



HAL
open science

Diasporas protéiformes Le “ Blues de la canne et du coton ” : étude comparative des fonctions socioculturelles du gwo-ka et du blues

Steve Fola Gadet

► **To cite this version:**

Steve Fola Gadet. Diasporas protéiformes Le “ Blues de la canne et du coton ” : étude comparative des fonctions socioculturelles du gwo-ka et du blues. Etudes Caribéennes, 2010, Diasporas protéiformes, 16, 10.4000/etudescaribeennes.4675 . hal-01379568

HAL Id: hal-01379568

<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01379568>

Submitted on 13 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le « Blues de la canne et du coton » : étude comparative des fonctions socioculturelles du gwo-ka et du blues

The “Blues of the Cane and Cotton”: a Comparative Study of Social and Cultural Functions of The Gwo-Ka and The Blues

Steve Gadet



Édition électronique

URL : [http://](http://etudescaribeennes.revues.org/4675)

etudescaribeennes.revues.org/4675

DOI : [10.4000/etudescaribeennes.4675](https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.4675)

ISBN : 978-2-8218-1040-2

ISSN : 1961-859X

Éditeur

Université des Antilles

Ce document vous est offert par Université des Antilles – Service commun de la documentation



Référence électronique

Steve Gadet, « Le « Blues de la canne et du coton » : étude comparative des fonctions socioculturelles du gwo-ka et du blues », *Études caribéennes* [En ligne], 16 | Août 2010, mis en ligne le 07 octobre 2016, consulté le 11 octobre 2016. URL : <http://etudescaribeennes.revues.org/4675> ; DOI : [10.4000/etudescaribeennes.4675](https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.4675)

Ce document a été généré automatiquement le 11 octobre 2016.



Les contenus d'*Études caribéennes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le « Blues de la canne et du coton » : étude comparative des fonctions socioculturelles du gwo-ka et du blues

*The “Blues of the Cane and Cotton”: a Comparative Study of Social and Cultural
Functions of The Gwo-Ka and The Blues*

Steve Gadet



Source : Cédric Calvados

«Ceux qui marchaient dans les ténèbres, aux jours anciens, chantaient des chants
de douleur car leur cœur était las.»

W.E.B Dubois, *Les âmes du peuple noir* (Dubois, 1903 : 237)

Introduction

- 1 Le Blues et le Gwo-ka sont deux formes musicales, vocales et instrumentales, créées respectivement par la communauté africaine-américaine et la population guadeloupéenne d'origine africaine. Ces deux communautés sont issues de la diaspora africaine importée de force dans le Nouveau Monde à partir du XVI^e siècle. Le Gwo-ka est né en Guadeloupe où la culture de la canne a longtemps été au centre de la vie économique. Parallèlement, le Blues est né dans le Sud des États-Unis où la culture du coton a longtemps été au cœur de la vie économique de la région. Ils demeurent le résultat de l'expérience intellectuelle et personnelle des communautés afro-diasporiques dans l'espace où elles évoluent.
- 2 L'art, de manière générale, et par conséquent la musique, reflète le contexte social et l'état psychologique de ses inventeurs. Lorsque nous évoquerons le concept de la diaspora africaine, nous l'appliquerons aux descendants d'esclaves africains emmenés de force aux Amériques par le biais du commerce triangulaire. Il s'agira pour nous dans cet article de comparer ces deux formes artistiques mais également leurs deux communautés créatrices issues de cette diaspora. Nous tenterons de comprendre si la théorie de l'Atlantique Noir de Paul Gilroy, reliant les communautés afro-diasporiques du Nouveau Monde, est valable dans le cadre de notre sujet d'étude. En effet selon Gilroy, l'Océan Atlantique, reliant les terres du Nouveau Monde et traversé par les Africains importés, est à l'image des relations interculturelles et transnationales qu'entretient la diaspora africaine répartie dans l'hémisphère occidental. La matrice économique et historique liée à l'esclavage des plantations a posé les jalons d'une histoire culturelle transnationale. En 1993 le sociologue anglais, Paul Gilroy, publie *L'Atlantique noir*, un essai particulièrement novateur dans le cadre des *Cultural Studies* où il analyse la situation de la diaspora noire dans les sociétés occidentales. Dans le domaine des cultures diasporiques noires, cet ouvrage est devenu incontournable. *L'Atlantique noir*, selon Gilroy, devient un espace de construction culturelle transnational. Au lieu de privilégier les nationalismes « exclusifs » dans les sociétés où se trouvent ces communautés, Gilroy va privilégier la dynamique d'hybridité « inclusive » qui relie ces communautés entre elles, forçant le monde intellectuel à reconsidérer les concepts traditionnels.
- 3 Dans ce cadre de cette étude, nous commencerons par nous interroger sur les conditions qui ont permis la genèse et l'évolution de ces deux courants musicaux. Ensuite, dans une deuxième partie, c'est principalement du point de vue musical et socioculturel que nous comparerons le Blues et le Gwo-ka afin de mettre en évidence la présence d'invariants au sein des deux phénomènes culturels. Enfin, si la culture est le fait de créer afin d'exprimer la singularité d'une partie de l'humanité, ces éléments nous permettront de souligner l'interculturalité à l'œuvre entre les descendants « d'Africains importés » en Guadeloupe et aux États-Unis.

