



COLLOQUE



LA RECHERCHE SUR LES ESCLAVAGES DANS LE MONDE : UN ÉTAT DES LIEUX

7 - 9 NOVEMBRE 2022
Agence Universitaire de la Francophonie
Campus UCAD - Dakar - Sénégal



SÉQUENCE 4

PRODUCTIONS CULTURELLES ET ESCLAVAGES (I)

Marie-Hélène LAUMUNO

Université de Besançon, France

« La traversée de l'Atlantique en bateau négrier, une mémoire portée par la chanson populaire en Guadeloupe »

INTRODUCTION

La traversée de l'Atlantique des captifs africains mis en esclavage est un fait historique oublié de longue date par la mémoire, en Guadeloupe. L'unique représentation du voyage par des gravures du bateau négrier illustrant ça et là des manuels scolaires, laisse deviner une promiscuité et un entassement des corps pour un voyage qui se devine long et périlleux. Toutefois, le captif africain mis en esclavage est d'abord représenté dans une chanson populaire douce, langoureuse dégageant une émotion de tristesse. C'est « La prière de l'esclave » (Daniel Forestal, †2013, 83 ans) comme l'indique le titre. Mais, la chanson occulte la traversée du captif pour ne retenir que la pénibilité des tâches agricoles qui sont confiées au cultivateur servile de même que la misère qu'il vit au quotidien. Il faut attendre les années 1980 pour que l'inspiration d'autres jeunes artistes porte sur le voyage du captif africain réduit à la servitude durant trois siècles. Ces artistes mettent en lumière les douleurs du voyage et de la déportation.

UNE MÉMOIRE PROPULSÉE PAR LA RÉVOLUTION MÉMORIELLE

L'affirmation nationaliste des années 1980 se manifeste par de nouveaux groupes politiques, des actes de revendication nationaliste, des structures de communication audio-visuelle qui réveillent d'autres mémoires pour l'esclavage. Ainsi, en Guadeloupe, un énoncé : *A pa Schoelcher ki libéré nèg¹* vient perturber une mémoire séculaire, celle de Victor Schoelcher comme unique abolitionniste et le courant abolitionniste comme seul facteur de l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises. Le mythe et la mémoire sont déstabilisés en même temps. L'historien intervient ainsi dans la relecture de la mémoire de l'esclavage négrier. Depuis cet ouvrage publié par le SGE (Syndicat Général des Enseignants de la Guadeloupe) en 1983, d'autres mémoires se construisent. L'historien, par ses travaux participe à cette construction. Des poètes de même que des auteurs-compositeurs interviennent aussi dans cette construction. Cette nouvelle lecture de l'abolition de l'esclavage négrier est une révolution mémorielle car, désormais, elle incite à rechercher d'autres figures héroïques à célébrer. La mémoire de ces héros jusque-là enfouie se réveille peu à peu tandis que celle de Schoelcher, héros français s'éteint peu à peu. Les mémoires agissent en interaction rappelant le principe des vases communicants. Puisant dans la lutte anti-esclavagiste du début du XIX^e siècle, la mémoire des héros de cette lutte se réveille. Elle impulse à son tour le réveil des mémoires des héros locaux de la lutte anti-esclavagiste et nourrit l'imaginaire autour de la vie de l'esclave, de la traversée de l'Atlantique aux Amériques. D'où de nouvelles chansons par des auteurs et groupes musicaux dont la diffusion par les radios et télé facilite l'appropriation et enrichissent le paysage musical populaire. Le captif africain prend place dans les mémoires de l'esclavage depuis le voyage qu'il effectue jusqu'au travail sur l'habitation.

I - CHANTER LA MÉMOIRE DU VOYAGE TRANSATLANTIQUE NÉGRIER I - A - LES AUTEURS ET LEURS CHANSONS

Pour étudier ce chant mémoriel, nous nous appuyons sur 4 titres médiatisés entre 1980 et 1992 et devenues, par leur succès des titres de référence dans le répertoire musical de Guadeloupe. Nous sélectionnons celles qui citent explicitement le bateau négrier. Leurs auteurs respectifs sont des Guadeloupéens trentenaires durant la période indiquée. Ce sont

¹ L'étude est réalisée par Jean-Pierre Sainton, historien, enseignant et membre du syndicat.

