

Doctorant en ethnologie à l'université Paris Descartes, **Noé Grenier** travaille sous la direction de Francis Affergan. Ses recherches portent sur le politique et la jeunesse en Guadeloupe.

**Mots-clés** : Guadeloupe - carnaval - reculturation - tradition - transmission

## Ethnologie du *mas* : « reculturation », transmission et modernité en Guadeloupe

Noé Grenier,  
*université Paris Descartes*

La société guadeloupéenne donne à voir des modes de transmission culturelle hétéroclites. De ruptures et de pertes résultent des processus de réinvention, de recombinaison et de recollage, qui révèlent une culture créative et vivace. En cela, le terrain guadeloupéen est à même de nourrir une réflexion à partir de la notion de transmission. En se basant sur une ethnographie du carnaval guadeloupéen, cet article propose de questionner le nœud problématique autour duquel s'articulent les notions de transmission, d'acculturation, de créolisation et de modernité.

Le temps où les sciences sociales occidentales se représentaient ce qu'on appelait alors des « sociétés traditionnelles » comme des sociétés figées dans la stricte reproduction de la coutume est aujourd'hui révolu. Dans l'optique ancienne, la transmission fidèle prévalait sur l'innovation, cette dernière restant le privilège des sociétés occidentales, que Claude Lévi-Strauss qualifiait de sociétés « chaudes ». En conséquence, l'existence des cultures telles que les étudiaient les ethnologues dépendait d'une transmission culturelle fidèle et efficace. Qu'il y eût une rupture dans cette transmission, ou une immixtion d'éléments exogènes sous l'influence de la colonisation, signifiait *ipso facto* la dénaturation de l'objet d'étude ethnologique. Ainsi Malinowski écrivait-il en avant-propos des *Argonautes du Pacifique occidental* :

« L'ethnologie se trouve dans une situation à la fois ridicule et déplorable, pour ne pas dire tragique, car à l'heure même où elle commence à s'organiser, [...] voilà que le matériau sur lequel porte son étude disparaît avec une rapidité désespérante. » (Malinowski, 1989 : 52)

Le présupposé à l'œuvre dans cet amer constat d'une entropie mondialisée est celui d'un lien organique entre transmission et culture (parfois confondue avec le groupe humain). Ces deux termes sont ainsi liés par un rapport d'implication réciproque : pour qu'on puisse parler de culture, encore faut-il que des éléments se transmettent. Inversement, le fait que des choses (pratiques, savoirs, valeurs, etc.) se transmettent est à la fois l'indicateur et la condition de la culture. Toute rupture dans la transmission, toute perturbation et changement exogènes signifieraient en quelque sorte la mort de la culture ou, au moins, sa déchéance en tant qu'objet d'étude. Ainsi la « modernité » subséquente à l'expansion coloniale de l'Occident ne fut-elle d'abord comprise par les ethnologues que par son caractère déstructurant et uniformisant des cultures. Il fallut attendre le développement des travaux sur ce qu'on appelait alors les « Amériques noires » pour que les contacts et les mélanges culturels deviennent un thème de recherche légitime. Melville Herskovits (1958), parti à la recherche des « survivances » africaines dans le Nouveau Monde, proposa le concept d'acculturation. Ce concept visait à rendre compte des

processus de contacts culturels par lesquels des groupes assimilent, bon gré mal gré, des « traits culturels » exogènes. Je ne m'attarderai pas sur les limitations du concept, qu'il soit trop générique devant une réalité trop complexe ou que l'identification de « traits culturels » pose problème. Ce qu'il importe de noter, c'est la nouvelle perspective qu'ont ouverte les travaux de Melville Herskovits et, à sa suite, ceux de Roger Bastide. Dès lors, les contacts et les changements culturels devenaient un objet d'étude légitime et l'obsession de l'ethnologie classique pour « l'authenticité » pouvait enfin être abandonnée. À ce titre, le paradoxe est intéressant : c'est à travers la recherche de « survivances » que la voie fut ouverte à une ethnologie *de* et *dans* la modernité. Pour autant, il ne me semble pas que ce changement marque réellement une rupture radicale avec les conceptions classiques de la transmission et de la culture. Dans sa construction, le terme même d'acculturation n'évoque-t-il pas une dénaturation ou une altération d'une culture « vierge » ?

C'est l'anthropologue américain Marshall Sahlins qui décela et critiqua avec le plus d'acuité cette conception classique et nostalgique du changement culturel. Dans « L'adieu aux Tristes Tropiques » (2007 : 265-301), M. Sahlins nous propose un renversement de perspective en démontrant que, loin de subir une modernité déstructurante qui « adultère » (Sahlins, 2007 : 289) les cultures, les groupes humains participent activement à cette modernité pour développer leurs propres cultures. Cette participation prend alors la forme d'un détournement, d'une annexion à d'autres fins ou encore d'une réappropriation de la modernité. M. Sahlins synthétise ainsi ce retournement de perspective :

« La fabrication plus ou moins consciente de culture en réponse à ces impérieuses 'pressions' extérieures est un processus normal – dialectique ou schismogène peut-être, mais certainement pas pathogène. » (*Ibid.* : 288)

M. Sahlins nomme cette participation « indigénisation de la modernité » et appelle à une ethnographie de l'« indigénisation de la modernité », tant dans l'étude de ce qu'il nomme le « develop-man<sup>1</sup> » que dans l'étude des traditions inventées. Il oppose explicitement cette conception du changement culturel et de l'historicité des sociétés aux théories de l'acculturation lorsqu'il écrit :

« C'était une aspiration à la nostalgie que cette forme d'ethnographie, inspirée par les afféteries théoriques du progrès qui transformaient notre perception des autres en visions fugitives des temps passés, pourvu, bien sûr, que les autres ne soient pas 'acculturés'. » (*Ibid.* : 301)

La transmission culturelle interroge directement cette articulation problématique entre les notions d'acculturation, de modernité et d'« indigénisation de la modernité ». Qu'est-ce qui fonde la vitalité d'une culture ? Une transmission efficace ou la capacité à « indigéniser » la modernité ? Et, dans le deuxième cas, qu'est-ce qui se transmet et comment ? Par ailleurs, nous ne sommes pas tenus de nous positionner entre, d'une part, la vision classique d'une culture qui est d'autant plus vivace qu'elle se transmet efficacement et qui se dénature par l'immixtion d'éléments exogènes et, d'autre part, la conception de groupes humains qui maintiennent et transmettent leurs structures sociales et culturelles par une « indigénisation de la modernité ». Au contraire, cet article vise à montrer que les variations, les déstructurations et les ruptures dans la transmission (qu'elles soient subséquentes à des phénomènes d'acculturation, des « pressions extérieures » ou tout simplement à des oublis) sont autant d'espaces laissés libres pour la créativité culturelle et l'invention de nouvelles

<sup>1</sup> - Processus de « développement néo-traditionnel » qui consiste, pour l'autochtone, à s'approprier des éléments de la modernité, comme des biens matériels, non pas pour se rendre semblable à l'Occident mais pour « obtenir plus de sa propre culture » (*Ibid.* : 290).

formes et pratiques propres à proposer un cadre culturel nouveau, adapté à la modernité. On aurait ici à étudier ce qu'Eric Hobsbawm et Terence Ranger (1983) ont appelé des traditions inventées, quoique, là encore, il faille se demander si nous sommes bel et bien face à des pratiques que l'on cherche à ancrer rétrospectivement dans un passé réel ou imaginé ou s'il s'agit de pratiques dont le caractère résolument novateur est assumé.

Il y a fort à parier que l'étude de la société guadeloupéenne et, plus généralement, de ce que Francis Affergan (1997) appelle les « mondes créoles » est à même d'apporter une lumière nouvelle sur ce nœud problématique. Après tout, si aux Fidji, c'est l'indigène qui annexe la modernité au profit de son propre développement, n'est-ce pas la modernité elle-même qui, en Guadeloupe et dans tous les mondes créoles, a construit l'indigène ? La société guadeloupéenne est jeune de quatre siècles et n'a cessé de se construire, depuis sa violente genèse jusqu'à aujourd'hui, par des mécanismes d'acculturation généralisés et réciproques. À tel point qu'on peut considérer que l'atavisme supposé par l'idée de transmission culturelle a joué un rôle négligeable dans l'histoire culturelle de l'île. De ce point de vue, F. Affergan décrivait les Antilles françaises comme des « cultures en forme d'acculturation » (*Ibid.* : 167). Ce processus d'acculturation réciproque est synthétisé dans le concept de créolisation, qui connaît aujourd'hui un franc succès dans les recherches sur les sociétés antillaises. La créolisation exprime l'idée de l'émergence d'une configuration culturelle nouvelle, inédite et imprévisible<sup>2</sup>, résultant de la mise en contact violente de populations et de cultures diverses dans une situation de domination. Beaucoup d'auteurs considèrent que ce processus de créolisation serait continu.