1. « Terreau » sociohistorique des deux phénomènes musicaux

1.1. Contexte sociohistorique du Gwo-ka

« Pour rien au monde Éloi n'aurait quitté cet univers-là — toujours en mouvement, toujours en animation -, dont l'usine constituait la pièce maîtresse sur laquelle s'accordait le pouvoir sans faille des blancs-pays. Aux jours de la récolte, alors même qu'on lui reconnaissait partout le titre envié et jaloué de maître tambouyé ou de docteur-tambour, il respirait à pleins poumons cette odeur de sucre et de rhum qui nourrissait sa joie de vivre ».

Ernest Pépin (Tambour-Babel, 1996 : 15)

- 4 Selon Alex et Françoise Urie, auteurs de travaux avant-gardistes sur la musique guadeloupéenne, le Gwo-ka, art d'origine africaine, est apparu en Guadeloupe au XVII^e siècle à l'arrivée des premiers esclaves. Ses premiers habitants sont des Indiens Caraïbes puis Arawak. En 1493, Christophe Colomb découvre cette île située dans la mer des Caraïbes, et en 1635, elle devient un territoire français. Le peuplement de l'île s'est effectué sur la base d'une cohabitation obligée d'un petit nombre de colons blancs et d'une imposante majorité d'esclaves « importés de force » d'Afrique, auxquels viendront s'ajouter, à la fin de la période esclavagiste, des travailleurs sous contrat en provenance de l'Afrique et de l'Inde (Lafontaine, 1982). Après l'abolition, différentes solutions furent mises en œuvre par les autorités pour continuer à cultiver la canne et promouvoir de nouvelles relations entre les anciens esclaves et les colons. Les autorités eurent recours au salariat, à l'association ou encore au colonage partiaire (Abenon, 1992).
- 5 Basée sur le tambour, le chant et la danse, la pratique du Gwo-ka s'est consolidée depuis la période de l'esclavage jusqu'à nos jours. L'origine du mot « Ka » demeure floue, mais selon l'opinion du plus grand nombre, le tambour est appelé « Ka » car il se fabrique à partir d'un quart de tonneau, quart se prononçant « ka » en créole (Urie, 1991 : 32-33). La pratique du tambour a été interdite par les propriétaires d'esclaves au XVIII^e siècle car elle faisait lever la révolte d'autant plus qu'elle était indéchiffrable par ces derniers. Néanmoins, le Gwo-ka se développa marqué du sceau africain dans les rythmes et l'utilisation du tambour. Les premières descriptions des rassemblements d'esclaves par le Père Labat (1722) rendent compte des danses et de la musique Gwo-ka qui perdurent jusqu'à nos jours. Il met en évidence la capacité d'improvisation des chanteurs, la forme responsoriale des chants et la chorégraphie qui accompagne la musique. La calebasse, idiophone très répandu dans le Gwo-ka, serait selon toute vraisemblance, une contribution amérindienne à l'élaboration instrumentale (Urie et al., 1991 : 35).
- 6 La culture de la canne à sucre resta pendant longtemps la principale activité agricole et économique en Guadeloupe. D'ailleurs, les premiers esclaves arrivèrent dans l'île pour la cultiver, leurs descendants participèrent longtemps à son exploitation. Sur la plantation, les conditions de vie furent médiocres. Les cases des esclaves étaient des plus rudimentaires, la nourriture ne devait jamais être abondante et il fallait compter avec la brutalité des commandeurs et des régisseurs (Abenon, 1992 : 56-57). Toute une existence communautaire caractérisait le quartier des esclaves. La plantation, en dépit de sa violence physique et psychologique, va devenir le creuset musical d'un ensemble de traditions orales, chantées et dansées. À certaines occasions, notamment au cours de certaines fêtes, la communauté organisait des danses, chante et se remémore l'Afrique

natale. La langue créole, mélange de mots et de structures grammaticales français, amérindiens, espagnols et africains, naîtra à cette période. Elle remplaça le français, les diverses langues africaines et permit à ceux qui vivaient sur la plantation de se comprendre.

