

comme nous l'explique Shino Arisawa dans son article sur les dichotomies entre « classique » et « populaire » au Japon. Quant à la capacité d'un État de préserver une tradition, Jane Alazcewska remarque dans son article que la désignation comme bien culturel immatériel peut ouvrir des opportunités de représentation et peut promouvoir avec succès la tradition dans le cas qu'elle analyse, celui du festival de Chichibu. Le problème ici serait le risque de promouvoir un style au détriment des autres. La réflexion de Matt Gillan vis-à-vis de la législation des biens culturels et l'identité nationale à Okinawa vient compléter ceci : « It can reasonably be concluded that the creation of a prefectural university ostensibly for teaching of traditional arts, or the construction of impressive performances spaces, would have been impossible without legitimacy implied by cultural property legislation » [Il est raisonnable de conclure que la création d'une université de la préfecture soi-disant pour enseigner les arts du spectacle traditionnels, tout comme la construction d'espaces de performance impressionnants, auraient été impossibles sans la légitimité implicite donnée par la législation sur les biens culturels] (228).

À mon avis, l'intérêt principal de cet ouvrage est qu'au fil des articles, le lecteur averti sur les notions de PCI selon l'UNESCO et qui connaît les avantages et inconvénients liés à cette Convention, dans un pays spécifique—la Colombie dans mon cas—retrouve des problèmes récurrents et des mises en œuvre différentes (avec plus ou moins de succès) des politiques culturelles de préservation et de promotion selon le pays. Pour le lecteur non averti sur ces notions, cet

ouvrage montre un panorama des politiques culturelles liées à la sauvegarde des traditions concernant ce que l'on appelle les « arts du spectacle ». ❀

NOTES

1. À ce sujet, voir le compte-rendu des journées « Oralités et Musées » par Paola Luna et Angeline Yégnan dans *Trad Magazine* 150 : 14-15 (2013) et le numéro thématique « Oralité et Musées » de *Musées et collections publiques en France* 268/2 (2013).

Et le Gwoka s'est enraciné en Guadeloupe ... Chronologie d'un patrimoine culturel immatériel sensible. 2012. Marie-Hélène Laumuno. Paris : Éditions Nestor. 158 pp, photos, tableaux, cartes.

MARIE-HÉLÈNE PICHETTE
Université de Montréal

En juillet 2011, le projet d'inscription du *gwoka* sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO était lancé lors du Festival de *gwoka* à Sainte-Anne, en Guadeloupe. Quelques mois plus tard, en septembre 2011, le *Lyannaj pou gwoka*, un regroupement d'individus œuvrant pour cette inscription, était créé. C'est en réaction à ces événements que Marie-Hélène Laumuno, elle-même engagée dans le processus et dans la tradition musicale, a livré un ouvrage qui se veut « une documentation critiquée et analysée » (18) permettant de comprendre, voire de jus-

tifier les raisons de cette inscription. Plus précisément, ce livre tente « d'apporter des éléments tangibles, palpables, vérifiables à tous ceux qui veulent, en dehors du sentimentalisme, se faire une opinion sur cette controverse mais aussi en définitive sur une musique que peu connaissent véritablement en profondeur » (9).

L'ouvrage se divise en trois grandes parties : le *gwoka*, le patrimoine sensible et la patrimonialisation du *gwoka*. Laumuno commence en décrivant les divers aspects du *gwoka*, mais en cherchant surtout à montrer qu'il ne s'agit pas seulement d'une musique. Pour ce faire, elle se lance dans une explication des trois éléments centraux du *gwoka*. Il y a d'abord le chant dont elle recense en tout huit types. Du *bèlé* aux chants adaptés (chansons de la liturgie catholique, chansons de Noël) en passant par le chant de *véyé* et celui du *léwòz*, elle en définit les principales caractéristiques, mais pas de façon équivalente ; c'est le chant du *léwòz*, directement en lien avec le *gwoka*, qui occupe une place plus importante. Elle ajoute quelques exemples, parfois des textes de chansons, non commentés, ou des extraits musicaux, dont la présence n'est pas non plus expliquée. Pour comprendre le deuxième élément du *gwoka*, la danse, Laumuno donne la parole aux gens. Ainsi, en français ou en créole (suivi de la traduction française), chacun des intervenants choisis s'exprime sur l'un ou tous ces éléments : leur sentiment face à un des sept rythmes du *gwoka*, la signification du rythme et l'interprétation des pas. L'auteur laisse aussi la parole à Léna Blou sur la *techni'ka*, une danse qui exploite et met en valeur la technicité du *gwoka*. Même si Laumuno justifie les limites de ces témoignages « animé[s]

