

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MÉTHODE LÉWÒZ POUR UNE ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

GILBERT JEAN-CLAUDE JOSEPH LAUMORD

NOVEMBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je dis un grand merci à Ney pour la confiance qu'il m'a accordée et pour le chemin de thèse parcouru avec lui, merci à Geneviève, ma sœur du Québec pour son fraternel accompagnement, merci à Édouard et Éliane amis de toujours, merci à Léna, merci à Étienne, merci à tous les professeurs qui m'ont accompagné depuis le début de mon doctorat, merci à Elvia qui m'accompagne dans Siyaj depuis 2002. Merci à Viviane. Merci à vous tous qui m'avez accompagné.

DÉDICACES

Je dédie cette thèse à la mémoire de ma femme Annick Alexis Laumord.

Je dédie aussi cette thèse à la mémoire de mon grand frère en théâtre, El Maestro Eugenio Hernandez Espinosa.

Je dédie enfin cette thèse à la mémoire de mon amie Maryse Condé.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACES	iii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	vii
RÉSUMÉ	xi
ABSTRACT.....	xii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 MA RENCONTRE AVEC LE <i>LÉWÒZ</i>	10
1.1 L'errance pour appréhender le monde.....	10
1.1.1 Les premiers exils	15
1.1.2 Retour à l'Archipel Caraïbe.....	16
1.1.3 Retour à la langue	20
1.2 Émergence du creuset de la méthode <i>Léwòz</i>	23
1.2.1 Siyaj : Retour à la tradition <i>fondal</i>	24
1.2.2 Siyaj : Emergence d'une nouvelle pensée théâtrale.....	27
1.2.3 Proposition : Les Passeurs : Exemples de démarches artistiques	31
1.2.3.1 La griotique : un héritage africain.....	32
1.2.3.2 La Techni'Ka	39
1.2.3.3 L'émergence des Néo-griots	42
1.2.3.4 La pensée rhizome de Glissant.....	50
CHAPITRE 2 LE <i>LÉWÒZ</i> ET LES ÉLÉMENTS DE SON ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE	
53	
2.1 Le <i>Lawonn</i>	54
2.1.1 La dimension vibratoire du <i>Lawonn</i>	55
2.1.2 <i>Lawonn</i> dans l'anthropologie.....	60
2.1.3 <i>Lawonn</i> dans les arts (théâtre, musique, conte)	62
2.1.3.1 Aspects du <i>Lawonn</i> dans le théâtre du groupe Cyclone.....	63
2.1.3.2 Aspects du <i>Lawonn</i> dans le théâtre du groupe Volcan	70
2.1.3.3 Le <i>Lawonn</i> , terrain des deux groupes : Cyclone et Volcan	71
2.2 Le <i>Gwoka</i>	73
2.2.1 Le <i>Gwoka</i> comme esthétique musicale (rythmique corporelle)	75
2.2.2 Le <i>Gwoka</i> comme pratique du corps et de l'esprit	78
2.2.3 Le son du <i>Gwoka</i> : un son venu d'ailleurs !	79
2.3 La Dynamique pendulaire une esthétique dramaturgique en laboratoire.....	92
2.3.1 La langue créole et sa dynamique pendulaire	93

2.3.2	L'énergie vibratoire de la dynamique pendulaire	94
2.3.3	La dynamique pendulaire : ses différentes variantes	95
2.4	Les outils conceptuels de l'esthétique théâtrale du <i>Léwòz</i>	97
2.4.1	Concept de l'inter-détermination	97
2.4.2	Concept de la phagocytose du hasard	99
CHAPITRE 3		102
L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE DU <i>LÉWÒZ</i> DANS LE SAC DE LITHA		102
3.1	De l'UQAM à Séoul, <i>Le sac de Litha</i>	103
3.1.1	Stratégies et programme d'enseignement à K'Arts	107
3.2	Siyaj laboratoire et creuset d'expériences théâtrales vérifiées sur le terrain du <i>Lawonn</i>	111
3.2.1	Processus de montage du spectacle <i>Le sac de Litha</i>	113
3.2.1.1	Lumière	113
3.2.1.2	Scénographie	115
3.2.2	Le retour de la Corée à la Guadeloupe	118
CHAPITRE 4		120
L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE DU <i>LÉWÒZ</i> DANS LE PROJET HDN		120
4.1	Genèse du projet <i>HDN</i>	124
4.1.1	De <i>Histoire De Nègre</i> (E. Glissant 1970) À <i>HDN</i> (Adaptation G. Laumord 2022)	125
4.2	Production du spectacle HDN comme véhicule de la Méthode <i>Léwòz</i>	128
4.2.1	Collaboration pour la scénographie et la lumière	130
4.2.2	Les enjeux techniques de <i>HDN</i>	131
4.3	Présentation des <i>Jouwa</i> (les acteurs)	139
4.3.1	Liste des <i>Jouwa</i>	142
4.3.1.1	Premier <i>Jouwa</i> : <i>Gran Madanm-la</i>	142
4.3.1.2	Deuxième <i>Jouwa</i> : VOUKOUM (un collectif)	143
4.3.1.3	Le troisième <i>jouwa</i> : trio d'acteurs	150
4.3.1.4	Quatrième <i>Jouwa</i> : Asistans	152
4.4	Le travail des Néo-griots dans le spectacle <i>HDN</i>	153
4.4.1	La cérémonie d'entrée pour les acteurs de <i>HDN</i>	157
4.4.2	La cérémonie d'entrée pour le public de <i>HDN</i>	161
4.5	Voukoum dans <i>HDN</i>	167
CONCLUSION		170
ANNEXE A Au centre du <i>Lawonn</i> d' <i>HDN</i>		175

ANNEXE B	176
<i>Andidan Lawonn-la</i>	176
ANNEXE C création des <i>ka</i> de Voukoum.....	177
ANNEXE D Lettre de Young Hoon Park.....	178
ANNEXE E.....	180
INTRA-LAWONN.....	180
CÉSAIRE-FANON-GLISSANT	180
BIBLIOGRAPHIE.....	189

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

Asistans ou Lasistans Dans le *Lawonn* ou se déroule entre autres pratiques culturelles, la cérémonie du *Léwòz*, il n'y a pas de public passif. Toutes les personnes ont la possibilité de participer au bon déroulement de la cérémonie du *Léwòz*. On n'emploie donc pas les termes spectateurs ou public mais les termes : *Asistans, Lasistans, Jouwa* ou bien *La Cour*.

Badjolè Un des noms donnés à ceux qui dans Le *Lawonn* du conteur font des prouesses de jonglage avec les mots, les onomatopées, les virelangues.

Béké descendants des anciens maîtres desclaves, ils détiennent en Guadeloupe et en Martinique la majorité des terres arables et de nos jours une grande partie des grands centres commerciaux et des grandes surfaces.

Bèlè Une pratique culturelle martiniquaise qui se pratique dans l'enceinte du *Lawonn*.

Bigidi Une des postures du danseur de *Léwòz*. Le danseur feint le déséquilibre, la chute est imminente, il semble sur le point d'être terrassé mais il échappe à chaque fois in extremis à la chute. Léna Blou a fait de ce pas de danse le sujet de sa thèse doctorale.

Blagyè celui qui propose à *Lasistans* des bons mots, des histoires hilarantes, des blagues, qui amènent la bonne humeur, des *Jouwa*.

Boulagyèl Chant de gorge polyrythmique guadeloupéen, imitant la sonorité et le rythme du tambour

Danmyé ou Damié Lutte, art martial, combat qui en Martinique se déroule en musique, au rythme du tambour accompagné de chants et ponctué aussi par le *Ti-bwa*. On pourrait comparer cette lutte traditionnelle à la Capoeira brésilienne, toutes les deux d'origine africaine.

Dizèd Pawòl Une personne qui donne vie aux mots, à la parole.

Grajé mannyok L'action de râper le mannioc. Musique et chant qui accompagnent le travail.

Gran Madanm-la Voir *Vyé Madanm-la*

Gwoka En Guadeloupe c'est une pratique culturelle datant du XVème siècle composée de musique, chants, et danses traditionnelles pratiquées dans l'enceinte du *Lawonn*. D'origine africaine amenée en Guadeloupe par les déportés africains lors de la traite négrière, modelée ensuite et développée dans les zones agricoles guadeloupéennes. Le chant, le tambour et la danse en sont les bases principales.

HDN Histoire de nègre. Spectacle créé en 1970, en Martinique par Édouard Glissant.

Jennman Un problème, un malaise plus ou moins grave qui complique le bon déroulement du quotidien.

Jouwa Mot qui désigne tous les participants à la cérémonie du *Léwòz*.

Ka C'est le nom que l'on donne en créole au tambour (voir Annexe C)

Koudmen (Chotou, Sousou, Lotri) Pratiques d'entraide d'origine africaine, pratiquées dans la caraïbe. Système de solidarité, pratiqué en Guadeloupe et en Martinique basé sur l'échange de service le don et le contre-don.

Kontè Conteur

Konvwa Chaltouné Une marche aux flambeaux, Une retraite aux flambeaux.

KNUA Université Nationale d'Arts de Corée du sud, à Séoul, désignée aussi en tant que K'Arts.

Lasotè En Martinique fait partie des musiques et chants accompagnant le travail.

Lavwa bèf En Martinique expression culturelle agricole qui prend la forme de chants poétiques qu'adresse le charretier à ses bœufs.

La rivyè léza En Martinique fait partie des musiques et chants accompagnant le travail.

Fouyétyè En Martinique fait partie des musiques et chants accompagnant le travail.

Lawonn La disposition circulaire réceptacle en Guadeloupe de pratiques culturelles telles que la cérémonie du *Léwòz*, le rituel de la palabre proposé par le kontè (le conteur). Dispositif utilisé également lors de la *Véyé boukousou* ou *Véyé a moun mò* (veillée mortuaire).

Léwòz Cérémonie qui se pratique dans l'enceinte du *Lawonn*. Anciennement, c'était un événement, une cérémonie, et un lieu de rituels où se retrouvaient en secret les esclaves, un lieu d'expression et d'échange où prenait place conte, poésie, magico religieux, musique.

Litani san pwan souf Virelangue, dit avec virtuosité, célérité et brio par le *kontè* (conteur) ou le *chantè* (chanteur) dans le but de d'échauffer ses cordes vocales mais surtout dans le but d'impressionner, de surprendre *lasistans* (le public) et de capter son attention.

Lyannaj Coalition, union, alliance.

Makè Nom qui désigne à la fois le joueur de tambour soliste mais aussi son instrument. Le tambour dont joue le soliste s'appelle lui aussi *makè*.

Mas En Guadeloupe certaines personnes dans le cadre du carnaval se couvrent des pieds à la tête de végétaux et de minéraux. Elles s'enduisent le corps entier de glaise, d'argile de substances colorantes telle que le *siwo batri*. Ces personnes deviennent alors, l'espace d'un déboulé (événement carnavalesque) un *Mas*, c'est à dire qu'elles rentrent dans une forme d'état mystique, aux confins de la transe, dans une autre dimension (voir Annexe B)

Mizik a mas gro siwo Un des rythmes que l'on entend joué par les carnavaliers lors du carnaval en Guadeloupe

Mofwazé Selon la croyance populaire en Guadeloupe, certaines personnes auraient le don de se transformer à leur guise en un animal de leur choix, généralement en chien. On appelait ces personnes des *Mofwazé*.

Ralé senn Acte du pêcheur qui remonte son filet chargé de poissons

Rèpriz « Une des lois du *Gwoka* qui dans les faits est un double code musical et corporel, d'échange de dialogues opérés entre le *dansè* et le *tanbouyé* » (Thèse Léna Blou, 2021, p.10)

Tan-nou Ce qui nous appartient

Ti-bwa Instrument de percussion composé de deux baguettes que l'on frappe sur le fût du tambour ou sur une pièce de bois horizontale maintenue sur deux supports verticaux. C'est un instrument utilisé dans la pratique culturelle martiniquaise appelée *bèlè*.

Véyé a moun mò Veillée mortuaire en Martinique et en Guadeloupe.

Vyé Madanm-la La vieille dame, nom donné au volcan La Soufrière en Guadeloupe .
On la nomme aussi avec infiniment de respect : *Gran Madanm-la* : l'Ancienne.

RÉSUMÉ

Ma thèse ayant pour titre : La Méthode *Léwòz* pour une esthétique théâtrale, propose une réflexion sur le théâtre à partir de mon expérience avec le *Léwòz* en Guadeloupe et se construit en deux volets, le premier qui emprunte le mode autoethnographique dans les deux premiers chapitres, sous mon regard de praticien du théâtre, dont l'expérience de la scène fut menée sur plusieurs continents. Dans le second volet (chapitre 3 et 4), je vous convie à une étude de cas autour de la création de deux spectacles. Le premier consacré au spectacle *Le sac de Litha* monté à l'Université K'Arts de Séoul en 2017, et le second se consacre au spectacle *HDN* d'Édouard Glissant, que j'ai adapté et mis en scène en mars 2022. Élaborés dans le cadre de mes réflexions sur la théâtralité du *Léwòz*, ces oeuvres théâtrales me semblaient propices à l'étude de cas. Le sens global de la thèse cherche à expliciter, voire théoriser un mode d'expression théâtral ancré dans une tradition guadeloupéenne.

Mots clés : Art dramatique, formation de l'acteur, *Léwòz*, esthétique théâtrale, théâtralité, méthode et enseignement du théâtre

ABSTRACT

The title of my thesis is : *Léwòz*, Method for a theatrical aesthetic, it offers a reflection on theatrical art based on my experience with *Léwòz* in Guadeloupe. It is divided in two main parts, the first main part takes the autoethnographic mode in the first two chapters, in the light of my experience as a theater practitioner. My experience of the stage was carried out on several continents. In the second main part (chapters 3 and 4), I invite you to a Case study concerning the creation of two theater plays. The first case is dedicated to the theater play called *Le sac de Litha* staged at K'Arts University in Seoul in 2017, and the second case is an adaptation that I made based on *Tales of Black Histories* by Édouard Glissant. My adaptation was staged in March 2022. This work took shape during my reflection on the theatricality of *Léwòz*. I thought these two plays seemed suitable for a case study. The overall meaning of the thesis seeks to explain, and even theorize, a theatrical form anchored in a Guadeloupean cultural practice.

Keywords : Dramatic art, actor training, *Léwòz*, theatrical aesthetics, theatricality, method and teaching of theatrical art.

INTRODUCTION

Sujet

Mon sujet de recherche-création porte sur mon expérience avec ce que je conçois comme la Méthode *L w z* au sein de mes créations th atrales. L'art du *L w z* est apparu pour moi comme le véhicule à la fois d'un mode d'expression, et d'un mode de transmission culturelle. La Méthode *L w z* pour une esthétique th atrale, propose donc une réflexion auto-ethnographique mûrie dans un premier temps par une longue expérience de la scène, et dans un second temps, à travers deux études de cas que constituent les deux dernières productions th atrales dont j'ai assuré la mise en scène au sein de la compagnie Siyaj, et qui ont été des laboratoires pour la mise en pratique de ma méthode. Il s'agit en premier lieu du spectacle *Le sac de Litha*, moment phare de mon expérience en Corée du sud où j'ai monté cette pièce de mon cru avec les étudiants de l'Université K'Arts de Séoul. Le second cas se construit autour du spectacle *HDN*¹ d'Édouard Glissant que j'ai adapté et mis en scène au cours des années 2022 et 2023. Ces deux expériences de création th atrale ont servi de véritables laboratoires, et en particulier le spectacle *HDN*, qui constitue l'aboutissement et l'incarnation de ma méthode. En effet, cet objet th atral m'a permis de mettre à l'épreuve la Méthode *L w z* que je souhaite inscrire dans l'univers culturel guadeloupéen, et plus largement, dans le patrimoine th atral.

Le *L w z* est une pratique culturelle guadeloupéenne d'origine africaine. Le *L w z* peut se concevoir comme une cérémonie dont la forme en cercle, le *Lawonn* est fondamentale et mérite de ce fait une large attention dans le cadre de cette étude. J'ai observé au fil de ma recherche que le *L w z* est un lieu de résilience et de résistance face à la situation dominant-dominé qui persiste malheureusement toujours en Guadeloupe. Il est né dans les contextes de l'esclavage et de la colonisation qui, de manière intrinsèque, font partie de l'histoire de la Guadeloupe.

¹ Pour des raisons de concision je désignerai certaines fois dans mon texte le titre de la pièce *Histoire de nègre* par le sigle *HDN*.

Dans un premier temps il est important que je commence ma présentation en braquant une poursuite² sur les deux mots clés de ma recherche-crédation : *Léwòz* et Théâtre. Pour donner la définition du théâtre qui convient le mieux à ma propre vision de cet art, je citerai la professeure Alvina Ruprecht³. Dans l'introduction de son ouvrage *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe*, Ruprecht écrit : « Le Théâtre est par définition un art de l'éphémère, un processus dans le temps et l'espace dont le moment discret de la représentation s'anéantit dès que l'événement prend fin »⁴.

Cette présence de la vie et de la mort dans le théâtre, est incarnée en Guadeloupe dans la cérémonie du *Léwòz*, issue d'une pratique culturelle ancestrale. Nous avons peut-être trop tendance à oublier que cet élément mystique du théâtre, fut aussi le propre de cet art à ses origines archaïques dans la Grèce antique⁵. Dans la plupart des cultures à travers le monde, l'art que nous nommons théâtre, surgit à travers un rituel sacré mêlant musique, chants accompagnés de danses et souvent de sacrifices ou d'offrandes en l'honneur des ancêtres et des dieux qui habitent notre monde indicible. Or, en Guadeloupe, il m'apparaît que le *Léwòz* s'avère être la forme culturelle correspondant le mieux à cette définition du théâtre dans son essence. C'est donc en renouant avec cet objet propre à notre culture antillaise, que je souhaite ancrer ma méthode d'expression et d'enseignement du théâtre.

² Précisons que dans le jargon théâtral, le terme poursuite désigne le projecteur orientable qui permet de mettre en lumière l'acteur se déplaçant dans l'espace scénique.

³ Professeure de théâtre et de littérature francophone à l'université Carleton au Canada où elle dirige l'unité de recherche CALIFA (Centre d'analyse des langues et des littératures françaises des Amériques). Ses écrits sur les théâtres antillais, canadiens et québécois ont paru en Europe, aux Antilles et en Amérique du Nord. Elle est également critique de théâtre à Radio-Canada.

⁴ Ruprecht, 2005, p.11.

⁵ Considéré comme le premier théoricien du théâtre occidental, Aristote dans son traité sur la *Poétique* ne fait aucune mention du caractère mystique du théâtre à ses origines achaïques, art qui se voulait un culte en l'honneur de Dionysos, dieu de l'ivresse et de l'irrationnel.

Problématique

À partir de mon expérience à titre de praticien du théâtre, comment élaborer les éléments d'une esthétique théâtrale inspirée de la pratique du *Léwòz*, afin de permettre une dramaturgie et une esthétique de scène propre à l'espace culturel antillais ? Le *Léwòz* est une pratique culturelle guadeloupéenne, d'origine africaine, mêlant musique, danse et expression dramatique, et dont la forme en cercle, le *Lawonn*, constitue l'élément fondamental. Depuis l'espace scénique que je nomme le *Lawonn* (l'aire de jeu circulaire), je rentre ici et maintenant en discussion avec moi-même, mais aussi avec les autres, notamment avec la communauté scientifique. La question ne concerne pas seulement le fait que je traite d'un sujet qui est en l'occurrence le phénomène *Léwòz*, mais plus précisément : sous quel angle vais-je traiter mon sujet dans la meilleure adéquation, afin de préciser ses éléments esthétiques ?

Mon sujet, « La Méthode *Léwòz* pour une esthétique théâtrale », pose en réalité la problématique de la transmission, de la transmission de l'Art théâtral, mais dans une dimension anthropologique. En effet, je me propose de transmettre le fruit d'une expérience où se pose la reformulation ou l'élargissement de cet Art, en conformité, ou plutôt, en résonance avec les réalités de notre archipel caribéen. En d'autres termes, je propose d'envisager une modalité de la mise en scène théâtrale relative aux espaces de diffusion de cet art. La frontalité, la séparation entre public et acteurs peuvent-elles être remises en cause sans ébranler la définition de l'acte théâtral ? J'y répond par la vérification de l'hypothèse de la *théâtralité* relative, en mobilisant les théories du relativisme culturel que j'aborderai plus en détails au premier chapitre, mais qui pose essentiellement le problème des normes théâtrales devant s'arrimer, voire s'ancrer dans l'espace culturel où ils se déploient. Cela me permet aussi de répondre à d'autres questions de recherche que je me posais déjà il y a plus de 10 ans, telles que :

- Peut-on pratiquer un théâtre déconnecté de la terre où l'on vit ?

- Peut-on étudier, questionner, analyser le théâtre guadeloupéen au regard de notre patrimoine immatériel, conte, musique, danse, langue créole ... ?

Après avoir circonscrit l'objet de transmission, nous nous intéresserons à la modalité pédagogique : la méthode. Je pose le sous-questionnement de l'acte de transmission. S'agit-il de faire école ? Et comment faire l'école ou penser l'institution formelle qui incarne un cursus de la Théâtralité *Léwòz* ? Ici se pose la question du contenu. J'é mets l'hypothèse qu'une analyse des éléments constitutants du *Léwòz* permettrait de dégager des principes structurants pour la scène théâtrale. Enfin cette analyse sera confrontée à mon expérimentation de la mise en pratique de ma méthode à travers les deux dernières mise en scène que j'ai signées, et qui s'inscrivent dans le volet étude de cas, de mon parcours doctoral.

Méthodologie

Sur le plan méthodologique, ma thèse se divise donc en deux volets. Le premier emprunte le mode auto-ethnographique et se concentre sur le concept du *Léwòz* comme esthétique théâtrale, il concerne les chapitres 1 et 2. Le second volet méthodologique se déploie aussi en deux chapitres (les 3 et 4) qui constituent deux études de cas. Le chapitre 3 se consacre à mon aventure coréenne autour de la mise en scène de mon spectacle *Le sac de Litha*, avec les étudiants de l'Université K'Arts de Séoul. Enfin, le chapitre 4 nous plonge dans une étude de cas autour du spectacle *HDN*, comme l'aboutissement et la mise en pratique de ma Méthode *Léwòz*.

Volet 1 - L'auto-Ethnographie

Dans le premier chapitre, je fais essentiellement appel à mon expérience de la scène, tant celle acquise par de longues années de pratique, notamment à travers plusieurs cultures (Danemark, Cuba, Espagne, France, Haïti, Vénézuéla, Canada, Coré du sud...), mais aussi, celle acquise à travers un savoir théorique transmis par les maîtres rencontrés dans ma pratique, ou dans la littérature. L'ampleur de l'ontogenèse de mon projet de recherche est conséquente, ce pourquoi il me semblait important de passer en revue les moments marquants qui l'ont jalonné.

Pour ce faire, je choisis la forme autoethnographique (ou auto-ethnographique) comme méthodologie de recherche. Cette méthode de recherche élaborée en 1975 par David

Hayano, connaît de plus en plus d'adeptes aujourd'hui⁶, à l'instar de Karine Rondeau qui la définit ainsi : « Ce qui distingue par contre l'auto-ethnographie de l'ethnographie est le fait que l'étude est avant tout axée sur le vécu d'un seul chercheur, celui-ci étant amené à le percevoir, à le ressentir et à prendre conscience d'un soi qui reste lié à un contexte de vie particulier et qui devient l'objet de la recherche »⁷. Cette dernière fait d'ailleurs aussi référence à une autre adepte de cette méthode, Deborah Reed-Danahay qui place le chercheur dans un mode de réflexivité avec l'environnement et les éléments sociaux et culturels qui le constituent : « En recherche auto-ethnographique, le chercheur constitue le centre épistémologique et ontologique autour duquel tourne la recherche »⁸, elle ajoute plus loin : « L'auto-ethnographie peut-être définie comme une narration de soi qui tient compte de la relation avec les autres dans des contextes culturels et sociaux. Elle est à la fois une méthode et un texte écrit provenant de diverses pratiques interdisciplinaires »⁹.

Sur le plan de la rédaction, la méthode doit cependant respecter les normes littéraires conformes à la recherche scientifique, tel que le suggère ici Tamy Spry qui emprunte les mots de Denzin : « What constitutes a good autoethnography ? First, as in any evaluation of any literary genre, the writing must be well crafted and, “capable of being respected by critics of literature as well as by social scientists” (Denzin, 1997, p. 200) »¹⁰. Il s'agit

⁶ Voir Rondeau, 2011, p.53. « L'autoethnographie est aujourd'hui reconnue comme une démarche méthodologique associée à la recherche qualitative, notamment parce qu'elle opère de la réflexivité, un aspect fondamental dans le domaine qualitatif, et que le point de vue de l'acteur reste au cœur de l'investigation (Alsop, 2002; Denzin, 2006; Duarte, 2007; Ellis & Bochner, 2000; Mcilveen, 2008; Spry, 2001) ».

⁷ Rondeau, 2011, p.52.

⁸ Reed-Danahay, D. E. (1997). *Auto/etnography. Rewriting the self and the social*. Oxford, UK : Berg. Cité par Dubé Gabrielle dans *Présences* Vol. 9, 2016, Université du Québec à Rimouski revue transdisciplinaire d'étude des pratiques psychosociales « l'autoethnologie, une méthode de recherche inclusive » p. 2.

⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰ Spry, (2001), p. 713. Johnny Saldaña rapproche quant à lui cette méthode à la rédaction d'une pièce de théâtre dont la construction se fait autour de la vie d'un personnage dont on ne retient que les moments charnière de sa constitution : "An ethnographic performance text is the data corpus-with all the boring parts taken out." Saldaña, (1999), p. 61.

certainement d'éviter de tomber dans l'anecdotique, ou de se complaire dans une narration narcissique.

En ce qui concerne mon projet de thèse, la méthode auto-ethnographique me permet de porter une attention particulière à tous les moments qui m'ont constitué comme acteur et praticien de la scène. Observer et rester attentif à ce qui m'inspire le besoin de puiser dans mes racines culturelles pour l'émancipation de mon métier d'homme de théâtre... guadeloupéen. Observer encore la façon dont je m'approprie les éléments propices à l'élaboration d'une méthode d'enseignement de la pratique théâtrale dans notre environnement caribéen.

La méthode auto-ethnographique s'avère particulièrement probante dans le cadre de l'enseignement, tel qu'appréhendé par plusieurs chercheur(e)s, notamment Rondeau, qui y voit un moyen privilégié d'ancrer la recherche dans un cadre culturel et identitaire¹¹. Ainsi que Gabrielle Charlotte Dubé, qui convoque la notion « d'éducation transpersonnelle » comme moyen de connaissance globale de l'individu, tant dans sa dimension sociale, psychologique et spirituelle : « En bref, la psychologie Transpersonnelle est une branche de la psychologie mais elle est également une voie de connaissance globale de l'être humain. Transpersonnel signifie au-delà de l'ego, il s'adresse au potentiel de l'être humain dans toutes ses dimensions ». Les notions psychologiques, voire spirituelles, culturelles et identitaires dont se soucie cette méthode de recherche s'arriment parfaitement à mon désir de transmettre un enseignement qui corresponde à notre réalité culturelle caribéenne dont l'empreinte spirituelle est fortement présente dans le *Lawonn* du *Léwoz*, au cœur de mon exploration.

Ce que j'ai vécu lors des ateliers de formation que je dirigeais au sein du laboratoire que représente ma compagnie Siyaj, c'est le rôle du passeur, celui qui « favorise le dialogue dans sa classe et entretient un lien dynamique avec la culture dans toutes ses dimensions, permettant ainsi aux élèves de faire des découvertes, de développer un regard critique et de faire des apprentissages significatifs, puisque culturellement ancrés »¹².

¹¹ Rondeau, (2011), p.49.

¹² Nadeau, (2020), p. 63.

Aussi, j'accorde une attention particulière à cette compagnie, Siyaj, que j'ai fondée en 2002, puisqu'elle correspond à la genèse de mon désir de partager et transmettre (à titre de passeur) mon expérience à travers la création.

L'existence et l'action de Siyaj depuis plus de vingt ans, son travail de recherche et création, son ouverture vers l'international, ses actes de passage, d'expérience sous formes d'ateliers dirigés vers un public d'enfants, d'adolescents, d'adultes, de professionnels ou amateurs du spectacle vivant, tout cela constitue la réponse, ou plutôt, les réponses aux questions posées autour de l'objectif de ma thèse doctorale : créer une formation pour le théâtre qui n'existe pas encore dans les Caraïbes. Une formation qui soit partie prenante et promotrice d'un théâtre qui intègre non seulement la technique de jeu d'acteur, mais aussi, l'art du conteur. Au programme également dans le cahier des charges de cette école en devenir : l'alliance avec différents aspects du patrimoine immatériel de la Guadeloupe : musique, danse, chants, pratiques culturelles que représente la cérémonie du *Léwòz*. Autre perspective : une alliance avec d'autres voisins caribéens menant une recherche identique : Martinique, Cuba, Haïti. Il s'agirait d'une formation théâtrale qui œuvre pour la défense du créole, qui soit ouverte au multilinguisme tel qu'il existe dans la Caraïbe : Créole, anglais, espagnol, français.

Le second chapitre du Volet 1, nous entraîne dans le *Léwòz*, afin d'en comprendre toutes les dimensions. Nous analyserons en détails les trois principaux éléments esthétiques qui se dégagent de la cérémonie du *Léwòz* : le *Lawonn*, le *Gwoka* et la dynamique pendulaire. C'est à travers ces notions esthétiques et culturelles que je souhaite ancrer ma méthode d'enseignement et de création théâtrale.

Volet 2 - Deux études de cas

Dans les méthodes de recherche du DBA Pierre Jean Barlatier (2018) définit l'étude de cas de la façon suivante : « L'étude de cas est une approche Méthodologique permettant de décrire un phénomène dans son contexte en utilisant diverses sources de données »¹³. C'est

¹³ Les Méthodes de recherche du DBA (2018) P.126 à 139 consulté en ligne le 7 septembre 2022. DBA : *Doctorate in Business Administration*. Pierre-Jean Barlatier PhD, Habil, (habilité a diriger le travail des chercheurs)est professeur associé en Stratégie et Innovation à l'EDHEC Business School. Il est titulaire d'une HDR de l'Université de Strasbourg et d'un doctorat de l'Université de Nice Sophia Antipolis. Il est chercheur

inspiré par ce mode de recherche, que la dernière étape de ma thèse se concentre sur deux études de cas, que sont *Le sac de Litha* en 2018 (chapitre 3), et le projet *HDN* en 2022 (chapitre 4). Ces deux spectacles ont été l'occasion de mettre à l'épreuve ma Méthode *Léwòz*, dans le cadre de mon parcours doctoral.

Au troisième chapitre, consacré à l'étude de cas *Le sac de Litha*, je reviens sur mon expérience à titre de professeur invité à l'Université K'Arts, à Séoul en Corée du Sud en 2017, où j'ai eu l'occasion de monter, avec les étudiants en théâtre de cette université, ma pièce *Le sac de Litha*. Entre les murs de cette université coréenne, mon rôle de professeur me permet de mieux concevoir la posture de passeur que j'entends adopter dans ma pratique, une pratique en phase avec la méthode que je construis dans le cadre de ma thèse. Mon expérience en Corée me permet aussi de vérifier plusieurs éléments de ma recherche en cours autour de la Méthode du *Léwòz*, et son application à l'extérieur de la Guadeloupe, dans une culture totalement différente. Bien que très éloignés de la réalité caribéenne, les étudiants coréens ont su accueillir la méthode que je leur proposais. Les résultats furent surprenants et convaincants, puisque le spectacle a su rencontrer le public de Corée du Sud, en passant par celui d'Avignon, puis celui de la Scène Nationale de Guadeloupe. Cette expérience s'inscrit parfaitement dans la mission de la compagnie Siyaj qui promeut un théâtre dont l'essence guadeloupéenne peut rayonner à l'international.

Le chapitre 4, consacré au projet *HDN*, consiste à étayer mon processus de recherche-création, depuis ses débuts à l'Université UGA, en 2017, ainsi qu'à l'université Indianapolis, en 2018, deux universités où j'ai été invité à travailler sur la version anglaise de l'œuvre originale du Martiniquais Édouard Glissant, *Histoire de Nègres*, créée en 1972. Tel que nous pouvons le constater dans les pages qui suivent, le *Léwòz* et le *Lawonn* sont les deux concept-clé de ma recherche création. Le *Lawonn* du *Léwòz* est le centre même de mon projet. Le *Lawonn* incarne une partie importante de l'histoire de la Guadeloupe, celle-ci étant marquée par les phénomènes de l'esclavage et de la colonisation. Cette histoire, trop longtemps occultée par la littérature scientifique, a ainsi été portée à la scène

associé au BETA UMR Université de Strasbourg-CNRS 7522 et a été Visiting Research Fellow au Royal Melbourne Institute of Technology (Australie) et à l'University of Technology Sydney Business School (Australie). Ses thèmes de recherche actuels sont le management stratégique et l'organisation pour l'innovation.

en 1972 par Édouard Glissant, dans cette création théâtrale ayant pour titre *Histoire de nègre (HDN)*, qui, précisément, est l'objet de ma seconde et principale étude de cas.

Il m'est apparu opportun d'intégrer la mise en œuvre de ce spectacle, dans le cadre de ma recherche doctorale entamée en 2015. L'aboutissement de ce travail de recherche-crédation s'est concrétisé par deux partenariats : le premier étant avec la Scène Nationale de Guadeloupe Artchipel en 2022, et le second, avec le Centre culturel Sonis en 2023. Ces deux partenariats m'ont fourni les moyens de mettre en pratique les théories de la Méthode *Léwòz* élaborées dans le cadre de ma recherche.

En conclusion, l'étude de cas de *HDN* nous permettra de mesurer et apprécier la mise à l'épreuve de la Méthode *Léwòz*, tant comme outil de transmission que de création.

CHAPITRE 1

MA RENCONTRE AVEC LE *LÉWÒZ*

Dans ma pratique théâtrale et tout particulièrement dans ma Méthode *Léwòz*, j'affirme ne pas avoir immédiatement toutes les réponses d'avance. Phagocyter le hasard c'est spécifiquement savoir que le *Lawonn*, contient d'une certaine manière des réponses qui m'arriveront lorsque je serai en travail au cœur de cet espace de jeu. C'est donc pour moi, faire confiance à cette capacité que j'ai développée en travaillant dans l'intra-*Lawonn* de capturer et d'ingérer une certaine dose de réponses non écrites d'avance.

Dans ce premier chapitre, je propose donc de brosser le portrait de ces errances continentales et archipélique qui ont forgé mes réflexions sur cet art qui m'habite en tout lieu.

1.1 L'errance pour appréhender le monde

L'errance a été une forme de guide pour moi. Cette errance caractérise mon parcours, ma pratique, ma démarche artistique. Je mets cette errance en résonance avec la dimension tremblement. Dans la pensée du tremblement, ou pensée archipélique, Glissant exprime son désaccord avec les dogmatismes et la tyrannie des idéologies, il se bat pour les non-systèmes. Glissant¹⁴ évoque ce qu'il nomme la pensée archipélique dont Clément Mbom souligne le lien avec le concept de créolisation :

[...] « J'appelle cette pensée archi-pélique, c'est-à-dire une pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture ». Sa vision du monde semble, en grande partie, prendre naissance, du moins dans le cadre de ses oeuvres, à partir entre autres, de ce creuset. Avec cette pensée archipélique s'attelle en concordance de phase, une notion non moins importante dans la poétique glissantienne : la créolisation¹⁵.

¹⁴ Glissant, *l'éclat et l'obscur* (2020), p. 237 à 260

¹⁵ Mbom, 2005, p.246.

Cette créolisation glissantienne, cette exploration et acceptation de l'imprévu, cette place que j'accorde au passage de l'écriture à l'oralité et vice versa, mon inscription, mon adhésion et mon fonctionnement dans une pensée non systémique, une pensée archipélique, sont autant d'éléments qui m'ont toujours accompagné dans mon errance... Voici l'analyse que fait Patrick Gauvin en regard du nomadisme et de l'errance chez Rosi Braidotti, elle aussi inspirée par la pensée de Glissant, dans son résumé de *Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, (Braidotti,1999) :

La figure nomade est pour [Braidotti] un navire politique qui lui permet de naviguer plus efficacement dans la postmodernité en évitant la nature de la pensée philosophique conventionnelle et restrictive lorsqu'elle est érigée en système. La pensée nomade semble se rapprocher de la pensée archipélique d'Édouard Glissant qu'il oppose à la pensée continentale. La conscience critique nomadique est un outil de résistance contre les modes de pensées codés et les comportements d'enracinement. En ce sens, Braidotti réactive la théorie du rhizome de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) [...] son identité (celle du nomade) est multiculturelle, changeante, rappelant l'être protéiforme de Rifkin (2000), apte au changement. Elle s'oppose ainsi à l'identité métaphysique fixe et immuable, laquelle est désormais déclinante. La figure du nomade permet au penseur de devenir voyageur de l'espace et du temps, au-delà des frontières, « *sans bruler les ponts* »¹⁶.

Je trouve dans cette analyse une grande résonance avec ma propre situation : celui qui s'est éloigné pendant une longue période de son son pays d'origine. À mon retour je m'aperçois qu'il y a un manque, un vide.

J'écris en ce moment à partir d'une terre fortement imprégnée de la présence amérindienne : la Guadeloupe. C'est une terre avec laquelle j'ai une attache vibratoire ! Il se trouve que j'y suis né. J'y ai vécu jusqu'à l'âge de trois ans avant d'en être séparé par un exil, long et souvent douloureux. Lorsque j'effectue un retour au pays natal, j'ai 30 ans. Les paroles de Césaire, dans son célèbre ouvrage *Cahier d'un retour au pays natal*, ont une réelle résonance en moi.

[...] Partir...j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien et je dirais à ce pays dont le limon entre dans la composition de ma chair : « J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies ». Je viendrais à ce pays mien et je lui dirais : Embrassez-moi sans crainte...Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai¹⁷.

¹⁶ Gauvin, 2018, p.3.

¹⁷ Césaire, 1983, p. 22

Sans l'avoir choisi dans un premier temps, j'ai subi cette errance que produit l'exil. Je l'ai ensuite adopté de mon propre chef. Cette errance et ce nomadisme ont eu pour effet que j'ai pu, d'une certaine façon, me constituer à distance et avec un certain détachement de ce que Glissant nomme la pensée de système, ou la pensée continentale. J'étais en mouvement, en perpétuel déplacement. J'ai pu certainement, sans toujours m'en rendre compte, me préserver des modes de pensées codées et des comportements d'enracinement. Toujours, à l'instar de Glissant, je vois dans cette errance, la possibilité d'affirmer mon droit à l'opacité. Mbom écrit d'ailleurs à ce sujet :

Pour l'auteur du *Discours antillais* et du *Tout-Monde*, l'opacité est une notion épistémologique qui accorde à chacun le droit de garder son ombre épaisse, c'est-à-dire son épaisseur psycho-culturelle. L'opacité ainsi comprise reconnaît l'existence chez chaque individu de faits culturels incompréhensibles à d'autres individus qui ne participent pas de la même culture. Il va sans dire que dans le cadre de cette acception, la notion de comprendre autrui n'a plus sa raison d'être puisque, a priori, comprendre l'autre, cum-prehendere, c'est le prendre avec soi, se l'approprier, donc le changer, le créer à son image. Pour obtenir un tel résultat, il faut que l'intéressé soit transparent, ce qui n'est pas le cas, puisqu'il détient une ombre épaisse, son épaisseur psycho-culturelle, il a droit à son opacité¹⁸.

Ce texte de Mbom me fait entrevoir des pistes de compréhension sur mon propre fonctionnement. Il engage la nécessité de forger moi-même les outils de lecture de ma démarche, là où ces outils n'existent pas. Ces outils me permettent de nommer les choses, car c'est en nommant les choses qu'on leur donne vie, des outils tels que : l'inter-détermination, la phagocytose¹⁹ du hasard, et mon droit à garder, comme l'expliquent Glissant et Mbom, une certaine opacité. Je propose donc une brève définition de ces deux outils de lecture dont j'entends me servir. Je commence par ce qui concerne mon droit à l'opacité. L'outil attribué à l'affirmation de ce droit est un outil conceptuel forgé par moi-même. Le nom de cet outil conceptuel est inter-détermination. Pour que l'on comprenne l'affirmation de mon droit à l'opacité, je propose cette citation de Joël Desrosiers, en quatrième de couverture de son livre *Métaspora*, essai sur les patries intimes, il définit ce

¹⁸ Mbom, p. 248-249

¹⁹ Selon la définition du Larousse (consulté en ligne le 12 mai, 2023), La phagocytose est la « Propriété que possèdent certains protozoaires et certaines cellules (phagocytes) de capturer et d'ingérer des corps figurés (particules ou micro-organismes) ».

qu'est pour lui la Métaspora, ce mot qu'il met en voisinage sonore avec la diaspora, mettant ainsi en parallèle les deux « sporas » l'une :

[...]diaspora s'étaye d'un retour des souvenirs, réels ou fantasmatiques, du fait de se ressouvenir d'une origine perdue. L'autre la Métaspora cherche à rendre l'avenir présent. [...] procède d'une logique d'improvisation de l'espace et du temps, d'une logique de recreation, placée sous le signe du provisoire, de l'éphémère. C'est l'art de l'indétermination [...] qui traduit ce que les égarés en particulier, et tout égaré contemporain en général vivent dans le réseau globalisé dans lequel ils sont insérés. (Desrosiers, 2013)

Les termes « improvisation de l'espace et du temps, recreation placée sous le signe du provisoire, de l'éphémère » qu'utilise Desrosiers me conviennent et ils me ramènent à la définition du théâtre proposée par Alvina Ruprecht (voir Introduction, p.1). Cependant je ne revendique pas l'indétermination. Et je ne me reconnais pas comme indéterminé ni en tant que personne, ni dans la Méthode *Léwòz*. L'inter-détermination résiderait donc selon moi entre la possibilité de circuler entre indétermination et détermination tout en étant ni l'un ni l'autre. D'une part, si détermination il y a, c'est être déterminé à accepter de ne pas avoir immédiatement toutes les réponses et solutions, donc c'est être, semblerait-il, indéterminé, et de l'autre, si indétermination il y a, c'est laisser une certaine place à l'aléatoire, l'imaginaire, l'intuition c'est donc s'octroyer la possibilité de phagocyter le hasard avec une détermination, méthodique, systémique, sans que cette posture soit pour autant assimilée à un manque de fermeté ou de résolution, c'est donc être, semblerait-il, déterminé.

Concernant la Phagocytose du hasard ce que j'appelle hasard et dont je me nourris, artistiquement et spirituellement parlant, est le « Merveilleux » que j'ai détecté dans l'intra-*Lawonn* et qui est fait de la présence de l'indicible, de l'invisible qui habite tout espace ritualisé et sacré tel celui que j'ai nommé l'intra-*Lawonn*. Je souhaite mettre en œuvre cet indicible, cet invisible, ce « Merveilleux » dans ma pratique théâtrale et tout particulièrement dans ma Méthode *Léwòz*. On trouve cet indicible dans *El Monte* cubain, livre de Lydia Cabrera,(1954), dans l'ouvrage Lakouzémi,(2008) comportant des textes de l'auteur d'origine martiniquaise Monchoachi et dans mon intra-*Lawonn*. Pour expliquer cette présence dans mon intra-*Lawonn*, je m'appuie sur les travaux et l'hypothèse du théologien et anthropologue Philippe Chanson qui fait état de la dissémination de cet

indicible dans les Petites Antilles. C'est ce phénomène de dissémination qui aurait placé ce « Merveilleux » dans l'intra-*Lawonn* de ma Méthode *Léwòz*.

J'affirme ne pas avoir immédiatement toutes les réponses d'avance. C'est pourquoi j'ai recours à ce concept qui consiste à phagocyter le hasard, et qui consiste à pénétrer dans l'intra-*Lawonn*, dans l'indicible, le merveilleux, à la recherche de réponses qui m'arriveront lorsque je serai en travail au cœur de cet espace de jeu. La manière dont ces réponses arriveront n'est pas analysable, ni quantifiable selon les normes de la pensée de système. D'où l'origine du nom hasard que je souhaite provisoirement donner à ces réponses qui sont phagocytées dans l'intra-*Lawonn*. Le mot anglais « hazard » me semble mieux convenir pour définir ou expliquer ce qui en l'occurrence serait phagocyté dans l'intra-*Lawonn*. Car le « hazard », en effet, est plus chargé des notions de : danger, risque, problème, difficulté, péril, comme par exemple dans : « this slippery floor might result in a fall hazard ». le mot français hasard en revanche a une connotation de loterie : j'ai joué des numéros au hasard, je passais là par hasard. Le « hazard » encouru dans l'intra-*Lawonn* est de rater les rendez-vous avec les réponses qui nous attendent dans ce lieu (l'intra-*Lawonn-Léwòz*) où réside le même indicible, le même invisible que celui de *El Monte* ou de *Lakou Zémi*.(2008), *El Monte* (1954) est le chef d'œuvre de l'ethnologue cubaine Lydia Cabrera, elle-même disciple de l'ethnologue Fernando Ortiz. C'est sous forme d'un livre, le concentré de son immense travail sur les religions afro-cubaines, traduit en français sous le titre *La forêt des dieux*. *El Monte* (la forêt, ou la montagne) est à Cuba et dans le livre de Cabrera, le lieu de prédilection de la présence du merveilleux et de l'indicible. Dans le présent écrit, je fais référence à cet ouvrage lorsque je mentionne le merveilleux et l'indicible présent dans mon intra-*Lawonn*, prêt à fournir des réponses.

C'est le « hasard » que je consomme bénéfiquement par le phénomène de la phagocytose du hasard. Je fais également référence, dans ma thèse, à *Lakou Zémi* qui est un ouvrage dans lequel le poète et philosophe martiniquais Monchoachi habite poétiquement le monde et établi un dialogue avec la nature, les végétaux, les êtres, les choses, dans un espace identique à celui de *El Monte* où vit l'indicible, le merveilleux, les Zémi, les divinités caraïbes. Nous avons vu avec l'anthropologue et théologien Philippe Chanson pourquoi nous n'avons pas dans les Petites Antilles un Panthéon de divinités aussi élaboré et codifié que celui de Cuba, ou d'Haïti entre autres exemples. C'est le rôle et la mission des poètes,

des conteurs et des hommes et des femmes de théâtre, dans la totalité de l'intra-Caraïbe, y compris les Petites Antilles de bâtir sur l'existant. Pour cela, il nous faut puiser dans notre intra-*Lawonn-Léwòz-Kontè-Véyé boukousou*. Notre intra-*Lawonn* vibre intensément d'un écosystème composé de cet indicible et ce « Merveilleux » qui ouvre la voie vers une nouvelle cosmogonie plus en phase avec l'espace caribéen. Notre intra-*Lawonn* est un lieu de nidification et une source de nourriture et de reproduction pour les Zemi et autres homologues du *El Monte* cubain. Cet acte de puiser dans cet écosystème et de bâtir sur l'existant donne vie à ce qui est en latence et embryonnaire. Cet acte entre dans l'élaboration de la Méthode *Léwòz* qui cherche à ancrer une théâtralité des Antilles, et son écho dans les Amériques.

1.1.1 Les premiers exils

Je suis né à Saint-Claude, en Guadeloupe, au pied de la Soufrière, le volcan de l'île. Ma vie, dès l'âge de 3 ans, a été ponctuée par des déplacements au gré des affectations de mon père engagé dans l'armée. Mes premiers voyages ont donc été, pour l'enfant que j'étais, un arrachement à ma terre natale. Est-ce donc si étonnant que, né sous le signe du voyage, je sois de ceux qui depuis toujours vont à la rencontre d'un ailleurs, d'un là-bas, d'un « *lòt koté a Lanmè-la* » ?

Toujours à la rencontre d'autres cultures, à la rencontre de « l'Autre » et à l'instar d'Édouard Glissant, prêt à vouloir me changer dans l'échange, sans me perdre. Glissant élabore une pensée du Tout-Monde qui se construit sur la Relation. Cette relation ne peut en effet être opérée sans un enracinement profond dans le territoire. Puisque dit-il ; « Si on entre dans la diversité du monde en ayant renoncé à sa propre identité, on est perdu dans une sorte de confusion »²⁰. Ne jamais perdre de vue d'où l'on vient.

Mon enfance et mon adolescence se passent en grande partie entre le Sénégal et le sud de la France (Marseille) toujours au gré des déplacements de mon père. C'est le début de ce parcours que l'on pourrait qualifier de nomadique. Dakar correspond au lieu où j'ai

²⁰ Glissant-Gauvin, 2010, p.39.

passé une partie de mon adolescence (entre 13 et 17 ans). L'année 1967 marque le début de mon indépendance par rapport à mes parents. J'obtiens une bourse pour aller étudier l'anglais dans une famille anglaise à Londres, tout en poursuivant ma scolarité au Lycée français de Londres. J'étais, depuis très tôt dans mon adolescence, passionné par les langues vivantes. Cette bourse me permet d'étudier pendant une année à Londres, hébergé par une famille anglaise.

En 1968, ma passion pour les langues me pousse en direction de Barcelone, (étude de la langue espagnole pendant un an) à l'université de Barcelone.

Cependant, mon entrée officielle dans le monde du théâtre se fera au Danemark. C'est à Copenhague où je séjourne pendant 9 ans que j'apprends le métier d'acteur, de 1975 à 1979, en tant qu'élève à Statens Teaterskole i København, l'École Nationale de théâtre du Danemark, appelée aujourd'hui : The Danish National School of Performing Arts ou DDSKS : Den Danske Scenekunstscole. C'est donc en danois que j'articule mes premiers mots d'acteur !

1.1.2 Retour à l'Archipel Caraïbe

Mon retour au pays natal se fait en 1981, pour retrouver mes racines, et m'exprimer dans la langue de mes origines caribéennes. Ce retour me propulse cependant encore dans l'exil. Je pars à la rencontre d'autres cultures de la Caraïbe. (Cuba, Haïti, la Martinique, la Dominique, Trinidad, Sainte Lucie...)

En Guadeloupe, j'obtiens un diplôme de formateur en Danse et Musique Traditionnelle après quatre ans d'études à l'Akadémiduka, (école de *Gwoka* dirigée par Jacqueline Cashmire-Thole et Yves Thole). Je mène aussi, parallèlement, une étude et une recherche intense sur le terrain : initiation aux cérémonies *Léwòz* dans lesquels je découvre un univers jusque-là inconnu pour moi. C'est une période d'apprentissage et de formation intense qui se poursuit encore aujourd'hui. Je passe par plusieurs étapes d'initiations au fur et à mesure que je découvre les secrets et les codes du *Lawonn a Léwòz* (l'espace circulaire dans lequel se déroule la cérémonie du *Léwòz*).

Je découvre aussi l'univers des contes guadeloupéens. J'apprends la place importante qu'occupe la veillée mortuaire dans le patrimoine culturel de la Guadeloupe. La veillée mortuaire est appelée en créole *Véyé a moun mò*. C'est un haut lieu de rites de passages, de rituels et de présence du magico-religieux. Le théologien et anthropologue Philippe Chanson donne une définition intéressante du terme magico-religieux. Il voit en effet, les Petites Antilles en tant que : « [...] terreau de pratiques magico-religieuses non cultuelles mais vécues en simultanéité avec le catholicisme officiel »²¹. Toujours selon Philippe Chanson, la plus grande étendue des îles des Grandes Antilles permettait :

[...] la création de communautés marronnes dont sont issus les cultes dits « afro-caraïbes ». Soit ces cultes d'influences africaines dûment reconstitués, voire reproduits (Roger Bastide²² parle carrément, à propos du *candomblé*, d'« un morceau d'Afrique » greffé sur les terres brésiliennes), se concentrant autour d'un clergé, d'un temple (ou chapelle), d'une iconographie et d'une liturgie, à l'instar de la *santería* à Cuba, de l'*obeahisme* en Jamaïque, du *vodou* en Haïti, du *shango-cult* à Trinidad, ou encore du *winti* et du *kunu* en territoires marrons amazoniens de la Guyane et du Surinam²³.

Chanson est d'avis que même si dans les Petites Antilles les traces de culture africaine sont perceptibles, elles sont plus disséminées et ce sont « [...] des formes de croyances et de pratiques dites « magico-religieuses » non institutionnalisées, cachées ou glissées sous le catholicisme obligé qui se sont finalement imposées »²⁴.

Dans les Petites Antilles, il faut considérer l'exiguïté du territoire, l'omniprésence de la surveillance des maîtres d'esclaves et un *Mawonaj* qui ne bénéficiait pas d'un relief tel celui des Grandes Antilles propre à rendre quasi inexpugnables les bastions des esclaves *Mawon*. De sorte que des temples (ou chapelles), donnant lieu à une iconographie ou une liturgie concentrée autour d'un clergé, n'ont pas pu voir le jour.

Les cultes d'influence africaine n'ont pas été reconstitués de la même manière dans les Petites Antilles. Le terme « disséminées » qu'emploie Chanson est donc exact. Les traces

²¹ Chanson, 2009, Dans la revue *Histoire et missions chrétiennes* n°12, p. 27.

²² Roger Bastide, *Le candomblé de Bahia. Transe et possession du rite du candomblé*, Paris, Plon, Terre Humaine-Poche, 2000 (1re éd. La Haye, Mouton & Co, 1958), p. 107.

²³ Chanson, 2009, *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

de cultes d'influences africaines on les trouve, pour ce qui concerne la Guadeloupe, dans les différents *Lawonn* : le *Lawonn-Léwòz* (dans lequel se déroule la cérémonie du *Léwòz*), le *Lawonn* de la *Véyé a moun mò* (dans lequel se déroule la veillée mortuaire) et enfin le *Lawonn a Kontè* (dans lequel officie le conteur). Signalons que le *Gwoka* est présent (de manière différente) dans les trois *Lawonn* que je viens de citer. Dans ces trois *Lawonn* en effet on exécute de la musique *Gwoka*, des chants *Gwoka*, des danses *Gwoka* (il n'y a cependant pas de danse dans la *Véyé a moun mò*, veillée mortuaire). Dans ces trois *Lawonn*, sont présents : les joutes verbales, les allusions poétiques, chantées et parlées, des difficultés de la vie quotidienne, à la politique. Sont présents également : les jeux de mots, les codes responsoriaux unissant public et officiants, les harangues adressées au public. Le public, n'est en fait pas un public à proprement parler, car il n'est jamais passif et toujours prêt à intervenir pour prendre part à l'écriture du scénario qui est en train de se dérouler en *live*. Je reviendrai sur tous ces aspects du *Léwòz*, plus en détails dans le prochain chapitre. Mais je tiens déjà à signaler comment le *Léwòz* (et le *Lawonn* qui le constitue), non seulement s'ancre dans la tradition, il en est le véhicule.

La danseuse, chorégraphe et théoricienne Lena Blou (2005) nous signale qu'en l'absence d'autre support de fixation du savoir (interdit dû à l'esclavage) le *Gwoka* (partie intégrante du *Léwòz*) était une bibliothèque vivante et une archive collective qui liait art, savoir, connaissance, vie et résistance. Comme l'auteure l'écrit : un des pas de danse *Léwòz* est central dans la pratique du *Gwoka*, Il s'agit du *bigidi*, qui est un art de la feinte. Il a pour objet, selon les mots de Blou : « La créativité, la spontanéité, l'art d'improviser [...] le changement de dynamique et d'énergie, le changement de posture »²⁵.

Dans la *Véyé a moun mò*, la mémoire des ancêtres défunts, est honorée. Les vivants qu'ils soient de la famille, qu'ils soient des voisins, de vagues connaissances ou de parfaits inconnus sont les bienvenus pour participer à cet événement. Lors de mes phases de recherche et de collecte de données, je me suis moi-même présenté à des *Véyé a moun mò* dans lesquelles je ne connaissais absolument personne.

Il s'agit d'apporter réconfort et de tenir compagnie à la famille du défunt durant toute la nuit. L'ambiance générale est loin d'être triste. On mange, on boit, les contes, les devinettes

²⁵ Blou, 2005, p.48.

fusent, les jeux de mots, les blagues ont droit de cité. Des jeux traditionnels sont organisés. Des affrontements de lutteurs traditionnels se déroulent. On chante des chants de veillée mortuaire, au rythme du *Boula Gyèl* (phénomène musical faisant partie du *Gwoka*, il est fait de sons de gorge, d'onomatopées, de respiration rythmique et sonore, de battement de mains, il accompagne les chants de veillées).

Revenons sur ces traces de cultures africaines « *non institutionnalisées* » pour reprendre l'expression de Philippe Chanson. C'est sous l'appellation magico-religieux que sont étiquetées en l'occurrence, en Guadeloupe l'ensemble des pratiques qui auraient obtenu le nom de culte si elles étaient concentrées autour d'un clergé, d'un temple (ou chapelle), d'une iconographie et d'une liturgie, comme par exemple la Santeria à Cuba. Et sur l'étiquette qui leur est apposée on peut lire aussi : superstition, croyance populaire, sorcellerie, légendes... En Guadeloupe l'Univers du magico-religieux est peuplé d'êtres tels que : les *Soukougnan*, les *Mofwazé*, les *Volan*... Il me paraît intéressant dans mon travail de recherche, de faire la part des choses, et d'analyser comment l'héritage ancestral s'est transmis de manière certes différente qu'à Cuba, mais n'en contient pas moins d'intéressantes pistes vers autre chose que des niaiseries superstitieuses

Dans mon parcours, la Guadeloupe représente bel et bien une importante étape de ma formation. C'est dans cette étape que j'étudie, observe, explore, creuse et analyse certains aspects du patrimoine immatériel²⁶ de Guadeloupe. Ces aspects ont pour nom : traditions orales caribéennes, l'art du conte notamment. Ils ont aussi pour nom : pratiques culturelles, pratiques sociales, rituels, connaissances et pratiques basées sur l'observation, le respect et la maîtrise des lois et du fonctionnement de la nature et de l'univers. Ces éléments ont pris une place importante et inspirante dans ma pratique artistique. Le *Lawonn* du *Léwòz* est, au fil du temps, devenu mon laboratoire de recherche et d'observation. C'est aussi pour moi le lieu d'une formation et de découverte permanente. Ce retour au pays natal est aussi fortement marqué par mon apprentissage du créole écrit.

²⁶ «Le patrimoine culturel ne s'arrête pas aux monuments et aux collections d'objets. Il comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants». (UNESCO.À propos du patrimoine immatériel. Consulté en ligne le 25.02.2021.)

1.1.3 Retour à la langue

Au fur et à mesure de cet apprentissage, et de la maîtrise que j'acquiers de l'écriture du créole, je deviens de plus en plus efficace dans l'exercice de lire cette langue à haute voix, et dans l'exercice d'écouter et de retranscrire de nombreux documents sonores liés à mon sujet de recherche : contes, poésie, œuvres théâtrales, monologues, travaux ethnologiques et anthropologiques témoignages oraux enregistrés de voix de locuteurs créolophones. Nombre de ces documents sont consultables à La Médiathèque Caraïbe (Laméca) à la ville de Basse Terre.

Parmi eux, l'ouvrage de Joslen Gabali : *Diadyéé* (Joslen Gabali, Editions Créapub'2004 *Diadyéé*, Réédition). Cet ouvrage rend compte de manière détaillée du déroulement d'une soirée *Léwòz*.

Mon travail de recherche et d'apprentissage était pendant cette période de retour fortement d'ordre sonore, vibratoire, vocal, oral. Il est toutefois important de rappeler que parallèlement au travail sur la vibration sonore, j'effectuais un travail sur ce que j'appelle l'onde de forme des mots écrits. Je me déplaçais avec un épais cahier dans lequel je notais littéralement tout ce que j'entendais et qui présentait à mes yeux (ou à mes oreilles) un intérêt pour ma recherche et mon apprentissage. Je m'astreignais à retranscrire par écrit (en créole) de longs documents audios que j'avais collectés lors de mes travaux de récolte de données. Les murs de mes lieux de résidence étaient placardés de textes écrits que je tenais à avoir autour de moi de façon à m'imprégner de ce que je considérais être leur force vibratoire. Pour moi, travailler sur la tradition orale et l'oralité créole, passait nécessairement par le son et par l'écrit.