Cette dynamique d'acculturation a pris une nouvelle dimension à partir de l'après-guerre. L'intégration administrative de la Guadeloupe à l'État français, couplée au mouvement global de la mondialisation, a amplifié le phénomène depuis quelques décennies. Le visage de la société guadeloupéenne a changé. Des pratiques et des savoirs sont tombés dans l'oubli ou ont été marginalisés. Il y a eu dans l'histoire récente de la Guadeloupe comme une grande rupture dans la transmission. Cette rupture est souvent comprise par les individus comme un conflit de générations et elle est vécue, par les plus anciens, comme la mort annoncée de la société guadeloupéenne. Depuis une trentaine d'années, l'identité – tant culturelle que politique – est devenue peu à peu une préoccupation travaillant toute la société guadeloupéenne, au point de devenir parfois une véritable obsession dans les milieux intellectuels et artistiques. Ce développement de la préoccupation identitaire, qui s'est automatiquement mué en revendication identitaire dans de nombreux cas, est sans doute la conséquence des deux constats précédents. Ce dynamisme identitaire ne s'exprime pas tant par la question : *qui sommes-nous ?* que par la question : *qu'est-ce qui nous appartient en propre ?*

Ce questionnement a induit un changement dans les valeurs. De nombreuses pratiques jusqu'alors marginalisées ont été investies d'une valeur nouvelle. Elles devaient servir de point d'ancrage identitaire dans le flot tumultueux de la mondialisation. Un certain nombre de pratiques tombées en désuétude et menacées d'oubli ont été alors récupérées, amendées et enrichies, à tel point qu'on peut parler, dans de nombreux cas, d'une véritable réinvention. On a ainsi affaire à des dynamiques culturelles dans lesquelles la créativité et la production culturelles semblent l'emporter sur la reproduction (toujours plus ou moins fidèle) que présuppose l'idée de transmission.

<sup>2</sup> - Imprévisible en cela qu'elle ne dépend pas tant des éléments mis en contact que de l'interaction et de l'interpénétration de ces éléments entre eux.

Dans cet article, j'explorerai ces dynamiques de créativité culturelle sur la base de réinventions et de recollages à travers une ethnographie du carnaval guadeloupéen. Plus particulièrement, je m'intéresserai à la pratique du *mas*<sup>3</sup> dans le carnaval. Les lecteurs, un tant soit peu familiers des études portant sur l'aire caribéenne et, plus particulièrement, sur les Antilles françaises, ne manqueront pas de penser au très bon article écrit par Stéphanie Mulot sur les *mas* du carnaval guadeloupéen (2003). Dans cet article, S. Mulot étudie la construction de repères identitaires au fil de l'ethnographie d'un groupe de carnaval de Basse-Terre nommé *Voukoum*. Le présent article diffère de celui écrit par S. Mulot, tout en le complétant. Il en diffère, car mon propos n'est pas l'identité mais bien l'étude des ruptures, des variations, des continuités et des recollages dans la transmission culturelle. Il le complète, car il s'appuie principalement sur mes propres observations, réalisées non pas dans la région de Basse-Terre mais dans la région de Pointe-à-Pitre, là où les *mas* tels qu'ils existent aujourd'hui sont apparus. Cet article apporte également un éclairage supplémentaire sur l'histoire du carnaval guadeloupéen depuis les quatre-vingts dernières années, quand S. Mulot relie directement le *mas* contemporain à une histoire beaucoup plus ancienne.

Le *mas*, dont l'existence est ancienne en Guadeloupe, est une pratique liée au carnaval. Avec le temps, cette pratique est presque tombée dans l'oubli et le *mas*, sous sa forme ancienne, n'existe plus. Le *mas* tel qu'il est pratiqué aujourd'hui par certains groupes, bien qu'étant considéré comme le volet « traditionnel » du carnaval contemporain, est en fait le fruit d'une réinvention ou d'une recombinaison faite sur la base d'éléments épars et déstructurés. Cette réinvention s'inscrit dans des logiques propres à la société guadeloupéenne contemporaine. L'analyse de cette pratique nous permettra de décrire des dynamiques culturelles éminemment créatives, signes d'une grande vivacité de la culture guadeloupéenne, en dépit de ruptures évidentes dans les processus de transmission.

Pour éviter toute confusion dans les termes qui sont employés au long de cet article, prenons le temps d'une mise au point sémantique. Le *mas* est la forme de carnaval pratiquée par les *group a po*<sup>4</sup>. Ces derniers sont des groupes de carnaval issus d'un mouvement culturel. Les mouvements culturels, aussi appelés « mouvements de résistance culturelle », sont des associations implantées dans les quartiers populaires et dont l'activité est centrée au départ sur le carnaval. Dans la plupart des cas, ils dépassent la simple dimension carnavalesque, tant par la diversité de leurs activités que par le rôle qu'ils se donnent.

La première section de cet article est essentiellement descriptive : il s'agit de décrire le contexte général du carnaval, avant de parler de la pratique du *mas* et des mouvements culturels. En deuxième partie, je détaillerai la pratique du *mas* en faisant le compte des pertes et des recombinaisons qui ont abouti à sa forme contemporaine. Dans une troisième et dernière partie, je parlerai du *mas* contemporain en tant qu'il est une pratique culturelle intense, déployant un dispositif symbolique riche et profond<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> - Le mot *mas*, bien qu'il se traduise en français par « masque », désigne un ensemble de pratiques relatives au carnaval, et non l'objet qu'il désigne habituellement en français. Ainsi, dans l'usage que font les Guadeloupéens de la langue française, le mot « masque » acquiert une signification supplémentaire.

<sup>4</sup> - « Groupe à peau » en français. Ce nom fait référence au fait que ces groupes utilisent des tambours à peau animale.

<sup>5</sup> - Ce travail s'appuie sur les observations et entretiens que j'ai pu mener au cours des carnivals des années 2011, 2012 et 2013. J'ai participé à des défilés aux côtés du mouvement culturel *Mas a Wobè* à Pointe-à-Pitre.

## Carnaval, *group a po* et mouvements culturels

### *Le carnaval*

Le carnaval est un événement d'importance majeure dans la vie culturelle guadeloupéenne. Il commence dès le premier week-end de janvier et prend de l'ampleur jusqu'à son apothéose : les jours gras et le mercredi des Cendres. Durant cette période, des groupes de carnaval défilent chaque week-end dans les communes de la Guadeloupe.

Le jour du mercredi des Cendres prend la forme d'un rituel sacrificiel, même si le sacrifice est symbolique. Tout le monde est habillé de noir et de blanc, les couleurs du deuil, pour brûler le roi Vaval, un mannequin qui peut représenter un événement marquant de l'année passée ou symboliser un personnage tourné en dérision. Par exemple, le roi Vaval du carnaval officiel de l'année 2012 représentait Dominique Strauss-Kahn et Nafissatou Diallo enlacés. Le groupe que j'ai suivi en 2013 a brûlé un mannequin représentant une femme enceinte en tenue légère, cigare à la bouche et installée dans une poussette pour enfants. En Guadeloupe, une dernière journée vient marquer une pause au milieu du carême en mars. C'est le *vidé*<sup>6</sup> de la mi-carême.

Le carnaval est vécu comme une période de transgression des normes sociales, pendant laquelle on tourne en dérision les valeurs dominantes. Les soirs de carnaval, des gens de tous âges investissent les rues de la ville, qui semble baigner dans une atmosphère électrique. En famille ou avec des amis, une foule nombreuse se presse chaque soir pour faire la fête et regarder les groupes de carnaval défiler.

On peut distinguer trois types de groupes de carnaval. Les cortèges des « groupes à caisse claire » sont les plus chatoyants ou « tape à l'œil ». Le cortège est ouvert par deux personnes (le plus souvent des jeunes filles) tenant une banderole sur laquelle est inscrit le nom du groupe. Elles sont suivies par des danseurs, hommes et femmes, même si les hommes sont rares dans ces cortèges. Les femmes sont réparties des plus jeunes aux plus âgées et les hommes leur succèdent. Ce groupe défile et s'arrête parfois pour faire une chorégraphie. Il est suivi de près par l'orchestre, composé de joueurs de caisse claire, de trompettistes et de joueurs de gros tambours basses de fanfare. Les costumes faits de paillettes, de plumes et de tenues légères se veulent aguichants et coûteux.

Un deuxième type de groupes, parfois appelé *timass*, réunit surtout des enfants et de jeunes adolescents. Les membres sont déguisés d'une combinaison en satin bicolore et affublés d'un masque de singe. Les musiciens jouent sur des bidons en plastique et des *steeldrums* : des sortes de tambours circulaires et concaves en métal, qui sont martelés sur différentes facettes accordées sur une gamme mélodique et que l'on frappe avec des baguettes.

Le troisième type de groupes de carnaval est celui des mouvements culturels. On les appelle les *group a po* ou encore *mas a po*.

### *Les group a po et le mas*

Les *group a po* présentent une esthétique et une musique tout à fait différentes des autres groupes de carnaval. Il existe au moins une dizaine de *group a po* distincts à Pointe-à-Pitre, et chaque commune de la Guadeloupe abrite au moins un groupe de ce type.

