginaire national : la danse et le réformisme moderniste en Guadeloupe"*, pdf. www.indiana.edu/~semhome/2011/pdf/Abstract%20book%20Final%2011.11.11.pdf
- CAPONE, Stefania, « Le candomblé au Brésil, ou l’Afrique réinventée », *In, Hal archives ouvertes*, *halshs-00007679*, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00007679/document>, 2005.
- COOPER ALBRIGHT, Ann, « À corps ouverts. Changement et échange d’identités dans la Capoeira et le contact improvisation », *In, Erudit*, 2001, <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2001-v29-n2-pr2786/030624ar/>.
- DUNHAM, Katherine, *Deux épisodes d’un voyage à la Martinique (1935)*, traduit de l’anglais par Jean-Pierre Meunier, <http://www.lameca.org/wp-content/uploads/2019/03/Katherine-Dunham-1909-2006-1939-Deux-episodes-dun-voyage-a-la-Martinique-traduction-Jean-Pierre-Meunier.pdf>.

- GADET, Steve, « Le blues de la canne et du coton : étude comparative des fonctions socioculturelles du gwoka et du blues », *In, Études caribéennes*. Revues.org, numéro 16, *Diasporas caribéennes*, de S. Gadet, 2011.
- LAFONTAINE, Marie-Céline, « Le chant du peuple guadeloupéen, ou « Plus c'est pareil et plus c'est différent », *In, Cahiers d'études africaines*, vol. 37, n°148, 1997. *La Caraïbe. Des îles au continent*. pp. 907-942, https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1997_num_37_148_1839
- LAFONTAINE, Marie-Céline, « Terminologie musicale en Guadeloupe ce que le créole nous dit de la musique », *In, Langage et société*, n°32, 1985. pp. 7-24, <https://www.persee.fr/authority/35438>
- LASSIBILLE, Mahalia, « “La danse africaine” : une catégorie anthropologisée. », *In, EspacesTemps.net*, Travaux, 22.08.2016, <http://www.espacestems.net/articles/la-danse-africaine-une-categorie-anthropologisee/>.
- LAUMUNO, Marie-Hélène, « Les femmes et le gwoka en Guadeloupe », *In, Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 50/2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, <https://journals.openedition.org/cli0/17594;DOI:https://doi.org/10.4000/cli0.17594>
- MAXIMIN, Daniel et DENAILLE, Corine, TDC N° 983, <https://cdn.reseaucanope.fr/archivage/valid/N-4879-12031.pdf>.
- MIDOL, Nancy, « L'écologie corporelle des transes en danse », *In, Sociétés*, 2014/3 (n° 125), pp. 91-102. DOI : 10.3917/soc.125.0091, <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-3-page-91.htm>.
- SCHOTT-BILLMANN, France, « La transe et le surmoi », *In, Insistance*, 2015/2 (n°10), pp. 33-44. DOI : 10.3917/insi.010.0033, <https://www.cairn.info/revue-insistance-2015-2-page-33.htm>.

SITOGRAPHIE

LIVRES : PHILOSOPHIE, SOCIOLOGIE, PSYCHOLOGIE, HISTOIRE, CULTURE GENERALES

- AMSELLE, Jean-Loup, « Du métissage au branchements des cultures », *In*, Luc Gwiazdzinski (dir.), *L'hybridation des mondes*, Col. L'innovation autrement, Grenoble, Élya Éditions, 2016. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01777671/document>.
- BACHELARD, Gaston, (1940-1966), *La philosophie du Non Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 4e édition, 1966, 147 pp. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. Première édition, 1940, https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/philosophie_du_non.pdf,
- BERGSON, Henri (1939), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Une édition électronique réalisée à partir du livre de Henri Bergson (1859-1941), Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit. (1939). Première édition : 1939. Paris : Les Presses universitaires de France, 1965, 72e édition, 282 pp. Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.html
- BRAUSTEIN, Florence et PÉPIN Jean-François, « Le monde de l'Antiquité et le corps », *In*, *La place du corps dans la culture occidentale*, Coll. Pratiques corporelles, Presses Universitaires de France, pp. 17_86, 1999, <https://www.cairn.info>la-place-du-corps-dans-la-culture-occidentale--97...>
- BROADUS WATSON, John (1913). « Psychology as the Behaviorist Views it ». First published, *In*, *Psychological Review*, 20, 158-177, <https://carnets2psycho.net/dico/sens-de-behaviorisme.html>.
- DESCARTES, René (1596 - 1650), *Méditations sur la philosophie première (1641, 1647)*, Édition électronique, v. : 1,0 : Les Échos du Maquis, 2011. (*Méditations seconde, de la nature de l'esprit humain ; et qu'il est plus aisé à connaître que le corps*), en ligne, <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wpcontent/documents/M%C3%A9ditations-1641-1647.pdf>.

