

Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe



La pratique du Gwoka comme expression de la « guadeloupéanité »

Pierre-Eugène SITCHET, alias Gino SITSON

Numéro 181-182, septembre–décembre 2018, janvier–avril 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1056380ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1056380ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'Histoire de la Guadeloupe

ISSN

0583-8266 (imprimé)

2276-1993 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

SITCHET, P.-E. (2018). La pratique du Gwoka comme expression de la « guadeloupéanité ». *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*, (181-182), 161–176. <https://doi.org/10.7202/1056380ar>

La pratique du Gwoka comme expression de la « guadeloupéanité »

Pierre-Eugène SITCHET (Gino SITSON)¹

L'analyse d'extraits de textes de chroniqueurs de la période esclavagiste révèle que la musique des Africains déportés était alors incomprise par ceux qui l'observaient. Et que par ailleurs non seulement la vie des esclaves était miséreuse, mais qu'eux-mêmes et leur musique étaient tenus à l'écart de ce qui constituait alors la « bonne société » guadeloupéenne – et en quelque sorte bannis.

En conséquence cette expression musicale incomprise, ignorée, voire rejetée, s'est transmise au travers d'une endoculturation invisible socialement et ce uniquement chez les descendants d'esclaves ou de « gens de couleur libres ». Ainsi que le fait remarquer l'historien guadeloupéen Jean-Pierre Sainton :

Les peuples antillais n'ont connu que la colonisation et le système totalitaire de l'esclavage. Historiquement, cette situation a généré deux directions : l'adaptation et la résistance. Les complots, rébellions, et insurrections ont émaillé l'histoire antillaise. Certains moments ont été particulièrement intenses comme entre 1794 et 1802, où la Guadeloupe tout particulièrement a connu un processus similaire à celui qui conduisit Saint-Domingue à l'indépendance d'Haïti en 1804. Cet épisode, dont l'épilogue a été pour la Guadeloupe le rétablissement de l'esclavage (1802) a cristallisé un sentiment identitaire et un esprit de résistance mais n'a pas pour autant généré une conscience nationale.²

Ainsi, après que l'abolition est votée en 1848, les anciens esclaves et leurs descendants deviennent citoyens français et élisent leurs représentants à la Chambre des députés. Cependant il faut attendre 1898, soit un demi-siècle, pour que soit élu un député noir, Hégésippe Légitimus

1. Docteur en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, Independent Scholar, New York (USA), www.ginositson.com

2. Sainton J.-P., <http://dormirajamais.org/mes67/>

(1868-1944)³, l'un des fondateurs du Parti socialiste guadeloupéen. En effet, comme l'explique Sainton, « [l']idéal républicain intégrationniste [est] largement dominant dans l'histoire des représentations politiques des Antilles » et cet idéal ne parvient pas « à un concept ou une idéologie de type nationaliste »⁴.

Une fois devenues des personnes libres dotées d'un statut social, les anciens esclaves et leurs descendants, ont formé aux yeux des colons une société d'autant plus stigmatisée que la richesse économique de ces derniers reposait entièrement sur la force de travail des premiers, et que de ce fait toute révolte constituait une menace pour leurs intérêts et ceux de la colonie.

Comme par ailleurs le système politique mis en place – obtenu faut-il le rappeler au prix de combats politiques très longs et parfois très violents – s'inspire, comme le souligne Sainton, d'un *idéal républicain intégrationniste*, il n'est pas étonnant que ces hommes et ces femmes désormais officiellement libres ne se soient pas constitués socialement en tant que Guadeloupéens. Il n'est pas étonnant non plus que leur musique ne trouvant pas sa place dans un modèle intégrationniste ne se soit perpétuée que dans les campagnes, loin du regard des colons, loin de la structure administrative coloniale.

Peut-être faudrait-il étudier les retombées de l'Exposition coloniale organisée à Paris en 1931 – exposition où la Guadeloupe avait un pavillon – ainsi que celles des commémorations du Tricentenaire du rattachement des Antilles à la France en 1935⁵ pour évaluer leur possible impact sur l'absence de construction d'une *idéologie de type nationaliste* qu'évoque Sainton.

Quoi qu'il en soit, déjà manifestes chez certains chroniqueurs de la société guadeloupéenne avant l'abolition de l'esclavage, les attitudes de condescendance et de mépris à l'égard de la musique des descendants d'esclaves prédominent dans la société coloniale d'après 1848.

Rappelons que l'usage même du tambour fut longtemps interdit de crainte notamment que celui-ci ne soit utilisé comme mode de communication secret et invite par exemple les esclaves à se révolter. Cet usage

3. Légitimus sera député de la Guadeloupe de 1898 à 1902, puis de 1906 à 1914. Il convient de rappeler que le premier député noir amené à représenter la Guadeloupe fut Louis Mathieu (1817-1874). Élu en tant que suppléant de Victor Schoelcher lors des élections à l'Assemblée nationale constituante d'août 1848, il siégea en son nom propre après que Schoelcher eut décidé de représenter la Martinique, circonscription où il avait également été élu. Lorsqu'en mai 1849 l'Assemblée constituante fut remplacée par l'Assemblée législative, Mathieu ne fut pas réélu. Mathieu fut donc le premier et seul député noir représentant la Guadeloupe sous l'éphémère Deuxième République. Hégésippe Légitimus fut quant à lui le premier député noir de la Guadeloupe sous la Troisième République.