- 7 Hérité des ancêtres esclaves, le tambour subsista dans les campagnes de la Guadeloupe. Il permet encore de chanter la vie, la mort, l'amour, la haine, l'espérance, mais aussi la douleur de la canne. Il soulage cette douleur, « il fait oublier hier et croire en demain » (Pineau, 2007 : 106). Tandis que les grands planteurs sucriers s'enrichissent, le peuple noir en Guadeloupe, depuis l'esclavage jusqu'aux premiers temps de l'abolition, porte les couleurs de la douleur. Le pouvoir économique et administratif est blanc tandis que la main-d'œuvre reste noire. Lorsque la dernière génération née sous les fers s'éteint, nous sommes entre 1900 et 1920. Cependant le poids de l'héritage esclavagiste se fait encore sentir. À la libération des esclaves, le système de « livret » mis en place permet de contrôler les déplacements et le travail de la main-d'œuvre. Il faut attendre la fin du 19^{ème} siècle pour voir l'émergence de la bourgeoisie noire, parallèlement à la montée du mouvement socialiste. Cette lente montée a lieu dans le milieu intellectuel et politique grâce aux conquêtes scolaires et au recul de l'analphabétisme. À cette époque, le sucre commence à perdre son rôle moteur dans l'évolution de l'île.
- 8 La seconde guerre mondiale se caractérise par une dure période de privations. La population fut confrontée à de rudes épreuves, mais elle sut montrer son calme et sa détermination à résister aux difficultés (Abenon, 1992 : 186-187). De 1960 à 1970, alors que la France entra dans une période de décolonisation et que les autres îles de la Caraïbe accédèrent à l'indépendance, le sort de la Guadeloupe ne fut pas remis en question. La départementalisation s'accrut avec quelques améliorations en termes d'emploi pour les jeunes. Simultanément, à travers le programme BUMIDOM, une politique facilitant l'émigration des Antillais vers la France, fut mise en place. Cependant les problèmes locaux ne semblèrent pas trouver de solutions, ce qui explique les graves mouvements insurrectionnels qui éclatèrent en 1967. La décennie suivante (1970-1980) fut marquée par l'apparition d'un mouvement révolutionnaire recourant à la violence. Jusqu'à aujourd'hui, les « nuits bleues » sont restées dans la mémoire collective, la période où « on posait des bombes en Guadeloupe ». Un syndicalisme de type nouveau, plus combatif, apparut également (Abenon, 1992 : 199).
- 9 Depuis lors, le développement socio-économique de la Guadeloupe est intimement lié au remplacement de la production sucrière et bananière par l'industrie du tourisme. Les usines fermèrent les unes après les autres. Le sucre et le rhum poursuivirent fatalement leur déclin. De nos jours, la banane et la pêche souffrent également de graves difficultés. Le tourisme connut des succès évidents mais la population ne semble pas être la première à en bénéficier. Tout au long du XX^e siècle, le pouvoir économique se démocratisa mais certains secteurs clés restent largement dominés par une minorité « blanche-créole ».
- 10 De 1950 à 1960, avec la vague de musiques étrangères qui est arrivée sur l'île, la création musicale traditionnelle a été mise à l'épreuve. De 1970 à 1980, des batteurs et chanteurs de Gwo-ka commencèrent, animés par l'affirmation de leur antillanité, un vrai travail de recherche, de valorisation, d'éducation et de création. Le Gwo-ka est complexe et intervient dans différentes manifestations sociales du pays profond. Nous y reviendrons. Le Gwo-ka demeure un phénomène rural malgré les mutations économiques. Selon l'ethnologue Marie-Céline Lafontaine (1982), qui a mené des recherches en immersion dans une communauté agricole, la société guadeloupéenne « a été constituée à l'origine

par le pouvoir colonial dans la logique du capitalisme marchand, avec, pour objectif initial, la production de denrées rares à destination de la métropole ». Dans un deuxième temps, le territoire guadeloupéen fut « transformé, depuis la départementalisation, en zone de consommation de produits importés métropolitains ». Cette mutation s'est traduite par le déclin du secteur agricole et le déplacement des activités du secteur primaire au secteur tertiaire et, au final, a ralenti l'essor du Gwo-ka. Jusqu'à aujourd'hui, ce dernier demeure lié au monde agricole et aux régions rurales, préservé et enrichi par les descendants des esclaves. Le Gwo-ka, c'est l'histoire d'un peuple qui a su convertir sa souffrance initiale en chant de vie, de résistance et d'espoir.

1.2. Contexte sociohistorique du Blues

«C'est dur d'être un homme pauvre, mais d'être une race pauvre au pays des dollars est la pire des épreuves [...] on ne devrait pas demander à un peuple ainsi handicapé de se lancer à la conquête du monde [...]».

W.E.B Dubois (Les Âmes du peuple noir, 1903 : 16)

- 11 Si les racines du Blues plongent dans la période esclavagiste en Amérique du Nord, selon l'auteur et activiste Amiri Baraka, il s'est « manifesté » après la libération des esclaves (1963 : 60-63). En effet, l'acquisition de la citoyenneté va changer la musique du nègre états-unien. Cette nouvelle existence, cette humanité « acquise » était inimaginable durant la période esclavagiste. Les Noirs ne vivent plus en communauté sur la plantation, le chant de travail ne suffit plus à relater leur expérience en Amérique. Le Blues vient combler ce besoin avec une langue composée de mots en majorité anglais. Toutefois, le blues naît dans le terreau sudiste du Mississippi. Jusqu'au début du XX^e siècle, la culture du coton est particulièrement florissante. Elle structure la vie économique du Sud des États-Unis.
- 12 Après la guerre de sécession, les états du sud ont du mal à s'industrialiser pour remplacer la rente du coton. La misère, les maladies, le manque de protection sociale, de structures d'éducation adéquates causent du tort à toute la population, blanche et noire. La solution adoptée par une grande majorité dans ce nouveau contexte fut l'émigration vers les états du nord. La ségrégation, mise en place vers 1880 jusqu'en 1965, rendit la situation insoutenable pour la population noire (Herzhaft, 1997 : 11-12). La ségrégation, géniteur essentiel du blues, transforma l'esclave en métayer, obligé de travailler sans relâche pour payer le loyer de sa terre, l'équivalent de 85 % à 95 % de sa récolte. Dans ce contexte, la situation sociale de l'homme noir était pénible. Elle avait de quoi « donner le blues » comme le confirme le musicologue et spécialiste du blues Gérard Herzhaft. En ostracisant les Noirs et en les plaçant dans un « no man's land » socioculturel, la société sudiste a créé les conditions de naissance du blues.
- 13 La libération des esclaves engendra une situation pour le moins ambiguë. Comme l'explique le chercheur Christophe Traini dans son ouvrage *Musique en colère* (2008), chez les Sudistes blancs, le paternalisme bienveillant à l'égard de l'esclave noir obéissant laissa la place à un racisme agressif envers ce dernier qu'il perçut dès lors comme un concurrent illégitime. De son côté, l'ancien esclave noir se rendit compte que sa nouvelle liberté ne lui garantissait en rien de meilleures conditions de vie. Il fut partagé entre fierté et angoisse, et dut faire face à des situations jusque-là inconnues durant la captivité, à savoir : la confrontation à un racisme cruel et croissant, « la misère et la faim, le travail itinérant et précaire, la dépendance à l'égard du marché de l'emploi et, dans un tel contexte, le fait de devoir assumer les responsabilités d'époux et de chef de famille »