Luc-Hubert Séjor, Éric Cosaque, Joël Nanquin, Patrick St Éloi. Ils appartiennent majoritairement au groupe des Afro-Guadeloupéens. En dehors du patronyme St Éloi, leurs patronymes respectifs, Cosaque, Nankin, Séjor ont été attribués à un affranchi de 1848 dans les communes respectives de Grand-Bourg Marie-Galante ou de Port-Louis, de Capesterre Marie-Galante, de Sainte-Anne. Ces jeunes sont tous sensibilisés à la cause nationaliste. En effet, Luc-Hubert Séjor et Éric Cosaque résident à Paris et enregistrent leurs chansons dans cette ville. C'est là que ces artistes participent aux réunions et spectacles de conscientisation politique de l'AGEG (Association Générale des Étudiants Guadeloupéens) et de l'AGTAG (Association Générale des Travailleurs Antillo-Guyanais). L'inspiration de ces deux auteurs-compositeurs se nourrit dès lors, des idées nationalistes. Par ailleurs, en Guadeloupe, au milieu des années 1980, des mouvements culturels et musicaux comme le Mouvement Kiltirel Akiyo et le groupe Kassav s'emparent des idées nationalistes pour jeter un regard neuf sur l'histoire de la Guadeloupe et de la Martinique, soutenant de la sorte, les nouveaux repères préconisés par le nationalisme politique parmi lesquels le *gwoka*² et la langue créole. C'est ainsi que la mémoire de la traversée de l'Atlantique trouve sa place dans le récit et l'émotion musicale des chansons créées par ces auteurs :

Prèmyé vwayaj, Luc-Hubert Séjor, 1980 : Un bateau sorti du Congo traverse les grandes eaux pour atteindre la Guadeloupe après une longue période de navigation. Dans la cale de ce bateau sont disposés des passagers enchaînés. L'auteur-compositeur interprète ce voyage comme le tout premier effectué par les Afro-Guadeloupéens. Cette chanson est un *kaladja* dont l'émotion rendue est la tristesse et l'amertume par la lenteur du rythme. Il faut tout de même souligner qu'au cours des décennies précédant la sortie de ce titre, des chansons *gwoka* bâties sur la musique *kaladja* étaient jouées sur des rythmes rapides. Le contraire était aussi vrai. Alors le *kaladja* de la chanson de Luc-Hubert Séjor, pour la période semble être un rythme lent et langoureux délibérément choisi pour rendre une émotion particulière.

Nou rivé obò menm bato-la, Éric Cosaque, vers 1981-1982 : Des Caribéens résidant en France hexagonale doivent cultiver l'unité parce que leurs ascendants ont effectué un même voyage à la suite duquel ils sont devenus des ressortissants des différents territoires de la Caraïbe. Cette chanson est construite sur le même rythme que la précédente et dégage la même émotion.

An ba chenn-la, Patrick St Éloi, 1985 : Les Guadeloupéens et Martiniquais quittent leur terre natale pour s'installer en des lieux lointains afin de promouvoir la musique représentative de cette terre qui leur est chère, où le bateau négrier a déposé leurs ascendants. C'est pourquoi ils n'y renoncent pas d'autant qu'ils y trouvent l'amour. Leurs ascendants, enchaînés ont traversé l'Atlantique pour atteindre cette destination. Le fait historique est douloureux mais la chanson peut se danser en dégageant de la joie.

Si yo mandé pou mwen, Joël Nankin (auteur) et Michel Halley (compositeur et interprète), 1992 : Ne les cherchez plus sur le continent africain quel que soit le pays considéré car ils ont été transportés loin de chez eux, par bateau et éparpillés dans la Caraïbe. La musique de cette chanson emprunte son rythme au *menndé* rapide joué lors des *déboulé* (marche militaire

² Pratique socio-culturelle musicale et chorégraphique aux tambours de fondement africain, en Guadeloupe.

rythmée aux tambours du Carnaval). C'est un rythme saccadé qui dégage un sentiment de détermination. Ce rythme convient aussi à la revendication, à la dénonciation, à la lutte.