Les processions des *group a po* s'organisent généralement de la manière suivante. Une colonne de jeunes ouvre le cortège. Ils courent au milieu des rues et, autant de fois que

<sup>6</sup> - Le *vidé* est une autre manière de désigner le rassemblement d'une troupe de carnaval à l'occasion d'un défilé.

leur énergie le leur permet, s'arrêtent pour faire claquer sur le sol un long fouet fait de cordes tressées dont chacun d'eux est muni. Le mouvement est étudié pour que le fouet tournoie en l'air, menaçant les spectateurs, qui s'écartent alors précipitamment, avant de claquer aux pieds du porteur du fouet. La détonation doit être la plus puissante possible. Ce rôle est exclusivement dévolu à de jeunes hommes. Je n'ai jamais vu de femmes dans une colonne de fouets.

À la suite vient le porte-étendard qui agite en l'air le drapeau du mouvement culturel. Il est accompagné d'un thuriféraire, qui fait brûler dans une boîte de conserve un mélange d'herbes et de sève. Cet « encensoir » dégage une fumée épaisse et abondante, aux senteurs entêtantes de poivre et de pavot. Cette fumée enveloppe le gros du cortège qui succède directement au porte-étendard et au thuriféraire.

Les membres du cortège qui ne jouent pas d'instruments suivent de près. Ce sont des hommes et des femmes de tous âges, qui portent tous le même déguisement. Ils avancent au pas de course, balançant leurs bras, leur marche synchronisée par les heures passées à défiler ensemble. Ils entonnent des chants de carnaval, le plus souvent composés par leur propre groupe. Des solistes chantent ou improvisent des paroles en créole, auxquelles tous les autres membres du cortège répondent à l'unisson par un refrain répété inlassablement.

Cette partie du cortège est directement suivie par les lignes de tambours. Les musiciens jouent sur de petits tambours en bois à double peau animale qu'ils portent en bandoulière. La taille de ces tambours, qu'ils frappent à l'aide de baguettes, varie pour produire une gamme de sons allant du tambour soliste au tambour basse. Les musiciens sont accompagnés par des joueurs de *chachas*. Le *chacha* est un instrument qui s'apparente aux maracas et que l'on tient à deux mains. Il est confectionné avec unealebasse garnie de pois secs. Certains musiciens, enfin, ont des conques de *lambi*<sup>7</sup> dans lesquelles ils soufflent. La musique jouée par les *group a po* est, en général, soutenue et entraînante et varie selon les communes : le rythme adopté à Pointe-à-Pitre est appelé *senjan*<sup>8</sup>, tandis qu'à Basse-Terre, c'est le *gwosiwo* qui est préféré. Ce sont deux styles musicaux basés sur des instruments à percussions et joués lors du carnaval. Les deux styles sont caractérisés par des rythmes binaires joués en quatre temps, mais celui du *gwosiwo* présente une structure beaucoup plus syncopée.

Les déguisements sont confectionnés à partir de produits naturels et de récupération. Chaque *group a po* définit un thème pour chaque défilé. Ainsi tous les membres d'un groupe portent le même déguisement, qu'ils ont fabriqué eux-mêmes. Les déguisements ont une symbolique riche. Ils peuvent rendre hommage à des groupes ou des événements qui ont constitué l'histoire de la Guadeloupe, évoquer des éléments de la cosmogonie guadeloupéenne ou encore des problèmes sociaux. Le *mas a roukou*, par exemple, évoque les Indiens caraïbes et arawaks qui peuplaient l'île avant l'installation des colons français en 1635. Le corps est enduit d'huile de roucou, pour donner une teinte rouge orangée. La tête est ornée d'une coiffe faite de plumes, les carnavaliers portent un pagne rouge et les femmes portent un soutien gorge fait de calebasses ou de tissu. Le *mas a Congo* évoque les origines africaines de la population guadeloupéenne. Le corps est enduit d'un mélange de charbon et de sirop de batterie (un sirop de canne très concentré et extrêmement poisseux) qui produit une mélasse noire. La tête est coiffée d'un tissu rouge et les hanches sont ceintes d'un pagne rouge. Le *mas a colon* est la spécialité d'un groupe de Pointe-à-Pitre. Les

<sup>7</sup> - Le *lambi* est un mollusque qui produit de gros coquillages.

<sup>8</sup> - *Senjan*, que l'on traduit par « Saint-Jean », ne fait pas référence à l'Évangéliste mais au surnom que portait un des précurseurs de la forme contemporaine du *mas*.



membres de ce groupe portent des habits kaki et un casque colonial, pour tourner en dérision la figure du colon. De nombreux groupes ont également un *mas neg a mawon*, qui représente les esclaves ayant déserté les plantations.

D'autres *mas* ont pour but de signifier des problèmes sociaux dont souffrent les Guadeloupéens. Ainsi, un *mas* évoque les sans-abris ; un autre *mas* où l'on se recouvre de codes-barres vise à protester contre la société de consommation. Il existe aussi des déguisements de circonstance, qui sont créés en fonction de l'actualité. Ainsi, lors du carnaval de 2012, de nombreux incendies d'origine criminelle s'étaient déclarés en Guadeloupe. Un groupe de Pointe-à-Pitre s'était alors déguisé en confectionnant des chapeaux représentant des maisons en feu pour soutenir les sapeurs-pompiers. Les types de déguisements des différents *mas* seront analysés plus en détail au fil de l'analyse.

À chaque journée de carnaval, il existe un parcours officiel que sont censés suivre tous les groupes. Mais bien souvent, les *group a po* empruntent des parcours alternatifs, coupant ainsi parfois la route aux autres groupes.

### *Les mouvements culturels*

Les *group a po* sont issus d'organisations appelées mouvements culturels. Comme je l'ai expliqué précédemment, les mouvements culturels sont des associations implantées dans les quartiers populaires. Si leur raison d'être première est le carnaval, ils ne se limitent pas pour autant à cette seule activité. La plupart des mouvements culturels comptent parmi leurs rangs certains des plus grands joueurs de *gwoka*<sup>9</sup> de Guadeloupe et œuvrent à la promotion de ce style musical. Certains groupes s'impliquent également directement dans la vie sociale de la Guadeloupe. Ainsi, depuis deux ans, des groupes se sont réunis pour créer une manifestation de sensibilisation contre la violence. Pendant quelques jours, concerts, conférences et *déboulé* (« défilé de carnaval » en créole) se succèdent dans plusieurs communes de la Guadeloupe. Certains mouvements culturels ont participé activement au mouvement de grève du LKP en 2009<sup>10</sup>.

Le premier mouvement culturel a vu le jour en 1978 à Pointe-à-Pitre/Abymes, dans le quartier de Chauvel et se nomme *Akiyo*. Le carnaval était alors dominé par les groupes à caisse claire. Les habitants des quartiers populaires qui ne pouvaient pas intégrer ces troupes de carnaval, faute de moyens financiers pour acheter les déguisements, défilaient en jouant sur des bidons en guise de tambours. Seul un petit groupe issu des catégories les plus populaires pratiquait le *mas* dans une forme plus rudimentaire qu'aujourd'hui. Il était nommé *Mas a Senjan* et réunissait une cinquantaine de personnes, surtout des hommes. Ces hommes étaient les seuls à jouer le rythme *senjan*. Les fondateurs d'*Akiyo* ont repris ce style musical et ont commencé à le jouer sur des tambours de peau animale. Ils ont peu à peu rajouté divers éléments pour aboutir à la forme de carnaval telle que je l'ai décrite précédemment. Ainsi les fouets, l'encens et les déguisements ont été peu à peu intégrés, en même temps que le groupe gagnait en succès et fédérait de plus en plus de participants.

<sup>9</sup> - Le *gwoka* est un style musical guadeloupéen développé pendant la période de l'esclavage. Ce style est joué sur des tambours et est accompagné de chants et de danses. Les fêtes où il est joué sont appelées *léwoz*. Le *gwoka* est aussi joué à l'occasion des rites funéraires.

<sup>10</sup> - Le LKP, *Lyannaj kont pwofitasyon* (Rassemblement contre la « profitation »), est une organisation créée en décembre 2008, réunissant des syndicats, des partis politiques, des mouvements culturels et des associations. Le LKP a initié un mouvement de grève générale d'une ampleur historique en Guadeloupe, sur la base d'une plateforme de revendications couvrant des domaines variés (emploi, salaires, prix du carburant et des produits de consommation, éducation). L'événement n'a pas eu la suite politique que beaucoup s'imaginaient alors, mais il a tout de même revivifié l'intérêt des Guadeloupéens pour la chose publique et a ravivé les questions identitaires.

Dix ans après, dans le quartier populaire de Bas-du-bourg à Basse-Terre, un groupe de carnaval s'est créé portant le nom de *Voukoum* (« vacarme » en créole). Il se distingue des groupes de la région de Pointe-à-Pitre par divers aspects. Les membres de ce groupe jouent le style musical originaire du sud de la Basse-Terre appelé *gwosiwo*. *Voukoum* a concentré ses recherches sur les déguisements, si bien qu'on peut dire aujourd'hui que ce groupe a les *mas* les plus riches et les plus beaux de la Guadeloupe.