Cette formation à l'écriture du créole, je l'ai suivie auprès de spécialistes de la langue créole tels que Hector Pouillet et Sylviane Telchid. La question de la codification du créole lui permettant d'être, en plus d'une langue parlée, une langue écrite qui est beaucoup plus complexe qu'il ne paraît au premier abord. Certes des propositions de codification permettant de rassembler les différents créoles à base lexicale française sous la bannière d'une même graphie, ont été faites depuis au moins la fin des années soixante. Cette proposition de graphie commune à des créoles tels que le créole de : Martinique, Guadeloupe, Guyane, Seychelles, Réunion, Maurice, Rodrigue, a été faite par le GEREC-

F, Groupe d'Études et de Recherches en Espace Créolophone et Francophone fondé en 1975. Le GEREC-F porte un regard spécifique sur les créoles à base lexicale française. L'analyse de Marie-Christine Hazaël-Massieux dans son article Les créoles français face à l'écrit peut sembler bien pessimiste quant à leur accession à l'écrit. Selon elle :

Il peut être intéressant de s'intéresser aux problèmes généraux rencontrés lors de l'accès à l'écriture de langues orales, en soulignant qu'il s'agit toujours pour les créoles de langues utilisées en situation de diglossie, c'est à dire qui sont confrontées toujours à une autre langue, jusqu'alors surtout chargée des fonctions d'écriture, servant à l'enseignement et pour les usages formels alors qu'eux-mêmes sont essentiellement utilisées pour les relations quotidiennes, les usages familiaux, et bien sûr toute la littérature orale et populaire²⁷.

En fait Hazaël-Massieux, rappelle et souligne la position dominée du créole dans le contexte guadeloupéen comportant une culture dominante le français et une culture dominée le créole. Elle souligne dans son article les difficultés qu'il y a à trouver une graphie et une codification du créole qui fasse l'unanimité dans le monde créolophone. Dans le périmètre des créoles à base lexicale française : Guadeloupe, Martinique, Guyane... Le créole a toujours été frappé d'interdit. Les locuteurs créoles eux-mêmes en interdisaient ou en déconseillaient fortement l'usage à leurs enfants en alléguant que pour leur ascension sociale, l'usage et la priorité accordés au français était la clef de la réussite. Elle souligne néanmoins l'importance de l'écrit :

Aussi paradoxal que cela paraisse pour des langues orales, c'est pourtant par l'écrit que nous connaissons les créoles et que nous pouvons remonter à leur origine : dès la fin du XVIIe siècle et beaucoup plus largement au XVIIIe siècle, des documents nous sont parvenus comportant des citations ou même des textes entiers en créole : des chroniqueurs, des missionnaires, des lettrés se sont efforcés dès l'origine de noter des éléments de ce qu'ils appelaient alors « français des îles », « français corrompu », « baragouin », etc..., mais qui apparaît clairement comme déjà du créole au linguiste moderne-même si bien sûr ces créoles de l'origine ont continué à évoluer²⁸.

Toujours selon Hazaël-Massieux « les créoles ont encore pour la plupart d'entre eux beaucoup de chemin à parcourir pour devenir des langues écrites au sens fort du terme »²⁹. Pour ma part, en tant qu'homme de théâtre, le problème se pose autrement. Il est au-delà des querelles et désaccord entre linguistes. Les aspects socio-politiques existent aussi, il

²⁷ Hazaël-Massieux, 2001, p.43.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p.49.

est vrai. Le rapport français-créole est un rapport de dévalorisation du créole devant une langue française conçue comme langue haute. Il n'y a qu'à voir l'attitude des potentiels auteurs qui refusent d'écrire en créole, en se disant : qui est-ce qui va lire ce que j'écrirai en créole ? Trop peu de gens lisent le créole.

On peut constater cependant que malgré les tabous et interdictions frappant le créole, il a tout de même traversé des siècles et il a survécu. Pour contribuer à cette vivacité et perpétuer cette survie, je pense que le théâtre a un rôle à jouer. On peut constater un réel engouement du public pour les spectacles joués en créole. Cet engouement existe même parmi ceux qui sont le plus réfractaires à son large emploi par leurs enfants dans le cadre familial, ou encore dans les domaines administratifs et sociaux de la vie de tous les jours. Dans ma vision de la passation de l'art théâtral en Guadeloupe, la langue créole est un précieux outil de développement et d'épanouissement pour ceux qui l'utilisent. Il est important de signaler les travaux dans le domaine de l'enseignement et de l'éducation Nationale de chercheurs tels que Dany Bébel-Giesler, (sociologue et linguiste) Gérard Lauriette (enseignant), Hector Poulet, Sylviane Telchid (tous deux enseignants et spécialistes de la langue créole). Ces linguistes et enseignants ont su non seulement contribuer à la revalorisation de la langue créole, mais aussi à son efficacité pour faire sortir de l'échec bon nombre de leurs élèves dont le créole est la langue maternelle.

Personnellement, cette formation à l'écriture du créole m'a permis de m'instruire sur mon sujet de recherche en lisant tous les livres écrits en créole qui passaient à portée de ma main. J'ai pu ainsi accroître ma connaissance de l'univers guadeloupéen des légendes, des contes, des proverbes, des devinettes, des paroles de sagesse ancestrales. L'acquisition de cette connaissance a représenté pour moi une inspiration conséquente dans mon écriture et ma pratique théâtrale. Ma fréquentation assidue dès le début des années 80 du monde culturel, artistique, théâtral de l'île voisine la Martinique m'a également permis de progresser beaucoup dans la connaissance d'une tradition orale très proche de celle de la Guadeloupe. Je voyageais souvent en Martinique et j'y séjournais tout aussi souvent. J'étais de toutes les manifestations culturelles de cette île, des événements tels que le festival de théâtre de Fort de France, n'échappaient pas à mon attention. J'y participais aussi souvent que possible. Dans ce va et vient entre la Guadeloupe et la Martinique, je rencontrais des artistes dans le domaine du conte, de la poésie, et du théâtre, notamment

Maryse Condé avec qui j'ai travaillé entre autres sur la pièce *Comme deux frères*, pièce qu'elle a écrite pour moi, (Lansman, Paris 2007), et bien sûr, ma rencontre avec Aimé Césaire, poète vers qui je retourne inlassablement.

Approcher Aimé Césaire qui a énormément œuvré pour l'essor du théâtre en Martinique, a été d'une grande importance pour compléter ma formation théâtrale débutée au Danemark. Je rencontrais et travaillais aussi avec des danseurs et des musiciens martiniquais. En danse traditionnelle martiniquaise notamment je me suis rapproché de l'association AM4 qui travaille sur des danses traditionnelles telles que le « *Danmyé* » et le « *Bèlè* ».

C'est fort de toutes ces expériences en rhizome, qu'émerge en moi un besoin de création, ancré dans le sillage culturel de l'archipel caribéen.

1.2 Émergence du creuset de la méthode *Léwòz*

Je découvre l'outil d'apprentissage et de transformation qui me permettra d'activer le processus de maturation qui deviendra un process ou une méthode. Cette méthode consiste à inter-relier des danses, chants, musique et contes spécifiques à la Guadeloupe. Ces différents éléments seront ensuite re-médiés et transmutés et serviront à inventer des formes théâtrales nouvelles. Cet outil, ce creuset, cet espace de transformation et de changement s'incarne pour moi à travers la Compagnie Siyaj d'île en monde. En ce qui me concerne, le *Léwòz* s'impose de plus en plus comme élément culturel central de ma recherche artistique. Il existe dans la cérémonie du *Léwòz* une certaine théâtralité dont il reste encore à rendre plus claire l'existence, cette théâtralité présente ceci d'intéressant qu'elle peut fournir la possibilité d'une forme relationnelle et inter-relationnelle entre conte, chant et danse. Inter-relier une forme rituelle de danse avec de la parole, chantée, scandée, improvisée, contée pour proposer une nouvelle forme théâtrale. Il s'agit donc de penser la création à partir de la spécificité de la cérémonie du *Léwòz* et des éléments esthétiques (*Lawonn*, *Gwoka*, dynamique pendulaire) contenus dans cette pratique culturelle guadeloupéenne. Mais pour nourrir cette expression théâtrale, il me fallait aussi me réapproprier notre tradition *fondal*. Il me fallait renouer avec notre panthéon.

1.2.1 Siyaj : Retour à la tradition *fondal*

En 2002, je fonde, en Guadeloupe, avec Elvia Gutiérrez, la compagnie de théâtre Siyaj. Depuis la date de sa fondation, j'occupe, dans Siyaj le poste de directeur artistique. En 2003, suivant les conseils d'Elvia Gutiérrez, la directrice administrative de la compagnie, je pars pour Cuba à la rencontre de Eugenio Hernandez Espinosa, un immense homme de théâtre du XXe siècle. Il devient mon mentor et me guide dans la découverte de ce pays phare de la Caraïbe, riche sur le plan culturel, historique et artistique. J'y apprend énormément sur mon métier d'acteur, j'y prends un goût pour l'écriture et la mise en scène. Mon contact avec ce pays a été pour moi une grande inspiration et un complément important à ma formation théâtrale acquise en Europe.

À la suite de ce voyage et de cette rencontre naît une amitié et une collaboration artistique avec Eugenio, fondamentales pour mon travail théâtral. Une des premières concrétisations importantes de cette collaboration est la pièce « *Con el tiempo* » (2003) co-écrite avec Eugenio Hernandez Espinosa. Dans cette œuvre la vibration du *Lawonn* est perceptible. Certains éléments du *Gwoka* en forme de chants, de danse, de contact avec la mémoire des ancêtres, côtoient sur la scène théâtrale des symboles de la cosmogonie cubaine et certaines références à la *Santeria*, la religion africaine apportée à Cuba par les déportés Yorubas victimes du commerce triangulaire.

En 2008, je reçois le Prix Mackandal délivré par le Ministère de la Culture cubain (CNAE) pour mon apport à la culture caribéenne. J'intègre progressivement, et au fur et à mesure de mon apprentissage, ces diverses composantes de la culture populaire créole à mes créations théâtrales. J'entreprends un travail visant à raviver la mémoire collective et la tradition ancestrale que j'intègre ensuite sur la scène théâtrale caribéenne contemporaine. Je choisis ici de décrire six composantes de la culture populaire que j'ai rencontrées, étudiées et intégrées pour certaines d'entre elles dans mes créations théâtrales :

Patakines : On trouve les Patakines dans La Santeria (cette religion populaire d'origine Yoruba) à Cuba et dans d'autres endroits de la Caraïbe tels Trinidad, Grenade... où sont pratiqués parfois de manière embryonnaire les rituels religieux de Cuba. Il s'agit de courts

récits ou fables avec une morale en conclusion. Dans ces fables les divinités de la Santeria, les Orishas prennent forme humaine et adoptent pour un court instant les défauts et faiblesses des humains qu'ils incarnent. Ils sont les protagonistes de ces courtes histoires dont le but est de donner un enseignement aux humains. Certains hommes de théâtre cubains intègrent ces narrations orales dans leur créations théâtrales. J'ai eu l'occasion d'apprendre l'existence des Patakines en travaillant avec Eugenio Hernandez Espinosa. J'ai joué sous sa direction en 2004 dans la pièce *El Venerable* dont il est l'auteur. Cette pièce lui a été inspirée par un Patakin dans lequel les deux héros principaux sont deux Orishas. Je joue le rôle de Orula divinité de la divination et de la sagesse, tandis que l'acteur cubain Nelson Gonzalez Perez joue dans la pièce le rôle de Elegua divinité qui ouvre et ferme les chemins et apporte prospérité, joie ou tragédie.

Ma période de contact et collaboration artistique avec Eugenio Hernandez Espinosa s'étend de 2002, année de notre première rencontre, à 2022, année de son décès. Pendant cette période de deux décennies, grâce à lui j'ai fait connaissance avec le riche panthéon des dieux de la religion d'origine Yoruba qui est l'édifice de la Santeria. J'ai appris comment Eugenio Hernandez était un profond connaisseur de la religion Santeria. Il n'était ni dans la religiosité, ni dans le prosélytisme, ni dans aucun *isme* dogmatique. C'était simplement un homme cultivé, versé dans la connaissance de cette religion populaire qu'est la Santeria. Il excellait dans la manière d'en extraire le symbolisme et certaines particularités tels que les Patakines. Certaines personnes ou certains groupes semblent avoir la licence de détruire. D'autres ont licence de donner vie. J'ai vu comment Eugenio en tant qu'artiste, poète et homme de théâtre avait cette licence-là, celle de donner vie. Il m'a donné, à moi aussi, cette licence-là. En 2004, il m'a fait jouer le rôle de Orula. Eugenio Hernandez me permettait ainsi de donner vie à l'un des Orisha les plus hauts placés dans la hiérarchie des divinités de la Santeria. Orula est dans la Santeria l'Orisha de la sagesse, de la connaissance et de la divination. Pour me donner la réplique j'avais en face de moi un acteur cubain, Nelson Gonzalez Perez qui jouait le rôle de Ellegua, Orisha qui ouvre et ferme les chemins. Orula et Ellegua existaient quelque part dans le Panthéon de la Santeria. Eugenio Hernandez leur a donné vie en les amenant sur la scène théâtrale. Je me propose donc de lui emboîter le pas sur ce chemin-là, et de donner vie à mon tour à nos figures

mythologiques qui dans l'intra-*Lawonn* attendent d'exister à nos yeux. *Gran-Madanm-la*, la déesse du feu en Guadeloupe, qui en 2022 est la protagoniste de la pièce *HDN*. La *Moniman Virjilan*, maître des tambours et protecteur du *Lawonn-Léwòz* que j'ai fait vivre dans le poème-prière *Prière à un danseur de Léwòz*.(voir Annexe...). *Mofwaz* le *Mofwazé* auquel j'ai donné vie dans la pièce *l'Épreuve de Virjilan* en 2014. Et d'autres encore tel *Zenzen Boswè*, autre divinité du feu dans la Cosmogonie guadeloupéenne, qui font partie du travail de codification que j'ai entrepris et qui prendront vie dans l'*Intra-Lawonn* comme les Orishas cubains dans les *Patakines* ou les pièces de théâtre de Eugenio Hernandez Espinosa. Je vous propose encore quelques une des figures de ce panthéon caribéen :

Majò Jon : Une figure de la cosmogonie haïtienne, on le trouve à la tête des défilés RARA, (forme de carnaval rural en Haïti, durant la saison du carême, qui dure quarante jours entre mars et avril). On lui prête des pouvoirs hors du commun. Ses titres : Major d'homme, Sergent major. Les couleurs du costume et du couvre-chef qu'il porte sont bariolées, étincelantes. Ce personnage faisait partie de la pièce *l'Épreuve de Virjilan*, au répertoire de la Compagnie Siyaj, jouée en 2014 au Festival d'Avignon au théâtre Collège de La Salle.

Le Mofwazé : Selon la légende populaire il s'agit d'un humain qui a la faculté de se métamorphoser en animal de son choix. Il a une prédilection pour prendre la forme d'un chien. Ce personnage faisait également partie de la pièce *l'Épreuve de Virjilan* ci- haut nommée.

Manman Dlo : appelée lemanjá au Brésil, divinité des eaux. dans l'intra-Caraïbe *Manman Dlo* est une allégorie de la maternité, la mère de l'humanité. Dans la Santeria on l'appelle *Yemayá*. Elle est la mère de toutes les eaux vives et de tous les êtres vivants.

L'auteur martiniquais Patrick Chamoiseau lui a donné vie dans son livre *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (Chamoiseau,2007)

La Dyablès : Un être mi-ange mi-démon qui se manifeste dans l'intra-Caraïbe sous les traits d'une femme ravissante dont le but est de séduire les jeunes gens et de les mener à leur perte.

Ti-sapoti: Monstre qui peuple les nuits de l'intra-*Lawonn* et aborde les femmes sous la forme d'un enfant en pleurs, cherchant une attention maternelle.

1.2.2 Siyaj : Emergence d'une nouvelle pensée théâtrale

Mon étude doctorale m'amène à faire émerger la méthodologie de recherche selon les principes de l'auto-ethnographie. La théorie ne doit pas être séparée de la pratique : elles sont intrinsèquement liées. Aussi, la méthodologie de travail de la Compagnie Siyaj est un laboratoire de recherche pour moi, et est à la base de mon étude. C'est à partir du creuset de ce laboratoire de recherche que se sont cristallisés et permutés les éléments qui me permettront de dégager les idées ou les concepts qui sont contenus dans le *Lawonn* du *Léwòz* et qui sont en train de devenir la base de ma pédagogie.

Plusieurs chercheurs ont observé et analysé le travail effectué à l'intérieur du laboratoire que représente pour moi Siyaj, dont Stéphanie Bérard et Emily Sahakian. De mon théâtre, Bérard écrit : « Le théâtre de Laumord est un théâtre multiple, pluriel, divers, un théâtre qui favorise la rencontre des langues, des genres littéraires et des formes artistiques au sein d'oeuvres polymorphes qui échappent à toute classification »³⁰. Stéphanie Bérard aborde là, le caractère protéiforme ainsi que multilinguiste du travail de Siyaj, dont la signature consiste à donner place à la langue créole tout en mettant en avant le fait que la Caraïbe est un carrefour de culture et de langue, où cohabitent français, espagnol, créole et anglais. Bérard qui a observé et analysé la pratique théâtrale caribéenne, la décrit de la manière suivante :

Les dramaturges antillais se nourrissent de la tradition théâtrale occidentale en même temps qu'ils puisent leur source d'inspiration dans la culture populaire créole : la tradition orale des contes, des proverbes et des chansons ; les musiques et les danses ; les rituels profanes et religieux. Cette intégration de composantes culturelles au sein de la création théâtrale caribéenne contemporaine l'oriente vers des voies esthétiques plurielles favorisant le mélange des genres, des langues et l'hybridation des formes artistiques ; elle aboutit parfois à des oeuvres innovantes, parfois déroutantes, qui perturbent les habitudes des spectateurs

³⁰ Bérard, 2008, (L'annuaire théâtral, Nos 43-44), p. 1

contraints de donner sens à des pièces en apparence hétérogènes, désordonnées, voire chaotiques³¹.

L'article de Bérard cerne bien le travail de recherche et de création que Siyaj accomplit depuis plus de deux décennies. La compagnie Siyaj a pour volonté, à travers ses créations pluridisciplinaires (théâtre, musique, danse), d'affirmer une identité caribéenne contemporaine autour d'éléments culturels communs qui transcendent les barrières de la langue. Elle fonde son travail de réflexion et de recherche artistique autour du *Lawonn* du *Léwòz* en Guadeloupe, la tradition orale entourant les contes, l'art du narrateur caribéen le griot/conteur appelé aussi en Guadeloupe et en Martinique le *Dizèd Pawòl*, ou encore *Badjolè*, *Blagyè*, *Kontè*.

La Compagnie Siyaj a collaboré artistiquement avec Cuba et Haïti. (C.f le travail décrit en amont). Au contact de ces deux pays de la Caraïbe, la Compagnie s'est enrichie de connaissance en observant des créateurs tels que ci-haut mentionné, Eugenio Hernandez Espinosa³². Siyaj est dans une démarche similaire à celle de Hernandez, puisque ce dernier s'inspire de la cosmogonie cubaine pour établir des passerelles entre les puissants symboles visuels, sonores, chargés des vibrations du panthéon de la Santeria³³ et la scène théâtrale. Dans le cas d'Haïti, Siyaj a collaboré artistiquement avec des hommes de théâtre tels que Daniel Marcelin³⁴. Siyaj a observé et appris lors de cette collaboration comment certains hommes de théâtre haïtiens établissent eux aussi des passerelles entre les symboles visuels et sonores du panthéon du Vodou. « Les vodouisants s'adonnent à leur pratique dans le but commun d'entrer en contact avec des forces invisibles et surnaturelles, afin de s'allier leur puissance, leur bienveillance, leur protection et leurs aptitudes, et afin d'accueillir de leur part des messages pour leurs proches et pour eux »³⁵.

³¹ *Ibid.*

³² Cf. *supra.*, chap.1, pp.24-25.

³³ Religion originaire de Cuba et dérivée de la religion Yoruba. Les protagonistes de cette religion populaire sont les Orisha divinités du panthéon de la Santeria

³⁴ cf. *supra.*, chap.1, p.26.

³⁵ Goyette, 2013, p.13

Emily Sahakian de l'Université de Georgia, dans son article: (Sahakian_forthcoming Liverpool essay 2021) décrit mon travail de recherche ainsi:

Like Léna Blou, Laumord has developed a performance technique, which he teaches internationally and incorporates into his shows. He wishes to open his own theater school, like Lena Blou's Techni'Ka training center it would be based in Guadeloupe, but aim to reach international actors. Laumord's technique is based both on Gwoka movements and the vocal and narrative practices of the Creole storyteller. His technique involves the riddles, tongue twisters, onomatopoeias and interactive, call-and-response techniques of Creole story-telling, as well as Gwoka-inspired movements and postures, and *boulagyèl* that is drumming from the throat, a vocal technique enslaved people developed when the slave masters prohibited drumming³⁶.

Sahakian s'est penchée sur la projection scénique de l'acteur, lui aussi protéiforme. De façon organique, vibratoire, intense, le corps de l'acteur est traversé par l'héritage africain du griot et se met en vibration musicale, parlée, chantée avec les ancêtres et l'esprit *Gwoka*.

1.1 Siyaj : Patrimoine guadeloupéen sur les scènes contemporaines

Le maître mot de Siyaj est : Pour un Théâtre guadeloupéen qui affirme son héritage culturel sur les scènes contemporaines.

En Guadeloupe La Compagnie Siyaj d'île en monde est la compagnie la plus ouverte à l'international. Le mot créole Siyaj signifie sillage en français. À travers ses créations pluridisciplinaires qui interrelient théâtre, conte, chant, musique et danse, Siyaj d'île en monde a pour volonté d'affirmer une identité caribéenne en puisant aux sources de la tradition populaire. Depuis plus de 21 ans, la compagnie Siyaj fonde son travail de réflexion et de recherche artistique sur le corps et la voix pour transcender les barrières de la langue. Elle intègre au sein de ses créations des éléments du patrimoine immatériel guadeloupéen : la tradition orale et plus particulièrement les contes, la langue créole, le cercle magico-sacré du *Léwòz* en Guadeloupe, *Le Gwoka* : (danse, musique, chant, poésie). Siyaj a produit de nombreux spectacles multilingues (en créole, français, espagnol, anglais, coréen) et a collaboré avec des artistes internationaux non seulement dans la Caraïbe (Cuba, Martinique et Haïti) mais aussi en France, en Belgique, en Corée du Sud et aux

³⁶ Sahakian, 2021, p.342.

États-Unis. Avant la production de *HDN* en 2022, les trois dernières créations de la compagnie (voir ci-dessous) constituent une trilogie autour du *Lawonn* et du rituel de la parole, tel que le pratique le conteur caribéen. Cette trilogie est le ferment du travail autour de la méthode *Léwoz*, dont le spectacle *HDN* sera l'incarnation la plus accomplie.

Liste des spectacles produits par Siyaj :

Histoire de Nègre, (2022-2023), adaptation du texte d'Édouard Glissant, m-e-s. Gilbert Laumord, Guadeloupe.

Le sac de Litha (2017-2019), de Gilbert Laumord en co-mise en-scène avec Junho Choe (Corée du sud)

L'Épreuve de Virjilan (2013-2014), co-auteurs et co-mise en-scène Daniel Marcelin (Haïti) et Gilbert Laumord.

Chante-moi un conte, conte-moi une chanson (2011-2012), auteur et mise en scène Gilbert Laumord (Guadeloupe)

Comme deux frères (2007/2008), auteur Maryse Condé, adaptation dramaturgique José Pliya, mise en scène José Exélis (Guadeloupe, États Unis, Martinique)

Andidan Lawonn-la (2006), co-auteur Joby Bernabé ; metteur en scène et co-auteur Gilbert Laumord. (Guadeloupe, États Unis, Coproduction CMAC-Scène Nationale Martinique.

Matouba 1802 (2005), auteur et metteur en scène Antonio Diaz-Florian (Guadeloupe, Paris)

El Venerable (2004), auteur et metteur en scène Eugenio Hernandez Espinosa (Guadeloupe, Cuba)

Avec le temps... Con el tiempo (2003), co-auteur Gilbert Laumord et Eugenio Hernandez Espinosa, mise en scène par ce dernier. Spectacle créé et présenté en deux versions : français/créole et espagnol/créole. (Guadeloupe, Cuba)

An Siyaj a lavi (2002), auteur et mise en scène Gilbert Laumord. (Guadeloupe)

En conclusion, la compagnie Siyaj d'île en monde, par ses actions de recherche et de productions théâtrales, a créé un chemin de reconnexion vers l'héritage culturel, l'oralité et le patrimoine immatériel caribéen. Elle œuvre pour un théâtre guadeloupéen qui affirme son héritage culturel sur les scènes contemporaines. Depuis 2002, dans la Caraïbe, elle ouvre la voie d'un dialogue croisé entre Guadeloupe, Cuba et Haïti, tout en s'ouvrant au monde.

Ainsi, la Compagnie Siyaj a, de fait, été pendant les vingt dernières années, le laboratoire expérimental où se sont déroulées les expériences de création théâtrales qui ensuite ont été transposées sur les scènes internationales, confrontées à des publics et des praticiens de tous horizons. Le Festival d'Avignon a représenté un lieu incontournable pour Siyaj qui a

durant les vingt dernières années été régulièrement invitée à montrer son travail de création sur les scènes de certains des plus grands théâtres d'Avignon tels le Balcon dirigé par Serge Barbuscia ou encore le Théâtre des Halles, dirigé par Alain Timar, et le théâtre de La Chapelle du Verbe Incarné, dirigé par Greg Germain et Marie-Pierre Bousquet, théâtre où a été présenté *Le sac de Litha* (Festival d'Avignon 2018). Siyaj s'est créé au fil des années de sa présence dans ce festival, un important réseau de diffusion, de création, mais aussi de relations fraternelles et collégiales avec des directeurs de théâtre des praticiens, des metteurs en scène, des artistes interprètes dans le domaine non seulement du théâtre, mais aussi dans le domaine de la danse, de la musique, du chant, de la tradition orale. Ces fortes relations humaines et artistiques constituant le réseau de Siyaj, sont de tous les horizons. Siyaj a rencontré des Européens, des Africains, des Asiatiques, des gens du Flamenco, des gens du Sahara, des gens du Nord, des gens du Sud. Grâce à sa présence régulière au Festival d'Avignon Siyaj a travaillé et effectué des tournées dans la France hexagonale. Siyaj a été invitée à de multiples reprises aux États-Unis dans des universités américaines telles que récemment : UGA l'Université de Georgia. IUPUI : l'Université de Indianapolis. Et bien d'autres : Bowden dans le Maine, l'Université de Loyola en Louisiane. Les invitations étaient, dans la plupart des cas, vécues dans le cadre d'une tournée aux États Unis avec présentation d'une œuvre de Siyaj. Les séjours étaient ponctués de rencontres avec étudiants et professeurs dont Siyaj assurait parfois l'animation d'ateliers. Siyaj a été, et continue d'être, le creuset dans lequel sont transmutés les matériaux nobles issus du travail de recherche autour du patrimoine immatériel guadeloupéen : Tradition orale, contes, *jédimo*, (jeux de mots), *divinèt*, (devinettes), *chanté a véyé*. (*chants de veillée*).

1.2.3 Proposition : Les Passeurs : Exemples de démarches artistiques

Il me paraît important d'aborder ici des exemples de démarches artistiques qui, à l'instar de mon projet de *Méthode du Léwòz*, s'inscrivent dans un désir d'élaborer une esthétique théâtrale ancrée dans un univers culturel précis. Je pense à la Griotique de Aboubakar Cyprien Touré en Afrique de l'Ouest, et la Techni'Ka de Léna Blou en Guadeloupe. Ces

exemples se multiplient sous l’enseigne des néo-griots dont je brosse ici le portrait de ceux qui ont exercé le plus d’influence sur mon parcours de passeur culturel.

1.2.3.1 La griotique : un héritage africain

Dans une démarche de réappropriation culturelle que suit la mouvance des décolonisations africaines à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, l’homme de théâtre Aboubakar Cyprien Touré a cherché à travers une forme traditionnelle de sa région natale ivoirienne, un geste théâtral qui lui soit propre. Ce dernier, né à Abidjan en 1949, possède un doctorat en études théâtrales - études techniques et esthétiques - de l’université Paris VIII en 1979. Il intègre la même année l’université d’Abidjan où il va œuvrer jusqu’en 2011 à titre d’enseignant et d’animateur socioculturel.

Dans une étude parue en 2014, A. C. Touré, se présente comme l’un des fondateurs de la Griotique. Il remonte le cours des événements qui ont conduit à la construction et au déploiement de la Griotique. Les questions qui l’ont poussé à élaborer une méthode ancrée dans sa tradition, me rappelle fortement mes propres questionnements concernant la posture à adopter pour une pratique théâtrale en phase avec notre propre culture, celle-ci étant essentiellement tributaire d’une tradition orale. Voici comment A.C.Touré articule ce questionnement:

Lorsqu’aujourd’hui, l’on veut porter la parole poétique négro-africaine sur les scènes d’Afrique et du monde, le lyrisme poétique négro-africain dans sa dimension vivante, de quel concept scénique, secrété par les Africains eux-mêmes, disposons-nous pour formaliser et identifier le spectacle singulier ainsi défini ? Voilà la Griotique, un concept scénique pour traduire l’oralité poétique négro-africaine dans toute sa modernité et son authenticité³⁷.

Je suis en parfaite adéquation avec la démarche de Aboubakar Cyprien Touré. En effet, depuis une vingtaine d’années, la compagnie Siyaj d’île en monde, lutte pour l’essor d’une pratique théâtrale qui ne soit pas complètement déconnectée de nos réalités ontologiques. Siyaj lutte aussi pour que sur les scènes théâtrales contemporaines, autant dans l’intra-Caraïbe que dans l’extra-Caraïbe, s’affirme fermement une identité caribéenne faite de nos

³⁷ A. C. Touré, 2014, 4^{ième} de couverture.

repères paradigmatiques. Siyaj prône enfin une expression théâtrale qui puise aux différentes sources de notre héritage y compris la source africaine si longtemps dénigrée, voire ostracisée.

C'est dans ce même esprit de réappropriation culturelle que Moïse Touré effectue le pont entre les pratiques ancestrales de son Afrique d'origine, et une démarche culturelle qui se veut ancrée dans la modernité et qui le place dans le rôle du passeur, sur lequel je souhaite m'attarder un peu ici. Moïse Touré³⁸, né le 10 février 1962 à Divo, est un metteur en scène, concepteur de projet et directeur artistique de la compagnie Les Inachevés (Académie des pratiques artistiques partagées intergénérationnelles basée à Grenoble). Moïse Touré arrive à Grenoble vers l'âge de 12 ans, « J'ai eu de la chance que mes parents adoptifs, ma mère scénographe et mon père fabricant de caméra pour le cinéma, m'initient à l'art » (Cf. note de bas de page 39). C'est aussi à Grenoble qu'il rencontre Jacques Prunair (1942/2019) alors directeur de la Librairie de l'Université ; il devient co-directeur artistique de la compagnie et intervient comme auteur, dramaturge, co-concepteurs de projets, dans presque tous les projets menés au fil des ans. Indépendant et créatif, il poursuit son parcours en France et à l'étranger. Il a participé à la mise en place, au Théâtre National de l'Odéon, du projet de Georges Lavaudant avec qui il continue une collaboration artistique. Il s'est engagé activement dans la gestion quotidienne de l'Odéon à Paris – Théâtre de l'Europe et de la Scène Nationale de Guadeloupe, où il a été artiste associé, et où il a créé les bases d'un répertoire dramatique itinérant en langue créole. La manifestation *Identité Caraïbe* en 2002 fut l'écho de cette expérience en métropole à l'Odéon – Théâtre de l'Europe. Il est actuellement artiste associé à Bonlieu Scène nationale d'Annecy où il met en œuvre des projets « Art / Population / Territoire ». Il s'investit aussi, depuis 2014, en tant que personnalité qualifiée au conseil d'administration du TNS - Théâtre National de Strasbourg.

J'ai rencontré Moïse Touré vers la fin des années 90, au moment de l'émergence de l'Artchipel, Scène Nationale de Guadeloupe, dont la directrice à l'époque était Clairnita Lafleur. Notre première rencontre s'est faite autour d'un texte de Jean-Paul Wenzel : Loin

³⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/Mo%C3%AFse_Tour%C3%A9

d'Hagondange. Je ne savais pas encore que j'avais devant moi, pas seulement un metteur en scène mais également un passeur. Je suis moi-même devenu un passeur après plusieurs décennies de pratique théâtrale. J'emprunte ici les mots de Anne Nadeau pour définir l'état et le rôle du passeur dans l'enseignement, tel que je le conçois chez Moïse Touré. :

Nous résumerons donc en définissant l'enseignant passeur culturel comme un enseignant qui favorise le dialogue dans sa classe et entretient un lien dynamique avec la culture dans toutes ses dimensions, permettant ainsi aux élèves de faire des découvertes, de développer un regard critique et de faire des apprentissages significatifs, puisque culturellement ancrés³⁹

Moïse Touré, était de passage en Guadeloupe le 31 octobre 2023. Nous avons parlé théâtre, échangé sur ma pratique et sur mon travail de recherche en cours. J'ai souligné la place importante que tient la Tradition dans ma pratique théâtrale et dans mon travail de recherche. En tant qu'homme de théâtre c'est là que je puise une grande partie de mon énergie créatrice. Le monde dans lequel je vis, je le ressens désacralisé, vide de mythe, en manque de rites de passage, dépourvu de héros auxquels nous pourrions nous identifier... dans ce monde, les générations montantes sont de plus en plus en perte de repères. Sur le continent où vit Moïse Touré, l'Afrique, on observe aussi cette mise à mal. D'une part on observe une perte de terrain de la Tradition, d'autre part, on observe cependant une volonté de retour vers la Tradition. Le continent africain est un immense réservoir d'énergie démographique émergente. Pour être plus précis, le continent africain est un continent jeune, car la moitié de la population a moins de 20 ans. Il y a en Afrique 400 millions de jeunes âgés entre 15 et 35 ans. Or les détenteurs des arcanes de la Tradition ne se trouvent pas dans cette tranche d'âge. Ils sont donc en minorité. L'énoncé du problème pourrait se résumer à : comment faire pour que les jeunes se tournent plus vers les anciens, qui sont les détenteurs de la Tradition ? Selon Moïse Touré la Modernité peut venir au secours de la Tradition. De mon côté, je constate que la Tradition est un moteur puissant qui anime ma recherche et ma production artistique depuis de nombreuses années. Je suis de l'avis que la Tradition peut jouer un rôle important spécialement en direction des générations montantes en manque d'estime de soi et d'images valorisantes.

³⁹ Nadeau, A., 2021, p.134.

Sur le continent africain les parents et les grands-parents de Touré étaient des détenteurs de la Tradition. Nous parlons ici de l’Afrique de l’Ouest en général et plus spécifiquement de la Côte d’Ivoire où a vécu Moïse Touré. Ce dernier est de l’avis que les gens de sa génération ont été une transition entre ses grands-parents, ses parents et ce que l’on appelle la Modernité. Cette transition, d’après Touré est en train de se terminer. Il fait partie de la génération qui termine cette transition. Contrairement à Touré, je ne pense pas que l’on puisse dire que la transition entre la modernité est en train de se terminer. Elle ne se termine pas, elle est en train de se métamorphoser en une nécessité d’innover.

De sa génération, de ma génération sont issus les néo-griots que nous sommes devenus. Chacun à notre manière, lui en tant que dramaturge, metteur en scène, chercheur, moi-même dans ma pratique et ma production théâtrale la plus récente (*HDN*) nous façonnons une griotique qui loin d’être technophobe, accueille de manière bienveillante et décomplexée l’apparition de nouveaux outils de communication. Ces outils ont pour nom : internet, la téléphonie mobile, les réseaux sociaux. À ceux-ci s’ajoutent d’autres moyens de communication et outillages technologiques de pointe qui ont fait depuis longtemps leur apparition dans la société africaine. C’est cela que je nomme et que Touré nomme la Modernité. La Modernité telle que je la mentionne ici est un schéma qui s’oppose au mode de la Tradition. Mais il me semble important de mentionner ce que la plupart des sociologues constatent dans le phénomène de la modernité -vs- tradition, c’est que jamais la tradition n’a été bousculée aussi rapidement que depuis les dernières décennies, où les innovations techniques et technologiques rendent caduques les modes de vies, en moins d’une génération, alors qu’il en fallait au moins une ou deux, il y a de cela à peine un siècle. Cette modernité accélérée, crée à la fois un clivage entre les générations, et un sentiment de globalisation entre les jeunes de toute culture confondue, du fait des réseaux sociaux qui imposent un universalisme très américanisé. C’est aussi un schéma très formaté par l’Occident, au sens plus large. Dans le monde, il est question par exemple de musique moderne, de peinture moderne, de mœurs modernes... C’est un système de valeurs que ne partagent pas obligatoirement, d’autres nations, d’autres civilisations. Par exemple pour certaines nations amazoniennes ou amérindiennes on n’exploite pas la terre, on ne la pollue pas, on est fils et fille de la terre. Je tiens à définir plus précisément le lien conflictuel que je vois entre le mot Modernité et la préservation de la terre. Je suis bien sûr préoccupé et

alarmé par une « Modernité » vectrice de destruction de l'écosystème, de déforestation, Xd'assèchement des zones riches en eau. Je suis également attentif et concerné par la lutte que doivent mener les peuples autochtones (notamment en Amérique du sud) face à l'implacable machine destructrice de la nature dont l'agenda est en priorité : exporter le plus vite possible et avec le moins de frais possible les matières premières des zones exploitées pour en obtenir un profit quasi instantané.

C'est aux historiens, dans un premier temps, et aux philosophes et sociologues qu'il appartient de faire l'analyse plus détaillée d'un sens à la Modernité sur laquelle je ne vais pas m'attarder ici. Une Modernité qui passe par des concepts tels que : individualisme, progrès, modernisme, post-modernisme, j'ajouterais post-colonialisme, ou décolonialité, pour nommer l'affranchissement colonial dans sa forme plus « moderne », et dans laquelle s'inscrit plus certainement ma démarche.

Une chose qui est aussi très importante, qui s'est dégagée de ma conversation du 31 octobre 2023 avec Touré, c'est l'urbanité, et plus précisément l'urbanisation de l'Afrique qui se déploie dans un rythme frénétique depuis les dernières années. Nous avons donc en face de nous un continent qui est passé en cinquante ans du monde rural au monde urbain. Le village bat en retraite tandis que le monde urbain réinventé à la fois des codes, réinvente des liens et des relations. Bien sûr, une forme de référent ou d'inconscient culturel traditionnel, subsiste, mais ce n'est pas la même Tradition. Il s'agit là d'une tradition retravaillée, repensée qui demeure minoritaire. Si l'on veut désamorcer les tensions intergénérationnelles existantes, si l'on veut que se rapprochent Modernité et Tradition, les questions qui se posent, et viennent immédiatement à l'esprit, sont : comment ? Pourquoi ? Comme le souligne Yvon Pesqueux :

De manière plus générale, le terme de tradition se réfère au poids du passé, mais d'un passé qui reste vivant malgré son déclassement possible dans l'actuel. C'est en cela qu'il y a de la mémoire dans la tradition. Elle constitue une des figures de l'authentique, comme le souligne Alleau dans l'article qu'il lui consacre dans l'Encyclopedia Universalis, « le mot « tradition » (en latin traditio, « acte de transmettre ») vient du verbe tradere, « faire passer à un autre, livrer, remettre ». La notion ne se limite pas à la stricte transmission, mais elle contient également l'idée d'intégration d'éléments nouveaux adaptés au socle constitutif de la tradition. C'est en cela que l'on rattache « tradition » et « héritage ». Il y a donc aussi

invention dans la tradition, Il y a donc une actualité du passé avec l'innovation car la tradition est fondatrice de la transgression⁴⁰.

Revenons maintenant à ce qu'a observé Moïse Touré en Afrique de l'Ouest en général et plus spécifiquement de la Côte d'Ivoire où il a vécu. De notre conversation se dégage l'évidence du fait que d'une certaine manière, la jeunesse avait l'impression que la Tradition était moraliste. Les générations montantes se sentaient montrées du doigt, elles sentaient qu'on leur reprochait leur non appartenance à la Tradition. Elles se sentaient *ipso facto* stigmatisées. Cela contribuait aussi à créer une tension intergénérationnelle.

Le groupe de recherche de Touré fait alors la proposition suivante : Et si nous demandions aux jeunes de s'occuper de la Tradition ?

Cette manière d'aborder les choses représentait un changement positif, un changement de paradigme. Cela signifie dans un premier temps que l'on accepte d'un commun accord que c'est à ceux qui font partie des générations montantes que revient le fait d'accomplir l'acte d'aller vers les détenteurs de la Tradition. C'est aux jeunes d'aller à la recherche de la Tradition. C'est à eux qu'incombe le devoir de préserver la Tradition.

Dans un monde si intensément en remous, le détenteur de la Tradition peut sembler marquer le pas devant les avancées technologiques. Cependant la Tradition peut devenir un atout. La tradition se loge dans la mémoire, une mémoire que nous portons parfois, sans en être conscient, mais qui nous constitue, malgré tout, et l'ignorer, revient à ignorer une partie essentielle de nous même. Cette essence, en partie inconsciente de notre mémoire, fait aussi partie de cet indicible, cet espace mystique que le *Lawonn* anime ou réanime en son sein. D'où le besoin de concepts tels que la phagocytose du hasard et l'inter-détermination, conçus pour nous permettre d'accéder à cette dimension mystique du *Lawonn*.

La Tradition est aussi contemporanéité, elle est aussi ancrage, elle est aussi transgression, face à l'imposé exogène dominant. Elle est aussi résistance face à l'aliénation. Ce qui peut poser un problème complexe dans cette proposition d'approche nouvelle, c'est qu'en général au sein de la tradition, les choses importantes sont révélées au travers d'un

⁴⁰ Pesqueux, Y., 2015, p.106.

processus d'initiation, et sont de l'ordre du secret et du mystique. Par exemple il existe en Afrique des rites de passages qui ne sont pas encore tout à fait perdus dans l'intra-Caraïbe d'ascendance africaine. Chaque étape de la vie d'un être humain de la naissance à la petite enfance, de l'enfance à l'adolescence, à la nubilité, à l'âge adulte, à l'âge mûr, puis de la vieillesse à la mort, tous ces passages sont ponctués par un rite d'initiation. Ces rites de passage permettent de donner des repères aux enfants et aux hommes et femmes tout au long de leur vie. Des notions telles que le respect des personnes âgées sont inculquées à chacun. Des secrets sont transmis lors de cérémonies spécifiques.

Dans l'intra-Caraïbe par exemple, certaines de ces cérémonies ont pour nom la *Véyé Boukousou* ou *Véyé a moun mò* (Veillée mortuaire). Au cours de cette cérémonie les anciens-nes transmettent aux générations montantes comment faire la toilette du défunt, comment préparer les lieux et les gens au départ de l'âme du défunt. Les anciens expliquent le protocole à respecter pour le voyage du défunt vers une autre dimension, les prières qui seront organisées plusieurs mois après le décès. Des secrets de famille sont livrés entre les générations. Par exemple certains engagements ou dettes qu'avait pris le défunt sous le sceau de la parole donnée, refont surface, le respect de la parole donnée entre alors en jeu et est pris en compte par les générations concernées. La cérémonie du *Léwòz* est aussi un réceptacle de l'initiation à des savoirs détenus par les anciens concernant les travaux agraires, la vie sociale, les mœurs et coutumes d'antan, les connaissances des pratiques culturelles y sont transmises. Les corps, les voix jouent le rôle de bibliothèques vivantes. Dans le *Lawonn* du conteur aussi, bon nombre de passations de connaissances concernant la nature, l'identification et l'utilisation des plantes médicinales, concernant aussi les éléments, les humains, les animaux, sont révélés comme dans une encyclopédie. La forme choisie pour ces moments d'initiation dans les trois *Lawonn* est musicale, chorégraphique, chantée, contée, dansée, jouée, théâtralisée.

Par conséquent, à partir de cette constatation se présente la nécessité d'inventer des modalités, des processus qui intègrent l'aspect initiatique et révélation de secrets, jalousement gardés car en effet, comment donc du point de vue moderne, faire fi de ces obstacles pour aller vers les détenteurs de la tradition ? Un protocole a été mis en place par Moïse et ses collaborateurs et il s'agit d'un protocole qui favorise le fait d'aller à la rencontre de la Tradition de manière innovante, voire inventive, tout en respectant ses

codes. À cet effet, la chorégraphe et chercheuse Léna Blou, nous offre un formidable exemple de ce que peuvent produire Modernité et Tradition dans une démarche artistique qui élabore une technique de danse propre à la culture guadeloupéenne.

1.2.3.2 La Techni’Ka

Léna Blou est depuis plusieurs années, une figure incontournable, tant sur la scène européenne qu’aux États-Unis et plus largement en Amérique. Un désir de transmission habite Blou depuis longtemps, elle a d’ailleurs ouvert une école de danse, le CEDEC d’abord en 1990, et Lafabri’k en 2020 à Pointe à Pitre. Léna Blou s’est aussi consacrée à la rédaction d’une thèse de doctorat qui articule la méthode et les principes de sa Techni’Ka, autour de ce qu’elle définit comme le *bigidi*. Cette posture typique du mouvement et de la danse hérités des esclaves. Elle se fait l’ambassadrice d’une tradition qu’elle souhaite inscrire dans le patrimoine. Voici comment Gladys M. Francis de l’Université de Geogia, décrit le travail de L. Blou :

Créatrice, « porteuse culturelle » de l’espace caribéen dont elle est le fruit, Léna Blou fait un arrêt-sur-mouvement, une halte nécessaire et substantielle afin de désenvelopper l’esthétique du Corps-Karibéen. Ainsi, la Techni’ka matérialise une pause circonspecte sur le corps qui danse au rythme du *gwo ka*, ce, depuis l’époque esclavagiste jusqu’à notre ère contemporaine. Il est donc question pour Léna Blou de déplier ce lègue africain acculturé par de nouvelles traditions, praxis, hexis et habitus en terre guadeloupéenne. Se penchant sur les dispositions (ou *bigidi*) de ce Corps-Karibéen, l’artiste chorégraphe lui appose une syntaxe dont les outils scientifiques concèdent une lecture informée qui défie les préemptions occidentales qui, au fil de l’Histoire, ont fait de la musique et de la danse *gwo ka*, des lieux stéréotypés d’insignifiance, d’exotisme, ou d’artifices simplistes et sauvages⁴¹.

Il va sans dire que la démarche de Léna Blou est un souffle d’inspiration pour moi, tant nos préoccupations sont communes et participent au désir de reconnaissance et de partage d’un lèg traditionnel que nous chérissons, que nous portons en nous-même de façon organique.

⁴¹ Francis, 2018, “La Techni’ka de Lénablou: Les enjeux d’une syntaxe du *gwo ka* et du *Bigidi*.” Jasor, p.1.

Cette organicité nous permet d'articuler la ou les méthodes qui correspondent à notre réalité paradigmatique.

Léna Blou, en Guadeloupe a ouvert en danse la voie de la recherche. Son travail m'a donné stimulation et énergie dans mes propres travaux de recherche-crédation dans le domaine théâtral : par sa longue période de recherche sur le terrain (une vingtaine d'année) par sa thèse doctorale (2021), par les nombreuses conversations que j'ai eues avec elle au sujet de ses propres travaux de recherche. Par l'intérêt qu'elle n'a cessé de manifester pour ma propre recherche et pratique théâtrale. Par l'affirmation qu'elle exprime constamment que la Guadeloupe peut apporter au monde de manière puissante une contribution visant à faire avancer les arts et donc le discours théâtral. Le titre de sa thèse doctorale est : *Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale du corps dansant des Antilles et de la Guyane*. Elle a souvent souligné, lors de nos diverses rencontres et échanges, le rapport au corps (je paraphrase Blou dans ce qui suit) :

Mon corps, je le transporte avec une histoire. Mon épiderme noir renvoie à tellement de choses qui ne peuvent être enlevées. Je ne peux pas, pour décrire mes *Jennman*⁴² rentrer dans les concepts des autres. Je suis obligé d'admettre que ces concepts ne répondent pas à ma situation. Pour répondre à ma situation il faudrait prendre la pleine mesure qu'il existe des corps modelés, façonnés par l'histoire, au point qu'on ne peut pas se cantonner à parler exclusivement d'un corps humain. Mon corps, c'est aussi un corps mémoire, un corps histoire, cicatrice, trauma, frustré; un corps inventif, un corps déséquilibré... un corps chargé. Ce « corps là », est mon corps et il porte une épaisseur à laquelle je ne peux échapper. Je suis donc dans la nécessité de proposer de nouvelles pistes, un nouveau paradigme capable d'assoir cette perception particulière de moi-même vivant parmi les « autres » tout en étant profondément lié à mon environnement nature.

Le *Bigidi*, centre de la thèse de Blou, est une attitude du danseur de *Léwòz*. Dans cette attitude ou posture de danse le danseur est en perpétuel déséquilibre, en constante rupture ou dissonance corporelle avec l'harmonie et l'équilibre. Il est en négociation permanente avec la chute qui semble inévitable et qui en final de compte ne vient jamais. *Bigidi* en créole signifie, vaciller, trébucher, se rattraper au dernier moment pour éviter in extrémis de tomber.

Léna Blou décrit ainsi le *Bigidi* dans sa thèse :

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,

⁴² Mot créole signifiant Malaise, mal qui dérange, empêche l'harmonie, le bien-être.

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 et du désordre. [...] 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 Caribéen ⁴³.

Léna Blou me rappelle avec sa symbolique de l'harmonie et du désordre la nécessité de chercher à préserver et restaurer la culture ancestrale sans rejeter pour autant les valeurs d'autrui, dans un souci de valorisation plutôt que de confrontation. C'est cette nécessité de s'ouvrir au reste du monde que je retiens du travail de Blou. S'ouvrir au monde tout en gardant notre propre saveur, nos propres valeurs. Et pour conclure sur le positionnement et la démarche de Léna Blou je citerai encore dans le livre *Techni'ka*, Gladys M. Francis⁴⁴ :

C'est au creux des interstices, des manques et manquements que se positionne Léna Blou. Remontant les traces de *corporisation* ancrées dans une histoire coloniale qui ôte plus qu'elle ne donne, qui cèle plus qu'elle ne dévoile, qui blesse plus qu'elle ne soigne. [...] le *Bigidi* symbolise un corps *autre*, plein de ses différences culturelles ⁴⁵.

Léna Blou s'inscrit parmi les modèles avec lesquels je me laisse inspirer et rêver à cette méthode, voire à cette école de théâtre qui serait ancrée chez nous, en Guadeloupe. Ce sera aussi le vivier d'où sortiront les acteurs qui, par leur savoir et leur expertise, participent à rétablir l'équilibre dans la relation culture dominante -vs- culture dominée qui est la réalité du contexte guadeloupéen dans lequel a pris naissance ce projet de recherche. Cela représenterait un nouveau dialogue (équitable) dans lequel il n'y aura pas d'un côté une culture dominante qui impose, et, de l'autre, une culture dominée programmée à croire que la seule voie digne d'intérêt est d'imiter le dominant. Pour que notre héritage culturel puisse rayonner, nous avons besoin de ceux que je désigne comme des passeurs, les Néo-griots de notre modernité.

⁴³ blou, 2021, p.11.

⁴⁴ Docteure en études francophones, culturelles et théoriques, directrice du pôle international Sud-Atlantique de l'Institut des Amériques, department of World language and Cultures, université d'État de Géorgie, Atlanta, Géorgie, Etats-Unis.

⁴⁵ Blou, 2020, p.158.

1.2.3.3 L'émergence des Néo-griots

Dans le rôle du passeur que m'inspirent tant Eugenio Hernandez Espinosa que Léna Blou et Moïse Touré, s'ajoutent des personnes qui ont fortement marqués mon parcours de créateur, et desquels je tiens à brosser un bref portrait, afin de mieux saisir les éléments positifs et inspirants qui ont contribué à forger ma démarche artistique. Ces derniers que je qualifie affectueusement de Néo-griots, les passeurs, ceux qui font le pont entre la Tradition et la Modernité.

Daniel MARCELIN d'Haïti.

Daniel Marcelin est un homme de théâtre haïtien que j'ai rencontré dans le cadre du Festival d'Avignon en 1997. C'était au Théâtre des Halles dans le cadre d'un événement intitulé CARAÏBE organisé par le directeur du Théâtre des Halles, le metteur en scène Alain Timár. Cet événement réunissait des artistes d'Haïti, de Martinique et de Guadeloupe, des musiciens, des chanteurs, des comédiens. La troupe de théâtre du metteur en scène haïtien Hervé Denis était présente, était également présente à cet événement la conteuse haïtienne Mimi Barthélémy⁴⁶. Je faisais partie de cet événement en tant que comédien du spectacle *Lettres Indiennes* écrit par l'auteure guadeloupéenne Gerty Dambury.

⁴⁶ Née en Haïti (Port-au-Prince, le 3 mai 1939), **Mimi Barthelemy** fait ses études supérieures en France et vit ensuite à l'étranger : en Amérique Latine, à Sri Lanka et en Afrique du Nord. Ainsi commence son chemin vers le conte lié à une quête personnelle sur son identité de femme haïtienne vivant hors de son pays. Cette recherche l'amène d'une part à se rapprocher de la communauté haïtienne de France et d'autre part à entreprendre un long travail sur la voix, grâce auquel elle trouve accès à l'expression de sa mémoire. Pendant un séjour d'un an (1979-80) au Honduras, elle travaille avec les indiens caraïbes noirs Garifunas à la création d'un spectacle dans lequel ils se réapproprient leur histoire oubliée après leur déportation au 18ème siècle. De retour en France, riche d'une expérience que lui renvoie le miroir d'une identité semblable à la sienne, elle entreprend un doctorat d'Études Théâtrales à Paris VIII, sur le "théâtre de l'identité dans les minorités". Le chemin est tracé : elle se met à conter en puisant dans la tradition orale d'Haïti qui est en langue créole. Dans ses contes, elle tisse les deux langues, le français et le créole, dans le souci de transmettre ce qu'elle a reçu en partage et d'en être le témoin à part entière au sein de la francophonie.

Marcelin a dirigé jusqu'en 2015 l'école d'Art dramatique Le Petit Conservatoire qu'il a fondé à Port au Prince en 1999. Dans cette école, Daniel Marcelin a formé bénévolement des centaines de comédiens, sans moyens, sans soutien financier d'aucune sorte, mû par sa passion envers cet art, et par la conviction que: « Le théâtre est un outil de conscientisation sociale » (Annick Chalifour. L'Express 26 janvier 2016.) Marcelin fait partie des transmetteurs, qu'on appelle dans la tradition orale caribéenne « Les Anciens » qui transmettent les connaissances ancestrales. Pour reprendre les mots de la journaliste Annick Chalifour; « c'est un passeur de culture ». J'ai co-écrit la pièce de théâtre *L'épreuve de Virgilan* avec Daniel Marcelin. C'est une pièce qui fait partie d'une trilogie dont le thème est la parole. Cette pièce a été jouée en mai 2014 en Guadeloupe dans le cadre du Festival de Théâtre de la ville des Abymes, et elle a été invitée la même année au mois de juillet dans le Festival de Théâtre d'Avignon par Greg Germain et Marie-Pierre Bousquet directeur et directrice du TOMA en Avignon.

Eugenio HERNANDEZ ESPINOSA de cuba

Il me semble important de revenir ici sur Eugenio Hernandez Espinoza, puisqu'il fait partie de ces hommes de théâtre caribéens qui ont marqué mon parcours de créateur, en affirmant une identité caribéenne commune aux différentes régions de la Caraïbe. Il répète souvent en s'adressant aux caribéens: « intéressons-nous à ce qui nous unit plutôt qu'à ce qui nous sépare ». Sans doute Hernandez Espinosa veut-il dire par là que la diversité des langues dans cette région du monde, nos nationalités différentes, nos histoires différentes, les impacts différents que le colonialisme a laissé dans les différentes îles de la Caraïbe, tout cela ne devrait pas être un obstacle suffisant à notre rapprochement, à notre affirmation d'une identité commune qui nous rassemblerait. Eugenio Hernandez Espinosa fut l'un des hommes de théâtre les plus influents de Cuba. En 2005 il reçoit le Prix National de Cuba la plus haute distinction de la scène théâtrale cubaine.

Il est le directeur de la compagnie de théâtre Teatro Caribeño. Son théâtre se caractérise par l'inspiration qu'il puise dans la tradition orale, dans la culture populaire de son pays et dans les pratiques culturelles cubaines d'origines africaines. Nous avons pu observer que dans son théâtre, on trouve une forte présence du panthéon des dieux de la Santeria, qui,

telle que déjà mentionnée, est la religion populaire cubaine, d'origine Yoruba. Son théâtre rend hommage au génie populaire de son pays. Eugenio Hernandez a collaboré artistiquement à de nombreuses reprises avec la Compagnie Siyaj de Guadeloupe :

Avec notamment en 2011, des ateliers de jeu d'acteur et d'écriture théâtrale donnés par Teatro Caribeño, dans la ville de Port Louis, située dans le Nord Grande Terre en Guadeloupe. Et aussi avec des créations théâtrales et des mises en scène en 2004, Nelson Gonzalez Perez et moi-même avons joué la pièce de Eugenio Hernandez Espinosa, *El Venerable*. En 2003 je participe à *Con el tiempo* que je co-écris avec Eugenio Hernandez. Je joue dans cette pièce sous la direction de Eugenio Hernandez Espinosa.

Eugenio a été pour moi un mentor, le Maestro par excellence, un passeur de son expérience. Sa famille a été ma famille. Il m'a beaucoup appris sur mon état d'homme de théâtre, sur mon état de conteur, de poète, de chercheur, d'acteur, de metteur en scène, d'auteur. Il m'a fait connaître son pays, Cuba chaque jour de mieux en mieux. Son théâtre el Teatro Caribeño dans El Cerro, son quartier d'enfance à la Havane, est devenu ma base à Cuba. Voici une brève description d'une séance de transmission, à la manière du passeur d'expérience entre Eugenio et moi. Nous sommes en 2022. Je suis invité chez lui, à la Havane dans son appartement du quartier El Cerro.

Il me présente son épouse Ana et leur animal de compagnie un chiot qui répond au nom de Picci. C'est Eugenio qui se charge de la confection du repas, il a mis son tablier de cuisinier et prépare « el ajiaco » un plat très savoureux que connaissent tous les cubains. Le plat se compose d'une très grande variété de légumes généralement cuits avec de la viande, (on peut aussi confectionner une variante végétarienne). Pendant la confection du plat qu'il me décrit avec force détails, il me parle aussi de Cuba, de son quartier d'enfance El Cerro où il est né et a grandi. Il me parle de théâtre, il me parle de sa troupe de théâtre Teatro Caribeño dont il est le directeur et qui travaille dans un local situé dans le quartier où il habite, et où il me convie, El Cerro. Il m'écoute aussi. Il me fait parler de moi, de mon pays, la Guadeloupe. Pour qu'il puisse mieux comprendre la culture, la tradition, les chants et les danses traditionnels de chez moi, il me fait passer à l'action et à la démonstration en m'invitant à chanter et à danser devant lui des danses et des chants guadeloupéens. Il y a eu de nombreuses rencontres de ce type avec Eugenio. J'ai été par la suite invité à reprendre le même rituel, cette fois avec moi-même derrière les fourneaux et revêtu du tablier de

cuisinier, confectionnant un plat traditionnel guadeloupéen que je commentais en le préparant et en le servant avec la même force de détails explicatifs, et le même enthousiasme que celui dont Eugenio avait fait montre antérieurement.

J'ai compris que par ce rituel de partage, passant par la nourriture, Eugenio me proposait de manière indirecte une situation d'échange convivial qui lui permettait de me donner d'importantes indications sur son pays, sa culture ainsi que sur lui-même et sa relation avec l'art, avec le théâtre. C'était dans ce dialogue informel, dans un environnement de la vie quotidienne et au cours d'un rituel pratiqué par tout le monde au quotidien, que la transmission de connaissances importantes s'opérait.

Les plus importantes connaissances qu'il m'a transmises sur la culture caribéenne il me les a transmises en marchant dans les rues des quartiers populaires de La Havane, atablés dans des bistrot de Centro Habana, autour de bières ou de rhum cubain, au contact avec les gens les plus humbles et d'extractions les plus modestes. Dans tout l'intra-Caraïbe, on trouve un équivalent de l'arbre à palabre, utilisé par le conteur ou le griot entouré de son auditoire, c'est en général, un lieu public tel que Parque Central à la Havane. Chaque commune en Guadeloupe possède un tel lieu auquel la population a donné le nom de « Sénat », c'est là que se déroule le rituel de la parole, on parle de sport, on débat de certaines situations de la vie quotidienne. D'autres fois, toujours en marchant, Eugenio m'a mis en contact dans la Havana Vieja, avec les Orishas, les divinités du Panthéon de la Santeria. Il m'a parlé des rites et rituels de la Santeria. Il m'a expliqué comment les symboles de cette religion avaient une influence dans les arts. Son enseignement, ou plutôt cette transmission de connaissances dans son rôle de passeur, était empreint de l'indicible, de l'irrationnel que l'on retrouve dans l'univers de *El Monte* (Lydia Cabrera) ou de Lakouzemi (Monchoachi). Cela constituait à ses yeux la texture sacrée et organique à la fois de son univers théâtral. Cela m'a amené à réfléchir sur des équivalences qui pourraient exister ou bien être créées dans ma propre cosmogonie, dans mon propre paradigme. Eugenio avait donc une approche très « péripatéticienne », dans sa manière de me transmettre son expérience et ses connaissances de ce qu'il appelait, le génie populaire. À travers une marche dans les rues de El Cerro, il m'initiait à tout ce qui compose l'essence de sa culture, son paysage, sa cuisine, son idiosyncrasie. Cette fonction s'inscrit dans un non-système qui cherche à ne pas fixer le savoir dans un lieu conventionnel, un édifice en béton. Je poursuis cette marche

avec lui, depuis.

