Esclavages & Post-esclavages

Slaveries & Post-Slaveries

2 | 2020

Pratiquer l'histoire par les arts contemporains

La musique comme petit marronnage en Guadeloupe

Jérôme Camal

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slavery/1512>

DOI : 10.4000/slavery.1512

ISSN : 2540-6647

Éditeur

CIRESC

Référence électronique

Jérôme Camal, « La musique comme petit marronnage en Guadeloupe », *Esclavages & Post-esclavages* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 19 mai 2020, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/slavery/1512>

Ce document a été généré automatiquement le 14 septembre 2020.

Les contenus de la revue *Esclavages & Post-esclavages / Slaveries & Post-Slaveries* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La musique comme petit marronnage en Guadeloupe

Jérôme Camal

- ¹ Nous sommes en juillet 2017 sur le parvis du Mémorial ACTe, Centre caribéen d'expression et de mémoire de la traite et de l'esclavage. Bénéficiant d'une résidence d'artiste au MACTe, Klod Kiavué – un percussionniste connu en Guadeloupe pour sa capacité à intégrer le *gwoka*, tambour emblématique de l'archipel, dans diverses formations de musique contemporaine, dont le groupe du saxophoniste de jazz David Murray – proposait une nouvelle version de son projet *lizin tanbou* (« l'usine tambour ») qui, depuis 2007, rassemble régulièrement des percussionnistes de Guadeloupe, quelle que soit la tradition musicale à laquelle ils se rattachent (*gwoka*, musique de carnaval ou traditions indo-guadeloupéennes) ou leur niveau d'expérience. Prenant place dans un cadre institutionnel controversé, les répétitions de *lizin tanbou* sont intéressantes à double titre. D'abord, elles illustrent la complexité de ce que peut être, en Guadeloupe, une action culturelle engagée. Ensuite, elles nous permettent d'appréhender de quelle façon la musique devient un médium décolonial de transmission de connaissance – c'est-à-dire un mode de construction et de partage de connaissances qui échappe, ou qui est découplé, de la « matrice coloniale du pouvoir » (Mignolo & Walsh 2018) –, qui ouvre des horizons permettant d'exister « autrement » (Povinelli 2014) dans l'ombre de l'esclavage et du colonialisme.

Klod Kiavué dirige une répétition de *lizin tanbou* au MACTe (Guadeloupe, juillet 2017).

Photo : Jérôme Camal.

- 2 Pour comprendre pourquoi, il faut connaître l'histoire de la Guadeloupe et l'importance symbolique du *gwoka*. Il faut aussi prendre conscience des controverses politiques accumulées autour du MACTe. Ayant choisi, en 1946, de se décoloniser à travers un processus d'intégration politique dans l'État français (ce qu'Aimé Césaire nomma la « départementalisation »), la Guadeloupe – comme la Martinique, la Guyane et la Réunion – amplifie les problématiques auxquelles font face les territoires (post)coloniaux – j'adopte ici l'orthographe proposée par Ann Stoler (2016) : même s'ils ont pu se décoloniser, ces territoires voient leur souveraineté limitée par les pressions néocoloniales associées à la mondialisation et au néolibéralisme. Comme le montre Yarimar Bonilla (2015), en Guadeloupe, ceci se traduit par une mutation des revendications politiques et sociales. Si le désenchantement qui a suivi la départementalisation a encouragé la poussée de mouvements indépendantistes aux Antilles dans les années 1970 et 1980, les revendications indépendantistes font maintenant place à des modes d'engagement stratégique avec l'État français : des demandes pour une citoyenneté réelle s'entremêlent désormais à des actions d'affirmation de souveraineté, même partielle.
- 3 Comme je l'ai analysé jusqu'ici dans mon travail (Camal 2019), le *gwoka* a accompagné ces transformations. Longtemps stigmatisé parce qu'il provenait des populations mises en esclavage, ayant pris racine à la marge des plantations, le *gwoka* – le mot désigne à la fois un tambour et la pratique musicale construite autour de cet instrument – fut revitalisé par le mouvement indépendantiste qui en fit le symbole musical de la résistance anticoloniale. Souvent associé à la figure du *nèg mawon*, le *gwoka* fut ré-imaginé par les indépendantistes comme la représentation sonore de *lespri kaskòd* (littéralement « l'esprit casse-corde », « esprit de rébellion », « de défiance », voir