Dans la région de Pointe-à-Pitre, de nombreux groupes se sont créés en prenant *Akiyo* pour exemple. La plupart ont appris le rythme *senjan* auprès des membres d'*Akiyo*, même si certains se revendiquent de l'héritage direct de *Mas a Senjan*. Quoiqu'il en soit, tous les mouvements culturels de Pointe-à-Pitre jouent le *senjan*. La région de Pointe-à-Pitre compte aujourd'hui au moins une dizaine de mouvements culturels, dont quatre dans le quartier de Chauvel qui a vu naître *Akiyo*. Les premiers mouvements culturels ont donc vu le jour il y a 35 ans. Ils ont contribué à revivifier un carnaval alors moribond.

### *Évolution du carnaval des années 1930 jusqu'à 1978*

Le groupe *Mas a Senjan*, ou « Masque à Saint-Jean », est apparu dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Entre les premières sorties du groupe *Mas a Senjan* et l'apparition des premiers mouvements culturels, le carnaval guadeloupéen a connu de nombreuses évolutions. Pour bien comprendre les discontinuités et les variations dans la transmission de la pratique du *mas*, il nous faut donc d'abord présenter quelques données concernant l'évolution du carnaval avant la création du premier mouvement culturel. Il existe peu de documentation sur la question et les informations récoltées au cours d'entretiens furent souvent parcellaires. Je m'appuierai donc, en plus, sur les mémoires écrites de Marcel Susan Mavounzy (2002), qui, ayant ouvert le premier studio d'enregistrement en Guadeloupe<sup>11</sup>, est un informateur de choix en ce qui concerne l'histoire de la musique et du carnaval depuis les années 1930.

D'après M. S. Mavounzy, le carnaval « populaire » était très peu développé en 1930. La bourgeoisie blanche organisait des festivités dans le centre de Pointe-à-Pitre, sur la place de la Victoire<sup>12</sup>. En marge de ces festivités, des groupes issus de catégories plus populaires défilaient avec un orchestre composé de violons, de guitares, d'un tambour basse, de triangles et de *chachas*. Les membres du cortège se déguisaient en princes et princesses, marquis et marquises pour imiter ou moquer la noblesse blanche. Des *mas* étaient pratiqués par des individus isolés, soit pour faire la quête<sup>13</sup>, soit pour effrayer les passants, dans le cas du « masque à la mort<sup>14</sup>».

À partir de 1930, les premiers chars apparaissent. Ils étaient conçus par des associations scolaires ; des lycéens et des écoliers y participaient. Sur ces chars étaient représentées des scènes de la mythologie grecque et de l'histoire de France. La Seconde Guerre Mondiale marque une coupure dans le renouveau balbutiant du carnaval « populaire ». Le mandat du gouverneur Sorin et la période de disette qui lui est associée ne furent pas des éléments favorables au développement du carnaval.

<sup>11</sup> - C'est notamment dans son studio que fut réalisé le premier enregistrement de *gwoka*.

<sup>12</sup> - À cette époque, le centre-bourg de Pointe-à-Pitre était encore le lieu d'habitation d'une bourgeoisie blanche et mulâtre.

<sup>13</sup> - Cette pratique existe encore aujourd'hui sous une autre forme : des enfants masqués (le plus souvent avec un masque de singe) barrent la route et laissent passer les voitures en échange de quelques pièces.

<sup>14</sup> - Les individus pratiquant le *mas a la mô* sortaient à la nuit tombée et enveloppaient les passants malchanceux d'un linceul blanc en poussant des cris lugubres. Ils allaient parfois même jusqu'à s'introduire dans les maisons.



Le carnaval « populaire » prend un essor réel après-guerre, à partir des années 1950. Les premiers comités d'organisation du carnaval sont créés, les bals se multiplient et de petits groupes commencent à se former dans les faubourgs de la ville. C'est à cette époque, également, qu'apparaissent les premiers groupes pratiquant le *mas*, même si cette forme de *mas* ne ressemblait pas encore à celle observable aujourd'hui.

Le groupe *Mas a Senjan* aurait été créé après-guerre sur les quais de Pointe-à-Pitre, à l'initiative des dockers ; il était alors appelé *Mas a Congo*. Les dockers de Pointe-à-Pitre étaient appelés les « bon-boatiers ». À l'époque, les paquebots mouillaient dans la rade de Pointe-à-Pitre, et des canotiers devaient assurer le déchargement et acheminer à la rame les passagers et les marchandises. Ces canotiers, ou « bon-boatiers », étaient issus des catégories les plus populaires et les plus marginalisées : celles qu'on appelait (et qu'on appelle encore) *vyé neg*<sup>15</sup>. Ces « bons-boatiers » travaillaient à côté de la place où se tenait la version la plus bourgeoise et la plus policée du carnaval. M. S. Mavounzy rapporte qu'une année les canotiers firent irruption dans le carnaval avec le corps recouvert de sirop de batterie, la tête coiffée d'un foulard et un sabre à la ceinture, préfigurant ainsi la version moderne du *mas a Congo*. Ils sortaient le dimanche matin, frappant des tambours ou des bidons. Ils se rendaient à l'église, pour la sortie de la messe, où ils tentaient de drainer la foule tout en frottant leur corps recouvert de sirop de batterie (qui, rappelons-le, est très tachant) sur l'assemblée endimanchée et, donc, légitimement apeurée. Ce groupe a ensuite pris le nom de *Mas a Senjan* (« Masque à Saint-Jean »), M. Saint-Jean étant un des fondateurs du groupe.

Les fondateurs du mouvement culturel *Akiyo*, avec qui je me suis entretenu, m'ont rapporté qu'à la fin des années 1960 le groupe *Mas a Senjan* (qui s'était alors rapproché des mouvements nationalistes naissants) était relativement marginalisé, et ses membres présentaient des déguisements hétéroclites et peu recherchés. C'est pourtant sur la base de cet héritage que se sont développés les *group a po* tels qu'on les connaît aujourd'hui. Nous allons voir maintenant que le développement du *mas* actuel s'est fait en combinant divers éléments : certains sont anciens et ont été restitués tels quels, tandis que d'autres ont été réinterprétés ou résultent d'inventions nouvelles.

## Pertes et réinventions

Le *mas*, on l'a vu, est aujourd'hui une pratique de carnaval qui consiste à se grimer le corps et défiler dans un cortège composé de porteurs de fouets, de chanteurs et de musiciens. Dans cette partie, nous verrons de quelle manière cette forme contemporaine du *mas* est issue d'un mélange d'oublis, de réappropriations et de créations originales, tant en ce qui concerne la musique que les déguisements ou la forme générale du cortège. Bien qu'étant une création récente, la forme actuelle du *mas* est perçue comme une pratique traditionnelle, c'est ce que j'analyserai à la fin de cette partie.

### *La musique*

J'ai expliqué précédemment qu'il existe des styles de musique propres au carnaval. La majorité des *group a po* joue le style *senjan*, mais des groupes de Basse-Terre jouent un rythme plus syncopé caractéristique de leur région : *le gwosiwo*.

Il m'a été impossible de retracer l'histoire du rythme *senjan* au-delà de l'existence du groupe *Mas a Senjan*. Toutefois, certains indices peuvent laisser supposer que ce rythme

<sup>15</sup> - Littéralement, *vyé neg*, « vieux nègre », désigne un semi-voyou, marginal et ignorant des bonnes manières.

n'est pas une création du groupe en question et a des origines plus anciennes. En effet, la base rythmique du *senjan* présenterait de nombreuses similarités avec certains rythmes propres au culte de la *santeria* à Cuba. Ainsi, le rythme *senjan* serait en tout point identique à des rythmes joués lors des cérémonies au dieu *Ochosi* (dieu de la chasse). On peut supposer soit qu'il s'agit d'une coïncidence, soit que le rythme s'est diffusé dans l'aire caribéenne, soit qu'il existe une origine africaine commune.

Quoiqu'il en soit de ses origines lointaines, le *senjan*, avant la création d'*Akiyo*, n'était plus guère joué que par une cinquantaine de personnes dans la région de Pointe-à-Pitre. Ce style en voie d'oubli et marginalisé – car issu des quartiers les plus populaires de la ville – a été repris par les fondateurs d'*Akiyo*. Ces derniers le jouent sur des tambours d'aisselle bi-membranés appelés *tambouka débonda* (« tambour à deux culs »), que l'on frappe avec des baguettes. La zone de frappe est faite en peau de chèvre. Même si *Akiyo* était un groupe marginal et mal vu à ses débuts, la popularité qu'il a acquise au fil des années en a fait un modèle pour beaucoup. Ainsi, les *group a po* qui se sont créés par la suite se sont basés sur le modèle d'*Akiyo*, soit en le copiant, soit en allant directement apprendre auprès des fondateurs du groupe. C'est de cette façon que le *senjan* s'est imposé comme le style musical par excellence des *group a po* de la région de Pointe-à-Pitre. En l'espace d'une trentaine d'années, ce rythme, pratiqué à l'origine par une poignée de personnes et fortement dévalorisé du fait de ses origines populaires, est devenu un style musical joué par des centaines de personnes et écouté par des milliers.