José EXÉLIS de Martinique

José Exélis est un homme de théâtre martiniquais que j'ai rencontré au temps où de retour en Guadeloupe, après ma formation de comédien au Danemark, je passais le plus de mon temps possible en Martinique. J'y étais attiré par la présence de Césaire, comme un papillon par la lumière. J'étais fasciné par l'ampleur de l'action que Césaire, alors maire de Fort de France, avait mise en place pour favoriser l'essor du théâtre en Martinique, allant même jusqu'à créer une troupe de comédiens professionnels salariés par la municipalité de Fort de France. Il s'agissait de la première troupe de théâtre professionnelle de la caraïbe francophone, la troupe de théâtre de *La soif Nouvelle*. J'ai d'abord connu José comme comédien. J'ai joué avec lui dans la pièce d'Aimé Césaire *Une tempête* dans une mise en scène d'Élie Penon, lui aussi issu de la troupe *La soif Nouvelle*.

Exélis est ensuite devenu l'un des metteurs en scène les plus connus de la Martinique. Il a collaboré artistiquement, à plusieurs reprises, avec la Compagnie Siyaj. Il a entre autres mis en scène en 2007 *Comme deux frères* la pièce que Maryse Condé a écrite à mon intention, et qui a été jouée dans le Festival d'Avignon, en 2009, au Théâtre du Balcon. Exélis m'avait déjà dirigé dans sa mise en scène de *Iago*, d'après Othello de Shakespeare en 2005. Voici ce qui est écrit sur le travail théâtral de José Exélis que nous trouvons sur le site de sa Compagnie de théâtre *Les enfants de la mer*:

Le projet artistique mené par José Exélis puise ses sources aux confluences du texte, de la danse, du chant et de la musique, pour laisser dire les mots, faire parler l'émotion dans l'esprit d'un théâtre total au travers duquel, José Exélis interpelle la notion de " tout corps en jeu ". Ce travail s'inscrit dans une écriture à la fois personnelle et caribéenne avec un parti pris de bascule imaginaire et rythmique qui emprunte à la tradition populaire⁴⁷.

José Exélis est donc un compagnon de route de longue date, le travail de sa compagnie *Les enfants de la mer* partage de nombreux points communs avec le travail de *Teatro Caribeño*, ainsi que *Le Petit Conservatoire* et *Siyaj*. Tous les quatre puisent dans la tradition orale, dans le magico-religieux de la caraïbe, dans l'art du conte caribéen, dans les pratiques culturelles caribéennes d'origine africaine. Cette inspiration les amène, en partant des

⁴⁷ Site de la compagnie *Les enfants de la mer* consulté en ligne le 13 mars 2017

pratiques culturelles caribéennes d'origines africaines, à des créations théâtrales qui partent de la tradition et s'inscrivent dans une contemporanéité et une modernité porteuse d'innovations, différentes et originales.

De cette tradition transposée, nous interrogeons l'universel à partir de nos chants, danses, contes et veillées, porteurs et riches de nouvelles théâtralités. Il y a toujours posé là, en osmose avec la mémoire ancestrale, l'imaginaire collectif de peuples multiples de la Caraïbe ; ce 6ème continent virtuel qu'il nous appartient de rendre tangible, artistiquement parlant s'entend⁴⁸.

Ce théâtre, protéiforme, tout comme celui de Siyaj se veut en résistance et en rupture avec la colonisation, avec l'oppression, avec le conventionnel, mais en lien avec l'histoire sanglante et violente de la colonisation qui reste présente dans la mémoire collective.

Lee JARAM de Corée

À cette liste de présentation des Néo-griots, je souhaiterais ajouter Lee Jaram. C'est une artiste coréenne que j'ai rencontrée antérieurement à mon séjour en Corée de Sud à K'Arts. Je trouve sa démarche inspirante, innovatrice et de nature à figurer dans cette liste des Néo-Griots qui jalonnent mon parcours. C'est une artiste du Pansori. Le Pansori est l'art coréen du récit chanté, accompagné au janggu, tambour à deux faces de percussion. Dans la préface du livre *Le dit de Sichuan, Pansori moderne* de Lee Jaram (Jaram, 2010, p.7-9), Kim Jong-Cheol décrit Le Pansori et la démarche de Jaram de la manière suivante :

[...]cela ferait donc au moins quatre cent ans que cette forme artistique existe.[...] mais le passage du XXème siècles s'est révélé difficile pour un genre qui s'est retrouvé peu à peu rangé dans les catégories des arts traditionnels à protéger du risque d'extinction. C'est pourquoi la création du Dit de Sichuan par Lee Jaram en 2007, et le succès qu'elle a aussitôt rencontré tant en Corée qu'à l'étranger, est un phénomène tout à fait remarquable. [...] ce Dit de Sichuan a la particularité d'être le premier Pansori à prendre sa source dans une œuvre occidentale, en l'occurrence *Der gute Mensch von Sezuan (La Bonne Âme du Sichuan)* de Bertolt Brecht[...] Pour répondre au défi qu'elle se lance, Lee Jaram va être ainsi amenée à inventer de nouvelles solutions de jeu et d'interprétation[...]Lee Jaram en adaptant *La Bonne Âme du Sichuan*, a respecté

⁴⁸ Site de la compagnie *Les enfants de la mer* consulté en ligne le 13 mars 2017

l'intrigue originale, mais elle l'a resserrée, et entièrement transposée dans la Corée⁴⁹

Lee Jaram a retenu mon attention dès la première fois où j'ai vu son adaptation de la pièce de Brecht *La bonne âme du Sichuan*. L'objet de la tradition dont elle s'empare, est un art ancestral de la Corée, le Pansori, dont les origines sont millénaires, un art hyper codifié. Le Pansori est une pratique culturelle certainement jalousement protégé par les gardiens de la tradition en Corée. Lee Jaram a l'audace de s'emparer de cette expression artistique, d'en bousculer quelque peu les règles et d'en faire, dans le cadre de sa recherche personnelle, le réceptacle pour l'adaptation d'une œuvre d'un auteur contemporain issu de l'extra-Corée et de l'extra-Continent asiatique. Cette première audace m'interpelle de manière inspirante. J'ai assisté à une représentation de cette adaptation de Jaram, après m'être renseigné sur le Pansori. J'ai été captivé par la finesse, et la grâce, la distance enjouée qui caractérisaient ce passage d'une pratique culturelle ancestrale à une expression contemporaine. J'y ai perçu des résonances et points communs avec mon propre ancrage dans mes pratiques culturelles avec la volonté toutefois de se tourner vers l'universalité. Certains de ces points communs avec ma propre pratique étaient par exemple l'utilisation sobre et efficace des codes responsoriaux et de l'activation de la dynamique pendulaire présents dans le Pansori et de manière assez similaire dans la pratique culturelle présente dans mon intra-*Lawonn*.

Moïse TOURÉ de Côte d'Ivoire

Je me permets de souligner encore une fois l'apport de Moïse Touré dans mon parcours artistique. Le protocole que Touré a mis en place et qu'il désigne comme *la cérémonie d'entrée dans un projet*, est calquée sur le modèle ancien de cérémonie d'initiation. Par cette manière de faire, on peut mélanger ancien et nouveau. Ce protocole peut être mis en place quel que soit le projet, quel que soit l'endroit dans le monde où l'on souhaiterait partir de la Modernité pour aller vers la Tradition. C'est sans doute là que je vois le lien avec la démarche de Lee Jaram et ma propre démarche : inventer des protocoles, des manières de faire, afin de partir de l'instant présent avec ses mœurs, *us* et coutumes actuels, et voir quelle passerelle établir avec certaines pratiques culturelles ancestrales.

⁴⁹ Jaram, 2010, p.7-9.

La Phagocytose du hasard, cet outil conceptuel sur lequel je reviendrai plus loin, que je me suis forgé et que j'ai utilisé lors de la mise en scène de *HDN*, est en pleine résonance avec cette manière de faire et ce protocole que Touré m'a inspiré.

Frank FOUCHÉ d'Haïti

Le metteur en scène et journaliste haïtien Frank Fouché propose, quant à lui, au dramaturge de prendre son inspiration dans le vodou. La préface du livre de Fouché, *Vodou et Théâtre*, cite le professeur Maximilien Laroche : « En considérant le vodou comme un pré théâtre, l'auteur fait le point sur les caractéristiques formelles, symboliques, mythiques et idéologiques sur lesquelles un dramaturge peut s'appuyer s'il veut se servir du vodou »⁵⁰. Fouché s'inscrit dans la démarche de Cyprien Touré, comme lui, il a cherché à travers une forme traditionnelle de sa région natale haïtienne, un geste théâtral qui lui soit propre.

C'est dans le même esprit que j'ai entrepris l'aventure théâtrale du projet *HDN*, cette adaptation d'*Histoire de nègre* d'Édouard Glissant, sur laquelle je reviendrai plus en détails, mais dont je peux déjà ici signaler l'un des aspects de la recherche. Cette recherche, tout comme celle des Néo-griots dont j'ai dressé le portrait, s'articule à travers une forme traditionnelle, le *Lawonn* qui en Guadeloupe se décline en : *Lawonn-Léwòz*, *Lawonn a Kontè*, *Lawonn a Vyé a moun mò* ou *Vyé Boukousou*. Je viens de nommer là les trois réceptacles de trois moments importants de pratiques culturelles guadeloupéennes qui s'inscrivent dans ma recherche. Je les avais déjà mentionnés, je tenais à les mentionner à nouveau. Je les aborderai de façon plus exhaustive au second chapitre. Ces trois *Lawonn* sont des hauts lieux de transmission du savoir ancestral et du génie populaire. Sont présents dans ces trois *Lawonn* : Poésie, Art théâtral, Art de la narration, Art du conteur guadeloupéen qui tel un griot moderne prend à témoin son auditoire, le harangue, l'invective, le secoue, use de la dynamique pendulaire, des codes responsoriaux, de jeux de mots, d'adresse direct à l'auditoire, la plupart du temps sous forme de tirades

⁵⁰ Fouché. F, 2017, *Vodou et théâtre- Pour un théâtre populaire*, Mémoire d'encrier, dans la préface de Maximilien Laroche.

improvisées. Le conteur guadeloupéen, qui est en fait l'héritier du griot africain, est polymorphe. C'est d'ailleurs ce caractère polymorphe qui fait que les Néo-griots peuvent s'inscrire dans la relation en rhizome chère à Édouard Glissant.

1.2.3.4 La pensée rhizome de Glissant

Il me faut maintenant introduire la pensée de Glissant, puisqu'elle est essentielle à ma réflexion artistique et qu'elle participe à la construction des concepts que je souhaite mettre en œuvre et en résonance avec le concept de l'identité rhizome que produit la relation dans le regard de ce grand penseur et poète martiniquais. Dans son ouvrage *Introduction à une poétique du divers* Édouard Glissant s'oppose d'une part au concept identité : « comme racine unique » et d'autre part prône : « l'identité comme rhizome, [...] comme racine allant à la rencontre d'autres racines »⁵¹.

En philosophie, le rhizome est un concept développé par Deleuze et Guattari. Un rhizome est un réseau de racine. Il est polymorphe. Pour Glissant, l'identité rhizome n'est ni une absence de l'identité, ni un manque d'identité, ni une faiblesse. Pour les néo-griots, il s'agit de partir de leur propre réalité paradigmatique, de leur propre « saveur » pour aller à la rencontre d'autres racines tout en gardant ce qui fait leur spécificité. L'identité rhizome, la relation rhizome c'est aller à la rencontre d'autres rhizomes pour avec eux donner lieu à des créations composites imprévisibles.

Cette idée d'une racine rhizome, est non seulement le propre de la culture antillaise, mais elle est aussi incarnée par mon propre parcours de créateur, celui qui est allé à la rencontre de l'autre et de son expression théâtrale, afin de mieux apprécier l'élan culturel qui se construit à partir de mon essence guadeloupéenne. Mon parcours de créateur est une construction rhizome par excellence, je suis dans un investissement total. La force du concept est générée par le fait que cette construction rhizome évolue sans cesse, mais sans

⁵¹ GLISSANT, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

perdre la trace de ses origines, la souche première continue de nourrir la racine en devenir, celle qui se construit à travers la relation. Cette relation ne peut opérer sans un enracinement profond dans le territoire. Puisque comme nous dit Glissant : « Si on entre dans la diversité du monde en ayant renoncé à sa propre identité, on est perdu dans une sorte de confusion »⁵². Pour Glissant, l'identité rhizome n'est ni une absence de l'identité, ni un manque d'identité, ni une faiblesse.

Pour les néo-griots dont je m'inspire, il s'agit toujours de partir de leur propre réalité paradigmatique, de leur propre « saveur » pour aller à la rencontre d'autres racines tout en gardant ce qui fait leur spécificité. L'identité rhizome, la relation rhizome c'est aller à la rencontre d'autres rhizomes pour avec eux donner lieu à des créations composites et imprévisibles.

Conclusion

Dans cette première partie de mon projet de thèse nous avons effectué un survol de mon parcours de praticien, un parcours constitué de recherche, d'éloignement, de distanciation et de retour. L'errance est mise en avant comme étant mon guide et une caractéristique de ma démarche artistique. Cependant, errance ne signifie pas pour moi errer çà et là sans but précis. Mon errance est Glissantienne, Braidotienne, Deleuzienne et Gatarienne, elle est donc rhizomatique car elle va à la rencontre d'autres rhizomes pour avec eux donner lieu à des créations composites imprévisibles. Être en mouvement perpétuel est pour moi une

⁵² Glissant-Gauvin, *L'imaginaire des langues, entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Éd. Gallimard, 2010, p.39.

forme de marronnage⁵³ artistique de l'être humain que je suis. Sans cesse, Édouard Glissant, symboliquement me souffle à l'oreille, la nécessité d'échapper à la pensée de système ou pensée continentale. J'entends me préserver ainsi des modes de pensées codées et des comportements d'enracinement. Mon errance est en résonance avec la pensée du tremblement, ou pensée archipélique prônées par Édouard Glissant. Ces pensées expriment le désaccord de l'auteur du *Discours antillais* avec les dogmatismes et la tyrannie des idéologies. L'objectif qui est mien, était aussi de présenter dans ce premier chapitre mon expérience théâtrale en tenant compte des réalités et des enjeux culturels, ontologiques, sociaux et historiques de l'archipel guadeloupéen. Je fais par là-même, le choix de contribuer à l'avancement et l'émancipation de mon métier d'homme de théâtre... caribéen. Maintenant que nous avons survolé mon parcours de praticien et de passeur, il est maintenant temps d'aborder le *Léwòz*, dont tous les éléments esthétiques m'apparaissent propices au développement d'une méthode théâtrale, ancrée dans la tradition caribéenne.

⁵³ Le maronnage, *mawonnaj* en langue créole, est la condition de l'esclave marron, *mawon* en créole. Le *mawon* a choisi de fuir la plantation qui le retient dans les fers de l'esclavage. Il a opté au péril de sa vie pour le *kaskòd*, la rupture plutôt que la servilité. Il a donc choisi l'errance momentanée pour la liberté.

CHAPITRE 2

LE LÉWÒZ ET LES ÉLÉMENTS DE SON ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE

J'é mets le postulat d'une théâtralité que je qualifie de Théâtralité *Léwòz*, qui est composée de trois éléments esthétiques fondamentaux : le *Lawonn* comme esthétique scénique, le *Gwoka*, comme esthétique musicale (rythmique et gestuelle) et, enfin, la dynamique pendulaire, comme esthétique dramaturgique. Dans cette théâtralité-là, musique, danse, théâtre, installation plastique, ne font qu'un.

Pourquoi j'ai choisi le mot *Léwòz* pour désigner ma Méthode, alors qu'il existe trois *Lawonn* ? Lorsque l'on observe de près ces trois *Lawonn*, on se rend compte que même si ces trois lieux de pratique culturelle ont chacun leurs spécificités, ils ont quand même un tronc commun. Ce point commun est le *Gwoka*. Le *Gwoka* en tant que musique, chant, danse circule d'un *Lawonn* à l'autre. On remarque donc une constante, c'est la présence d'éléments tels que le *Boulagyèl*, les codes responsoriaux, les *krik et krak* que l'on retrouve aussi bien dans la veillée que dans le *Lawonn* du conteur. Dans le *Lawonn-Léwòz*, les *krik et krak* sont remplacés par le système questions-réponses que dirige le chanteur soliste animateur central de la cérémonie du *Léwòz*. La veillée mortuaire est une tradition en voie de disparition en Guadeloupe, cela est dû à l'apparition en Guadeloupe des salons funéraires qui imposent leurs règlements restrictifs venus de l'Union européenne. Le conteur était jadis un personnage important de la *Véyé a moun mò*, appelée autrefois *Véyé Boukousou*, alias la veillée mortuaire. Le *Lawonn* du conteur subsiste de nos jours, sans toutefois atteindre l'intensité de la présence de la Cérémonie du *Léwòz* dans le paysage culturel guadeloupéen. Le *Lawonn* du *Léwòz*⁵⁴ est le grand résistant. Il a fait fi des diktats, tabous, ostracisations et interdictions érigés à son encontre. Il en a rencontré bon nombre sur son chemin. Il les a affrontés, défiés, combattus et défaits. Son chemin s'est tracé, âprement, souvent douloureusement. Son chemin a traversé les violences de l'esclavage,

⁵⁴ En créole on dit : *Lawonn-Léwòz* ou *Lawonn a Léwòz*

du colonialisme et du néo-colonialisme qu'il n'a pas fini de combattre. Cette lutte de résistance lui a valu la place de haut lieu et de bastion qui abrite en son intra-*Lawonn* un pan important du patrimoine immatériel de l'identité culturelle guadeloupéenne : le *Gwoka*.

Dans les manifestations de ces 3 *Lawonn*, j'identifie des points communs qui les relient les unes aux autres. Je note également l'existence d'une certaine porosité entre ces manifestations. En effet, dans la veillée mortuaire anciennement appelée en Guadeloupe *Véyé Boukousou*, il n'y avait pas de tambours traditionnellement, la présence du tambour se manifestait par le rythme du *Boula Gyèl*, (chant de gorge guadeloupéen qui imite le rythme et le phrasé du tambour) que l'on retrouve aussi dans le *Léwòz*. Explorons dès à présent de quoi est constitué le *Léwoz* qui m'inspire une méthode pour la mise en œuvre d'un théâtre guadeloupéen.

2.1 Le *Lawonn*

Dans sa forme scénique, le *Lawonn* constitue l'élément central du *Léwòz*. La particularité du *Lawonn* est d'annuler la frontalité et la séparation entre public et acteurs en les inscrivant dans la circularité tant spatiale que fonctionnelle. En effet, comme dans le *Léwòz*, un membre de l'assistance peut se muer en acteur central de la performance, et vice et versa, l'acteur peut se fondre en se métamorphosant en « public ». Nous observerons comment la pratique du *Lawonn* est traitée et développée dans les différents champs de savoir. Je commencerai par placer brièvement mon sujet de recherche dans son contexte historique, politique, social et culturel. Je passerai ensuite en revue la littérature consacrée au concept du *Lawonn*, en la regroupant dans trois familles, dans le but de maintenir la cohérence et le dialogue avec l'interdisciplinarité : Le *Lawonn* dans l'anthropologie, le *Lawonn* dans la musicologie, le *Lawonn* dans les arts (théâtre : musique, danse, conte). Il s'agit de mettre en dialogue et en résonance les savoirs susnommés autour d'un même sujet qui me permettra non seulement de mettre en lumière l'interdisciplinarité de mon projet, mais aussi, de creuser davantage mon sujet de recherche, tout en approfondissant ma réflexion. Parmi les ouvrages que j'ai consultés, le livre déjà mentionné de Joslen Gabali :

Diadyéé (2004) a particulièrement retenu mon attention. Ce livre rend compte de manière détaillée du déroulement d'une soirée *Léwòz*. Dans la plupart des documents consultés le mot *Lawonn* est utilisé directement, sous cette appellation et dans cette même graphie.

2.1.1 La dimension vibratoire du *Lawonn*

Pour aborder la dimension vibratoire du *Lawonn*, je me suis posé la question suivante : Qu'est-ce qu'une vibration ? En me posant cette question et en tentant d'y répondre, je me suis intéressé aux travaux de certains chercheurs tels que : Bovis, Bélizal, Chaumery, Morel...

Cette approche m'a permis de déduire que je pourrais entre-autre, m'appuyer sur leurs travaux afin d'identifier et de mettre en évidence l'existence de la dimension vibratoire située dans l'intra-*Lawonn* de la cérémonie du *Léwòz*. Cette dimension vibratoire je l'ai ressentie dès que j'ai fait connaissance avec cette pratique culturelle guadeloupéenne et sa configuration en *Lawonn*. J'ai bien sûr, au début, perçu cette vibration de manière organique et intuitive. Ma recherche dans le cadre du doctorat a créé, de mon côté, la nécessité de mettre un nom sur mon ressenti et d'aller plus loin que le purement intuitif. J'y parviens en m'intéressant aux travaux des chercheurs nommés antérieurement, ainsi qu'en m'appuyant sur des ouvrages tel que celui d'André de Bélizal et Paul-André Morel : *Radiesthésie, vibrations et ondes nocives* (2015), dont le résumé définit le travail de ces chercheurs comme suit :

[Ils] sont des pionniers dans la recherche des "ondes de forme" et dans ce que nous appelons aujourd'hui les ondes nocives, qu'ils nommaient à leur époque, les "forces invisibles". [...] Toutes les autres vibrations ont également une action sur l'équilibre ou le déséquilibre de la cellule vivante. Cette action peut être bénéfique et curative si la vibration émise a été judicieusement calculée, mais elle devient nuisible et dangereuse si le champ vibratoire est en désaccord avec l'organisme déficient ou malade. Cet ouvrage est le fruit des réflexions des auteurs sur la radiesthésie et sur le mystère des ondes qui nous entourent. Ce livre est la suite de *Essai de radiesthésie vibratoire* de Léon Chaumery et André de Bélizal dont les travaux ont ouvert un nouveau chapitre de la radiesthésie : l'étude physique de l'influence des vibrations issues des formes et des couleurs. Trente ans leur ont été nécessaires pour faire aboutir leurs recherches.

Ces chercheurs ont guidé ma réflexion sur le fait que tout ce qui nous entoure est vibration et que tout possède ce qu'on appelle une fréquence vibratoire qu'il serait possible de mesurer de même que l'on mesure les flux électriques.

La traduction d'un mot d'une langue à l'autre peut sembler correcte du point de vue sens, mais peut, en réalité dans la plupart des cas, être déplacée, voire inutilisable sur le plan vibratoire. Je prendrais pour exemple le mot *Lawonn* en créole. Son équivalent le plus évident semblerait être la ronde, mot français qui, pas plus que le mot cercle ne véhicule la vibration rituelle et culturelle qui se dégage du mot créole, *Lawonn*. De même que *rèpriz*⁵⁵ et *répondè*⁵⁶ n'ont vibratoirement aucun point commun avec leurs voisins et « faux amis » : reprise et répondeurs. De même que les officiants de la cérémonie du *Léwòz* que sont les *chachayè* ou *kalbasyé*⁵⁷ ne peuvent être désignés que par ces termes. Les appeler percussionnistes ou les désigner par tout autre nom c'est du point de vue vibratoire, les déconnecter de la dimension végétale et granuleuse avec laquelle ils sont en contact. J'emploie ici, à dessein, les mots « dimension végétale et granuleuse ». Les pratiques culturelles guadeloupéennes que j'aborde dans mon travail sont en effet liées à la connexion avec la nature et au respect de l'environnement dans lequel nous vivons dans cette partie du monde. Le *Léwòz* en Guadeloupe est une pratique culturelle qui représente pour moi une source d'enseignement et d'inspiration, non seulement dans ma pratique artistique, mais aussi, dans ma manière d'aborder la vie. J'observe dans le *Lawonn* du *Léwòz* en Guadeloupe, le souci de placer l'individu en harmonie et en corrélation avec son environnement minéral et végétal, avec la dimension tellurique, voire avec les quatre éléments, ainsi qu'avec le visible et l'invisible.

Ma trajectoire est en effet marquée par son caractère cyclique. Et c'est au centre d'un cercle, le *Lawonn* du *Léwòz*, que je mène ma présente recherche. Nous vivons entourés

⁵⁵ Moment musical lors de la cérémonie du *Léwòz* qui annonce la suspension du mouvement l'espace de quelques secondes, un peu comme en cinéma un soudain moment d'image figée ou de caméra lente. C'est dans ce court espace temporel que l'équilibre, mis à l'épreuve est rétabli, que de manière stylisée des décisions sont prises : improvisée, rapides, inattendues...

⁵⁶ Choristes dans la cérémonie du *Léwòz*.

⁵⁷ *Chachayè* ainsi que *Kalbasyé* sont dans la cérémonie du *Léwòz* des joueurs d'instruments de percussion faits de Calebasses, fruit du calebassier, évidées et remplies de diverses graines.

d'ondes et de vibrations. Il est malheureusement à déplorer que bien des ondes qui nous entourent dans le monde des nouvelles technologies ne nous sont pas favorables. Je m'expose volontairement depuis plus de quarante ans aux rayonnements d'ondes de formes et d'ondes sonores émanant du symbole circulaire qu'est le *Lawonn* du *Léwòz*.

Dans le *Lawonn* du *Léwòz*, appelée en créole *Lawonn a Léwòz* ou *Lawonn-Léwòz*, tout est vibration, à commencer par le tambour, l'instrument de base de la cérémonie. Ce tambour est appelé le *Ka*, la peau de ce tambour vibre sous les mains du *tanbouyé*, c'est le nom créole du joueur de *Ka*. La peau des tambours s'obtient à partir de la peau d'un cabri mâle pour les deux tambours qui ont le son le plus grave et à partir de la peau d'un cabri femelle pour le tambour qui a le son le plus aigu (Voir Annexe C). Ce dernier est celui qui improvise et dialogue avec le danseur lorsque celui-ci se présente dans l'intra-*Lawonn* pour raconter corporellement une courte histoire selon des codes bien définis. Les deux autres tambours au son plus grave, sont chargés de maintenir la cadence de manière métronomique. L'obtention et le traitement de la peau de l'animal qui entrera en vibration sous les mains du *tanbouyé* se déroule suivant un processus qui est en harmonie et en respect avec la nature, avec notamment l'observation de certains aspects tels que les phases lunaires : on ne choisit pas n'importe quel animal, on entame le protocole de préparation, de traitement, de séchage à des moments bien précis de l'année.

Les animaux dont la peau est utilisée à cette fin étaient déjà choisis pour l'alimentation humaine. Voici de manière succincte comment on procède en Guadeloupe pour préparer la peau du cabri qui fera corps avec le tambour appelé *Ka* : Dans un baril rempli d'eau et de chaux vive on met la peau à tremper pendant 2 jours. On ôte ensuite la peau du baril. On la fixe ensuite sur une palette à l'aide de clous. De la cendre est semée sur toute la surface de la peau jusqu'à ce qu'elle soit sèche (voir Annexe C).

Quant au bois qui est utilisé pour le corps du tambour, les mêmes règles de respect de la nature valables pour la peau prévalent aussi pour cette partie de l'instrument. Le bois est soit récupéré sur des fûts déjà existant, sinon le bois doit être coupé en respect de la lunaison. Le non-respect de cette dernière condition peut procurer un bois putrescible rapidement ou très attirant pour les insectes parasites qui vont en venir à bout rapidement (voir Annexe C).

Dans son article *Le voyage chamanique au tambour. Des traditions mongoles aux thérapies du troisième millénaire*, Laetitia Merli écrit :

Dans sa conception musicale, le son est la porte du monde invisible, les percussions sont les appels du chamane et les messages des esprits, les vibrations sont bénéfiques et curatives. Le chamane joue littéralement du tambour sur ses clients qui sont enveloppés, touchés, traversés par les vibrations de la peau tendue de l'animal. Cette peau plus ou moins travaillée selon les cultures, qu'il faudra chauffer au feu pour la retendre, renforce l'aspect vivant de l'objet. Le tambour sonne différemment, même parfois faux comme un vieux carton, selon l'humidité du lieu ; et quand la peau est bien tendue et chauffée, la vibration a une réalité tangible qui se ressent très profondément dans le corps.⁵⁸

Cet article de Merli souligne l'aspect vibratoire que j'ai détecté dans l'inta-*Lawonn* du *Léwòz*. C'est cette dimension vibratoire alliée à l'énergie générée par la dynamique pendulaire sur laquelle je travaille à mettre des noms afin de lui donner vie dans l'extra-*Lawonn*.

Il y a plusieurs chemins pour aborder et définir la vibration, surtout celle de l'intra-*Lawonn*. J'ai identifié et je souligne ici les points qui à mon avis sont en concomitance dans l'univers de Laetitia Merli et dans celui de l'intra-*Lawonn*. Voici comment sont définies certaines de ces concomitances dans l'univers de Merli : « le son est la porte du monde invisible ». Dans l'univers de l'intra-*Lawonn* aussi. Le protagoniste de la cérémonie *Léwòz*: le chanté par son chant relayé par les *ka* (tambours *makè* et *boula*) représente « les appels du chamane et les messages des esprits », Merli poursuit en indiquant: «Le chamane joue littéralement du tambour sur ses clients qui sont enveloppés, touchés, traversés par les vibrations de la peau tendue de l'animal». Merli signale également comment « la vibration a une réalité tangible qui se ressent très profondément dans le corps ». C'est aussi ce qui se passe avec les corps des *Jouwa* et tout particulièrement les corps des *Dansè* dans l'intra-*Lawonn*. Dans l'intra-*Lawonn* tout comme dans l'univers du chamane que décrit Merli, c'est aussi le vivant, la peau du cabri mâle pour le tambour *boula* et la peau du cabri femelle pour le tambour *makè*, qui sont un ensemble végétal, bois des tambours, animal, peau du

⁵⁸ MERLI Laetitia, « Le voyage chamanique au tambour. Des traditions mongoles aux thérapies du troisième millénaire », *Multitudes*, 2019/4 (n° 77), p. 169-176. <https://www.caim.info/revue-multitudes-2019-4-page-169.htm>

cabri tendue sur les tambours et aussi les graines contenues dans les instruments de petite percussion (Chacha, ou calebasse, fruit du calebassier évidé et dans lequel on place des graines qui secouées par le musicien, le *chachayè* ou *kalbasyé*, se mettent en vibration). La vibration émane du matériau même, de sa substance, tout cela participe à la dimension vibratoire de l'ensemble que produit l'intra-*Lawonn* du *Léwòz*. Léna blou décrit d'ailleurs aussi cette dimension vibratoire de la façon suivante:

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 corps⁵⁹.

Dans ce lieu, la vie et la mort, le minéral, le végétal, l'organique, le visible, l'invisible se rencontrent dans la discrétion d'un moment éphémère, l'espace d'une vibration. Je vérifie ici la pertinence de la définition de Ruprecht au sujet du théâtre : « Le Théâtre est par définition un art de l'éphémère, un processus dans le temps et l'espace dont le moment discret de la représentation s'anéantit dès que l'événement prend fin »⁶⁰. L'intra-*Lawonn* est en effet le lieu, non de théâtre certes, mais tout au moins d'une certaine théâtralité (ou d'une théâtralité certaine). Le court moment d'une position lunaire et celui de la brève fulgurance de la résistance d'une peau fragile tendue sur un support en bois tambourinée par les mains du *makè* et celles des *boularyen* pour célébrer par le chant, la musique et la danse la présence vibratoire de ceux qui sont montés *Ofilao* (décédés). Et pour rendre hommage aux *jouwa* qui sont encore dans notre dimension.

⁵⁹ Léna Blou 2021, p. 317

⁶⁰ Ruprecht, 2005, p.11

2.1.2 *Lawonn* dans l'anthropologie

Dans le champ de l'anthropologie culturelle, le *Lawonn* en Guadeloupe est lié à une configuration circulaire (son nom l'indique) qui admet une interactivité et une participation dans laquelle chacune des personnes présentes est admise, selon son degré d'initiation, de connaissance et d'expérience, à jouer un rôle dans « l'écriture » du scénario qui prend vie et forme dans l'instant présent. Cette écriture en « *live* » s'effectue de manière corporelle, vocale, rythmique, musicale, chorégraphique, contée, jouée, proférée, déclamée, chantée, mimée, improvisée, poétisée.

Dans d'autres endroits du monde, dans d'autres cultures, le *Lawonn* peut avoir d'autres noms. Dans d'autres cultures on l'appelle Cercle. Je me tourne à présent vers un peuple et une autre culture pour laquelle l'espace que nous nommons le *Lawonn* a un équivalent dans leur propre ontologie et revêt une très grande signification. Il s'agit des Amérindiens (Premières Nations) d'Amérique du Nord. Pour ce peuple, le « Cercle sacré de la vie » est l'espace circulaire dans lequel est reconnu et honoré chaque individu dans sa dimension spirituelle. Dans cette culture, ce symbole représente un lieu d'énergie où l'être humain est en accord avec l'Univers. Voici ce qu'écrit à ce propos l'historien et philosophe autochtone Georges E. Sioui : « Toute chose que fait un Indien [terme employé par l'auteur] est faite dans un cercle, et il en est ainsi parce que le Pouvoir de l'Univers agit toujours moyennant des cercles [...] Toutes choses que fait le Pouvoir de l'Univers, il le fait en cercle »⁶¹. Cet écrit de Sioui est en grande résonance avec la terre de Guadeloupe où est encore vibrante et palpable la présence des Premières Nations d'Amérique qui habitaient cette région du monde avant l'arrivée des premiers colons européens.

Selon Jean-Baptiste Etienne qui souligne l'effcience du *Lawonn*, le *Bèlè* (qui a lieu dans l'enceinte du *Lawonn*) « [...] est une pratique artistique de Martinique qui mêle musique, danse et conte. Il connaît à l'aube du XXI^e siècle un développement sans précédent sous des configurations multiples et diversifiées » (Étienne, 2008, quatrième de couverture). De son côté Léna Blou remarque : « Ici, l'espace, est parfaitement délimité par le *Lawonn* (la

⁶¹ Sioui, 1989, p. 13.

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 »⁶². Le champ de la sociologie dans le *Lawonn*, est abordé dans le livre « Matrice » *Bèlè* du professeur Jean-Baptiste Etienne:

[...]Il [le *Bèlè*] s'implique surtout dans les domaines de la vie sociale comme les mouvements sociaux, la politique, la culture, l'enseignement et la création [...]Le *Bèlè* s'élabore artistiquement à partir d'une sorte de « matrice » socio-musico-chorégraphique. La « Matrice » *Bèlè* permet ainsi de créer des configurations du *Bèlè* en fonction du contexte social, historique et géographique.[...] les Nouveaux Libres issus de l'abolition de l'esclavage en 1848 trouvent dans le paysannat un espace social susceptible de garantir la liberté effective grâce à l'accès à la propriété foncière dans les mornes.[...]Le travail mute de sa forme servile à sa nature volontaire et représente ainsi un élément culturel central. Cette mutation culturelle s'exprime à travers la création de sociétés paysannes qui se fondent sur l'entraide ou « coup de main ». Ce don contre don du travail se formalise et se ritualise en une diversité de *Bèlè* d'entraide qui alterne travaux et danses pour symboliser un mode social qui lie subsistance et réjouissance. (Étienne, 2008, quatrième de couverture)

Dans le *Lawonn* du *Léwòz* on observe également l'implication sociale issue de la paysannerie guadeloupéenne, de la coupe de la canne, des revendications des ouvriers agricoles et ce voisinage entre les travaux des champs, les danses, la musique. Je vous propose cette citation d'Étienne Jean-Baptiste tirée de son livre « Matrice *Bèlè* » (2008, quatrième de couverture) : « [...] Le travail mute de sa forme servile à sa nature volontaire et représente ainsi un élément culturel central ». En partant de cette citation, j'analyse le *Lawonn* à partir du champ de la sociologie.

Nous sommes en 1848 année de l'abolition de l'esclavage. Certains esclaves ont pu acheter leur liberté avant cette date. Après cette date, les usiniers békés pour stimuler l'émulation parmi leurs ouvriers agricoles et pour augmenter le rendement, accordaient à certains anciens esclaves qui travaillaient sur les terres de l'usine, des facilités pour accéder à la propriété des cases où ils habitaient à proximité de l'usine. D'autres Nouveaux libres se voyaient octroyer ou céder pour un prix abordable des lopins de terre de superficies parfois conséquentes. Les anciens esclaves sortent alors de la servilité dans le travail pour passer au travail volontaire. C'est alors qu'en entrant dans le paysannat, on entre dans un élément

⁶² Blou, 2021, p.62.

culturel important. La cérémonie du *Léwòz* qui est née, dans un premier temps, de la nécessité pour les esclaves de se réunir loin de la présence des maîtres, devient après l'abolition, l'occasion pour les ouvriers agricoles, de se rencontrer dans le *Lawonn* de la cérémonie du *Léwòz* pour oublier momentanément la rigueur du travail dans les champs de cannes à sucre. On mangeait, on chantait, on dansait, on buvait, on faisait retentir le *Ka*. Ces rencontres avaient lieu après que les ouvriers agricoles aient touché leur quinzaine ; le salaire qui leur était versé toutes les deux semaines pour leur travail exténuant dans les champs. Ils improvisaient des chants en mémoire des ancêtres, en mémoire des nègres marrons, ceux qui avaient combattu pour s'enfuir de la plantation, pour échapper à leur condition servile, parfois au prix de leur vie. On trouvait donc en Guadeloupe cette détermination de perpétuer la cérémonie du *Léwòz*, réceptacle de l'hommage à ceux des ancêtres qui sont « *montés Ofilao* » (décédés) en combattant pour leur liberté. L'intra-*Lawonn* est aussi le lieu où l'on célèbre le vivant.

Toujours dans son livre « *Matrice Bèlè* » Étienne Jean-Baptiste décrit le *Lawonn* dans lequel a lieu en Martinique, la pratique culturelle martiniquaise appelée *Bèlè*, de la manière suivante :

« Le principal but du *Bèlè* est celui de rassembler la communauté, [...]Le *Lawonn* assure le jeu relationnel fondé sur la participation : assister c'est participer, participer permet d'officier ». (Jean-Baptiste, 2008, p.139). Il m'apparaît important de souligner que le passage de l'esclavage à la paysannerie, fait émerger le phénomène du *koudmen*. Tel que l'exprime Jean-Baptiste sur le quatrième de couverture : « Cette mutation culturelle exprime à travers la création de sociétés paysannes qui se fondent sur l'entraide ou *koudmen* ». Le *koudmen* est en effet en lien avec l'intra-*lawonn* et la participation du groupe Voukoum dans l'élaboration du spectacle *HDN*, qui fait l'objet de mon étude de cas et sur lequel nous reviendrons au chapitre 4.

2.1.3 *Lawonn* dans les arts (théâtre, musique, conte)

J'ai choisi de présenter et d'analyser le travail de deux groupes de théâtre guadeloupéens qui ont marqué mon parcours pour développer ce chapitre en lien avec la théâtralité du

Léwoz dont ces deux groupes forgent l'expérience. Il s'agit des groupes Cyclone en Grande Terre, et Volkan sur la Basse-terre. Ces deux groupes ont intégré dans leur travail, les paradigmes guadeloupéens liés au contexte culturel et social de Guadeloupe : contes, théâtre, musique, langue créole, chants, danses. Leur production théâtrale s'est effectuée avec une importante prise en compte du patrimoine immatériel guadeloupéen et des valeurs et concepts contenus dans le phénomène du *Lawonn*.

2.1.3.1 Aspects du *Lawonn* dans le théâtre du groupe Cyclone

L'histoire du théâtre du Cyclone : Une aventure humaine et militante de jeunes dans les années 70. En 1981, je retourne en Guadeloupe après un long séjour au Danemark (9 ans), où j'ai étudié (de 1975-1979) à l'École Nationale de Théâtre du Danemark (Statens Teater Skole i København). Je cherche activement à me reconnecter à la culture, à la langue, à la musique, à l'histoire, à l'oralité et aux racines identitaires qui me lient à mon pays d'enfance : La Guadeloupe. D'emblée, je comprends et j'analyse la situation : culture dominante (la française), culture dominée (la créole) qui prévaut en Guadeloupe. Je suis conscient que pratiquer un théâtre qui calque, reproduit, ou importe un théâtre français dit « métropolitain », n'est pas du tout ce que je recherche ou ce que je suis venu faire en Guadeloupe. S'ensuit alors pour moi une longue période de réflexion, de recherche, d'expérimentation, d'apprentissage du créole écrit, à travers des ateliers d'animation, des ateliers de contes et de marionnettes en direction du jeune public. Je me produis également dans la créations de spectacles pour enfants inspirés par le riche capital de tradition orale et d'art de la narration contée dont dispose la Guadeloupe. Je ne suis pas satisfait, je me tourne un temps vers d'autres activités artistiques : le chant, la musique, la danse. Je continue à m'interroger sur la possibilité de pratiquer un art théâtral qui soit connecté à la réalité paradigmatique de la Guadeloupe et qui puisse s'affirmer sur les scènes contemporaines internationales.

L'aboutissement de ma quête est enfin concrétisé dans le milieu des années 80 par ma rencontre avec la troupe de théâtre Cyclone. J'ai assisté à cette période-là à de nombreuses

représentations de la troupe de théâtre Cyclone. J'ai suivi de nombreux stages de formation dirigés par Cyclone et j'ai été invité plusieurs fois à participer en tant que comédien à certains de leurs spectacles. J'ai collaboré artistiquement à des co-écritures qui m'ont amené à jouer sur scène sous la direction de membres fondateurs de Cyclone, tels Arthur Lérus ou Alain Verspan.

Je me souviens de longs moments de stages passés avec Cyclone, déconnectés du contexte urbain, immergés dans la nature et la campagne guadeloupéenne. Autour d'un *boukan* (un feu de camp). En présence de chanteurs et musiciens de *Gwoka*, invités à nous rejoindre. Logés tous sous le même toit, pratiquant le rituel du partage de la nourriture et le rituel de la palabre, pratiquant sans que je m'en rende compte tout de suite, un théâtre intimiste, immersif dans lequel il n'y avait pas de frontière entre le public et les acteurs. Un théâtre dans lequel prévalait la forme géométrique du *Lawonn-Léwòz* qui allait petit à petit devenir mon objet de recherche et d'étude.

L'histoire du Théâtre du Cyclone occupe une place essentielle dans le panorama théâtral guadeloupéen, trouvant ses racines lors d'une rencontre inoubliable avec le prestigieux Jean-Marie Serreau. Cette forme théâtrale spécifique en Guadeloupe émerge des profondeurs de l'histoire et de la culture de cette île des Antilles françaises. Le Théâtre du Cyclone est un mouvement théâtral novateur et engagé, qui explore avec audace les problématiques sociales, politiques et culturelles propres à la Guadeloupe.

La naissance du Théâtre du Cyclone qui remonte aux années 1970, est une période marquée par une effervescence culturelle et une prise de conscience grandissante de l'identité guadeloupéenne. Les artistes locaux ont commencé à remettre en question les formes théâtrales traditionnelles importées de la métropole française, et ont entrepris de développer une esthétique théâtrale qui reflète leur réalité insulaire.

Ce que j'ai trouvé comme connaissance dans *le Lawonn-Léwòz*, au début des années 80, Cyclone le pratiquait depuis le début des années 70. Ma rencontre avec eux a été décisive pour le reste de mon parcours. Je pense qu'elle a été aussi importante pour moi que leur propre rencontre avec Jean-Marie Serreau. Dans un article intitulé « L'émergence d'une pratique théâtrale guadeloupéenne contemporaine » publié dans *Africultures*, Alvina

Ruprecht⁶³ s'exprime ainsi sur cette rencontre entre Jean-Marie Serreau et le Théâtre du Cyclone :

Lorsque Arthur Lérus et les "gars des Abymes"⁶⁴ sont arrivés pour suivre le stage de Jean-Marie Serreau en août 1970, personne ne se doutait que cette rencontre entre un metteur en scène mondialement connu, et ces jeunes artistes parfaitement inconnus, mais profondément troublés par leur être dans le monde, allait aboutir à une forme de libération par la création théâtrale. La nature même de ce stage, dont il sera question ici, était déjà une indication de la différence profonde entre l'évolution de la pratique théâtrale en Guadeloupe et celle qui s'est développée en Martinique où déjà la troupe d'Henri Melon (le Théâtre Populaire Martiniquais) était bien établie et de grands auteurs tels qu' Aimé Césaire, Daniel Boukman, Georges Mauvois et Vincent Placol, avaient déjà ou étaient en train de définir la dramaturgie martiniquaise. Toutefois, l'institution culturelle sur place à l'époque n'en tenait pas compte et ces auteurs n'étaient pas encore joués en Martinique et encore moins en Guadeloupe. Notons cependant que la création du Festival culturel de Fort-de-France par Aimé Césaire en 1972, avec entre autres, la présentation de *Une tempête* montée par Yvan Labéjof, proche collaborateur de Jean-Marie Serreau, a marqué le début d'une grande entreprise de rassemblement des créateurs des scènes francophones et créolophones d'origines africaines, américaines et caribéennes sous le signe de la Négritude⁶⁵.

Le choix du terme "cyclone" pour décrire cette approche théâtrale trouve son inspiration dans les ouragans qui frappent régulièrement la région. Les ouragans sont à la fois des événements puissants et destructeurs, mais également des moments de renaissance et de résilience. Le Théâtre du Cyclone en Guadeloupe s'efforce de capturer cette dualité et de représenter les bouleversements sociaux et culturels de l'île avec une intensité captivante. Stéphanie Bérard, chercheuse associée au Laboratoire SeFeA (Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité) de l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, a analysé le style de théâtre pratiqué par Cyclone dans son article paru le 15 mars 2010, intitulé *Petite histoire du théâtre francophone et créolophone : de la scène coloniale aux dramaturgies antillaises contemporaines, les raisons de l'émergence d'un théâtre*

⁶³ Ruprecht, 2010, « Arthur Lérus et le Théâtre du Cyclone : l'émergence d'une pratique théâtrale guadeloupéenne contemporaine », *Africultures*, (n° 80-81), p. 102-107

⁶⁴ Expression de Josette Catalan qui allait devenir membre de la troupe du Cyclone après le stage. Entretien inédit, An mitan zyé (Gosier), 9 juin, 2007.

⁶⁵ Ruprecht, 2010, p.102.

*engagé*⁶⁶. Selon elle, cette forme de théâtre a pris naissance en réaction à des mouvements d'opposition violemment réprimés, tels que les manifestations de 1959 à Fort-de-France en Martinique et en 1967 à Pointe-à-Pitre. Les associations étudiantes (l'AGEG et l'AGEM, Association Générale des Étudiants guadeloupéens/martiniquais) se sont engagées dans la lutte contre l'assimilation et pour l'indépendance, et le théâtre est devenu un moyen de réveiller les consciences. Parmi les jeunes auteurs engagés, Joby Bernabé s'est illustré en dénonçant la politique d'immigration organisée par la métropole et le bureau du BUMIDOM dans sa pièce *Kimafoutiésa*, créée collectivement et jouée à Paris en 1973, puis à Fort-de-France en 1976. Dans cette pièce, le créole prédomine, ce qui diffère de la pièce *Les Négriers* écrite par Daniel Boukman deux ans plus tôt, qui compare la politique d'immigration française à la traite négrière.

En Martinique, Auguste Macouba met en scène la répression policière brutale lors des émeutes de Fort-de-France en 1959, dans sa pièce *Eia Manmaille-la* (1968), tandis qu'Henri Melon dénonce la toute-puissance du pouvoir colonial dans *Fils de la nuit* (1973), mise en scène par l'auteur et jouée par la troupe du TPM (Théâtre Populaire Martiniquais). En Guadeloupe, Sonny Rupaire, dans sa pièce *Somambil* (1975), situe l'action dans une bananeraie où s'affrontent ouvriers agricoles, syndicats et patronat.

Le théâtre devient rapidement un lieu de débats et un espace de parole, où les échanges verbaux et idéologiques animés remplacent la recherche dramaturgique. La langue créole est arborée comme un symbole d'affirmation identitaire et une arme pour se libérer de l'aliénation. Le message politique se mêle parfois à la recherche esthétique pour les troupes d'avant-garde, telles que le Théâtre du Cyclone fondé en 1972 par Arthur Lérus, la troupe Poulbwa créée la même année par Robert Dieupart, ou encore le Théâtre du Volkan fondé en 1976 par Alex Nabis.

Ce théâtre créolophone, très engagé sur les plans politique et identitaire, résulte de créations collectives basées sur l'improvisation, ce qui en fait un théâtre largement novateur. Les metteurs en scène mettent l'accent sur le travail gestuel, les mouvements du corps, les mimiques et la voix, conscients des potentialités physiques de l'acteur, certains ayant

⁶⁶ Cet article est partiellement inspiré du chapitre I de son ouvrage *Théâtre des Antilles : traditions et scènes contemporaines* (Paris, L'Harmattan, « Images plurielles », 2009).

bénéficié de l'enseignement de maîtres tels que Jean-Marie Serreau, qui a animé des stages d'art dramatique et a su donner confiance aux membres de la troupe du Cyclone, la plus ancienne de Guadeloupe.

Les pièces du Théâtre du Cyclone en Guadeloupe abordent des thèmes tels que la colonisation, l'identité créole, les inégalités sociales, la discrimination raciale et la négritude. Elles se caractérisent souvent par un mélange de langues (créole, français), de styles musicaux (*Gwoka*, *Boulagyèl*, musique de carnaval, etc.) et de formes artistiques variées (danse, musique, poésie, marionnettes, etc.).

Hazaël-Massieux dans son étude sur le théâtre créolophone dans les départements d'outre-mer, souligne les différents courants apparus aux Antilles-Guyane à partir des années 1950.

Elle distingue notamment :

Un théâtre "militant" qui exprime des revendications sociales ou politiques en mettant en scène des événements suscitant la révolte. Ce théâtre, habituellement en créole, a connu ses succès les plus marquants dans les années 1970 et 1980. Parmi les œuvres relevant de ce courant, on trouve *Aie Man-maille là* (1968) d'Auguste Macouba, *Nuit blanche* (1973) montée par le Théâtre du Cyclone en Guadeloupe, ainsi que les pièces de Daniel Boukman, telles que *Chants pour hâter la mort des Orphées* (1967), qui critique l'ambition des poètes antillais comme Aimé Césaire de changer le monde par l'écriture ou *Ventres pleins, ventres creux* (1971), une satire burlesque. *Les Négriers*, une pièce de Boukman sur la nouvelle traite des Noirs, cherche à montrer comment autrefois les nègres ont été arrachés à l'Afrique pour aller fertiliser les champs américains et engraisser le capitalisme occidental. Voilà qu'on assiste aujourd'hui à un voyage dans l'autre sens ! On prend des nègres aux Antilles et on les envoie en France pour exécuter les travaux dont les Français ne veulent pas⁶⁷.

Le théâtre du Cyclone en Guadeloupe a influencé de nombreux jeunes artistes et compagnies de théâtre, jouant ainsi un rôle clé dans le développement et la promotion du théâtre en Guadeloupe et en Martinique. Il a également exercé une influence sur d'autres mouvements artistiques locaux, tels que le groupe Kassav. Ces influences se retrouvent dans les performances théâtrales qui intègrent souvent des chants, des danses et des rythmes traditionnels guadeloupéens.

⁶⁷ Hazaël-Massieux, M.-C. (2000). Le théâtre créolophone dans les départements d'outre-mer. Traduction, adaptation, contacts de langues. L'Annuaire théâtral, (28), p.26.

Au fil des années, le théâtre du Cyclone en Guadeloupe a gagné en reconnaissance et en visibilité, tant sur le plan local que régional. Il est devenu un puissant moyen d'expression des réalités et des aspirations du peuple guadeloupéen, ainsi qu'un outil de critique sociale et politique.

Depuis le début des années 80, la troupe Cyclone s'est engagée dans l'organisation de stages et de rencontres afin de former de nombreux jeunes et adultes à l'art du théâtre. Le lieu de prédilection de la tenue de leurs ateliers et stages de théâtre était à Saint François au lieu-dit Bien Désirée. À cette époque, Cyclone mettait en place des camps d'entraînement qui s'étendaient sur plusieurs jours, préfigurant ce que l'on appelle aujourd'hui des résidences d'artistes. Le travail du Cyclone ne se limitait pas à la simple mise en scène des pièces. La troupe était attentive à l'esthétique de la forme en *Lawonn*, à l'interactivité public-acteurs. Elle accordait une importance particulière au développement des personnages, ainsi qu'à la conception des costumes et des maquillages. Cyclone a également contribué de manière significative au développement de la technique de conception de lumière au développement de la scénographie et de la création des décors.

Le festival de Théâtre de Fort-de-France est devenu un terrain d'expérimentation pour le théâtre du Cyclone. Ce Festival a été un lieu de rendez-vous très fructueux pour la troupe. Dans son article « *Arthur Lérus et le Théâtre du Cyclone : l'émergence d'une pratique théâtrale guadeloupéenne contemporaine* », Alvina Ruprecht décrit ainsi l'expérience de Cyclone au Festival culturel de Fort-de-France :

La troupe a été invitée à la deuxième édition du Festival culturel de Fort-de-France où ils ont rencontré la troupe haïtienne les Kouidor, établi des contacts et lancé les prochaines étapes de leur aventure théâtrale : une vingtaine de créations avec presque autant de reprises, les invitations successives au Festival culturel de Fort-de-France jusqu'en 1996, jusqu'à la création de son propre espace culturel An mitan zyé (Labrousse, Gosier) en 1997. Il est vrai que le processus de travail s'est modifié au cours des années, il y a eu des ruptures, des retrouvailles, des conflits et d'excellents souvenirs. Certains anciens collaborateurs ont créé leurs propres troupes, n'étant pas toujours d'accord avec les choix de Lérus, mais quelle que soit la nature de ces relations, le Théâtre du Cyclone a touché d'une manière ou d'une autre quasiment tous les praticiens de la scène guadeloupéenne et pour cette raison, l'histoire de la troupe reste à écrire, car elle est en quelque sorte, le récit fondateur d'une expérience incontournable du théâtre d'ici⁶⁸.

⁶⁸ Ruprecht, 2010, p.107.

Le théâtre du Cyclone en Guadeloupe est un mouvement théâtral singulier qui émerge de l'histoire et de la culture guadeloupéenne. Cyclone était animé de la volonté d'explorer les enjeux propres à son espace, son contexte paradigmatique et ontologique. Sa démarche était inspirée par la communication en *Lawonn*. On retrouve cette communication en *Lawonn* souvent discrète et finement affirmée dans les productions de Cyclone.

Dans une représentation théâtrale de Cyclone, les acteurs surgissent souvent du public. Il arrivait parfois que les acteurs en plein milieu de leur jeu d'acteur se mettent à interpeller un des spectateurs ou l'ensemble des spectateurs et qu'ils aient un bref échange avec la ou les personnes interpellées. Tout cela participe à la dynamique pendulaire (Voir, chap.2.3, p.93). Cette dynamique pendulaire s'ajoute à la dimension vibratoire inhérente au *Lawonn* présente dans le travail de Cyclone. C'est cette forme que perpétue Siyaj dans son propre travail de production théâtrale.

En conclusion, les aspects du *Lawonn* dans la production du théâtre du Cyclone n'apparaissent pas de la même manière que dans le travail de Siyaj. Pas d'approche scénographique dans le style de Siyaj dans HDN, à la périphérie du *Lawonn* avec la présence du cyclorama composé de 12 paravents qui soutiennent un écran de tulle qui fait le tour du *Lawonn*, avec comme effet de rendre la présence ancestrale visible ou non, selon l'éclairage. Pas de création d'effets audio-visuels ni la présence de musiciens en « live » étant partie prenante de la narration scénique. Il n'en demeure pas moins que le travail, les choix scéniques, la démarche artistique, l'action et les productions de Cyclone dans le paysage théâtral guadeloupéen demeurent incontournables.

Cyclone a ouvert d'importantes pistes menant à un nécessaire travail de décolonisation de l'imaginaire, d'éradication des stéréotypes, poncifs et clichés habituels toujours vivaces dans le culturel et l'artistique, toujours présents dans le contexte de situation dominant-dominé qui est celle de la Guadeloupe. De nos jours encore il est nécessaire de poursuivre ce travail commencé par ceux qui nous ont précédés. Cyclone a travaillé à mettre en valeur une culture dénigrée et sous-estimée : la culture créole. Le conteur caribéen en Guadeloupe et en Martinique agit dans un *Lawonn* à l'intérieur duquel il crée et favorise une atmosphère intimiste et immersive. Il entretient une intense interactivité avec son public, le harangue, le sollicite, le provoque, le taquine, l'exhorte. C'est ce que faisait Cyclone dans ses productions théâtrales.

En ce qui concerne ma propre recherche-création ; je peux reprendre la phrase que j'ai utilisé au paragraphe : La dimension vibratoire du *Lawonn* : *S  son a tanbou-la ki menn  mwen*. C'est le son du tambour qui m'a amené (Jusqu'au lieu du *L w z*). C'est ce même son qui m'a amené jusqu'à la troupe Cyclone et pour parfaire cette conclusion j'ajouterai en citant un dicton créole : *Travay d y  p k  manny * : Le travail, (mon travail de recherche), continue.

2.1.3.2 Aspects du *Lawonn* dans le théatre du groupe Volcan

Le groupe de théatre appelé Volcan est emblématique de mon retour sur mon  le natale et mon désir d'ancrer mon travail d'acteur dans ma propre culture. Je n'ai pas eu le même contact ni la même relation avec le Th atre Volcan que ceux que j'ai eu avec Cyclone. Ce qui m'a conduit vers ce dernier, c'est littéralement *son a tanbou-la ki menn  mwen*, (C'est le son du tambour qui m'a amené à eux). Le son du tambour qui résonne dans Le *Lawonn* de la cérémonie du *L w z*. En ce qui concerne le groupe Volcan, c'est la première porte qui s'est ouverte pour moi, comme réponse à ma recherche d'un théatre qui me corresponde sur le plan culturel, ontologique et paradigmatique. Cyclone était basé dans la partie orientale de la Guadeloupe : La Grande-Terre. Je suis né à Saint-Claude, ville voisine de Basse-Terre où j'ai grandi et où j'ai passé une partie de mon enfance. Basse-Terre (la ville) se trouve dans la partie ouest de la Guadeloupe dans la région géographique que l'on appelle aussi Basse-Terre.   chaque fois que je revenais en Guadeloupe après une période d'errance loin du sol natal, c'est dans la ville de Basse-Terre que je me posais. La ville de Basse-Terre est la ville d'où sont originaires la plupart des membres de ma famille du côté maternel. C'est dans cette ville qu'est basé le théatre du Volkan. Dire que j'ai rencontré le théatre du Volkan est peu dire. Il serait plus exact de dire que je suis tombé (symboliquement) dans les bras du théatre du *Volkan*. Tel que déjà mentionné, en septembre 1981, me voilà de retour en Guadeloupe avec la ferme intention de m'y installer pour pratiquer mon art : le théatre. Très rapidement je me rends compte qu'il y a, à Basse Terre, un groupe de personnes qui s'adonnent à l'activité th atrale. Ils répètent dans les locaux du Presbytère de Basse-Terre. C'est la troupe Volkan. Je me présente et je leur demande la permission d'assister à leurs répétitions. Une fois la permission obtenue, c'est pour moi le début d'une longue période durant laquelle je me rapproche de cette troupe de

théâtre afin d'observer leur pratique. Volkan est un groupe de théâtre de Basse-Terre créé en 1975 à l'occasion de l'année internationale de la femme. Formé d'une trentaine de membres. Leur répertoire dans les années 70 comportait 3 pièces : *Zafè fanm* Histoire de femmes (1975), *Toudi pa kuit* Échauder n'est pas cuire (1976) , *Klòch-la sonné* Un son de cloche (1979). Le groupe a édité un disque 33 tours intitulé : « *Téat Volkan ka chanté* » Le Théâtre Volkan chante. À l'époque, dans les années 70 des efforts étaient faits de la part de ceux qui aimaient et pratiquaient le théâtre, pour tenter de mettre en place un théâtre populaire guadeloupéen. Volkan faisait partie de ces chercheurs. En Guadeloupe, les premiers dramaturges n'étaient pas des descendants d'esclaves. Ceux qui avaient le pouvoir, culturel et économique, les premiers colons, étaient arrivés avec, dans leurs valises, leurs conceptions et leurs formes de théâtre souvent composées de vaudevilles, de farces, de saynètes appelées « sketches ». Les premiers écrivains de théâtre en Guadeloupe étaient des maîtres d'esclaves, des *béké*. Volkan a fait partie des groupes qui ont œuvré pour un théâtre populaire guadeloupéen qui ne soit pas, dans son répertoire ou dans sa projection scénique, une copie de ce que les colons avaient (théâtralement parlant) amené dans leurs valises. Les problèmes rencontrés par les groupes pionniers, comme Volkan, était le déséquilibre entre le fond et la forme. Ce qui animait ces chercheurs était la revendication : la prise en compte accrue de la réalité, et du contexte guadeloupéen, les revendications des ouvriers agricoles qui demandaient plus de justice, plus d'égalité, des augmentations de salaire pour vivre mieux... Les justifications étaient légitimes. Certains des comédiens/nes étaient eux-mêmes issus des zones rurales, étaient parfois eux-mêmes des travailleurs ou des travailleuses agricoles. Il fallait donc veiller à ne pas réduire le théâtre à un outil de revendication sans souci esthétique, sans démarche artistique. Le risque était que l'Art théâtral soit absent et que soit mis en avant un théâtre slogan, un théâtre de tracts, un théâtre d'intervention sociale.