4. Sainton, *Ibid.*

5. En 1935 Louis Joseph Bouge (1878-1960), gouverneur de la Guadeloupe de 1933 à 1936, chargé des commémorations, écrit la préface de *Documents inédits à l'occasion du tricentenaire des Antilles*, Guadeloupe. Publié par le Gouvernement, édité par l'abbé Joseph Rennard (18...-1958), qui exerce à la Martinique pendant une quarantaine d'années, l'ouvrage contient des lettres adressées entre 1840 et 1848 à Victor Schœlcher (1804-1893) – maître d'œuvre de l'abolition de l'esclavage. Il s'agit de lettres envoyées à Schœlcher par l'abbé antiesclavagiste Casimir Dugoujon, vicaire en Guadeloupe, et par l'abbé Pierre-Paul Castelli, préfet apostolique de la Martinique, auteur notamment d'un catéchisme *principalement destiné à la propagation religieuse dans les colonies françaises*. Imprimé à Basse-Terre par l'Imprimerie catholique, ces documents ont semble-t-il plus trait à la religion qu'à la musique.

fut interdit aussi bien par les autorités que par le clergé – au point que les prêtres refusaient de procéder aux rites funéraires de l'enterrement d'un fidèle dont la veillée mortuaire avait été accompagnée du son du tambour.

Ayant le « tort » d'être associé au tambour et aux esclaves, ce style musical fut constamment marginalisé : au temps de l'interdiction durant la période esclavagiste succéda celui du mépris durant la période coloniale. D'où la perception de cette esthétique sonore comme une *mizik a vié nèg*, associée à un « vieux nègre à rhum » aux mauvaises manières, dont la musique vient semer le trouble dans les mœurs et l'ordre public de la Guadeloupe. Rejetée et méconnue par la « bonne société », celle-ci ne sera plus pratiquée – et par conséquent transmise – que par les paysans, dont la majorité cultive la canne à sucre. Aussi est-ce au sein de la paysannerie guadeloupéenne et dans le cadre d'une industrie cannière en crise que, dans la seconde moitié du XX^e siècle, le style musical Gwoka renaît de l'oubli dans lequel il était plongé. Jusqu'à cette renaissance, les porteurs de la tradition étaient donc issus principalement de cette « petite paysannerie guadeloupéenne »⁶.

* * *

Lorsqu'en 1946, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les anciennes colonies françaises changent de statut, à l'instar de la Martinique, de la Réunion et de la Guyane française, la Guadeloupe devient département d'outre-mer⁷. Ce qui a notamment pour effet de placer l'île sous l'autorité du préfet et non plus sous celle du gouverneur colonial⁸, et de la soumettre à la même législation que celle en vigueur dans la France métropolitaine. Cette intégration administrative n'enraye cependant pas le déclin inexorable de l'industrie sucrière. Les revendications des petits planteurs – qui commencent par demander sans succès que leurs salaires soient alignés sur ceux des Français – se transforment en février 1952 en un appel à une grève générale, durement réprimée par les forces de l'ordre. Ce qui deviendra le « massacre de la Saint-Valentin »⁹ est sans doute l'élément politique déclencheur d'un éveil de cette « conscience nationale » dont, comme on l'a vu, Sainton souligne l'absence au temps des Antilles de la France coloniale.

En 1966, vingt ans tout juste après le changement de statut, Robert Loyson (1928-1989) – paysan et également chanteur de veillée Gwoka (cf. portrait Figure 1) – compose une chanson intitulée *Kann a la richès* (« Canne à la richesse ») dans laquelle il interpelle ses compatriotes guadeloupéens à propos des accords canniers. Ceux-ci prévoient en effet que la canne ne sera plus rétribuée à l'agriculteur selon sa quantité mais

6. Dossier de candidature n° 00991 pour l'inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2014, UNESCO.

www.unesco.org/culture/ich/doc/download.php?versionID=30360

7. Loi n° 46-451 du 19 mars 1946 « tendant au classement comme département français de la Guadeloupe, de la Martinique, de la Réunion et de la Guyane française » précède de quelques mois l'avènement de la Quatrième République.

8. À cette occasion le ministère chargé des Colonies disparaît. Le préfet de Guadeloupe dépend, comme tous les autres préfets, du ministère de l'Intérieur.

9. Au port du Moule, les forces de l'ordre tirent sur la foule et tuent des Guadeloupéens.

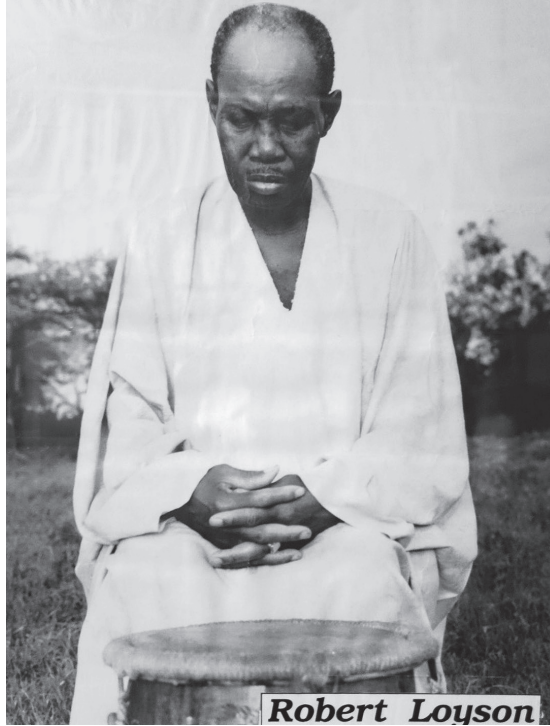


Figure 1 : Robert Loyson (1928-1989), chanteur de vèyé. DR.

selon sa qualité. Ainsi, après la ratification de ces accords, la canne ne lui sera plus payée à la pesée mais à la concentration en saccharose. Visionnaire, Loyson prédit par le biais de cette chanson que la signature de ces accords allait entraîner la disparition de la paysannerie en Guadeloupe. Ce titre est encore chanté aujourd'hui en soutien à la cause paysanne. En voici les paroles :

*Gwadeloupéyen pôté on koudèy si la rékòlt,
si-w pa pôté on koudèy la,
Gwadeloup ké anvayi,
sa ka gadé pli lwen,
ka tiré pli lwen,
ka vizé pli lwen.*

Traduction de « Canne à la richesse » :

Guadeloupéen, jette un coup d'œil sur la récolte,
Si tu n'y jettes pas un coup d'œil
La Guadeloupe sera envahie,
Celui qui regarde plus loin
Tire plus loin,
Vise plus loin.