(Traini, 2008 : 98-99). C'est cette situation affective complexe que les inventeurs du blues tentèrent de retranscrire, voire de sublimer, dans leurs compositions musicales. Vivre derrière ce que l'éminent sociologue africain-américain, W.E.B Dubois, a appelé « le voile » (1903 : 11), autrement dit les standards de la population blanche, fut une constante source de frustration et de désillusion pour l'homme noir aux États-Unis. Pourtant dans les profondeurs de la société sudiste, les musiciens issus de la communauté africaine-américaine, posèrent les bases de la culture populaire étatsunienne. La musique Blues oscilla entre des sentiments de joie et de résignation.

- 14 Poser les bases sociohistoriques du Gwo-ka et du Blues, dans un premier temps, permet de comprendre les contextes dans lesquels leurs créateurs, issus de la diaspora africaine, ont vécu et s'avèrent d'une grande utilité pour mieux envisager leur rapprochement quant à leurs fonctions sociales. Ces musiques sont nées dans des contextes oppressants semblables. Elles ont toutes deux été des « palliatifs à la nostalgie ». Elles ont également servi de fil d'Ariane dans le labyrinthe identitaire afro-diasporique aux Amériques. Le Blues aux États-Unis et le Gwo-ka en Guadeloupe ont été essentiels dans le processus d'adaptation et de survie de l'homme noir. Cette matrice historique analogue leur confère une dimension transnationale. Tout comme les bateaux qui reliaient des points disséminés aux Amériques, ces deux courants musicaux, nourris par un contexte historique comparable, peuvent mettre en relation leurs créateurs respectifs. Par ailleurs, les deux musiques sont nées dans des contextes ruraux. Tout comme le préconise Gilroy, en reconnaissant ce transnationalisme musical, on s'éloigne d'un absolutisme ethnique utopique et d'un nationalisme culturel imperméable. Le « peuple du Blues » et le « peuple du Gwo-ka » ont tous deux lutté pour leur survie au milieu de l'adversité, ils semblent être prédisposés à converser.

2. Comparaison des fonctions socioculturelles du Gwo-ka et du Blues

La même souffrance appelle souvent les mêmes gestes, les mêmes crispations intérieures ou les mêmes grimaces, les mêmes angoisses ou les mêmes révoltes.

Introduction de James Baldwin, *La prochaine fois le feu !* (1963)

- 15 Les deux formes musicales entretiennent de nombreuses similitudes qui ne sont pas sans rappeler la proximité de leurs peuples créateurs, tous deux issus de la diaspora noire aux Amériques. Le Gwo-ka et le Blues ne sont pas seulement des arts ou des musiques, ce sont des attitudes, des états d'esprit, deux visions du monde à part entière. Dans les sociétés où elles sont nées, elles occupent des fonctions comparables en plusieurs points que nous évoquerons à cette étape de notre argumentaire.
- Les deux musiques découlent de la *tradition orale africaine*. Leur contenu est transmis et réadapté de génération en génération depuis leur arrachement au continent africain. De nouveau, sur les plantations, l'accès à l'écriture par les esclaves était interdit ou très exceptionnel. Ils n'avaient que leur voix pour instrument au départ, le tambour et la guitare viendront enrichir leur interprétation dans un deuxième temps. La mémoire collective est préservée et transmise par le biais du Gwo-ka et du blues.
- 16 « *L'appel/réponse* », cette interaction spontanée entre le chanteur et l'assistance est à l'œuvre dans les manifestations des deux courants musicaux. Le bluesman entre en relation avec son public lorsqu'il chante. De la même manière, le chanteur Gwo-ka entre en communication avec les « réponders » lorsqu'il interprète son chant. Ses phrases -

sont suivies de réactions que lui-même réclame.

L'improvisation se retrouve dans les deux formes musicales. Elle laisse aux musiciens et aux chanteurs la liberté de composer, de voyager dans leur imagination, de se laisser guider par leur intuition pour mieux entrer en communication avec la communauté. Par exemple, en veillée mortuaire, quelqu'un peut créer dans l'instant une chanson sur le défunt. Les rassemblements communautaires font souvent appel à cette capacité d'improvisation des chanteurs et des musiciens.