2.1.3.3 Le *Lawonn*, terrain des deux groupes : Cyclone et Volkan

J'ai assisté à de nombreuses répétitions du Théâtre Volkan. J'ai vu plusieurs de leurs représentations théâtrales. L'observation et l'analyse que j'ai fait de leur production scénique me ramènent à la manière dont j'ai élaboré la scénographie de mon spectacle

HDN, en collaboration avec mon assistante et scénographe Bénédicte Marino, qui me demandait judicieusement ce qui m'importait le plus dans le phénomène du *Lawonn*, ce à quoi j'avais répondu : « ce que je trouve le plus intéressant est bien entendu ce qui se passe dans l'intra-*Lawonn* ». Je reviendrai plus en détails au chapitre 4 sur la scénographie du *Lawonn* dans *HDN*. Cependant, mon analyse actuelle des productions théâtrales de Volkan et Cyclone me font réaliser que le dispositif du *Lawonn* m'est apparu à travers leurs productions. Je vais aborder ici de manière plus complète les aspects du *Lawonn* dans leur travail scénique.

Il serait en effet trop réducteur de se concentrer uniquement sur la configuration circulaire du *Lawonn*, sans tenir compte des autres éléments qui le compose, à savoir l'atmosphère, la vibration, le caractère intimiste et immersif, l'interaction avec le public, la convivialité, les codes responsoriaux, la présence d'éléments forts de notre oralité tels que le *Boulagyèl*, les chants traditionnels, le *Gwoka*... Ce que j'ai observé dans le *Lawonn* de ces deux groupes et qui fait partie des aspects caractéristiques du travail qu'ils effectuent dans l'intra-*Lawonn*, c'est que ces deux troupes pratiquaient un théâtre de sens, d'affirmation qui n'accepte pas de subir la réalité ; mais qui, par contre, accepte que sa mission, c'est de contribuer à se réinventer.

Se réinventer dans un endroit du monde comme la Guadeloupe, où règne le contexte culture dominante, culture dominée. Se réinventer dans un territoire qui a pour origine une réalité coloniale. Une réalité assortie de grandes contradictions sur le plan culturel. Il n'était pas possible pour ces deux troupes d'accepter une telle réalité. Cela représente un combat. Non pas un combat contre l'Autre, mais un combat dans lequel est affirmé et mis en avant ce que nous sommes devenus. C'est donc un théâtre d'affirmation et de réinvention, c'est donc d'un théâtre de combat qu'il s'agit. C'est cette affirmation, ce combat, cette réinvention qui constituent les aspects du *Lawonn* dans la production théâtrale des groupes Théâtre Volkan et Cyclone.

C'est ainsi que continue maintenant à se manifester les aspects du *Lawonn* dans la production théâtrale de Siyaj d'île en monde fondée en 2002 et dont la direction artistique que j'assume, nous convie au cœur de ce cercle, le *Lawonn*, tout imprégné de notre culture ancestrale.

Du point de vue de la musicologie, la musique contenue dans le *Lawonn* du *Léwòz* va me permettre d'enrichir le regard interdisciplinaire de ma recherche création, ainsi que d'approfondir les discussions et de valider l'analyse et les réflexions générées.

2.2 Le *Gwoka*

Le *Gwoka* est la musique traditionnelle de la Guadeloupe interprétée par trois tambours de base, deux *boula* qui tiennent le rythme et un *makè*, tambour soliste. Sur cette base, le chanteur soliste lance ses phrases musicales. Il est soutenu par les *répondè* qui constituent le chœur. La danse constitue une partie indissociable de la musique *Gwoka*. On parle de danse *Gwoka*, musique *Gwoka*.

Le terme *Gwoka* est, comme le définit Joslen Gabali dans son ouvrage *Diadyéé* (Joslen Gabali, Editions Créapub'2004 *Diadyéé*, Réédition) « La forme musicale, à base de tambours, essentiellement, constituée d'un ensemble de rythmes de chants et de danses »⁶⁹. La musique *Gwoka* est un élément très marquant de l'identité culturelle du peuple guadeloupéen, puisqu'elle est née en Guadeloupe. Elle a résisté à des siècles d'interdits et de rejets. Elle fait encore, de nos jours, partie de toutes les luttes et revendications sociales. Le *Gwoka* est maintenant reconnu comme élément du patrimoine culturel mondial tel que définit par l'UNESCO:

Considered at the time of French colonization as *mizik a vyé nèg* (vagrants music), this traditional music from Guadeloupe recently underwent a rehabilitation process that led to the idea that it reflected the “roots” and the “authenticity” of the Guadeloupe people. *Gwoka* music has since then become an important part of Guadeloupe cultural heritage, to the point that it is now listed on the UNESCO World Heritage List⁷⁰.

Bien qu'étant une définition très approximative, le *Larousse* en ligne définit le *Gwoka* comme « Musique de la Caraïbe, dansée et chantée [...] ». Il est vrai que le terme « gwoka » est, comme le définit Joslen Gabali dans son ouvrage intitulé « *Diadyéé* », « La

⁶⁹ Gabali, p. 87

⁷⁰ Marie Tahon, Pierre-Eugène Sitchet. The transmission of voicing in traditional *Gwoka*: Between identity and memory. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, 2017, 2 (2), pp.157-175. 10.1386/jivs.2.2.157_1 . hal-01593445

forme musicale, à base de tambours, essentiellement constituée d'un ensemble de rythmes de chants et de danses »⁷¹. Dans le *Gwoka*, le chanteur exprime souvent sa tristesse et ses épreuves. C'est aussi une musique festive qui rythme les travaux agricoles, les moments de liesse et de réjouissances populaires. C'est une musique qui, ayant vu le jour en Guadeloupe, incarne un véritable carrefour de cultures (amérindienne, européenne, africaine, indienne⁷²).

Le *Gwoka* est plus qu'une danse, c'est un mode de vie, c'est une philosophie de la résistance face à l'oppression, face à l'esclavage, face au colonialisme. L'esprit *Gwoka* se manifeste dans le corps et l'attitude du *dansè* de *Léwòz* qui feint la chute sans jamais tomber, toujours en déséquilibre, sans jamais s'abandonner complètement, au déséquilibre. Funambule, il semble être sur le point d'être terrassé à tout instant, mais se joue de la loi de la gravité. Il esquive, il évite, il pare les coups et attaques. C'est l'art de se battre, sans combat. L'esprit *Gwoka* est contenu dans le symbole du *Lawonn*, principalement dans le *Lawonn* du *Léwòz*, qui est une cérémonie constituée de chants, musique et danse avec son « *bigidi* » caractérisé par l'attitude et la posture du danseur qui semble toujours négocier des chutes qui n'ont jamais lieu, à la limite du déséquilibre, entre deux mondes, aux confins de la transe. Léna Blou l'appelle « danse de la vie », « danse de résilience ». C'est l'art de s'adapter, de phagocyter le « hazard ». Le rhum, les plats épicés vous donnent la force de poursuivre la ronde jusqu'au lever du soleil »⁷³.

En Guadeloupe, le *Gwoka* est de toutes les revendications, de toutes les grèves, les manifestations, les protestations, les luttes ouvrières et agricoles. Après avoir été rejeté, jugulé, exclu, banni, opprimé, le *Gwoka* est entré à l'église, à l'école, à l'université, dans les fêtes privées. Il est dans les réjouissances et les loisirs, il est dans les moments de tristesse, il est dans les veillées mortuaires. Les mariages, les baptêmes, et autres célébrations sont des moments où l'on s'adonne, en Guadeloupe, aux danses et aux chants

⁷¹ Joslen Gabali, Éditions Créapub, 2004 (réédition), p. 87.

⁷² De l'Inde.

⁷³ Léna Blou, *Techni'Ka*, 2005, Éditions Jasor, p. 21.

du *Gwoka*. J'ai passé des nuits et des nuits à l'école du *Gwoka*, des nuits blanches happé par la magie du *Lawonn*, l'appel des tambours dont souvent le seul son m'avait attiré hors de chez moi, guidé de mornes en mornes de « *chimen chyen* » en « *chimen chyen* »⁷⁴.

Dans les fêtes de communes durant lesquelles chaque commune célèbre son saint patron, ses marins pêcheurs, ses cuisinières, ses grandes figures et héros locaux, le *Gwoka* est omniprésent. Il éclate haut et fort dans la cérémonie du *Léwòz* qui commence à neuf heures du soir et se poursuit jusqu'aux premières lueurs de l'aube. Force est de constater qu'au sein de l'église, ce dernier bastion du rejet du *Gwoka*, cette musique-là a aussi arraché et obtenu ses lettres de noblesse.

De nos jours, le tambour est effectivement souvent présent dans les rituels de l'Église catholique en Guadeloupe. Quelques familles guadeloupéennes (comme les Geoffroy à Sainte-Anne, la famille de Guy Konkèt à Baie-Mahault) ont joué et continuent de jouer un rôle essentiel dans l'évolution du *Gwoka*. Sa transmission et sa diffusion sont aussi assurées au sein de groupes tels que l'*Akadémi du ka* et *Akiyo*, l'École Foubab (à Pointe-à-Pitre), Voukoum et Bébé Rospart à Basse-Terre.

2.2.1 Le *Gwoka* comme esthétique musicale (rythmique corporelle)

La musique *Gwoka* est constituée d'apports et d'influences africaines et européennes. Plusieurs théories existent quant à l'origine du vocable « *Gwoka* ». Joslen Gabali nous en signale deux ; la première portant sur la récupération faite par les esclaves africains des fûts de salaison dans lesquels était transportée la viande salée. Ces fûts étaient transformés en tambours par les esclaves qui tendaient une peau de cabri sur cette caisse de résonance improvisée. On classait ces fûts selon une mesure appelée « quart » ; or, cette mesure était elle-même subdivisée en gros et petits quarts. Et c'est ainsi que serait né, selon certains, le terme « gwoka ».

Gabali penche plutôt pour la théorie suivante : l'origine du terme guadeloupéen « gwoka » pourrait bien venir de « *N'goka* », mot d'origine africaine, plus précisément issu du dialecte

⁷⁴ Raccourci, à travers le hallier, ou l'intérieur des terres.

XXsango pratiqué dans la région du fleuve Oubangui⁷⁵ où le mot désigne un tambour d'aspect très proche du tambour utilisé en Guadeloupe dans la musique *Gwoka*. Le *Gwoka* est une expression artistique qui résulte de la fusion du chant, de la danse et de l'accompagnement musical. Les instruments d'accompagnement de base sont trois tambours que l'on appelle *ka*.

Les *ka* (ou tambours *ka*) sont divisés en deux catégories. Chaque catégorie a sa fonction : Les tambours appelés *boula* ont pour fonction de maintenir un tempo, un rythme, une cadence immuable. « *Misyé sé on métronnonm a boug* », dit-on d'un bon joueur de *boula*, ce qui veut dire que le joueur en question maintient en jouant du tambour une précision et une régularité de métronome. Cette infailibilité métronomique des deux joueurs de *boula* permet au troisième tambour (le *makè*) d'improviser plus librement : il s'appuie sur les deux *boula* pour faire des variations, entrer et sortir du tempo à sa guise, jouer avec les contretemps, multiplier les phrases musicales, faire montre de virtuosité dans son expression et sa projection « scénique ».

C'est le tambour soliste (le *makè*) qui, en harmonie et complicité avec le danseur, raconte une histoire, l'espace d'un morceau, l'espace d'une danse, l'espace d'un chant. En *Gwoka*, les joueurs de tambours sont appelés globalement « *tanbouyé* ». Plus spécifiquement, ceux qui jouent du *boula* sont appelés les « *boularyen* » ; le soliste (qui joue du *makè*) est appelé comme son instrument : *makè*. Traditionnellement, les *tanbouyé* sont placés en périphérie du cercle, le *makè* toujours avec à sa gauche et à sa droite chacun des *boularyen*.

La commune de Sainte-Rose (dans le nord-ouest de la Guadeloupe) est le berceau du *Gwoka*, bien qu'il ait également des racines dans d'autres régions de l'île, par exemple Jabrun, un lieu-dit de la commune de Baie-Mahault. Ces deux hauts lieux de la pratique du *Gwoka* sont des lieux de la vie rurale guadeloupéenne. Le *Gwoka* a également pris fortement son essor et s'est développé dans l'urbanité, notamment à Pointe-à-Pitre dans les *lakous* (des espaces de vie cernés par plusieurs maisons).

Les protagonistes du *Gwoka* sont alternativement le *chantè* soliste, le *makè* et le *dansè*. Le *chantè* lance la première proposition musicale, qui est instantanément analysée par le *makè* qui détermine le rythme et le *mood* (« *santiman* » en créole) dans lequel la chanson sera

⁷⁵ Gabali, p. 90.

interprétée par l'ensemble des musiciens. C'est le *makè* qui donne le signal du départ de la musique et qui en indique la fin. Les *répondè* ce sont les choristes font alors leur entrée musicale en reprenant la phrase qui constitue le refrain après chaque intervention musicale du chanteur soliste. Ensuite, le *dansè* pénètre à l'intérieur du cercle, se place en face du *makè*, et tous deux se mettent à narrer une histoire, corporellement, auditivement, musicalement, poétiquement. Ils convoquent, dans le cercle ancestral, l'esprit du *Gwoka*, la force du *Léwòz*. Ils invitent et appellent la présence de « *La Moniman Virjilan* » qui est l'esprit tutélaire du *Lawonn*, le maître des tambours et le protecteur du *dansè* qui est dans l'intra-*Lawonn*.

Maître des tambours *ka*, esprit tutélaire, protecteur de la cérémonie *Léwòz*, aucun des participants à cette cérémonie n'est spectateur passif. C'est une musique qui exige la participation de la collectivité : « [...] Jamais un individu tout seul ne peut faire du *Gwoka* »⁷⁶. Chaque danseur pénètre dans le cercle avec son expérience, son vécu ; il se raconte au travers de sa danse. Aux *tanbouyé*, et aux *répondè* viennent se joindre les joueurs de petite percussion comme les *chacha* (ou *waka*) qui sont de petitesalebasses remplies de graines qui émettent un son musical par percussion sur l'intérieur de laalebasse. Interviennent aussi les joueurs de *siyak*, instrument fait à partir du bois du bambou. Tous ceux qui forment le cercle participent d'une manière ou d'une autre au déroulement de l'évènement, en se succédant et en se relayant aux tambours, au chant, à la danse, en frappant rythmiquement dans les mains, en se joignant au chœur des *répondè* (choristes). Le *Gwoka* est dans la musique, dans la danse, dans le conte, dans le chant, dans la poésie, dans le tambour, dans les pieds et le corps du *dansè*. Dans la voix et l'âme du *chantè*, dans les battements des mains de la Cour, dans les refrains des *répondè*, dans les manifestations politiques, à la ville, à la campagne.

Durant la période de l'esclavage des stratégies de résistance ont été mises en place par les esclaves. Il a fallu trouver des chemins de traverse et de divergence. Des stratégies telles que le syncrétisme religieux qui était la réponse des déportés africains à l'interdiction de pratiquer leurs rites et religions. Des stratégies telle que le marronnage qui consistait pour les esclaves fugitifs à se réfugier dans des lieux inaccessibles et à se livrer à des opérations

⁷⁶ Gabali, p. 21.

ponctuelles de sabotage et de razzia sur les plantations où ils récupéraient vivres, armes et libéraient d'autres esclaves qui allaient grossir leurs rangs.

Dans la cérémonie du *Léwòz* qui se tient dans l'enceinte du *Lawonn-Léwòz* se niche ce que je définis comme étant l'esprit *Gwoka* qui est, à l'identité guadeloupéenne, ce que le flamenco est à l'identité andalouse.

2.2.2 Le *Gwoka* comme pratique du corps et de l'esprit

Nous avons observé que plus qu'une musique, le *Gwoka* est aussi une manière d'appréhender la vie, une philosophie, une manière d'être. Le moment d'atelier recherche et création passé à K'Arts, a été immensément important pour mon projet de recherche. Il m'a amené au questionnement suivant : Certaines personnes (artistes ou pas artistes) qui ne sont pas asiatiques vont chercher un bien-être physique et mental dans certaines pratiques telles que le Yoga, le Taï chi, l'Aïkido, le Chi Gong, le Zazen... Ces pratiques apportent à ces personnes les bienfaits qu'elles recherchent mentalement et physiquement. Je m'interroge donc sur la possibilité que pourraient avoir les Guadeloupéens qui souhaitent se former à l'Art Dramatique de retirer, eux aussi, un bien-être mental et physique d'une pratique culturelle d'origine africaine et profondément ancrée dans notre tradition, notre ontologie caribéenne, et dans notre propre environnement culturel : le *Gwoka*.

La méthode *Léwòz* comporterait un rituel physique, un programme quotidien qui préparerait l'acteur, pour le mettre en bonne disposition tant physique que mentale. Une méthode, un système de création aussi bien que de jeu, qui partirait de la spécificité guadeloupéenne du *Léwòz*. Je compte ainsi élaborer une forme de routine physique, un échauffement corporel pour les acteurs et actrices, basé sur les mouvements du *Gwoka*. Une routine apte à procurer un bien être physique et mental, et qui pourrait profiter plus largement à tous les adeptes de cette pratique.

2.2.3 Le son du *Gwoka* : un son venu d'ailleurs !

Je propose ici une liste non exhaustive de chercheurs qui sont pour la plupart à la fois des théoriciens et des praticiens. Ces chercheurs ont ouvert des pistes importantes pour comprendre la vitalité du *Gwoka* encore intacte et intense de nos jours. Les travaux de ces chercheurs sont incontournables dans le cadre de mon travail de recherche. Ils sont des indicateurs et marqueurs de comment s'est déroulé, et comment continue à se dérouler le passage de la tradition à la modernité pour et par cette pratique culturelle et cet art qu'est le *Gwoka*.

Liste des chercheurs : Gérard Lockel, Robert Oumaou, Édouard Ignol dit Kafé, Marcel Lolia, Guy Konkèt, , Christian Lavisio, Sony Troupé.

Chacune des personnes incluses dans cette liste a contribué fortement à l'évolution du *Gwoka*. Je vous propose le portrait de quatre de ces chercheurs et praticiens du *Gwoka*. Le travail essentiel accompli par eux est le fruit du contact qu'ils ont su garder avec le Patrimoine immatériel de l'intra-Caraïbe. Ils ne s'inscrivent dans aucun courant ni style, ils sont eux même. Ils ont su rester en connexion et à l'écoute de la vibration de l'intra-*Lawonn-Léwòz*. Leur énergie est celle de *El Monte*, la rivière, la forêt.

Gérard Lockel.

L'un des artistes les plus importants de l'histoire de la musique contemporaine de la Guadeloupe. Lockel avait déjà à son actif une belle carrière en Europe. Dans la période de l'après-guerre, dans les années cinquante, il exerçait sa profession de musicien à Paris. C'était un musicien reconnu dans le milieu Jazz. Des raisons identitaires et son engagement politique amènent Lockel à se poser des questions sur le tambour, sur la musique *Gwoka*, sur la Tradition. Il a donc choisi de faire en tant que musicien un travail sur le *Gwoka*. Il a dans un premier temps élaboré une théorie musicale qui met en avant une gamme comportant des cycles. Son univers est différent de celui de l'octave. Il donne le nom de musique atonale modale à l'objet de sa recherche. C'est un musicien qui a réellement eu une démarche identitaire originale. Pour son travail de théorisation, il puise dans le patrimoine immatériel guadeloupéen, tout particulièrement dans le réservoir des chants

populaires. Tout son travail est basé sur les chants populaires guadeloupéens qui avaient bercé son enfance. Sa musique est une musique d'improvisation, donc il s'inspirait de la faculté qu'ont les gens du pays guadeloupe d'improviser musicalement et de mettre leur vie de tous les jours en chansons. Les thèmes abordés par ces poètes du quotidien étaient la joie, la tristesse, les travaux agricoles et autres. Il s'était rendu compte que pour chaque moment de la vie, au jour le jour, il y avait une chanson qui correspondait à chaque évènement.

Lockel a donné un nom à cette force créative qui accompagnait le quotidien des gens : « le sentiment mélodique guadeloupéen ». Toute la démarche théorique de Lockel est axée sur cette force créative et improvisatrice populaire. Il s'est donc immergé dans le *Lawonn-Léwòz*, le *Lawonn Véyé a moun mò* et dans le domaine de toutes les activités qui en Guadeloupe se pratiquent en musique. Après avoir effectué un travail d'analyse minutieux des différentes composantes du réservoir de cette ressource populaire, il a dans un premier temps créé une instrumentation particulière, il a inventé des instruments pour les mettre au service de son concept et du langage nouveau qu'il était en train de créer. Il s'est mis à former des musiciens et il a donné naissance à une musique qu'il a appelé le *Gwoka modèn*, qui en fait n'est pas lié au terme moderne. Le nom qu'il a donné à sa proposition musicale découle surtout du fait que la musique telle qu'il l'appréhendait dans sa méthode est une musique modale. Du terme musical mode, ou modal, vient le mot créole *modenn* ou *modèn* qui qualifie la musique de Lockel. C'est une proposition de musique et de méthode qui est au service d'une cause, cette musique se veut musique du peuple. Lockel a été un des artistes guadeloupéens le plus engagé politiquement de sa génération. C'était un militant, engagé dans le milieu syndicaliste agricole, dans le milieu nationaliste de son époque. Son expérience musicale était riche et diversifiée. Pendant son séjour à Paris il avait beaucoup collaboré artistiquement avec des musiciens brésiliens, cubains, américains. Il a pu ainsi effectuer une analyse comparative. Il était réellement en quête de l'affirmation et de la concrétisation d'une parole originale. Pour lui la musique qu'il proposait devait être une musique sortie de l'âme. Une musique essentiellement guadeloupéenne. C'était le but de son travail de recherche. Pour Gérard Lockel le *Gwoka* n'était pas seulement une musique. Pour lui, le *Gwoka* était un mode de vie, une manière de fonctionner, une manière de

manger, de se comporter au quotidien. Sa musique était une musique savante, sophistiquée mais avec une racine populaire. Lockel voulait que sa musique soit accessible au peuple. Cela a été un de ses plus grands défis. D'un côté c'était une musique très complexe techniquement parlant et difficile à interpréter. Le niveau technique pour jouer la musique de Lockel est très élevé, comme en musique classique, comme en musique Be Bop. Mais Gérard Lockel a toujours eu le souci que sa musique soit accessible au peuple. Lockel a eu une influence sur de nombreux musiciens. En 1981 il édite son ouvrage intitulé : *Traité de Gro ka modèn, initiation à la musique guadeloupéenne*. Dans ce traité, sont abordés des thèmes tels que : instruments, gamme *Gwoka*, phase mélodique, exercices, intervalles de la Gamme *Gwoka*. Le monde de la musique guadeloupéenne dans sa quasi-totalité a eu cet ouvrage entre les mains. L'influence de Lockel a été grande dans tous les milieux artistiques : danse, musique, théâtre. Lockel a été le premier chercheur en musique à faire la relation entre la musique et la lutte identitaire, l'engagement politique et la musique. Pour lui la musique était comme une arme au service d'une évolution. Sa musique a donc une direction bien particulière. Ses textes sont des textes porteurs de revendications. On peut dire de sa musique que c'est une musique de combat. Il a soigneusement élaboré son traité musical à Paris, entouré de musiciens de haut niveau. Il a notamment travaillé musicalement avec un musicien guadeloupéen de biguine et de jazz : Robert Mavounzy, un clarinettiste considéré à l'époque comme le meilleur. Gérard avait donc des éléments de comparaison. Lockel était immergé dans le top niveau de ce qui se faisait à Paris à cette époque-là, dans les années 50. Il jouait au club La Cigale, lieu référence de la musique jazz à cette époque en France. Lockel faisait donc partie de ces musiciens qui avaient acquis une connaissance solide du jazz, il étudiait énormément, il connaissait parfaitement l'harmonie jazz, les musiques brésiliennes, la musique classique, Lockel était un éclectique, studieux. Fort de ce solide bagage de connaissances musicales. Il a dédié du temps et des efforts pour élaborer un langage nouveau. Ce langage-là ne pouvait être issu que d'un musicien qui avait au préalable une grande expérience et connaissance en musique. Il avait déjà un riche vécu. Il a mis tout cela au service de son travail original d'analyse comparative. Lockel était un grand créateur, un chercheur solitaire opiniâtrement déterminé dans sa recherche. Dès son retour en Guadeloupe il a franchement affiché ses convictions nationalistes et indépendantistes. Dans le contexte dominant-dominé que

connaît la Guadeloupe le travail de Lockel a pris forme de lutte, de combat engagé pour une cause. Lockel a été un combattant isolé. Le pays Guadeloupe n'est pas un pays où l'art est largement mis en valeur. L'utilisation de l'art telle que la pratiquait Lockel a été incomprise, son combat a été rude. Une grande partie de sa vie il l'a vécue dans un cercle restreint. Paradoxalement à cette situation de repli sur lui-même il avait une projection mythique en Guadeloupe. Il était toutefois loin d'être hermétique. J'ai eu l'occasion de m'approcher de lui en lui présentant les hommes de théâtres cubains qui m'entouraient en Guadeloupe dans le début des années 2000. Eugenio Hernandez Espinosa faisait partie de ces hommes de théâtre cubains avec lesquels je me suis approché de Lockel. Sa joie de les accueillir et de s'entretenir avec eux de son travail n'était pas feinte. C'était une personne très cultivée qui s'intéressait à des sujets dans les domaines les plus variés, pas seulement en musique. Il avait certes une connaissance des grands musiciens tels que Duke Ellington ou Wes Montgomery. Il avait aussi une analyse très poussée de l'art en général. Il s'intéressait à la géopolitique, l'histoire, la musicologie. Les échanges qu'il avait avec d'autres collègues artistes étaient majestueux, les discussions pointues avec lui sur l'art étaient de mise. Les travaux de la qualité de ceux que Lockel a effectués en se basant sur la tradition demandent un grand niveau d'exigence. Lockel dans sa réflexion et dans sa pratique possédait ces qualités d'exigences, de méticulosité, de rigueur et de précision. Dans ses travaux, ces qualités sont poussées au paroxysme.

Robert Oumarou.

On peut dire que Robert Oumarou représente d'une certaine manière la succession musicale de Gérard Lockel. Quatre générations séparent ces deux grandes figures de la recherche musicale guadeloupéenne. Oumarou était le cadet de Lockel. Robert Oumarou fait partie des artistes guadeloupéens qui ont été influencés par les travaux de Gérard Lockel. Cependant l'esthétique artistique de Robert Oumarou est très différente de celle de Lockel. Force est de constater que nous sommes dans un pays qui malgré l'exiguïté de sa taille possède une très grande diversité artistiquement parlant. Oumarou a un parcours différent de celui de Lockel. Oumarou a été élevé dans un environnement rural, sur une ancienne habitation. À Raizet, Sainte Marie. La musique est très présente dans ce milieu-

là. Depuis son enfance Oumarou a connu le *Lawonn-Léwòz*. Cependant il ne pratiquait aucun instrument. Sa pratique d'instruments de musique a commencé longtemps après cette période de son enfance. Quand il a commencé ses études secondaires (Lycée de Baimbridge), son établissement scolaire était très politisé. Oumarou a donc connu une soif d'étudier et d'affirmer sa guadeloupéanité. C'était dans les années 70. De nombreux mouvements indépendantistes florissaient en cette période. C'est donc dans ce milieu fortement politisé que Robert Oumarou s'est intéressé au *Gwoka*. Il est devenu un excellent *Tanbouyé*. Il a ensuite commencé à étudier la musique. C'est donc par le biais du militantisme que Oumarou s'est lancé dans la musique. Lockel n'utilise pas dans ses travaux, la gamme occidentale, il utilise une gamme *Gwoka* qui est sur un ton, un ton et demi en permanence. Dans sa théorie, Lockel n'utilise pas l'octave, pas de quinte, majeure... La musique de Robert Oumarou par contre reste dans le cadre des caractéristiques que je viens d'énumérer. Oumarou a cependant une autre utilisation de l'harmonie. Il ne se démarque toutefois pas de la logique de l'octave de façon aussi tranchée que Lockel. Il ne va pas aussi loin dans sa réflexion que Lockel. La musique de Oumarou n'en demeure pas moins une musique très moderne. Sa musique est très enracinée. Il s'est inspiré toute sa vie des sons qu'il entendait sur l'habitation⁷⁷ où il a grandi. Ce qui le différencie aussi de Lockel c'est que dans son travail musical il y a une grande présence des textes, des mots écrits. La musique de Lockel est une musique très instrumentale. Oumarou est un poète de très haute volée. J'ai eu l'occasion de rencontrer Oumarou, il m'a confié un de ses textes poétiques en forme de chant. J'ai en effet pu constater la délicatesse et la beauté de sa poésie. C'est un des meilleurs représentant de la poésie créole écrite. La qualité des textes de ses chansons est du tonneau de l'œuvre du grand chanteur de *Gwoka* Wobè Lwazon. Oumarou fait partie des personnes qui portent le pays tellement intensément en eux. Que lorsqu'ils se lancent dans la narration orale ou écrite de ce qu'ils ressentent, on voit le pays, on l'entend vibrer au travers des mots ou des notes de musique de ces grands *kontè*, poètes, musiciens. L'amour qu'ils ont pour leur environnement exude de tout leur être. À la différence de Lockel qui a une démarche très intellectuelle dans sa revendication, l'approche de Oumarou est celle du poète qui est plus proche de l'émotion

⁷⁷ Un domaine ou exploitation agricole en Guadeloupe datant du temps de l'esclavage et de la colonisation comportant des maisons, une sucrerie, de la canne à sucre, un moulin... c'est un synonyme de plantation.

que Lockel. Ils partagent toutefois l'amour de leur pays par leur cœur et leur âme qui sont d'une immensité insondable. L'analyse du travail de poètes tels que Oumarou gagne à être situé dans le contexte de leur relation avec la tradition. Robert Oumarou a étudié précisément tous les phrasés des *Tanbouyé* du *Gwoka*. Il a travaillé énormément et en détail sur le phénomène du *Boulagyèl*, sur tout ce qui est rythme du *Gwoka*. La différence qu'il a avec Lockel, c'est que Lockel dès le départ avait une formation théorique. Fort de cette connaissance théorique Lockel s'est mis à effectuer une analyse poussée des mélodies du *Gwoka*. C'est dans les résultats de son travail analytique qu'il a découvert les fondamentaux de la gamme qu'il a produite. Oumarou s'est appuyé sur les rythmes, il est parti de la fréquentation du *Lawonn-Léwòz*, c'est un autre chemin. Comme Lockel avait déjà ouvert les portes et déboisé le chemin, Oumarou a pu bénéficier du travail de son illustre prédécesseur. Il a pu ainsi bénéficier d'un tremplin que n'a pas eu Lockel. Personne en Guadeloupe du point de vue théorisation de la tradition, n'a ouvert aussi grand les portes et les chemins avant Lockel. Par contre il y a eu bien évidemment un après-Lockel. Lockel avait une démarche très intellectuelle dans sa revendication. Oumarou n'avait pas une démarche similaire. Lockel, très tôt dans sa trajectoire était déjà un puits de science et de connaissance. Oumarou jeune musicien n'était pas encore une encyclopédie vivante comme Lockel, il s'est formé après, sur le tas, au fur et à mesure de sa progression. Par contre le pays était en eux avec la même intensité que le Panthéon afro-cubain qui peuple *El Monte*, la forêt des dieux (de Lydia Cabrera) et qui est présent par ses divinités et son indicible dans la nature, les minéraux, la flore, et les quatre éléments. Donc Oumarou s'est démarqué de Lockel ; il était plus dans une démarche esthétique et poétique.

Oumarou dans son travail de création n'utilisait pas la gamme modale proposée par Lockel. Le musicien présent dans le paysage musical guadeloupéen qui utilise le plus dans son travail musical la gamme modale de Lockel est le guitariste Christian Lavisio. La proposition de Robert Oumarou est une proposition d'une esthétique musicale totalement différente. Robert a vécu à Sainte Rose, à Raizet Sainte Marie, il a habité aussi à *Lakou Selbonne*, ce dernier lieu est un quartier populaire de Pointe à Pitre d'où sont issus bon nombre de musiciens guadeloupéens. Oumarou a donc été baigné dans plusieurs courants musicaux. À *Lakou Selbonne*, il a connu ce que l'on appelle la musique à *Mas*, le musicien

Turenne était un représentant de cette musique *a Mas* que l'on appelle *Mizik a Tirenn*. Turenne habitait lui aussi à *Lakou Selbonne*, il était le voisin de Robert. Robert était présent à chaque *Kout Tanbou*, (événement autour du tambour) qui se déroulait sur la Place de la Victoire, lieu de rassemblement historique au cœur de Pointe à Pitre. Autant Oumarou que Lockel étaient deux musiciens très exigeants pour eux-même. Leurs vies entières étaient consacrées à la musique. Tous les deux portaient en eux un immense amour du pays Guadeloupe. Oumarou a toujours transporté avec lui le rural, le côté *El Monte* du pays Guadeloupe.

C'est cette connexion profonde avec la terre Guadeloupe qui explique la vivacité et la longévité de leurs musique. Leurs musiques représentaient le peuple et la terre guadeloupéenne avec une grande intensité. Leur musique était en fait la parole du peuple guadeloupéen. Gwakassonné était le nom du groupe musical de Robert Oumarou.

La production musicale de ces deux musiciens était totalement au service de l'indépendance nationale de la Guadeloupe mais dans leur engagement politique ils n'empruntaient pas le même chemin. Ils étaient dans des courants différents Lockel était d'une autre génération, était membre d'un parti politique. Oumarou était dans une mouvance intellectuelle en plus d'être un musicien il pratiquait aussi le théâtre. Oumarou a été avec son groupe un des premiers à utiliser des diapositives dans un spectacle. Il avait rencontré le groupe de théâtre Cyclone. Le souci de Lockel était de faire les guadeloupéens jouer le *Gwoka*. Oumarou s'interrogeait sur la meilleure manière de diffuser sa musique dans l'extra-Caraïbe. Ce n'était pas le souci de Lockel. Oumarou a utilisé des éléments du patrimoine et de la tradition.

Il le faisait avec une grande précision. Il pouvait étudier une séquence particulière de la musique *Gwoka*, Il analysait cette séquence précise du *Gwoka*, Il l'observait, la décortiquait avec soin en dégagant des nuances, en répertoriant et identifiant les accents. Il prenait le temps d'examiner la meilleure façon de faire rentrer ces aspects et nuances dans sa propre production musicale. Il ne s'agissait pas de se cantonner dans le patrimoine. Il fallait à ses yeux que cela ait une pertinence, un sens.

Malgré leurs différences dans leur manière d'aborder la vie et leur art d'une certaine manière, Oumarou n'en reste pas moins le successeur de Lockel. L'un comme l'autre ils sont tous les deux deux personnages vraiment importants dans l'histoire de la musique contemporaine guadeloupéenne.

Marcel Lolia, dit « Vélo »

On pourrait le surnommer aussi « L'exception ». En *Gwoka*, effectivement, il y a l'avant Vélo et l'après Vélo. Très peu de musiciens bénéficient de cette intensité référentielle. Dans les années soixante/soixant dix il a tout déclenché en comprenant que la tradition, il faut la faire exister. Le meilleur moyen pour faire exister la tradition, à l'époque de Vélo était le support disque. Il a commencé à enregistrer très tôt, ce que l'on appelle des albums. Il a été très fécond dans cette activité d'enregistrement. Lui et un *chantè* (chanteur) de *Véyé* Robert Lwazon, ont créé un nouveau langage. Une proposition nouvelle dans la tradition. Ce nouveau langage a eu un grand écho favorable auprès du peuple guadeloupéen. Tous percevaient l'importance de cette nouveauté qui s'affirmait. Il semblerait que la mission de Vélo dans le paysage culturel de Guadeloupe était de jouer du *Ka*, le tambour guadeloupéen. Il jouait de cet instrument avec un brio et une dextérité jamais vus auparavant. Par sa technique exceptionnelle Il a obtenu une place de protagoniste dans l'univers du *Gwoka*, des témoignages d'autres musiciens tels que Napoléon Magloire qui ont accompagné Vélo dans son errance font état de kilomètres parcourus à pied, tambour sur le dos, s'arrêtant sur leur chemin d'errance, dès que l'occasion de se joindre à un événement de *Gwoka* se présentait. C'était pour Vélo une première étape de maîtrise de son instrument, une étape d'errance qui peut être comparée au Chitlin' circuit⁷⁸ des musiciens noirs américains. Je cite cet exemple du Chitlin' Circuit, car il me parle tout particulièrement. Je suis originaire de Guadeloupe, île qui a été marquée douloureusement

⁷⁸ The "Chitlin Circuit" is the collective name given to performance venues throughout the eastern, southern, and upper midwest areas of the United States that were safe and acceptable for African American musicians comedians, and other entertainers to perform in during the era of racial segregation in the United States (from at least the early 19th century through the 1960s (https://en.m.wikipedia.org/wiki/Chitlin%27_Circuit consulté en ligne le 17.03.2024)

par l'esclavage et la colonisation. En Guadeloupe, il est important de le rappeler, le *Gwoka* a été victime de nombreux interdits, dénigrements, tabous et restrictions de tous genres. Cet exemple illustre autant en Guadeloupe qu'aux États-Unis l'esprit de résistance et d'inventivité qu'ont su déployer des victimes la domination d'un groupe de personnes face à leurs oppresseurs. Vélo représente un langage nouveau dans la tradition. Les producteurs ayant pignon sur rue en Guadeloupe n'hésitent pas à l'enregistrer. Cette action contribue à rendre Marcel Lolia populaire et à faire naître un engouement pour ce musicien, même si tous ne se rendent pas compte de l'importance qu'il va prendre dans cette pratique culturelle qu'est le *Gwoka* et de l'ampleur de la proposition musicale nouvelle et originale que diffuse Marcel Lolia appuyé par les maisons de disques Debs et Célini. La mission de Vélo dans l'univers du *Gwoka* est assurément différente de celle de Lockel ou Robert Oumarou. Sa mission a été assurément de faire irruption dans l'univers du *Gwoka* et de mettre en lumière la virtuosité, sa virtuosité. Car il était un virtuose, Il a inventé de nouvelles façons de jouer du *Ka*. Il a expérimenté à partir de techniques déjà existantes (Jouer avec le talon en plus des mains, par exemple) en améliorant ou en magnifiant ce qui existait déjà. Il devient le joueur phare, l'attraction incontournable dans le célèbre groupe Les ballets de Madame Adeline, une grande revue chorégraphique montrant diverses facettes de la danse guadeloupéenne. Vélo a un espace privilégié dans les spectacles de Madame Adeline, il a son show dans le show. On dirait de nos jours qu'il était la « Guest Star ». Il bénéficiait d'une carte blanche permanente au sein de ce groupe de danse. Il n'était pas partie prenante du dialogue tel qu'il existe traditionnellement dans le *Lawonn-Léwòz* entre le *makè* et le *dansè*, il n'était pas non plus adepte ou pratiquant de la chorégraphie, où la moindre figure, le moindre pas sont prévus d'avance. Cela lui posait problème de devoir évoluer et s'exprimer dans un cadre rigide, cadre qui est de mise dans les ballets « folkloriques » dont la structure était généralement composée de huit figures, suivies d'un changement appelé *rèpriz* et cela de manière répétitive. Il fallait compter les mesures pour arriver au changement dit *rèpriz* à la septième mesure pour rebondir et arriver à la huitième mesure et reprendre le même schéma de manière répétitive. Le résultat était très différent du dialogue improvisé qui a lieu dans l'intra *Lawon-Léwòz* lorsque le *Makè* à devant lui en « live » un *Dansè* avec lequel il doit librement et de manière improvisée raconter une histoire. Vélo représentait la liberté totale. La virtuosité non bridée

par la pensée de système. Il laissait à des musiciens très connus tel que Carnot ou Kristenn le soin d'assurer le fonctionnement de tout ce qui demandait le rentrer dans un cadre régi par l'astreinte. Avant son passage dans Les ballets de Madame Adeline son activité discographique en avait fait une étoile montante. Il avait enregistré avec de grands noms de la *Véyé* ou du *Léwòz* ses albums avaient pour titre : Vélo et Germain Calixe, Vélo et Lwazon, vélo et Bwaban, Vélo et Konkèt. Une grande partie de la production musicale de Vélo se passait en studio il était en fait le *Makè* de tous les disques de *Gwoka* enregistrés dans les années 60/70. Il rejoint en 1970 Takouta un groupe de renom dans le *Gwoka* des années 70, et il enregistre son premier 33 tours. Il a collaboré aussi artistiquement avec des représentants de la génération montante des années 70. Le musicien Fabianno fait partie de cette génération-là, C'était un batteur qui résidait au Canada avec lequel Vélo à enregistré. Le tandem Bwaban Vélo faisait partie des équipes qui donnaient vie à la musique *Gwoka* de cette époque. Bwaban est le nom du musicien qui accompagnait Vélo au *Boula*, le tambour qui assurait l'ostinato permettant à Vélo de s'exprimer librement. Le haut niveau d'exécution de cette musique par des maîtres tels que Vélo a entraîné un engouement populaire qui permettait aux disques de se vendre et incitait les maisons de disques à enregistrer de plus en plus de disques. Les enregistrements de *Gwoka* se vendaient beaucoup plus à l'époque de Vélo que de nos jours. Le parcours de Vélo à vraiment été marqué par l'errance, une errance qui lui a permis d'échapper à la pensée de système selon la pensée de Édouard Glissant. On pouvait trouver Vélo dans le centre de Pointe à Pitre, il faisait de menus travaux tels que transporter des marchandises pour les vendeuses du marché. Et dans son temps libre il jouait du *Gwoka* dans la rue ; de jeunes musiciens de *Gwoka* se joignaient à lui, le traitait avec respect. Il était dans l'itinérance, sans domicile fixe certains l'aidaient, s'occupaient de lui. Ces jeunes musiciens insatisfaits de jouer dans les ballets folkloriques cherchaient à se rapprocher d'aînés expérimenté tels que Len Kanfren de Marie Galante ou de Vélo lui-même. Ils cherchent à inventer des formes nouvelles à partir des rythmes déjà existants du *Gwoka*. Le musicien de Marie Galante Len Kanfren pratique lui-même un style hors des sentiers battus, différent des arcanes du *Gwoka*. Il a donc besoin de musiciens qui sont prêts à rentrer dans son univers musical. Cela convient donc à ces jeunes musiciens eux même en recherche d'un genre non conventionnel et hors de ce qu'ils maîtrisent déjà. Ils font une première période de travail

en immersion, à Marie Galante en proximité immédiate avec Len Kanfren. Après cette première expérience à Marie Galante Ils retournent à Pointe à Pitre. Mais ils sentent qu'ils ont encore besoin d'aller plus loin dans leur travail de recherche. Ils souhaitent renouveler leur travail en vase clos. Ils se retrouvent donc à nouveau isolés en immersion, cette fois sur l'île de la Désirade Vélo les suit et participe à ce travail en immersion. Une fois cette expérience en Désirade terminée, au terme de deux années d'isolation, la même équipe retourne à Pointe à Pitre et travaille sans discontinuer. Vélo intègre de manière permanente cette équipe. De leur recherche intensive est né un rythme musical nouveau auquel ils ont donné le nom Takoute. Le groupe prend le nom de Takouta. Les membres du groupe travaillent et improvisent à partir de cette nouvelle création. Vélo cependant participe à cette fructification tout en restant fidèle à lui-même. Il reste Marcel Lolia dit Vélo il ne joue pas à la manière de... il ne joue pas Takouta il n'interprète pas du Takoute. Et son travail n'en demeure pas moins en belle harmonie avec le travail du reste du groupe. En matière de travail de percussion c'est l'expérience la plus moderne qui a été réalisée avec des tambours *Gwoka*. Une forme nouvelle est née de cette rencontre entre musiciens d'aujourd'hui et pratique culturelle séculaire. Elle s'est répandue dans tout le monde de la pratique culturelle *Gwoka* les gens de *l'intra-Lawonn-Léwòz* eux même l'ont étudié et appris. C'est un rythme inventé en 1974. L'exemple du groupe Takouta et Vélo est l'exemple d'un groupe de recherche qui n'est pas parti sur des bases scientifiques ou intellectuelles comme l'a fait Gérard Lockel. Ce ne se sont pas des recherches élaborées à la manière de Lockel. Leur Méthode de travail était de jouer de leur instrument tous les jours, passer des heures de pratiques ensemble, sans répit, trouver des combinaisons et des schémas qui leur convenaient et les mettre à l'épreuve pour voir si elles fonctionnaient. Ils n'étaient pas des musiciens formés dans l'académisme d'une école. Ils cherchaient tout en apprenant de leur recherche elle-même. Vélo était un curieux, touche à tout, friand d'apprendre. Vélo était l'exemple de ce qu'on appelle le génie. Toujours capable de s'adapter efficacement à tous les styles, tous les courants en restant lui-même, sans se perdre. Vélo bénéficiait aussi d'une immense popularité en Guadeloupe. Il pouvait sillonner l'entièreté du pays Guadeloupe et dans chaque endroit où il s'arrêtait trouver une personne ou plus qui le connaissait et pouvait tendre la main lui ouvrir une porte. Sa pratique artistique lui donnait une dimension hors du commun dans le pays. Le jour de son

décès aucun mot d'ordre ne fut nécessaire. Une fois la nouvelle diffusée, les gens sont sortis de partout dans le pays et ont littéralement envahit Pointe à Pitre. C'était un jour mémorable. Cela confirme la phrase : il y a un avant Vélo et un après-Vélo. Après la date de la mort de Vélo, un autre regard est posé sur le *Gwoka*. Nous avons vraiment en Guadeloupe une relation singulièrement complexe avec cette musique appelée *Gwoka*. Quelle explication donner à ce gigantesque mouvement populaire qui a eu lieu le 5 juin 1984 jour de la mort de Vélo ? Plusieurs milliers de personnes étaient présentes à Pointe à Pitre pour assister à ses funérailles. Comment expliquer qu'une personne sdf, itinérante, en mauvaise condition physique, auquel la majorité des gens n'accordait pas même un regard lorsqu'elles le rencontraient dans la rue puisse provoquer un tel tsunami le jour de sa mort. Aucune figure qui a compté dans l'histoire du pays Guadeloupe n'a provoqué un tel raz de marée le jour de sa mort. C'est à ce moment-là que commence à changer le regard dévalorisant et méprisant porté sur le *Gwoka*. La force de cette spontanéité-là est inouïe et n'a jamais été vérifiée ni auparavant ni par la suite dans aucun autre événement. De plus on ne constate ce jour là aucun trouble aucune échauffourée, aucune atteinte à l'ordre public. Vélo vivait en marge de la société. C'est pourtant lui qui cristallise la force de cette pratique culturelle le *Gwoka*. Il a joué avec une pléiade de grands musiciens de grands artistes de passage en Guadeloupe, comme Ray Barretto par exemple. Vélo était ouvert d'esprit et conscient de sa propre valeur et de la valeur de notre patrimoine immatériel dont le *Gwoka* fait partie.

Guy Konkèt

L'enfant de Jabrun, Guy Konkèt « l'Élu ». À la différence de Lockel et Oumarou, il n'était pas dans l'intellectualisation il était dans la pure production. C'était un guerrier, un combattant au service de la Guadeloupe, très militant. Il n'est pas dans une recherche quant à la forme originelle. Il savait que ce qu'il produisait musicalement était du pur produit Guadeloupe. Les deux autres chercheurs Lockel et Oumarou menaient un combat différent ils avaient pour souci de mettre en lumière l'originel, l'authentique. Souci que n'avait pas Konkèt. Konkèt était très ouvert à d'autres musiques telles les musiques latines, cubaines, les boleros, Le Jazz, les musiques africaines. Guy Konkèt représente le développement de la tradition. Il emprunte cependant un tout autre chemin que Lockel et Oumarou. Il n'est pas

comme Lockel à la recherche de la théorisation musicale. Il est dans l'oralité. Il fredonne par exemple une ligne de basse pour son bassiste. Le bassiste se met à travailler sur l'élément qu'il a reçu. Et voilà comment fonctionnent les choses. Guy avait une approche plus organique de son métier de musicien interprète et compositeur. Dans le travail purement percussion et tambour, il était très proche de l'école Jabrun qui est le nom du lieu où il a grandi dans la commune de Baie-Mahault en Guadeloupe. Il est resté très attaché à ce lieu familial. Guy Konkèt était avant tout un parolier. Il était toujours bien entouré musicalement. Il distillait des mélodies. Konkèt était un chansonnier. Ce qui le caractérisait, c'était sa projection scénique alliée à son énergie, son charisme et à la puissance de sa voix. Il avait un sens exceptionnel de ce que l'on appelle en *Gwoka*, la *rèpriz*. Après avoir enregistré une dizaine de 45 tours en Guadeloupe. Il part en France alors qu'il est à peine âgé d'une vingtaine d'années. Il fera tout le reste de sa vie en France. Il a enregistré deux albums au cours de sa carrière. Il n'a pas réussi à dire tout ce qu'il avait à dire. Pour s'exprimer et laisser un héritage il faut enregistrer et fixer sur un support. Lockel de son côté a été l'auteur d'une production vraiment conséquente. Oumarou a pu se constituer une production non négligeable. Konkèt sur l'étendue de sa carrière a produit quelques 45 tours du temps de ses débuts de jeune artiste. Ensuite à l'approche de la quarantaine, il a très peu enregistré. Konkèt a tout de même acquis une dimension d'icône. Avant de partir en France il a travaillé avec plusieurs jeunes artistes de Pointe à Pitre. Il est devenu l'influence majeure pour bon nombre de musiciens en herbe tels que : Klòd Kiavué, Emmanuel Blancus, Gilbert Coco, Orel Niçoise, Gibbon. Contrairement aux cas de Lockel et Oumarou, sa musique était largement diffusée à la radio. Il a été l'auteur de plusieurs « tubes » qui ont représentés des succès commerciaux. Certains maîtres qui étaient la référence dans le domaine du *Gwoka* ne vendaient pas autant de disques que Guy Konkèt. L'influence et le succès de Konkèt ont reposé sur les mélodies, les chansons, la manière d'interpréter différente de ce qui se faisait avant dans la tradition *Gwoka*. Les chants de Konkèt avaient la beauté de la poésie créole à son point culminant. L'usage d'une langue créole riche et variée faisaient ressentir à ses auditeurs la présence du pays Guadeloupe dans les œuvres de Konkèt. Konkèt ne tentait pas d'analyser ou de donner des explications concernant son travail musical. Il « faisait » tout simplement de la musique. S'il était témoin d'un évènement qui l'interpellait ou le touchait d'une manière ou d'une autre il s'en

emparait et le transformait en poème, en conte, en mélodie. En tant qu'interprète, sa projection scénique et son charisme étaient indéniables. Lockel était aussi un grand interprète mais le public n'a pas eu l'occasion de le voir souvent sur scène en Guadeloupe. Oumarou était un excellent tanbouyé. Konkèt était gigantesque sur scène un colosse d'une puissance extraordinaire, porteur de la force des pratiques culturelles du pays. Porteur d'une énergie séculaire, ancestrale qui existe comme celle des griots, primordiale, réceptacle du feu sacré inextinguible. Peu de gens sont détenteurs ou réceptacles de ce feu-là, la tradition a ses élus ; Konkèt faisait partie de ces élus. Konkèt ne pouvait échapper à son destin de néo-griot, ceux qui se sont penchés sur son berceau se sont assurés qu'il allait accomplir sa mission : Sa mère Solange Athénaïse Ludovique Bach, Dino dite Man Soso, Grande figure du *Gwoka* François Moléon Jernidier dit Carnot , dit Chacha grande figure du *Gwoka* ont veillé à ce qu'il porte haut la torche de la tradition et le feu de l'intra-*Lawonn-Léwòz-véyé-kontè*. Le temps de passage de Konkèt dans l'intra-Caraïbes était destiné à faire comprendre à ceux qui étaient réceptifs, l'importance et la force de la vibration de cette partie importante de notre patrimoine immatériel. C'est ce qu'il a toujours véhiculé. Il a fait comprendre à bien des gens de l'intra-Caraïbe que la musique pouvait avoir sa place dans la société en tant que métier auquel on pouvait consacrer le même engagement que pour d'autres professions, quelles qu'elles soient. Les trois artistes que nous venons de mettre en lumière avaient ceci en commun qu'ils étaient des artistes engagés à cent pour cent dans leur état d'artistes. Ils avaient une attitude respectueuse pour leur métier, ils n'avaient pas d'activité parallèle. Ils avaient consacré leur vie entière à la création et à la scène. S'ils ont enseigné des pans de leur savoir-faire, de leur connaissance, c'était à la manière du passeur, au sein de leur propre structure. Ils étaient des hommes libres. Des hommes libres de pouvoir consacrer leur vie à la création artistique. C'est une catégorie rare, bien trop rare. Ceux qui en font partie dans l'intra-Caraïbe démontrent que l'art peut générer des métiers dignes de respect. Ils démontrent aussi que ceux qui consacrent leur vie à l'art sont des personnes qui peuvent économiquement peser et générer de la valeur pour eux-même et pour leurs pays.

2.3 La Dynamique pendulaire une esthétique dramaturgique en laboratoire

En ce qui concerne la dynamique pendulaire, il me fallait développer et analyser ce phénomène important, spécifique à l'art du narrateur verbal, *kontè* et *chantè* caribéen (Guadeloupe-Martinique). C'est un phénomène à la fois intéressant et complexe à disséquer dans le but de l'analyser efficacement.

De plus, la formulation de cet aspect de ma recherche s'est présentée relativement récemment à moi. Je propose déjà très sommairement, d'en analyser la manifestation dans la langue créole, deuxièmement, d'observer l'énergie qu'il insuffle dans le verbe, et dans un dernier point, relever les différents types de dynamiques pendulaires que nous rencontrons dans l'espace caribéen.

2.3.1 La langue créole et sa dynamique pendulaire

La base de ma méthode *Léwòz*, est étroitement liée à la langue créole ; elle est vibration dans le parler populaire, et l'on retrouve la présence de ce que je nomme la dynamique pendulaire dans les dictons, les proverbes et les paroles ancestrales.

Le dicton suivant fait exemple de cette musicalité dans le langage : « *Foufou, fou, men nich a-y pa fou* » (traduction : « Le colibri peut sembler fou, mais il sait bien ce qu'il fait »). Autre exemple : « *Volè, volé volè, Dyab ka ri* » (traduction : « Tel est pris qui croyait prendre »). Dans le premier dicton, le jeu porte sur la sonorité du phonème « ou ». Dans le deuxième dicton, c'est sur les voyelles « é » et « è » que l'on se concentre. Le conteur s'amuse avec le phonème « or » lorsqu'il lance à l'assistance sa fameuse réplique : « Alors, si la Cour ne dort pas, c'est Isidore qui dort sur son oreiller en or, dans la maison de Théodore [etc.] ».

Ce que je nomme la dynamique pendulaire, est en fait poly-facettique, et sera abordée et présentée ici dans ses différentes facettes. Le système responsorial est un des éléments composant le caractère polymorphe de la dynamique pendulaire qui caractérise la théâtralité présente dans le *Lawonn* du *Léwòz* au cœur de mon projet de recherche.

Le système responsorial, désigné aussi sous le terme « les codes responsoriaux » est tout simplement toute la palette de mots, de sons et d'onomatopées, de harangues, et d'injonctions qui vont du *kontè* (conteur) à *lasistans* (appelée aussi La cour). Rappelons

que dans Le *Lawonn*, l'aire dans lequel se déroule la cérémonie du *Léwòz*, il n'y a pas de public passif, pas plus que dans le *Lawonn* du *kontè* ou dans le *Lawonn* de *véyé a moun mò*, (la veillée mortuaire). D'ailleurs dans ces pratiques et expressions culturelles d'origine africaine, on n'utilise pas le mot public qui est remplacé par *Jouwa*, (ceux qui jouent) ou bien par *lasistans* ou encore la cour. La traduction de ces vocables pourrait être : les officiants, ou bien : ceux qui participent.

Voici quelques exemples extraits de cette palette d'outils dont dispose le *kontè* ou le *chantè* pour établir dans cet univers intimiste et immersif, la connivence et la convivialité avec ceux qui sont prêts, à n'importe quel moment, à répondre présents, et à participer pour donner vie à cette « oralitude », cette gestualité, cette écriture de scénario en direct :

Kontè : Krik !
Lasistans : Krak !
Kontè : Kontè ??
Lasistans : Konté Kont !
Kontè : Tim! Tim !
Lasistans : Bwasèk !
Kontè : Est-ce que La cour dort ?
Lasistans : Non La cour ne dort pas.

Dans Le *Lawonn* du *Léwòz*, la dynamique pendulaire s'établit basiquement entre le *chantè* et un groupe qui répond en chœur aux injonctions et harangues du *chantè*. On appelle ce groupe les *répondè*. Tout le monde peut participer en relayant le *chantè* ou les *répondè* ce qui amplifie l'envergure et le champ d'action de la dynamique pendulaire.

2.3.2 L'énergie vibratoire de la dynamique pendulaire

Cependant la dynamique pendulaire ne s'obtient pas seulement en appliquant une technique, ou une formule question-réponse. C'est plus que cela. C'est aussi une énergie qui circule et se manifeste dans le *Lawonn*. Cette énergie est fondamentale.

C'est en quelque sorte la colonne vertébrale de la cérémonie qui se déroule dans le *Lawonn*. Cette énergie pourrait être comparée à la Kundalini qui dans le Yoga est une énergie vitale, nichée dans la base de la colonne vertébrale au niveau du sacrum. L'importance de cette énergie dans le *Lawonn*, c'est que c'est elle qui dit pourquoi les *Jouwa*, *Lasistans*, La cour,

sont présents, pourquoi ils font de la musique à ce moment précis, pourquoi ils dansent pourquoi ils chantent, pourquoi ils disent, pourquoi ils content. De ces chants, de ces dires, de ces danses, de ces contes naît, en fait, cette énergie. Ce n'est donc pas uniquement une question de codes responsoriaux. C'est avant tout question de comment l'interactivité entre les *répondè* et les autres *Jouwa* produit cette énergie.

En physique, le pendule est une masse qui, suspendue au bout d'un fil, entre dans un mouvement de va et vient oscillant sous l'effet de la pesanteur. C'est ce mouvement, qui est un balancement perpétuel que j'observe dans *l'intra-Lawonn*.

Mon objectif est d'extraire de cette énergie, les éléments me permettant de proposer une forme théâtrale non conventionnelle, inédite et puisée dans le patrimoine immatériel guadeloupéen. Pour qu'il y ait le balancement qui va de pair avec la dynamique pendulaire, il faut qu'il y ait cette énergie essentielle dans cette théâtralité. Une énergie au-delà des mots. Dans cette forme théâtrale proposée, l'énergie est fondamentale. Elle est basée sur une atmosphère, un climat, une façon de se mouvoir, une rythmicité dans le dialogue responsorial. Je pense que l'on peut parler d'une esthétique de l'énergie. Dans le dispositif théâtral que je cherche à développer, et qui passe par la dynamique pendulaire, certains éléments sont indispensables à son avènement, soit, la façon de se mouvoir, ainsi que la rythmicité dans le dialogue responsorial.

Mon objectif est que tous ceux qui rentrent dans cet univers, deviennent des *jouwa*, et pas seulement des spectateurs plus ou moins passifs. Que chacun soit happé par le *Lawonn*, que chacun soit partie prenante de ce qui leur est proposé et, par conséquent, que chacun se retrouve dans *l'intra-Lawonn* avec la motivation de participer le plus activement possible à l'action en cours.