Bonilla 2015 : 53-57). Dans cette logique, le tambour est perçu comme le vecteur de certaines connaissances et d'une certaine façon d'être ayant échappé aux pressions assimilationnistes. Ainsi, à l'heure actuelle en Guadeloupe, le *gwoka* peut tout à la fois soutenir des mouvements de contestation, des efforts qui allient demande de souveraineté et exercice de citoyenneté (comme la campagne d'inscription du *gwoka* sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité ; voir Camal 2016), et des pratiques individuelles par lesquelles certains Guadeloupéens cherchent à se (re)construire en tant que citoyen guadeloupéen de la République française.

- 4 Le MACTe est un lieu de mémoire contesté. Le projet d'un « mémorial caribéen de la traite et de l'esclavage » fut initié en 1998 par Luc Reinette, figure phare et polarisante du mouvement indépendantiste en Guadeloupe et actuel chef de file du Comité international des peuples noirs (CIPN), la principale organisation soutenant la demande de réparation pour les victimes de l'esclavage en Guadeloupe. Le projet reçut rapidement l'aval des grandes figures politiques locales en la personne des présidents de région Lucette Michaux-Chevry puis, à la suite des élections de 2004, Victorin Lurel. Sous l'égide de ce dernier, l'idée d'une sculpture commémorative fut remplacée par le projet, beaucoup plus ambitieux, d'un musée. Un comité scientifique fut créé pour mettre en place les grandes lignes de l'exposition permanente sous la direction de l'historien Jacques Adélaïde-Merlande, L. Reinette représentant le CIPN au sein de ce comité. Cependant, à partir de 2007, c'est un deuxième comité, plus restreint, qui fut chargé de piloter le projet, écartant ainsi les membres du comité scientifique, Reinette parmi eux. Certes, celui-ci participa tout de même à la pose de la première pierre du MACTe en 2008, mais il manifesta de plus en plus son opposition à la vision proposée par Lurel et le comité de pilotage. En 2012, François Hollande, alors candidat à la présidence, fit du MACTe une mesure emblématique de sa campagne, et c'est lui qui allait présider à l'inauguration de la structure monumentale en 2015 – inauguration que L. Reinette allait boycotter. Dans ce glissement entre une campagne mémorielle issue d'un mouvement associatif et une campagne politique émanant du plus haut niveau de l'État, entre mémoire collective et mémoire officielle (Michel 2015), le MACTe a accumulé les controverses, trop nombreuses pour qu'on les liste ici. Mais le fait est que cette structure architecturale massive construit un récit autour de l'esclavage et de ses abolitions qui est loin de faire l'unanimité dans les cercles intellectuels et politiques en Guadeloupe (pour une exploration plus poussée des tensions politiques autour de la mémoire de l'esclavage en France, voir Gordien 2016, Fleming 2017).
- 5 C'est donc une institution aussi hautement contestée que symbolique qui accueillait Kiavué en 2017. Dans le cadre de sa résidence, outre le programme de *lizin tanbou*, le percussionniste proposait un spectacle multimodal en collaboration avec le photographe Daniel Goudrouffe dans la salle de spectacle du MACTe. Le spectacle, intitulé « Angagé » (« engagé »), associait les improvisations et compositions musicales de Kiavué avec les improvisations et compositions visuelles de D. Goudrouffe qui mixait en *live* des images d'archives et ses propres photos et vidéos. Le spectacle avait pour but de présenter une histoire anticoloniale de la Guadeloupe, mettant en scène, musicalement et visuellement, des moments de résistance politique ainsi que les acteurs (qu'ils soient musiciens ou dirigeants syndicalistes) qui participèrent à cette action. Au-delà du contenu, comment comprendre le déploiement du *gwoka* au sein d'une institution controversée comme une action culturelle engagée ?

