
Peindre en pays dominé ou l'esthétique du marronnage chez le plasticien guadeloupéen Joël Nankin

Alix Pierre
Spelman College (USA)

En tant que citoyens français vivant dans le bassin caribéen, les habitants de la Guadeloupe sont pris entre leur francité de droit et leur caribéanité. Les problèmes attenants à cette double conscience/appartenance se manifestent de manière accrue dans le champ des pratiques culturelles. Les sujets sont partagés entre d'un côté un système de valeur eurocentrique et de l'autre un stylisme pan-caribéen.

Le présent travail examine la manière dont la quête identitaire créole / créolitaire se manifeste chez Nankin. Situé aux confluent de son statut d'artiste peintre, de musicien et d'activiste engagé, nous soutenons que le motif du marronnage est au centre de l'esthétique du peintre. En tant qu'afro-descendant-griot, il puise à quatre sources du folklore local que sont la musique gwoka, le carnaval, les cosmogonies afro-caribéennes et la tradition orale pour transcrire sur la toile une représentation de l'être antillais.

INTRODUCTION

En 2011, le plasticien guadeloupéen Joël Nankin déclare dans un entretien :

Nous sommes un peuple avec des origines africaines, indiennes, européennes, donc nous sommes en train de créer de toute pièce ce que nous faisons. Donc, c'est vrai que je suis aussi bien imprégné de l'art africain, que de l'art occidental, que de l'art indien, donc je n'aime pas me définir ; je sais que je peints surtout avec mes tripes. Je ne peints pas pour faire beau. Je suis plutôt dans le dire que dans le beau tableau flatteur avec les belles couleurs qui vont attirer l'attention. Je suis dans une démarche

différente [...] Je suis guadeloupéen, profondément guadeloupéen et caribéen. Je suis quelqu'un qui a une histoire et j'essaie de trouver ma place dans le monde parce que c'est toujours difficile pour le colonisé de se situer et, moi je me considère comme un colonisé, quelqu'un qui vit sous la botte des autres, en l'occurrence la France. Donc, je suis un patriote guadeloupéen [...] Ce qui est le plus difficile c'est de vivre dans un pays où l'aliénation et l'acculturation est totale. C'est comme une blessure en permanence. Quand on voit le comportement des gens, la surconsommation [...] J'en veux surtout au colonialisme parce que la machine elle est terrible. Elle est chez vous, elle est dans votre maison, elle est dans votre école, elle est partout ...²⁸

Nankin pose en des termes clairs, dans un franc-parler qui lui est caractéristique, le dilemme qui se pose à tout artiste et partant tout ressortissant des Départements Français des Amériques (DFA) au XXI^e siècle. Il souligne les particularités, pour ne pas dire particularismes, qui s'imposent aux résidents. Le premier trait concerne leur descendance qui est quintuple. Ils ont une filiation africaine, amérindienne, asiatique, levantine et européenne. Nous avons affaire à des Français vivant dans le bassin caribéen au milieu d'États-nations indépendants.

Ces détenteurs de passeports européens vivent une réalité caribéenne. Après tout la Métropole se trouve à quelques 7000 kilomètres. Le français est la langue officielle, mais le créole est commun à tous. On constate une diglossie de fait où une langue, le français, est valorisée au détriment de l'autre. Ainsi, les individus sont partagés entre leur francité, leur caribéanité et leur créolité. L'état de diffraction qui en ressort se vérifie dans l'incapacité de la langue française à nommer proprement les régions habitées par les Guadeloupéens, Martiniquais et Guyanais.²⁹

Nulle part ailleurs la crise identitaire ne se manifeste de façon aussi accrue que dans le champ culturel. Les penseurs locaux ne manquent pas d'être interpellés par cette épineuse question. Dans les années 1980, la prise de conscience gagne en puissance sous la poussée du mouvement indépendantiste présent dans les îles et sur les différents territoires.³⁰

²⁸ Voir vimeo.com/2246648

²⁹ Elles sont tantôt départements français, tantôt départements et territoires d'Outre-mer (DOM-TOM) et tantôt départements français des Amériques (DFA).

³⁰ Le Groupement de Libération Armé de la Martinique, l'Armée Révolutionnaire Martiniquaise, le groupe 22 Mai 1848 et Yich Telga en Martinique ; le Mouvement pour une Guadeloupe Indépendante (MPGI), le Groupe de Révolution Armé (GLA), l'Alliance Révolutionnaire Caraïbe (ARC), l'Union pour la Libération de la Guadeloupe (UPLG)

Dans un ouvrage paru en 1989 au titre révélateur, la sociolinguiste guadeloupéenne Dany Gisler-Bébel écrit : « La question culturelle centrale est de trouver comment faire fructifier cet « héritage culturel », cette force collective que nous ont léguée nos différents ancêtres ». (1989 : 93) La même année Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant publient un essai qui reprend en écho les considérations de Bébel-Gisler et dans lequel ils affirment : « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles ... la Créolité est le résultat sédiment des échanges entre les éléments caribéens, africains, levantins que le joug de l'histoire a rassemblé sur le même sol. » (1989 : 6)

La déclaration de Nankin s'inscrit dans le droit fil de ces écrits. Il soulève plusieurs questions fondamentales. La première a trait aux canons esthétiques employés pour lire et interpréter les arts plastiques issus des îles. Aux yeux du peintre, une exégèse qui ne prendrait en considération que les apports culturels européens en occultant les contributions amérindiennes, africaines et asiatiques, qui entrent à part égale dans le processus de création, serait caduque.