Le *gwosiwo* puise ses origines dans le quartier populaire de Bas-du-bourg à Basse-Terre. Ce rythme se serait développé peu à peu dans une situation de contacts interculturels entre les habitants de Bas-du-bourg, les immigrés haïtiens et les paysans de la Dominique qui venaient vendre leurs produits dans la région. C'était un rythme frappé à la main. Le groupe *Voukourm* va modifier le style en institutionnalisant ses formes et en adaptant le *gwosiwo* à des tambours d'aisselle bi-membranés, frappés avec des baguettes, en prenant exemple sur *Akiyo*. Là encore, la popularité de *Voukourm* a contribué à la promotion d'un style musical qui était jusqu'alors cantonné à une forme embryonnaire dans un quartier.

### Les mas

Le *mas* est une pratique créole à la croisée des traditions européennes du carnaval et des traditions africaines. Les *mas* existent depuis longtemps, on atteste de leur existence depuis au moins deux ou trois siècles. Toutefois, il faut attendre la création d'*Akiyo* pour voir le *mas* sous sa forme actuelle. Ce n'est pas seulement la forme du *mas* qui a changé, sa signification a aussi fait l'objet d'une réinterprétation totale.

Prenons un exemple développé par S. Mulot (2003), qui a travaillé auprès de *Voukourm*. Dans son article, elle développe l'exemple du *mas a glas* qui est un des masques de *Voukourm*. Le déguisement du *mas a glas* (« masque à miroirs ») implique l'utilisation de morceaux de verres ou de miroirs ainsi que d'éléments de costumes brillants et colorés. Pour *Voukourm*, ce *mas* est censé représenter la communauté indienne de Guadeloupe qui a été amenée sur l'île à partir de l'abolition de l'esclavage. Ce *mas* symbolise donc son appartenance et sa participation à la culture guadeloupéenne. En effet, les miroirs et les tenues bariolées seraient des objets associés à la communauté indienne dans l'imaginaire populaire. Or plusieurs éléments tendent à montrer que ce *mas* existait avant *Voukourm* et qu'il avait alors une tout autre signification. Tout d'abord, ce *mas* s'est développé dans une zone de la Guadeloupe où la communauté indienne était très peu représentée. En second lieu, on peut trouver les origines du *mas a glas* de *Voukourm* dans les *mas Vyéfo* (« masques Vieux Fort »). Le *mas Vyéfo* est vieux d'au moins une centaine d'années et

implique, lui aussi, l'utilisation de miroirs. À l'époque à laquelle ce *mas* s'est développé, de nombreux pêcheurs et paysans venus de la Dominique écoulèrent leur production à Vieux Fort. Le *mas Vyéfo* tirerait ses origines des formes de carnaval pratiquées par ces paysans dominicains. Des Indiens caraïbes étant encore présents en Dominique, on attribue aussi une origine caraïbe au *mas Vyéfo*. Pour finir, S. Mulot rappelle également que le miroir est un élément traditionnel du carnaval européen. En fait, le *mas a glas* trouve plutôt ses origines dans un croisement entre les influences européennes et dominicaines et a peu de choses à voir avec la communauté indienne de Guadeloupe. Mais, aujourd'hui, c'est un sens nouveau qui lui est attribué.

Un exemple similaire est celui du *mas fey a bannan et konn a bèf* (« masque feuille de bananier et corne de bœufs »), appelé aussi plus sobrement *mas a konn* (« masque à cornes »). Ce *mas* est pratiqué à Pointe-à-Pitre, par le groupe *Akiyo*. L'usage de feuilles de bananier séchées pour les *mas* est assez répandu. La tenue faite à partir des feuilles séchées est souvent accompagnée d'une coiffe ornée de cornes de bœuf. Ce *mas* existe depuis longtemps en Guadeloupe et on retrouve un *mas* semblable dans le carnaval de la Dominique, le *sensay*. En ce qui concerne ce dernier, Lennox Honychurch<sup>16</sup>, un ethnologue dominicain, affirme qu'il est originaire d'Afrique de l'Ouest. On ne connaît pas l'origine du *mas fey a bannan et konn a bèf* en Guadeloupe, mais il ne fait aucun doute que la signification qu'on lui donne aujourd'hui ne peut être que le résultat d'une réinterprétation. En effet, lorsque j'ai interrogé un des fondateurs d'*Akiyo* sur la signification de certains *mas*, il m'a expliqué que l'utilisation de feuilles de bananier séchées symbolisait l'agriculture locale et l'économie : « C'est l'économie, puisque les bananes, c'est nous-mêmes qui les faisons en Guadeloupe. Donc, quand on sort au carnaval, ça fait penser qu'il faut manger la banane, il faut pas laisser notre île tomber<sup>17</sup> ». Quand on sait que l'agriculture de la banane ne s'est développée que récemment en Guadeloupe, il paraît fort peu probable qu'il s'agisse là de la signification d'origine de ce *mas*. Ce *mas* est également censé symboliser la puissance et la force.

Dans les deux exemples développés ici, l'origine et le sens du *mas* ont été oubliés et, dans les deux cas, une nouvelle signification lui a été attribuée. Il s'agit d'une réutilisation de la forme du *mas* comme support à une réinvention symbolique. On aurait également pu développer l'exemple du *mas a Congo*, dont les origines européennes sont attestées. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce *mas* était voué à l'autodérision et à la provocation, alors qu'il symbolise aujourd'hui un hommage quasi sacré à l'héritage africain. Ces exemples concernent des *mas* dont la forme renvoie à des origines plus anciennes. Toutefois, une grande partie des *mas* pratiqués par les *group a po* sont des créations de ces derniers.

Si on atteste de l'existence des *mas* depuis longtemps en Guadeloupe, ceux-ci avaient également une forme différente. On ne formait pas de cortège. Les *mas* étaient plutôt des mises en scène réalisées par des individus isolés ou des petits groupes et ils n'étaient pas accompagnés d'un orchestre de musiciens. Les fouets ont également été rajoutés par les *group a po*. Le *mas*, tel qu'il existe aujourd'hui, est donc le fruit d'une recombinaison faite sur la base d'une pratique par ailleurs déstructurée. Déstructurée, car de nombreux éléments signifiants sont tombés dans l'oubli, nous avons pu le voir notamment au travers des deux exemples du *mas a glas* et du *mas fey a bannan et konn a bèf*. C'est aussi le cas du *mas a Congo*. Déstructurée, également, car la pratique s'était peu à peu marginalisée au profit de formes nouvelles de carnaval : la musique *senjan* était très peu jouée et les groupes de carnaval avec caisse claire et trompette prenaient de plus en plus d'importance.

<sup>16</sup> - <http://www.lennoxhonychurch.com>

<sup>17</sup> - Entretien réalisé le 17 février 2013.

On voit donc que la forme du *mas* a changé. Des styles musicaux anciens ont été remis en valeur, enrichis et adaptés pour se conformer à la forme du défilé. C'est le cas du *gwosiwò*, que l'on joue désormais sur des petits tambours d'aisselle, alors qu'il était joué originairement sur de gros tambours posés à terre. Des formes de *mas* existaient auparavant et déployaient une symbolique particulière. Ce dispositif symbolique s'est perdu et une signification nouvelle a été attribuée à ces formes anciennes. Chaque année, de nouveaux types de *mas* sont créés.

### *Création et tradition*

Il n'est pas anodin de noter ici que l'originalité de la forme actuelle du *mas* est totalement assumée par les membres des mouvements culturels. C'est non sans fierté qu'un des fondateurs d'*Akiyo* m'affirmait que c'était lui et ses amis qui avaient inventé le *mas* tel qu'il existe aujourd'hui. Paradoxalement, les mouvements culturels n'hésitent pas à se considérer comme garants de la tradition. Lorsque les Guadeloupéens évoquent les *group a po*, ils parlent volontiers de carnaval « traditionnel » et le mot *tradisyon* revient dans de nombreux mots d'ordres portés par les mouvements culturels. L'apparente contradiction est vite résolue dès lors que l'on comprend qu'en Guadeloupe, il existe une conception spécifique de la tradition. Par « traditionnel », il semble qu'il faille plutôt comprendre tout ce qui évoque le passé et/ou les éléments culturels qui « appartiennent en propre » aux Guadeloupéens<sup>18</sup>. Le fait qu'une pratique soit issue d'une création récente et qu'on le sache n'empêche donc pas qu'elle soit reconnue comme « traditionnelle ». S'il fallut, dans les milieux scientifiques, attendre les travaux d'E. Hobsbawm et T. Ranger pour comprendre que ce qui est officiellement considéré comme une « tradition » est souvent le fruit d'une invention récente et résulte d'une réinterprétation du passé, cette conception des choses fait partie du sens commun en Guadeloupe. Faut-il rappeler ici que les sociétés antillaises sont jeunes de 350 ans et que les cultures qui s'y sont développées n'ont cessé de se produire par des dynamiques de recombinaison constante d'éléments épars et divers. Contentons-nous donc de citer S. Mulo : « N'est-ce pas une tradition que d'être moderne en Guadeloupe ? » (2000 : 3) Dès lors, il paraît plus naturel qu'on puisse simultanément revendiquer le caractère résolument original et novateur d'une pratique et sa dimension traditionnelle<sup>19</sup>. En revanche, le fait que des pratiques soient objectivées comme des « traditions » est un phénomène récent, révélateur des mutations à l'œuvre dans la société guadeloupéenne depuis les dernières décennies.