- 17 Le contenu des paroles de chanson est similaire. Il tourne autour la vie quotidienne, des événements locaux, nationaux ou internationaux, particulièrement lorsqu'ils ont un impact sur la communauté ou tout simplement la vie du chanteur. Les artistes sont issus des classes pauvres, la thématique des chansons s'en ressent. Les sujets sont variés mais ils se retrouvent, pour la plupart, dans les deux courants : la recherche d'emploi, la virilité, les moments d'exaltation, la mort, la vie sentimentale, la guerre, les voyages, la vie politique, la spiritualité, le désir de s'enrichir ou encore la douleur de vivre des classes ouvrières, des gens de couleurs dans une société raciste. Ce faisant, l'humour et le double sens des chants se retrouvent aussi de manière analogue. Le caractère diasporique s'exprime par les fonctions socioculturelles analogues que tient la musique. Si la nostalgie de l'Afrique et les cicatrices de l'esclavage s'y retrouvent parfois, les thèmes des paroles sont ancrés dans les conditions de vie difficiles liées au contexte social hostile, au facteur racial que doivent supporter ces communautés. Nous sommes dans une époque où les membres de la communauté veulent participer pleinement à la société qui ne cesse de les repousser.
- 18 Les chanteurs de Blues et Gwo-ka tiennent une place prépondérante dans la communauté. Ces virtuoses de la voix utilisent les sonorités du « parler noir », pour parler le langage du peuple et secouer leur auditoire. En effet, le Gwo-ka ne se chante qu'en créole, langue née de la vie sur la plantation. Le créole n'est pas l'apanage des noirs aux Antilles. Il est parlé et/ou compris par la majorité des individus ayant grandi dans cette société. Le Blues se chante également en « Black English », l'anglais façonné par les africains-américains. Le chanteur agit comme un chef d'orchestre. Par son texte, il donne le ton et dirige les autres, choristes et musiciens. Sur le plan social, son rôle est comparable à celui du griot en Afrique. Il retrace le quotidien, dénonce les abus et les scandales de la société, parle de certains faits sociaux, de certaines situations qui touchent la communauté (Urie et *al.*, 1991 : 50). Le chanteur de blues Lightning Leon¹ chante les difficultés financières que connaît l'homme dans une société où les portes de l'opportunité ne sont pas toujours ouvertes :

Je n'ai pas d'argent
 Je vais perdre tout ce que j'ai (x2)
 Ah ouais, ils viendront le matin
 Ils vont saisir ma maison
 Ils ont déjà ma télévision
 Ils viennent reprendre ma radio (...)
 Jericho « Lightning Leon » Carter « Repossession blues »²

- 19 Tandis que le chanteur de Gwo-ka guadeloupéen Anzala évoque un trait de la communauté à laquelle il appartient, la curiosité malsaine. En 1948, Anzala naît en Guadeloupe alors que Carter est emporté par une pneumonie aux Etats-Unis. Les époques où sont écrites les chansons sont différentes mais il nous semble que leurs fonctions et leurs thématiques diffèrent peu.

Curieux, arrête de me surveiller
 Partout où je vais, des curieux me surveillent
 Curieux arrête de surveiller ce que je fais
 Arrêtez de parler de moi dans vos conversations
 Curieux, arrête de me surveiller (...)

Anzala « Arété véyé mwen »³

«Tambour, c'est une maladie de vieux nègre qui traîne dans son sillage la perte du rhum, des femmes à culottes sales [...] des et cetera de vices. D'ailleurs, c'est avec la complicité du tambour que le nègre d'Afrique se laissa piéger-capturer et jeter en esclavage».

Ernest Pépin (Tambour-Babel, 1996 : 18)

- 20 Le Blues, le Gwo-ka ainsi que leurs interprètes subissent les mêmes critiques de la société. Ils ont tous deux été, pendant longtemps, cloués au pilori de la décence et des bonnes mœurs. Les deux musiques, leurs interprètes et leurs instruments, ont longtemps été méprisés par les classes dirigeantes. Pour le Blues, Gérard Herzhaft le confirme dans son ouvrage *l'Encyclopédie du Blues* (1997 : 12-13). Longtemps considéré avec condescendance comme une racine du Jazz, aujourd'hui le blues est une musique populaire dans le monde entier. Les chanteurs de blues étaient souvent méprisés ou ignorés. Le blues n'était pas considéré comme une musique juste mais comme [...] l'expression bruyante d'une bande de nègres ivres.
- 21 Le Gwo-ka a subi le même dédain populaire étant considéré comme la musique des « vié nèg a ronm » (les vieux nègres ivres). Vélo, l'un des meilleurs « tanbouyé » (joueur de tambour) guadeloupéen de sa génération a vécu jusqu'à sa mort dans le dénuement et le rejet. Son addiction à l'alcool était connue, mais ironiquement, ce sont des milliers de compatriotes médusés qui ont assisté à son enterrement. Avant de connaître la gloire, les interprètes de ces courants musicaux furent, pendant plusieurs décennies, stigmatisés par le stéréotype de « mauvais nègres ». Durant les années cinquante, le Blues demeure le langage des Noirs des zones les plus défavorisées : les enclaves urbaines et les campagnes misérables. Le Gwo-ka et le Blues ont été sacrifiés sur l'autel du progrès et de l'assimilation. Catapulté des champs de coton aux festivals internationaux, le Blues est aujourd'hui reconnu comme appartenant au patrimoine de la culture populaire américaine. Des champs de canne aux festivals internationaux, le Gwo-ka ne bénéficie pas de la même diffusion que le blues. Il a resurgi durant plusieurs occasions, particulièrement durant les années quatre-vingt, et a permis aux masses d'être plus en harmonie avec leur héritage, donc avec elles-mêmes.
- 22 Le Blues et le Gwo-ka partagent plusieurs particularités. Comme le Blues, né dans le Sud des États-Unis, le Gwo-ka, né sur l'île de la Guadeloupe, a fonctionné comme une source d'identité valorisant les communautés afro-diasporiques créatrices. Ces deux courants artistiques leur ont permis de commenter leurs conditions sociales dans un langage non censuré et mettant en exergue leur capacité à transformer leurs douleurs et leurs angoisses en art.