2.3.3 La dynamique pendulaire : ses différentes variantes

Il peut y avoir plusieurs formes de dynamique pendulaire. La pendularité peut s'effectuer de manière isochrone, c'est-à-dire, dans des intervalles de temps égaux, penser au fameux : *Krik! Krak!...* entre le *kontè* et *lasistans*. Cependant, la répartie isochronique peut

subitement passer en mode irrégulier, par exemple, lorsque le *kontè* se livre à une litanie inusitée, après avoir lancé :

- *est-ce que la cour dort?*
- *Lasistans : Non, la cour ne dort pas.*
- *Kontè : Alors si Lacour ne dort pas, c'est Isidore qui dort sur son oreiller en or, dans la maison de Théodore, tout en veillant sur son trésor, hérité d'Anne-Laure, confié à tort à Matamore, tonnerre de sort ! Yééé krik !*
- *Lasistans : Yééé krak !!*

Le but du passage de l'isochrone à l'irrégularité est de tenir *Lasistans* en haleine. Car, à tout moment l'isochrone peut être déséquilibrée par de l'aléatoire, par l'irrégularité. Cette dynamique pendulaire maintient l'assemblée en alerte constante, et participe de ce fait à la communion vibratoire entre tous les membres présents dans le *Lawonn* du *Léwòz*.

Pour résumer : l'isochrone, c'est la simplicité et la régularité : Si l'émetteur (*kontè* ou *chantè*) vous lance Krik ! Vous savez que vous devez répondre Krak ! L'émetteur vous lance donc le même mot plusieurs fois de manière à vous mettre en confiance et mettre votre vigilance à l'épreuve. Ensuite, à n'importe quel moment il vous lance un autre mot qui n'est pas celui que vous attendiez et qui demande une autre réponse. C'est donc cela la stratégie « à tiroir ». Car l'émetteur (*kontè* ou *chantè*) va chercher l'inattendu, la « surprise » au fond de ses tiroirs. Cette tactique est d'usage dans le *Lawonn*. Jouer avec la simplicité, la binarité, passer du simple au complexe, avoir sans cesse la possibilité d'ouvrir des tiroirs de manière inattendue. C'est ce qui se passe dans la dynamique pendulaire du *Lawonn*.

C'est ce que fait le *dansè* (le danseur) lorsqu'il communique avec le *makè* (le joueur de tambour soliste), dans un dialogue où se mêlent danse et musique. Chacun tâche de surprendre, voire de déséquilibrer l'autre, en complexifiant à sa guise les pas de danse et les phrases musicales. C'est ce que fait le *kontè* (le conteur) lorsqu'il emmène avec sa verve narrative ceux qui l'écoutent à des endroits auxquels personne ne s'attendait. C'est l'Art du *Masko* (feinte). Le noble art du *Masko*. Le *kontè* emploie pour cela des moments de jonglage avec les mots de manière parfois incroyablement rapide, voltiges verbales, prouesse oratoire mêlant le sensé et l'absurde, le picaresque, l'incompréhensible et l'articulé.

Le comique mexicain Cantiflas était passé maître dans cette manière de captiver son auditoire. Le *Lawonn* est le lieu par excellence où l'on joue avec l'imprévisible. Le *Lawonn* est aussi le lieu où l'équilibre est trouvé dans le déséquilibre, l'harmonie dans la disharmonie. La dynamique pendulaire se manifeste donc en maintenant son mouvement de va et vient entre *lasistans* et les solistes. Mais sans cesse, la vigilance de chacun est maintenue. À n'importe quel moment l'inattendu peut survenir. La marge d'improvisation est entretenue. Le chaos n'est qu'apparent. *Domino ka rimé an pangal men yo pa ka jouwé an pangal*, nous rappelle un proverbe créole : Les dominos se mélangent chaotiquement mais ils ne se jouent pas pour autant chaotiquement. C'est donc en fonction de comment la dynamique pendulaire est distillée que l'on passe de l'isochrone à l'aléatoire où à l'irrégularité.

2.4 Les outils conceptuels de l'esthétique théâtrale du *Léwòz*

Me voici rendu à l'étape où ma pratique théâtrale se forge de concepts inspirés par mon long parcours imprégné des nombreuses relations qui l'ont jalonné, et qui en ont façonné mon identité rhizome. Cet héritage de Glissant participe sans contredit à l'élaboration de deux concepts que j'ai forgé pour mettre en pratique une esthétique théâtrale du *Léwòz*, ce sont : l'inter-détermination, et la phagocytose du hasard. L'opérationnalisation de ces deux concepts, dans le contexte de la recherche en art théâtral, nécessite une approche réfléchie et méthodique que je propose d'explorer ici.

2.4.1 Concept de l'inter-détermination

L'inter-détermination est l'outil conceptuel que je me suis moi-même forgé pour me donner et proposer aux autres un accès et une grille de lecture à l'univers du *Lawonn* et aux connaissances dont il est le réceptacle. La compréhension du concept d'inter-détermination impliquerait, selon moi, la possibilité de circuler entre l'indétermination et la détermination sans être totalement l'un ou l'autre. L'inter-détermination se réfère à un état où il existe une interaction dynamique entre des éléments indéterminés et déterminés. Cela signifie que la

personne ou le système en question n'est ni complètement sans détermination ni complètement déterminé, mais plutôt dans un état de flux constant entre les deux. Pour comprendre cette notion, il est important de reconnaître que l'indétermination peut être comprise comme un état de potentialités, d'ouverture et de possibilités multiples, tandis que la détermination se réfère à des choix spécifiques, des structures ou des schémas préétablis. Dans le contexte de la psychologie, l'inter-détermination pourrait être envisagée comme la capacité d'une personne à naviguer entre différentes options, perspectives ou voies possibles sans être complètement contrainte par des facteurs déterminants. Cela peut impliquer une certaine flexibilité cognitive, une ouverture à l'exploration et une adaptabilité face à de nouvelles informations ou situations. L'inter-détermination peut également être associée à la notion de choix et de responsabilité. En étant conscient de l'inter-détermination, une personne peut reconnaître qu'elle a une certaine marge de manœuvre pour influencer sa propre vie et prendre des décisions qui ne sont pas entièrement prédéterminées par des forces extérieures ou des facteurs internes. On pourrait ici parler de l'autonomie du créateur qui prend le choix de se laisser guider par une vibration qui émane de la présence indicible des ancêtres et de leur histoire, par opposition à une hétéronomie qui confine le créateur caribéen à l'histoire instituée, celle des colonisateurs, histoire qui a nourri notre imaginaire pour donner lieu à ce que le philosophe Cornelius Castoriadis nomme l'imaginaire institué de la société. Il me semble que pour sortir de cet imaginaire institué, il faut être déterminé à ce que je conçois comme l'inter-détermination, un espace qui nous permet de réinventer, et de sortir de ce que Glissant nomme la pensée de système. Selon Castoriadis, chaque société fabrique son imaginaire, et cet imaginaire est en perpétuelle création, d'où notre pouvoir de le réinventer : « L'imaginaire dont je parle n'est pas image *de*. Il est création incessante et essentiellement indéterminée (social-historique et psychique) de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question de « quelque chose ». Ce que nous appelons « réalité » et « rationalité » en sont des œuvres ». (Castoriadis, *Imaginaire institué de la société*, éd. du Seuil, 1975, p.8.). Il s'agit donc de se réapproprier notre imaginaire guadeloupéen, y être déterminé, tout en reconnaissant le caractère indéterminé de cet imaginaire, en perpétuel création. En somme, comprendre le concept d'inter-détermination revient à reconnaître la possibilité de circuler entre l'indétermination et la détermination sans être complètement identifié à l'un ou à l'autre.

Cela implique une flexibilité cognitive, une ouverture à l'exploration et une prise de responsabilité dans les choix personnels.

L'inter-détermination résiderait donc selon moi entre la possibilité de circuler entre indétermination et détermination tout en étant ni l'un ni l'autre. D'une part, si détermination il y a, c'est être déterminé à accepter de ne pas avoir immédiatement toutes les réponses et solutions, donc c'est être, semblerait-il, indéterminé, et de l'autre, si indétermination il y a, c'est laisser une certaine place à l'aléatoire, l'imaginaire, l'intuition, le « je-ne-sais-pas-encore », c'est donc s'octroyer la possibilité de phagocyter le hasard avec une détermination, méthodique, sans que cette posture soit pour autant assimilé à un manque de fermeté ou de résolution, c'est donc être, semblerait-il, déterminé. La phagocytose du hasard dans ma pratique théâtrale, et tout particulièrement dans ma méthode *Léwòz*, passe par l'affirmation que je n'ai pas immédiatement toutes les réponses d'avance. Phagocyter le hasard c'est spécifiquement savoir que le *Lawonn*, contient d'une certaine manière des réponses qui m'arriveront lorsque je serai en travail au cœur de cet espace de jeu. Comme un funambule à qui l'on dirait "saute, et le filet apparaîtra!". Il s'agit donc pour moi de faire confiance à cette capacité que j'ai développée en travaillant dans l'intra-*Lawonn* de capturer et d'ingérer une certaine dose de réponses non écrites d'avance. L'inter-détermination est un état que je conçois aussi comme une réserve de puissance, à savoir une capacité d'écoute, de disponibilité à mettre ses antennes réceptives en alerte optimale.

2.4.2 Concept de la phagocytose du hasard

C'est un autre outil conceptuel que je me suis forgé en l'absence d'un autre plus adapté, et que j'ai utilisé lors de la mise en scène de *HDN*. Il me permet de mettre en place une stratégie permettant de déchiffrer à tout moment comment, dans l'intra-*Lawonn*, l'équilibre peut être trouvé dans le déséquilibre, et l'harmonie dans le chaos apparent. Nous pourrions faire des liens avec le concept de transculturation de l'ethnologue et anthropologue cubain Fernando Ortiz, concept qu'il oppose à l'acculturation, qui est plus ancien, et qui désigne l'absorption de la minorité par la culture dominante. Le terme de transculturation,

développé par Ortiz, permet, au contraire de mettre l'accent sur le processus de transformation des deux groupes au contact l'un de l'autre, en soulignant les aspects créatifs que cela comporte, la transculturation est, une perpétuelle création, qui elle aussi est incontournable et irréversible.

La phagocytose fait référence à un processus biologique dans lequel une cellule englobe et absorbe une autre particule ou cellule. Dans le contexte de ma recherche, cette expression est employée pour décrire un phénomène où le hasard ou l'incertitude sont intégrés, assimilés ou incorporés dans le cadre d'un travail de recherche et création tel que celui que j'ai effectué pendant un an en 2017 à K'Arts , et sur lequel je reviendrai plus en détails dans le chapitre 3. Mais je tiens déjà à préciser que toute cette expérience à Séoul, en tant que professeur invité, m'a semblée être sous l'empreinte du phénomène que je nomme la phagocytose du hasard : Il ne s'agit pas d'aléa, de circonstance ou de coïncidence, encore moins de chance ou de malchance, Le hasard dont il est question ici est constitué des possibles solutions de désencombrement, d'allègement des idées préconçues, de la tyrannie de la pensée dogmatique dont parle Glissant. Croire que ces solutions vont être trouvées « par hasard », croire que ces solutions sont contenues dans le « fruit du hasard », est tout compte fait une bonne chose si cette croyance nous amène à croquer à pleine dents dans ce « fruit du hasard », avec tout son contenu limitant et encombrant. C'est de cet acte de phagocytose dont il est question. La parole de sagesse populaire créole dit : « *si ou pè, dépè* » si tes peurs, tes freins, tes encombrements sont un obstacle, débarasse-t'en, dévore-les, phagocyte-les. À l'instar de l'alchimiste, fais-les passer par un processus de transmutation. Tout comme l'alchimiste dans son creuset opère la transmutation de matériaux vils qui deviennent alors matériaux précieux.

Dans ma pratique théâtrale et tout particulièrement dans ma méthode *Léwòz*, j'affirme ne pas avoir immédiatement toutes les réponses d'avance. Phagocyter le hasard c'est spécifiquement savoir que le *Lawonn*, contient, d'une certaine manière, des réponses qui m'arriveront lorsque je serai en travail au cœur de cet espace de jeu. C'est donc pour moi, faire confiance à cette capacité que j'ai développée, en travaillant dans l'intra-*Lawonn*, de capturer et d'ingérer une certaine dose de réponses non écrites d'avance.

Conclusion

En conclusion de ce deuxième chapitre, nous pouvons dans un premier temps constater que l'analyse de l'esthétique dramatique du *Léwòz* a été mise en route. Ce qui ne signifie pas du tout que cette analyse soit terminée. Cette esthétique dramatique du *Léwòz* je l'ai découverte et largement explorée dans l'intra-*Lawonn* de la cérémonie du *Léwòz*. L'exploration et l'analyse continuent.

C'est à partir de ce travail de recherche et d'analyse que la Méthode *Léwòz* se présente à moi comme une méthode de création théâtrale, et comme une méthode de préparation pour l'acteur. Cet objectif a été exposé dans ce deuxième chapitre. C'est un objectif qui, comme écrit antérieurement, est partie prenante des enjeux culturels, ontologiques, sociaux et historiques de l'archipel guadeloupéen. C'est un objectif qui doit répondre à de nombreux « commentaires »? Comment entre autres, faire l'analyse la plus parfaite possible de ma propre pratique artistique ?

Les chapitre 3 et 4, sont entièrement consacrés à deux études de cas, deux créations que sont *Le sac de Litha*, spectacle créé en 2017 avec les étudiants de l'Université K'Arts de Séoul (chapitre 3), et le spectacle *HDN* que j'ai mis en scène et adapté d'après l'œuvre de Glissant *Histoire de Nègre*. Le projet *HDN* incarne l'aboutissement de ma recherche création en Études et pratiques des arts, et concerne le quatrième et dernier chapitre de ma thèse.

CHAPITRE 3

L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE DU *LÉWÒZ* DANS LE SAC DE LITHA

Dans ce chapitre, je propose de mettre en lumière de quelle manière j'ai mis en œuvre les concepts de phagocytose du hasard, et d'inter-détermination, lors de mon séjour à K'Arts en Corée du sud. Il s'agit d'analyser et d'évaluer la pertinence de ces outils conceptuels dans la pratique du travail. Commençons par la phagocytose du hasard. Il s'agit aussi de vérifier si cet outil est correctement défini et utilisé dans le contexte de la recherche. L'utilisation d'une expression aussi spécifique et métaphorique que la phagocytose du hasard, nécessite une explication et une justification claires dans le cadre de la recherche. Je vais donc, dans le présent chapitre, analyser et expliquer comment l'outil de phagocytose du hasard trouve sa pertinence dans l'élaboration de ma méthode.

Inhérentes à cette recherche, s'est présentée une importante interrogation. Où est-ce que je me situe par rapport à l'enseignement traditionnel académique (plus intellectuel et livresque) que j'ai reçu à l'École de théâtre du Danemark, et celui d'une transmission orale (caribéenne) que j'ai également reçu et que je cherche aujourd'hui à enseigner ? Les pratiques traditionnelles du *Lawonn* et tout particulièrement du *Lawonn-Léwòz* sont-elles modélisables ? Ou formulé autrement : peuvent-elles être mises au service d'une esthétique théâtrale guadeloupéenne ? Ou encore, abordé sous un autre angle, peuvent-elles constituer un moyen de transmission pour la survie de cette tradition ?

Qu'il s'agisse de l'hypothèse ou du postulat, ce sont deux idées centrales dans ma recherche. Elles me fournissent la source d'explications plausibles et vraisemblables. Elles devaient aussi être soumises au contrôle de l'expérience, et vérifiées non seulement dans ma pratique, mais aussi dans ce qui a été le meilleur laboratoire dont je puisse disposer pour ce faire : l'Université Nationale d'Arts de Corée à Séoul : K'Arts.

Mon arrivée à K'Arts en 2017, m'a plongé dans une culture que je ne connaissais pas, vers une langue que je ne parlais pas ni ne comprenais, dans un pays et sur un continent dont je n'avais jamais foulé le sol. Je me suis retrouvé à Séoul devant les portes d'une des

Universités les plus prisées dans le domaine de la formation aux métiers du théâtre et du cinéma. Me voici donc, très officiellement convié à être là, en Corée, comme professeur et artiste invité avec mes questions sans réponses immédiates, mes incertitudes, mes doutes. Cette expérience coréenne s'ajoute à mes interventions dans les universités américaines. Les contacts et les rencontres de travail avec, tant les étudiants américains que québécois ou coréens, s'allient en quelque sorte avec mon expérience à K'Arts, afin de constituer un laboratoire à partir duquel, dans le cadre de mon projet de recherche, j'ai la possibilité d'élaborer ma propre théorie pédagogique. Mais le moment clé de ma présence à K'Arts est lorsqu'au deuxième trimestre, j'obtiens carte blanche pour monter, dans le cadre de mon travail avec les étudiants, la pièce *Le sac de Litha* que je venais tout récemment d'achever d'écrire. La possibilité m'est alors donnée d'expérimenter ma méthode dans ce cadre universitaire, sur le plan pédagogique et artistique.

Je vais maintenant, dans le présent chapitre, faire la description et l'analyse de mon travail de recherche et création en Corée à partir de l'année 2017.

3.1 De l'UQAM à Séoul, *Le sac de Litha*

Lorsqu'en 2017 j'intègre mon poste de professeur invité à K'Arts en Corée du Sud. Je suis un tant soit peu perplexe. Je me demande comment je vais établir une relation professeur-étudiant ? Je viens d'un endroit du monde dans lequel notre culture n'a pas plus de six siècles. La Corée du Sud en revanche représente une culture millénaire. J'étais préoccupé par des questions telles que : je viens d'une partie microscopique du monde et encore en pleine création de son devenir. Qu'est-ce que j'ai à enseigner à un géant comme la Corée du Sud ?

Le processus de maturation qui a modelé mon travail de praticien inspiré du *Léwòz*, m'a fait évoluer, et m'a amené à choisir le rôle du passeur tel que je l'ai décrit en amont (voir chap.1.2.3, p. 31). Ce qui distingue pour moi le professeur du passeur, est le fait que ce dernier transmet une connaissance acquise de façon organique, sur le terrain, pourrait-on dire. Ce rôle du passeur correspond à une posture que j'entends adopter. Tel que je l'ai déjà

mentionné, les moments d'errance ou d'exil ont été pour moi des expériences fondamentales. Mes immersions à Montréal et à Séoul confirment mes intuitions. J'ai connu des moments de précieuse parenthèse qui ont constitué ma formation dans le cadre du doctorat à l'UQAM. Parmi ces moments, figure l'année universitaire, elle aussi très formatrice, que j'ai effectuée à KNUA⁷⁹, L'Université Nationale d'Arts de Corée du sud, à Séoul.

Pour situer ce parcours qui peut sembler surprenant, nous remontons en mai 2014, où la professeure Soogi Kim, professeure à K'Arts est de passage en Guadeloupe. Elle assiste à la représentation de *l'Épreuve de Virjilan*, spectacle co-écrit et co-mis en scène par Daniel Marcelin et moi-même. Nous avons joué ce spectacle durant le Festival de théâtre *Cap Excellence aux Abymes*. Soogi Kim manifeste son intérêt pour ma démarche artistique et m'adresse une invitation à travailler pendant deux semestres à K'Arts, en tant que professeur invité.

Deux ans après, ayant obtenu l'accord de ma direction de thèse à l'UQAM, je voyage le 1er mars 2017, pour la Corée du sud, afin de prendre mes fonctions en tant que professeur invité. Cette expérience s'inscrit dans le cadre de l'Atelier de recherche II, qui fait partie de mon cursus dans le programme du Doctorat en Études et Pratiques des arts.

Pendant cette année universitaire, l'opportunité m'est donnée de tester sur le terrain des concepts qui faisaient partie de mon travail au fil des ans, dans le laboratoire de recherche que constitue la Compagnie Siyaj.

De cette invitation à K'Arts, naît *Le sac de Litha* (2017), pièce écrite par moi-même et co-mise en scène avec le metteur en scène sud-coréen Junho Choe. Ce dernier fut un allié précieux au sein de K'Arts. Je ne m'attendais pas à le rencontrer car ce n'était pas lui qui m'avait contacté. Junho Choe, cet allié inattendu, était le doyen de l'université K'Arts en 2017. Je le connaissais pour l'avoir rencontré plusieurs fois le long de mon chemin de praticien de théâtre. Il y avait un respect mutuel entre nous pour le travail de l'un comme l'autre. Cet allié m'a mis le pied à l'étrier, et m'a mis en mains toutes les cartes pour que mon séjour à K'Arts et tout ce que j'y ai mis en œuvre soit couronné de succès. Ceci est aussi une des formes sous laquelle se produit la Phagocytose du hasard. À savoir la mise

⁷⁹ Université Nationale d'Arts de Corée du sud, à Séoul, désignée aussi en tant que K'Arts.

en relation de tous les éléments propices à l'accomplissement d'une œuvre, théâtrale ou autres. Dans ce qui suit, je vais tenter de dégager ces éléments propres au concept de phagocytose, et qui reposent d'une part sur la relation que j'ai établie avec les étudiants, et dans un deuxième temps, sur mon approche pédagogique qui graduellement, se transforme en celle du passeur.

En tant que professeur invité, j'allais devenir un passeur, de ma propre culture. J'allais graduellement comprendre et analyser de quelle manière cette métamorphose allait s'opérer et surtout comment les outils conceptuels dont je dispose allaient rentrer en action de façon à ce que ce travail de recherche s'effectue de manière optimale.

J'avais écrit la pièce *Le sac de Litha* peu de temps avant de prendre mon poste en tant que professeur invité à K'Arts. J'ignorais complètement qu'elle allait être traduite en coréen. J'ignorais qu'elle allait être travaillée, montée et jouée par des étudiants coréens dans le cadre de mon travail de recherche et création à K'Arts.

Mon expérience coréenne me met ainsi en relation avec les étudiants de K'Arts qui se forment selon leur choix aux métiers du théâtre ou du cinéma. Est également au programme de cette université, une formation à la danse et à la musique traditionnelle coréenne. Environ 6000 candidats venant de toutes les régions de la Corée du sud se présentent chaque année aux portes de cette université dans l'espoir de passer avec succès le concours d'entrée. Seulement une quarantaine de personnes sont admises annuellement : environ 20 filles et 20 garçons. Le niveau d'exigence est conséquent. La barre qualitative est placée très haut.

C'est à titre de professeur que j'étais originellement invité à K'Arts. Il n'était pas question de proposer une pièce de théâtre écrite par moi. Je devais présenter un syllabus dans un protocole très académique, comportant une certaine rigidité, avec laquelle je n'étais pas habitué. Le syllabus de mon cours indiquait aux étudiants ce que j'allais leur apprendre. Et de quelle manière ils pouvaient se préparer aux devoirs pour lesquels ils allaient être notés. Je n'avais pas du tout d'expérience dans le fait de devoir noter des élèves, des étudiants dans une discipline artistique. Moi-même, à l'École nationale de théâtre du Danemark où j'ai été formé en tant qu'acteur, je n'avais pas eu à passer par un système de notation. J'avais certes des épreuves à passer, des devoirs en forme de rendus scéniques que je devais travailler devant les autres élèves et l'ensemble des professeurs. Les professeurs me

donnaient leur avis, me conseillaient, se concertaient et me faisaient des retours sur mon travail. Ils me prodiguaient des recommandations, des commentaires, des critiques. Et à la fin de chaque année de la formation, ils faisaient un bilan, une évaluation de mon travail et celui des autres étudiants. L'objectif étant de cautionner ou non, mon passage dans le cours plus avancé.

K'arts étant une université, la procédure d'évaluation est différente. C'était une expérience vraiment nouvelle pour moi. L'expérience me laissait souvent perplexe, je dois l'admettre. Je ne savais pas que moi-même, j'allais beaucoup apprendre de ce que je vivais à ce moment-là en Corée du sud. Je ne savais pas que j'allais mettre à l'épreuve mon outillage conceptuel et sa fonctionnalité, surtout dans un cadre académique, celui d'une université, et en plus, d'une autre culture que la mienne. Tous ces éléments, à priori contraignant, m'ont, au contraire, servi à vérifier l'efficacité des deux éléments qui allaient être les deux outils principaux de ma méthode, à savoir, l'inter-détermination et la phagocytose du hasard.

De la posture plus rigide du professeur, je me suis métamorphosé en celle du passeur, du Néo-Griot, une posture qui est en adéquation avec la méthode que je veux développer. C'est en contact et en relation avec les étudiants coréens, que je réussis à m'engager dans cette posture de manière de plus en plus efficace. C'est dans cette relation avec eux, les étudiants coréens, que je peaufine mes outils conceptuels, grâce à leur ouverture et leur disponibilité à recevoir et accueillir ce que je leur propose, et qui met en œuvre la phagocytose du hasard qui se déploie sous mes yeux.

Phagocyter le hasard, c'est faire confiance à cette capacité que j'ai développée en travaillant dans l'intra-*Lawonn* de capturer et d'ingérer une certaine dose de réponses non écrites d'avance. Il y a une part de la pensée d'Édouard Glissant dans la phagocytose du hasard. Je me réfère ici à la pensée du tremblement, ou pensée archipélique. La pensée archipélique a ceci de commun avec la phagocytose du hasard, c'est qu'elle me permet de me préserver des modes de pensées codées et des comportements d'enracinement. Elle n'est ni hégémonique ni colonisatrice. Cette pensée exprime mon désaccord qui est aussi celui de l'auteur du *Discours antillais* avec les dogmatismes et la tyrannie des idéologies. Ce travail a représenté un véritable exercice de transmission de mes connaissances, transmission à laquelle je me préparais depuis longtemps. Ce travail a représenté une mise

à l'épreuve de la démarche inter-culturelle et interdisciplinaire qui est fondamentale dans ma présente recherche doctorale. Cette expérience à K'arts m'a donné pendant un an l'opportunité d'expérimenter, et de mettre à l'épreuve une théorie de transmission pour les comédiens et praticiens qui collaboraient au spectacle. Ce séjour à K'Arts m'a aussi permis de commencer l'expérience et la mise en place d'un prototype pédagogique destiné à la formation du comédien. K'Arts a représenté pour moi un véritable laboratoire d'expérimentation.

3.1.1 Stratégies et programme d'enseignement à K'Arts

Après mûre réflexions et concertations avec des hommes de théâtre. Je commence à élaborer une stratégie pour mon enseignement à K'Arts. Les hommes de théâtre que j'ai consultés sont Serge Barbuscia et Alain Timar qui ont eu l'occasion d'effectuer des interventions ponctuelles en Corée du Sud pour présenter certains de leurs travaux de production théâtrale. Il s'agissait pour moi d'établir d'emblée une relation d'échange et de dialogue avec les étudiants dont j'allais être le professeur.

C'est imprégné de la pensée d'Édouard Glissant concernant la relation en rhizome que je me suis préparé à mon travail et à ma rencontre avec K'Arts et la Corée du Sud. La stratégie que je mets en place s'articule de la façon suivante :

- Établir avant tout un dialogue avec mes étudiants coréens en me présentant en tant qu'individu guadeloupéen et caribéen.
- Présenter brièvement cette région du monde d'où je viens : Géographiquement, historiquement, socialement, gèostratégiquement, géopolitiquement.

Les outils que j'ai utilisés étaient des supports vidéo présentant la Guadeloupe et d'autres parties de la Caraïbe telles que Cuba, Martinique, Haïti.

D'autres supports vidéo et audios m'ont permis d'aborder la dimension culturelle de mon pays d'origine, la Guadeloupe. Au travers de ces outils audio-visuels je présentais différentes facettes du patrimoine immatériel de la Guadeloupe : Chants et musique traditionnels, Phénomènes culturels tels que la cérémonie du *Léwòz*, la veillée mortuaire, la force du concept et symbole *Lawonn*. Le *Lawonn* du conteur. Je leur présentais la force et la richesse de notre capital de contes, la vitalité de notre tradition orale.

Aborder l'interculturel fut aussi partie intégrante de ma stratégie qui a consisté à rechercher les points communs que nous pourrions trouver entre leur culture coréenne et ma propre culture guadeloupéenne. Cela s'est déroulé en posant des questions aux étudiants sur différents aspects de leur culture, et en centrant ces questions autour de leurs chants, contes, traditions orales, musiques et danses traditionnelles. Je répondais également à leurs questions autour de la tradition orale et certains pans de la culture guadeloupéenne. Des questions venant de mes étudiants étaient par exemple: Il-y-a-t-il des conteuses dans votre tradition de conte ? Quel sont les caractéristiques de vos danses traditionnelles ? Qu'est-ce que la musique *Gwoka* ?... Nous trouvions des points communs entre nos deux cultures et nos deux histoires, nos deux positions dans le monde.

Quelques exemples de ces points communs : La Corée du Sud est un archipel, la Guadeloupe aussi, elle a connu des phénomènes de colonisation et de domination culturelle et territoriale, la Guadeloupe aussi. Leur musique de percussions (tambours) est riche et variée, celle de la Guadeloupe aussi. L'équivalent de notre *Lawonn* existe aussi dans la tradition coréenne avec des codes responsoriaux, l'interactivité entre le conteur et ceux qui participent à l'événement conté ou chanté existe en Corée du Sud tout comme en Guadeloupe. Ce dialogue ayant été établi, des pistes d'interculturalité ont été ouvertes, des similitudes culturelles et autres, entre nos deux pays ont été identifiées. J'ai donc pu commencer à effectuer le travail centré dans un premier temps sur le jeu d'acteur, car c'est ce qui était attendu de moi comme professeur invité. J'ai puisé dans des éléments basiques que j'avais moi-même reçus durant ma période d'étudiant à l'École Nationale du Danemark où j'avais effectué ma formation d'acteur(1974-1978).

Professeur, était mon titre et ma fonction officielle à K'Art. Cependant je me voyais plus comme artiste-enseignant en activité. C'est une grande particularité que j'ai expérimenté sur le terrain à K'Arts et qui m'a aidé à définir mon rôle actuel de passeur aïdè de transmettre ma vision de l'art théâtral. Une vision basée sur la théâtralité contenue dans la tradition et certains aspects culturels guadeloupéens (Cérémonie du *Léwòz*, *Gwoka*, l'art du conteur). Une théâtralité que, grâce à cette expérience K'Arts, j'ai pu mettre à l'épreuve sur le terrain. Cette expérience a été décisive pour l'élaboration de la Méthode *Léwòz* qui, comme je le suggère, est une méthode de création partant d'une spécificité guadeloupéenne Le *Léwòz*.

Voici certains éléments basiques de mon programme d'enseignement à K'Arts, inspirés de ce que j'avais moi-même reçu en tant qu'étudiant à l'École Nationale du Danemark. Ces éléments constituaient mon programme de travail avec les étudiants coréens et ils étaient préparatoires au travail de jeu d'acteur. Ces éléments de travail étaient adaptés par moi à la spécificité guadeloupéenne :

- Eutonie (*préparation à la danse Gwoka*)
- Initiation à la danse *Gwoka*.
- Apprentissage de certains chants traditionnels guadeloupéens.
- Apprentissage des codes responsoriaux guadeloupéens les plus connus.
- Histoire du théâtre et Dramaturgie (brèves descriptions de la situation théâtrale en Guadeloupe)
- L'inter-relation conte-danse-théâtre: concernant ce point, j'ai pu obtenir les moyens et les conditions favorables pour expérimenter et mener à bien ce travail d'inter-relation qui s'est concrétisé et cristallisé dans le spectacle que j'ai créé et mis en scène au sein de l'Université KNUA et dans le cadre de mon travail avec les étudiants : *Le sac de Litha* (voir annexe D).

Après avoir abordé cette première étape basée sur le dialogue, l'interculturalité et l'observation de nos cultures respectives. Je me suis lancé plus sereinement dans certains cours qui m'étaient imposés. Je devais par exemple travailler avec les étudiants en Licence sur certains textes classiques. J'ai choisi de travailler avec eux une scène du Misanthrope de Molière. Forts de nos premiers travaux-dialogues, nous avons abordé cet aspect classique du théâtre en veillant à comment nous pouvions, en tant qu'interprète, nous mettre au service de ce style de théâtre, tout en gardant une dose de ce que Glissant nomme notre propre saveur qui, alliée à la saveur de « l'Autre », amène à une création composite imprévisible. Un exemple de spécificité coréenne que j'ai rencontrée: il n'y a pas d'équivalent de l'alexandrin en langue coréenne. J'ai donc surtout travaillé avec les étudiants coréens sur l'enjeu de la présence de chaque interprète dans une séquence théâtrale. J'insiste auprès des étudiants sur la nécessité de donner au public une grille de lecture claire de la narration scénique et s'en tenir du début à la fin

J'avais à faire à des étudiants du premier cycle. Nous travaillions sur la scène I de l'acte I du Misanthrope de Molière. Certains étudiants rentraient en scène avec un accessoire dont

ils ne pouvaient pas me donner une explication par rapport à leur choix d'utiliser l'accessoire en question. C'était donc là pour moi l'occasion de leur rappeler que tout ce qui se fait sur scène constitue une source d'information que le public ne manque pas de remarquer. Les clés, données de la sorte, doivent amener le public à comprendre ce qui est proposé comme langage scénique et qu'il faut donc être précis du début à la fin dans ce qui est fourni comme renseignement au public, dans les moindres détails. Même si je ne comprenais pas suffisamment la langue coréenne, je voyais, captais et comprenais ce que les corps faisaient, ou ne faisaient pas, y compris avec les moindre accessoires. Tout devait donc avoir une précision, un sens.

C'est donc, en répondant de façon très formelle aux exigences pédagogiques de l'université, que j'aborde le répertoire très classique de Molière. Cependant, je réalise que malgré ce cadre, mon approche et ma méthode ont l'espace pour opérer. Je suis un Guadeloupéen qui enseigne le Français Molière à des Coréens ! Nous sommes au cœur de cette relation en rhizome, cette phagocytose du hasard où plusieurs éléments s'allient pour faire émerger une forme nouvelle et imprévisible. Ce qui au départ pouvait sembler un obstacle, devient un élément fécond. Par exemple, ne comprenant pas la langue coréenne, le corps devient le langage scénique le plus puissant, et qui participe à cette part organique que je privilégie dans mon travail. Même chez Molière, la méthode *Léwoz* peut ainsi opérer. La conclusion de cet intense moment de mise à l'épreuve de la Méthode *Léwoz* à K'Arts a été la création du spectacle : *Le sac de Litha*, créé et représenté au sein de l'université K'Arts et monté, produit et joué par des étudiants coréens. Il était question d'une histoire caribéenne qui était rendue coréenne et universelle par ce travail de recherche-crédation.

Au début de ma prise de fonction à K'arts j'étais un enseignant, un professeur. Au bout de trois mois, à monter avec mes étudiants un spectacle qui m'a été inspiré par la tradition orale caribéenne, je deviens alors, un passeur. Comment cela s'est-il opéré ? Que s'est-il réellement passé ? À quel moment ai-je pris conscience de cette forme de métamorphose, de passage de l'état d'enseignant à celui de passeur ?

J'ai été le réceptacle d'un phénomène de passage d'une fonctionnalité, celle de l'enseignant vers une autre fonctionnalité, celle du passeur. C'est un moment capital de ma recherche que mon séjour à K'Arts m'a permis de vivre. Ce moment important est le résultat entre autres d'un processus de recherche-crédation longtemps mûri. Ce moment est

l'aboutissement d'un laboratoire d'expérimentation en germe depuis la création de ma compagnie Siyaj. Ce voyage à Séoul, qui semblait peut-être, de prime abord, m'éloigner de mon sujet, m'en a, au contraire, rapproché avec de plus en plus de force et de pertinence au fil des jours de travail passés à K'Arts. Il m'appartient maintenant, à cette étape de mon travail de recherche, de faire un retour dans le temps et d'observer ce qui s'est passé avec mes étudiants coréens.

Pour résumer, je retiens essentiellement de mon expérience à K'Arts et de la création du spectacle *Le sac de Litha*, deux conséquences: en premier lieu la constatation par moi et en moi-même d'un transfert ou d'une métamorphose. Je deviens à ce moment-là le passeur de certains aspects du patrimoine immatériel de la Guadeloupe, alors que j'étais invité à K'Arts en tant qu'enseignant, professeur en Art dramatique. Il s'agit maintenant de véritablement assumer le rôle du passeur dont l'action principale consiste à faire passer une expérience acquise de manière organique. La transmission du passeur se distingue de celle de l'enseignement par l'aspect organique de l'expérience qui est au centre de ma recherche, et le sens même de ma méthode. Et la seconde conséquence est celle du constat que la Méthode *Léwoz* peut devenir un moyen d'expression théâtrale n'importe où dans le monde.

3.2 Siyaj laboratoire et creuset d'expériences théâtrales vérifiées sur le terrain du *Lawonn*

La longue période d'expérimentation sur le terrain de K'Arts en Corée du sud a été pour moi, en effet, l'occasion d'approfondir la recherche que je menais déjà depuis de nombreuses années au sein de la Compagnie Siyaj sur les thématiques suivantes :

L'intégration de certains aspects⁸⁰ du patrimoine culturel guadeloupéen sur les scènes contemporaines. L'affirmation d'une identité caribéenne à l'aube du XXI^e siècle. L'incorporation de la tradition orale dans une mise en scène théâtrale : langue créole, chants traditionnels, art du conte, danse. Tous ces questionnements sont la partie intégrante de mon expérience de l'enseignement de l'Art dramatique à K'Arts, Corée du sud. Ce moment

⁸⁰ Le principal de ces aspects étant le *Gwoka* (voir définition du *Gwoka* en Annexe)

d'immersion totale s'est passé dans une culture totalement différente de la mienne. Cette expérience a eu lieu dans une Université d'Art dans laquelle sont formés des gens de théâtre et de cinéma. Ce contexte et cette expérience singulière ont représenté pour moi la mise en route d'un questionnement lié à une activité, un acte que j'ai pratiqué intensément et quotidiennement pendant cette année universitaire à Séoul en Corée du Sud. Cet acte est celui de transmettre, à la manière du passeur, ma vision du théâtre.

C'est après mon année d'enseignement à K'arts que peu à peu mon questionnement s'est axé sur le fait d'enseigner et de transmettre. Les postures pédagogiques telles que je les ai observées sur moi-même à K'arts.

Lorsque j'étais dans une situation d'enseignant, à K'arts, j'avais une posture, en fait, j'endossais un rôle de professeur, j'endossais un « costume » de professeur, de la même manière que l'acteur de théâtre ou de cinéma en endossant le costume, le maquillage de son personnage devient un chevalier médiéval, un chef mafieux ou un prêtre catholique. De la même manière mon rôle d'enseignant, de professeur est façonné par une forme d'académisme, de rigueur dans la tenue vestimentaire, dans mon langage...etc. Lorsque je suis dans une situation de passeur, je n'adopte pas la même stratégie. Il est intéressant pour moi d'observer comment à K'arts, de l'état d'enseignant, je me suis glissé dans celui de passeur.

L'expérience coréenne m'a permis de mieux prendre conscience de la dimension humaine qui est contenue dans l'acte d'enseigner. S'intéresser plus à ce qui nous unit plutôt qu'à ce qui nous sépare, tels ont été mes maîtres mots. Tel que je l'ai signalé plus haut, certains de nos liens historiques et culturels sont similaires. Par exemple, la Guadeloupe est un archipel, la Corée aussi. Cet aspect archipélique nous met en lien avec la pensée de Glissant. Des êtres humains se rencontrent dans ces expériences partagées. La configuration archipélique de nos pays respectifs s'exprime fortement dans cette rencontre. Le fait que nos deux peuples respectifs ont été victimes de la colonisation, est un autre aspect culturel commun très marquant dans cette rencontre.

Mon imaginaire est inscrit dans ma manière d'enseigner. « Le monde nous échappe comme compréhension et comme concept » affirme Glissant, « Il nous reste l'imaginaire »⁸¹.

⁸¹ Glissant, (2002): « La relation, imprédictible et sans morale », *Rue Descartes*, n° 37, p.77.

Je n'ai pas pu tout de suite parler extensivement de cette expérience. Vu son intensité, il m'a fallu, et il me faut encore un temps de décantation, de digestion, nécessaire avant de me lancer de manière efficace dans une théorisation et une approche ethnographique propice au modelage de la méthodologie qui est à la base de ma recherche.

3.2.1 Processus de montage du spectacle *Le sac de Litha*

Il est à noter que dans sa première version (sa création), le spectacle a vu le jour dans l'intra-muros de K' Arts. Toute l'équipe réunie au service de cette création était composée d'étudiants de K' Arts. Le spectacle a eu sa première intra-muros en fin 2017. Parmi les spectateurs étudiants et professeurs de K'arts, il y avait des responsables du Festival de Jeju une île au large de la Corée du sud. La présence des programmeurs du Festival de Jeju a valu au spectacle d'être programmé dans le Festival de Jeju en début 2018. L'équipe artistique était alors composée d'étudiants finissants de K'Arts prêts à rentrer dans la vie professionnelles. Tout de suite après sa présence dans le Festival de Jeju, *Le sac de Litha* a été invité et programmé au Festival d'Avignon, version 2018. Pour la version Avignon 2018, l'équipe du côté coréen était composée de cinq artistes professionnels coréens incluant le philippin David Esguerra qui était chargé de la conception lumière (tous, anciens étudiants de K'Arts) deux professeurs de K'Arts faisaient partie de l'équipe. L'équipe était également composée de trois artistes guadeloupéens qui s'étaient joints aux coréens après avoir suivi à mon initiative, un stage d'un mois(juin 2018) à K'Arts. Le processus de montage du spectacle *Le sac de Litha* a commencé dans sa version intra-muros, par plusieurs séances de travail entre le concepteur des lumières David Esguerra et moi-même.

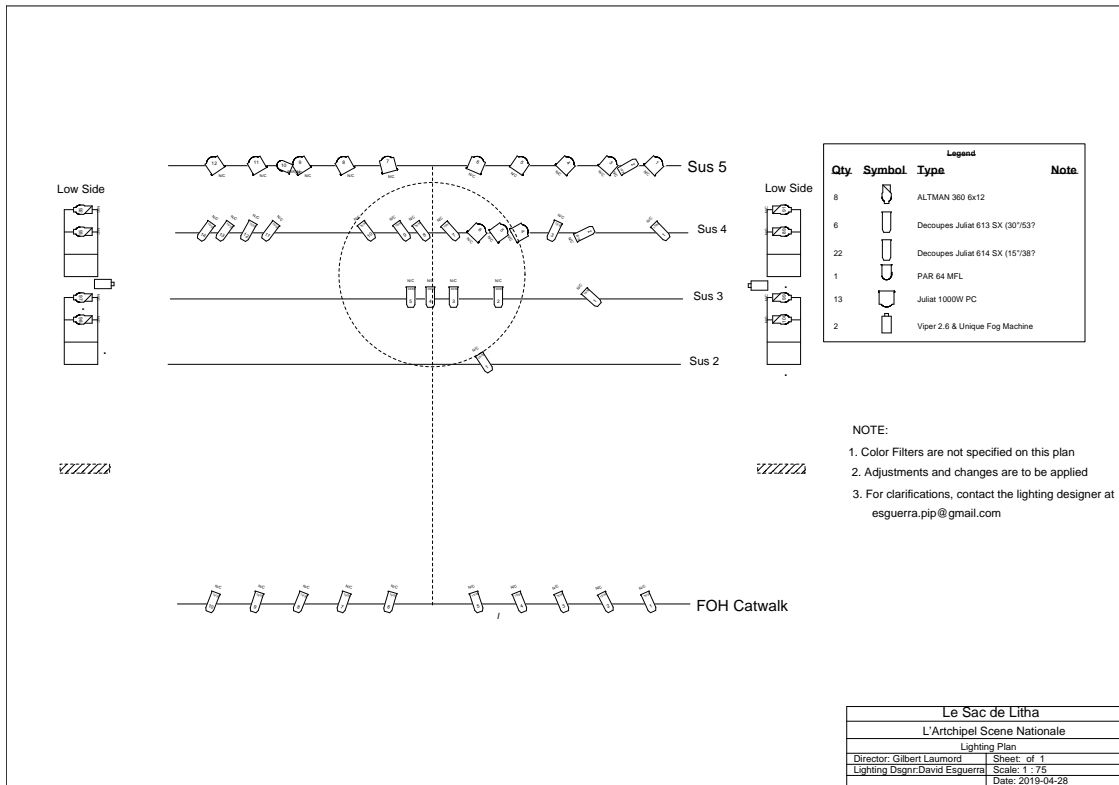
3.2.1.1 Lumière

Pour la conception de la lumière, j'ai commené à parler à Esguerra du phénomène *Lawonn*, et de la pratique culturelle guadeloupéenne, le *Léwòz* qui se tient dans l'enceinte du *Lawonn*. Je lui ai expliqué comment la cérémonie *Léwòz* était la pierre fondamentale de mes études doctorales à l'UQAM et comment ces études m'avaient amené à K'Arts. Il a compris que je souhaitais une scénographie minimaliste en forme de *Lawonn* et un

éclairage sobre et intimiste de ce qui se passait dans l'intra-*Lawonn*. Il y a eu entre nous quelques séances de travail durant lesquelles David Esguerra prenait des notes de ce que je souhaitais comme éclairage. Finalement, nous avons discuté autour de schémas et de croquis jusqu'à ce que je sois d'accord avec sa proposition :



Une phase d'éclairage de/ *Le sac de Litha*.

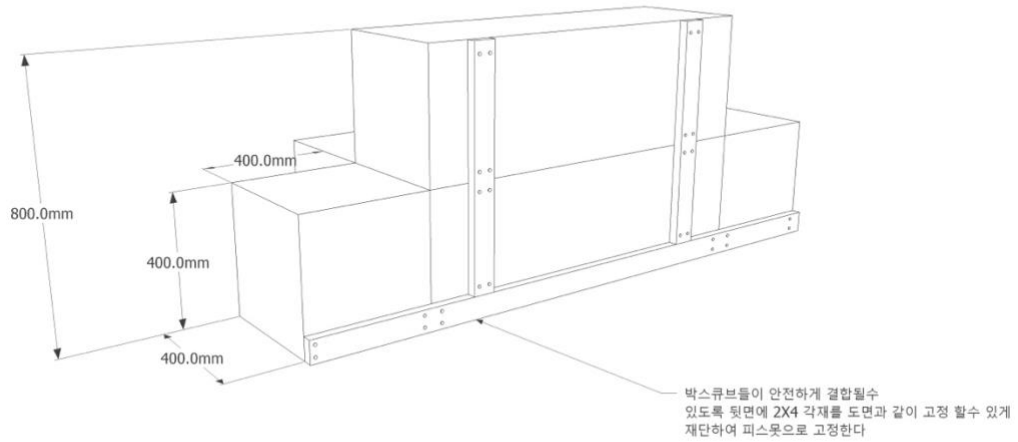


Ci-dessus plan lumière de David Esguerra pour Le sac de litha.

3.2.1.2 Scénographie

En ce qui concerne la scénographie j'ai eu plusieurs rencontres avec le scénographe Kyoung Sik Nam qui, lui aussi, pour la création intra-muros était étudiant à K'Arts. Nos séances de travail ont été moins nombreuses que celles que j'ai eues avec Esguerra pour la lumière. Les deux importants éléments de bases que Nam devait produire était premièrement un gigantesque sac plein d'objets non identifiés. Ce sac allait faire partie de la scénographie avec un petit banc. La comédienne qui allait jouer le rôle de Litha devait faire son entrée en scène en tirant péniblement ce sac. Le deuxième élément de base était un tapis circulaire de 6m de diamètre qui allait délimiter le *Lawonn*, et par là même l'aire de jeu dans laquelle les comédiens allaient évoluer. Il y avait aussi une cage à oiseau et deux pendrillons rectangulaires qui descendaient des hauteurs du théâtre dans l'intra-Lawonn. La scénographie comprenait également un petit banc et trois cubes noirs. (Voir croquis et dimensions ci-dessous).

결합된 모습 (뒷면)



Ci-dessus croquis et dimensions des trois cubes noirs. Et ci-dessous les étudiants coréens en action dans l'intra-*Lawonn* Le sac de Litha.



Pour la technique nous avons besoin d'un Video projecteur pour surtitrage puisque *Le sac de Litha* allait être joué en coréen, en français et en créole. Nous avons aussi besoin d'une machine à fumée.



Le *Lawonn* du spectacle *Le sac de Litha*

Ce modelage méthodologique s'est déclenché, en forme de réflexion de ma part, au cours de l'année que j'ai passé à K'Arts, il s'est poursuivi pendant les deux années qui ont suivi. L'année 2018 a été une année d'aboutissement de mon cycle de gestation et de réflexion. Pendant cette année en effet, une partie de mes étudiants de K'Arts, devenus professionnels, se sont joints à un groupe d'artistes guadeloupéens composé de deux musiciens et d'une comédienne chanteuse, afin de montrer le résultat de ce long travail. Cet aboutissement a pu se transporter au festival d'Avignon 2018, et au Festival Cap Excellence en Théâtre, 2019.

3.2.2 Le retour de la Corée à la Guadeloupe

L'expérience vécue avec le spectacle *Le sac de Litha* m'a permis de vérifier sur le terrain de ma pratique mon hypothèse centrale de recherche : Les pratiques traditionnelles *du Lawonn* et *Léwòz* en Guadeloupe, sont-elles modélisables pour servir une esthétique théâtrale guadeloupéenne, et constituer un moyen de transmission pour la survie de cette tradition ?

J'ai indiqué en effet que cette l'opérationnalité de la méthode *Léwòz*, j'ai pu la vérifier dans des lieux de cultures, de langues, de coutumes très différentes de celles de l'intra-*Lawonn* caribéen. Ce fut le cas dans ma rencontre avec K'Arts en Corée du sud. Je n'ai pas eu la possibilité de recueillir de témoignages de mes étudiants. Cependant, en tant que professeur invité, j'ai travaillé en étroite collaboration avec Young Hoon Park, le directeur administratif adjoint du département d'art dramatique de K'Arts. C'est lui qui a organisé tout ce qui est administratif concernant mon séjour à K'Arts. Dire qu'il a organisé mon arrivée et mon séjour à K'Arts est vraiment peu dire. Il serait plus exact de dire que Young Hoon a littéralement aplani d'avance tous les chemins qui devaient me mener aux portes de K'arts. Si je devais le comparer à un Orisha du panthéon de la Santeria cubaine ce serait Ellegua. Dans le Panthéon cubain des Orishas , Ellegua est celui qui ouvre et ferme les routes, c'est lui qui détient les clefs du destin et du bon ou mauvais déroulement des affaires. Young Hoon a été pour moi le Ellegua qui m'a précédé depuis mon départ de Montréal. Cet Orishas a surtout saisi l'essence de la relation que je proposais d'investir dans le cadre de cet échange culturel, et nous pouvons le mesurer à travers ces propres mots inscrits dans une lettre où Young Hoon offre ce témoignage en regard de mon passage à K'Arts :

In the realm of international events and performances labeled as "exchange" or "inter-cultural," I have encountered numerous instances. Amidst them, Mr. Laumord's works and his approach left a lasting impression. I firmly believe that genuine international exchange and cultural reciprocity thrive on mutual interaction rather than the one-sided importation of advanced culture. While our institution has benefited from the knowledge and skills imparted by various esteemed teachers and performance teams, only a select few truly embraced the spirit of "exchange" and "interaction."... His commitment to learning the language and understanding the culture was commendable. Moreover, he actively engaged our students, encouraging them to appreciate various cultures, including those from the Caribbean. He orchestrated performances that resonated with both Korean students and individuals hailing from Caribbean backgrounds, ensuring a meaningful cultural exchange.

The feedback from the participating students attests to the impact of his efforts⁸².

Son témoignage en tant que cadre administratif du département Théâtre à K'Arts rend bien compte de la vérification effectuée par moi sur le terrain de ma recherche. Je ne pouvais pas espérer meilleur terrain, ni meilleur laboratoire pour vérifier l'opérationnalité de mon hypothèse centrale de recherche qui, permettez-moi de le rappeler, s'articule en ces termes : Les pratiques traditionnelles du Lawonn-Léwòz (Je rappelle que mon *Lawonn* est déclinable en trois *Lawonn*), sont-elles modélisables ? Pour: servir une esthétique théâtrale guadeloupéenne et constituer un moyen de transmission pour la survie de cette tradition.

CONCLUSION

Mon travail à K'Arts m'a, en effet, permis de vérifier que les pratiques traditionnelles du *Lawonn* et du *Léwòz* en Guadeloupe, sont modélisables et de nature à servir une esthétique théâtrale guadeloupéenne, et à constituer un moyen de transmission pour la survie de cette tradition. Ce qui fut d'autant plus pertinent que cette expérience avait lieu dans une Université, et donc dans un haut lieu de transmission du savoir, me permettant de mettre à l'épreuve deux aspects fondamentaux de la méthode que j'anticipe, à savoir une méthode qui soit à la fois un mode de création, et un moyen de transmettre un patrimoine culturel. Le produit du travail au sein de K'Arts, la création de la pièce *Le sac de Litha*, a pu être présenté sur trois continents, Asie-Europe-Caraïbes, avec une réception enthousiaste de chacun de ses publics respectifs, faisant la preuve que l'esthétique théâtrale de la méthode *Léwòz* peut aller à la rencontre de tout public.

⁸² La lettre de Young Hoo Park peut être consultée dans sa totalité en Annexe

CHAPITRE 4

XX L'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE DU *LÉWÒZ* DANS LE PROJET HDN

Dans ce dernier chapitre (mais non le moindre, puisqu'il s'agit de l'aboutissement de ma recherche, et sa création !), nous allons observer la création d'une œuvre théâtrale s'inscrivant dans la mise en œuvre de la Méthode *Léwòz*. L'expérience acquise par le biais de ma recherche, notamment avec mon passage à l'université de K'Arts, confirme plusieurs de mes intuitions en ce qui concerne le bien fondé d'une méthode ancrée dans un mode traditionnel, mais à valeur universelle.

Dans ce qui m'apparaît comme une manifestation de la phagocytose du hasard, se présente l'œuvre de Glissant, *Histoire de Nègre*, sur le parcours parfois chaotique et discontinu (en apparence du moins) de ma recherche. Avec le recul, on peut certainement voir en ce projet, l'heureux accomplissement du travail doctoral en recherche-crédation, qui mène vers une œuvre qui porte en elle, dans son propos même, l'essence de ce que je cherche à préserver et à transmettre, notre histoire. Écrite il y a plus de cinquante ans, la pièce d'Édouard Glissant témoigne de récits et de faits, trop souvent occultés, et dont il nous permet de conserver la mémoire. Mais le défi consiste aussi à ne pas occulter l'histoire qui s'est poursuivie, et qui se poursuit encore, dans ce lien primordial auquel je tiens, et sur lequel je reviens constamment, à savoir, le lien entre Tradition et Modernité, entre hier et aujourd'hui.

Le travail élaboré au sein de la Compagnie Siyaj et celui de ses collaborateurs, traducteurs et artistes, souligne la dimension éminemment actuelle de la pièce *Histoire de Nègre*, dans une dynamique de renouvellement, tout en gardant les objectifs originels de Glissant et ses collaborateurs de l'IME (Institut Martiniquais d'Études)⁸³.

⁸³ Dans le texte de fin du manuscrit *Histoire de nègre* de Glissant (1972) Il y a un résumé qui indique la Genèse de la création de son école privée, l'IME (Institut Martiniquais d'Études). Glissant s'était entouré de professeurs de diverses régions de la Caraïbes qui partageaient sa vision d'un enseignement dé-colonisé. Ce sont ces personnes de la Caraïbe francophone, anglophone et hispanophone qui sont désignées par le terme ci-dessus: collaborateurs.

L'acte de recréer cette aventure théâtrale en 2022 conduit à questionner les liens entre passé et présent, à s'interroger sur la société actuelle, l'exclusion et l'oppression des peuples noirs, les violences policières. La pièce montre que l'histoire de domination d'un groupe sur l'autre n'a jamais cessé, et que les résistances contre cette domination continuent également. J'ai donc choisi de mettre en avant les mouvements actuels de contestation contre un système d'oppression, qu'il soit économique ou racial, avec le mouvement de la grève générale de 2009 en Guadeloupe, ou celui, en 2020, avec le meurtre de George Floyd. *HDN* retrace la généalogie des violences racistes passées à la fois dans les colonies de l'intra-Caraïbe depuis le XV^{ème} siècle, où arrivèrent les premiers colons jusqu'à de nos jours avec aux États-Unis les meurtres de Elijah McClain (24 août, 2019), de Breonna Taylor, (13 mars 2020) et de George Floyd, (25 mai 2020), qui réanime le groupe Black Lives Matter fondé en 2013 aux États-Unis. De la même façon qu'en France la mort de Adama Traoré le 19 juillet 2019, causée par des gendarmes, fait resurgir une généalogie de violence raciste qui nous rappelle que la résistance des peuples noirs continue. Nous nous apercevons surtout que, cinquante ans après sa création, cette pièce résonne encore très fortement avec les réalités d'aujourd'hui, que ce soit dans la Caraïbe, en France, aux États-Unis et dans le reste du monde.

Il fallait mettre à jour le texte tout en respectant l'essence théâtrale insufflée par Glissant. Un théâtre interactif dans lequel le conteur harangue son auditoire, le provoque, le défie. Le conteur, qui fait directement écho à la voix de Glissant, et qui se démultiplie en trois acteurs qui jouent, chantent, dansent et invitent le public à prendre part au récit : rire, crier, applaudir. Acteurs et musiciens sont ainsi les différents visages d'un seul et même protagoniste : le conteur, maître du rituel de la palabre. La présence ancestrale est personnifiée par *Voukoum Mouvman Kiltirèl Gwadeloup*, qui apporte à HDN une dimension spirituelle. Au travers de Voukoum, les ancêtres donnent leur assentiment pour que soit jouée et contée cette histoire.

Voici comment Édouard Glissant nous présente sa pièce de théâtre *Histoire de nègre*, dans les toutes premières didascalies qui sont aussi un concentré des intentions de mise en scène de l'auteur :

Le spectacle a été conçu pour illustrer trois moments de l'histoire des nègres : l'esclavage, les luttes de libération, le néo-colonialisme et ses tentatives de décervelage. Bien entendu ces trois moments interfèrent, selon les pays envisagés : c'est ainsi que Malcom X et Lumumba se trouvent ici contemporains d'Aliker, tué en Martinique en 1934. D'autre part, une extension du projet vers toute communauté menacée a fait paraître naturelle l'intervention des personnages algériens de Kateb Yacine. Spectacle en dehors des circuits [...] Sans doute un de ses premiers mérites fut-il de chanter pour [...] le public populaire martiniquais des héros qu'on offusque à ses yeux sous le voile de l'information dirigée⁸⁴.

Les *Nous* dont il s'agit sont donc, comme Glissant le signale dans cette œuvre, les groupes humains qui ont connu la domination, l'asservissement, l'esclavage, qui ont lutté pour s'émanciper et rompre les chaînes qui les asservissaient, pour sortir de sous le joug sous lequel ils se trouvaient et qui continuent encore de nos jours à lutter contre les nouvelles manifestations du colonialisme et du néo-colonialisme.

Le *Démounaj* (décervelage, Cf. Glissant, *Histoire de nègre*, 1970. P.71) employé par Glissant dans la citation qui précède, est un outil de subjugation que produit l'aliénation sous toutes ses formes : culturelles, mentales, sociétale. Le *Démounaj* agit sur la programmation faite au mental, et qui conduit au phénomène de l'hyperconsommation qui est le propre de la société néo-libérale occidentale. Tout cela prend la forme d'une tendance néfaste à vouloir imiter et donner une valeur aux normes et à la vision du monde dominant. Le mot d'ordre étant d'adopter les croyances du dominant au détriment de nos propres valeurs ontologiques et de la réalité paradigmatique du dominé.

Les *Nous* sont ceux qui, dans un passé pas si lointain, ont connu la subjugation sous ses formes les plus diverses (et tous ceux qui, n'ayant pas subi cette subjugation, ont du moins une profonde empathie envers ceux qui l'ont vécue). Ceux décrits dans le spectacle, *Histoire de nègre* qui ont lutté et ceux qui continuent de lutter : Malcom X aux États-Unis, ainsi que Patrice Lumumba, grand défenseur de l'Indépendance du Congo, et qui fut exécuté pour avoir affiché des opinions nettement anticolonialistes dans ce pays colonisé par les Belges. Il a été « coupable » d'avoir fondé en 1958 le mouvement National Congolais. Il est arrêté par les autorités belges au début des années soixante. À sa libération

⁸⁴ GLISSANT, É., et I.M.E., (1972), *Histoire de Nègre*, dans *Acoma* 3: pp.359-400. p.71

en 1960 il prononce un discours anti-colonialiste historique le jour de l'indépendance du Congo, devant le roi Baudoin de Belgique qui prend ce discours comme un camouflet. Lumumba venait de signer son arrêt de mort par ce discours et son engagement indéfectible pour la souveraineté du Congo. Du côté de la Martinique, la mémoire d'Aliker, tué en 1934 pour avoir dénoncé les exactions d'un usinier Béké. En Haïti, Sanite Belair, tombée en combattant pour l'indépendance de son île, autant de héros ayant lutté pour l'émancipation des peuples asservis. Une partie de ces *Nous-là*, est contenue dans la phrase : Au sortir du XIXe siècle, les gens ont eu du mal à se lancer dans le début du XXe siècle. Et nous sommes rendus maintenant au XXIème siècle, mais nous continuons à vivre au XXe siècle.