- FRÉROT, Olivier, « Fin des institutions et Hybridation », *In*, Luc Gwiazdzinski (dir.), *L'hybridation des mondes, L'innovation autrement*, Élya Éditions, 2016. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01777671/document>.
- GROSSETTI, Michel, *Sociologie de l'imprévisible : Dynamiques de l'activité et des formes sociales*, Puf, Paris, 2004, p. 3, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00715823/document>.
- GWIAZDZINSKI, Luc (dir.), *L'hybridation des mondes. Du métissage au branchement du monde*, Coll. L'innovation autrement, Élya Éditions, 2016. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01777671/document>.
- HALÉVY, Marc, *Le taoïsme*, Paris, Éditions Eyrolles, 2009, <https://www.eyrolles.com/Chapitres/9782212565478/9782212565478.pdf>.
- HOCHET, Yvan, « La république et les lois de Platon », *In*, *Sociétés réelles, sociétés rêvées, une histoire de l'utopie*, <https://une-histoire-de-lutopie.edel-univ-poitiers.fr/exhibits/show/experimenter/pedagogie/l-education-au-coeur-de-laci>.
- LAO, Tseu, *Tao Te King (Livre de la voie et de la vertu), Le Taoïsme, Fondements, Courants, Pratiques*, Bibliothèque des Religions, 2016, <http://www.religare.org/livre/taoisme/taoteking.pdf>.
- PINARD, Sylvie, *L'invisible visible, Transmission d'outils d'interprétation en danse*, Canada, Édition, révision et correction : Romy Snauwaert, Bibliothèque et Archives nationales du Québec Bibliothèque et Archives du Canada, 2016, <https://espaceschoregraphiques2.com/wp-content/uploads/2017/05/InvisibleVisible.pdf>
- ROBION, Claude-Marie, « L'Église, le clergé et les fidèles en Languedoc et en pays catalan : XVIe- XVIIIe siècle », *In*, *Presses universitaires de Perpignan*, 2013, <https://books.openedition.org/pupvd/3499?lang=fr>.
- SAEZ, Guy, ouvrage collectif sous la direction éditoriale de Luc Gwiazdzinski, *L'hybridation des mondes. Du métissage au branchement du monde*, L'innovation autrement, Élya Éditions, 2016. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01777671/document>.

ARTICLES : HISTOIRE, SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE, PHILOSOPHIE, GENERALES

- BASCHET, Jérôme, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », *In, Archives de sciences sociales des religions, EHESS, 2000*, <https://journals.openedition.org/assr/20243>.
- BERQUE, Augustin, « La puissance des formes », *In, journée d'études sur le thème : Les sciences des formes*, sur une proposition de Caroline Challan Belval et Thomas Golsenne 2013, <https://calenda.org/244534?file=1>.
- BOËTCH, Gilles et CHEVÉ, Dominique, *Du corps en mesure au corps dé-mesuré : une écriture anthropobiologique du corps ?*, <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2006-1-page-23.htm>
- BORNARD, Fabienne et BRIEST-BREDA, Cathy-Nadège, « Développer l'esprit d'entreprendre, une question d'agilité », *In, Revue de l'Entrepreneuriat*, Vol. 13, pp. 29-53, Cairn, 2014, <https://www.cairn.info/revue-de-l-entrepreneuriat-2014-2-page-29.htm>.
- BRAUSTEIN, Florence et PÉPIN, Jean-François, « Le monde de l'Antiquité et le corps », *In, La place du corps dans la culture occidentale*, Coll. Pratiques corporelles, Presses Universitaires de France, pp. 17-86, 1999, <https://www.cairn.info/la-place-du-corps-dans-la-culture-occidentale--97...>
- BRYON-PORTET, Céline, « Sciences humaines, sciences exactes Antinomie ou complémentarité ? », *In Communication*, 2010, <https://journals.openedition.org/communication/2141>.
- CHALLAN BELVAL, Caroline, « La ligne qui sous-tend la forme Architecture cachée, apparences, cartographie du réel », *In, journée d'études sur le thème : Les sciences des formes*, sur une proposition de Caroline Challan Belval et Thomas Golsenne 2013, <https://calenda.org/244534?file=1>.
- D'ERCOLE, Robert, « Forces et faiblesses de la gestion des risques au Japon : une réflexion à partir de la crise liée à l'éruption du volcan Usu (Hokkaidô) de 2000 », *In: Annales de Géographie*, t. 111, n°627-628, 2002. pp. 524-548, https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2002_num_111_627_21623
- DUBOIS, Gérard, « Présentation du Professeur Prigogine par le professeur Gérard Dubois lors de la conférence donnée en Sorbonne le 15 mai 1991 », *In, Documents Irevues*, 1995,

- documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/8261/murs_1991_26_45.pdf ?de I,
- ROBELIN, Jean, « Introduction. Corps et sacré : la présence et la mesure », *In, Noesis, N° 12, pp. 1-26, 2007, <https://journals.openedition.org/noesis/128>*
 - FOURNIER, Laurent-Sébastien et RAVENES, Gilles, « Anthropologie des usages sociaux et culturels du corps », *In, Journal des anthropologues, Open édition, 2008, <https://journals.openedition.org/jda/661>.*
 - GIROMINI, Françoise, *Psychomotricité Les concepts fondamentaux Eléments théoriques*, Université Pierre et Marie Curie, Première année 2003 – 2004, [https://psychaanalyse.com/pdf/LES%20CONCEPTS%20FONDAMENTAUX%20DE%20LA%20PSYCHOMOTRICITE%20-%202004%20\(76%20pages%20-%20586%20ko\).pdf](https://psychaanalyse.com/pdf/LES%20CONCEPTS%20FONDAMENTAUX%20DE%20LA%20PSYCHOMOTRICITE%20-%202004%20(76%20pages%20-%20586%20ko).pdf).
 - HOCHET, Yvan, « La république et les lois de Platon », *In, Sociétés réelles, sociétés rêvées, une histoire de l'utopie*, <http://une-histoire-de-lutopie.edel.univ-poitiers.fr/exhibits/show/experimenter/pedagogie/l-education-au-coeur-de-la-ci>.
 - HOUZEL, Didier, « Le corps et l'esprit : quelles relations ? », *In, Journal de la psychanalyse de l'enfant, 2012/1 (Vol. 2), pp. 23-48, <https://www.cairn.info/revue-journal-de-la-psychanalyse-de-l-enfant-2012-1-page-23.htm>.*
 - LENCLUD, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *In Terrain, France, Ministère de la culture/Maison des sciences de l'homme, 1987, <http://terrain.revues.org/3195;DOI:10.4000/terrain.3195>*
 - MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », *In, Journal de Psychologie, XXXII, ne, 3-4, 1936, communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html.*
 - MAUZÉ, Marik, THERRIEN, Michèle, « Le corps Inuit (Québec arctique), (compte-rendu) », *In, L'Homme, tome 31 n°119, 1991, pp. 146-147*https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1991_num_31_119_369418.
 - NASCIMENTO-DUARTE, Barbara, « L'augmentation humaine « *underground* » : quelles limites pour le corps ? », *In, Revue d'éthique et de théologie morale, 2015/4 (n° 286), <https://www.cairn.info/revue-d-ethique-et-de-theologie-morale-2015-4-page-89.htm>*
 - PIETTRE, Bernard, « Ordre et désordre », *Le point de vue philosophique* » *In, Curapp-Revues, 1995, www.u-picardie.fr.*

ARTICLES : DANSE

- FRANCO, Susanne, « Qui est Rudolf Laban ? Perspectives théoriques et méthodologiques pour la construction d'un objet de recherche », *In, Recherches en danse*, Openedition.org, 2016, <https://journals.openedition.org/danse/1450>.
- MOUREY, Marie-Thérèse, « Discours et représentations du corps dansant dans l'espace germanique (XVIe-XVIIIe siècles) : approches et méthodes », *In, Corps: méthodes, discours et représentations*, Laboratoire Junior, en ligne, <http://cmdr.ens-lyon.fr/spip.php?article83>.
- PERRIN, Julie, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche », *In, H. Marchal et A. Simon, (dir.), Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org.
- RENAUX, Margot-Zoé, « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », *In, colloque Culture et société*, Université Paris-Est Créteil, 2012, <https://www.fabula.org/colloques/document2591.php>.

DIVERS :

- CAZEMAJOU, Anne, « Analyse du mouvement », *In, Lacomedieclermont, CND*, 2005, lacomedieclermont.com/saison2015-2016/wp.../Analyse-du-mouvement-CND.pdf.
- CODE NOIR texte intégral, Article 9 de 1665, <http://libertaire.free.fr/CodeNoir02.html>.
- CODE NOIR, art VI, <https://gallica.bnf.fr/essentiels/anthologie/code-noir>, Texte intégral : Paris, Imprimerie royale 1727 (révision du texte sous Louis XV).
- NABAJOH, Éric, « Le Girardisme au prisme des cultures politiques en Guadeloupe », *In, Symposium du Centenaire de la naissance de Rosan Girard*. Salle Robert Loyson, Le Moule, Guadeloupe, 12 octobre 2013.
- SADIKALAY, Philippe lors de sa communication sur le « ring-shout » dans le cadre de la 10^{ème} édition de manifestation « Fo an fanmi » sous l'égide du conseil départemental, intitulé : « Rondes rituelles dans les Amériques Noires : La reconquête culturelle par la performance esthétique ». Réalisé le 23 mai 2015 à la médiathèque Lameca à Basse-Terre.

- <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>.
- https://www.conseil-constitutionnel.fr/sites/default/files/as/root/bank_mm/constitution/constitution.pdf,
- <http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/role-et-pouvoirs-de-l-assemblee-nationale/les-institutions-francaises-generalites/l-organisation-territoriale-de-la-France>,
- www.vie-publique.fr/.../collectivites-territoriales/...collectivites-territoriales/que-sont-c.
- <https://www.vie-publique.fr/loi/20720-elections-regionales-elections-departementales-calendrier>
- <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000868445>
- <https://www.douane.gouv.fr/fiche/fiscalite-douaniere-dans-les-departements-doutre-mer>
- <https://ue.delegfrance.org/outre-mer>
- <http://www.elysee.fr/videos/new-video-105/>
- <https://www.insee.fr/fr/statistiques/3975327>
- www.vie-publique.fr/.../collectivites-territoriales/...collectivites-territoriales/que-sont-c.
- <https://www.gouvernement.fr/conseil-des-ministres/2016-03-16/70-ans-de-la-loi-de-departementalisation-des-outre-mer>.
- <http://www.lameca.org/interviews-audio/michel-halley-2003/>
- Marie-Line Dahomay.www.lameca.org.
- https://www.youtube.com/results?search_query=%E2%80%A2%09CADEG+GUYANE
- www.kaseko.fr.
- <https://carnets2psycho.net/theorie/histoire2.html>.
- *Le lakou : un type d'habitat*, <https://www.caue-martinique.com/le-lakou-un-type-dhabitat-disparu/#:~:text=En%20Ha%C3%AFti%2C%20le%20lakou%20d%C3%A9signe,%C3%A9galement%20le%20groupe%20familial%20%C3%A9tendu>
- <https://www.noise-laville.fr/2016/03/22/guadeloupe-darboussier/>.
- <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com/2014/06/urbanisme-colonial-pointe-pitre-1848.html>.
- Le Figaro.fr, publié par Edouard de Maeschal, le 27 mars 2017. (500 FRÈRES)
- Dahomay Marie-Line.www.lameca.org.
- www.lameca.org/dossiers/gwoka/references/glossaire/glossaire.html.