parfois d'une émotion excessive qui peut nuire à l'objectivité » (18), elle soutient qu'ils « sont de nature à justifier la dimension socioculturelle du *gwoka* et donner tout son sens à la problématique de cet ouvrage » (18). Un tel objectif ne nous semble malheureusement pas atteint. Le témoignage devrait appuyer un argument et non le créer. Vient ensuite le troisième élément du *gwoka*, le tambour. Laumuno y décrit les types de tambours et leur langage avant de passer à la description de la ronde, du podium et du temps de pratique qui constituent ce qu'elle appelle les espaces scéniques du *gwoka*. Elle réfléchit ensuite sur « le *gwoka* tel qu'il est vécu aujourd'hui en Guadeloupe » (60). Elle le considère comme un « genre artistique dans toute la plénitude du terme » (60). Il possède trois langages—corporel, vocal, manuel—qui laissent place à la création et à l'affirmation de styles personnels. Présent partout, on le retrouve dans les traditionnelles *swaré léwòz*, au sein des nombreuses associations qui l'enseignent, dans le cadre de veillées mortuaires, voire même dans la littérature et la religion. Bien que rassembleur, il est loin de faire l'unanimité et crée régulièrement des polémiques quant à ses racines, son évolution, la paternité de ses chansons, le rôle des hommes et des femmes, et plus récemment, l'inscription au patrimoine de l'UNESCO à cause des craintes d'ingérences de la France.

La deuxième partie, le patrimoine sensible, tente de définir cette notion. Se succèdent les définitions de patrimoine familial, culturel matériel et culturel immatériel pour en arriver à la notion de l'UNESCO en 2003. Laumuno présente l'exemple des grottes de Lascaux et suggère que ce processus de patrimonii-

alisation pourrait s'appliquer au *gwoka*. C'est également à cet endroit qu'elle définit ce qu'est le patrimoine sensible. Il s'agit d'« un bien avec lequel son propriétaire entretient une relation privilégiée suscitant des émotions fortes et animant les relations sociales. ... C'est un patrimoine à enjeu identitaire puissant et vital pour l'individu ou le groupe qui le possède » (76). Elle clôt le tout en insérant un tableau représentant les patrimoines naturels du monde et le type de tensions qu'ils ont créé.

Passées les définitions et les contextualisations, Laumuno s'attaque au vif du sujet : la patrimonialisation du *gwoka*. Il s'agit ici d'un récit retraçant chronologiquement, par l'intermédiaire de documents historiques et de témoignages, l'histoire du *gwoka*. On y retrouve, dans l'ordre, les habituelles descriptions de Dutertre, du père Labat et de l'abbé Dugoujon d'une pratique musicale se rapprochant du *gwoka* ; une discussion autour du *calenda* ; un aperçu de la musique dans des cérémonies religieuses ; des extraits de journaux autour du tambour ; un tableau d'interprètes du *gwoka* ; à partir des usines de canne à sucre, l'apparition de la pratique du *bamboula*, ancêtre des *swaré léwòz*, et sa transmission ; les changements dans la fabrication des tambours ; le rôle du disque et des médias dans la diffusion du *gwoka* ; les paroles d'une chanson de Robert Loyson suivies d'une brève analyse pour montrer que le *gwoka* a une dimension politique ; un mot sur l'Association générale des étudiants guadeloupéens (AGEG) et l'utilisation du *gwoka* comme symbole ; le *gwoka* comme moyen de lutte culturelle et de nationalisme ; Gérard Lockel et le *gwoka modèn* ;

le rôle de l'esclavagisme ; pour en venir à l'édification d'un mémorial comme lieu de mémoire symbolique.

En conclusion, Laumuno rappelle que « l'histoire culturelle et politique de la Guadeloupe a construit le *gwoka*. La quête politique et identitaire de même que la mémoire de l'esclavage l'ont rendu sensible » (138).

Marie-Hélène Laumuno a voulu illustrer que le *gwoka* est patrimoine et que c'est sa « patrimonialisation locale ... qui a contribué à cette sensibilisation » (137), patrimonialisation effectuée par les Guadeloupéens eux-mêmes. L'ouvrage, qui semble s'adresser à un vaste public autant qu'à la communauté scientifique, se promet d'être avant tout critique, mais ne répond pas toujours aux attentes qu'il a créées, faute d'adopter une vraie démarche scientifique. Il manque un peu de rigueur dans le style et l'auteur passe souvent du récit au témoignage sans transition, ni explication. Des documents pertinents émaillent l'ouvrage, mais l'auteur ne les commente pas ou peu et, si elle le fait, c'est parfois plusieurs pages après leur apparition. Peu de sources sont citées tout le long de l'ouvrage, il n'y a presque aucune référence dans le texte à moins qu'on ne prenne les témoignages en considération. Enfin, plusieurs passages importants qui mériteraient d'être approfondis sont malheureusement seulement effleurés.

Et le Gwoka s'est enraciné en Guadeloupe demeure tout de même un écrit nécessaire qui permet de comprendre un peu mieux les débats qu'a suscités l'inscription de cette pratique musicale sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO. 🌿