Il faut toujours tenir compte du phénomène de fin de siècle pour comprendre ce qui est en train de nous arriver. Ces *Nous* dont il est question sont ceux qui sont encore sous le coup de la violence de siècles d'esclavage de colonisation et de la néo-colonisation contemporaine. Ceux qui travaillent encore difficilement à se remettre debout. Les *Nous* du continent africain, les *Nous* de la Caraïbe d'ascendance africaine. Il est important de comprendre les meurtrissures issues d'un passé encore récent et enfoui dans nos chairs. Il est important pour les victimes de ces meurtrissures d'identifier, et d'affronter les difficultés qu'elles ont, à se remettre debout et à passer dans la réalité d'un siècle à l'autre. N'oublions pas de tenir compte du phénomène de fin de siècle pour comprendre ce qui est en train de nous arriver. Par exemple, n'oublions pas que la Guadeloupe est le seul endroit au monde à avoir connu deux abolitions de l'esclavage. La première abolition eut lieu le 4 février 1794. Puis, le 20 mai 1802, Napoléon rétablit l'esclavage dans les colonies françaises. Enfin, le 27 mai 1848, l'esclavage est aboli en Guadeloupe, pour la deuxième fois de son histoire.

Essayons maintenant de répondre à la question : de quel *Nous* parlons nous ? Nous venons de voir comment une partie de la réponse nous est donnée par Édouard Glissant dans la version de l'année 1970 de sa pièce de théâtre qu'il a appelée *Histoire de nègre*. La pièce de Glissant est devenue, cinquante ans plus tard : *HDN* dans son adaptation et sa production au sein du creuset de transmutation qu'est la Compagnie Siyaj de Guadeloupe. Il me semble important de participer à cette décolonisation de l'histoire que permet la représentation de *HDN*, à travers des personnages occultés par le récit colonial. Les personnages qui

permettent de s'identifier à un récit qui NOUS appartient tous (Guadeloupéens comme non-Guadeloupéens), et qui témoigne d'un vécu porté par les ancêtres que la représentation de ce récit nous permet d'honorer, et de qui NOUS (en particulier ceux qui ressentent encore l'oppression) pouvons-nous inspirer pour mieux nous ancrer dans notre histoire.

4.1 Genèse du projet *HDN*

Ainsi, cinquante ans après sa création, cette pièce devient elle aussi un objet d'histoire, de notre *Histoire de Nègre*. Troublant de constater que plusieurs des éléments qui composent ce récit, résonnent encore très fortement, faisant écho avec les réalités de notre monde d'aujourd'hui, que ce soit dans la Caraïbe, en France ou aux États-Unis. L'histoire qu'elle raconte, celle passée de la violence coloniale et de la résistance face à l'oppression, fait écho à notre histoire, celle présente des luttes contre le racisme et pour l'égalité des droits. Je reproduis ici les quelques lignes de notre dossier de presse qui tracent le parcours de ce projet qui a commencé à germer au moment où j'entreprenais mon aventure doctorale. Le projet d'adaptation d'*Histoire de Nègre* est né de la rencontre entre Siyaj - Théâtre d'île en monde et Emily Sahakian, chercheuse américaine spécialiste du théâtre caribéen francophone à l'Université de Georgia aux États-Unis. En 2015, Emily Sahakian traduit en anglais la pièce de Glissant qui est ensuite mise en lecture à l'Université de Colgate dans l'état de New-York. En 2017, Sahakian m'invite en résidence à l'Université de Georgia pour mettre en espace une lecture du texte, suivie d'une série d'ateliers et d'actions de sensibilisation en direction des étudiants. En 2019, cette expérience est reconduite lors d'une résidence à l'Université d'Indianapolis, en collaboration avec la troupe et école de théâtre américaine Asante. En 2018, je dirige une lecture dramatisée d'*Histoire de Nègre*, qui est présentée au festival d'Avignon à la Chapelle du Verbe Incarné lors de l'Université d'été des théâtres d'Afrique et d'Outre-Mer organisée par Sylvie Chalaye, professeure de théâtre à l'Université de la Sorbonne Nouvelle.

Le projet *HDN* connaît son aboutissement en 2022/2023 avec la création du spectacle en Guadeloupe à l'Artchipel, Scène Nationale de Guadeloupe à Basse Terre et au Centre Culturel Sonis aux Abymes (Guadeloupe). Fructueuse et intense, cette période de travail de douze mois. J'ai commencé en effet le travail préparatoire de mise en scène en collaboration avec mon assistante à la mise en scène Bénédicte Marino qui était aussi la

scénographe de HDN. Ce travail de préparation à la mise en scène a duré, à lui seul, plus d'un an. Il n'est cependant qu'une partie d'une trajectoire de recherche et création qui a commencé il y a une quarantaine d'années, avant même la création de Siyaj.

J'ai donc, principalement en Guadeloupe, entre 1981 et 2023, consacré 42 ans à l'étude de la connaissance qui se trouve à l'intérieur des trois lieux qui sont les réceptacles d'une partie du patrimoine immatériel de la Guadeloupe : premier lieu, le *Lawonn-Léwòz*. Deuxième lieu le *Lawonn Véyé a moun mò* (appelé aussi *Véyé Boukousou*). Troisième lieu le *Lawonn a kontè*. Le premier est l'endroit où se déroule la cérémonie du *Léwòz*. Le deuxième est l'endroit où se tient la veillée mortuaire qui est un haut lieu de rites de passages et de transmission de connaissances ancestrales. Le troisième est l'endroit où officie le conteur. Le socle sur lequel repose ma Méthode *Léwòz* est en fait tricéphale. Je me suis focalisé sur la Cérémonie du *Léwòz* car c'est dans ce *Lawonn* là que subsiste, de la manière la plus forte, la transmission (à la manière du passeur) d'importants composants de notre oralité, et d'aspects incontournable du génie populaire et de l'idiosyncrasie de l'intra-Caraïbe. Le *Léwòz* représente la Bibliothèque qui refuse de brûler. Le *Kontè* a été mis à mal par la nurse cathodique (la télévision) il a beaucoup perdu du rôle protagoniste qui le mettait en famille avec le griot africain. La *Véyé a moun mò* est en passe de devenir espèce en voie de disparition. Ce sont des savoirs ancestraux dont l'importance est indéniable mais dont certains secrets et mode d'emploi nous échappent peu à peu.

4.1.1 De *Histoire De Nègre* (E. Glissant 1970) À *HDN* (Adaptation G. Laumord 2022)

Ma première séance de travail concernant le projet HDN a eu lieu en octobre 2021. Étaient présents à cette réunion : Roger Olivier concepteur lumière, Elvia Gutiérrez directrice administrative de la compagnie Siyaj d'île en monde et Bénédicte Marino, assistante à la mise en scène et scénographe. L'ordre du jour de la réunion était : présenter le projet *HDN* à Roger, lui parler de l'œuvre originelle de Glissant que ce dernier avait intitulée : *Histoire de nègre*. L'ordre du jour consistait aussi à aborder la genèse du spectacle depuis sa création en 1970, et expliquer à Roger la démarche anticolonialiste que constituait, à l'époque, cet engagement politique de Glissant. Il s'agissait aussi de présenter l'adaptation 2022 que j'avais faite de cette œuvre de Glissant, cinquante ans après sa création en Martinique, et

enfin, présenter mes intentions de mise en scène, le propos artistique, et les choix scénographiques.

L'adhésion de Roger au projet était évidente. Il a d'emblée manifesté son vif intérêt pour ce qui lui était proposé concernant non seulement la mise en scène et la scénographie, mais également la démarche initiale d'Édouard Glissant, cinquante années avant que l'œuvre devienne, en 2022, l'adaptation *HDN*, sortie du creuset de la Compagnie Siyaj d'île en monde. La genèse même du projet a fortement interpellé Roger Olivier. Il fut séduit par le rôle de conteur qu'endossait Glissant dont la voix se fait entendre tout au long de *HDN*.

La voix de Glissant résonne en effet à travers la voix des acteurs présents dans l'intra-*Lawonn*, ils invitent l'auditoire (les *Jouwa*), non pas à regarder une pièce de théâtre, mais à vivre de manière immersive et intimiste une expérience théâtrale. Les *Jouwa* sont guidés par la voix démultipliée du conteur. Ce dernier harangue et exhorte l'auditoire afin de l'amener à participer activement à l'élaboration du scénario qui est en train de s'écrire, de se créer et de prendre vie sous leurs yeux et avec leur active implication. Dans le plus pur style du conteur caribéen, invitation est adressée à tous les *Jouwa* à vivre l'histoire de la colonisation et de l'esclavage, une histoire faite de sang, de chaînes, de domination et de lutte pour la liberté et la justice. *HDN* se veut un cri contre toute forme d'asservissement ou de subjugation. *HDN* célèbre les héros de la résistance et de l'indépendance. *HDN* engage les *Jouwa* à vivre l'expérience d'une marche épique depuis la terre mère africaine jusqu'aux Amériques, en passant par l'Europe et l'Afrique d'aujourd'hui. On peut dire que la version de *Histoire de nègre* (1970) a été la rampe de lancement de la Méthode *Léwòz* pour une esthétique théâtrale qui est l'objet de ma thèse. Cette méthode a pris forme et s'est incarnée dans mon adaptation de *HDN* (2022).

Laissez moi revenir ici sur mon choix du mot *Léwòz* pour désigner ma Méthode. Nous avons pu observer que ces trois formes de cérémonie du *Lawonn* (voir chap.2.1, p.54), ont comme tronc commun le *Gwoka*. Le *Gwoka* est le fil conducteur qui mène d'un de ces phénomènes à l'autre: le *Kontè* de l'intra-Caraïbe est protéiforme il chante (*Gwoka*), danse (*Gwoka*), joue d'un instrument (*Gwoka*) il parle aussi (*Gwoka*) car le *Gwoka* n'est pas seulement danser, chanter et jouer de la musique le *Gwoka* est un mode d'être, de relation avec la langue créole, la nature, faune flore, minéraux éléments visibles et invisibles. Le savoir-faire du *Kontè* présente un grand intérêt et a sa place légitime dans La Méthode

Léwòz pour une esthétique théâtrale et dans la formation de l'acteur et du metteur en scène de l'intra-Caraïbe et certainement aussi de l'extra-Caraïbe. La *Véyé* même affaiblie qu'elle est par la désacralisation, et la globalisation n'en demeure pas moins une formidable bibliothèque vivante des traditions populaire, de l'oralité, d'une grande partie du patrimoine immatériel de l'intra-Caraïbe. Le *Gwoka* en tant que musique, chant, danse circule d'un *Lawonn* à l'autre. On remarque donc une constante, c'est la présence d'éléments tels que le *Boulagyèl*, les codes responsoriaux, les *krik et krak* que l'on retrouve aussi bien dans la veillée que dans le *Lawonn* du conteur. Dans le *Lawonn-Léwòz*, les *krik et krak* sont remplacés par le système questions-réponses que dirige le chanteur soliste animateur central de la cérémonie du *Léwòz*. La veillée mortuaire est une tradition en voie de disparition en Guadeloupe, cela est dû à l'apparition en Guadeloupe des salons funéraires qui imposent leurs règlements restrictifs venus de l'Union européenne. Le conteur était jadis un personnage important de la *Véyé a moun mò*, appelée autrefois *Véyé Boukousou*, alias la veillée mortuaire. Le *Lawonn* du conteur subsiste de nos jours, sans toutefois atteindre l'intensité de la présence de la Cérémonie du *Léwòz* dans le paysage culturel guadeloupéen. Le *Lawonn* du *Léwòz*⁸⁵ est le grand résistant. Il a fait fi des dictats, tabous, ostracisations et interdictions érigés à son encontre. Il en a rencontré bon nombre sur son chemin. Il les a affrontés, défiés, combattus et défaits. Son chemin s'est tracé, âprement, souvent douloureusement. Son chemin a traversé les violences de l'esclavage, du colonialisme et du néo-colonialisme qu'il n'a pas fini de combattre. Cette lutte de résistance lui a valu la place de haut lieu et de bastion qui abrite en son intra-*Lawonn* un pan important du patrimoine immatériel de l'identité culturelle guadeloupéenne : le *Gwoka*.

Dans les manifestations de ces 3 *Lawonn*, j'identifie des points communs qui les relient les unes aux autres. Je note également l'existence d'une certaine porosité entre ces manifestations. En effet, dans la veillée mortuaire anciennement appelée en Guadeloupe *Véyé Boukousou*, il n'y avait traditionnellement pas de tambours, la présence du tambour se manifestait par le rythme du *Boula Gyèl*, (chant de gorge guadeloupéen qui imite le rythme et le phrasé du tambour) que l'on retrouve aussi dans le *Léwòz*. Voyons, à présent,

⁸⁵ En créole on dit : *Lawonn-Léwòz* ou *Lawonn a Léwòz*

comment la mise en scène du projet *HDN*, participe à faire émerger cette esthétique du *Lawonn-Léwòz* dans l'enceinte du théâtre.

4.2 Production du spectacle HDN comme véhicule de la Méthode *Léwòz*

Pour me livrer à l'étude de cas que constitue le spectacle : *HDN*, je vais me mettre en dialogue avec certains de mes plus proches collaborateurs. Ceux du présent qui m'ont accompagné tout récemment dans l'élaboration, la mise en scène, la production et la naissance du spectacle *HDN*. Ceux du passé tels Eugenio Hernandez Espinosa, Daniel Marcelin, Moïse Touré. Ces derniers que je qualifie affectueusement de Néo-griots, m'ont permis, en marchant à leur côté sur le chemin de la recherche et de la création artistique, d'acquérir la maturité et la meilleure connaissance de mon art, le théâtre, et de moi-même en tant qu'artiste, homme de théâtre et être humain, éléments indispensables pour mettre la barre qualitative toujours plus haut, de plus en plus haut.

Dans ces mises en dialogue, je porte une attention particulière au travail du metteur en scène, chercheur et dramaturge, Moïse Touré qui a travaillé dans plusieurs endroits en Afrique sur l'alliance, Tradition et Modernité, que nous avons déjà abordé en amont, mais sur laquelle il m'apparaît important de revenir. M. Touré, par son travail sur le terrain avec la collaboration de scientifiques et d'artistes, parvient à démontrer comment la Tradition peut occuper une place bénéfique dans l'essor d'une Modernité qui ne soit pas dénuée de précieuses valeurs humaines. Et vice versa : comment la Modernité pourrait se mettre à l'écoute de la Tradition pour empêcher la disparition de cette dernière. Je tiens avant d'aller plus loin à préciser que lorsque j'emploie le terme Tradition je le fais en conservant une bonne dose de vigilance. La charge de passéisme contenu dans ce mot m'appelle à cette vigilance et à faire la part des choses.

Interroger les Anciens ne devrait pas obligatoirement se faire en interrogeant le passé. Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, parle par le biais de Zarathoustra. Cependant Nietzsche ne se tourne pas vers la culture d'origine de Zarathoustra. Il se tourne vers le présent, maintenant et aujourd'hui. C'est ce qui fait de *Ainsi parlait Zarathoustra* quelque chose d'actuel. Si la Tradition est uniquement de la reproduction du passé cela devient du folklore, c'est-à-dire un apprentissage codifié de quelque chose qui appartient au passé. Le

terme *doudouisme* employé en Guadeloupe décrit une forme de reproduction folklorique stéréotypée, figée dans un passé fait de clichés. La tradition que je mets en avant et que mettent en avant les hommes de théâtre cubains avec lesquels j'ai travaillé (Eugenio Hernandez Espinosa, Alberto Curbelo), est une Tradition qui utilise le passé dans le présent. Ce qui est très différent. Dans ce cas, il s'agit d'une Tradition qui est multiple. Elle vient du passé par des canaux hors du commun, des canaux qui passent par l'écrit, mais qui passent aussi par l'intuition, des canaux dont on n'a pas toujours la connaissance mais qui, malgré notre méconnaissance d'eux, nous propulsent vers l'avant. Avec au détour du chemin la possibilité de retrouver ce qui nous a construit. Je suis moi-même une partie de la Tradition. Je pourrais ne rien dire et, ce faisant, exprimer une part de la Tradition, même dans le silence, même sans geste. Je fais parfois un retour en arrière et je m'entends citer les anciens. Je m'entends me référer aux anciens : les anciens ont dit, les anciens on fait, les anciens nous ont laissé telle ou telle connaissances. Et puis je me regarde dans le miroir et je me dis : tu es toi-même un ancien. Souvent dans mon miroir je retrouve des traits de ma mère, dans certains pays en Afrique, lorsque le grand père a quitté la dimension terrestre, si le petit fils ressemble au grand-père, on dit : le grand-père est revenu. Le retour à la Tradition, je le retrouve de manière forte dans mon travail. La Tradition je l'ai avec moi, elle est là, parfois d'une manière qui me dépasse. Au terme Tradition, je préférerais le terme Pratique culturelle. Je rappelle que le *Léwòz* est une pratique culturelle guadeloupéenne d'origine africaine. C'est une pratique culturelle ancrée, néanmoins, de manière forte dans le présent, dans l'ici et le maintenant.

Je suis également sur mes gardes et en vigilance quant à l'usage du mot Modernité. Ce que j'entends par la Modernité et que je mentionne dans ce présent chapitre est surtout lié à l'avancée des outils technologiques (internet, la téléphonie mobile, les ordinateurs, le numérique), j'observe la ruralité confrontée à l'urbanité et le fait que les détenteurs de la Tradition sont souvent ceux que dans l'intra-Caraïbe et en Afrique, on nomme « les Anciens ». Or il se trouve que les détenteurs de la tradition dans ces deux lieux géographiques sont généralement basés dans la ruralité plutôt que dans l'urbanité. Leur manière de communiquer ne passe le plus souvent pas par les outils technologiques que je viens de citer ci-dessus.

Je voudrais prendre un temps en amont et anticiper les questions sur le concept Modernité (Je veux éviter ce débat). Il se trouve que Moïse Touré mène une grande partie de ses actions en connexion avec le continent africain et sa problématique est en quelque sorte ruralité face à urbanité. Les outils technologiques face à un savoir ancestral. C'est surtout dans la ruralité africaine concernée par le travail de Touré que se trouvent les détenteurs et gardiens des pratiques culturelles, des traditions. En Guadeloupe par exemple, le problème se pose différemment. C'est un pays qui n'a qu'environ six cent ans d'âge et qui n'a eu pour se constituer que des modèles plantationnaires et coloniaux, un pays qui est encore en devenir. La question qui se pose alors est : que reste-il de notre ruralité ? Et par conséquent que reste-t-il de nos pratiques culturelles (traditions). Dans l'intra-Caraïbe la problématique serait plutôt autour du concept décolonialité.

4.2.1 Collaboration pour la scénographie et la lumière

L'adaptation de l'*Histoire de Nègre*, de Glissant a signifié un travail de concertation et de réflexion important avec divers créateurs qui ont collaboré étroitement avec moi sur le projet *HDN*. La scénographe Bénédicte Marino a été une de mes plus proches collaboratrices. Dans le projet *HDN* elle occupait en effet le poste de scénographe et était également mon assistante à la mise en scène. Nous avons effectué elle et moi une longue période de travail bien en amont du début du travail avec le reste des créateurs et interprètes de *HDN*. Notre travail s'est déroulé sur environ un an 2020-2021. Lorsque nous avons entrepris le travail, Bénédicte Marino et moi, nous nous sommes longtemps questionnés sur l'aspect fondamental du *Lawonn* dans *HDN*. Nous étions très concentrés sur l'aspect circulaire, la géométrie du cercle qui caractérise le *Lawonn*. Nous cherchions intensément le meilleur moyen de mettre en évidence la circularité du *Lawonn* ancestral, réceptacle de plusieurs pratiques culturelles guadeloupéenne et plus largement caribéennes.

À un moment du développement de notre travail de recherche, nous avons pensé que ce serait une excellente idée de détourner les pitakok de Guadeloupe de leur fonction de gallodromes, et d'en faire des *Lawonn*, comme réceptacles de *HDN*. Nous avons ensuite dû abandonner l'idée car les normes de sécurité pour faire des représentations théâtrales dans des lieux tels que les pitakok, non destinés à recevoir un public de salle de spectacle

étaient trop contraignantes pour que ce détournement des pitakok puisse se faire comme nous l'avions imaginé.

Bénédictte m'a donc posé la question suivante : qu'est-ce qui t'intéresse le plus dans le *Lawonn* ? Sa forme ou bien ce qui s'y passe à l'intérieur ? J'ai répondu sans hésiter que ce que je trouve le plus intéressant est, bien entendu, ce qui se passe dans l'intra-*Lawonn* : l'atmosphère, la vibration, le caractère intimiste et immersif, l'interaction avec le public, la convivialité, les codes responsoriaux, la présence d'éléments forts de notre oralité tels que le *Boulagyèl*, les chants traditionnels, le *Gwoka*. Tous ces éléments de l'intra-*Lawonn*, devaient servir à l'inspiration des créateurs de ce spectacle, un spectacle incarnant les principes de la Méthode *Léwoz* en plein essor.

Roger Olivier a fait partie de ces créateurs. Il est le concepteur de lumière de *HDN*. J'ai pu observer Roger éclore comme jeune guadeloupéen avide de se former et d'assumer son vif intérêt pour son métier de concepteur d'éclairage. Je l'ai rencontré à plusieurs reprises dans l'intra-Caraïbes et dans l'extra-Caraïbes. J'ai su qu'il se formait patiemment, avec ténacité, volonté, persévérance, je l'ai vu croître et devenir de plus en plus expert dans son art. C'est une partie de ma démarche de "voir," "d'entendre", et de reconnaître des personnes, faisant partie des générations montantes, qui par leur foi en ce qu'ils font, leur désir d'augmenter leurs connaissances, se hissent au sommet de l'activité artistique qu'ils ont choisi d'exercer. C'est d'autant plus remarquable que dans l'intra-Caraïbes où nous vivons, beaucoup reste encore à accomplir pour que les métiers artistiques soient reconnus et mis en valeur. Que lui, jeune artiste, et moi-même qui marche sur ce chemin depuis bien des années, puissions nous rencontrer sur la route pour un moment d'échange est déjà beau. Que de plus, nous puissions nous rencontrer et œuvrer ensemble dans l'intra-*Lawonn*, est une belle manifestation de la phagocytose du hasard que j'intègre à ma pratique du théâtre.

4.2.2 Les enjeux techniques de *HDN*

J'ai exprimé auprès de Roger, et auprès d'autres de mes proches collaborateurs, mon souhait de placer scéniquement *HDN* dans un *Lawonn* qui soit une union des trois *Lawonn* mentionnés en amont (voir, chap.2.1, p.54). Ainsi *HDN* est sis dans cette union tripartite il y a effectivement trois *Lawonn* : *Léwòz-Kontè-Véyé* même si dans *HDN* on n'en voit qu'un

seul. La vocation du *Lawonn* de la veillée mortuaire (*Véyé Boukousou*) est : rendre hommage à nos héros et nos ancêtres montés *Ofilao* (décédés). Sans lamentation, sans oublier de célébrer également la vie par la musique, le chant, les libations, les jeux de veillée tels que *Chanda*, *Pilé Kako*, *Zizipan*, *Bènaden*, *Sové Vayan*... La vocation du *Lawonn-Léwòz* est de faire état de la résistance et de la résilience qui a amené cette cérémonie, et toutes les valeurs qu'elle représente, à survivre triomphalement à cinq siècles d'esclavage et de colonisation. La vocation du *Lawonn* du *Kontè* (conteur) est de maintenir la proximité, la convivialité avec les *Jouwa* (acteurs). Le maintien de cette convivialité et du caractère intimiste et immersif de la célébration de *HDN* se fait dans le style du *Kontè* caribéen qui exhorte les *Jouwa* à ne jamais être un public passif. C'est au *Kontè* qu'incombe le soin de maintenir la dynamique pendulaire qui sans cesse va de l'intra-*Lawonn* où se trouve le *Kontè*, vers le reste des *Jouwa*. Ces outils pour maintenir cette dynamique pendulaire sont entre autres la harangue, l'exhortation en direction de l'auditoire. Au début de la version 1970 du spectacle Glissant fait dire au *Kontè* :

Celui qui est sur la scène et qui joue la pièce n'est pas plus savant que celui qui est dans l'assistance. La pièce, nous la ferons ensemble, nous ne la jouerons pas. C'est pourquoi vous, acteurs, et vous, actrices véritables, commencez avec nous cette histoire du malheur, notre histoire. Donc inutile d'applaudir si le rôle est bien tenu. Et si vous n'êtes pas d'accord, alors criez, tapez. Nous discuterons la chose entre nous et cela fera la plus belle pièce et le plus beau théâtre qu'on puisse trouver. (Cf. Annexe Glissant, *Histoire de nègre* 1970 p.75-76).

Après plusieurs conversations et séances de travail avec Roger, nous avons convenu que le spectacle *HDN* devait avoir comme importantes caractéristiques l'adaptabilité et la mobilité. Quel que soit le lieu de représentation, il devrait être conçu de manière à pouvoir donner vie à une atmosphère, une ambiance qui nous immerge dans la culture guadeloupéenne. Cette mobilité et cette adaptabilité aux lieux et aux circonstances, on la retrouve dans la cérémonie du *Léwòz* qui est par est, par essence, nomade.

Mon choix quant à la forme, mes intentions de mise en scène tout allait vers une direction bien précise : la circularité du *Lawonn* qui devait être le réceptacle de *HDN* de la même façon qu'il l'était déjà pour plusieurs pratiques culturelles guadeloupéennes.

Mon objectif n'était pas d'inviter le public à venir voir une pièce de théâtre. J'étais déterminé à faire vivre une expérience théâtrale aux personnes qui allaient répondre présentes à l'appel de *HDN*. Je voulais que ce soit une expérience immersive et intimiste

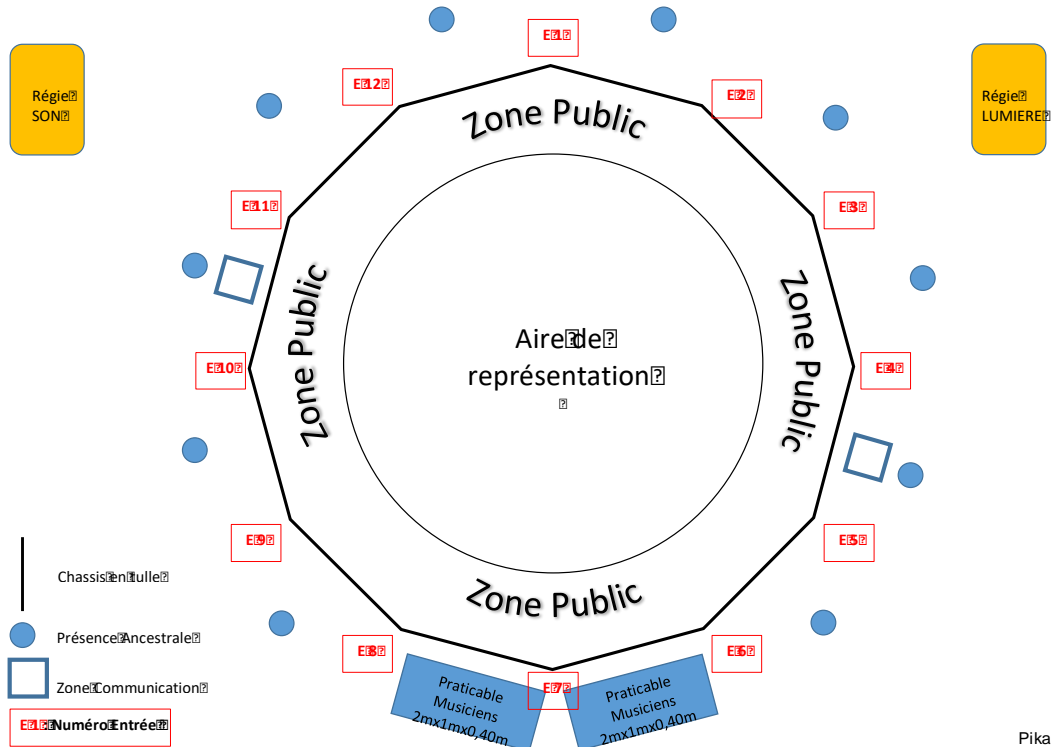
en adéquation avec la manière guadeloupéenne de célébrer notre oralité et de nous adonner à nos pratiques culturelles.

Roger a très bien compris que dans ma vision, le *Lawonn* n'était pas une simple figure géométrique, ni un lieu de performance en forme d'arène. Il s'agissait d'une captation vibratoire. Tout allait être mis en œuvre pour que le *Lawonn* puisse irradier pleinement ce qu'il est : une onde de forme. Une onde de forme au sein de laquelle ceux qui allaient s'approcher de l'intra-*Lawonn HDN*, allaient vivre une expérience, pas seulement et pas obligatoirement et uniquement théâtrale.

Ce serait aussi une expérience poétique, musicale, auditive, visuelle, tactile, olfactive... On allait ressentir l'énergie vibratoire émanant de l'intra-*Lawonn*, et cette énergie se manifesterait de prime abord par la voix tonitruante du volcan *Gran Madanm-la* (La Soufrière). C'était une rencontre avec l'énergie vibratoire de l'intra-*Lawonn* à laquelle l'assistance (qui allait devenir des *Jouwa*) était conviée. L'intra-*Lawonn*, c'est aussi un rendez-vous avec le conteur caribéen : une manière d'être et de faire, un état d'esprit, un art, l'art de la narration et aussi l'art d'être face à la vie... Roger Olivier m'a parlé de cette organisation circulaire. Il m'a confié comment il voyait dans le *Lawonn* un lieu de rencontre avec un pan de la culture guadeloupéenne ancestrale, un lieu de rassemblement, de partage, de collecte d'information, de reconnexion avec des valeurs, nos valeurs culturelles et ontologiques souvent mises à mal dans le contexte dominant-dominé que nous avons connu durant notre *HDN*, notre histoire qui n'est pas finie et qu'il est important que nous racontions, nous même, dans notre *Lawonn*, à notre manière... En conclusion, l'idée de transgresser l'habituelle frontalité des représentations théâtrales au profit de notre non conventionnel *Lawonn*, lui semblait une attitude, une tactique importante à mettre en œuvre. Cette manière de faire permet d'être à l'écoute du propos initial de Glissant, tout en proposant notre propre grain de sel, cinquante ans après la création de l'*Histoire de nègre* de l'auteur du *Discours Antillais*.

Il s'agit d'un retour aux sources, pour raconter ce que l'on a trop longtemps voulu taire. L'intra-*Lawonn* est cerné par des paravents en tulle, bordé par deux rangées de personnes qui vont devenir des *Jouwa* (des non-spectateurs ayant licence de participer à l'action). Pour aider à cette métamorphose, il y a parmi eux, à leur insu, des comédiens complices. Derrière le tulle se tiennent les *Mas* qui sont dans une dimension différente que la nôtre.

Les *Mas* peuvent être visibles ou invisibles, selon la manière dont la lumière frappe le tulle. Cette périphérie du *Lawonn* est aussi le lieu de la présence ancestrale. Le tulle sert aussi d'écran à certains effets vidéo : À la page suivante, un plan vu de haut du dispositif scénique de *HDN* lors de la représentation du spectacle à L'Artchipel Scène Nationale Guadeloupe. (2023).



Il nous fallait aussi concevoir un espace sonore en conformité avec la mise en scène et la Méthode *Léwoz*. À titre de collaborateur au son, Steve Lancastre est un artiste incontournable dans le milieu de la technique du son en Guadeloupe. Il possède son propre studio dans la ville de Pointe à Pitre en Guadeloupe, lui et un groupe d'artiste, qui sont tous des techniciens de l'audio visuel, occupent un cinéma désaffecté dans la ville de Pointe à Pitre. Ils œuvrent dans le milieu du cinéma, de la musique et du théâtre. Steve a enregistré des créations sonores et la voix des comédiens de HDN pour mettre ces effets sonores au service de la bande son de HDN. Il a fourni une ambiance sonore optimale au projet *HDN*,

apte à y faire vibrer l'intra-*Lawonn*. L'émergence du son *HDN* a commencé avec la création d'une bande son, en studio. Steve Lancastre était à la fois créateur du son et régisseur son. Certaines scènes de *HDN* nécessitaient une illustration sonore. Cette illustration était une composante de l'univers sonore dans lequel étaient narrées les différentes luttes, contre l'opresseur au fil des différentes époques de l'histoire.

Les trois comédiens, Lucile Kancel, Varenthia Anthoine et Harry Baltus (sur lesquels je reviendrai plus en détails dans la prochaine section) sont venus en studio pour effectuer certains enregistrements, bien en amont du processus de répétitions et de représentation de *HDN*.

Voici quelques exemples de ce qui a été enregistré par les comédiens : des situations d'esclaves en *mawonnaj* (fuyant la plantation). Il fallait donc créer sonoremment une situation de fuite d'un *Nèg mawon* (esclave fugitif). Les frontières spatio-temporelles n'existant pas dans *HDN*, des références étaient faites aux bruits de chasse à l'homme : éclats de voix, cris des poursuivants, aboiements des chiens indiquant que la poursuite d'un esclave fugitif au XVII^{ème} siècle était en cours. Ensuite cette atmosphère sonore était relayée par des sirènes de voitures de police ou de gendarmerie du XXI^{ème} siècle qui donnaient l'impression que la chasse aux résistants du passé qui fuyaient le système plantationnaire, se poursuivait de nos jours, comme si les *Nèg Mawon* s'étaient enfuis tels des voyageurs du temps, téléportés au XXI^{ème} siècle et qu'un avis de recherche continuait à être maintenu à leur encontre. Des enregistrements de *Boulagyèl* (Rythmique du *Gwoka* réalisée avec la voix humaine) ont aussi été effectués. Klòd Kiavuè, Harry Baltus, et moi-même, avons collaboré pour les enregistrements du *Boulagyèl*.

Tout au long de la pièce, on entend les grondements du volcan de la Guadeloupe que l'on appelle la Soufrière et que les gens de l'île ont coutume de surnommer *Gran Madanm-la*. Symboliquement et sonoremment, le volcan est entendu tout le long du spectacle, son intensité augmente progressivement allant certaines fois jusqu'à l'explosion dramatique. Le *Boulagyèl* que l'on entend par intermittence signifie la présence des ancêtres qui sont en proximité avec les *Zemi* qui peuplent le *El Monte* que décrit Lydia Cabrera dans son livre *El Monte* (dont j'ai déjà parlé, voir les p.15-45-85). Le *El Monte* de *HDN* étant en l'occurrence, l'intra-*Lawonn* de *HDN*. Les voix des comédiens, la voix du volcan, les aboiements des chiens, les sirènes des voitures de police ou de gendarmerie, leurs

conversations sur leurs fréquences radio ont contribué à la création de ce que Steve Lancaster appelle le « sound design » du spectacle *HDN*.

La voix du volcan devait donner la sensation d'une menace constante. La création sonore se composait d'une variété de couches sonores : coups de tonnerres, des vibrations que l'on appelle basses fréquences, « sub », des sons de minéraux en frottement avec le sol tout cela pour constituer la voix inquiétante et menaçante de *Gran Madanm-la*. Il faut rappeler que Steve, en plus d'être le créateur son, était le régisseur son ; ce qui veut dire qu'il était chargé de lancer en direct les effets sonores, et concernant le volcan, mettre ces effets sonores en harmonie avec les effets lumière. Le volcan n'était donc pas un concept inanimé, mais bien un personnage, un interprète au même titre que les autres *Jouwa*. Steve Lancaster, à titre de créateur son, a donc aussi eu un rôle actif tout au long du spectacle, il est aussi dans les rangs des interprètes, des *Jouwa* qui donnent vie en direct, dans l'intra-*Lawonn* à l'Histoire qui est contée avec la contribution de tous les *Jouwa*. Cela signifie que même si le déroulement de l'action est rigoureusement organisé, il y a toujours une place laissée pour l'imprévisible, l'inattendu. Le maître mot est : c'est l'intra-*Lawonn* qui a le dernier mot. Steve dans son rôle de régisseur devait sans cesse être prêt à intervenir dans un perpétuel dialogue avec tous les *Jouwa*. Il devait être réactif, à la seconde près, à renforcer la voix de *Gran Madanm-la* si les circonstances le demandaient. A l'inverse aussi il devait à certains moments, non planifiés d'avance, baisser le volume des grondements du volcan si les circonstances le demandaient. Le scénario en cours, en direct, dans l'intra-*Lawonn*, sous les yeux de tous, était réellement une expérience pleine de moments inattendus et imprévisibles.

La deuxième partie de l'émergence du son *HDN* a été l'entrée en résidence à l'Artchipel, Scène Nationale où nous allions nous produire. Au cours de cette résidence, nous avons eu des séances de travail durant lesquelles il était question de vérifier si ces séquences enregistrées fonctionnaient. Nous avons vérifié ce que ces séquences pouvaient amener en termes de rythme. Il fallait faire une estimation des éventuelles nécessités d'adapter, ou de modifier le matériel enregistré pour qu'il réponde aux exigences esthétiques et pratiques du spectacle avant sa première représentation. Le rôle de Steve Lancaster en tant que régisseur et *Jouwa* à pris toute son importance. Avec les trois comédiens qui, à eux trois, jouent une multitude de rôles différents, qui chantent et sont donc accompagnés par des

musiciens en direct et parfois par la musique enregistrée sur la bande son. Ce trio de *Jouwa* est équipé de micro-cravates. (DPA 60x60) qui sont des micros omnidirectionnels avec des boîtiers HF. La configuration est la suivante : trois *Jouwa* au centre de l'intra-*Lawonn* jouent à la fois les rôles de l'opresseur et de l'oppressé, avec des bonds extra-temporels. Ces trois *Jouwa* devaient donc sonorisés discrètement, visuellement et auditivement. Il y avait aussi 5 musiciens à sonoriser. Le groupe des musiciens est placé à la périphérie immédiate du *Lawonn*, derrière des tulles tendues sur des panneaux. Ils sont la voix des ancêtres et l'énergie des *Zémi*. Cela demande une adaptation exigée par la configuration *Lawonn-Léwòz*. Il n'y a pas de façade, l'assistance étant amenée sur scène, les personnes qui composent cet auditoire sont donc entourées de retours son. Les retours sont destinés aux comédiens, aux musiciens et à ceux qui regardent et écoutent (Assistance). C'est un défi inhabituel pour le concepteur son et régisseur qu'est Steve. Il doit sonoriser les comédiens, les musiciens et les *Jouwa* qui composent le public avec des enceintes placées circulairement. Il y avait 7 retours disposés de part et d'autre pour représenter et se mettre au service du dodécagone qu'est en fait le *Lawonn*. Les musiciens sont sonorisés avec des micros plutôt standards : Shure SM 58, SM 57 il fallait aussi sonoriser les *Ka*, (les tambours). Il fallait aussi des micros appelés over-heads qui captent tout ce qui est au-dessus de la tête. On emploie souvent ces micros pour sonoriser un batteur, ou un percussionniste. Les chachas (petits instruments de percussion) sont ainsi sonorisés avec ces micros qui servent aussi aux chanteurs. Car parmi les musiciens de *HDN* il y a plusieurs chanteurs : Klòd Kiavué, Sadi Sainton, Marius Nouma. Il y a aussi un groupe d'enfants qui interviennent dans *HDN*. Au début, le texte des enfants a été enregistré en studio. Puis les enfants se sont emparés de leur texte au fur et à mesure du travail de répétition et ils ont assumé de le déclamer directement en représentation.

En résumé, le programme de la création du son a passé par les étapes suivantes : enregistrement en studio, faire du montage son, du mixage, c'est-à-dire, gérer les différents niveaux de volumes, faire de la création sonore avec différents bruitages, donner vie à la puissance de *Gran Madanm-la*, qui est la représentation du Volcan de la Guadeloupe : la Soufrière, diffuser ensuite tous ces éléments, sonoriser ces éléments, faire de la captation des musiciens, des comédiens, et les sonoriser. C'était un défi pour Steve qui au cours de nos échanges et séances de travail m'a dit avoir trouvé intéressant de travailler avec cette

belle énergie, et de collaborer avec les représentants de plusieurs disciplines artistiques réunis dans un même *intra-Lawonn*. C'était pour lui une nouveauté de travailler dans une forme théâtrale qui permettait ce travail polyfacétique et englobant un public placé dans l'*intra-Lawonn*, le transformant en *Jouwa* parmi les autres *Jouwa*, vivant une expérience théâtrale avec la possibilité d'y apporter, d'une certaine manière, un fragment de leur propre créativité. C'était pour lui, m'a-t-il confié, une première et l'occasion de se rapprocher d'une forme de théâtre qui est en connexion avec notre histoire et nos réalités culturelles. C'était l'occasion pour lui, de s'approcher d'une autre vision théâtrale et constater comment cette forme en *Lawonn*, acceptait aussi de jouer avec d'autres esthétiques, d'autres inspirations extra-caribéennes pour, en final de compte, proposer un *tan-nou*, une singularité qui prenne en compte notre idiosyncrasie.

Les difficultés que nous, les collaborateurs de ce spectacle, avons rencontrées et dont nous avons discuté au cours de nos différentes séances de travail, étaient, entre autres, la nécessité de devoir s'adapter à l'inégalité des moyens techniques dont disposent les différents lieux de diffusion dans l'intra-Caraïbe. Les difficultés rencontrées lors des tournées et diffusion de spectacles dans l'inter-Caraïbes. Ces difficultés sont aussi souvent liées aux configurations des lieux proposés pour accueillir des spectacles, notamment les spectacles de théâtre. Le spectacle est conçu pour une configuration en *Lawonn*. Pour que le *Lawonn* puisse préserver son caractère immersif et intimiste, la jauge est plus réduite que dans les configurations frontales avec des jauge de 800 à 1000 place. Il nous fallait donc réfléchir à des possibilités d'augmenter notre jauge et donc d'agrandir le *Lawonn*, sans perdre l'atmosphère *Lawonn-Léwòz-Kontè-Véyé* les recherches pour que nous obtenions des résultats positifs en ce sens sont encore à notre programme de perfectionnement du spectacle du point de vue qualitatif et à sa meilleure adaptabilité à la réalité du terrain en ce qui concerne la diffusion. Pour l'augmentation de la jauge cela demanderait entre autres mesures, d'ajouter des retours. Le public a en effet été plus nombreux que nous avons escompté et les solutions de fortune telles que rajouter rapidement des chaises ou des bancs au dernier moment ne peuvent remplacer une réflexion longuement mûrie et ayant pour but d'analyser les différents recours et moyens techniques qui permettraient d'augmenter le nombre de public sans perdre l'esprit *Lawonn-Léwòz*.

Cette réflexion est en cours dans notre programme de travail et de préparation de diffusion et tournées du spectacle qui se profilent déjà à l'horizon. La sonorisation était conçue pour encercler le public. Et dans les cas de plus grande affluence du public, certaines personnes étaient placées hors de la ceinture des enceintes retours. Malgré les complications techniques, telles que l'impossibilité de trouver le projecteur zénithal efficace dont nous avons besoin pour projeter des images sur le sol, les retours que nous avons pu obtenir du public sont positifs, et il dit avoir été entraîné dans une belle histoire, une belle expérience théâtrale.

4.3 Présentation des *Jouwa* (les acteurs)

J'ai passé beaucoup de temps à travailler avec les acteurs sur le début du spectacle. Ce travail s'est par la suite avéré utile car il a amené tous les interprètes à maîtriser la connaissance et le fonctionnement du jeu dans l'enceinte du *Lawonn* du *Léwòz* transporté à la scène théâtrale. Le temps passé à obtenir cette maîtrise n'a pas été du temps perdu. Il a au contraire permis ensuite aux acteurs de progresser beaucoup plus rapidement dans la deuxième partie du travail.

Le *Lawonn* du *Léwòz* est vraiment devenu dans cette étude de cas, une scène théâtrale. J'ai travaillé avec les acteurs pour qu'ils soient en permanence dans une quasi imperceptible rotation sur leur axe et autour du centre du *Lawonn*. Cela permet aux spectateurs de percevoir des phases visuelles de l'acteur ou de l'actrice. Ces phases visuelles, un dos, un profil, un visage, une main, sont complétées par le son de ce qui est dit par l'acteur ou l'actrice. Si on observe soigneusement les photos on se rend compte que le spectateur qui est en face du dos d'un acteur a aussi en face de lui un spectateur puisque le public est disposé circulairement. Le spectateur placé derrière un acteur peut lire sur le visage ou les visages d'un ou plusieurs spectateurs en face de lui, ce qui se passe sur l'expression du visage de l'acteur qui lui donne le dos. Et même si l'expression de certains spectateurs peut être indéchiffrable, on peut chercher des compléments d'informations sur d'autres visages de spectateurs cela maintient la curiosité de chacun en alerte, cela aiguillonne l'envie d'en savoir et d'en voir plus puisque dans cette atmosphère intimiste et immersive, tout est donné avec parcimonie et sobriété, le spectacle est omniprésent, tout est en rotation, en

orbite en mouvement en vie, comme dans un écosystème dont on ne voit pas tous les tenants et aboutissants mais dont on perçoit intensément, la présence, l'existence la vie. C'est la vibration de « l'en-dedans » *Lawonn* qui est mise en valeur.

Je propose, dans ce qui suit, d'observer, analyser et comprendre le rôle des participants qui permet de comprendre et de vérifier en fin du processus ce qui a fonctionné ou n'a pas fonctionné et comment cela a fonctionné ou n'a pas fonctionné.

Depuis l'espace scénique que je nomme le *Lawonn* (l'aire de jeu circulaire), je vais procéder à la présentation des *Jouwa*. C'est ainsi que dans le *Lawonn* du *Léwòz* on nomme les participants à la cérémonie du *Léwòz*. Ceci étant dit il est nécessaire que j'insiste sur le fait que dans le *Lawonn-Léwòz*, nous sommes dans une configuration très différente de la configuration « normative ». Ce que j'appelle la configuration « normative » c'est un groupe de gens que l'on appelle les spectateurs, ils sont confortablement assis dans leurs fauteuils et n'ont pas l'intention de s'en extraire avant la fin de ce que l'on appelle un spectacle. Les spectateurs ne se lèveront de leur fauteuil qu'après la fin du spectacle ou pour satisfaire à un besoin naturel. D'ailleurs les spectateurs doivent bouger le moins possible, se lever, se déplacer, c'est gêner la tranquillité des autres spectateurs, c'est s'attirer des froncements de sourcils courroucés, ou des remarques non moins courroucées. En face des spectateurs, il y a ce qu'on appelle une boîte noire de laquelle on aurait ôté le quatrième mur. Tant que le spectacle n'a pas commencé la boîte noire reste dans l'obscurité, certaines fois il y même un rideau qui empêche les spectateurs de voir ce qui se passe derrière le rideau. Chacun reste à sa place. La boîte noire est réservée aux acteurs. Ils évoluent sur l'espace qui leur est réservé, c'est la scène, espace interdit aux spectateurs. Lorsque le rideau se lèvera, c'est le signal pour les spectateurs d'être les plus inexistants possible, les plus silencieux possible, les plus cois possible. Au moment du lever du rideau tout se fige. Silence total la toux elle-même est mal venue. Dans mon univers du *Lawonn*, les choses sont différentes. Le frontal n'est pas la norme. Le mot spectateur n'a pas de sens dans le *Lawonn*. Chaque mot est enrobé de sa vibration. Le mot spectateur est enrobé d'une vibration qui lui est propre. Lorsqu'est prononcé près de moi le mot spectateur, la vibration que je capte est celle d'une personne qui ne va pas changer le cours des choses qu'elle voit se dérouler devant elle. L'image que je vois, est celle d'une relative passivité. Certains

spectateurs peuvent, lorsque les circonstances sont réunies, se transformer et ne plus être spectateurs. Les fidèles qui assistent à un service dans un temple évangélique ou baptiste et se lèvent, se mettant à frapper des mains en harmonie avec les chants et la musique, crient dialogent avec le pasteur ne sont plus des spectateurs. Ils sont dans une autre vibration. Dans le *Lawonn*, pour maintenir cette vibration propre au *Lawonn*, ou doit enrober chaque élément qui compose le *Lawonn* de la vibration qui correspond au *Lawonn*. Même si le mot *Lawonn* est voisin sonorement du mot la ronde, ce sont de faux amis.

Le *Lawonn* en tant qu'onde sonore lorsqu'il est prononcé, ou en tant qu'onde de forme lorsqu'il est écrit, ne vibre pas au même taux vibratoire que le mots la ronde, dans sa graphie ou dans sa prononciation. Dans la cérémonie du *Léwòz* tout le monde est placé à distance équitable de l'intra-*Lawonn* si on le souhaite, on peut se déplacer plus près de l'intra- *Lawonn*, on apprend facilement à le faire sans gêner quiconque. Dans le *Lawonn*, tout vibre, tout tremble, tout vit comme au diapson, comme la surface d'un plan d'eau sur laquelle on a jeté une pierre, pas de tabou de positionnement dans l'espace. On circule comme on le souhaite, on peut rester debout autant de temps que l'on veut, s'asseoir, se lever à tout moment , se déplacer partout dans l'espace. Comme dans l'intra-*Lawonn*, on est pas séparé ; ni par le positionnement dans l'espace, ni par l'attribution d'une fonction ou d'un rôle permanent. On est tous désigné par le même appellatif cet appellatif est *Jouwa*. Le *Jouwa* échappe ainsi, comme à l'invitation de Glissant, aux dogmatismes et la tyrannie des idéologies. L'espace d'une soirée, en tout cas, l'espace d'une cérémonie *Léwòz*, le *Jouwa* est dans l'errance. Il affirme son adhésion aux non-systèmes. Pendant de très courts instants on peut se dire qu'il est spectateur. Ce n'est que bien éphémère, ce n'est que faux-semblant, il n'est jamais le penseur de Rodin, il est le pensif du *Lawonn*, il écoute la voix sauvage, la voix des Zemi, la voix de l'intra-*Lawonn* et sa puissante vibration ; de plus la dynamique pendulaire instillée par le *chantè*, secoue tout éventuel début de torpeur. Le *Jouwa* reprend alors bien vite son errance intra-*Lawonnesque*. Le *Jouwa* peut selon son degré d'initiation et de talent, s'attribuer, ou se voir attribuer l'un des nombreux rôles que tout *Jouwa* peut endosser dans la vibration de l'intra-*Lawonn*.

Pour résumer un *Jouwa* peut être : *Tanbouyé*, *dansè*, *chantè*, *répondè*, *chachayè*, *boularyen*, *makè*, passer d'un rôle à l'autre ou rester dans l'un de ces rôles, le temps qui lui convient. Il se trouve donc que, lorsque je déclare que je vais procéder à ce moment de ma

thèse à la présentation des *Jouwa*, il s'agit donc bien des *Jouwa*, qui ont choisi de rester pendant un certain temps dans le rôle qu'ils se sont attribué, ou se sont vu attribuer pendant la durée du déroulement de *HDN*. Le temps de conter *HDN*, notre Histoire. Donc si voulez appeler les *Jouwa* que je vais vous présenter : conteurs, poètes, comédiens, acteurs ou danseurs, ma non-adhésion aux dogmatismes et la tyrannie des idéologies, me pousse à vous dire : faites à votre guise, vous avez en fait bien compris que je m'appête à vous présenter ceux qui, l'espace d'un court moment, vont vous raconter et partager généreusement avec vous une histoire longtemps mise sous le boisseau, déniée, alors si vous voulez les appeler poètes, ou l'un des autres noms de votre choix, vous avez raison, ce sont bien des poètes, et parmi eux il y a aussi des divinités, des *Mas*, des ancêtres, des *Zémi*, des orishas, des enfants, des clowns, des volcans, des cours d'eau, le vent, le feu, des guerriers, des amoureux, des hommes et des femmes ils sont protéiformes, ils sont tout cela.

4.3.1 Liste des *Jouwa*

Comme je le signalais dans le chapitre précédent, les *Jouwa* (*poètes, conteurs, diseurs*) à l'instar des acteurs au théâtre « jouent ». Ils peuvent à tout moment pénétrer dans l'aire de jeu. Ce faisant, ils font avancer, selon leur degré d'initiation, le « scénario » qui est en train d'être écrit en direct. Ils ont donc un rôle déterminant à jouer dans le *Lawonn* du *Léwòz*.

4.3.1.1 Premier *Jouwa* : *Gran Madanm-la*

Gran madanm-la : dans *HDN* elle joue son propre rôle, la déesse du feu, le volcan de la Guadeloupe. on peut la comparer à un orisha du panthéon des divinité de la Santeria à Cuba qui comme dans les patakines (les contes) descendent sur terre avec l'apparence et les défauts de humains, pour leur apprendre une leçon. Elle est dans le spectacle de manière sonore et vibratoire. Parfois on la découvre en vidéo sous la forme de morphing qui est un des effets spéciaux utilisés dans *HDN*. Cet effet consiste habituellement à substituer en direct et en visuel un visage à un autre visage par exemple défiler à grande vitesse les traits d'un tout jeune enfant, voire un bébé qui au cours de ce défilé, se transforme rapidement et passe du visage initial de bébé au visage d'un centenaire.

Dans ce cas bien précis on voit naître un visage de femme du cratère du volcan qui est au sol, au centre du *Lawonn*. La Soufrière, alias *Vyé Madanm-la*, (Je préfère le terme *Gran Madanm-la*) est tantôt grondante, rugissante, menaçante, inquiétante. Tantôt à peine audible, mais tout de même perceptible. Une puissance qu'on aurait tort de croire endormie. Prête à s'éveiller à tout instant, annonce de la déflagration primordiale...ou d'une destruction de fin de cycle ? Quoi qu'il en soit dans *HDN*, *Gran Madanm-la* est présente pour nous rappeler le *Bigidi* permanent dans lequel nous vivons en Guadeloupe. La Guadeloupe est une terre dans laquelle l'imprévisible est de mise. Le vent tantôt doux alizé, peut se transformer d'un moment à l'autre en redoutable et destructeur cyclone. La Soufrière, alias *Gran Madanm-la*, est là pour nous rappeler que nous sommes en permanence assis sur un baril de poudre dont l'explosion potentielle est l'épée de Damoclès de la Caraïbe. La Terre peut devenir, à tout moment, un séisme majeur avec ses constantes palpitations qui se font ressentir pour que nul ne l'oublie. Le baril de poudre prêt à exploser n'est pas seulement inhérent à la sismicité. Il n'est pas uniquement généré par le caractère éruptif de *Gran Madanm-la*. Il n'est pas exclusivement lié à la pression atmosphérique, qui influe sur l'intensité des vents et génère les cyclones les plus destructeurs. La menace des eaux, elle aussi est réelle (Inondations, rivières en crue, mer déchaînée recouvrant les zones habitées), le feu du volcan, la terre en courroux sismique sont autant de menaces permanentes et tangibles avec lesquelles l'humain doit vivre. À cela s'ajoutent les actions de l'homme. Dans *HDN* la présence de *Gran Madanm-la* incarne le permanent *Bigidi* auquel l'humain se livre, en terre de Guadeloupe. La permanente danse, joyeusement désespérée, entre la vie et la mort. L'omniprésence de la recherche de l'équilibre dans le déséquilibre. La constante recherche de l'harmonie dans le chaos. Elle est invitée dans le spectacle *HDN* en tant que déesse du feu de la cosmogonie et du panthéon des dieux guadeloupéens auquel *HDN* poétiquement donne vie et rend hommage.

4.3.1.2 Deuxième *Jouwa*: VOUKOUM (un collectif)

Le deuxième *jouwa*, Voukoum, occupe une place très spéciale dans ma mise en scène. Aussi, je veux lui accorder l'espace nécessaire dans cette analyse de ma méthode, et son avènement dans le projet *HDN*.

Le groupe Voukoum incarne l'élément fondamental de notre culture ancestrale... ce qu'ils apportent au spectacle participe à ce passage permanent entre Tradition et Modernité, ces deux éléments sur lesquels je me dois de revenir, inlassablement, dans l'articulation de mon approche théâtrale...

L'histoire qui mène à notre collaboration artistique dans l'intra-*Lawonn-Léwòz* est, selon moi, une autre manifestation de la Phagocytose du hasard. En 2004 j'ai invité Eugenio Hernandez Eugenio Espinosa à faire connaissance avec Voukoum-*mouvman kiltirel Gwadeloup*. Il les a longuement rencontrés dans leur local de Bas du Bourg à Basse Terre. Il a pu avoir une idée précise du travail de Voukoum avec les *Mas* et de l'étendue de leur programme de recherche et mise en valeur concernant des rites ancestraux dont certains tombés en phase d'oubli. Il a pris le temps d'apprécier leur travail social en direction des gens défavorisés qui vivent dans le quartier où Voukoum est basé. Il a fait connaissance avec l'action de mise en valeur du patrimoine immatériel guadeloupéen menée par Voukoum. J'ai eu l'opportunité de rendre la pareille à Eugenio, en ce qui concerne l'enseignement « péripatéticien » qu'il m'avait prodigué dans les rues de Centro Habana et Havana Vieja à Cuba. Il a pu, lui-même, à son tour, marcher dans les rues de Bas du Bourg, à Basse Terre en me posant les questions qui soulevaient son intérêt. Et surtout il a pu participer à un *déboulé* avec Voukoum. Un *déboulé* est un moment de la période carnavalesque en Guadeloupe. Voukoum se lance dans les rues en *Mas* et au son de la musique *Gwo Siwo* exécutée au rythme de la marche du *déboulé*. Ce genre de contact que j'ai eu avec Voukoum m'a mis dans une position privilégiée pour obtenir leur écoute concernant le projet *HDN*. Une fois que je leur ai expliqué la place que je voulais leur donner dans cette expérience théâtrale, ils m'ont donné leur accord pour collaborer artistiquement à la création de *HDN*.

Voukoum-*mouvman kiltirel gwadeloup* ⁸⁶ est un groupe de musique, un mouvement culturel, carnavalesque et artistique de Guadeloupe créé en 1988, travaillant pour la sauvegarde du patrimoine culturel guadeloupéen et pour son renouveau. Le rythme de leur

⁸⁶ Voir complément d'information en Annexe

musique est essentiellement le *Gwo Siwo*⁸⁷ de type *Mas a Nerplat* (autre forme de musique et de style carnavalesque), dont l'instrument principal est le tambour appelé *KA* en créole guadeloupéen.

Je choisis donc de vous présenter ici, en résumé, quatre cinq caractéristiques esthétiques principales de Voukoum dont l'essence s'inscrit dans l'esprit de la Méthode *Léwoz*, telle que je la conçois.

A. Marche

Konvwa Chaltouné : Retraites aux Flambeaux qui à l'époque de l'esclavage était synonyme de révolte. Les *Mawon*, (esclaves en révolte) se déplaçaient de nuit en s'éclairant avec le *chal*, ou *Chaltouné* : morceau de bambou coupé après un nœud pour en faire un récipient dans lequel est versé un liquide inflammable huile ou pétrole, de la toile de jute servait de mèche. L'expression créole *Konvwa Chaltouné* est utilisé par Voukoum pour remplacer le terme retraite aux flambeaux employé de nos jours lors des fêtes communales .

B. Percussion

Musique : création de nouveaux instruments de musique d'après le modèle traditionnel *ka*. La musique *Grosiwo* se joue traditionnellement sur un tambour *Ka* accompagné d'un *gigòz*⁸⁸ et de chants. Pendant la période de l'esclavage, le tambour *Ka* était fait à partir de tonneaux de salaison. Les *ka* étaient trop volumineux pour en jouer en marchant sur de grandes distances. Ainsi naquit la nécessité de créer des instruments d'aisselle plus légers et plus adaptés aux *déboulé* et aux *Konwa chaltouné* (voir annexe 3).

Tel que maintes fois évoqués tout au long de cette thèse, la cérémonie du *Léwòz* constitue l'un des trois *Lawonn* traditionnels. Cependant, le *Léwòz* désigne aussi l'un des rythmes du *Gwoka* qui en compte sept : *Toumblak*, *Menndé*, *Graj*, *Kaladja*, *Padjanbèl*, *Woulé*, et *Léwòz*. Les *Nègmawon* (Nègres-Marrons) qui avaient fui les plantations se réunissaient à la nuit tombée pour jouer de la musique, pour communier et communiquer avec leurs ancêtres africains. Le réceptacle de cette cérémonie est un *Lawonn*, un cercle, réunissant musiciens, poètes, diseurs, chanteurs, danseurs. Ainsi naquit le *GwoKa* transcendant les

⁸⁷ Un des rythmes et style de musique que l'on trouve dans l'évènement carnavalesque de Guadeloupe.

⁸⁸ Recyclage de l'ancien pot à lait de la marque Guigoz, transformé en petite percussion, percé de petits trous et rempli de graines de « toloman » (graines de *Canna indica*)

barrières de langues, d'espace et de temps. Après l'abolition de l'esclavage, les ouvriers agricoles étaient rémunérés tous les quinze jours, et à chaque quinzaine des *Léwòz* étaient organisés. Moments de rencontres, de partages et de solidarité Par la suite, ces rassemblements populaires auront non seulement un but social, culturel, syndical, mais aussi politique. Ils ont généralement lieu les samedis soir et durent jusqu'au petit matin. Certains *Léwòz* se déroulent le vendredi soir.