- www.plbditions.com/annexeeseclatsdetemps.
- https://operabaroque.fr/BEAULIEU_REINE.htm.
- https://www.terrafemina.com/media/misty-copeland-a-souvent-ete_m306507
- <https://paris-danse-salon.fr/project/viennoise/>
- <https://dantebea.com/2015/04/15/loie-fuller-2/>
- <https://marthagraham.org/portfolio-items/lamentation-1930/>
- <https://front.bc.ca/events/steve-paxton-performance-and-workshop/>
- <https://www.nouvelobs.com/culture/20130614.OBS3345/kontakthof-un-chef-d-oeuvre-de-pina-bausch.html>
- <https://www.cie-dca.com/fr/spectacles/tricodex>
- <http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/critiques-spectacles/blanca-li-robot-des-robots-humains.html>
- <https://www.leparisien.fr/info-paris-ile-de-france-oise/vitry-le-pas-de-cote-quand-l-art-s-invite-dans-la-ville-en-mutation-08-02-2020-8255886.php>.
- <https://www.cnd.fr/fr/program/84-alain-buffard>
- <https://www.univ-larochelle.fr/evenements/spectacle-danse-hip-hop-mama-tekno-cie-julie-dossavi/>

BLOGS :

- DEBUE-BARAZE, Christine « Le médicament 1803-1940 » *In, Art et patrimoine pharmaceutique*, <https://artetpatrimoinepharmaceutique.fr/Publications/p55/Le-medicament-1803-1940>.
- TALANSI, Marc, <https://blogs.mediapart.fr/jecmaus/blog/180913/congoguadeloupe-les-kongos-de-la-guadeloupe-rites-dune-identite-preservee>.
- SAY, Anjie, <http://www.fierdetreguyanais.com/folklore/man-serotte-ambassadrice-du-folklore-guyanais/>.

FILMOGRAPHIE

DIVERS :

- L'écrivain est interrogé par la rédaction de la revue *Les périphériques vous parlent*, en 2002. Réal. : BERTELLI, Federica. Hors Champs production Créolisation - Glissant Edouard, www.edouardglissant.fr/creolisation.html.
- La phénoménologie de Husserl expliqué par Michel Camus, https://www.youtube.com/watch?v=Xhz5kqU0q_8&t=3559s.
- CONNES, Alain, « Le principe d'incertitude d'Heisenberg », Extrait de la vidéo, « Les mathématiques et la pensée en mouvement », In, *Conférence CPES*, PLS, 2015-2016, <https://www.youtube.com/watch?v=xsphjRK9nbc>
- Discours de MACRON Emmanuel, Président de la République française, lors des Assises des Outremer, Guyane, 28 octobre 2017. Source : https://www.youtube.com/watch?v=7YLiON86_jM

TÉLÉVISÉS :

- <https://la1ere.francetvinfo.fr/martinique-coulees-boue-volcaniques-surveillance-au-precheur-548045.html>, publié le 10 janvier 2018. Consulté le 30 juillet 2018.
- Glissant Édouard, Extrait de l'interview à France 24 en juillet 2009, https://www.youtube.com/results?search_query=-%09Extrait+de+1%E2%80%99interview+d%E2%80%99%C3%89douard+Glissant+%C3%A0+France+24+en+juillet+2009%2C+www.youtube.com

DOCUMENTAIRES :

- Documentaire de BADIA, Thomas-Diego, *Amérindiens de Guyane, les oubliés de de la République*, 2017, <https://la1ere.francetvinfo.fr/amerindiens-guyane-oublies.republique-decryptage-455069.html>, https://www.youtube.com/watch?v=BzHxOvy_2Bo
- Documentaire, *Musique mémoire de la Guadeloupe*, réalisateur : James Thor, une émission proposée par Sophie Richard, production A2 RFO, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=AJu8ECxftpT4>