3. Fonctions socioculturelles du Blues et du Gwo-ka :

«Les chants nous permettent de passer les siècles au crible ; la musique est bien plus ancienne que les mots et en elle nous pouvons repérer, çà et là, des signes d'évolution.»

W.E.B Dubois, *Les âmes du peuple noir*, (1903 : 240)

- 23 Comment agissent le Blues et le Gwo-ka dans la communauté africaine-américaine et dans la société guadeloupéenne ? Pourquoi s'avèrent-ils si importants pour la diaspora africaine installée dans la Caraïbe et en Amérique du Nord ? En effet, l'activité musicale est, à des degrés divers, un élément fonctionnel de toute culture. Elle peut modeler, renforcer et canaliser les comportements sociaux, politiques, économiques et linguistiques.

La musique Gwo-ka s'est adaptée au milieu environnant et s'est intégrée à la vie des populations rurales de la Guadeloupe. Comme le Blues pour les africains-américains, elle accompagne les moments essentiels de leur existence et sa contribution demeure indispensable à la vie quotidienne. De même que les chanteurs et les musiciens occupent des positions semblables, plus généralement le Gwo-ka et le Blues occupent des fonctions que l'on peut rapprocher :

3.1. Fonction éducative

- 24 Dans son ouvrage *Les fonctions sociales du Blues*, Robert Springer affirme que plus que tout autre, la musique folklorique traditionnelle a pour but « d'éduquer son public et de lui indiquer les valeurs de la culture dont elle émane. » (1999 : 37) Le Blues et le Gwo-ka transmettent un héritage social d'une génération à l'autre. Dans le droit fil des cultures africaines, la musique reste l'un des moyens par lequel les traditions culturelles se transmettent d'une génération à l'autre. Le chanteur de blues et le chanteur de Gwo-ka sont des éducateurs pour leurs auditoires, souvent parce qu'ils sont très conscients de leurs préoccupations. La fonction éducative de leurs chansons réside dans l'histoire orale qu'elles véhiculent, dans les commentaires sur les événements contemporains, dans la transmission des valeurs, des idéaux et des conseils qu'elles contiennent.

3.2. Fonction récréative

- 25 Tout au long de leur évolution, le Blues et le Gwo-ka ont eu une fonction récréative qui consiste à reconforter, à divertir la communauté ou l'individu. Cette fonction a consisté à égayer l'esprit des travailleurs après de longues journées de labeur. Nous pensons naturellement à la manifestation appelée « Léwoz » dans le cadre du Gwo-ka. C'est un rassemblement festif organisé autour de « tanbouyés », de chanteurs et de danseurs. Ce rassemblement est lié à la période où la vie dans les campagnes était organisée autour de l'exploitation agricole. Il puise ses origines dans la période esclavagiste et se tenait le samedi soir, jour de paiement des ouvriers agricoles à la quinzaine⁴. De 1970 à 1980, la fréquentation grandissante des boîtes de nuit a commencé à concurrencer les Léwoz. Simultanément, avec la montée du nationalisme et du mouvement identitaire, les Léwoz attiraient énormément de monde, jusqu'à 6 000 personnes⁵. Un phénomène d'écroulement s'est produit et aujourd'hui, il y a beaucoup moins de soirées Léwoz organisées car la qualité est valorisée. Pendant certaines manifestations sportives ou à l'occasion d'excursion, des « kout tanbou » accompagnés par des chants sont exécutés pour égayer le moment.

3.3. Fonction de témoignage

- 26 À travers le Blues et le Gwo-ka, le musicien et le chanteur traduisent un sens d'appartenance à un groupe. Ils expriment la manière dont le groupe se perçoit. Les musiciens et les chanteurs deviennent d'une communauté en mal de porte-parole. Ils témoignent sur son vécu, ainsi, ils permettent à leur auditoire de comprendre qu'il n'est pas seul. D'après Robert Springer, ces « chroniqueurs des temps durs » traduisent une volonté non seulement d'informer leurs contemporains mais aussi une volonté délibérée de laisser un témoignage à la postérité (Springer, 1999 : 109).

3.4. Fonction de contestation

- 27 En prenant la parole, le bluesman et le chanteur Gwo-ka disent « je » pour la première fois dans l'histoire des Africains-américains et des Guadeloupéens d'origine africaine. Cette prise de parole individuelle est l'affirmation d'une humanité que le système raciste post-esclavagiste s'efforce encore de nier. En somme, c'est un acte de résistance individuel et collectif. On assiste à la manifestation d'une conscience de l'existence d'un groupe racial. La cohésion de ce dernier est nécessaire à l'amélioration du sort de chacun de ses membres. Le Gwo-ka, par le rôle capital du tambour, est plus aisément reconnu comme une musique qui fertilise la contestation. À la différence, le Blues est souvent perçu comme la musique du Noir soumis qui accepte son sort. À cause de sa position au bas de l'échelle sociale le chanteur de blues avait le réflexe de se retrancher dans son monde. Cet état de fait n'est pas dénué de fondement, et le double sens et le sarcasme des paroles évoquent de temps à autre un appel à la résistance et un refus de la misère. À notre avis, une autre raison explique cette attitude. Les Noirs du Sud des États-Unis étaient minoritaires, ce qui explique que la révolte n'était pas toujours directe car la répression pouvait être très sanguinaire. D'un autre côté, les Noirs de la Guadeloupe étaient quant à eux majoritaires, ce qui explique peut-être cette attitude plus indocile dans le Gwo-ka.