Un an plus tard, en mai 1967, éclatent à Pointe-à-Pitre des grèves et des émeutes qui vont faire plusieurs dizaines de morts parmi les manifestants guadeloupéens – événement qui comme le « massacre de la Saint-Valentin » reste encore aujourd’hui gravé dans la mémoire collective du peuple guadeloupéen¹⁰. En 1976, l’historien Sainton, qui *dénonce l’emploi de la force publique contre les travailleurs en grève*¹¹, se fait témoin engagé et compose en mémoire de l’événement une chanson intitulée *Mé 67*¹², dans laquelle il relate l’affrontement sanglant avec les forces de police : *Oulélé lélé ou lélé lélé o, oulélé lélé, kolonyalis tchouyé an swasant sèt*.

Entre temps a surgi dans le paysage musical guadeloupéen une autre chanson engagée appelée à marquer considérablement le public. En 1972, le tout jeune chanteur et joueur de tambour Guy Konkèt (1950-2012), qualifié plus tard d’« âme du Gwoka » par le critique musical Francis Marmande¹³, compose la chanson *Gwadeloup malad* :

*wi mé frè la Gwadeloup malad oh!
fô nou touvé on riméd mésié
pou nou sové péyi-la mézanmi oh*

Voici la traduction de *Guadeloupe malade* :

Oui mes frères, la Guadeloupe est malade oh !
Il nous faut trouver un remède monsieur
Pour sauver notre pays mes amis oh.

Dans cette chanson, Konkèt déplore la situation de crise économique et politique dans laquelle s’enfonce la Guadeloupe, ainsi que l’absence d’initiative des décideurs politiques pour sortir l’île de l’impasse, et exhorte le public à trouver le « remède » par ses propres moyens.

Au cours des années 1970, Konkèt – « acteur musical des vies ordinaires, des misères et des peines, des fêtes, de la vie des chants, de la vie des danses et de celles des vivants et des morts » selon Marmande – et Loyson, qui est l’un de ses maîtres, ont une influence très importante sur la population guadeloupéenne par le biais de leurs chansons engagées et militantes. Chansons dont les paroles constituent une sorte d’appel à l’éveil. Si bien qu’à travers ces chansons se profile un engagement civique. La forte portée politique de ces dernières conduisit d’ailleurs à l’interdiction de certaines de ces chansons sur les ondes. Cette portée politique et sociétale a si bien perduré que depuis près d’un demi-siècle la musique Gwoka a été partie prenante des mouvements de protestation, y compris pendant la grève générale qui frappa la Guadeloupe en 2009.

10. Le nombre de morts lors des événements de 1967 varie de 7 (chiffre donné par les autorités) à 67 voire 100. D’après les dernières recherches historiques, il semblerait que le nombre de disparus serait compris entre 12 et 15. (ndlr)

11. Laumuno M.-H., *Gwoka et politique en Guadeloupe : 40 ans de construction du « pays »*, Paris : L’Harmattan, 2011 : 117.

12. En 1985, Jean-Pierre Sainton et Raymond Gama publieront en mémoire de cet événement un recueil de documents intitulé *Mé 67*.

13. Notice nécrologique par Francis Marmande parue dans le Monde du 29 mai 2012 http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2012/05/29/deces-de-guy-konket-musicien-guadeloupeen-l-ame-du-gwoka_1708934_3382.html

C'est au cours de ces mêmes années 1970 que le guitariste et compositeur Gérard Lockel commence à théoriser ce style musical. Dans son ouvrage *Traité du Gwoka Modèn*, paru en 1981, Lockel invite les Guadeloupéens à se réapproprier leur musique. Pour ce musicien – qui a contribué à intégrer l'image du tambour dans le drapeau du syndicat UGTG¹⁴ « dans le but d'évoquer son rôle socio-politique pendant la période de l'esclavage »¹⁵ –, si la musique Gwoka a été marginalisée par le passé, c'est parce que « le tambour constituait un langage de résistance, un symbole de guerre et un appel à l'action »¹⁶.

En optant pour une forme de notation musicale qu'il a lui-même inventée, ce musicien a voulu se démarquer du système colonial et démontrer que la Guadeloupe pouvait exister hors de l'influence de la France, plus précisément par le biais de la musique qui représente le mieux la Guadeloupe : le Gwoka. Contestée par quelques musiciens, la démarche de Gérard Lockel en faveur d'un « Gwo-ka Modèn » – concept qu'il a forgé et dont il a fait le titre de l'un de ses ouvrages¹⁷ – a soulevé moult questionnements et généré de nombreux débats et échanges qui ont permis aux Guadeloupéens de s'interroger sur leur identité, et aussi sur leur avenir. La démarche de Lockel a en outre provoqué de vives discussions parmi les musiciens, notamment en raison de l'affirmation selon laquelle le Gwoka est une musique atonale et modale.

Célèbre et célébré en Guadeloupe, Lockel a créé un réel engouement populaire au sein de la population en suscitant l'envie d'explorer la musique Gwoka de manière théorique, voire scientifique. Même si l'apport de ce musicien peut être associé au discours idéologique nationaliste, la portée didactique de sa parole au sein de la population guadeloupéenne est indéniable. Il a été le créateur de ce qu'il va appeler le *foyer de la résistance de la culture guadeloupéenne*, résistance dans laquelle la pratique du Gwoka représente un acte civique avec une connotation d'affirmation identitaire.