- 6 La résidence d'artiste de Kiavué au MACTe illustre une forme de marronnage. Il ne s'agit pas là d'une fuite de la plantation, d'une échappée, mais plutôt de ce qu'Édouard Glissant nomme « le détour » (1997 : 40-57), une capacité d'exploiter les interstices d'un système de domination et ainsi de le détourner (voir aussi Camal 2019 : 11-14 ; Trouillot 2002 : 202). En effet, si l'action culturelle de Klod Kiavué se veut engagée, elle dépend aussi de financements donnés par l'État même qu'elle conteste. Il n'y a là ni contradiction, ni incohérence. Si le *gwoka* a été une musique de résistance, il a aussi toujours été inhérent au système de domination qu'il conteste : il est né en « bordure » de la plantation (Trouillot 2002) mais pas en dehors du système colonial, la petite taille relative de la Guadeloupe et sa topographie ne permettant pas le grand marronnage à grande échelle comme il a pu être possible en Jamaïque ou dans les Guyanes.
- 7 Il faut donc comprendre *lizin tanbou* comme une forme moderne de petit marronnage. La musique, ici, continue d'être un vecteur décolonial de connaissances, c'est-à-dire qu'elle a la capacité de contourner la colonialité du pouvoir (Quijano 2000 ; Mignolo & Walsh 2018), y compris la colonialité du récit historique.
- 8 En effet, Kiavué avait pensé cette mouture de *lizin tanbou* comme une pratique mémorielle, ou plus exactement comme une pratique historiographique. « Je travaille sur l'histoire », m'expliquait Kiavué, lors d'une de nos longues conversations en 2017. « Je sais pas si je travaille sur la mémoire, je travaille avec la mémoire. » Pour Kiavué, le tambour en Guadeloupe a toujours été vecteur d'une histoire fugitive (Mackey 1992 ; Best & Hartman 2005 ; Harney & Moten 2013). Depuis la période esclavagiste, les rassemblements autour du tambour permettaient la circulation de nouvelles mais aussi d'esthétiques et d'une certaine façon d'être au monde. « Ce monde-là est parallèle », précise Kiavué. « Il est parallèle justement parce que, y a une histoire qui n'est pas l'histoire officielle, qui circule dans le pays mais qui est transmise par [...] le monde du *gwoka*. »
- 9 En l'occurrence, en juillet 2017, l'histoire parallèle portée par les répétitions de *lizin tanbou* était celle de l'ancienne usine à sucre de Darboussier, site sur lequel le MACTe fut construit. Bâtie dans le faubourg de Carénage, l'usine Darboussier fut, jusqu'à sa fermeture en 1980, le poumon économique de la région de Pointe-à-Pitre. Peu de cas est fait de ce patrimoine industriel au Mémorial ACTe. Le bâtiment administratif de l'ancienne usine est la seule structure toujours présente sur le site mais elle reste (à ma connaissance) encore inutilisée. Alors que se tenait une exposition temporaire traitant des migrations qui alimentèrent l'industrie sucrière guadeloupéenne en main-d'œuvre après l'abolition de l'esclavage en 1848, Kiavué investissait le vaste parvis du MACTe pour faire sonner l'histoire oubliée de l'usine Darboussier et du quartier qui l'entourait.
- 10 Au sein de la formation *lizin tanbou*, l'esthétique musicale moderniste permet une ouverture démocratique radicale, bousculant les clivages raciaux et ethniques de l'archipel (Gordien 2015). C'est aussi à travers cette formation que l'histoire entre dans les corps des participants grâce à la poétique des sons et la répétition des gestes. C'est en cela que *lizin tanbou* participe d'une épistémologie décoloniale.
- 11 Tous les dimanches du mois de juillet 2017, Kiavué invitait les percussionnistes à se rassembler pour des répétitions publiques de près de deux heures en vue d'un concert début août. Sur l'invitation de Kiavué, je m'étais joint au groupe d'une trentaine de musiciens, dont la majorité étaient venus avec leur *gwoka*. Ces répétitions étaient difficiles, pour les percussionnistes expérimentés comme pour les novices. Kiavué nous poussait tous à développer un vocabulaire musical commun, un répertoire de courtes