- Film de DUNHAM, Katherine, *AG'YA, danmye ladja compilation*, 1936, https://www.youtube.com/watch?v=RI4CEEse_fl
- Documentaire de BOURGINE, Caroline et LICHEN, Olivier, *Gwoka, l'âme de la Guadeloupe ?* Productions : Les films du Village – TLT, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=j4zT5jafLnQ> (*La parole de Guy Konquêt*, Extrait du documentaire).
- Documentaire de COCOYER, Meddy, *Hommage à Vélo*, 2017, Canal 10 https://www.facebook.com/watch/live/?v=359036711738178&ref=watch_permalink
- Documentaire de TRÉPY, Émerick, *Techni'ka Une histoire du Péyi-Gwadeloup Bigidi Philosophie d'un corps*. Source : LénaBlou.
- Documentaire de RUGARD, Laurence « Techni'ka », C Nou mnem, décembre 2005. Source : LénaBlou.
- <https://www.youtube.com/watch?v=n-YvW3w8XGE&t=509s>
- DAMPIERRE, Sylvaine, *Le pays à l'envers*, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=LEApzYKx2U>
- Documentaire réalisé par les Architectes des risques majeurs, *Le Japon face aux risques*, 2016, <https://www.architectesdesrisquesmajeurs.com/japon>.
- Documentaire, Kazmag « Apagui, l'enseignement de l'extrême », Guyane 1^{ère}, 2017. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=e5aqMquPqo0>
- *Ka palé* n°1, conception Songuart prod, réalisateur : Daniel Occo sur une idée de Liliane Francil, directrice de Guadeloupe 1^{ère}, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=6DnDzCJDI3E>
- *Ka palé* n°2, conception Songuart prod, réalisateur Daniel Occo sur une idée de Liliane Francil, directrice de Guadeloupe 1^{ère}, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=1DqLX3TLraQ>
- *Ka palé* n°3, conception Songuart prod, réalisateur Dimitri Zandwonis, sur une idée de Liliane Francil, directrice de Guadeloupe 1^{ère}, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=Fh62cgT0-XA>

FILMS :

- LARA, Christian, *Sucre amer*, 1997.

DISCOGRAPHIE

- ANCA, Bertrand, *Folklore de Martinique recueilli par Anca Bertrand*, [Vinyle 33T], Canada, 1962.
- INDESTWAS, Kristen Aigle.
- SÉJOR, Lukuber, compositeur, *Pein' é Plézi de*, auto-production, (distribution : société française/France music control), 1979.

TABLES DES ANNEXES

(Cf : toutes les annexes sont sur une clé usb)

ANNEXE DOCUMENTS

INTRODUCTION

- Annexe n°1 : résultat du questionnaire en vue de la causerie sur le « Concept du Bigidi », Moule, 2007. Cf. p. 21.
- Annexe n° 2 : programme séminaire « Regards croisés sur le concept du *Bigidi* », 2016. Cf. p. 22.
- Annexe n°3 : visuel de communication du séminaire Georgia State University. Cf. p. 24.
- Annexe n°4 : programme du colloque international du CRILLASH-ADECAM/MC, Martinique. Cf. p. 24.

PREMIÈRE PARTIE

I.1- L'Homme, son univers et sa nature imprévisible

- Annexe n°5 : les différents types de cyclone subtropicaux. Cf. p. 72.

II.1- *Lèspri bigidant* : une rencontre chaotique chez l'Antillais et le Guyanais.

Annexe n°6 : témoignage Orphée Étienne. Cf. p. 115.

III.2- Le paradoxe de la double appartenance

- Annexe n°7 : texte de maître Robard. Cf. p. 197.

DEUXIÈME PARTIE

IV.3- Le corps dansant Antillo-guyanais et sa réalité factuelle

- Annexe n°8 : chant de *graj* (texte + audio). Cf. p. 324.
- Annexe n°9 : tableau de la terminologie des pas de *gwoka* en *Techni'ka*. Cf. p. 328.
- Annexe n°10 : chant de *kaladja/toumblak* (texte + audio). Cf. p. 329.

V.2- Le corps d'ici

- Annexe n°11 : texte Hélène Migerel « le Bigidi entre signifiant et signifié ». *Cf.* p. 413.
- Annexe n° 12 : texte du sociologue Franck Garain *Cf.* p. 413.

TROISIÈME PARTIE

VII.2- Généralités du *Bigidi*

- Annexe n°13 : texte Pascal Claman « Bigidi en phonétique ». *Cf.* p. 528.
- Annexe n°14 : visuel Duke University. *Cf.* p. 529.
- Annexe n°15 : visuel Corpus Africana. *Cf.* p. 529.
- Annexe n°16 : résultat de l'enquête sur le Bigidi via le site « Survey Monkey », 2018 *Cf.* p. 533.
- Annexe n°17 : texte Aurélie-Victoire Celanie, magazine « Joho ». *Cf.* p. 542.
- Annexe n° 18 : texte de Johanna Medina. *Cf.* p. 543.
- Annexe n°19 : texte du chorégraphe Bernado Montet. *Cf.* p. 543.

Théorie du Bigidi

- Annexe n° 20 : texte de Fevra Gutierrez. *Cf.* p. 547.
- Annexe n° 21 : extrait article du Dr Mona Hedreville. *Cf.* p. 558.

ANNEXE VIDÉOS

DEUXIÈME PARTIE DE LA THÈSE

IV.3- Le corps dansant des Antilles et de la Guyane et sa réalité factuelle

Guadeloupe

- Annexe n°1 : *chantè* de gwoka, le maître de cérémonie. Cf. p. 318.
- Annexe n°2 : danse *woulé* + audio rythme. Cf. p. 323.
- Annexe n°3 : danse *graj* + audio rythme. Cf. p. 323.
- Annexe n°4 : danse *toumblak* + audio rythme. Cf. p. 325.
- Annexe n°5 : danse *padjanbèl* + audio rythme. Cf. p. 328.
- Annexe n°6 : danse *kaladja* + audio rythme Cf. p. 329.
- Annexe n°7 : danse *menndé* + audio rythme. Cf. p. 330.
- Annexe n°8 : danse *léwòz* + audio rythme. Cf. p. 332.
- Annexe n°9 : *mayolè*. Cf. p. 338.
- Annexe n°10 : *bouladjèl*. Cf. p. 338.
- Annexe n°11 : *zizipan*. Cf. p. 413.
- Annexe n°12 : *pilé kako*. Cf. p. 340.
- Annexe n°13 : *bénaden*. Cf. p. 338.