À partir des années 1980, la volonté collective de garder vivant l'héritage reçu de ces acteurs du Gwoka est particulièrement manifeste. Ainsi, en 1984, la veillée funéraire organisée à l'occasion du décès de Marcel Lollia (1931-1984), dit Vélo, – maître *tanbouyé* le plus célèbre et le plus glorifié de l'archipel guadeloupéen –, provoque une mobilisation considérable des habitants de la Guadeloupe. Et ses disciples lui érigent une statue à Pointe-à-Pitre – expression de leur vive reconnaissance à l'égard de l'un des acteurs majeurs du Gwoka,

Si la transmission traditionnelle du maître au disciple n'a jamais été supplantée sur le terrain, il n'en demeure pas moins que, à partir de ces mêmes années 1980, de nombreuses écoles de Gwoka voient le jour sur le territoire de la Guadeloupe. L'éclosion de ces écoles est révélatrice de l'émergence d'une volonté de transmission formelle associée à l'intérêt croissant qui s'est développé pour cette musique.

14. Union Générale des Travailleurs de Guadeloupe, centrale syndicale créée en décembre 1973.

15. William J.-C., Reno F. et Alvarez F. (ed.), *Mobilisations sociales aux Antilles. Les événements de 2009 dans tous leurs sens*, Paris : Karthala, 2012 : 87.

16. Ibid.

17. Lockel G., 2011, *op. cit.*



Figure 2 : Drapeau du syndicat UGTG (Union Générale des Travailleurs de Guadeloupe).



Figure 3 : Statue de « Vélo », Pointe-à-Pitre.

L'exemple le plus éloquent est à ce jour l'*Akadémiduka*, créée à Pointe-à-Pitre à la fin des années 1970 par la danseuse Jacqueline Cachemire-Thôle et son mari Yves Thôle, *makè*. Cette institution dédiée au *ka* a formé plusieurs générations de danseurs et de musiciens depuis sa création. Nous parlons d'institution car c'est à notre connaissance le premier établissement qui ait proposé des cours destinés non pas à un ou deux disciples mais à des groupes de dix à trente élèves. Avec cette différence numérique, le couple Cachemire-Thôle est passé du statut de maîtres – ce qu'ils étaient auparavant – à celui de professeurs. L'enseignement prit avec la création de cet établissement des allures de cours magistraux, et des ballets virent le jour. Le travail de Jacqueline Cachemire-Thôle ne s'est pas limité à l'*Akadémiduka* ; le monde du Gwoka lui doit aussi l'entrée des cours de Gwoka dans les écoles primaires, les collèges et à l'université de Fouillole.

C'est dans ce contexte d'effervescence autour du Gwoka que depuis 1987 l'avocat et militant nationaliste Félix Cotellon organise annuellement dans la ville de Sainte-Anne le « Festival de Gwoka *Sentann* » (FGK). Cet événement, qui se déroule au mois de juillet, est un lieu de mémoire pour les musiciens de Gwoka. Il réunit un public très varié d'amateurs et de professionnels appartenant à des générations différentes. Au-delà du festival, des études scientifiques sont entreprises et des colloques sont régulièrement organisés. Félix Cotellon est également à l'origine de la création du *Centre Rèpriz* (Centre des Musiques et Danses Traditionnelles et Populaires). Ouvert en juillet 2005 – autrement dit deux ans après la Convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO – ce centre basé à Pointe-à-Pitre a porté le dossier de l'inscription du Gwoka sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'Unesco, inscription effective depuis le 26 novembre 2014.

* * *

Ainsi, après avoir été méconnu et ignoré durant des décennies, le Gwoka a ressurgi. Tout d'abord dans les zones rurales de la Guadeloupe, puis, à l'occasion du mouvement nationaliste qui émergea au tournant des années 1970. Il suscita alors chez les musiciens un renouveau d'intérêt. Qui, une dizaine d'années plus tard, aboutit au développement de processus de transmission de ce genre musical à un public de plus en plus large. Jusqu'à l'organisation en 1987 d'un premier festival à Sainte-Anne. On peut donc affirmer que depuis une trentaine d'années le Gwoka est porteur d'un sens nouveau duquel a émergé un sentiment d'appartenance identitaire, la « guadeloupéanité ».

Preuve de la vitalité retrouvée de la pratique du Gwoka, ce renouveau d'intérêt et l'imprégnation progressive de la société guadeloupéenne par cette musique vont devenir les révélateurs d'un désir de « réappropriation » de cet héritage culturel. Transmettre le Gwoka devient dès lors un moyen de réévaluer de manière positive une culture rejetée non seulement par les oppresseurs mais aussi par une partie de la population guadeloupéenne, soumise jusque-là à une sorte de « lavage de cerveau » induit par le colonialisme.

Ce désir de réappropriation se comprend d'autant mieux que dans le Gwoka la voix du chanteur ou de la chanteuse est utilisée comme un instrument qui sert de support pour tracer et trouver son chemin de vie, sa propre voie. D'où l'importance accordée par ses pratiquants « engagés » à sa préservation et à sa transmission à travers les générations. Cette musique qui aide à « tenir bon » et à avancer ensemble dans l'adversité permet de fédérer des notions d'appartenance et d'identité. C'est d'ailleurs précisément le verbe créole *kenbé* – « tenir bon, saisir, se ressaisir, se maintenir » – que choisit Guy Konkèt pour composer une chanson militante qui résonna quasiment comme une injonction : *Kenbé rèd* [1987].