Le *mas* contemporain présente bien une forme inédite, qui résulte de la recombinaison d'éléments atomisés et de créations originales. Le cheminement du *mas*, depuis ses origines multiples (africaines, européennes, caribéennes) jusqu'à aujourd'hui, s'illustre assez bien par l'image du patchwork<sup>20</sup>. Au travers des formes nouvelles du *mas*, c'est une symbolique originale qui est déployée. Il s'agit de créer un nouveau cadre symbolique et culturel qui soit adapté à la modernité et qui réponde également aux inquiétudes identitaires qui touchent une partie de la société guadeloupéenne.

<sup>18</sup> - Si tant est qu'un élément culturel puisse appartenir en propre à un groupe humain, dans la mesure où toute culture s'apprend et est donc, de fait, potentiellement universelle.

<sup>19</sup> - À la différence de ce qu'Hobsbawm et ses collègues ont pu observer, dans le cas qui m'intéresse, le fait qu'une pratique soit reconnue comme le fruit d'une création récente n'empêche pas qu'elle soit pensée comme traditionnelle.

<sup>20</sup> - À partir de fragments de tissus, une trame figurant un motif nouveau est constituée. Même si l'on peut déceler les anciens fragments, le motif de la nouvelle trame n'a rien ou peu de choses à voir avec les motifs dont sont issus les fragments. Il en va de même pour le *mas*. Si l'on peut identifier les origines multiples de cette pratique, les significations qu'elle déploie n'ont rien à voir avec celles qui étaient à l'œuvre dans les fragments identifiés.

## Un nouveau dispositif symbolique

En explorant la dimension symbolique déployée au travers du *mas*, tel que nous le connaissons depuis la fondation d' *Akiyo*, nous achèverons de décrire le *mas* guadeloupéen. Le *mas* ne peut se définir simplement comme une manière de se déguiser et d'organiser un cortège. Non seulement il renvoie à un dispositif symbolique riche, mais il apparaît en plus que nous avons à faire à une pratique qui engage profondément ceux qui s'y livrent. Dans les cas extrêmes, il est vécu comme une forme de transe, voire de possession. J'ai entendu de nombreuses personnes dire d'être « habitées par l'esprit du *mas* ». L'importance et le sens donnés à cette expression varient selon les individus et les groupes de carnaval. Cet aspect va prendre une dimension particulière pour des groupes tels que *Voukoum*. Dans ces cas-là, il ne s'agit pas tout à fait de possession, puisqu'aucun être immatériel ne vient investir le corps de la personne pratiquant le *mas*. Celle-ci est plutôt habitée par la symbolique du *mas*, elle en devient la représentation vivante. Ainsi, une personne déguisée en *neg mawon* cesse d'être une personne déguisée en *neg mawon* pour être vraiment un *neg mawon* ou ce que le *neg mawon* symbolise. Il s'agit, en fait, d'une transfiguration, où l'on incarne le *mas* et ce qu'il symbolise. Tout le monde ne se reconnaît pas dans cette transfiguration, mais même ceux qui refusent de se dire « habités par l'esprit du *mas* » reconnaissent se trouver dans un état d'exaltation proche d'une forme de transe lorsqu'ils défilent. Après le défilé, ils s'étonnent d'avoir été capables de courir des heures durant sans avoir ressenti ni fatigue, ni faim, ni soif et commentent volontiers la puissance d'une expérience où leurs pas et leurs chants vibraient à l'unisson. C'est bien un moment où la personne est transportée hors d'elle-même qu'ils décrivent. Dans tous les cas, le *mas* est une expérience puissante, dont la symbolique engage profondément la personne.

Les mouvements culturels ont une dimension identitaire évidente. Dans de nombreux *mas*, il s'agit de signifier une communauté en évoquant ses origines multiples. Ainsi, de nombreux *mas* évoquent des groupes qui ont participé au peuplement et à l'histoire de l'île. Le *mas a roukou*, par exemple, représente les Indiens caraïbes et arawaks qui peuplaient l'île lorsque Christophe Colomb vint pour la première fois aux Antilles. Comme il a été dit plus haut, le *mas a Congo*, bien que ses origines européennes soient attestées (Mulot, 2003), renvoie désormais aux origines africaines. Le *mas a glas* de *Voukoum* souligne l'importance aujourd'hui de la communauté indienne, venue dans l'archipel peu après l'abolition de l'esclavage de 1848, dans le peuplement de la Guadeloupe. Le *mas a neg mawon*, quant à lui, rend un hommage vibrant aux Marrons, ces Noirs qui préférèrent une vie faite d'errance et de larcins plutôt que de rester soumis au régime esclavagiste de la plantation. Ces *mas* se pratiquent dans un esprit de reconnaissance et d'hommage ; exception faite du *mas a colon*, qui, tout en évoquant une figure majeure de l'histoire guadeloupéenne, revêt un caractère ironique et transgressif évident. Les *group a po* abordent cependant une variété de thèmes et de problématiques qui débordent largement du strict champ identitaire. Des problématiques sociales actuelles sont également mises en scène à travers certains *mas* (SDF, culture de consommation, etc.).

Outre ces *mas* qui sont pratiqués lors des soirs de carnaval habituels, on peut également évoquer le *mas kont pwofitasyon* (« *mas* contre la profitation ») et l'événement *poz répremsans* (« pause, reviens à la raison »). Le *mas kont pwofitasyon* fut pratiqué par *Akiyo* pendant les grèves de 2009. La période de grève coïncidait avec la période de carnaval et *Akiyo* faisait partie du collectif initiateur de la grève, le *Lyannaj Kont Pwofitasyon* (LKP). Les membres d' *Akiyo* ont donc organisé des *vidé* en lien avec le mouvement de grève. Les participants portaient un t-shirt du LKP et un foulard rouge sur la tête. La manifestation *Poz répremsans* a été créée en 2011 à l'initiative de plusieurs mouvements culturels et a

lieu après la période de carnaval. Elle consiste avant tout en un défilé pour sensibiliser la population à la violence qui ne cesse de s'aggraver en Guadeloupe. La manifestation s'est étoffée, l'année dernière, avec l'organisation de débats et de campagnes de sensibilisation, mais elle est toujours le fait des mouvements culturels.

En se déguisant en zombis, en diabesses ou en *soukounyans*<sup>21</sup>, les *group a po* font également vivre le folklore guadeloupéen en rendant visible un ensemble de croyances vivaces bien qu'occultées. Le discours socialement reconnu quant à ces croyances tend à les ranger dans la catégorie des « superstitions », aux côtés des pratiques magiques et thérapeutiques basées sur l'usage des plantes médicinales. C'est évidemment le discours que recueille automatiquement un jeune chercheur blanc métropolitain sur le terrain guadeloupéen. Pour autant, on a tôt fait de se rendre compte que la peur de la sorcellerie, et de tous les personnages surnaturels qui l'accompagnent, est bien ancrée chez ceux-là même qui taxent ces croyances et ces pratiques de « superstitions ».

Les costumes utilisés dans le *mas* sont confectionnés exclusivement à partir de matériaux de récupération, avec une nette préférence pour les produits naturels : feuilles de bananier séchées, herbes, plumes, Calebasses, noix de coco, huile de roucou, sirop de batterie, cornes de bovins... La préférence pour les produits de récupération et les produits naturels a deux fonctions. Tout d'abord, il s'agit de créer un carnaval accessible à tous, y compris les catégories les plus modestes, face à un carnaval plus fastueux, où chaque costume peut coûter jusqu'à 400 euros. En second lieu, symboliquement, l'usage de produits issus de la flore locale a également pour but d'ancrer le Guadeloupéen dans son univers. Confectionner des costumes à partir d'éléments issus du sol guadeloupéen n'est pas anodin dans une société qui consomme en majorité des produits importés d'ailleurs, et notamment de métropole. Produire par soi-même, n'est-ce pas la première condition pour se produire soi-même ? Certains *mas* endossent cette fonction de façon plus explicite. C'est le cas du *mas a tè é fèyaj* (« masque à terre et feuillages ») du groupe *Voukoum*. Pour ce *mas*, le corps presque nu est recouvert d'argile et de feuilles. Pour *Voukoum*, il s'agit d'unifier l'homme et son environnement par le *mas*. Le mélange d'herbes et de sève que l'on fait brûler pour ouvrir le cortège a une fonction similaire. Je reprends ici les mots recueillis auprès d'un des fondateurs d'*Akiyo* :