3.5. Fonction régulatrice

- 28 Le Blues et le Gwo-ka ont aidé les communautés conceptrices à se défaire de leurs préoccupations du moment. Ces moyens d'expression ont permis aux membres de refouler des sentiments auxquels ils ne pouvaient donner libre cours sans s'exposer à de violentes représailles. Toute l'agressivité de l'individu pouvait se retrouver dans l'interprétation d'une chanson ou d'une danse. Dans un contexte où leurs créateurs étaient en infériorité économique, sociale et politique, le Blues et le Gwo-ka ont participé de la survie et du maintien des communautés afro-diasporiques en présence de forces hostiles. Le Blues et le Gwo-ka ont alimenté un sentiment d'utilité et de fierté qui tendait à disparaître. Les membres des communautés afro-diasporiques ont nourri leur amour-propre et leur courage par la création et la pratique de ces musiques. Ces dernières ont également servi de mécanisme de défense contre la humiliation personnelle de ses membres (Springer, 1999 : 209).

3.6. Fonction unificatrice/intégratrice

- 29 Le Blues et le Gwo-ka ont conféré un sentiment de sécurité aux Africains-américains en Amérique du Nord et aux Guadeloupéens d'origine africaine en Guadeloupe. Ces musiques sont associées à des événements qui ont marqué leur personnalité, leur vie religieuse, leurs premières satisfactions d'enfant, leur joie de participer à des activités communautaires, leurs relations amoureuses, etc. Par le biais de ces expressions musicales, l'individu se sent membre d'un groupe. Ce sentiment d'appartenance lui permet de s'extraire momentanément des angoisses et des tensions liées à des situations déconcertantes ou à un environnement désolant. Les musiques l'affectent fortement et lui transmettent les valeurs de son groupe d'appartenance. Au cœur de l'organisation sociale et fraternelle typique de la culture Gwo-ka, les soirées Léwoz ont une fonction unificatrice et intégratrice. Elles sont un lieu de rencontre, d'échange où les membres de la communauté pourront se révéler en tant que chanteur, danseur, musicien et bénéficiaire d'un certain prestige. Elles ont une dimension spirituelle et économique. Ceux qui les organisent peuvent tirer profit du commerce qui y est pratiqué (Urie *et al.*, 1991). La tradition de veillée funèbre est toujours vivace. Lorsqu'un villageois décède, les chanteurs du quartier, informés de la triste nouvelle, se réunissent pour rendre un dernier hommage au défunt. De nos jours, ces rites ont tendance à disparaître à cause des interdictions religieuses proférées par le clergé catholique et les églises protestantes ou simplement parce qu'un grand nombre de veillées ne se tiennent plus dans les maisons mais dans des établissements spécialisés. Lors des veillées, la musique funéraire devient une thérapie afin de témoigner sa solidarité à un individu ou une famille (Urie, 1992, p. 42). Comme l'écrit fort justement Lionel Davidas:

« [...] Pour les africains-américains, la quête constante d'identité constitue une véritable stratégie de survie face à l'aliénation toujours possible, face au danger de standardisation par l'assimilation aux valeurs culturelles du courant dominant euro-américain [...] ».

Lionel Davidas, *Chemin d'identité* (1997 : 47)

- 30 Il nous semble que le constat érigé pour les Africains-américains est aussi valable pour les Guadeloupéens d'origine africaine. Dans un tel contexte, le Blues et le Gwo-ka ont renforcé la solidarité entre les membres de leurs communautés créatrices respectives en servant de trait d'union entre leurs origines et leurs nouvelles conditions de vie. Comme nous l'avons démontré, les courants musicaux, nés de deux communautés afro-diasporiques aux Amériques, ont joué un rôle comparable dans leur appréhension du réel. Ils reflètent l'histoire de ces deux communautés, leur adaptation au Nouveau Monde inspirée de traditions héritées de l'Afrique, tour à tour préservées et enrichies par leurs descendants. En analysant cette situation à travers le prisme de Gilroy, on remarque aisément que la musique, au sein de ces deux communautés, a répondu à des désirs et des besoins similaires dépassant le cadre matériel. L'aspect transnational de la diaspora noire se révèle dans la fonction de leur créativité musicale. Le Blues et le Gwo-ka illustrent bien les correspondances entre ces deux communautés et la conversation possible entre elles au-delà des enjeux nationaux. Force est d'admettre que la musique populaire dessine des affinités culturelles entre ces deux groupes éloignés. Le lien solide est encore présent.



Source : Cédrick Calvados

Conclusion

« [...] L'art se mêle à la vie comme la rivière à la mer [...] ».

Lionel Davidas, *Chemin d'identité* (1997:47)

« J'écoute avec les oreilles de mon esprit, donc j'entends le tambour dans ce disque. Je ressens quelque chose de mystique dans le jeu de M. Murray ou M. Sanders, il y a un voyage, mais aussi un combat social fort, je sens qu'ils ont compris notre langage ».

François Ladrezeau, Chanteur et tambouyé guadeloupéen commentant la musique de David Murray, saxophoniste africain-américain⁶.