*Kenbé rèd
kenbé rèd frè,
kenbé rèd sitou pa moli,
kenbé rèd sitou pa tranblé,
kenbé rèd sitou pa pléré douvan misié-la
ka kenbé fwèt-la*

En voici la traduction en français :

Tiens bon,
tiens bon mon frère,
tiens bon surtout ne te relâche pas,
tiens bon surtout ne tremble pas,
tiens bon surtout ne pleure pas devant celui qui tient le fouet.

Invitation à la résistance, cette chanson sous-tend un sentiment d'appartenance multiple – à la communauté guadeloupéenne, à celle des musiciens guadeloupéens, à celle des musiciens du Gwoka – qui permet de fédérer les différentes composantes de la population guadeloupéenne dans une identité commune.

Les Guadeloupéens chantent pour affirmer leur identité et leur ancrage dans une société devenue la leur. La voix est une forme d'expression de leur liberté, une forme de libération. Ils chantent aussi pour raconter des histoires. Le chant se fait alors exutoire. Certains considèrent que chanter du Gwoka est un moyen de se reconnecter à une partie de leurs racines ancestrales africaines, à une « authenticité » qui leur est propre. Pour d'autres, il s'agit simplement de rendre hommage à un patrimoine de leur île.

Si le Gwoka a pu sortir de son oubli et renaître, c'est grâce à un sursaut de mémoire collective. La réappropriation de cet héritage musical ne s'est pas faite sans heurts. La « guadeloupéanité » s'exprime par un positionnement politique manifeste sur les faits de société. Il y a chez le musicien de Gwoka une prise de conscience de l'importance de son histoire et de sa culture, une prise de conscience du besoin de se rassembler et de s'unir en tant que peuple. Pour ces raisons, la pratique du Gwoka dans cette communauté s'accompagne souvent d'un positionnement politique et didactique : l'enjeu est aussi d'éduquer l'auditoire en évoquant des valeurs, de se faire chroniqueur de son temps autant que passeur de mémoire, de transmettre les « empreintes » laissées afin de consolider une identité commune. Comme le dit Ronald Laing, « toute "identité" requiert l'existence d'un autre : de quelqu'un d'autre, dans une relation grâce à laquelle s'actualise l'idée de soi »¹⁸.

Dans son ouvrage *Gwoka et politique en Guadeloupe*, Marie-Hélène Laumuno évoque le lien entre « le sentiment d'appartenance » et « la palette des chansons populaires » qui font partie de la vie quotidienne en Guadeloupe comme dans de nombreuses cultures de la diaspora africaine :

Le sentiment d'appartenance se vit au quotidien en images, en proverbes ou en chansons. En Guadeloupe, la palette des chansons populaires est vaste, pénétrant tous les domaines tant les relations sociales, les histoires personnelles ou la politique. On chante pour prier, travailler, séduire, se divertir, revendiquer. C'est un art de vivre qui véhicule les codes et les valeurs de la société. Elle dit le rapport des groupes sociaux et des individus aux genres humains, au territoire qu'il s'agisse de l'insularité, de la distance ou des risques naturels... Elle dit encore le rapport au travail, à l'alimentaire, à la mort... Elle est le miroir de la culture. Et, dans cette société où le discours permanent est celui de la souffrance: « Vwè mizè pa mò » (Souffre sans mourir) ou bien « An touvé la vi chiré a pa-an ké koud-li » (J'ai trouvé la vie déchirée, je ne pourrai la recoudre), elle est exutoire.¹⁹

18. Laing R., *Soi et les autres*, Paris : Gallimard, 1971 : 99.

19. Laumuno M.-H., 2011, *op. cit.* : 7.

Dans un autre ouvrage, l'auteur se plaît à relever dans les textes chantés du répertoire Gwoka quelques expressions qui illustrent l'engagement de leurs auteurs²⁰ :

- *Ou ka vwè ankò !*,
« Voyez donc ! »
(Kristèn Aigle)
- *Viré pou gouné*
« Reviens te battre »
(Sergius Geoffroy)
- *Woy baré mwen, penga lévé men a-w asi mwen*
« Woy, arrête-moi mais ne me frappe pas »
(Kristèn Aigle)

Nombre d'acteurs de cet univers musical considèrent leurs œuvres comme des prises de position face aux problèmes qu'ils affrontent. En permettant aux pratiquants du Gwoka de se rassembler dans le cadre de l'expression d'une même prise de position, les chansons engagées des auteurs-compositeurs guadeloupéens leur donnent l'occasion d'entretenir des liens sociaux portés par une mémoire collective. Et, au travers de cet héritage commun en partage, d'affirmer leur « guadeloupéanité ».

ENDOCULTURATION AU SEIN DE LA FAMILLE GEOFFROY, ACTEURS DE LA « GUADELOUPÉANITÉ »

La compréhension du processus d'appropriation culturelle d'ordre sociétal à l'œuvre dans la transmission du Gwoka, nous renvoie aux concepts d'enculturation et d'endoculturation. L'enculturation peut être définie comme un processus qui permet à l'individu de s'approprier la culture du groupe auquel il appartient. Pour Melville Herskovits :

Le processus d'« enculturation », base éducative qui canalise toute expérience, indique nettement que, quelque épars qu'une culture puisse sembler à l'observateur, elle satisfait ceux qui y vivent. Qualitativement, il fait ce que toute culture accomplit – il donne à l'individu une vie qui est pour lui aussi chargée de sens que souhaitable dans son organisation et ses buts.²¹

L'endoculturation est le processus par lequel advient la transmission du savoir des anciens aux jeunes de la famille, des adultes à la génération qui leur succède. Débutant dès le plus jeune âge, elle implique l'appropriation par l'enfant des savoirs reçus au sein du groupe social auquel il appartient. Leur acquisition s'effectue dès l'enfance au sein de la cellule familiale et suppose l'intégration de valeurs, de « manières de vivre et de penser »...