« L'encens, c'est l'essence de la vie aussi. C'est la gomme d'un arbre, qu'on brûle avec tous les feuillages, les bons feuillages de la Guadeloupe. Alors, ça représente pour nous... le cosmos quoi, pour pouvoir mettre tout bien. Et comme c'est de la gomme, c'est l'essence de la vie<sup>22</sup> ! »

Il nous faudra ici parler d'émotion esthétique pour finir d'explorer la dimension symbolique déployée dans le *mas*. Rappelons qu'aujourd'hui on pratique le *mas* en défilant

<sup>21</sup> - Ces trois types de personnages sont des figures typiques du monde surnaturel dans les représentations guadeloupéennes que l'on retrouve sous des formes similaires dans beaucoup d'autres folklores caribéens. Dans le folklore antillais, le zombi est un mort réanimé, il ne mange pas de chair humaine comme dans les films mais pousse les hommes à commettre de mauvaises actions en flattant leurs mauvais instincts. Le zombi existe également à Haïti où il semble être un mort réanimé et asservi par un « sorcier ». La diabesse est un personnage féminin avec un pied de bouc. On la croise la nuit au bord des routes ou dans les bals. Elle jouit d'une grande beauté et séduit les hommes avant de les emporter et de les dévorer. Le *soukounyan* est une figure qui existe dans toute la Caraïbe : dans la Caraïbe anglophone, il est nommé *soucouyant*. C'est un mauvais esprit et une créature maléfique qui, le soir venu, se débarrasse de sa peau, qu'il plie et cache soigneusement pour se déplacer dans les airs. Il s'introduit ensuite dans les maisons, par les trous de serrures et les interstices des portes, comme le *dorlis* du folklore martiniquais, afin de se repaître du sang de ses victimes.

<sup>22</sup> - Entretien fait le 17 février 2013.



dans les rues devant un public nombreux. En plus d'être une expérience intense pour quiconque défile au sein d'un *group a po*, le *mas* est également une mise en scène captivante dont l'esthétique ne peut laisser indifférent.

Il faut s'imaginer Pointe-à-Pitre une nuit de carnaval. Une foule compacte et animée a investi les rues habituellement désertes dès que la nuit tombe. Des familles se pressent sur le trottoir en attendant de voir les groupes de carnaval passer, hélant çà et là les vendeuses ambulantes de cacahuètes grillées, tandis que des groupes de jeunes gens, bières à la main, se frayent nonchalamment un passage au milieu de la foule pour aller on ne sait où. Tout le monde va et vient dans ce désordre joyeux surveillé par l'hélicoptère de la gendarmerie qui n'en finit pas de survoler les faubourgs depuis le début de l'après-midi. L'air, d'ordinaire adouci à cette période de l'année, est alourdi par la fébrilité, l'excitation et l'attente aussi. C'est alors qu'une détonation puissante interrompt le vacarme ambiant. Le public qui s'était pressé sur la voie s'écarte brusquement, laissant apparaître un jeune homme faisant tourner en l'air un fouet de cordes tressées qu'il abat violemment sur l'asphalte, provoquant une nouvelle détonation. Il repart en courant, aussitôt suivi d'un autre homme muni d'un fouet, puis d'un autre, et encore d'un autre, et de cent autres encore. Très vite, l'espace sonore est envahi par le crépitement des fouets claqués sur le sol. Au fur et à mesure que les porteurs de fouets percent la foule, on commence à discerner la rumeur des percussions du groupe en marche. Le rythme binaire et entraînant du *senjan* se mêle, un court instant, au rythme désordonné des claquements de fouets, alors que l'écho de chants repris à l'unisson par des centaines de voix se fait entendre. En tendant le cou, on peut alors voir qu'un épais nuage de fumée a enveloppé la rue en amont. Le groupe arrivant à son niveau, le spectateur est à son tour enveloppé dans la fumée opaque que produit l'« encensoir » du thuriféraire. C'est dans ce nuage âcre à respirer que l'on distingue des corps grimés, formes inquiétantes courant presque sur le rythme désormais tonitruant des tambours. Dans ce fouillis de feuilles, de cornes, de plumes et de tissus, les hommes et les femmes apparaissent transfigurés, le *mas* leur donne un aspect surnaturel.

Les éléments évoqués précédemment (déguisements, encens, fouets) déploient leur symbolique au sein de cette mise en scène puissante. L'esthétique du défilé ajoute une épaisseur mystique qui agit comme une compensation à la perte des significations originelles du *mas*. Si, dans le *mas*, il est question comme le disait un membre d'*Akiyo* d'un « retour à la force d'Afrique », ce retour ne peut se réaliser que dans une dimension mystique, c'est-à-dire dont la signification n'est discernable que par mystère, allégorie et symbole. La puissance esthétique du *mas*, tout en créant le cadre dans lequel les significations nouvelles du *mas* sont synthétisées, fait écho à une indicible profondeur historique, obliérée qu'elle est par la déportation, la domination et l'oubli.

On aurait donc tort de penser que les mouvements culturels sont simplement des acteurs de la revendication identitaire en Guadeloupe. Il ne s'agit pas tant de mettre en scène une « guadeloupéanité » en adoptant un style folklorique que de créer un cadre culturel innovant à partir d'une pratique intense. Chaque *mas* représente quelque chose de la vie des Guadeloupéens. Si on envisage, pour un mouvement culturel donné, l'ensemble des *mas* qu'il a pratiqués depuis l'Épiphanie jusqu'au mercredi des Cendres, on voit que c'est tout un ensemble cohérent de significations qui a été déployé sur la période du carnaval. Un Guadeloupéen, qui a pratiqué le *mas* avec un *group a po* pendant le carnaval, aura ainsi *incarné* ses origines multiples, les maux qui rongent sa société, son environnement et son folklore. En somme, c'est tout son univers qu'il synthétise et qu'il signifie sur son corps transformé et au travers d'une pratique exutoire et intense.

Un des fondateurs d'*Akiyo* m'expliqua : « Ça sert la culture, on reculture les gens, on reculture les gens voilà<sup>23</sup> ». Cette drôle de formule, qui – le savait-il ? – semble faire le pendant des concepts anthropologiques d'acculturation et de déculturation, synthétise étonnamment bien l'objet de mon article : l'oubli et la perte peuvent susciter des processus de création de cadres culturels. Il serait réducteur d'aborder les mouvements culturels sous le seul angle de la revendication identitaire. Certes, une posture identitaire évidente est à l'œuvre dans ces mouvements. La dimension militante est également assumée par de nombreux groupes et, à l'époque de la création des premiers mouvements culturels dans les années 1980, les accointances de ces derniers avec le mouvement indépendantiste et/ou nationaliste de l'époque étaient connues de tous. Pour autant, et j'espère être parvenu à le démontrer, il y a bien plus qu'une posture revendicative en jeu. Ce qui est à l'œuvre à travers le *mas*, c'est la production symbolique de l'univers guadeloupéen, c'est la construction d'un cadre culturel original et totalisant qui s'incarne dans une pratique corporelle intense, c'est-à-dire tout ce dont le processus de « reculturation » rend compte.

## Conclusion

Il semblerait que, dans les Caraïbes et en Amérique du Sud, le carnaval soit un lieu privilégié de création de nouveaux cadres symboliques. De nombreux carnivals manifestent des dynamiques proches de celles que j'ai décrites. Ainsi, le *mas* guadeloupéen ne manque pas de nous faire penser à la description que fait Michel Agier (2000) des « blocs » du carnaval de Bahia au Brésil : des groupes de carnaval qui exaltent une identité noire et métisse. Le premier « bloc » est apparu en 1975 à Bahia et se nommait *Ilê Aiyê*, qui signifie en yoruba « monde noir ». Ce premier bloc a initié un mouvement dit de « réafricanisation » du carnaval, qui a contribué très largement au développement et au rayonnement du carnaval de Bahia. Dans son étude, M. Agier arrive à des résultats comparables aux miens lorsqu'il montre que le développement de ces « blocs », loin de correspondre à un repli ethnique, est le moteur de dynamiques d'invention culturelle qui combinent des références culturelles multiples, tant africaines que brésiliennes, bahianaises ou américaines.

Revenons à la transmission en Guadeloupe. À propos du *mas*, il apparaît désormais clairement qu'il y a eu une rupture ou une perte dans le processus de transmission. La pratique était presque tombée dans l'oubli, le contenu symbolique a été définitivement perdu et il n'a subsisté que la forme. Celle-ci a été totalement repensée, on y a accolé des styles musicaux eux aussi menacés d'oubli, ou du moins fortement marginalisés. Cette forme réinventée a été chargée de significations nouvelles, qui s'inscrivent dans des problématiques modernes de la vie guadeloupéenne. Dans la pratique du *mas* « moderne », il s'agit désormais d'*incarner* de façon exutoire l'univers guadeloupéen. Dans ce cas, les ruptures dans la transmission donnent à voir non pas une espèce d'asthénie culturelle mais bien une vivacité et une grande créativité dans la recherche de nouveaux cadres symboliques. C'est d'ailleurs sans doute cette capacité à faire surgir de la culture à partir d'un éparpillement de fragments et d'oublis qui fut déjà à l'œuvre dès la période de l'esclavage, aux commencements de la société guadeloupéenne. En ce sens, la créolisation résulte nécessairement de tels phénomènes que je qualifierais, volontiers, de phénomènes de reculturation.