I - B - IMAGINER LA TRAVERSÉE DE L'ATLANTIQUE POUR CONSTRUIRE LE TEXTE

L'imaginaire dominant est celui d'une traversée empreinte de souffrances. Les chansons se nourrissent de cet imaginaire douloureux qui s'exprime par les images et par les mots. Ainsi, *Prèmyé vwayaj* retrace le trajet du bateau négrier du continent africain à la Guadeloupe. Désigné par Kongo, le continent est ainsi réduit à un pays ou à une ethnie à cause de la 2^e vague de migration africaine par lequel le terme *Kongo* est devenu populaire. C'est le nom de lieu ou de peuple africain avec lequel les Guadeloupéens sont les plus familiarisés. Le mot *Kongo* se retrouve dans d'autres chansons populaires. Aux yeux des auteurs-compositeurs, le *Kongo* ou Congo en tant que peuple ou lieu, c'est l'Afrique ou les Africains. Pour les autres chansons, sans retracer le trajet du captif, le bateau négrier est cité 1 à 2 fois. L'acte de transporter est associé à l'acte de déporter à travers les termes : *lagé, rantré, menné, chayé, dépozé, senné, vwayajé*. Ces termes renvoient au transport dans des conditions et des contextes divers. De même est imaginée la distance qui sépare désormais les descendants des captifs et ceux qui sont restés sur le continent africain en utilisant la répétition pour exprimer la profondeur de la séparation :

an vwayajé lwen lwen lwen lwen (j'ai voyagé très loin)

Apré davwa i navigé , i navigé ...(Après avoir beaucoup navigé)

Les moyens de prélèvement des captifs sont aussi imaginés : divertir pour capturer (*menné-y dansé bodlanmè-la/* les emmener danser en bord de mer) de même la répartition des captifs est imaginée comme arbitraire : *Ki ou sé Dominiken* (que vous soyez Dominicains), *Matinik yo chayé-mwen* (En Martinique on les a charroyés), *Péyi Gwadeloup yo menné-mwen* (En pays Guadeloupe, on m'a emmené)...

Les passagers du bateau sont décrits comme les ascendants de tous les Afro-guadeloupéens quelle que soit leur catégorie sociale aujourd'hui. Ces ascendants ont tous connu les mêmes souffrances au cours du voyage. De même des personnages typiques de l'Afrique imaginée sont présents comme le sorcier ou le *tanbouyé* (musicien aux tambours).

I - C - ADAPTER LA STRUCTURE MUSICALE POUR DIFFUSER LE MESSAGE

La structure de l'ensemble des chansons, quel que soit le genre musical considéré, répond à la technique de l'antienne où, à un soliste répond un chœur. En créole guadeloupéen cette technique se nomme *chantè/répondè*. Le contenu du *répondè* garde sa stabilité littéraire et musicale tout au long de l'interprétation alors que le *chantè* peut s'offrir des improvisations. Pour la grande majorité des chansons retenues, c'est au *répondè* qu'est confié le message avec des différences tout de même entre les *répondè* de chacune des chansons. En effet, un *répondè* unique est prévu pour la chanson *Prèmyé vwayaj* et pour *An ba chenn-la* quoique pour ce dernier titre un autre *répondè* revient par endroits. En revanche, deux *répondè* interviennent dans la chanson *Si yo mandé pou mwen*. Parfois, le titre même de la chanson