L'endoculturation est également considérée comme le point de départ de l'enculturation. Elle tient compte du milieu, de l'organisation familiale, de la place de l'individu dans le groupe et, dans le cas de notre étude, de la relation à la musique et plus précisément à la pratique du chant.

Le phénomène d'endoculturation est au centre de la transmission du Gwoka au sein de la famille Geoffroy. Ses membres sont les gardiens en

20. Laumuno M.-H., *Et le gwoka s'est enraciné en Guadeloupe. Chronologie d'un patrimoine culturel immatériel sensible*, Gourbeyre : Éditions Nestor, 2012.

21. Herskovits M., 1967, *op. cit.* : 114.

Guadeloupe d'une tradition musicale dont l'importance patrimoniale est considérable : les chants de *véyé*. Connue de tous sur cet archipel, cette lignée familiale a fait de la préservation et de la transmission du chant *bouladjèl* qui caractérise les *véyé* une sorte d'apostolat. Dans la mesure où les Geoffroy sont héritiers de cette pratique vocale et prennent part activement depuis plusieurs décennies à la vie culturelle de la Guadeloupe, il semble légitime de nous interroger sur les processus de transmission de ce style musical d'une génération à l'autre au sein de cette famille.

Originaires des Grands-Fonds où ils étaient paysans et tous deux chanteurs de Gwoka, les parents Owa (1921-2008) et Évariste (1918-1988) ont eu treize enfants – six fils et sept filles. Quatre des six garçons deviendront eux aussi chanteurs de Gwoka : Sergius (1944-1992), René (1952-), Francky « Zagalo » (1956-) et Hilaire (1958-2011).

Sergius a respectivement 8 ans, 12 ans et 14 ans de plus que ses frères René, Francky et Hilaire, ce qui a certainement eu une influence sur le processus de transmission du Gwoka entre parents et enfants. Non seulement les parents n'ont sans doute pas transmis exactement le même contenu artistique aux trois plus jeunes frères qu'à Sergius, car eux-mêmes en l'espace de huit à quatorze ans ont changé, mais au moment de la naissance de René, Sergius pratique déjà lui-même le chant Gwoka. De ce fait, consciemment ou inconsciemment, Sergius contribue à la transmission de ce patrimoine musical à ses frères aux côtés de ses parents.

Parmi les nombreux petits-enfants de Owa et Évariste Geoffroy, certains sont aussi devenus chanteurs et danseurs de Gwoka et ainsi constituent la troisième génération de musiciens de cette famille identifiée en Guadeloupe comme les gardiens de cette tradition musicale. C'est en particulier le cas de Ticolo, Évariste (dont le nom d'artiste est « Were Vana »), Irina, HENDY, Jonathan...



Première génération. Honora dite « Owa » (1921-2008) et Evariste Geoffroy (1918-1988). Paysans dans la région des Grands-Fonds et chanteurs de Gwoka. © DR



Deuxième génération. Francky et René Geoffroy.
Musiciens de Gwoka, fils d'Owa et d'Evariste Geoffroy.
Ils appartiennent tous deux au groupe Kan'nida fondé en 1980. © DR



Deuxième génération. Hilaire Geoffroy (1958-2011) et
Sergius Geoffroy (1944-1992). © DR

Du point de vue du processus de transmission lui-même, le fait que les deux parents Geoffroy aient exposé leurs enfants dès le plus jeune âge à la tradition du Gwoka affecte les questions liées à la transmission inter-générationnelle, au patrimoine transmis et aux traces mémorielles.

HOMOPRAXIE PARENTALE ET INTERGÉNÉRATIONNALITÉ

En ce qui concerne les questions intergénérationnelles, cette situation parentale atypique influe sur le rôle assigné à chacun des protagonistes dans le contexte de la passation de savoirs musicaux. En effet la pérennité de la société traditionnelle guadeloupéenne – et plus particulièrement de celle des Grands-Fonds – repose sur la reproduction du modèle familial. La reproduction du modèle parental atypique des parents Geoffroy a ainsi favorisé l'émergence de la pratique du Gwoka au sein de plusieurs générations successives puisque, à chaque génération, la responsabilité de préserver et de transmettre l'héritage reçu se devait d'être porté à la fois par le père et par la mère.

Les treize enfants Geoffroy de la deuxième génération ont donc reçu de leurs parents le désir de transmettre, qu'ils ont eux-mêmes partagé avec leur descendance. L'exposition des jeunes dès leur plus bas-âge à la pratique du chant en général et au *bouladjèl* en particulier a favorisé une immersion totale des trois générations de cette famille dans la culture Gwoka.

Cette volonté familiale de perpétuer la tradition s'inscrit dans un processus bien établi de transmission des valeurs contribuant à l'intégration sociale des nouvelles générations.