Martinique

- Annexe n°14 : *Gran bèlè* Cf. p. 339.
- Annexe n°15 : *Bèlè kourant*. Cf. p. 339.
- Annexe n°16 : *Bèlè dous*. Cf. p. 340.
- Annexe n°17 : *bèlè pitché*, « *Bèlè piké*. Cf. p. 340.
- Annexe n°18 : *bélia*. Cf. p. 342.
- Annexe n°19 : *Bèlè Basse-Pointe*. Cf. p. 340.
- Annexe n°20 : *Bèlè li* Cf. p. 340.
- Annexe n°21 : *marin bèlè*. Cf. p. 340.
- Annexe n°22 : *vénézuel*. Cf. p. 341.

- Annexe n°23 : *ting-bang*. Cf. p. 341.
- Annexe n°24 : *mabélo*. Cf. p. 341.
- Annexe n°25 : *woulé mango*. Cf. p. 341.
- Annexe n°26 : *Karésé yo*. Cf. p. 341.
- Annexe n°27 : *kanigoué*. Cf. p. 341.
- Annexe n°28 : *Kalenda*. Cf. p. 341.
- Annexe n°29 : *Danmyé*. Cf. p. 342.
- Annexe n°30 : *Lasotè*. Cf. p. 343.
- Annexe n°31 : joueur de *ti-bwa*. Cf. p. 343.
- Annexe n°32 : *tanbouyé bèlè*. Cf. p. 344.

Guyane

- Annexe n°33 : *Kasékò*. Cf. p. 357.
- Annexe n°34 : *léròl*. Cf. p. 360.
- Annexe n°35 : *grajévals*. Cf. p. 362.
- Annexe n°36 : *grajé*. Cf. p. 362.
- Annexe n°37 : *Kanmougwé*. Cf. p. 364.
- Annexe n°38 : *Béliya*. Cf. p. 365.
- Annexe n°39 : *labasyou*. Cf. p. 365.
- Annexe 40 : *djanbèl*. Cf. p. 365.
- Annexe n°41 : *débòt*. Cf. p. 365.
- Annexe n°42 : *moulala*. Cf. p. 366.

V. 2- Le corps d'ici

- Annexe n°43 : Gwoka, à la rue piétonne, un *kout-tanbou*. Cf. p. 416.

TROISIÈME PARTIE

VI.1- Une sémiologie de l'imprévisibilité du geste : une intelligibilité du *kò*

- Annexe 44 : Le Bigidi postural, vidéo n°1-2-3. Cf. p. 436.
- Annexe 45 : Le Bigidi temporel, vidéo n°4-5. Cf. p. 444.
- Annexe 46 : Le Bigidi gravitaire, vidéo n°6. Cf. p. 449.
- Annexe 47 : Le Bigidi culturel, vidéo n°7-8. Cf. p. 454.

VII.2- Généralité du Bigidi

- Annexe n°48 : *Techni'ka* : documentaire de Laurence Rugar. Cf. p. 530.

GLOSSAIRE

- **Moun ou « l'envers »** : une humanité en marge, non admise dans la société globale qui se révèle dans les *swaré-léwòz* par exemple.
- **Cercularité** : l'articulation des trois sphères danse, orchestre et espace de restauration se formalisant essentiellement par l'imprévisibilité. La *cercularité* est une gestion de l'aléa qui a pour siège le *Lawonn* où le crédo est l'adaptation. La *cercularité* est le principe qui installe de la fluidité entre tous les protagonistes.
- **Kadans** : c'est la cadence, le rythme, l'allure imposé par le danseur qui donne comme résultat des changements de dynamiques inattendus, pour multiplier des états de corps différents peut aussi vouloir dire selon le contexte trop d'hésitation ou encore trop rapide.
- **Driv du corps** : c'est un corps dansant aléatoire, chancelant toujours en instance de tomber.
- **Fap-fap** : Aussitôt, immédiatement, très rapidement, en un clin d'œil, relève du principe de l'imprévisibilité, impliquant de fait la notion de création inédite et instantanée.
- **Rèpriz** : au-delà de sa fonction rythmique et chorégraphique pour que l'ensemble des protagonistes retrouvent leur aplomb au sein de la performance musico-chorégraphique, la *rèpriz* a une fonction ontologique, celle d'apporter une harmonie, une forme de fluidité dans les rapports sociaux et culturels.
- **Feinte du temps** : définit la polyrythmicité corporelle et son imprévisibilité dans la manière de construire le mouvement dans l'espace et dans le temps.
- **Contretemps** : c'est le principe de démarrer un pas avant le premier temps du rythme en question.
- **Syncope** : c'est l'attaque d'un mouvement avec une forte énergie (un accent corporel) qui se prolonge par un allongement du geste dans une énergie plus faible.
- **Hors-temps** : le danseur va délibérément exécuter ses mouvements en dehors du tempo initial du rythme en question.
- **Accélération-ralentis** : c'est par l'exécution d'un mouvement suivi de son ralentissement.
- **Crescendo** : c'est augmenter progressivement l'intensité (l'énergie) du mouvement.
- **Decrescendo** : c'est diminuer progressivement l'intensité(l'énergie) du mouvement.
- **Coda** : c'est la fin de la performance musicale, chantée ou dansée ainsi que celle de la *swaré-léwòz*.