devient le *répondè*. Il est vrai que dans la chanson *gwoka* et le genre musical *zouk* qui s'en inspire, le *répondè* est la composante par laquelle la chanson s'identifie. C'est cette composante qui favorise la mémorisation du message et sa diffusion. Toutefois, des chansons peuvent adopter cette même structure sans confier le message au *répondè*. C'est le cas de *Nou rivé an menm bato-la* dont le *répondè* se compose d'onomatopées même si par endroits un autre *répondè* intervient avec des mots. Dans le répertoire du *gwoka*, ce type de chansons est généralement bâti sur une même mélodie déclamée en paroles pour le *chantè* (couplet) et en onomatopées pour le *répondè* (refrain). En dépit de cette particularité, le constat général est celui de l'importance du texte, pour la chanson mémorielle. Il peut être admis qu'il soit même plus important que la musique de la chanson, tant pour le *gwoka* que pour le *zouk*. Cette primauté du texte s'explique par le fait que l'auteur-compositeur lui confie le récit d'une histoire vraie certes, mais qu'il imagine d'après ses propres représentations. C'est par cet imaginaire qu'il reconstruit une histoire qui s'imprime dans les mémoires. Ainsi, le récit du voyage transatlantique des captifs africains réduits à la servitude devient populaire parce que repensé par des auteurs-compositeurs qui diffusent leur perception du voyage en musique. Et cette perception évolue dans la complexité.

II - CHANTER ET DANSER L'ATLANTIQUE, UNE MÉMOIRE ENTRE CRISTALLISATION ET OUVERTURE

Les deux titres qui décrivent l'aspect le plus douloureux et le plus inhumain du voyage oscillent entre une cristallisation de la mémoire du voyage telle qu'elle est diffusée depuis les années 1980 et une certaine ouverture vers une mémoire plus inclusive. En effet, la chanson *An ba chenn-la* (1985) de Patrick St Éloi, tout en martelant cette condition du voyage transatlantique des captifs africains invite à dépasser l'épreuve. Cette invitation se fait de manière indirecte à travers la scène d'une rencontre de l'amour, sur le territoire d'accueil de ses ascendants.

Sé la bato-la dépozé mwen (C'est là que le bateau m'a déposé)

Mèsi Mèsi Bondyé (Grand Merci au Bondieu)

Asi on pyé fromajé (Sur un fromager)

Non a-w é non an mwen té ja maké (Ton nom et le mien étaient déjà écrits)

L'auteur décrit cette rencontre comme un destin commun qui unit deux êtres en ce lieu de déportation. Un destin empreint de spiritualité par les mystères qui entourent le fromager aux Antilles.

Mais de manière plus directe l'auteur-compositeur appelle au dépassement de l'épreuve du douloureux voyage pour grandir. Sa chanson tout en dénonçant cette traversée de l'Atlantique invite à la résilience. Sa démarche renvoie à l'appel initié par Marcus Garvey (1937) repris et popularisé par Bob Marley (*Redemption Song*, 1980). En 1985, dans *An ba chenn-la*, Patrick St Eloi la renouvelle en utilisant la langue populaire cette fois, intime et accessible à tous. Cet appel à la résilience est lancé par égard pour les captifs africains passagers du bateau négrier qui ont péri au cours de ce voyage et n'ont pas pu bénéficier de l'attribution de ce territoire qu'est la Guadeloupe autant que ceux qui y ont été débarqués.

Ni dé syèk bato-la rantré (Cela fait plusieurs siècles que le bateau est entré)

Ni sa ki pa janmé rivé (Il y en a qui ne sont jamais arrivés)

Èskè lèspri an-nou maré toujou (Notre esprit est-il encore attaché)

Anba kal a bato-la (Sous la cale du bateau ?)