Jusqu'ici, la notion de « reculturation » ne semble pas avoir fait l'objet d'un effort d'élaboration particulier. On en trouve toutefois quelques occurrences dans la littérature scientifique, ainsi que dans des textes plus profanes. Les auteurs qui emploient ce terme semblent majoritairement le faire dans le sens d'un « retour aux sources ». En guise

<sup>23</sup> - Entretien fait le 17 février 2013.

d'exemple, André Adam l'emploie dans un article intitulé « Le changement culturel dans le Maghreb indépendant : acculturation ou reculturation ? » (1975). Il définit le mot « reculturation » comme « un retour à ce qui faisait l'originalité de la culture du colonisé par rapport à celle du colonisateur » (*Ibid.* : 9). Or, au vu de ce qui a été dit précédemment, il nous semble désormais clair que la notion de « reculturation », si tant est qu'elle doit être élaborée, ne peut pas être assimilée ou réduite à « un retour aux sources ». En effet, des phénomènes de reculturation surviennent dans des situations où le projet même d'un « retour aux sources » ne peut être formulé. Il me semble donc qu'une élaboration pertinente de la notion de « reculturation » ne peut pas se dispenser des deux points suivants : dégager des dynamiques intentionnelles de production symbolique et de construction de cadres culturels, d'une part, et, d'autre part, prendre en compte le fait que ces dynamiques peuvent aussi bien se référer au passé ou utiliser des fragments épars, qu'impliquer des processus de création et de recombinaison. Toute reculturation revêt forcément un aspect novateur (qu'il soit assumé ou non) et présuppose une discontinuité, si ce n'est une rupture, dans la transmission culturelle.

Ces dynamiques de reculturation, et plus globalement de créolisation<sup>24</sup>, nous enjoignent de faire une place à l'étude de la créativité culturelle dans une ethnologie de la modernité. En effet, même s'il faut envisager la part active des sociétés dans une « indigénisation de la modernité », il reste indéniable que celle-ci engendre des pertes subséquentes à des contacts culturels souvent inégaux. Ces espaces laissés vides sont le lieu de créations originales que l'on peut qualifier d'entreprises de reculturation et qui ne prennent pas forcément la forme d'un « retour aux sources ».

Rappelons encore que ni « l'indigénisation de la modernité », comme l'a proposé Marshall Sahlins, ni les dynamiques de reculturation ne procèdent de façon unilatérale. Il semble, au contraire, que nous ayons à étudier des allers et retours complexes et multiples. Un autre exemple de transmission « hachurée » nous le montre particulièrement bien : il s'agit du jardin créole et de l'usage des plantes médicinales en Guadeloupe. Le jardin créole, qui a fait l'objet d'une étude très approfondie par Catherine Benoit (2000), a des fonctions thérapeutiques, nourricières et ornementales. Il mobilise tout un ensemble de pratiques et de savoirs qui se sont constitués depuis l'époque de l'esclavage jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, en passant par l'abolition de l'esclavage et l'investissement des mornes (les collines et montagnes difficiles d'accès et délaissées par les propriétaires blancs) par les anciens esclaves dans le but de développer une culture vivrière (Chivallon, 1998). Le jardin créole résulte de la rencontre de savoirs et de techniques européens, africains et arawaks et mobilise, notamment, des savoirs relatifs aux plantes médicinales. L'ensemble de ces savoirs a été en partie oublié ou du moins marginalisé au cours du XX<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne les pratiques horticoles, l'introduction d'engrais et de pesticides chimiques sur le marché, concomitante d'un changement des modes d'alimentation lié à l'implantation des hypermarchés, a largement contribué à ces oublis. Le développement du système de santé français sur le territoire guadeloupéen couplé à une transmission des savoirs thérapeutiques et magiques très sélective a, quant à lui, contribué à la marginalisation des savoirs et pratiques relatifs aux plantes médicinales. Le fait que les savoirs traditionnels d'une société soient déstructurés et marginalisés sous l'effet d'une modernité galopante constitue un des lieux communs de notre époque. Là où les choses se compliquent, c'est lorsque cette même modernité finit par fournir elle-même les conditions d'une réhabilitation des savoirs traditionnels. En effet, le développement des préoccupations environnementales et l'émergence d'une culture du « bio » se sont traduits en Guadeloupe par un engouement nouveau pour les savoirs et les pratiques « traditionnels ». Cet engouement,

<sup>24</sup> - La créolisation implique des phénomènes de « reculturation » mais pas seulement, puisque la notion d'intentionnalité n'est pas incluse dans le concept de créolisation.

qui n'a que l'apparence d'un « retour aux sources », s'inscrit dans des préoccupations modernes, propres à l'époque actuelle. Or cette espèce de « retour aux sources », en forme d'« indigénisation » de préoccupations plus globales, se fait par la médiation d'acteurs inattendus : des métropolitains qui, après la pleine intégration administrative de la Guadeloupe à l'ensemble national français (la même intégration qui a précipité l'oubli des savoirs horticoles), sont venus vivre en Guadeloupe. Parmi ces métropolitains, certains amoureux de la nature ont appris les savoirs et les techniques horticoles locaux auprès des « anciens » et ont créé des associations de valorisation et de transmission des patrimoines horticoles guadeloupéens (notamment dans la région de la Côte sous le Vent). Dès lors qu'un renversement des valeurs a été propice à une revivification des savoirs « traditionnels », ce sont bien souvent ces quelques métropolitains<sup>25</sup> qui – s'étant entre-temps intégrés à la culture guadeloupéenne et s'en étant fortement imprégnés – ont assuré le recollage dans la transmission, en développant des savoirs qui sont désormais un mélange de savoirs « traditionnels », de savoirs « modernes » et de préoccupations propres à notre époque.

Ce cas, bien qu'exposé rapidement, vient compléter notre étude du *mas*. Ces deux exemples esquissent le tableau d'une société dont l'histoire culturelle est « hachurée » d'oublis, de pertes, d'apports extérieurs, de recombinaisons et de réinventions, et où la transmission emprunte souvent des détours singuliers. Nous devons en conclure que l'articulation entre la transmission, la culture et la modernité mobilise des dynamiques multiples et complexes de reculturation et d'« indigénisation de la modernité ». Ces dynamiques ne peuvent pas se comprendre de manière unilatérale, puisqu'elles procèdent d'allers et retours et de chassés-croisés parfois étonnants. Force est donc d'admettre que l'on ne peut envisager la transmission sans son contraire, l'oubli, ni son inverse, la création. C'est à cette condition qu'il est possible de concevoir les phénomènes par lesquels des cultures s'affirment, se maintiennent et se perpétuent dans la modernité, ou dans ce que Marshall Sahlins appelle « la culture des cultures » (2007 : 295).

<sup>25</sup> - Il faut insister sur le « quelques ». Ces cas de métropolitains fortement intégrés et prenant part activement à la vie culturelle de la Guadeloupe ne sont pas si fréquents. La tendance générale (en particulier dans la région de Grande-Terre) est plutôt à une forme de communautarisme, qu'il soit désiré ou involontaire.

---

## Références bibliographiques

---

**Adam A.,**

1975, « Le changement culturel dans le Maghreb indépendant : acculturation ou reculturation ? », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 19/1 : 7-15.

**Affergan F.,**

1997, *La pluralité des mondes*, Paris, Albin Michel.

**Agier M.,**

2000, *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Éd. Parenthèses.

**Benoît C.,**

2000, *Corps, jardins, mémoires. Anthropologie du corps et de l'espace à la Guadeloupe*, Paris, CNRS.

**Chivallon C.,**

1998, *Espace et identité à la Martinique. Paysannerie des mornes et reconquête collective, 1840-1960*, Paris, CNRS.

2002, « Mémoires antillaises de l'esclavage », *Ethnologie française*, 32/4 : 601-612.

**Hobsbawm E. et Ranger T.,**

1983, *The Invention of Tradition*, New York, Cambridge University Press.

**Herskovits M. J.,**

1958, *Acculturation: the Study of Culture Contact*, Gloucester, Mass.

**Malinowski B.,**

1989, *Les argonautes du pacifique occidental*, Paris, Gallimard.

**Mavounzy M. S.,**

2002, *Cinquante ans de musique et de culture en Guadeloupe : mémoires, 1928-1978*, Paris, Présence africaine.

**Mulot S.,**

2000, « *Je suis la mère, je suis le père!* » : l'énigme matrifocale. *Relations familiales et rapports de sexe en Guadeloupe*, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Thèse de doctorat. Consulté sur HAL. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00266923v2/document>

2003, « La trace des Masques. Identités guadeloupéennes entre pratiques et discours », *Ethnologie française*, 33/1 : 111-122.

**Sahlins M.,**

2007, *La découverte du vrai sauvage et autres essais*, Paris, Gallimard.