formules – certaines basées sur les pratiques traditionnelles du tambour en Guadeloupe, d'autres non –, qui pourraient éventuellement être rassemblées en une longue narration. En apprenant, en répétant et en enchaînant ces formules musicales, nous redonnions vie à l'usine et au quartier qui l'entourait : la construction de l'usine, le bruit de ses machines, le va-et-vient des camions qui livraient la canne et la cloche qui régulaient l'organisation du travail. Carénage reprenait vie. Notre musique amplifiait les descriptions de la vie de quartier que nous présentait Kiavué. Les petits commerces, les va-et-vient des ouvriers, tout cela prenait forme dans notre imaginaire – entraînait dans notre corps même à travers la vibration de nos tambours – et se matérialisait dans notre musique. Notre musique devenait les sons, le bruit, d'une vie disparue. Ces sons résonnaient de par le parvis du MACTe, faisant entendre l'histoire fugitive même que la construction du mémorial avait effacée. Acte de petit marronnage épistémologique, détournant la structure institutionnelle du MACTe, *lizin tanbou* faisait renaître un passé oublié et redéfinissait l'espace autour de nous, ouvrant la possibilité d'exister « autrement » au sein de la République française.

BIBLIOGRAPHIE

- BEST, Stephen & Saidiya HARTMAN, 2005. « Fugitive Justice. The Appeal of the Slave », *Representations*, n° 92/1, p. 1-15.
- BONILLA, Yarimar, 2015. *Non-Sovereign Futures: French Caribbean Politics in the Wake of Disenchantment*, Chicago, University of Chicago Press.
- CAMAL, Jerome, 2016. « Putting the Drum in Conundrum: Guadeloupean Gwoka, Intangible Cultural Heritage, and Postnationalism », *International Journal of Heritage Studies*, n° 22/5, p. 395-410.
- CAMAL, Jerome, 2019. *Creolized Auralities: Guadeloupean Gwoka and Postcolonial Politics*, Chicago, University of Chicago Press.
- FLEMING, Crystal Marie, 2017. *Resurrecting Slavery: Racial Legacies and White Supremacy in France*, Philadelphia, Temple University Press.
- GLISSANT, Édouard, 1997. *Discours antillais*, Paris, Gallimard.
- GORDIEN, Ary, 2015. « Nationalisme, race et ethnicité en Guadeloupe. Constructions identitaires ambivalentes en situation de dépendance », thèse de doctorat, Paris Descartes.
- GORDIEN, Ary, 2016. « Conflicting Narratives of Identity and the Past in the Memory of Slavery in Guadeloupe », dans Paul E. LOVEJOY & Vanessa S. OLIVEIRA, *Slavery, Memory, Citizenship*, Trenton, NJ, Africa World Press, p. 227-255.
- HARNEY, Stefano & Fred MOTEN, 2013. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, Wivenhoe / New York, Minor Compositions.
- MACKEY, Nathaniel, 1992. « Other: From Noun to Verb », *Representations*, n° 39, p. 51-70.

MICHEL, Johann, 2015. *Devenir descendant d'esclave. Enquête sur les régimes mémoriels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

MIGNOLO, Walter D. & Catherine E. WALSH, 2018. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Durham, NC, Duke University Press.

POVINELLI, Elizabeth, 2014. « Geontologies of the Otherwise », *Theorizing the Contemporary*, Fieldsights. Disponible en ligne : <https://culanth.org/fieldsights/geontologies-of-the-otherwise> [dernier accès, mai 2020].

QUIJANO, Aníbal, 2000. « Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America », *International Sociology*, n° 15/2, p. 215-232.

STOLER, Ann Laura, 2016. *Duress: Imperial Durabilities in Our Times*, Durham, NC, Duke University Press.

TROUILLOT, Michel-Rolph, 2002. « Culture on the Edges: Caribbean Creolization in Historical Context », dans Brian Keith AXEL, *From the Margins: Historical Anthropology and Its Futures*, Durham, NC, Duke University Press, p. 189-210.

AUTEUR

JÉRÔME CAMAL

Associate Professor

University of Wisconsin-Madison (Department of Anthropology), États-Unis