Les sociologues françaises Marie Duru-Bellat et Agnès Henriot-van Zanten décrivent ainsi ce processus :

La transmission des valeurs, c'est-à-dire des idéaux collectifs, d'une « vision du monde » propre à un ensemble social, est sans doute la fonction principale qu'assure la famille. Elle contribue ainsi à l'intégration des nouvelles générations à la société globale et à leurs groupes sociaux d'appartenance. [...] L'influence de la famille demeure importante à des degrés divers, dans d'autres domaines : formation de la personnalité sociale et de l'identité sexuelle, construction des loyautés religieuses, politiques ou nationales, préparation à une certaine position sociale.²²

La transmission du Gwoka au sein de la cellule familiale Geoffroy contribue non seulement à l'éducation des enfants de la fratrie mais à leur construction identitaire et à leur sentiment d'appartenance à un groupe social. Ce qui leur est transmis avec cette tradition musicale relève du patrimoine guadeloupéen. Or, selon le sociologue français Francis Godard :

Le patrimoine [...] constitue un système de régulation des rapports entre générations nécessaire à l'établissement d'une chaîne générationnelle ininterrompue. [...] Le processus de socialisation et de transmission intergénérationnelle a une forte composante historique provenant essentiellement de l'idée qu'aînés et cadets ont une histoire propre. De ce fait, le processus de transmission dépend des rapports proprement historiques qui lient chaque génération et qui, selon les cas, sont faits de culpabilité, de respect, de désir de réparation, de dénégation des filiations...²³

Le patrimoine Gwoka – qui appartient précisément à l'histoire propre d'Owa et d'Évariste – est transmis en premier lieu à Sergius, l'aîné des

22. Duru-Bellat M. & Henriot-van Zanten A., *Sociologie de l'école*, Paris : Armand Colin, [1992] 2006 : 160.

23. Godard F., *La Famille, affaire de générations*, Paris : P.U.F, 1992 : 93.

quatre fils devenus chanteurs, qui le recevra avec respect comme un élément de l'histoire de ses parents. La transmission de ce patrimoine par les parents Geoffroy à leur fils Sergius confirme d'ailleurs la perspective piagétienne de la transmission intergénérationnelle dans laquelle l'apprenant intègre de nouveaux schèmes de pensée au fur et à mesure qu'il développe ses connaissances et se trouve, postérieurement à ce processus d'assimilation, dans une posture de reconstruction des connaissances ou des savoirs qu'il a reçus.

Franchissant avec succès, au fil des ans, une succession d'étapes dans l'apprentissage qu'il poursuit au sein de sa famille, Sergius parvient à un niveau musical si remarquable que son propre père le soutient lorsqu'il commence à développer une œuvre personnelle. Ainsi Évariste accompagne-t-il son fils au chant *bouladjèl* dans le premier album qu'enregistre ce dernier à l'âge de dix-huit ans.

L'histoire propre de Sergius diffère de celle de son père en ceci qu'il est le premier de la famille, et de la Guadeloupe, à enregistrer un album entièrement dédié au *bouladjèl*. Décédé en 1992 à l'âge de quarante-huit ans, un quart de siècle plus tard Sergius est encore unanimement considéré dans toute la société guadeloupéenne comme l'un des plus grands chanteurs de *véyé*. Cet héritier d'une tradition musicale – reçue de ses parents à sa naissance, assimilée dans l'enfance et appropriée avec maîtrise dès l'adolescence – a par ailleurs entraîné plusieurs membres famille vers la pratique du chant *bouladjèl* du fait qu'il était l'aîné de la fratrie et à ce titre porteur de tradition et passeur de savoirs.

* * *

Très engagée dans la transmission et la préservation du Gwoka, la famille Geoffroy a toujours autofinancé ses albums²⁴, ainsi que la plupart des manifestations culturelles organisées autour du groupe *Kan'nida* – dirigé par Zagalo et René, deux des frères Geoffroy. Les investissements que ces derniers déploient dans la transmission et dans la préservation de leur patrimoine culturel ne relèvent pas d'un engagement politique, mais de la volonté de perpétuer des pratiques musicales qui pourraient disparaître. « Pour tous les membres de *Kan'nida*, la musique est une passion, pas un métier », écrit François Bensignor²⁵ qui à l'appui de son affirmation cite longuement des extraits d'un entretien avec René Geoffroy :

Dans notre famille, on a été élevé dans ce milieu. Ce que nous faisons ne nous est pas étranger. C'est en nous, contrairement à beaucoup d'autres Guadeloupéens qui disent que leurs parents les frappaient pour qu'ils n'aillent pas dans les 'lewoz' [soirées festives de gwoka] ou les 'véyé'. Nous étions plutôt montrés du doigt : "Voilà un petit Geoffroy, c'est un 'vié nèg'!", ce qui veut dire chez nous un "vagabond". Je me souviens même qu'un dimanche matin les gendarmes sont venus à la maison chercher mon grand frère Sergius et ils l'ont enfermé pendant un jour entier pour qu'il n'aille pas chanter dans une 'véyé'... C'est l'Église qui demandait à la loi de nous intimider... Mais ça n'a

24. À l'exception de *Vis an nou* (1996) et *Kyenzann* (2000) produits par *Label bleu*.

25. Bensignor F., « Le gwoka, patrimoine culturel immatériel », *Hommes et migrations*, n° 1308, 2014 : 184-189. [consulté le 22 février 2017, <http://hommesmigrations.revues.org/3022>]

*pas pris. Parce que cette musique fait partie de la vie des Guadeloupéens. Bien véhiculé, avec tout le respect qu'on lui doit, le gwoka reste une force spirituelle. [...] Les paroles de nos chansons racontent notre vécu. C'est ce que nous aimerions montrer au reste du monde, parce que le simple fait d'écouter l'histoire de Kan'nida pourrait servir de thérapie, comme un repère de simplicité pour aborder la vie de tous les jours. Ce que nous faisons est une musique à part entière. On est né dedans, on sait pourquoi on la fait. On sait qu'on est en train de véhiculer quelque chose qui était là. On fait un bout de chemin avant et après, d'autres poursuivront. On est persuadé qu'on est dans la bonne voie, parce qu'on essaye de le faire le plus simplement possible, avec beaucoup de force de conviction. On garde toujours la joie de le faire. On n'a pas une vie avec la musique et une vie ailleurs : le gwoka fait partie de notre vie. C'est pour ça qu'on est bien dedans.*²⁶