- **Silence-habité** : c'est le moment où le danseur ne bouge pas, mais ce silence corporel n'est pas un arrêt absolu, car il est interprété de différentes manières par le danseur soit dans sa posture, soit dans son énergie.
- **Ttitak** : laps de temps extrêmement ténu, signifie aussi peu de choses. Ici, il s'associe avec le concept de *fap-fap* c'est-à-dire réaliser des résolutions idoines et efficaces.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Dessins

<i>Dessin 1 :</i>	63
<i>Dessin 2 :</i>	322
<i>Dessin 3 :</i>	325
<i>Dessin 4 :</i>	326
<i>Dessin 5 :</i>	327
<i>Dessin 6 :</i>	329
<i>Dessin 7 :</i>	331
<i>Dessin 8 :</i>	346
<i>Dessin 9 :</i>	361
<i>Dessin 10 :</i>	466
<i>Dessin 11 :</i>	467
<i>Dessin 12 :</i>	467

Cartes

<i>Carte 1 :</i>	28
<i>Carte 2 :</i>	83
<i>Carte 3 :</i>	100
<i>Carte 4 :</i>	342

Gravures

<i>Gravure 1 :</i>	135
<i>Gravure 2 :</i>	136
<i>Gravure 3 :</i>	138
<i>Gravure 4 :</i>	252

Partitions

<i>Partition 1 : toumblak, p. 62.</i>	336
<i>Partition 2 : menndé, p. 6.</i>	336
<i>Partition 3 : woulé, p. 63.</i>	336
<i>Partition 4 : padjanbèl, p. 64.</i>	337
<i>Partition 5 : graj, p. 64.</i>	337
<i>Partition 6 : kaladja, p. 65.</i>	337
<i>Partition 7 : léwòz, p. 65.</i>	338

Schémas

<i>Schéma 1 :</i>	58
<i>Schéma 2 :</i>	61
<i>Schéma 3 :</i>	65
<i>Schéma 4 :</i>	133
<i>Schéma 5 :</i>	469
<i>Schéma 6 :</i>	470
<i>Schéma 7 :</i>	470
<i>Schéma 8 :</i>	470
<i>Schéma 9 :</i>	486
<i>Schéma 10 :</i>	487
<i>Schéma 11 :</i>	488

<i>Schéma 12 :</i>	489
<i>Schéma 13 :</i>	511
<i>Schéma 14 :</i>	528
<i>Schéma 15 :</i>	534
<i>Schéma 16 :</i>	535
<i>Schéma 17 :</i>	536
<i>Schéma 18 :</i>	537
<i>Schéma 19 :</i>	555
<i>Schéma 20 :</i>	555

Tableaux

<i>Tableau 1 :</i>	148
<i>Tableau 2 :</i>	335

Photos

<i>Photo 1 :</i>	10
<i>Photo 2 :</i>	58
<i>Photo 3 :</i>	74
<i>Photo 4 :</i>	87
<i>Photo 5 :</i>	88
<i>Photo 6 :</i>	89
<i>Photo 7 :</i>	91
<i>Photo 8 :</i>	95
<i>Photo 9 :</i>	96
<i>Photo 10 :</i>	97
<i>Photo 11 :</i>	98
<i>Photo 12 :</i>	191
<i>Photo 13 :</i>	192
<i>Photo 14 :</i>	194
<i>Photo 15 :</i>	194
<i>Photo 16 :</i>	195
<i>Photo 17 :</i>	242
<i>Photo 18 :</i>	243
<i>Photo 19 :</i>	244
<i>Photo 20 :</i>	244
<i>Photo 21 :</i>	252
<i>Photo 22 :</i>	266
<i>Photo 23 :</i>	268
<i>Photo 24 :</i>	269
<i>Photo 25 :</i>	275
<i>Photo 26 :</i>	276
<i>Photo 27 :</i>	277
<i>Photo 28 :</i>	284
<i>Photo 29 :</i>	289
<i>Photo 30 :</i>	290
<i>Photo 31 :</i>	291
<i>Photo 32 :</i>	292
<i>Photo 33 :</i>	294
<i>Photo 34 :</i>	296
<i>Photo 35 :</i>	298
<i>Photo 36 :</i>	299
<i>Photo 37 :</i>	300
<i>Photo 38 :</i>	301