- 31 Le Blues et le Gwo-ka sont nés de deux communautés de pensée et d'intention. Ces deux arts découlent de leur adaptation fonctionnelle sur le sol nord-américain et antillais. Ils partagent de nombreux points communs. Cette interculturalité s'explique, comme nous avons tenté de le démontrer, par des « matrices » sociohistoriques semblables. Bien qu'ils puisent dans des langues déjà existantes, le « peuple du blues » et « le peuple du Gwo-ka » ont produit leur propre patrimoine linguistique. Ce patrimoine linguistique leur a permis de trouver un point d'équilibre entre servitude et liberté, entre intégration, ségrégation et dissidence, entre assimilation et diversité culturelle, entre eurocentrisme et afrocentrisme.
- 32 Plus que de simples musiques, le Blues et le Gwo-ka ont entretenu des façons de vivre et de concevoir le monde. Elles ont révélé la spécificité humaine de deux communautés afro-diasporiques au Nouveau Monde. Comme l'a démontré le sociologue anglais Paul Gilroy dans son ouvrage *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience* (1993), elles révèlent également le lien solide, peu important leurs origines continentales et leurs nationalités présentes, entre les peuples de la diaspora africaine qui ont subi la traversée de

l'Atlantique. Si la culture est une main tendue, nous voulons croire que ces peuples se tendent encore la main aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

- Abenon, L.R. (1992). *Petite histoire de la Guadeloupe*, Paris, L'Harmattan.
- Amiri, B. (1963). *Blues People*, Finlande, Payback Press.
- Baldwin, J. (1963). *La prochaine fois le feu*, Paris, Gallimard.
- Bastien, D. M. Lemoine et al. (1989). *Antilles : espoirs et déchirement de l'âme créole*, Paris, Autrement.
- Brandily, M. (1998). *Introduction aux musiques africaines*, Actes Sud.
- Davidas, L. (1997). *Chemin d'identité : Leroi Jones/Amiri Baraka et le fait culturel africain-américain*, Kourou, Ibis Rouge.
- Dubois, W.E.B. (1903, 2004). *Les âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte.
- Guillerm, F.X. (2007). In *(dépendance) créole*. Pointe-à-Pitre, Jasor.
- Guilroy, P. (1993-2003). *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, Paris, Kargo.
- Herzhaft, G. (1997). *La grande encyclopédie du Blues*, Paris, Fayard.
- Lafontaine, M.-C. (1982). « Balakadri" ou Le bal de quadrille au commandement de la Guadeloupe : un sens, une esthétique, une mémoire », *Présence Africaine*, 121-122 : 72-108.
- Pépin, E. (1996). *Tabour-Babel*, Paris, Gallimard.
- Pineau, G. (2007). *Guadeloupe d'antan : La Guadeloupe à travers la carte postale ancienne*, Paris, HC.
- Planter, N.I. (2007). *Creating Black-Americans*, New-York, Oxford University Press.
- Springer, R. (1999). *Fonctions sociales du blues*, Marseille, Parenthèses.
- Traini, C. (2008). *Musique en colère*, Paris, Presses de Sciences-Po.
- Urie, A. et F. Urie (1991). *Musique et musiciens de la Guadeloupe*, Paris, L'Harmattan.

NOTES

1. Il s'agit du chanteur de Blues africain-américain Jericho Carter originaire de Forrester City. Il enseigna l'art du blues au chanteur caucasien Billy Lee Riley. Par respect pour son mentor, Riley empruntait parfois son nom lors de ses performances scéniques.
2. Todd Titon Jeff, *Downhome blues lyrics: an anthology from the post-World War II era, 1990 : 77*. Traduction de l'auteur S.Gadet.
3. Album : Gwo-ka traditionnel, Anzala et son groupe « Ka-kay sonné », Titre : Arété véyé mwen, 2002.
4. Site internet de la Médiathèque Caraïbe dont la mission est de faire valoir l'héritage culturel des pays de la Caraïbe : www.lameca.org

5. Idem

6. Entretien accordé à Radio France Internationale le 25 Août 2004 à Paris (www.rfi.fr).

RÉSUMÉS

L'article s'intéresse à l'interculturalité entre deux phénomènes culturels que sont le Gwo-ka et le Blues issus de la diaspora africaine aux Amériques. Le Gwo-ka est une expression culturelle née en Guadeloupe, île française située dans la mer des Caraïbes. Le Blues est également une expression culturelle née dans le Sud des États-Unis. À partir de l'analyse de leur « matrice » sociohistorique, il s'agira de mettre en évidence les rapprochements entre les différentes fonctions socioculturelles. Nous tenterons de comprendre si la théorie de l'Atlantique Noir de Paul Gilroy, reliant les communautés afro-diasporiques du Nouveau Monde, est valable dans le cadre de notre sujet d'étude.

The article deals with the intercultural exchanges between two cultural movements rooted in the African Diasporas. In Guadeloupe, a French island in the Caribbean, Gwo-ka was born on the plantation in the 17th century. Blues appeared in the southern United-States by the end of the 19th century. In order to illustrate the similarities between these two afro-diasporic cultural phenomena, the article first examines the economic and social factors that prompted their emergence. Second, it compares their socio-cultural functions within their respective communities. Using Paul Gilroy's theory of the Black Atlantic, the article concludes with a questioning of his thesis within the framework of the present study.

INDEX

Keywords : Blues, south

Index géographique : Caraïbe, Guadeloupe, Etats-Unis

Mots-clés : interculturalité, diaspora, Gwo-ka, sud

AUTEUR

STEVE GADET

Docteur en Études Anglophones, CRILLASH - Université des Antilles et de la Guyane,
steve.gadet@gmail.com