Mais cette idée n'est pas celle qui est retenue à la sortie de l'album. Elle est encore marginale jusqu'aux années 2000. Et, lorsque Luc-Hubert Séjor, en 2020, réitère la mémoire du voyage transatlantique des captifs africains, la chanson *Prèmyé vwayaj*, reprise dans un clip, s'intitule, *Lé zansèt* (Les ancêtres). Le clip musical et chorégraphique revisite le titre initial. Contrairement à la version de 1980 exécutée dans la structure dite traditionnelle du chant gwoka ; à savoir *chantè/répondè/tanbouyé*³, cette fois, 40 années plus tard, le chant est interprété conjointement par l'auteur, artiste noir et Laura Clauzel, artiste blanche. La chanson du clip est bilingue et le texte accorde plus de place au français qui porte le *chantè* (couplet) tout en mobilisant le *répondè* pour le message principal. La réunion des deux langues parlées en Guadeloupe, dans une même chanson mémorielle, peut être entendue de manière inconsciente, comme un élargissement de cette mémoire à l'espace francophone. La chanson en appelle ainsi à une célébration commune de cette mémoire par les descendants d'esclavisés et les descendants d'esclavagistes. Cependant, ce dont l'auteur a conscience en réalisant ce clip se révèle dans son discours qui demeure le même qu'en 1980. Interrogé sur les raisons pour lesquelles il est passé par le clip pour retracer la traversée de l'Atlantique de ces captifs réduits à la servitude voilà sa réponse :

« J'ai utilisé un clip parce qu'il était important de mettre en image les premiers rouages de ma réflexion à propos du titre « Prèmyé vwayaj » (Premier voyage). Il est sorti en 1980. Il traite des Africains qui sont arrivés enchaînés dans les cales des bateaux négriers. Le texte raconte que le bateau venait du Kongo, je veux dire par là, l'Afrique. Le bateau a pris les hautes mers. Tous les Noirs de la Guadeloupe sont arrivés enchaînés dans les cales du bateau parce que les Africains mis en esclavage sont les ancêtres noirs de tous les Noirs du pays. Ils ont été extraits de leurs régions mais ils n'ont pas perdu leur âme à savoir le son de leur tambour qu'ils portaient dans leurs entrailles pour se soulager des dures conditions de vie. Le clip montre aussi comment le son du tambour leur fût salutaire à leur libération »

Ces propos révèlent que la mémoire de cette traversée est encore réservée aux descendants des captifs Africains. Mais, la musique du clip est pensée comme une rencontre entre des musiques *gwoka* et une nouvelle musique urbaine. Ainsi, *menndé*, *toumblak*, *banjogita*⁴ et *dance hall* ne font qu'un pour rythmer ce clip . L'auteur, septuagénaire révèle par ce choix, sa disposition à s'ouvrir à d'autres supports musicaux pour célébrer cette mémoire. Il décide de confier à la jeune Compagnie guadeloupéenne de danses ANAMNESIS-K la charge de la partie chorégraphique du clip. Ces jeunes danseuses accordent une autre orientation à cette mémoire..

³ Chanteur (lead)/répondeurs (chœur)/tanbouyé (musicien au tambour).

⁴ Énoncé rythmé d'onomatopées en voix de gorge.

En effet, la compagnie a délibérément choisi le bord de mer comme cadre. C'est davantage la mer qui est représentée comme symbolique du passage même si l'essentiel de la chorégraphie se déroule sur le bord de mer. D'ailleurs, la chorégraphie se termine dans l'eau même. Cette symbolique est celle de la condition des transportés vers la Caraïbe d'après la directrice artistique de la troupe :

« C'était intéressant d'avoir la mer en arrière-plan par rapport à cette histoire : la vague, c'est le lieu du passage, le lieu de la mort. Être Caribéen, c'est être charroyé au-delà de la mer ; *Carried Beyond*, transporté au-delà et c'est justement une représentation de « l'Atlantique Noir⁵ ». Cet « Atlantique Noir » c'est aussi là que se trouvent les corps (cadavres) noirs ».

Si l'auteur de la chanson célèbre la mémoire de la traversée de ses ancêtres africains, la compagnie de danse offre à cette chanson une chorégraphie plus inclusive, celle de tous ceux qui ont migré de gré ou de force en Guadeloupe en empruntant ce même Océan Atlantique. La condition du colonisé qu'elle que soit son origine est décrite dans le choix des costumes par la directrice de la troupe : « Dans un sens, on part de l'esclavage pour élargir aussi le propos en parlant de tous les corps qui ont été racisés, colonisés et qui constituent notre créolité d'une certaine manière ». Une autre génération imagine le voyage . Une autre mémoire est en marche.