Non seulement le Gwoka fait partie de la vie de la famille Geoffroy, mais les membres de la fratrie se posent en chroniqueurs d'un passé récent et d'un temps présent, et ils agissent en passeurs de mémoire. Ils se font passeurs de leur propre mémoire et aussi de celle de leurs compagnons de route. Ce sont en effet les frères Geoffroy qui ont produit l'unique album de Lin Canfrin (1926-2005), chanteur légendaire de *Mayolè* – une des variantes chantées de la tradition Gwoka, que l'on retrouve essentiellement dans les campagnes –, ainsi que celui de Marie-France Massembo, gardienne en Guadeloupe de la tradition du *Grap à Kongo* (2009) – cérémonie d'hommage aux ancêtres importée par les Kongo arrivés dans l'archipel guadeloupéen sous contrats dès 1856. Ce sont encore eux qui ont produit un album de chants d'église accompagnés par le *bouladjèl* (*Koral Bouladjèl, Mèsi Bondyé*, 2013).

Parmi les actions récentes relevant de la « chronique du temps présent » menée par cette famille en Guadeloupe, on peut citer l'organisation au stade des Abymes d'un concert dédié exclusivement au *bouladjèl* et aux chants de veillées, concert auquel l'auteur de cet article a été invité à prendre part à la fois en tant que vocaliste et directeur artistique. Leur objectif était double : présenter au grand public des pratiques réservées traditionnellement au contexte des veillées funéraires et montrer par ailleurs que le *bouladjèl* pouvait être associé à des genres musicaux d'origines géographiques tout à fait différentes.

C'est ainsi que la première partie de ce concert visant à une meilleure connaissance et à une plus grande reconnaissance du style musical *bouladjèl* se déroula sous forme d'un concert mêlant des sonorités classiques (Bach), du Zouk, des mélodies camerounaises et du Jazz.

La deuxième partie mit quant à elle en exergue les chants de veillées interprétés par les porteurs de la tradition issus des Grands-Fonds de Sainte-Anne : Esnard Boisdur, Emmanuel Kancel (qui se produisait pour la première fois sur une scène publique), Francky (dit Zagalo) et René Geoffroy, ainsi que leurs enfants (Jonathan, Evariste, Ticolo, Irina) au *bouladjèl* et aux chœurs (*répondè*).

L'initiative d'offrir à l'occasion de cette soirée une place gratuite à tout enfant de moins de dix-sept ans qui viendrait avec un adulte avait un but clairement didactique : favoriser la prise de conscience de la richesse culturelle du peuple guadeloupéen par le canal du Gwoka, et plus

26. Ibid.

particulièrement revaloriser ou faire découvrir cette richesse à une jeunesse qui est de plus en plus attirée par la culture occidentale.

Au travers de ces différentes initiatives, les Geoffroy se donnent pour objectif de partager ce qu'ils considèrent comme un « bien commun », à savoir la tradition musicale dont ils sont porteurs. Dans le même temps, ils valorisent et diffusent l'idée d'une identité commune s'appuyant sur ce « bien commun », et par là-même affirment et revendiquent leur « guadeloupéanité ».

Autre artisan au long cours de cette « guadeloupéanité » portée par la famille Geoffroy, le Père Chérubin Céleste – décédé le 13 janvier 2017 à 90 ans – a introduit le tambour Ka et le créole dans l'église. Bien que perçue par certains comme une action ayant pour objectif premier d'attirer plus de fidèles, son initiative a été fortement appréciée par la communauté militante et nationaliste guadeloupéenne, tandis qu'elle était contestée par Philippe Chaulet, maire de Bouillante²⁷ de 1985 à 2005, qui lui interdisait l'accès à l'église. Le Père Céleste – « à la soutane munie de tissu madras pour revendiquer sa guadeloupéanité »²⁸ – souhaitait valoriser au sein même de l'Église des éléments de l'identité guadeloupéenne qui en étaient jusque-là absents. La démarche entreprise par l'ecclésiastique répondait à la nécessité de promouvoir le « vivre ensemble » dans un territoire partagé entre quête identitaire et ancrage sociétal.

L'histoire de la Guadeloupe repose sur une césure sociétale. Soumis à une « acculturation forcée » associée à une rupture avec son passé, le peuple guadeloupéen a su au cours des dernières décennies reconstruire une histoire qui lui est propre. Comme le souligne Roger Bastide :

*L'esclavage a donc brisé les sociétés globales africaines le long d'une ligne fluctuante qui séparerait, en gros, le monde des symboles, des représentations collectives, des valeurs, de celui des structures sociales et de leurs bases morphologiques. Dans la destruction raciale des lignages, des clans, des communautés villageoises ou des royautes, l'Africain s'attachait d'autant plus à ce qui lui restait de son pays natal, à ce trésor qu'il avait pu emporter avec lui, ses mythes et ses dieux. Des mythes et des dieux qui ne vivaient pas seulement dans sa pensée, comme des images mnémoriques sujettes aux troubles de la mémoire, mais qui étaient aussi inscrits dans son corps, comme des mécanismes moteurs, des pas de danses ou des gestes rituels, capables par conséquent plus facilement de se réveiller au roulement sombre des tambours.*²⁹

Reprenant Bastide, on peut affirmer que c'est au « roulement sombre des tambours » que la culture et l'identité guadeloupéennes se sont réveillées et qu'elles sont en permanente restructuration.

27. Bouillante, petite ville d'environ 7 000 habitants, se trouve sur côte-sous-le-vent à l'ouest de Basse-Terre.

28. Lancien O., *Décès du Père Chérubin Céleste*, francetvinfo, 13 janvier 2017. <http://la1ere.francetvinfo.fr/guadeloupe/deces-du-pere-cherubin-celeste-433317.html>

29. Bastide R., *Les religions africaines au Brésil*, Paris : PUF, [1960] 1995 : 215.