C. La musique *Gwosiwo*

Cette musique accompagne la tradition des *Mas*. Plusieurs variantes existent dans le *Gwosiwo* depuis la commune de Capesterre-Belle-Eau en passant par Vieux-Fort jusqu'à la ville de Basse-Terre. C'est le rythme *Gwosiwo* joué au quartier du Carmel à Basse-Terre que Voukoum investit pour le transposer en musique polyrythmique sur les instruments d'aisselle.

En 1988, lors de la création de Voukoum, la tradition des *Mas* traditionnels avait été reléguée aux oubliettes. Les moins de trente ans ne savaient plus que la région du Sud Basse-Terre était riche en *Mas*. Il a fallu alors prendre contact avec certains Anciens, rechercher des anciens articles et livres qui traitaient du carnaval pour retrouver les *Mas* et les réactiver.

D. L'énergie ancestrale du *Mas*

Ka ki *Mas* ? (Qu'est-ce que le *Mas* ?). Les africains capturés sur le sol d'Afrique étaient happés par le système de la traite : Asservissement, christianisation forcée et interdiction de pratiquer les rites religieux venant d'Afrique. Avant le Carême, autorisation leur était faite par les maîtres d'esclaves de se divertir, en participant au carnaval. Les *Mas* d'origine africaine font leur apparition en période de carnaval. Les esclaves peuvent ainsi donner le change et rétablir sous couvert de carnaval et de divertissement une connexion avec leurs divinités. Le *Mas* est donc loin d'être un simple déguisement carnavalesque. Ils deviennent une part de la vibration et l'énergie qui réside dans l'intra-*Lawonn*. Le porteur du *Mas* est appelé le « véhicule » Il est couvert de la tête aux pieds d'éléments du règne, minéral, végétal et animal (pour certains) Cette pratique a pour origine les rites africain dans lesquels sont utilisés des masques de cérémonie. la Vibration mystique du *Mas* africain a franchi les océans et les limites du temps Le « véhicule » du *Mas* perd momentanément son identité, il est visité par l'énergie du *Mas*, il est *mofwazé*. Voilà pourquoi à la fin du

spectacle *HDN*, les *Mas* ne viennent pas saluer. Vingt-six représentants de Voukoum-mouvman kiltirel gwadloup se sont intégrés au spectacle *HDN*. Ils étaient composés de cinq enfants, et vingt-et-un adultes. Parmi ces personnes, on comptait des musiciens, des comédiens complices placés parmi le public. Entre Voukoum-mouvman kiltirel Gwadeloup et la Compagnie Siyaj, porteuse du projet *HDN*, s'est créée une alliance qu'on appelle *Lyannaj* en langue créole. Pendant un an nous avons effectué avec Bénédicte Marino, la scénographe, un travail de préparation à la scénographie et à la mise en scène du spectacle. Dans l'intra-*Lawonn* de *HDN* Voukoum représente les *Zémi* ainsi que la présence ancestrale. Voukoum dans *HDN* est vecteur de l'énergie présente dans *El Monte*, le *Zayann*, cette énergie qui se répartit au sein des *Jouwa* : Les musiciens, les *Mas Boukliyé* qui protègent et le *Mas Virjilan* qui veille et dirige.

Un autre groupe confondu dans la masse des *Jouwa* contribue à maintenir la dynamique pendulaire. Il s'agit des enfants de Voukoum, au nombre de sept, qui représentent l'avenir, la réconciliation de nous-même avec notre ontologie, nos héros et nos valeurs culturelles. Les enfants représentent aussi la possible fin du *démounaj*, le décervelage. Les *Boukliyé* et le *Virjilan* sont appelés collectivement *Mas*. Les *Mas* présents dans Voukoum et dans *HDN* sont liés à notre Histoire, à l'Histoire de la Guadeloupe. Depuis notre arrachement de la terre du continent africain et notre déportation. Les inclure dans la théâtralité de l'intra-*Lawonn*, c'est raconter notre histoire, d'une autre façon. Dans *HDN* les *Mas* font ce qu'ils ont toujours fait à leur manière, cette histoire, ils la racontent entourés d'acteurs, de spect-acteurs, de *Jouwa* qui donnent vie à ce qu'on pourrait appeler un spectacle théâtral dont le thème est notre Histoire, portée dans l'intra-*Lawonn*. Le mode de narration des *Mas* est différent. Ces derniers rentrent tout de même en symbiose avec ceux et celles qu'ils rejoignent dans l'intra-*Lawonn*, puisqu'il s'agit de raconter ensemble les mêmes événements. Seule varie, la manière de les narrer et de partager leur déroulement.

Les *Mas* sont l'expression même de l'Histoire de la Guadeloupe, donc ils s'y connaissent en narration de cette histoire. Ils rencontrent donc aisément les autres narrateurs de l'intra-*Lawonn* que sont les spect-acteurs et les autres *Jouwa*. Les *Mas* se manifestent plus singulièrement dans la gestuelle, l'écoute active du silence et des vibrations de l'intra-*Lawonn* avec lesquelles ils jouent, car elles leur sont familières. Les deux styles de narration et de jeu s'harmonisent parfaitement. Un *Mas* est une vibration. Le *Mas* a fait le

voyage depuis le continent africain, il véhicule une vibration ancestrale d'autant plus présente que dans l'intra-*Lawonn* de *HDN*, il n'existe pas de frontière spatio-temporelle. Lorsque les *Jouwa* pénètrent dans l'intra-*Lawonn*, ils ne sont pas seuls, ils amènent avec eux une partie de leur psycho-généalogie. Un travail visant à développer leur réceptivité à la vibration présente dans l'intra-*Lawonn* doit être effectué. Ce travail facilite la communication entre le *Mas* et le « véhicule », celui qui travaille à donner vie et forme au *Mas*. C'est un travail qui est nécessaire pour continuer à raconter notre histoire et pour acquérir la force de mettre fin au *démounaj* afin de nous réconcilier avec *le tan-nou*, (notre héritage ancestral). La configuration en *Lawonn*, la puissante vibration générée par la présence de *Gran Madanm-la* (le volcan) et la présence de Voukoum sont une alliance d'ondes de forme et d'ondes sonores qui ont assuré le succès de la narration théâtrale de *HDN*.

E. Présence ancestrale : le phénomène *Koudmen*

La réalisation d'*HDN* n'aurait pas pu se concrétiser avec la même intensité ou la même force qui a caractérisé ce spectacle sans la présence de Voukoum-*mouvman kiltirel Gwadeloup*. C'est alors qu'une manière de faire ancestrale s'est présentée avec une évidente pertinence pour permettre de relever des défis apparemment impossibles à relever au départ. Cette manière de faire ancestrale a donné des ailes au projet *HDN*. Elle lui a permis de voir le jour. Cette manière de faire a un nom : le *Koudmen* (coup de main) en langue créole. La dimension *Koudmen* qui s'est produite entre la Compagnie Siyaj et Voukoum-*mouvman kiltirel Gwadeloup*, est particulièrement importante à observer dans le cadre de l'actuelle étude de cas.

Ce *Lyannaj* s'est fait dans le cadre de la culture du *Koudmen*. Le phénomène du *Koudmen* est décrit dans l'ouvrage de Juliette Sméralda : *La culture de l'entraide : un modèle d'économie alternative, le cas de la Martinique*⁸⁹. Dans un interview accordé à Philippe Triay, publié suite à la parution de son ouvrage, le 3 octobre 2016 dans le portail des Outre-

⁸⁹ Sméralda, J., 2016, *La culture de l'entraide : un modèle d'économie alternative, le cas de la Martinique*, éd. Connaissances et savoirs.

mer ⁹⁰ , voici comment Sméralda définit la pratique culturelle, qu'on appelle généralement *Koudmen* en Martinique (et aussi en Guadeloupe) :

Il s'agit d'un système d'échange non monétarisé, basé sur le don et le contre-don. [...] dans nos types de sociétés. [...] L'entraide (ou le koudmen),[...] est le soubassement même du rapport à la terre et au travail libre des Africains et des Afrodescendants. Il est répandu dans toutes les régions qui ont été marquées par le système esclavagiste alimenté par la traite négrière transatlantique, et donc par l'importance numérique des Africains asservis dans les Amériques/Caraïbes. A la Martinique singulièrement, plusieurs modalités en sont observées : *lasotè, lavwa bèf, ralé senn, grajé mannyok, la rivyè léza, foyètè*, musiques et chants accompagnant le travail. Le koudmen caractérise donc toutes les formes de travail collectif dans les champs ou sous les bois, autour de la construction de maisons, de la préparation de la farine de manioc ou du cacao, les systèmes d'épargne (sousou, tontine), les confréries qui ont donné naissance aux mutuelles, etc.. (Sméralda dans Triay, 2016)

Le *Koudmen* effectué avec Voukoum s'est avéré être une pièce maîtresse dans l'élaboration et la mise en place du process, Méthode *Léwòz*. Il s'est agit pour des gens de théâtre (en l'occurrence ma Compagnie Siyaj⁹¹) d'amener à la scène théâtrale un collectif d'une trentaine de personnes de Voukoum-mouvman kiltirel Gwadeloup. Aucune de ces personnes, membres de ce groupe, n'avait pratiqué l'Art théâtral auparavant. Cela représentait un défi très audacieux. Cependant j'étais persuadé en tant que metteur en scène, que ce collectif composé de femmes, d'hommes, d'enfants, avait tout ce qu'il fallait comme expérience pour donner corps, vie et vibration à la présence ancestrale, sans laquelle la réalisation du spectacle *HDN* n'aurait pas pu se faire selon les standards que j'anticipe dans la méthode *Léwoz*.

Voukoum représente la présence ancestrale qui a permis au spectacle de se construire. J'utilise à dessein le terme construire, car le phénomène *Koudmen* a permis concrètement, et permet encore concrètement, dans la civilisation afro-caribéenne, la construction de nombreuses maisons individuelles, la construction et la réalisation, la concrétisation de nombreux projets qui peuvent prendre la forme de la récolte d'un champ, de travaux de semailles, de fauchage, voire le lancement d'un commerce.

⁹⁰ <https://la1ere.francetvinfo.fr/koudmen-la-culture-de-l-entraide-decryptee-par-la-sociologue-martiniquaise-juliette-smeralda-402815.html>

⁹¹ La compagnie de théâtre basée en Guadeloupe dont je suis le directeur artistique depuis 2002..

Dans ce système d'échange la culture infériorisée, la culture créole, a une possibilité d'affirmer pleinement sa légitimité à créer. Au travers de cette pratique ancestrale, elle se crée une opportunité de faire fi du manque de considération dont elle est l'objet, dans la relation dominant-dominé. Ce *Koudmen* est une alliance entre deux forces qui travaillent depuis longtemps pour désactiver le schéma dévalorisant dans lequel elles ne se reconnaissent pas. Elles déclarent par cet acte qu'elles se trouvent elles même assez digne d'inventer et d'affirmer le process, l'ontologie, le *tan-nou* qui constituent leur paradigme culturel, leurs épistémès.

4.3.1.3 Le troisième *jouwa* : trio d'acteurs

À la suite de mon travail avec Bénédicte Marino, j'ai constitué l'équipe artistique, dont la formation du trio d'acteurs pour l'interprétation des principaux protagonistes. Le trio était habitué à la frontalité du jeu que demande la configuration des salles de théâtre dites « à l'italienne ». Il a donc fallu en un temps record procéder à certains désapprentissage. Se retrouver dans la configuration intimiste et immersive du *Lawonn*, cela signifie une très grande proximité physique avec *Asistans*, (les spectateurs). Cela signifie pour les acteurs, un jeu plus sobre, une économie d'effets dans la technique de jeu d'acteur : pas de techniques vocales pour « porter la voix » et être entendu par le dernier rang d'une salle accueillant entre 800 et 1000 spectateurs. On est vraiment dans une configuration immersive et intimiste.

Vous serez sans doute plusieurs à me faire remarquer, certes, que cette configuration non frontale de la scène est une réalité très fréquente tant au Québec, qu'en Europe et aux États-Unis. Nous trouvons plusieurs salles de théâtre partout en Occident, qui ne sont pas à l'italienne, et tous les acteurs de théâtre québécois (américains, européens, voire du monde) sont, pour la plupart, familiers avec un jeu qui doit s'adapter à ce type de salle. J'ai bien sûr rencontré cette réalité-là lors de mes voyages et séjours dans l'extra-Caraïbes. Mais, je réalise toutefois qu'il est intéressant de se pencher sur les points et questions que cette remarque soulève. J'admets volontiers que cette configuration non frontale existe dans bien des endroits de l'extra-Caraïbes. Mais bien qu'il s'agisse d'une réalité très fréquente, la

frontalité et la séparation public et acteurs, reste cependant la norme conventionnelle dans la majorité des cas.

Ce qui fait l'atout du *Lawonn*, dans la Méthode *Léwòz*, ne se réduit pas à la forme géométrique et la forme circulaire, c'est plus précisément ce qui se passe dans l'intra-*Lawonn* qui est le secret de ce que je présente et défends. Ce secret, et cette singularité vérifiée dans *HDN*, réside dans des éléments tels que l'indicible, la vibration intra-Lawonnesque. La Méthode *Léwòz* ne se résume pas à simplement à définir un cercle, mettre des comédiens dedans et le public autour. Le maître mot de *HDN* n'est pas d'inviter à voir une pièce de théâtre, mais à vivre une expérience théâtrale. J'ai pu vérifier dans l'extra-Caraïbes que la méthode *Léwòz* n'est pas qu'une affaire de cercle. Il s'agit bien d'un processus devenu process au fil de mes années de recherche et création. Ce processus part d'une pratique culturelle guadeloupéenne. Ce processus est devenu un process, c'est à dire une méthode que j'ai pu, enfin, exploiter et affiner à travers les deux études de cas de cette thèse.

Les corps autant du côté de *Asistans* que des *Jouwa* se perçoivent, et inter-échantent consciemment ou inconsciemment. On se surveille du coin de l'œil, on lit sur les visages des uns et des autres. Les pudeurs, certaines gênes peuvent survenir.

Un peu comme au cinéma, les gros plans se font et se défont sur les corps, des parties des corps, les visages, les yeux, les bouches. Les acteurs entrent dans une forme de danse elliptique, joyeusement désespérée. *Asistans* est lui/elle aussi entraîné/e par cette dynamique d'ondes gravitationnelles. Ce que ce trio d'acteurs aura appris après son entraînement intensif de six semaines : c'est percevoir cette dynamique d'onde gravitationnelles qui est dans l'intérieur du *Lawonn*. Le trio aura aussi appris une nouvelle manière de se mouvoir, car il est question dans le *Lawonn* du *Léwòz* de communiquer circulairement. De prendre en compte toute présence autour de soi : derrière, devant, à droite, à gauche, en haut, au-dessus de soi, en bas, au-dessous de soi. La technique utilisée par les acteurs a pour nom le Tout-corps-en-jeu. Les corps sont protéiformes, ils ne sont pas seulement horizontaux ou verticaux, ils sont parfois lovés en boucles, recroquevillés en position fœtale, parfois accroupis, parfois en torsion, souvent en déséquilibre donc en recherche d'équilibre. Parfois dans un pêle-mêle chaotique, donc en recherche d'harmonie. Idem pour les voix, pas de beau?, rien que du vrai, du fragile, du susurré, parfois à la limite

de l'intelligible. Pas de pathos mais plutôt un travail sur la sobriété et l'économie des effets. Travail aussi sur l'interactivité (dynamique pendulaire) avec le public au travers, entre autre des codes responsoriaux : Krik, Krak, Tim Tim, Bwa Sèk..etc, la harangue, l'adresse directe au public, l'ironie, l'humour, la taquinerie, une certaine dose d'effronterie. Tout cela faisant partie de l'arsenal et de l'outillage que maîtrise le conteur caribéen dans sa communication avec *Lasistans*.

4.3.1.4 Quatrième *Jouwa* : *Asistans*

Asistans (les spectateurs). Ce quatrième volet ouvre l'analyse et la discussion sur le rôle de *Asistans* ou *Lasistans* (les spectateurs) que nous avons déjà abordé au chapitre précédent. Rôle attribué à *Asistans* ou *Lasistans*. Dans la plupart des moments de pratiques culturelles guadeloupéennes, nous avons observé que la configuration est celle du *Lawonn* : *Lawonn* du *Léwòz*, *Lawonn* du conteur. *Lawonn* de la veillée mortuaire (*véyé a moun mò*). Dans tous ces *Lawonn*, la place accordée à *Asistans* est prépondérante.

Dans notre cas d'étude, *HDN*, *Asistans* joue pleinement ce rôle prépondérant, tel que nous l'avons déjà commenté en amont (voir chap.2, dynamique pendulaire). Nous disposons également d'acteurs complices dissimulés incognito dans l'*Asistans* (le public).

Mon spectacle *HDN*, je l'ai placé dans un réceptacle tricéphale : *Lawonn-Léwòz*, *Lawonn a Kontè*, *Lawon a Véyé a moun mò*. Dans ces trois receptacles que j'ai unifié pour *HDN*. Les codes responsoriaux fusent de toutes part, les *Krik*, les *Krak*, les *Tim*, *Tim bwa sèk*, les conversations animées, les plaisanteries, les bons mots, les boutades, les devinettes, les onomatopées, les joutes oratoires, les rires, les paroles de sagesse ancestrale, les proverbes, les devinettes, les charades, les énigmes à deviner sont de mise. Nous sommes malheureusement, nous les colonisés, dans un tel état d'acculturation et d'aliénation que tout ce feu sacré, ces traces de notre patrimoine immatériel et de notre génie populaire sont devenus espèce en voie de disparition. Je n'aurais pas pu obtenir cette atmosphère immensément lumineuse, pétillante et touchante, sans un travail intense avec les comédiens complices, entraînés par mes soins à être « spontanés » derrière ce que l'on entend de génie et d'éloquence populaire dans ces situations de notre tradition culturelle. Il y a un énorme travail effectué entre autre avec ces comédiens complices. Ce travail de rénovation et de

réhabilitation ethnologique autant que théâtral, contribue à nourrir la fibre essentielle de *HDN*.

Ce travail de préparation des acteurs a été effectué sur une durée de six semaines au cours d'une résidence de création qui s'est déroulée entre mars et avril 2022, la journée était divisée en deux séances de travail de 4 heures. Les deux dernières semaines de travail ont eu lieu dans le théâtre partenaire et co-producteur de *HDN*, la Scène Nationale de Guadeloupe, l'Artchipel. La sortie de résidence a pris la forme de plusieurs rencontres avec les scolaires et de deux représentations pour les scolaires le 29 avril 2022. La première tout public a eu lieu le 30 avril 2022. Ce processus de création a bien existé et existe encore, car la création *HDN* est encore perfectible. Je suis en train de démontrer la singularité de ce processus qui a abouti à une création de spectacle. La production *HDN*, est encore en cours en 2024 : En Guadeloupe, la 8^e édition du festival international, Cap Excellence en théâtre se tiendra entre avril et mai 2024 sur l'agglomération Cap Excellence. Cette 8^e édition du festival sera placée sous la thématique : « De notre patrimoine aux écritures vivantes ». Il y aura deux représentations de *HDN* dans le cadre de ce festival entre avril et mai. En Martinique, la diffusion de *HDN* à Tropiques Atrium aura lieu le samedi 25 mai 2024 dans le cadre de la thématique : *Rezistans* (Resistance).

4.4 Le travail des Néo-griots dans le spectacle *HDN*

Il me faut encore une fois revenir sur le rôle du néo-griot dans le parcours que je mène au pays natal, en quête d'un théâtre à notre image et porteuse de notre tradition. Plus qu'être les détenteurs d'un héritage, les néo-griots se situent à la confluence de l'univers de la Tradition et du monde appelé moderne dans lesquels ils sont immergés. C'est une démarche de décolonisation des imaginaires face à des formes artistiques imposées (en l'occurrence, des formes théâtrales imposées, dans le contexte d'une culture dominante, la française, face à une culture dominée, la culture africaine-caribéenne dans mon cas et celle dans laquelle évolue Moïse Touré en Afrique occidentale, notamment en Côte d'Ivoire et au Sénégal) Nous assistons à une métabolisation de la tradition mise en relation avec la modernité, cette dernière qui se construit dans l'inter-relation. Je porte ici mon attention sur le néo-Griot Moïse Touré, tant le travail de ce dernier me paraît en synchronicité avec le mien.

En effet, M. Touré travaille en ce moment sur un projet qui va s'étendre sur une durée de 4 ans 2024-2028. Le but est de créer ce que Touré appelle des fabriques de récits dans chaque territoire où ce travail sera effectué. Ces fabriques de récit permettent justement : d'archiver, de transmettre. Des tentatives d'installer ces fabriques dans des écoles primaires sont en cours. Le but étant que la connaissance de l'ancien passe directement à l'enfant. C'est là, selon Touré, que se situe la question de la Modernité en œuvre pour permettre la préservation de la Tradition. Des éléments tels que camera, appareil photos, dictaphone vont faire leur apparition, de manière inhabituelle, et probablement controversée, dans cette démarche d'aller à la rencontre de la Tradition... Le but est que l'enfant soit baigné dès le début de son éducation, dans ces questions de récits, dans ces problématiques. L'acte de passage de connaissance se ferait sous l'instigation des néo-griots.

C'est une manière judicieuse, respectueuse et intelligente visant à désamorcer le rapport conflictuel entre générations montantes et Tradition. Dans ce genre de rapport, la Tradition est souvent vue comme de l'obscurantisme, élément primitif vers lequel on ne doit pas se tourner sous peine d'être taxé d'une volonté de régression, de passéisme. En Guadeloupe la musique traditionnelle, le *Gwoka* était désignée sous le terme péjoratif de « *mizik a vyé nèg* » musique de nègres incultes. De nos jours encore, les esprits sont loin d'être libérés de ce genre de chaînes mentales et de cette stigmatisation. D'un autre côté, bien des gens prônent de nos jours un retour vers la Tradition, tout en restant assis devant leurs écrans de télévision. L'objectif est de sortir de la lamentation, sortir du on-aurait-pu-on aurait-du. Nous sommes des êtres de transitions, nous devons jouer notre rôle.

Moïse Touré, Aboubakar Cyprien Touré, Amadou Hampâté Bâ, Eugenio Hernandez Espinosa, Daniel Marcelin, José Exélis, Léna Blou, Étienne Jean-Baptiste, Gérard Lockel, Robert Oumarou, Guy Konkèt, Marcel Lolita dit Vélo, tous ces êtres forment le cercle des néo-griots avec lequel je me sens en phase. C'est à ces néo-griots que Moïse se réfère dans son dialogue avec moi, lorsqu'il me dit : Nous sommes vraiment des êtres de transition. Nous sommes des laboratoires ambulants, des êtres laboratoires. Ces êtres laboratoire peuvent permettre le lien entre deux phénomènes. Nous ne sommes ni totalement du XXe siècle qui finit, ni du XXIe qui commence. Nous sommes les deux. Voilà en quoi consiste notre travail, aider et faciliter la rencontre entre Modernité et Tradition. Nous pouvons réactiver ce lien. Nous, qui par le voyage ou l'exil, nous sommes un moment éloigné de

notre réalité paradigmatique, mais qui sommes revenus vers elle. « Heureux qui comme Ulysse a fait un long voyage »⁹². Je suis de ceux qui ont effectué un long voyage loin de ma réalité ontologique et qui sont revenus prêts à effectuer le travail d'aède⁹³, de Néogriots que nous sommes devenus. Ceux qui par leur connaissance de la plupart des aspects de la Modernité, et qui par leur connaissance des us et coutumes des griots, des détenteurs de la tradition, peuvent jouer le rôle d'intermédiaires entre les détenteurs de la Tradition et ceux qui sont façonnés par la Modernité. Il s'agit-là d'un travail de créateur, de diplomate et de négociateur. Cela pourrait être comparé à la situation que vivent les médecins formés à l'école moderne de médecine qui acceptent de se tourner vers des thérapeutes appelés les « traditionalistes ».

Moïse Touré me fait alors part de la nécessité de nous emparer de notre propre réalité, pour nous libérer de l'aliénation mentale qui nous pousse à imiter le dominant au point de nous faire croire que notre unique voie d'avancement est d'épouser sa vision paradigmatique et de nous calquer sur des normes qui ne correspondent pas à notre propre vision du monde, à notre propre ontologie. Il me cite le cas d'Amadou Hampâté Bâ⁹⁴ qui est un écrivain et ethnologue malien, défenseur de la tradition orale, notamment de l'oralité et la culture Peule. Moïse Touré me parle du travail que lui-même effectue avec des comédiennes qui ne sont pas des griots, car il faut en Afrique de l'Ouest être issu d'une famille de griots pour être griot. Cependant ces comédiennes puisent dans le savoir, dans la manière de faire du griot, pour prendre la parole en public. Elles utilisent des formes, des codes, des symboles, issus du génie populaire et de la technique du griot, pour pouvoir nourrir et porter une inspiration propice à l'enrichissement et au développement de leur art théâtral et de leur technique de jeu d'actrices.

⁹² Joachim Du Bellay a écrit *Les Regrets*, le recueil dont est extrait « Heureux qui comme Ulysse... », En 1558 pendant son séjour à Rome.

⁹³ Dans la Grèce antique, poète qui chantait ou récitait, en s'accompagnant de la lyre, des poèmes célébrant les dieux et les héros.

⁹⁴ Écrivain et ethnologue malien d'origine et de culture peule. Sa phrase du 18 novembre 1960 durant l'assemblée générale de l'UNESCO est devenue historique : quand un vieillard traditionaliste meurt, c'est une bibliothèque inexploitée qui brûle.

Moïse Touré est animé par le désir de « réinventer des espaces de créativité dans la ville en faisant du théâtre la matrice créatrice, en empruntant d'autres chemins, d'autres fictions, d'autres récits ». (Cf. Toure CV, p.1).

Pour mieux atteindre ses objectifs créatifs, Touré met au point la cérémonie d'entrée dans un projet que j'ai déjà brièvement évoqué en amont, mais qui s'avère un élément sur lequel il me semble important de revenir ici, tant il a constitué un apport important dans la mise en scène de *HDN*. La Phagocytose du hasard, l'outil conceptuel que je me suis forgé et que j'ai utilisé lors de la mise en scène de *HDN* est en pleine résonance avec cette manière de faire et ce protocole cérémonial dont Touré vient de me livrer la teneur. Je réalise que je procédais à ce même genre de rituel, alors que j'ignorais complètement que, de son côté, Moïse travaillait à développer cette idée.

Ce protocole donc, que nous appellerons cérémonie d'entrée, a été effectué avec tous les interprètes de *HDN* et aussi avec le public venu voir la pièce *HDN*. Concernant le public il s'agissait de les amener par ce protocole d'entrée à quitter leurs certitudes et leurs routines et réflexes habituels. Il fallait leur faire comprendre que l'entrée dans le *Lawonn* était une entrée dans un univers et une dimension vibratoire différents de leur quotidien habituel. C'est pourquoi l'étroitesse de l'entrée les forçait à se faire tout petit pour accéder au *Lawonn*. De la même manière, une haie d'êtres énigmatiques et d'apparence inhabituelle, était là aussi pour les désarçonner et les secouer dans leurs assurances du quotidien. Pour les acteurs, l'entrée dans l'intra-*Lawonn* exigeait aussi une rupture symbolique avec la stabilité, la sûreté, l'évidence de leurs convictions de tous les jours.

La cérémonie d'entrée dans un projet telle que pratiquée par Moïse et par moi-même, n'est rien d'autre qu'une déclinaison de la Phagocytose du hasard.

Moïse Touré ressent la nécessité d'aller à la rencontre de la Tradition de manière innovatrice, voire inventive, tout en respectant des codes. Il ne se lance pas dans cette entreprise avec des à priori, des recettes bien ficelées d'avance, de la clé en main, ou des certitudes. Il ne se lance pas dans cette entreprise avec des « on-verra-bien » désinvoltes, il ne joue pas au loto, il ne demande pas à un ordinateur de lui trouver une combinaison gagnante qui lui fera toucher le gros lot. Ce n'est pas ce genre de hasard qui est en jeu dans mon concept de Phagocytose du hasard. Aussi contradictoire que cela puisse paraître, le hasard qui est de mise dans la Phagocytose du hasard est un « Non-hasard ».

Phagocyter le hasard, ce n'est pas jouer au loto. C'est être sans cesse en train d'affiner ses antennes réceptives. C'est accepter de ne pas avoir toutes les réponses sur le champ. Phagocyter le hasard, c'est en fait se mettre dans un état de réceptivité qui amène à la rencontre des réponses. C'est plus que faire, c'est savoir que les choses se font pour toi. Elles se font à ton insu, sans doute. Pour ton plus grand bien, certes et pour l'avancement de ton projet, assurément.

À l'instar de Moïse Touré, j'emprunte de façon intuitive la même voie que lui. Je mets en place un protocole qui favorise le fait d'aller à partir de la Modernité, à la rencontre de la Tradition de manière novatrice, voire inventive, tout en respectant les codes de la Tradition. Dans la Tradition en effet, comme dans la Coutume, avant toute entreprise, toute action importante, on se tourne toujours vers les Anciens, les ancêtres, les esprits tutélaires, on leur explique ce que l'on se prépare à accomplir et on leur demande toujours leur assentiment, leur bienveillance, et leur bénédiction. Cette demande passe toujours par un acte symbolique ou une forme de rituel qui peut être des plus simples, par exemple allumer une bougie, faire brûler de l'encens, faire un acte symbolique tel que franchir un obstacle invisible en début de rituel et refranchir le même obstacle invisible en sortie de rituel.

Le protocole mis en place s'appelle, à bon escient, la cérémonie d'entrée dans un projet. Cette cérémonie est calquée sur le modèle ancien qui sert d'initiation. Par cette manière de faire, on peut mélanger ancien et nouveau. Ce protocole peut être mis en place quel que soit le projet quel que soit l'endroit dans le monde où l'on souhaite partir de la Modernité pour aller vers la Tradition.

4.4.1 La cérémonie d'entrée pour les acteurs de *HDN*

Au cours des répétitions et durant les résidences de création de *HDN*, j'ai proposé aux acteurs une cérémonie d'entrée dans le projet. Cette proposition, qui s'adressait dans un premier temps aux comédiens, a englobé ensuite tous les interprètes de *HDN* : comédiens, musiciens, chanteurs...diseurs, conteurs.

Nous nous réunissons donc avant de commencer le travail autour de *HDN*, avant de pénétrer dans l'aire de jeu circulaire du *Lawonn*, réceptacle de *HDN*.

Pendant les répétitions du spectacle nous nous sommes réunis avant l'entrée dans l'intra-*Lawonn* avec l'ensemble de Voukoum en nous tenant par la main, en formant un cercle, et en procédant à une cérémonie du genre de celle que Moïse Touré conçoit pour son projet. Nous nous adressons aux ancêtres en leur demandant de nous accorder leur assentiment, leur protection et l'inspiration nécessaire pour raconter *HDN*, notre histoire. Les demandes adressées aux ancêtres sont faites en langue *Kréyol* sous forme de poèmes/prières dont nous avons un exemple ci-dessous en version créole, puis en français:

*Gran Mèt-Mas Vou ki té la avan nonm té nonm
 Vou ki vwayajé dépi Lafrik
 Epi pèp Afriken
 Gran Mèt-Mas
 Nou ka envoké-w
 Nou ka kriyé-w
 Désann'
 Désann' Gran mèt-Mas
 Pôté limyè pou piti a-w.
 Gran Mèt-Mas
 Vou ki Lèspri-Mas
 Antré an kô annou
 Ouvè zyé annou
 Grandi lèspri é konprinèt annou
 Gran Mèt-Mas
 Mofwazé-nou an Mas
 E kléré chimen annou.*

*Atibon-Legba ouvè bayè pou-nou
 Papa Legba ouvè bayè
 Pou Mas-la antré.
 Gran Mèt-Mas
 Kléré chimen zanfan Gwadeloup
 Pôté limyè pou tout Nèg-a-Mas
 E Fòs pou tout Nasyon-Mas.
 Gran Mèt-Mas, Gran Mèt-Mas
 Désann' vwè pitit a-w !
 Mèsi !*

*Pa janmé oubliyé Bondiyé Zansèt Afriken a-w
 N'oublions jamais les divinités de notre ancestralité africaine.*

(Amédée LABINY Responsable « Komisyon Mès é Labitid Pèp Gwadeloup. »)

Grand Maître-Mas
 Toi qui étais là avant que l'Homme soit Homme
 Toi qui as voyagé depuis l'Afrique
 Avec le peuple africain
 Grand Maître-Mas
 Nous t'invoquons

Nous t'appelons
Descend
Descend Grand Maître-Mas
Apporte la lumière pour tes enfants.

Grand Maître des Masques
Toi qui es l'Esprit des Masques
Entre dans nos corps
Ouvre nos yeux
Grandi notre Esprit et notre Compréhension
Grand Maître des Masques
Transforme-nous en Masque
Et éclaire notre chemin.

Atibon-Legba ouvre la barrière pour nous
Papa Legba ouvre la barrière
Pour que le Masque entre.
Grand Maître des Masques
Éclaire le chemin des enfants de Guadeloupe
Apporte la lumière aux Nègres initiés aux Masques
Et la force pour toutes les « nations » Masques.
Grand Maître des Masques, Grand Maître des Masques
Descend pour voir tes enfants !
Merci !

(Amédée LABINY Responsable « Komisyon Mès é Labitid Pèp Gwadeloup. »)

Lorsqu'il ne reste rien de matériel à l'homme pour se rattacher à son passé, déboussolé, « chouboulé », transvasé de port en port. Pour s'ancrer sur un rivage inconnu, il lui faut un lien irréel, immatériel qui lui permettra de voyager, de retourner ne serait-ce qu'un court instant à son point de création. Et ce lien, ce pont dressé à la verticale, cet Esprit qui transcende le temps et l'espace, pour l'homme libre africain déporté et devenu esclave aux Antilles, c'est le « Mas ». En effet, les africains capturés sur le sol d'Afrique étaient conduits dans les Amériques pour être esclaves puis christianisés et interdiction leur était faite de pratiquer tous rites religieux originaires. (Amédée LABINY Responsable « Komisyon Mès é Labitid Pèp Gwadeloup. »)



Ci-dessus, photos de « Mas Boukliyé ».

Les demandes adressées aux ancêtres étaient faites en langue *Kréyol* sous forme de chants dont nous avons un exemple ci-dessous en Version créole et français. Chant de purification par l'eau :

BAN-MWEN DLO

*Ban-mwen dlo, ban-mwen savon
Ban-mwen dlo, ban-mwen savon di twalèt
Ban-mwen dlo, ban-mwen savon di twalèt
Mwen mannyé la charongn
Men an-mwen ka brilé mwen.*

APPORTEZ L'EAU PURIFIANTE

*Apportez l'eau purifiante, le savon aussi
Apportez l'eau purifiante, le savon aussi
Apportez l'eau pour procéder aux ablutions
La saleté qui m'a touché
Est une souillure insupportable sur mes mains.
(Chant traditionnel guadeloupéen)*

Les demandes adressées aux ancêtres étaient aussi formulées par le groupe entier par la pensée, en silence, avec la possibilité pour chacun des participants d'interrompre le silence avec une supplique verbale improvisée, adressée aux ancêtres.

Ces différentes étapes franchies, commence :

4.4.2 La cérémonie d'entrée pour le public de *HDN*

HDN est un spectacle qui bouscule bon nombre de conventions. L'une des caractéristiques de *HDN* est que le public n'est pas invité à venir assister passivement à une pièce de théâtre. Le public est invité à vivre une expérience théâtrale. Le public est amené à gérer un certain nombre de situations non conventionnelles. Par exemple, il est amené à abandonner son habituel état de public passif qui regarde le plus silencieusement possible une action à laquelle il ne participe pas. Dans *HDN*, le public devient *Jouwa*, c'est-à-dire participant. Cette participation s'obtient avec l'aide et la présence active des trois comédiens protagonistes qui sont tour à tour conteurs, comédiens, chanteurs, musiciens. Ces trois comédiens sont chargés d'établir et de maintenir la dynamique pendulaire⁹⁵ qui est de mise dans les pratiques culturelles caribéennes d'origine africaines pratiquées dans l'intra-*Lawonn* des trois réceptacles de ces pratiques : le *Lawonn* du *Léwòz*, le *Lawonn* de la veillée mortuaire (*Véyé boukousou*) et le *Lawonn* du conteur. L'idée d'une déambulation pour le public dans un tunnel, un passage, s'est imposée très tôt dans ma réflexion concernant la mise en scène du spectacle *HDN*. Ce passage est nécessaire pour les raisons suivantes :

Dans les pratiques culturelles guadeloupéennes pratiquées dans le *Lawonn*, chacune des personnes présentes sait qu'elle peut participer à la cérémonie en cours selon son degré d'initiation et sa connaissance des règles de la pratique concernée. Les personnes qui viennent voir *HDN* pensent qu'ils vont assister à une pièce de théâtre selon les normes conventionnelles auxquelles le public est habitué : Frontalité, et ce fameux quatrième mur qui assure une séparation entre scène et public. *HDN* bouscule ces normes. Le public n'est

⁹⁵ Voir la section consacrée à la Dynamique pendulaire, chap.2.3.3, p.96.

pas invité à assister à une pièce de théâtre il est invité à vivre une expérience théâtrale. Cependant le public invité à *HDN*, n'est pas censé avoir acquis le moindre degré d'initiation qui le mettrait à l'aise dans l'intra-*Lawonn*. Le rôle du passage dont il est question est donc de préparer le public à vivre une expérience théâtrale et non pas à regarder passivement une pièce de théâtre. Le passage invite de manière symbolique le public à s'engager dans une forme de voyage initiatique. C'est une forme de Tunnel extra-temporel qui fait passer de la dimension terrestre, et réelle dans laquelle nous vivons, au monde de ceux qui sont passés dans une autre dimension, la dimension des ancêtres auxquels nous demandons leur attention et leur bienveillance et la permission de raconter *HDN*, l'histoire des héros du passé que nous voulons mettre en lumière.

C'est un passage qu'emprunteront donc les spectateurs, entre deux univers différents. Ce tunnel, ou passage, représente donc une transition entre le monde quotidien et un « ailleurs » fait de rencontres insolites, d'inattendus, d'imprévisibles et d'une touche de merveilleux...

Une fois que le public de *HDN* a obtenu son billet d'entrée il est accompagné par une escouade de *Mas*. Ces *Mas*, sont présents pendant toute la durée du spectacle. Les *Mas* de Voukoum incarnent la présence ancestrale, celle qui a donné son assentiment et a accepté d'accorder sa bienveillante écoute à l'histoire que nous allons raconter, *HDN*, notre histoire.

Arrivés au bout du passage, les spectateurs de *HDN* se retrouvent devant une forme cylindrique mystérieuse qui les laisse interrogatifs. Cette configuration a pour but de provoquer les réactions suivantes chez le public qui arrive au bout du passage : étonnement, perplexité, surprise, déstabilisation. Le public vient de déambuler dans une forme de tunnel peuplé d'êtres masqués de la tête aux pieds, qui ne lui parlent pas mais qui leur signalent la direction à prendre.

Les spectateurs se préparaient à s'asseoir dans des fauteuils, dans une salle dite « à l'italienne, » face à la scène, séparés des acteurs. Au lieu de cela ils se retrouvent devant une forme cylindrique sans entrée apparente. Autour de la structure cylindrique, se tiennent d'autres *Mas*, silencieux. Le public mis en attente est étonné et déstabilisé. Après un moment d'attente, le groupe de spectateur voit la structure cylindrique s'entrouvrir légèrement.

Les spectateurs se « kant »⁹⁶. Ils effectuent leur entrée dans l'Intra-*Lawonn*. Leur physique et leur mental ont été sollicités en tant que phase préparatoire à la rencontre avec la Tradition. Le public est donc passé par une des déclinaisons de la cérémonie d'entrée dans un projet. Il s'agit bien d'une proposition d'initiation Néo-griotique présente dans le travail de Touré et dans le travail que j'ai effectué dans *HDN*. C'est un processus qui puise son inspiration dans le modèle ancien, et mélange ancien et nouveau.

Mon travail préparatoire d'un an avec la scénographe de *HDN*, Bénédicte Marino, nous a amené entre autres à préparer ce rite de passage pour le public. Nous amenons le public dès le début à « vivre » l'entrée dans le *Lawonn*, donc l'entrée dans la Tradition, l'entrée dans le *Léwòz*, l'entrée dans la *Véyé Boukousou*, dans le *Lawonn a Kontè*.

HDN se joue dans un seul *Lawonn*, ce *Lawonn*, qui est en fait polymorphe, puisque tel que déjà évoqué, il est tour à tour *Lawonn-Léwòz*, *Lawonn Véyé Boukousou* et *Lawonn a Kontè*. La mission de l'escouade de *Mas* est donc aussi d'accompagner le public par petits groupes jusqu'au sas, jusqu'à la forme cylindrique hermétique. Le public est l'espace d'une ou deux minutes laissées à lui-même, se demandant ce que représente ce cylindre... jusqu'à ce que se produise le moment de l'ouverture du cylindre jusqu'alors d'apparence impénétrable. D'autres *Mas* invitent le groupe de personnes en attente à franchir l'ouverture qui vient de se faire. L'entrée est exigüe et exige que chacun se fasse plus petit pour la franchir. C'est le moment du *kantaj* (se faire plus petit). Chacun se fait donc un peu plus petit et entre finalement dans le *Lawonn*. La cérémonie d'entrée dans le *Lawonn*, dans *HDN*, dans notre histoire, vient d'être effectuée.

La première vibration que perçoit le public qui entre dans l'univers de *HDN* est une vibration permanente telle celle d'un trémor. Cette vibration est présente en permanence (avec différents degrés d'intensité et une fréquence elle aussi variable) pendant toute la durée de *HDN*.

Un trémor est un séisme volcanique provoqué par les mouvements du magma au cours d'une éruption volcanique. Dans le spectacle *HDN* la présence vibratoire du volcan de la

⁹⁶ Se kanter est un néologisme inspiré du verbe créole *kanté* qui signifie présenter son corps de côté, de biais, de profil pour passer par une entrée tellement étroite que l'on ne peut y passer de face.

Guadeloupe est signifiée par un effet sonore issu de la bande son du spectacle. Cette vibration est présente dans *HDN* pour rappeler à tout un chacun que dans cette région du monde (la Caraïbe), on est assis sur un baril de poudre qui peut exploser à tout moment. Ce trémor grondant qui traverse *HDN* de part en part est la voix (vibration) de *Gran Madanm-la*. La Soufrière, le volcan de Guadeloupe est surnommé affectueusement par les guadeloupéens : *Gran Madanm-la* (La vieille dame). Dans *HDN*, les deux protagonistes du récit *HDN* sont : Le volcan la Soufrière de Guadeloupe désignée dans le spectacle sous le nom la déesse du feu. Le deuxième protagoniste est Voukoum dont le nom complet est *Voukoum Mouvman kiltirèl Gwadeloup* (Mouvement culturel de Guadeloupe). Le nom complet de ce collectif indique que bien qu'étant très présent dans le carnaval de Guadeloupe, Voukoum est bien plus qu'un groupe carnavalesque. Lorsque les membres de Voukoum enduisent leur corps de la tête au pied de teintures végétales, lorsqu'ils arborent une tenue faite de nudité partielle, de minéraux, de végétaux, d'ossements d'animaux, lorsqu'ils se mettent en mouvement au rythme de la musique *Gwo Siwo*,⁹⁷ les membres de Voukoum deviennent *Mas* ils sont alors l'espace d'un instant plus ou moins long, non plus les individus qu'ils étaient, mais une énergie vibratoire puissante appelée *Mas*, les corps deviennent *Mofwazé* et comme l'indique Stéphanie Mulot⁹⁸ dans l'ouvrage *Mofwazé Métamorphose*⁹⁹ :

Cette puissance, c'est donc aussi celle des corps nus, huilé ou habillés en *Mas*, ces corps possédés, qui reçoivent *lespri a Mas*, s'élèvent vers une spiritualité créole sans cesse réinventée, et s'enracinent toutefois solidement dans la terre de *Gwadeloup* à pieds nus, pour mieux déranger, interpeler, bousculer¹⁰⁰.

Je précise que le nom même Voukoum symbolise une vibration sonore particulière. En effet, le mot créole Voukoum signifie : Charivari, grand bruit, désordre, bruit assourdissant,

⁹⁷ Nom de la musique au son de laquelle Voukoum se met en mouvement principalement lors de la période carnavalesque

⁹⁸ Professeure des Universités en Sociologie, docteure en Anthropologie Sociale et Ethnologie de l'École Des Hautes Études en Sciences Sociales.

⁹⁹ Voukoum, (2021). MOFWAZÉ MÉTAMORPHOSE. Guadeloupe : L'Archipel-Scène Nationale Guadeloupe et Voukoum-Mouvman Kiltirèl Gwadeloup. VOIR ANNEXE B

¹⁰⁰ Mulot, 2021, p.11.

vacarme, désordre qui dérange. Cependant il est important de signaler que dans HDN, Voukoum ne joue pas le rôle de la force qui dérange l'ordre ou le désordre établi. Dans HDN Voukoum est la vibration ancestrale. Nous racontons donc notre histoire HDN sous le regard bienveillant des ancêtres (Voukoum) auxquels nous avons respectueusement demandé l'autorisation de le faire. Après aussi avoir préparé l'intra-*Lawonn* et l'extra-*Lawonn* au déroulement de ce rituel de la palabre.

Après avoir signifié la présence et la force vibratoire des deux protagonistes, je reviens maintenant vers le volcan de la Guadeloupe : la Soufrière dite *Gran Madanm-la*.

La voix de *Gran Madanm-la* est là pour nous rappeler la précarité de notre sort. Nous vivons dans une Caraïbe sans cesse visitée par les cyclones les plus violents, une sismicité omniprésente, une constante menace d'éruption volcanique, de tremblements de terre, de dégâts causés par les crues des rivières, de Tsunami du côté de la mer. Nous vivons dans une Caraïbe qui s'est constituée dans la violence, le sang versé, marquée par les phénomènes esclavage et colonisation. Dans sa thèse doctorale : *Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale du corps dansant des Antilles et de la Guyane*, Léna Blou émet l'hypothèse que : « face à la complexité du monde, l'univers créole se veut une construction de la cohérence dans le désordre ». Elle présente dans sa thèse : « [...] les fondements de la théorie du Bigidi posée comme une théorie de l'harmonie du chaos. » (Blou, 2021)¹⁰¹ La dimension vibratoire de *HDN* est empreinte de la recherche de l'harmonie dans le chaos, une recherche semblable à celle que mène Blou dans sa thèse.

Lorsque le public arrive à proximité du *Lawonn* de *HDN*. La vibration sonore s'amplifie. Elle est aussi accompagnée par l'onde de forme que représente le *Lawonn* dans sa circularité. De cette onde de forme circulaire se dégage une énergie, l'énergie vibratoire propre à ce corps géométrique qu'est le *Lawonn*. Concernant l'effet de la dimension vibratoire sur l'esthétique de *HDN* : dans l'intra-*Lawonn* ; *HDN* est sans cesse en connexion avec la nature : par le végétal (bois avec lequel sont construits les tambours, la coquille de la calebasse, fruit du calebassier dont sont faits certains instruments de percussion tels que les *chacha* eux- même remplis de graines qui lorsqu'elles sont secouées

¹⁰¹ *Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale du corps dansant des Antilles et de la Guyane*. (Thèse Léna Blou, 2021, p.5.)

rythmiquement donnent un son qui alimente la vibration sonore de l'intra-*Lawonn*). Par l'animal (peau du cabri qui constitue la surface de percussion du *Ka*, le tambour). Par l'humain incarné par tous les *Jouwa* de l'intra-*Lawonn* et de l'extra-*Lawonn* et par Voukoum *Mouvman kiltirèl Gwadeloup*.

Cet ensemble minéral, végétal, humain, animal ...allié aux *Mas* de Voukoum est une véritable centrale vibratoire. Cela donne un caractère singulier au spectacle. L'effet de cette alliance vibratoire sur l'esthétique de HDN est concrétisé dans la forte présence du *Lawonn* du *Léwòz* (en créole : *Lawonn-Léwòz* ou *Lawonn a Léwòz*). Il s'agit d'un *Lawonn* du *Léwòz* signifié de manière stylisée dans un espace circulaire dans lequel va se dérouler un acte théâtral « anormal ». Par ce dernier mot j'entends : non-conventionnel.

Certaines normes et conventions du théâtre tout particulièrement celles du théâtre dit « à l'italienne » sont en effet bousculées dans le *Lawonn-Léwòz* de HDN. Le *Lawonn-Léwòz* de HDN est en effet le réceptacle d'un acte théâtral de forme intimiste et immersive. On remarque dans ce réceptacle l'absence de frontière séparant le public des acteurs/trices. Sont mises en exergue dans ce réceptacle, la proximité et l'interactivité entre *Lasistans* (le public) et les *Jouwa* (les officiants ou acteurs). Donc nul besoin de « porter la voix » pour être entendu par un énième rang qui n'existe pas. Mainte fois, un des officiants (*Jouwa*) donne le dos à certaines personnes de *Lasistans*. Cependant celles-ci peuvent lire un complément d'information non pas sur le visage de l'acteur/trice qui leur donne le dos mais sur le visage du spectateur en face qui voit ce qu'elles ne voient pas. Ainsi dans ce microcosme qu'est le *Lawonn*, *Lasistans* public est au cœur de l'action, mieux encore, il peut participer à l'action. Il est d'ailleurs souvent sollicité en ce sens par le narrateur/trice. Tous les sens sont en éveil. La périphérie du *Lawonn* est délimitée par 12 paravents qui servent de support à une toile de tulle derrière laquelle les ancêtres joués par Voukoum et certaines fois d'autres personnages peuvent apparaître ou disparaître selon qu'ils soient ou non sous le feu d'un projecteur. *Lasistans* est ainsi constamment en train de regarder derrière, devant sur les côtés, et périphériquement. Sonorement, visuellement la vibration est tangible comme à l'approche d'une ruche. On joue avec la confidentialité, le silence, les changements de rythmes, les grondements du volcan parfois assourdissants, parfois à peine audibles.

Il s'agit à partir du *Lawonn* d'affirmer un langage théâtral reconnecté à nos paradigmes, notre oralité, nos valeurs et legs ancestraux, tout en étant ouvert au monde.

La méthode *Léwòz* pour une esthétique théâtrale répond en partie et à sa manière à l'appel lancé par Édouard Glissant en 1997 qui soulignait la nécessité du « [...]développement d'une pensée autonome créatrice et audacieuse» (Glissant, 1997, p.352). HDN est l'adaptation de l'œuvre de Glissant *Histoire de nègre* (1972).

Le processus de création et de mise en scène de HDN a eu pour résultante un process, une méthode de création qui part d'une spécificité guadeloupéenne ; le *Léwòz*, sa vibration et sa théâtralité intra- et extra-*Lawonn*. L'intra-*Lawonn* entier vibre comme un gigantesque diapason. L'espace est purifié par les volutes de l'encens. Dans tout l'espace on entend l'activité de *Gran Madanm-la*, le volcan de la Guadeloupe, la Soufrière, qui a une place importante dans le spectacle en tant que déesse du feu. C'est une déesse très puissante et sonore.

Voukoum se fait entendre « en live », en complément et en harmonie avec le grondement de *Gran Madanm-la*, audible sur la bande son... Voukoum apporte sa propre vibration faite de connexion avec ceux qui étaient là avant nous, ceux qui nous ont ouvert les chemins. Ceux qui ont donnés leur assentiment pour que soit racontée ici et maintenant notre Histoire.

4.5 Voukoum dans *HDN*

Voukoum représente la force de la voix que l'on entend dans le feu, l'eau, le vent, les végétaux. En paraphrasant Birago Diop, on peut dire que Voukoum est le souffle des Ancêtres que l'on entend parfois dans la voix ou les pleurs d'un enfant. L'ambiance générale, c'est une palpitation sourde, souterraine, ce sont les vrombissements et les grondements venant de *Gran Madanm-la*. C'est le *Boulagyèl*, et les sons gutturaux de Voukoum. C'est une palpitation, un pouls, un cœur battant, une vibration parfois à peine perceptible et d'autres fois très présente et intense. C'est ce qui accueille le public dès son entrée dans le lieu où sera racontée et jouée *HDN*. C'est une présence puissante que l'on sait être générée par les entrailles de la terre volcanique de Guadeloupe. Même après l'éruption qui est l'ouverture du spectacle, cette vibration continue à se manifester en

filigrane pendant tout le spectacle, même si parfois elle est pratiquement inaudible. La lumière est bien sûr au service de cette atmosphère parfois feutrée, comme dans une salle de cinéma et parfois aussi aveuglante et dérangeante comme dans la proximité avec *Gran Madanm-la*.

Les différentes phases volcaniques provenant de « *Gran Madanm-la* », le volcan, la Soufrière donneront lieu à des éblouissements de lave, de magma, de nuée ardente, de matériaux en fusions, d'incandescence issus des entrailles du volcan.

L'activité volcanique monte graduellement en puissance. On se rapproche de l'inévitable éruption et de l'explosion, la déflagration énorme qui marque le début de l'action scénique.

Le rituel du théâtre, le rituel du conte. L'acte de raconter notre Histoire, l'*Histoire De Nègre* se préparent ainsi. Cette préparation à lieu dans la gorge, dans les corps, dans les entrailles de Voukoum. Cette préparation convoque la voix du tambour, Tambour dans un premier temps invisible mais bien présent dans le *Boulagyèl*.

Le *Boulagyèl*, après avoir atteint son apogée baisse graduellement de volume et laisse la place à la parole. Voukoum parle. Voukoum réclame l'attention et l'écoute. Ce sont des formules traditionnelles de harangue et de sollicitation du public typiques de la *Véyé Boukousou* (la Veillée mortuaire, telle qu'elle est pratiquée en Guadeloupe et en Martinique. Voukoum, harangue le public, Voukoum demande en fait au public de venir sur scène, Voukoum reconnaît que les véritables acteurs, les acteurs de notre histoire en marche, ne sont pas dans Voukoum mais qu'ils sont dans le public. Plus qu'une invitation, c'est un défi. *Sa ki vayan lévé lanmen* est le cri de défi que se lançaient les majò, les champions de lutte traditionnelle qui s'affrontaient dans les veillées mortuaires en Guadeloupe, *An tan lontan* (jadis). « Rapprochez-vous de nous pour qu'ensemble nous puissions raconter notre Histoire. Voilà ce qui est dit par Voukoum ».

Le *Boulagyèl* après avoir atteint son apogée, baisse graduellement de volume et laisse la place à la parole. Voukoum parle. Voukoum réclame l'attention et l'écoute.

Conclusion

La grande aventure du projet *HDN*, est le résultat tangible de mes longues années de recherches, tant dans l'errance, que dans mon parcours académique que vient culminer mon projet doctoral que je partage, ici avec vous. *HDN* est l'incarnation ainsi que le véhicule de ma Méthode *Léwòz*. *HDN* témoigne de comment je me suis nourri et continue à me nourrir de la tradition et de la pratique culturelle que sont le *Léwòz* et son *Lawonn*.

Le projet *HDN* m'a permis de comprendre, qu'ayant acquis la connaissance contenue dans cette tradition, je détiens à présent l'outillage adéquat pour présenter une méthode de création qui part d'une spécificité guadeloupéenne, le *Léwòz*. Cet outillage a été forgé au fil d'un long processus de recherche et création qui s'est étendu sur quatre décennies. Le processus au fur et à mesure de cette mise à l'épreuve au cœur même de l'intra-*Lawonn-Léwòz*, est devenu un process, une méthode.

CONCLUSION

Je propose un survol des étapes marquantes du volet de ma recherche autour de la Méthode *Léwòz* pour une esthétique théâtrale, dont la problématique est contenue dans ma principale question de recherche : Les pratiques traditionnelles du *Lawonn* et du *Léwòz* en Guadeloupe, sont-elles modélisables et de nature à servir une esthétique théâtrale guadeloupéenne, et à constituer un moyen de transmission pour la survie de cette tradition ? Je suis parti du postulat que le *Lawonn* du *Léwòz*, constitue l'espace structurant de cette théâtralité. Qu'il s'agisse de l'hypothèse ou du postulat, ces deux idées constituent la pierre angulaire de ma recherche que j'ai pu vérifier dans ma pratique. Pour expliquer ma démarche, je me suis pris de la manière suivante : j'ai tout d'abord répondu à la question qui suis-je ? La réponse à cette question m'a permis de me présenter et de présenter en forme de récit qui explicitait comment je suis un guadeloupéen qui a étudié et fait du théâtre à l'étranger. J'ai ainsi choisi comme méthodologie : l'auto-ethnographie, ce qui signifie que j'ai opté pour prendre comme point de départ l'être humain que je suis, pour chercher à comprendre mon environnement. Les autres questions de recherche que je me suis posées sont : Le théâtre que je veux pratiquer ne pourrait-il pas être le reflet de notre pays ? Sachant qu'il s'agit d'un pays à peine revenu d'un passé esclavagiste et colonial, et sachant qu'il s'agit d'un pays qui cherche toujours sa propre voie, et son identité, peut-on concevoir un théâtre qui soit déconnecté de la réalité ? Le théâtre doit-il nécessairement distinguer d'un côté les acteurs et de l'autre les spectateurs ? Faut-il obligatoirement que la scène, où se joue la pièce, soit positionnée frontalement par rapport à la salle où l'on ne fait que regarder les acteurs jouer leur rôle ?

J'ai travaillé à : d'une part à apporter une réponse à la question de la forme relationnelle, donc « l'inter », qui est un enjeu dans mon univers de création, ce dernier qui comprend : le conte, la musique, le chant, les techniques de jeu d'acteur, et la danse. D'autre part, mon travail a porté sur la remédiation qui est un autre axe fondamental de ma recherche. Comment « remédier » une forme rituelle de danse et l'inter-relier avec le conte et le jeu d'acteur, pour réinventer et livrer une forme théâtrale novatrice ?

Le *Lawonn* est la matrice originelle de la société Guadeloupéenne. La veillée mortuaire ou « *Véyé a moun mò* », est l'élément révélateur par excellence de cette expression identitaire

du génie populaire. La *Véyé a moun mò* était un important moment de rites de passage, de transmission de connaissances ancestrales, de célébration de la vie et d'acceptation de la mort en tant qu'élément naturel dans le grand *Lawonn* du cycle de la vie.

La modernité, la globalisation et la mondialisation qui entraînent des normes sanitaires et de gestion de la mort imposées par l'Europe, sont en train d'avoir raison de cet important moment de pratique culturelle de l'intra-Caraïbe. Il y a lieu de s'inquiéter de la quasi disparition de l'important phénomène culturel qu'est la *Véyé a moun mò*, au profit des salons funéraires dont la démarche est essentiellement commerciale.

Le *Lawonn-Léwòz* est un résilient qui a traversé des siècles de tabous et d'interdits et qui est toujours très présent dans le paysage culturel guadeloupéen. Le *Lawonn* du conteur perdure encore, même s'il a, en tant que pratique culturelle, quelque peu perdu l'importante place qu'il avait auparavant. Le conteur a en effet souffert de la concurrence de la télévision et maintenant d'internet dans tous les foyers. Ma démarche dans mon projet de recherche est de prendre comme point de départ une spécificité guadeloupéenne le *Léwòz*, qui nous amène à deux autres *Lawonn*-frères : le *Lawonn du kontè* (conteur), le *Lawonn de la Véyé a moun mò* (La veillée mortuaire) Partant de cette spécificité guadeloupéenne j'ai démontré comment ma connaissance sans cesse mise à jour de ces spécificités, traditions, pratiques culturelles me permet de me confectionner et d'acquérir un outillage adéquat pour présenter la méthode *Léwòz* pour une esthétique théâtrale.