CONCLUSION : CE QUE LE RÉVEIL DE LA MÉMOIRE DE LA TRAVERSÉE DE L'ATLANTIQUE DIT DU RÔLE DE LA CHANSON POPULAIRE DANS LA CONSTRUCTION DE LA MÉMOIRE DE L'ESCLAVAGE

La chanson populaire s'appuie sur un imaginaire douloureux pour répondre au besoin de mémoire. Par ailleurs, pour servir la mémoire de l'esclavage , la chanson populaire adopte une démarche artistique qui combine deux genres littéraires à savoir le récit et la chanson d'une part et intègre dans la créativité artistique des faits historiques. Cette démarche inscrit les artistes des chansons mémorielles de l'esclavage dans une nouvelle façon de penser le monde, sans doute une pensée décoloniale du monde. Ainsi, pour la construction de la mémoire, la chanson populaire est à la fois une œuvre d'art et une tribune de diffusion d'une image et d'une pensée. Elle aide à construire une mémoire oubliée, masquée par une autre mémoire. En ce sens, la chanson populaire peut être un outil de décolonisation de la mémoire en soutenant des révolutions qui corrigent des mémoires imposées et enrichissent un nouveau paysage mémoriel. Enfin, la chanson populaire en fonction de ses interprétations par des générations différentes, peut demeurer le support mémoriel d'un groupe social ou encore réunir l'ensemble des groupes qui composent une société guadeloupéenne autour d'une mémoire commune et plus inclusive.

⁵ Paul Gilroy, *L'Atlantique Noir : modernité et double conscience*, Editions Amsterdam, 1993.

DISCOGRAPHIE

Bob MARLEY, Redemption Song, Album vinyle Uprising, 45T, 1980.

Daniel FORESTAL, La prière de l'esclave, Disques Debs, 2012, réédition (1ère édition vers les années 1960-70)

Éric COSAQUE, Nou rivé obò menm bato-la, Album vnyile 33T, Yien Ki sa, Paris, 1982 (réédition CD 2000, Erick Cosaque Productions.

Joël NANKIN, Michel HALLEY, Si yo mandé pou mwen, Album vinyle Akiyo Mémoires , Sonodisc, Guadeloupe, 1992.

Luc-Hubert SÉJOR, Prèmyé vwayaj, Album vnyile, 33T, Spiritual Songs, 1980.

Lukuber SÉJOR, Lé Zansèt, Clip, 2021

Patrick SAINT- ÉLOI, An ba chenn-la, Album vinyle, Kassav, SARL Zouk, 1985.

BIBLIOGRAPHIE

CHIVALLON Christine, *L'esclavage du souvenir à la mémoire, Contribution à une anthropologie de la Caraïbe*, Collections Esclavage, Karthala-CIRECS, 2012.

GILROY Paul, *L'Atlantique Noir : modernité et double conscience*, Editions Amsterdam, 1993.

LAUMUNO Marie-Hélène, *Gwoka et politique en Guadeloupe, 1960-2003, 40 ans de construction du « pays »*, L'Harmattan, 2011.

MARC CHEB SUN, *L'Histoire de l'Esclavage et de la traite négrière, 10 Nouvelles approches*, Librio, 2022.

SGEG (Syndicat Général de l'Éducation en Guadeloupe), *A Pa Schoelcher ki libéré nèg*, Pointe-à-Pitre, 1983.

SOLBIAC Rodolphe, *La destruction des statues de Victor Schoelcher en Martinique, L'exigence de réparations et d'une nouvelle politique des savoirs*, Collections Questions Contemporaines, L'Harmattan, 2022.

SOLBIAC Rodolphe, *Penser et Repenser le post-colonial dans le monde Atlantique*, Collections Questions Contemporaines, L'Harmattan, 2022.

AUTRE

Interview Luc-Hubert Séjor dit Lukuber, 20 mai 2021, Douville Ste Anne, Guadeloupe.

Interview Stéphanie Mélyon-Reinette, 8 juin 2021, Réponse par email.