<i>Photo 39 :</i>	303
<i>Photo 40 a et b :</i>	304
<i>Photo 41 :</i>	304
<i>Photo 42 :</i>	307
<i>Photo 43 :</i>	308
<i>Photo 44 :</i>	309
<i>Photo 45 :</i>	310
<i>Photo 46 :</i>	314
<i>Photo 47 :</i>	316
<i>Photo 48 :</i>	318
<i>Photo 49 :</i>	321
<i>Photo 50 :</i>	334
<i>Photo 51 :</i>	345
<i>Photo 52 :</i>	350
<i>Photo 53 :</i>	351
<i>Photo 54 :</i>	352
<i>Photo 55 :</i>	353
<i>Photo 56 :</i>	354
<i>Photo 57 :</i>	355
<i>Photo 58 :</i>	355
<i>Photo 59 :</i>	358
<i>Photo 60 :</i>	359
<i>Photo 61 :</i>	378
<i>Photo 62 :</i>	381
<i>Photo 63 :</i>	383
<i>Photo 64 :</i>	390
<i>Photo 65 :</i>	391
<i>Photo 66 :</i>	393
<i>Photo 67 :</i>	394
<i>Photo 68 :</i>	395
<i>Photo 69 :</i>	397
<i>Photo 70 :</i>	398
<i>Photo 71 :</i>	399
<i>Photo 72 :</i>	399
<i>Photo 73 :</i>	425
<i>Photo 74 :</i>	464
<i>Photo 75 :</i>	474
<i>Photo 76 :</i>	475
<i>Photo 77 :</i>	475
<i>Photo 78 :</i>	476
<i>Photo 79 :</i>	477
<i>Photo 80 :</i>	478
<i>Photo 81 :</i>	479
<i>Photo 82 :</i>	480
<i>Photo 83 :</i>	512
<i>Photo 84 :</i>	515
<i>Photo 85 :</i>	516
<i>Photo 86 :</i>	516
<i>Photo 87 :</i>	539
<i>Photo 88 :</i>	540
<i>Photo 89 :</i>	541
<i>Photo 90 :</i>	542
<i>Photo 91 :</i>	556
<i>Photo 92 :</i>	556

TABLE DES MATIÈRES^b

INTRODUCTION	9
Methodologie	18
A- Préambule	27
Choix et intérêt du sujet	27
État des lieux.....	33
Objet d'étude	48
B. Outillage conceptuel en vue de l'étude du Bigidi	55
PREMIÈRE PARTIE	69
I.1- L'Homme, son univers et sa nature imprévisible	72
I.2- Nature et histoire : deux facteurs participant au chaos	93
I.3- La désadaptation de l'Homme des Antilles et de la Guyane avec son lieu d'existence	103
II/ La tresse humaine, une évolution du corps social : édification de <i>lèspri-bigidant</i>	109
II.1- <i>Lèspri-bigidant</i> : une rencontre chaotique chez l'Antillais et le Guyanais.....	109
II.2- La tresse humaine : en guise de réponse à l'altérité ?.....	120
II.3- L'inconfort et l'instabilité : un état d'esprit dans l'évolution du corps social.....	131
III/ Dualité socio-politique	159
III. 1- L'atavisme de l'équivoque français.....	159
III.2- Le paradoxe de la double appartenance.....	179
III.3- Paraître et vivre dans les Antilles et la Guyane : l'ambiguïté de l'être	200
Conclusion de la première partie.....	219
DEUXIÈME PARTIE	227
IV/ Diachronie du corps dansant antillais et guyanais	227
IV.1- Énigme du corps dansant : le mystère originel.....	227
IV.2- Corps, danse et perspective historique	259
IV.3- Le corps dansant des Antilles et de la Guyane et sa réalité factuelle	312
V/ La symbolique du corps d'ici et d'ailleurs	369
V.1- La symbolique du corps d'ailleurs	370
V.2- La symbolique du corps d'ici	400
Conclusion de la seconde partie	427
TROISIÈME PARTIE	431

VI/ La driv du kò et la feinte du temps	435
VI.1- Une sémiologie de l'imprévisibilité du geste : une intelligibilité du <i>kò</i> (corps)	435
VI.2-La <i>cercularité</i> du monde des Antilles et de la Guyane	484
VII.1- Bigidi : la clé de l'harmonie du désordre.....	501
VII.2- Généralités du Bigidi.....	517
VII.3- Théorie de l'harmonie du chaos.....	545
Conclusion de la troisième partie	559
CONCLUSION GÉNÉRALE	563
BIBLIOGRAPHIE	575
HISTOIRE, POLITIQUE, ÉCONOMIE, GÉOGRAPHIE AFRO-AMÉRICAINNE.....	575
SOCIOLOGIE/PHILOSOPHIE/ANTHROPOLOGIE AFRO-AMÉRICAINNE	579
DANSE, MUSIQUE, CONTE, LITTÉRATURE, CULTURE AFRO-AMÉRICAINNE	582
CULTURE, PHILOSOPHIE DANSE, MUSIQUE, THÉÂTRE, ESTHÉTIQUE, EUROPÉENNE	586
THÈSES	588
SITOGRAFIE	590
LIVRES : SOCIOLOGIE, HISTOIRE, ANTHROPOLOGIE, GÉOGRAPHIE, CULTURE, AFRO-AMÉRICAINNES : 590	
TABLES DES ANNEXES.....	609
ANNEXE DOCUMENTS.....	609
ANNEXE VIDÉOS.....	611
GLOSSAIRE.....	614
TABLE DES ILLUSTRATIONS	616
Dessins	616
Cartes.....	616
Gravures.....	616
Partitions	616
Schémas.....	616
Tableaux.....	617
Photos.....	617
TABLE DES MATIÈRES.....	619