Dans le premier chapitre de ma thèse je parle de l'effet incroyablement fertile et inattendu qu'allait petit à petit avoir l'errance sur moi. Ce premier volet et surtout ce premier chapitre n'auraient pas pu exister, ou du moins, ils n'auraient pas pu être rédigés tels qu'ils sont rédigés sans cet élément absolument moteur, absolument décisif : l'errance. Au début j'ai été tenté de lui accoler un autre nom : l'errance dans la cohérence. Sonorement, cela flattait mon ouïe. La suite me montra que pour moi l'errance pouvait aussi être dans une apparente (ou réelle ?) incohérence. Qu'importe le nom que je pourrais lui accoler, l'errance allait devenir mon moteur et ma méthode. Je ne serais pas en train de condenser par écrit une grande partie de mon parcours de chercheur, d'artiste et d'être humain dans la présente thèse, si je n'avais pas été propulsé par ce moteur : l'errance. Je ne suis pas venu à l'errance, c'est bel et bien l'errance qui est venu à moi ; Au début, je n'avais guère le choix, j'étais un enfant, j'avais trois ans, je n'avais rien à dire, je suivais mes parents, surtout mon père

qui exerçait un métier qui le faisait se déplacer. Mais au cours de mes navigations dans l'exil, sans que je ne m'en rende compte immédiatement, l'errance devenait ma méthode. Le fait de m'être éloigné de ma base natale me donne l'envie intense, inexplicable, déroutante d'y retourner, C'est un retour certainement dû à la distance prise qui se présente à moi, impérieux et non négociable. Le retour à l'intra-*Lawonn* est pour moi un retour vers la langue, la langue *kréyòl* (créole,) je rentre en immersion complète dans la langue *kréyòl* parlée et surtout écrite. Ce retour est aussi pour moi le retour vers une vibration. Je me suis beaucoup interrogé et je me suis beaucoup mobilisé récemment dans mon travail de recherche pour définir le plus précisément possible ce qu'est une vibration. C'est assurément une des pistes de réflexions indiquant comment pourraient s'axer la suite de mes recherches. Dans l'état actuel de ma recherche la vibration a un nom ; ce nom est *Léwòz*. Cette vibration, je l'ai entendu dès mon retour d'exil. Je l'entendais dans la campagne de Guadeloupe :



Ci-dessus, une annonce de la tenue d'une cérémonie *Léwòz*. De nos jours ces annonces se font à grand renforts d'outils technologiques : sms, réseaux sociaux, téléphones portables, géo-localisation. Il y a quelques décennies en arrière, cet outillage technologique n'existait pas. Il fallait se diriger au son, pour arriver au lieu de la cérémonie *Léwòz*. Il n'y avait pas encore une profusion de bâtiments en béton, donc le son du tambour portait loin, se propageait de mornes en mornes. Je me dirigeais au son du *Ka*, c'était là une manifestation

de l'errance, mon moteur de recherche de l'époque qui m'amenait de plus en plus près de la vibration du *Ka* et du *Léwòz* qui allaient devenir mon objet de recherche.

C'est en partie parce que cette errance m'a éloigné de la Guadeloupe, qu'une forte détermination de m'en rapprocher est née en moi. La distance que j'ai prise (malgré moi) dans mon temps d'errance, hors du pays Guadeloupe, m'a non seulement donnée une puissante volonté de me reconnecter avec ma terre natale ; cette distance prise m'a donné également un regard analytique plus acéré. Un regard que je posais sur ce que je considérais comme des situations lacunaires. Entre autres situation de manque, l'absence de mise en valeur de notre patrimoine immatériel, la mise à l'écart des plus beaux moments de notre histoire ; la non visibilité de nos héros, la persistance d'une situation dominant-dominé, voire coloniale dans tous les domaines y compris culturels et artistiques. Face à cette situation, ma démarche était de me plonger dans une intense étude, la plus diversifiée possible de ce qui constitue le patrimoine immatériel de Guadeloupe : l'histoire, la culture, les pratiques culturelles, l'écriture récemment codifiée de la langue *kréyòl*, les contes, les danses traditionnelles, la musique *Gwoka*. Je m'intéressais aussi à la faune, la flore, la diversité archipélique. Cependant le *Léwòz* était le sujet qui me captivait le plus et dans lequel je suis rentré dans une immersion complète dont je ne sors que pour me dédier à ma pratique théâtrale.

De plus en plus au fil de cette immersion dans la réalité ontologique guadeloupéenne, émerge en moi l'idée et la volonté de jeter des passerelles entre l'art théâtral et la pratique culturelle qu'est le *Léwòz*. Je suis donc naturellement éveillé et en état de disponibilité pour « transmettre » mon expérience structurée par la connaissance que j'ai acquise dans le domaine de l'intra-*Lawonn-Léwòz*, mais de plus, dans ma démarche de transmettre, Je me tourne vers la forme relationnelle, la forme « inter ». Je cherche à inter-relier les composantes du *Léwòz* entre elles : musique, danse, art du conte, chant, poésie, dans une perspective inter-artistique. Cette forme inter est en jeu dans mon univers de création il est aussi question dans cet univers mien de remédiation. Comment « remédier » une forme rituelle de danse et l'interrelier avec du conte et de la danse pour inventer une autre forme théâtrale, une nouvelle pensée théâtrale. Cet aspect amène à une autre perspective : penser à inventer une autre forme théâtrale. Concernant ces questions essentielles et stimulantes mon travail a consisté et consiste encore à les approfondir. Une méthode, c'est une

structure, un chemin que d'autres peuvent réutiliser, que l'on peut enseigner à la manière du passeur. La transmission du passeur se distingue de celle de l'enseignement par l'aspect organique du passage de l'expérience ancrée dans la culture qui est au centre de ma recherche.

Ma thèse est certainement encore perfectible. Tout n'est pas analysé de manière exhaustive, loin s'en faut. Certains points sont traités de manière plus profonde que d'autres. La vibration, le phénomène de la *rèpriz* ont été abordés, mais font partie des points sur lesquels j'aimerais revenir postérieurement à ma thèse pour une exploration plus complète.

Certains points étaient très présents à mon esprit au début de mon travail de recherche. Parmi ces points figurent le trauma colonial et le mal qu'il a causé au mental dans l'intra-Caraïbe. Ce sont des phénomènes qui ont des répercussions jusqu'à nos jours et sont en grande partie à l'origine du chaos et du déséquilibre régnant dans l'intra-Caraïbe. Césaire, Glissant et Fanon ont largement nourri mes réflexions à ce sujet¹⁰². Fanon les a pris à bras le corps dans ses travaux et dans certains de ses ouvrages tels que : *Peau noire, masques blancs*. Lazali, les a également abordés dans son livre : *Le trauma colonial*. De même, Léna Blou traite de ce thème dans sa thèse doctorale : *Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale du corps dansant des Antilles et de la Guyane*. En vous souhaitant, pour terminer, que votre appétit pour phagocyter les solutions et les réponses contenues dans l'intra-Lawonn-Léwòz soit décuplé.

¹⁰² Je vous propose en ANNEXE E, un dialogue imaginaire avec ces trois grands penseurs.

ANNEXE A

Au centre du *Lawonn d'HDN*

L'acteur Harry Baltus à gauche et les actrices Lucile Kancel, Varenthia Anthoine à droite.
(2023)



ANNEXE B

Andidan Lawonn-la



Ci-dessus, le *Lawonn-Léwòz* sur la scène théâtrale en Guadeloupe, Scène Nationale l'Archipel dans le spectacle *Andidan Lawonn-la*. (2006).

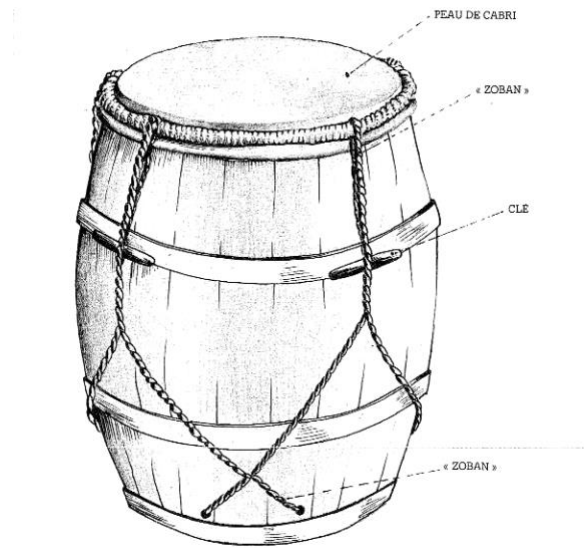
ANNEXE C

création des *ka* de voukoum

Le tambour Ka étant fait, à l'origine, à partir de tonneau de salaison ou de vin venus en même temps que les cargaisons d'africains capturés et déportés depuis l'Afrique. Ces tonneaux vont servir à confectionner les Ka, comme représentés ci-contre :

Toutefois, pour déambuler sur de grandes distances, le Ka ne s'y prêtait pas. Aussi, il a fallu créer des instruments d'aisselle qui soient plus légers et donc plus adaptés aux déboulés et aux « Konwa chaltouné ».

C'est pourquoi, à partir d'un bout de PVC de 35cm avec un diamètre de 150/200mm environ Voukoum à créé des tambours à la sonorité aigue, comme suit :



ANNEXE D

Lettre de Young Hoon Park

To Whom It May Concern,

I trust this correspondence finds you in good health.

My name is Young Hoon Park, serving as the administrative assistant overseeing the graduate program and international affairs at the School of Drama, Korea National University of Arts Theater since 2002. It is with great pleasure that I write to share my insights regarding Mr. Gilbert Laumord, whom I had the privilege of working with during his tenure as a foreign visiting professor in 2017.

I am taking this opportunity to express my thoughts in Korean, believing that my perspective could be valuable for his dissertation. In the realm of international events and performances labeled as "exchange" or "inter-cultural," I have encountered numerous instances. Amidst them, Mr. Laumord's works and his approach left a lasting impression. I firmly believe that genuine international exchange and cultural reciprocity thrive on mutual interaction rather than the one-sided importation of advanced culture. While our institution has benefited from the knowledge and skills imparted by various esteemed teachers and performance teams, only a select few truly embraced the spirit of "exchange" and "interaction."

Mr. Laumord was one such exceptional individual who not only understood these principles but also put them into practice. His dedication was evident from the very beginning when he expressed his eagerness to learn the Korean language even before his arrival in Korea. This zeal stemmed from his personal journey: born in Guadalupe, a French territory in the Caribbean, he moved to mainland France during his adolescence. His fascination with his roots, coupled with his exposure to diverse cultures during his theater studies, eventually led him to pursue acting, writing, and directing across Europe and the Caribbean. His ability to converse in English, Danish, Spanish, and some French was a testament to his genuine interest in other cultures.

During his tenure at our institution, Mr. Laumord enrolled in Korean language classes not only within our school but also at Hankuk University of Foreign Studies in our vicinity. His commitment to learning the language and understanding the culture was commendable. Moreover, he actively engaged our students, encouraging them to appreciate various cultures, including those from the Caribbean. He orchestrated performances that resonated with both Korean students and individuals hailing from Caribbean backgrounds, ensuring a meaningful cultural exchange. The feedback from the participating students attests to the impact of his efforts.

Furthermore, Mr. Laumord exhibited a keen desire to immerse himself in the everyday life of ordinary Koreans. He seized every opportunity to explore the city, attend performances, and interact with locals. I distinctly recall our visits to diverse places in Seoul, where he enthusiastically embraced the essence of Korean life, from engaging with locals in markets to savoring traditional cuisine.

In closing, I am hopeful that Mr. Laumord's aspiration to establish a school and create performances that honor his roots while embracing the cultures of others will find fruition through his doctoral thesis. His genuine passion for cultural exchange and his exemplary efforts to bridge the gap between different worlds undoubtedly make him a deserving candidate for your consideration.

Warm regards,

Young Hoon Park

Administrative Assistant
School of Drama, Korea National University of Arts Theater

Young Hoon Park (박영훈)
Admin. Asst. for Graduate Program and International Affairs
School of Drama
Korea National University of Arts
Tel. 82 2 746 9450
Fax 82 2 746 9449
email cdrama@karts.ac.kr

ANNEXE E

INTRA-LAWONN

CÉSAIRE-FANON-GLISSANT

Il faut imaginer un cercle autour duquel sont rassemblés les *jouwa*. À la lueur des *chaltounè*, me voici qui interpelle Aimée Césaire, Franz Fanon et Édouard Glissant avec un retentissant : *Tim tim !*¹⁰³

Les trois me répondent en chœur : *Bwa sèk !* Nous sommes là, et la cour ne dort pas !

LAUMORD - *Byen 'l bonjou Mèsyé*¹⁰⁴ Césaire- Fanon et Glissant. Merci de m'honorer de votre présence. Je réalise que vous trois, qui m'avez tant inspiré, avez tous en commun d'avoir écrit pour le théâtre !

CÉSAIRE FICTIF – (qui semble surpris) Ah ! Bon ? Même vous Fanon ?

FANON FICTIF – (Humblement) Et oui, même moi, Césaire...

LAUMORD - Docteur Fanon, Lonè é respé pour vous ! Je sais que vous êtes l'auteur de deux œuvres théâtrales : *L'Œil se noie* et *Les Mains parallèles*.

FANON FICTIF - Je vois, Laumord que vous vous êtes bien renseigné sur mes écrits théâtraux. Peu de gens connaissent le grand intérêt que j'ai eu pour cet art. Mais nous ne sommes pas ici pour parler de mon théâtre, mais de celui que veut mettre en œuvre Laumord...

GLISSANT FICTIF – En effet, Gilbert, Nous suivons ton travail depuis un long moment... Nous avons ce privilège, nous, tels des orishas, de pouvoir nous promener dans l'espace et le temps...

¹⁰³ Formule, qui annonce le début de la narration. C'est un des codes « question-réponse » prononcés par le narrateur (*Kontè*) et son auditoire *Lakou* ou *Lasistans* dans l'intra-Lawonn. Cette formule fait partie de la dynamique pendulaire, un des éléments constitutifs de la convivialité et l'inter-activité de mise dans la communication en *Lawonn*.

¹⁰⁴ Bonjour Monsieur Césaire

CÉSAIRE FICTIF - Eia Gilbert ! J'ai surpris un jour une conversation entre toi et Eugenio Hernandez Espinosa, c'était dans un bar de El Cerro, le quartier de son enfance à la Havane, à Cuba, là où se trouvait aussi le local où il travaillait avec ses acteurs, son lieu de travail était un ancien cinéma qui s'appelait City Hall.

LAUMORD - El Cerro est pour moi à la fois un sanctuaire et une école. Eugenio aimait les lieux, les gens, les animaux, les êtres, chaque pas dans El Cerro avec El Papi, le surnom affectueux de Eugenio, chaque pas avec lui dans El Cerro était pour moi un apprentissage. Mais dis-moi, quelle conversation avez-vous surprise ?

CÉSAIRE FICTIF - Je ne me souviens pas de toute votre conversation, cependant une phrase qu'il t'a dite est restée gravée dans ma mémoire.

LAUMORD - De quelle phrase s'agit-il ?

CÉSAIRE FICTIF - Eugenio te disait : « Gilbert, tu no eres el negro que hace reir, tu eres el negro que hace reflexionar ». J'ai lu ta thèse et je retiens cette phrase que tu n'as pas écrite dans ton travail de rédaction. C'est une phrase qui a été prononcée par une personne qui a beaucoup compté pour toi qui t'a beaucoup apporté. Comment m'est-elle alors parvenue ? Elle m'est parvenue parce qu'elle m'était destinée, parce qu'elle t'était destinée aussi. Elle était là nichée dans l'intra-*Lawonn*, attendant que mon besoin de la rencontrer comme réponse, comme solution se concrétise. Car j'en avais besoin. J'avais besoin de retourner vers elle. Elle fait partie des paroles sauvages qui peuplent l'intra-*Lawonn*, cet espace qui se décline en plusieurs noms. Tu en donnes quelques-uns dans ta thèse : *Lakou Zemi*, *El Monte*, *Le Zayann* ou *Sion*. Cette parole sauvage dans le sens d'asociale, (timide, agoraphobe). Je note et je comprends que tu l'appelles aussi hasard.

LAUMORD – Oui, Hasard ou « hasard », elle est bicéphale. Elle est sauvage.

CÉSAIRE FICTIF - Elle est donc indomptée, et comme tous les indomptés, elle choisit l'opacité de la brousse, le *Zayann*, *El Monte*. Cette parole sauvage est un apport nutritif dont tu as besoin pour effectuer optimalement ton travail de néo-griot. Veille à être prêt au moment où viendra pour toi le temps d'effectuer la phagocytose de cette parole sauvage qui cherche refuge dans l'intra-*Lawonn*. Elle qui se dérobe à ceux qui ne savent pas écouter. Elle qui préfère l'opacité du *Zayann* plutôt que l'ostentatoire de la clairière.

LAUMORD - Je suis tout à l'écoute...

CÉSAIRE FICTIF - Éia ! Gilbert, Éia pour ton rôle de néo-griot qui doit relever le défi posé à l'intra-Caraïbe qui est né dans la colonisation et qui n'avait pas d'antériorité culturelle en forme de Royaume ou d'empire tels que : l'Empire du Ghana, l'Empire Ethiopien, l'Empire mandingue.

J'ai fait ce que j'avais à faire. Certains disent que dans mon engagement envers mon peuple, j'aurais pu, j'aurais dû aller plus loin, moi qui ai mis dans la bouche du roi Christophe les paroles suivantes :

Tenez! Ecoutez! Quelque part dans la nuit, le tam-tam bat... Quelque part dans la nuit, mon peuple danse... Et c'est tous les jours comme ça... Tous les soirs... L'ocelot est dans le buisson, le rôdeur à nos portes, le chasseur d'hommes à l'affût, avec son fusil, son filet, sa muselière ; le piège est prêt, le crime de nos persécuteurs nous cerne les talons, et mon peuple danse ! (Césaire, 1961, *La Tragédie du Roi Christophe*, acte I, p.151-152.)

LAUMORD - Christophe reproche à son peuple de faire résonner le tambour et de danser, oublie-t-il que l'indépendance et la naissance de la première République noire est née d'une cérémonie ? Cette cérémonie était constituée d'un rassemblement de *nègres mawon*, (c'est ce qu'était le *Léwòz* à ses origines). Il me semble bien improbable que dans cette cérémonie appelée La Cérémonie du Bois-Caïman, le tambour n'ait pas retenti. Il me semble bien improbable que des corps n'aient pas dansé. Il me semble bien improbable que des voix ne se soient pas élevées en psalmodies, en chants vers la divinité ou les divinités. N'est-il pas écrit : « Louez Dieu avec le tambourin et avec des danses. » (Psaume 150 :5) ? Pourquoi alors l'extra-Caraïbe continue-t-il à considérer le savoir comme un paramètre détaché du corps ? Pourquoi les pratiques culturelles d'origine africaines de l'intra-Caraïbe et de l'intra-*Lawonn* ont-elles pour l'extra-Caraïbe, une odeur de soufre ?

CÉSAIRE FICTIF – Tu poses les bonnes questions : Ce que tu es en train de faire dans ton travail de thèse et dans ta pratique, c'est de te lever, avec l'aide de tous les néo-griots qui t'entourent, pour rétablir une plus grande part d'équité dans cette coexistence et donc la fin de la subalternisation de l'une des composantes de la bicéphalie dominant-dominé. Gilbert, lorsque Eugenio Hernandez te dit que tu n'es pas le nègre qui fait rire, mais celui qui fait réfléchir, ce n'est pas parce que tu es un triste sire, loin de là, car tu danses Gilbert, tu danses, et tu aimes ça. Je t'ai vu bien des fois, rentrer dans le *Lawonn-Léwòz*, te placer, solitaire, face au *Makè* et raconter avec ce joueur de tambour l'intense Histoire d'errance, devenue ta Méthode *Léwòz* pour une esthétique théâtrale, objet de ta thèse doctorale. Alors

maintenant que tu l'as écrite ta thèse, maintenant qu'il est clair que tu es en harmonie avec l'écriture, et avec l'écriture de ton Histoire ; dances-la donc ta thèse, Gilbert, chante-la à plein cœur ta thèse, bat-la au tambour, n'en déplaise au roi Christophe ; improvise-la ta thèse, tremble-la ta thèse, que chacun sache que tu es aussi en harmonie, en pleine harmonie avec cette bicéphalie non raturable à vie et non subalternisable à vie. C'est, ce caractère double qui fait ta singularité intra-Lawonnesque. C'est elle qui te permet de t'adresser à l'universel tout en continuant à récolter et à phagocyter les réponses faites de hasard et d'imprévisibilité qui t'attendent dans l'intra-Lawonn. Tu es l'héritier du griot africain et tu es aussi le fils de *La Moniman Virjilan*, gardien tutélaire, de la cérémonie du *Léwòz*, protecteur du *Lawon-Léwòz*, maître des tambours. Tu es le rebelle. Tu es celui qui bouscule la pensée de système et les conventions établies. Tu as amené la parole poétique des poètes de l'intra-Caraïbe, par le truchement du *Sac de Litha*, jusqu'en Corée du sud.

FANON FICTIF - J'ai moi-même assisté à ce spectacle et ce que j'y ai vu m'a beaucoup intéressé.

LAUMORD – Merci Docteur Fanon. J'ai envie de profiter de votre présence et d'aborder avec vous la posture du colonisé qui a occupé une large place dans vos écrits. Le colonisé qui veut échapper à sa condition, doit faire attention de ne pas s'égarer...tel que vous le décrivez si bien « Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noirceur, sa brousse »¹⁰⁵.

FANON FICTIF - La brousse et la noirceur que tu viens de citer et que j'ai mentionnées dans mon livre *Peau noire et masques blancs* on les retrouve dans l'ouvrage éponyme de Lydia Cabrera *El Monte* (la brousse, la forêt). On les retrouve aussi dans les écrits de Monchoachi dans *Lakou Zémi*. La brousse telle que je la conçois est aussi située dans L'intra-Lawonn du spectacle *Le sac de Litha*, ainsi que dans celui de *HDN*. L'intra-Lawonn qui est omniprésent dans ta Méthode *Léwòz*, objet de ta thèse doctorale. C'est le lieu où tout comme dans une bibliothèque akashique sont entreposées des données concernant la cosmogonie et le Panthéon des dieux caraïbes, que l'on appelle les Zémi. Sont aussi stockées dans l'akashique, les valeurs culturelles de l'intra-Caraïbe d'origine

¹⁰⁵ Fanon, 1952, p.14.

africaine. Cette bibliothèque akashique est le lieu de prédilection de la présence du merveilleux et de l'indicible.

En tant que caribéen et anticolonialiste, je suis sensible à ta démarche pour l'affirmation d'un théâtre qui ne soit pas déconnecté de la réalité, mais qui soit le reflet d'un pays et d'un intra-Caraïbe à peine revenu d'un passé esclavagiste et colonial, un pays qui cherche encore sa propre voie, son chemin, son identité. Ton travail théâtral est motivé par une démarche de désaliénation et une volonté de retour vers la parole sauvage sise dans l'intra-Lawonn ou l'*andidan-Lawonn*.

Cependant, Laumord, le scientifique et le psychiatre que je suis, te fais une mise en garde.

LAUMORD - Quelle mise en garde me faites-vous, Docteur Fanon ?

FANON FICTIF - Fais attention dans ton travail de recherche et dans ta Méthode *Léwòz*, de ne pas tomber dans les lieux communs de l'oralité.

FANON FICTIF - *Krik !*

LAUMORD, CÉSAIRE et GLISSANT - *Krak !*

FANON FICTIF - *Mistikrik !*

LAUMORD, CÉSAIRE et GLISSANT - *Mistikrak !*

FANON FICTIF - Gilbert n'oublie jamais que toute oralité, cherche à être écrite, aucun peuple ne s'est satisfait de l'oralité, tous les peuples, y compris les peuples africains ont cherché à laisser des traces, l'oralité n'existe pas Gilbert, elle est écrite : traces sur le corps, scarifications, traces murales, les parois des grottes préhistoriques, traces sur les arbres, traces partout, pétroglyphes, hiéroglyphes des Amérindiens, des anciens égyptiens. Gilbert Laumord, écoute-moi bien, moi, le scientifique Fanon et non pas l'homme de théâtre Fanon, attire fortement ton attention, et t'invite à réfléchir sur le fait suivant : la parole n'a de cesse que d'être inscrite dans la pierre, tout livre est un livre de pierre, la parole a été inscrite quelque part. Le sujet humain ne se contente pas d'une parole, parce que *Verba volant, scripta manent* : les paroles s'envolent, les écrits restent. L'oralité existe à la place d'autre chose, à la place du symbole. Elle « dit » et dès qu'elle « dit », elle ne sait pas ce qu'elle « dit ». Il faut questionner l'oralité, il faut faire avouer à l'oralité sa prétention d'être incarnée.

LAUMORD – Il faut questionner l'oralité ?

FANON FICTIF – Absolument ! De plus, je te recommande, Gilbert de mener une réflexion plus poussée sur la question du corps, le soma, la somatique. Souviens-toi, que le corps n'est rien sans psyché. Sache que la transe dans sa dimension hystérique montre bien également que dès que la personne est en transe, (on dit aussi possédée), la personne perd la parole, elle n'est que soma. En poussant plus loin, on pourrait dire que parler est une transe. L'acte de parole est un acte de transe. On est habité. Ce n'est jamais nous qui parlons, c'est l'autre qui parle en nous. Celui qui est possédé, c'est parce qu'il est possédé par une altérité. Par quelque chose d'autre.

LAUMORD – Comment vous remercier Docteur Fanon, ce que vous me dites a le mérite de me mettre à l'écoute de votre vibration, celle de l'immense guerrier de la désaliénation et de la décolonisation des êtres que vous incarnez, un guerrier-guérisseur, un poète-scientifique.

FANON FICTIF – Entouré de Césaire et Glissant, le poète en moi se fait humblement tout petit. (*Tous rient, affectueusement*).

LAUMORD - Édouard Glissant, vous qui restez à l'écart depuis le début de ce dialogue, je serais bien curieux de vous entendre concernant ma thèse, d'autant plus qu'elle vous concerne au plus haut point, pénétrez sans plus tarder dans l'intra-*Lawonn* qui vous appelle GLISSANT FICTIF - Et bien, mon cher Gilbert, tu sais bien que ça n'est pas parce que je ne parle pas, que je ne suis pas là; mais puisque tu veux m'entendre, alors je dirai ceci : suite à ma lecture de ta thèse, je vais te dire, pour commencer, « tu as raison » et je te dirais ensuite une série de « à discuter ».

L'errance pour appréhender le monde. L'errance comme guide. Tu as raison. Tu as choisi un bon guide. Tu mets ta propre errance en résonnance avec ma pensée du tremblement. Tu as raison, le tremblement ça bouge, donc ça vit, donc c'est plein d'inattendu, ça feinte, ça se dérobe, ça contourne et ça évite, ça feinte les dogmatismes, les idéologies, ça ne fait pas dans le préconçu. C'est du véhicule tout terrain, ça s'adapte. Ça n'a pas toutes les réponses tout de suite. Trembler c'est accepter la rencontre avec l'autre, sans artifices, Tu as tremblé avant de prendre la route de la Corée du sud, sans accompagnement, (« straight, no chaser »), juste avec les non-dits et l'émotion de la rencontre-découverte, sans préméditation. Abordons maintenant l'usage dans ta thèse du mot tradition.

LAUMORD - Je vous écoute.

GLISSANT FICTIF - Lorsque Nietzsche aborde le thème « ainsi parlait Zarathoustra » ce n'est pas une interrogation sur Zarathoustra, ni sur la période durant laquelle vivait Zarathoustra. Ce qui rend le texte de Nietzsche extraordinaire, c'est que l'interrogation de Nietzsche ne porte pas sur le passé, il porte son interrogation sur l'aujourd'hui, c'est ce qui en fait quelque chose d'actuel. J'ai bien noté et tu l'as déjà souligné antérieurement, que la tradition que toi tu engages en tant que néo-griot est une tradition qui utilise le passé dans le présent, ce qui représente une différence importante. Tu as là, par cette manière de faire, une possibilité non négligeable d'assumer ton rôle de néo-griot. Tu as là, l'opportunité d'indiquer la direction pour retrouver les chemins de notre ontologie, de ce qui nous a construit. Tu as là l'occasion de mettre en lumière la dimension résistance inhérente à la tradition. C'est cette dimension résistance qui va de pair avec la tradition bien comprise qui nous a permis de ne pas être totalement « zombifiés », éteints par le travail de lavage de cerveau fait par la colonisation. Car le travail de raturage et de gommage perpétré à notre rencontre n'est pas peu de chose. La résistance s'est aussi logée dans les bastions de la tradition donnant naissance aux néo-griots qui prennent le relai et relèvent le défi de la cicatrisation et de la reconstruction mentale. La résistance est essentielle et naturelle. C'est dans cette lutte de résistance qu'un outil tel que ta proposition d'outil, l'inter-détermination a toute sa place dans notre palette d'outils de résistance. C'est un outil d'apparence anodine, « furtif », indétectable, insoupçonnable, dissimulable et dont l'efficacité a été vérifiée dans tes laboratoires Siyaj et K' Arts.

Ce que je trouve aussi intéressant dans ton présent travail, c'est la notion de structure dont tu fais état dans ta thèse. Tu as, en effet, mentionné le fait de structurer le champ théâtral. Te concernant, tu pars d'une pratique culturelle qui a été mise en place dans le passé, donc cette pratique ancienne, tu la modifies quelque peu mais tu en gardes toutefois sa structure de base. De cette structure-là, tu te dis : voici une structure qui a déjà été reproduite et à partir de cette structure, je peux effectuer un acte de transmission à la manière du passeur d'expérience. Tu as donc là une manière de poser et d'articuler des corps dans l'espace. En fait en œuvrant à partir de cette structure, tu es en train de nous dire que la cérémonie du *Léwòz* est une forme singulière, née au XVIII^e siècle dans la société d'habitation. Cette société a créé une expression et un dispositif scénique particulier qui possède sa structure propre. Tu peux donc transmettre ta méthode, à la manière du passeur d'expérience que tu

es devenu. Le public d'étudiants concerné pourra en suivant tes consignes et tes directives et en appliquant ta méthode monter une œuvre de n'importe quel auteur contemporain. La Méthode, c'est quelque chose que l'on enseigne et que l'on peut reproduire. De la même manière que l'on dit : je fais une mise en scène brechtienne ou selon la méthode de Stanislavsky. Toi tu peux dire : voici comment monter une œuvre théâtrale selon la Méthode *Léwòz*. Cette méthode est généralisable. Un japonais qui met en scène un auteur danois au Japon peut utiliser cette méthode. Cette méthode peut devenir technique de jeu. Cette méthode peut devenir un projet d'école. En observant le placement dans l'espace du corps d'un interprète, en observant sa gestion de ses mouvements sa projection scénique on pourra déterminer s'il a été formé dans une école dans laquelle est pratiquée la méthode *Léwòz*. De même en analysant les éléments structurants de la scénographie et de la mise en scène on pourra déterminer si le montage du spectacle s'est effectué selon les normes de la méthode *Léwòz*.

LAUMORD – C'est bien, avec et selon cette méthode *Léwòz* que j'ai monté ton œuvre *Histoire de Nègre*, en 2023.

GLISSANT FICTIF – Précisément, souviens-toi, Gilbert, déjà en 1970, j'indiquais aux acteurs qui allaient interpréter cette œuvre, mon intention de connecter ma mise en scène avec le caractère décolonial et endogène de ma démarche. Pour moi, le théâtre intra-Caraïbe ne devait pas se contenter d'être la copie servile du théâtre du dominant. Ce qui par contre doit émerger c'est un dialogue équitable mettant fin à la situation dominant-dominé dans tous les domaines y compris en art théâtral.

LAUMORD – Déjà en 1972, vous signifiez la proximité que vous souhaitiez avec le public que vous ne voyiez pas du tout comme public inactif, séparé des acteurs. Vous préconisiez l'annihilation du fossé séparant acteurs et public, un public jamais passif mais toujours prêt à intervenir à la moindre sollicitation dans l'écriture du scénario en action ici et maintenant. C'est la forme la plus utilisée pour le déroulement de nos pratiques culturelles dans l'intra-*Lawonn* caribéen.

GLISSANT FICTIF - Ta recherche théorique, Gilbert, consiste à fournir un effort pour faire entendre, rationaliser et formaliser ce que tu sais, ce que nous savons déjà intuitivement, ce que tu es en train de faire, c'est mettre en discours, c'est faire un acte discursif et rationnel, sur ta pratique. Il se trouve que lorsque tu reviendras à ta prochaine

mise en scène de *HDN*, tu vas appliquer de manière beaucoup plus consciente cette méthode née d'un long processus de pratique. Tu seras peut-être plus rapide dans la mise en œuvre des manières de faire que tu utilises depuis des années. Quel intérêt pour un artiste de se livrer à cet exercice de théorisation si ce n'est pas pour être beaucoup plus efficace dans sa pratique ? Tu as besoin de cette théorisation pour sortir un temps de ton intuition, confronter ta pensée et revenir, pour mieux comprendre le fonctionnement de ta pratique. Gilbert, j'ai encore une chose à te dire. Je pense qu'il est temps que tu ailles plus loin dans ta démarche et que tu te mettes à travailler sur un projet qui serait l'ouverture d'une école. Cette école serait le reflet du processus que tu as vécu au cours de tes longues années de pratique. De ce processus est issu un process, c'est-à-dire une méthode : La Méthode *Léwòz* pour une esthétique théâtrale. Et pour conclure, Gilbert, n'oublie surtout pas, que tu as adopté l'errance comme Méthode. Que ton école soit donc en résonance avec cette Méthode. Imagine la Nomade ton école, imagine que tu l'emportes avec toi et qu'elle t'emporte avec elle dans la continuation de ton errance intra et extra-Caraïbe. Bonne continuation sur le chemin de la recherche Gilbert, bon vent, bon voyage.

LAUMORD - Fin du présent voyage. Que votre appétit pour phagocyter les solutions et les réponses contenues dans l'intra-*Lawonn-Léwòz* soit décuplé.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies :

- AGLAN, A., (2008) *Le temps de la résistance*. Actes Sud,
- AUGUIAC-CÉLÉNICE, J., (2010) *Une collection d'art contemporain en Guadeloupe*, Flammarion, p. 44-45.
- ASLAN, O., APERGHIS, G., BERNHARDT, C., (2000). *Le corps en jeu*. Éd. CNRS.
- BALME, C.B. (1999). *Decolonizing the Stage: theatrical syncretism and post-colonial drama*. New York: Clarendon Press.
- BANFIELD Ch. et CROW B., (1996). *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, New York, Cambridge University Press.
- BANHAM M. et HILL E.,(dir.), *The Cambridge Guide to African and Caribbean Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- BAJ-STROBEL, M., (1999). *Arts Africains : Perspectives critiques dans Art et Critique, Dialogue avec la Caraïbe*. Paris, Dir. Dominique Berthet, L'Harmattan.
- BAJ-STROBEL, M., (2003) *L'élévation, Tohu-bohu poétique d'artiste peintre*. Ibis rouge, p.5.
- BASTIDE, R. (2000). *Le candomblé de Bahia. Transe et possession du rite du candomblé*. Paris, Plon : Terre Humaine-Poche, (1^{re} éd. La Haye, Mouton & Co, 1958).
- BHABHA, H. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot.
- BLOU, L. (2020). *Techni'Ka*. Pointe-à-Pitre : Éditions Jasor.
- BLOU, L. (2005) *Techni'Ka : [recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses gwo-ka]*. Pointe-à-Pitre : Jasor.
- BOAL, A. (1977). *Théâtre de l'opprimé*. Maspero.
- BOON R. et PLASTOW J., (dir.), *Theatre Matters. Performance and Culture on the World Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- BRAIDOTTI, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

- BRAIDOTTI, R. (1994). *Introduction: By Way of Nomadism Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. (p. 1-39, 281-286). New-York: Colombia University Press.
- BRECHT, B., BESSON, J.L. et VALENTIN, J. M. (1999). *L'art du comédien : écrits sur le théâtre*. Nouv. éd. : L'Arche.
- BROOK, P. (1977). *L'espace vide : écrits sur le théâtre*. Seuil.
- BRUNER, J. (1990). *Car la culture donne forme à l'esprit. De la révolution cognitive à la psychologie culturelle*. Éditions ESHEL.
- BOURDIEU, P. (1979) *La Distinction : Critique sociale*, de Les Éditions de Minuit.
- CABRERA, L. (2002). *La Forêt et les Dieux*. Nouvelles éditions place.
- CAMAL, J., (2019), *Creolized Aurality, Guadeloupean Gwoka and Postcolonial Politics*, Chicago : Chicago University Press, 234 p
- CÉROL, M.J. (1997). *Langue et identité en Guadeloupe : une perspective afrocentrique*. Pointe-à-Pitre : Éditions Jasor.
- CÉSAIRE, A. (2014, 1^{ère} ed. 1948) *Cahier d'un retour au pays natal*. Présence africaine poésie, P57
- CHAMOISEAU, P. (1997) *Écrire en pays dominé*, Gallimard. Collection Folio n° 3677
- CHARLES-NICOLAS, A et BOWSER, B.P. (2018). *L'esclavage : Quel impact sur la psychologie des populations ?*. Paris : DL.
- COLLIN, F., MOOMOU, J et SEVENO, C. (2019). *Éduquer en pays dominé (Afrique, Amériques, Europe)*. Paris : Éditions Karthala.
- CORNEVIN, R. (1973). *Le Théâtre haïtien des origines à nos jours*. Québec: Léméac.
- CORSBIE, K. (1984). *Theatre in the Caribbean*, London: Hodder & Stoughton.
- CROW, B. (1999). *Theatre Matters: Performance and Culture on the World Stage*. Edited by Richard Boon & Jane Plastow. Cambridge: Cambridge University Press, (1998).
- CROW, B., et BANFIELD, C. (1996). *An introduction to post-colonial theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE GRUY, J. (2005). *Post traumatic slave syndrome, America's legacy of enduring injury and healing*. États-Unis: Joy DeGry Publications Inc.
- DES ROSIERS, J. (2013). *Métaspora : essai sur les patries intimes*. Montréal : Triptyque.

- DESROCHES, M. (1989). *Les instruments de musique traditionnelle*. Fort-de-France : Bureau du patrimoine du Conseil général de la Martinique.
- FABRE, D. (1992). *Carnaval ou la fête à l'envers*. Paris : Découvertes Gallimard.
- FARGE, A. et CHAUMONT, M. (2005) *Les mots pour résister*. Bayard,
- FANON, F. (2018). *Écrits sur l'aliénation et la liberté*. Paris : La Découverte/Poche.
- FÉRAL, J. (1998). *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*. Montréal : Jeu. Belgique : Lansmann.
- FOUCHÉ, F. (1976). *Vaudou et théâtre. Pour un nouveau théâtre populaire*, Montréal, Éditions Nouvelle Optique.
- GABALI, J., (2004) *Diadyéé*. Créapub, réédition.
- GAGNON, Y-C. (2012) *L'étude de cas comme méthode de recherche*, 2e édition
- GAINOR E., (dir.), (1995), *Imperialism and Theater. Essays on World Theater Drama and Performance, 1795-1995*, London, New York, Routledge.
- GIACOBINO, A. (2018). *Peut-on se libérer de ses gènes ? L'épigénétique*. Éditions Stock.
- GIBBS, J. (1995). *The Cambridge Guide to African and Caribbean Theatre*. Edited by Martin Banham, Errol Hill and George Woodyard. Cambridge: Cambridge University Press.
- GILBERT H. et TOMPKINS J., (1996), *Post-colonial Drama, Theory, Praticce, Politics*, London, New York, Routledge.
- GLISSANT, É., (2010), *L'imaginaire des langues, entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Éd. Gallimard, 116p.
- GLISSANT, É. (2005). *La Cohée du Lamentin*. Paris: Gallimard.
- GLISSANT, É., (1997), *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Éd. Gallimard, 261p.
- GLISSANT, É., (1997), *Le discours Antillais*, Folio, Gallimard.
- GLISSANT, É., et I.M.E., (1972), *Histoire de Nègre*, dans *Acoma* 3: pp.359-400.
- GOYETTE, D. (2013). *Vodou*. Canada : Éditions Michel Quintin.
- GRAVEL, R., J.-M. Lavergne, (1987), *Impro : Réflexions Et Analyses*. Montréal, Leméac.

- GROTOWSKI, J., et BROOK, P. (1971). *Vers un théâtre pauvre*. La Cité, l'âge d'homme, Dans M.S. Horne., J.M. Larrue et C. Schumacher (dir.), (2002). *Théâtre sans frontières*. Québec : Presses collégiales du Québec.
- HERNÁNDEZ-ESPINOSA, (s.d). *Lettres de Cuba* Site. Consulté à l'adresse : <http://www.lettresdecuba.cult.cu/?q=articles/le-théâtre-de-eugenio-hernández-espinosa.html>
- HOURANTIER, M.J. (1984). *Du rituel au théâtre-rituel contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*. Paris : L'Harmattan.
- JEAN-BAPTISTE, E. (2008) « *Matrice* » *Bèlè*. Mizik label.
- JONES, B et DICKSON LITTLEWOOD S-E. (1997). *Paradoxes of French Caribbean Theatre: An Annotated Checklist of Dramatic Works, Guadeloupe, Guyane, Martinique from 1900*, London: Roehampton Institute.
- JULES-ROSETTE, B. (1999). *Itinéraire du Théâtre Noir : mémoires mêlées*. Paris: L'Harmattan.
- LABRUNE-BADIANE, C. (2020). *Éduquer en pays dominé (Afrique, Amériques, Europe), Esclavages & Post-esclavages*. F. Collin, J. Moomou et C. Séveno (dir.), [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 19 mai 2020. <https://journals.openedition.org/slavery/1379>
- LATENDRESSE, M. (s.d). *Les Ombres Parallèles*. Consulté à l'adresse : http://www.productionsjardins Sauvages.com/Les_ombres_paralleles.D.htm
- LAZALI, K. (2018). *Le trauma colonial*. Paris : Éditions la découverte.
- LIRUS, J. (1979). *Identité Antillaise*. Éditions Caribéennes.
- LOLLIA, A. et RAPSODE, J.P.(1980). *Le Magazine*, Centre antillais de recherche d'études (CARE), (6), (p. 45).
- LORELLE, Y. (1992). *Le corps, les rites et la scène, des origines au XXème siècle*, Paris : Les Éditions de l'Amandier.
- MAKWARD Christiane et MILLER Judith, (1994), *Plays by French and Francophone Women. A Critical Anthology*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- MARTIATU, I.M. (2009). *Over the Waves and Other Stories/Sobre las olas y otros cuentos*. Swan Isle Press.
- MARTIATU, I.M. (2000). *El Rito Como Representación : Teatro Ritual Caribeño*. Ediciones Union.

- MAZER, C. (1996). *Imperialism and Theater. Essays on World Theater Drama and Performance*. J.E. Gainor (dir.). London and New York: Routledge (1995).
- MBOM, C. (1999). Edouard Glissant, de l'opacité à la relation. Dans J. Chevrier (Éd.), *Poétiques d'Edouard Glissant: actes du colloque international*, Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998 (p. 245-254). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- McKAY, M.L. (2002). *Maryse Condé et le théâtre antillais*. New-York: Peter Lang.
- MEYER-DINKGRAFE D., (dir.), (2002), *Who's Who in Contemporary World Theater*, London, New York, Routledge.
- MILLER, J. (1998). Caribbean Women Playwrights: Madness, Memory, but Not Melancholia. Dans *Theater Research International*. 23(3), (p. 225-232).
- MEYER-DINKGRÄFE, D. (2002). *Who's who in contemporary world theatre*. Londres: Routledge.
- MONTESSORI, M. (1996). *La formation de l'homme*. Paris : Desclée de Brouwer.
- MOSSETTO, A.P. (2003) *Théâtre et histoire : dramaturgies francophones extraeuropéennes*. Paris : L'Harmattan.
- NADEAU, A. (2020). *Conceptions d'enseignants du primaire sur leur rôle de passeur culturel : effets de dispositifs d'intégration de la dimension culturelle à l'école québécoise* [thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/13363/>
- POISSANT, L. (2006). *Recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. P. Gosselin et É. Le Coguic (dir.). Presses de l'Université du Québec. doi:10.2307/j.ctv18ph3x1
- PRICE, A. (1997). *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. H. Gilbert et J. Tompkins (dir.). London and New York: Routledge (1996).
- ROSEMAIN, J. (1986). *La musique dans la société antillaise, 1635-1902, Martinique, Guadeloupe*. Paris : L'Harmattan.
- RICHARDS, T. et GROTOWSKI, J. (1995). *Travailler avec grotowski sur les actions physiques*. Actes Sud.
- RIVARD, Y. (2019). *Le chemin de l'école*. Montréal : Éditions Lemeac.
- RUPRECHT, A. R. (2003). *Les théâtres francophones et créolophones de la caraïbe : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*. Paris : L'Harmattan.
- SIOUI, G.E. (1989). *Pour une autohistoire amérindienne*. Québec : Les presses de l'Université Laval.

SMÉRALDA, J., (2016), *La Culture de l'entraide. Un modèle d'économie alternative : le cas de la Martinique*, éd. Connaissances et Savoirs.

STONE Judy, (1994), *Studies in West Indian Literature: Theatre*, London, Macmillan Caribbean.

SURGERS, A. (2011) *Scénographie du théâtre occidental*, Armand Colin. P5

TOURÉ, A. C., (2014), *La Griotique, mémoires et réflexions*, Harmattan,

URI, A. et F. (1991). *Musiques et musiciens de la Guadeloupe. Le chant de Karukera*. Paris : Alex et Françoise Uri.

WATERS, H.A. (1988). *Théâtre noir : encyclopédie des pièces écrites en français par des auteurs noirs*. Washington D.C: Three Continents Press.

WATERS, H.A. (1978). *Black Theater in French. A Guide*. Sherbrooke: Éditions Naaman.

WATSON, I. (1993). *Towards a third theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret*.

Thèses de doctorat:

BLOU, L., (2021), *Le Bigidi, la danse de l'harmonie du désordre : Immanence sociale du corps dansant des Antilles et de la Guyane*. Université des Antilles. Guadeloupe.

DUBÉ, G.Ch., (2014), *Quête transpersonnelle et trajectoire identitaire dans la tension des paradigmes éducatifs auto ethnographie d'une éducatrice de la génération des baby-boomers*, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.

Articles scientifiques :

ARNOLD, A. J. et GLISSANT, E. (1998). « Introduction à une poétique du divers », Dans *World Literature Today*, 72(3), (p.670–670). <https://doi.org/10.2307/40154199>

ARTHERON, A. (2009). « Compte rendu sur :Bérard, S., *Théâtres des Antilles : traditions et scènes contemporaines*, Paris : L'Harmattan, 2009, 220 p. » *L'Annuaire théâtral*, (46), (p.199–203).

BÉRARD, S et CHALAYE, S. (2010). « Émergences Caraïbes : une création théâtrale archipélique », *Africultures*, p.80-81.

BÉRARD, S. (2010). « Gilbert Laumord : rester, c'est résister »!, *Africultures*, 1(1-2), (p.151-156). <https://doi.org/10.3917/afcul.080.0151>

- BÉRARD, S. (2008). « Les dramaturgies antillaises contemporaines du Chaos-Monde », *L'Annuaire théâtral*, (43-44), p.45-57.
- BÉRARD, S. (2008). “From the Greek Stage to the Martinican Shores: a Caribbean Antigone”, *Theater Research International*, 33(1), p. 40-51
- BÉRARD, S. (2007). « À propos de *Comme Deux frères*, de Maryse Condé , Entretien de Sétphanie Bérard avec Gilbert Laumord et Rudy Sylaire», Consulté à l’adresse : <http://africultures.com/a-propos-de-comme-deux-freres-de-maryse-conde>
- BÉRARD, S. (2006). « Du rituel au théâtre caribéen contemporain », *Notre librairie, Théâtres, Contemporains du Sud*, 1990-2006, n° 162 (juin-août), p. 97-103.
- BÉRARD, S. (2005). « La scène théâtrale guadeloupéenne en quête de son histoire : quand l’autre devient le révélateur de soi. *La Soufrière* par le Théâtre de l’Epée de Bois. À la recherche de l’histoire perdue, oubliée, retrouvée », *Dérades, Revue caribéenne de recherches et d’échanges*, (11), p. 93-98.
- BÉRARD, S. (2005). « Les échanges culturels dans le monde théâtral caribéen », Dans N. Bernardie et F. Taglioni (dir.), *Les Dynamiques contemporaines des îles-relais. De l’île escale aux réseaux insulaires*, Paris : Éditions Karthala, pp.230-246.
- BÉRARD, S., (2005), « Patrick Chamoiseau, héritier du conteur ? Respect ou trahison de la tradition orale, dans *Manman Dlo contre la fée Carabosse* », Dans M.C. Hazaël-Massieux et M. Bertrand (dir.), *Langue et identité narrative dans les littératures de l’ailleurs*, Publications de l’Université de Provence, pp. 91-105.
- BÉRARD, S. (2004). « Créole ou/et français : le multilinguisme dans Mémoires d’Isles d’Ina Césaire », *Glottopol, Revue sociolinguistique en ligne*, (3).
- BÉRARD, S. (2004). Haïti en Avignon - trois visions d’Haïti. Dans *Africultures*, 61 (4), pp. 172-175. <https://doi.org/10.3917/afcul.061.0172>
- BÉRARD, S. (2004). “Carnival in Caribbean Theater: how to transpose carnival onto the Caribbean theatrical stage?” Dans *La Torre*, Puerto Rico, 9(32), avril-juin, pp. 163-176.
- BERNABÉ, J. (1997). « Créole et traduction », Dans *Antigòn de Sophocle, traduction créole* suivi de *Arivé d’Pari*. G. Mauvois (dir.), Ibis Rouge, pp. 5-7.
- BERNABÉ, J. (1996). « D’une rive à l’autre ou les enjeux de la traduction », Dans *Don Juan. Traduction en langue créole et adaptation de Dom Juan de Molière*, G. Mauvois (dir.), Ibis rouge éditions : GEREC, Presses universitaires créoles, pp. 8-9.
- CATER, S. (2015). *Histoire de nègre* ou le début d’une “aventure théâtrale” avec Édouard Glissant et l’Institut Martiniquais d’Études : Entretien avec Juliette Éloi-Blézès. Dans *Nouvelles Études Francophones*, 30(2), pp.42-56.

- CÉSAIRE, I. (1991). « Théâtre et oralité : le cas de la littérature orale antillaise. Le conte antillais : une tradition en mutation », Dans *Créer : actes du colloque sur les oralités caraïbes*, Paris : Université de Paris VIII- Vincennes à Saint-Denis, pp. 37-53.
- CHALAYE, S. (2002). « Monde noir et scènes contemporaines », *Africultures*, (n.50).
- CHANSON, P. (2009). « Le magico-religieux créole comme expression du métissage thérapeutique et culturel aux Antilles françaises », Dans *Histoire et missions chrétiennes*, 4(4), pp.27-51. <https://doi.org/10.3917/hmc.012.0027>
- DAMBURY, G. (2003). « Dérades », *Revue caribéenne de recherches et d'échanges*, (n.10), juillet. Petit-Bourg.
- DAMBURY, G. (2002). « L'espace qui nous habite », Dans *Les Cahiers de Prospero, revue du Centre National des Ecritures du Spectacle*. La Chartreuse, (12).
- DENIS-CONSTANT, M., (2019), "Jérôme Camal : Creolized Aurality: Guadeloupean Gwoka and Postcolonial Politics" *Cahiers d'ethnomusicologie*, Chicago University Press, pp. 247-251.
- EXÉLIS, J. (2010). Le « tout corps en jeu. Dans *Africultures*, 1(1-2), p.122-125. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/afcul.080.0122>
- GLISSANT, E. (1971). « Théâtre, conscience du peuple », Dans *Acoma*, (2), juillet, p. 41-59.
- GUAY, H., (2010) « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 43-44-47, p 15-36- 45-57
- GYSSSELS, K. (1996). « Troublante audition. "Ton beau capitaine" de Simone Schwartz-Bart », Dans *Études Francophones*, 11(2), p. 75-92.
- HAZAËL-MASSIEUX, M.C. (2001), Les créoles français face à l'écrit. Dans *L'Information Grammaticale*, 89(1), p.43-49.
- HAZAËL-MASSIEUX, M.C. (1996-1998), « Un regard sur le théâtre en créole de 1994 à 1998 (Guadeloupe, Martinique et Guyane) », Dans *Nouveaux paysages littéraires. Afrique, Caraïbes, Océan Indien, 1996-1998*. Notre Librairie (135), p. 118-123.
- HAZAËL-MASSIEUX, M.C. (1997). « De la traduction des nominaux français en créole des Petites Antilles : à propos de *Don Jan* de Georges Mauvois », Dans *Études créoles*, 20 (2), n° 2, p. 70-81.
- JEANNE, M. (mai 1980). « Regards sur le théâtre », Dans *CARE (Centre Antillais de Recherches et d'Études)*. (6).

- JEFFERSON, L.M. (2001), « Théâtre noir francophone », Dans *Œuvres et critiques*, 26 (1).
- JONES, B. (1999). “Approaches to political theatre in the French Caribbean”. Dans *International Journal of Francophone Studies*, 2 (1), (p. 36-44).
- JONES, B. (1999). “Theatre and Resistance. An Introduction to some French Caribbean Plays”. Dans *An Introduction to Caribbean Francophone Writings. Guadeloupe and Martinique*. Haigh, S (dir.), (p. 83-100). Oxford: Berg.
- JONES, B. (1999). We’re going to found a national...: Dramatic representations of Haitian history by three Martinican writers. Dans B. Brereton et K.A. Yelvington (dir.), *The Colonial in Transition. Essays in Postemancipation, Social and Cultural History* (p. 247-260). The Press of the University of the West Indies/The University Press of Florida.
- JONES, B. (1990). « Two Plays by Ina Césaire: *Mémoires d’isles* and *l’Enfant des passages* », Dans *Theater Research International*, 15 (3), Autumn, (p. 223-233).
- JONES, B. (1996). French Caribbean, an overview. Dans *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Don Rubin (dir.), 2, (p. 276-284). London: Routledge.
- JONES, B. (1997). Quelques choix de langue dans le théâtre antillais (1970-1995). Dans *Black Accents. Writing in French from Africa, Mauritius and the Caribbean*. J.P. Little et R. Little (dir.), (p. 17-29). London: Grant and Cutler.
- JONES, B. (1986). Theatre in the French West Indies. Dans *Carib*, (4), (p. 35-54).
- KING, B. et STONE, J. S. J. (1995). “Theatre: studies in west indian literature”, Dans *World Literature Today*, 69(2), (p.416–416). <https://doi.org/10.2307/40151322>
- LY, M. (2021). « Le tout-monde d’Édouard Glissant: une vision poétique et politique altermondialiste », Dans *The French Review*, 94(3), p.167-179
<https://doi.org/10.1353/tfr.2021.0020>
- MAKWARD, C. P. (2000). « Haïti on stage: franco-caribbean women remind (on three plays by ina Césaire, Maryse Condé and Simone Schwarz-Bart). *Sites: The Journal of Twentieth Century/Contemporary French Studies Revue D’études Français*, 4 (1), p.129–137. <https://doi.org/10.1080/10260210008456016>
- MAKWARD, C.P. (1997). « Filles du soleil noir : sur deux pièces d’Ina Césaire et de Michèle Césaire », Dans *Elles écrivent des Antilles : Haïti, Guadeloupe, Martinique*. S. Rinne et J. Vitiello(dir.), Paris : L’Harmattan, p. 335-347.
- MAKWARD, C.P. (1992), « De bouche à oreille à bouche : Ethno-dramaturgie d’Ina Césaire » Dans *L’Héritage de Caliban*. M. Condé (dir.), Guadeloupe : Éditions Jasor, p. 133-146.

- MILLER J., (1998), « Caribbean Women Playwrights : Madness, Memory, but Not Melancholia », *Theater Research International*, vol. 23, n° 3, pp. 225-232.
- MNOUCHKINE, A. (s.d). *L'école nomade*. Site. Consulté à l'adresse : <https://www.theatre-du-soleil.fr/en/alongside/transmission-of-knowledge/pages/l-ecole-nomade-286>
- PESQUEUX, Y. (2015). « L'innovation entre tradition et nouveauté », *Vie & sciences de l'entreprise*, N : 200, pp. 99-118.
- RONDEAU, K. (2011). « L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au coeur de la construction identitaire », *Recherches qualitatives*, 30(2), 48–70.
- RUPRECHT, A.R. (2010). « Arthur Lérus et le Théâtre du Cyclone : l'émergence d'une pratique théâtrale guadeloupéenne contemporaine », Dans *Africultures*, 2010/1-2 (80-81), p. 102-107. <https://www.cairn.info/revue-africultures-2010-1-page-102.htm>
- RUPRECHT, A.R. (2003), « Le théâtre antillais entre le texte et la scène. Réflexions d'une voyageuse indiscreète », *Dérades, revue caribéenne de recherches et d'échanges* (10). Juillet, p.65-73.
- RUPRECHT, A.R. (2003). « Les théâtres afro-caribéens. Nouvelles orientations de la recherche aux Amériques francophones », Dans H. Beauchamp et D. Gilbert (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires* Presses de l'Université du Québec, p. 383-393.
- RUPRECHT, A.R. (2001). « La Formation de l'acteur professionnel dans les Départements français d'Amérique », *Actes du congrès de l'Association internationale du théâtre à l'université Dakar*, Sénégal, novembre, AITU Presses/Presses collégiales du Québec. pp. 116-121.
- RUPRECHT, A.R. (2000). « Théâtre antillais et guyanais : perspectives actuelles », Dans *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, (28), automne, pp. 65-73.
- RUPRECHT, A. R. (1999). « Devenons flamboyants ! Le 28^{ème} festival culturel de Fort-de-France », Dans *Cahiers de théâtre Jeu*, (93). p.124-128.
- RUPRECHT, A.R. (1995). « Performance transculturelle : une poétique de l'interthéâtralité chez Simone Schwart-Bart », Dans P. Laurette et H.G. Ruprecht (dir.), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques* Paris : L'Harmattan. pp. 313-326.
- SALDAÑA, J., (1999): *Playwriting with Data: Ethnographic Performance Texts*, *Youth Theatre Journal*, 13:1, pp.60-71.

- SCARPETTA, G. (2004). « De l'art total aux zones de défis et d'interactions », Dans D. Cohen-Levinas (dir.), *Le renouveau de l'art total*. Paris: L'harmattan. p. ?
- SILIENIKS, J. (1994). “*Marronnage* and the Canon. Theater to the Negritude Era & Toward *créolité*. Postnegritude developments”, Dans James A. Arnold (dir.), *A History of Literature of the Caribbean: Hispanic and Francophone Regions*, 1, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, pp. 507-525.
- SIMARD, D. (2005). Comment penser aujourd'hui la nature et le rôle de l'école à l'égard de la formation culturelle des élèves. Dans D. Simard et M. Mellouki (dir.), *L'enseignement. Profession intellectuelle*, Presse de l'Université Laval. p.49-74.
- SIMONIS, Y. (1991). Georges E. Sioui : Pour une autohistoire amérindienne. Essai sur les fondements d'une morale sociale. Dans *Anthropologie Et Sociétés*, 15(1), Québec : Les presses de l'université Laval, 1989, pp. 145–145. <https://doi.org/10.7202/015161ar>
- SITCHET P.-E., (2019), « L'après-inscription du Gwoka sur la Liste du Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO : entretien avec Gabriel Mugerin, Patrick Solvet et Rosan Monza, membres du centre Rèpriz (Guadeloupe) » <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4083> p. ?
- SPRY, T. (2001), “Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis”, *Qualitative Inquiry*, 7(6), pp.706–732.
- TRIAY, P., (2016), « *Koudmen* : La culture de l'entraide décrite par la sociologue martiniquaise Juliette Sméralda », *Portail des Outre-mer*.
- VALTON J. (2014), « Creolized Aurality, Guadeloupean Gwoka and Postcolonial Politics », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Catalogue d'exposition Carte Blanche An IV, Conseil Général de la Guadeloupe, pp.32.
- WATERS, H.A (1971). “An Aspect of African and Caribbean Theatre in French”, dans *Black Academy Review*, 2(1-2). pp. 145-155.
- WATERS, H.A. (1984). “Black French Theatre in the Eighties”, dans *Theatre Research International*, 9(3), October, pp. 195-215.

Archives video:

- BLOU, L. (2015). *Le Bigidi : une parole de l'être*. Dans Ted Conférence. Consulté à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=u8Oojo5pJqg>
- GLISSANT, E. (2013) *Pensée de l'opacité* (Répertoire vidéo E.Glissant). [Chaine YouTube]. Institut du tout monde : <https://www.youtube.com/watch?v=c64wYEWnWEU>

GLISSANT, E. (2013). *Pensée archipélique*. (Répertoire vidéo E. Glissant). [Chaine YouTube]. Institut du tout monde. https://youtu.be/yqA_AZ1CKpA

LABARTHE, G. (1998). Un film sur le *Gwoka* guadeloupéen. Dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1693>

LE FLOCH, J.-C., (2008) *Naissance de la LNI et du Match d'Impro*, prod. Radio-Canada. : <https://www.youtube.com/watch?v=GsvDQBwnJbY&t=665s>.

MARCELIN, D. (2010). *Daniel Marcelin par Radio Bobo*. Consulté à l'adresse : <https://youtu.be/1fJWiXe5-WU>

Sitographie :

Africultures : le site et la revue de référence des cultures africaines

<<http://www.africulture.com>>

Afrithéâtre : répertoire des théâtres contemporains du monde noir francophone

<<http://www.afritheatre.com>>

Francothéâtres

<<http://www.carleton.ca/francotheatres/>>

Ile en île : ressources informatives et culturelles du monde insulaire francophone

<<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile>>

Madinin'art : critiques culturelles martiniquaise

<<http://www.madinin-art.net>>

Répertoire théâtral antillais

<http://perso.orange.fr/lameca.cat/theatre_repertoire/sommaire.htm>

Scène nationale de la Guadeloupe : L'Artchipel

<<http://www.lartchipel.com>>

Scène nationale de la Martinique : CMAC (Centre Martiniquais d'Action Culturelle)

<<http://www.cmac.asso.fr>>