La question de l'historiographie se dessine en filigrane ici. Qui procède à l'analyse, à l'écriture, à la diffusion et à l'enseignement des arts plastiques antillais ? Au nom de qui analyse-t-on, écrit-on, diffuse-t-on et enseigne-t-on ? Au moyen de quels instruments ? A l'intention de qui ? Ces interrogations ouvrent le débat sur le problème de la construction du savoir, de la pédagogie et de la prise de conscience critique.

Nankin se dissocie de l'approche gréco-romaine de l'art pour l'art. Engagé, son art procède avant tout du « dire » pour plusieurs raisons. Il sert de véhicule pour exprimer la réalité de l'artiste franco-antillais. Le peintre laisse entendre qu'il n'y a pas de modèle occidental préétabli pour l'art qu'il pratique, ni pour son interprétation.

Le cadre socio-historique du plasticien (néo-colonisé) influence grandement son écriture picturale. Peindre dans de telles conditions relève d'une gageure dont Patrick Chamoiseau se fait l'écho dans *Écrire en pays dominé* : « Comment écrire (peindre) alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire (peindre) quand ce

en Guadeloupe et le Front de Libération Kanak Socialiste (FLNKS) en Nouvelle Calédonie.

que tu es végété en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire (peindre) dominé ? » (1989 : 17)

Que faire alors ? Le plasticien présente la conscientisation, concept cher à Freire³¹, comme la parade la plus appropriée pour sortir de l'impasse. Seul à la lumière d'une compréhension critique du fonctionnement du monde, l'artiste citoyen est à même de faire véritablement œuvre de création. En griot / bohique / kontè³², Nankin couche la chronique antillaise sur la toile en puisant dans le folklore local.

Le présent article entend montrer comment rompu, à la *chap*³³ comme le *nèg maron*³⁴ d'antan, le plasticien entraîne le spectateur dans une *driv*³⁵ au cœur de la civilisation antillaise. Nous soutenons que le lexique et la syntaxe graphique du peintre sont imprégnés des composantes majeures que sont le gwoka, le carnaval, les croyances pan-caribéennes et l'oraliture sur lesquels reposent la société antillaise, culturellement parlant. En tant que telles elles font du travail de Nankin une œuvre maronne.

NANKIN, ARTISTE MARRON

Comme chez nombre d'artistes pan-caribéen, l'identité artistique de Nankin est plurielle. Il est à la fois peintre, musicien, artiste et activiste engagé. Son art se situe au confluent de ces quatre pratiques qu'il mène de front. Comme peintre, il est l'un des rares sinon le seul sur l'île à vivre entièrement de son art. Comme beaucoup sur place, il est autodidacte. La seule formation qu'il reconnaît avoir eu vient du travail effectué dans le studio de quelques peintres lorsqu'il résidait en Haïti.³⁶

En tant que musicien de gwoka, Nankin est l'un des membres fondateurs du groupe de carnaval Akiyo, l'une des formations les plus importantes de l'île. Il est joueur de ka, la musique traditionnelle de l'île héritée de l'Afrique et à base percussive. Comme la plupart des artistes de gwoka, il chante et danse également. Il a collaboré à la production de

³¹ Voir *Pedagogy of the Oppressed*.

³² Le premier phonème tire vers l'influence africaine, le second vers le substrat amérindien et le dernier vers la composante caribéenne.

³³ La fuite hors de la plantation.

³⁴ Le nègre marron *bosale* échappé de la plantation.

³⁵ La déambulation.

³⁶ Interview accordé à Foebus en 2007.

nombre de CD enregistrés par Akiyo.³⁷ Pendant le carnaval Nankin participe avec le groupe aux défilés qui ont lieu dans toutes les communes et culminent avec la procession du mardi-gras.

Le militantisme de Nankin remonte aux années 1960 époque durant laquelle, avec d'autres militants, il revendique l'autodétermination de la Guadeloupe face à la tutelle française³⁸. En raison de ses convictions et de ses prises de position politiques, il est arrêté, jugé et condamné à la prison ferme. Il purge une sentence de six ans dans une prison de l'île.³⁹ Aujourd'hui, sa conscience politique est aussi aiguisée qu'à l'époque. Dans les années 1980, il est l'un des cofondateurs d'un mouvement culturel qui tente de se réapproprier l'identité guadeloupéenne authentique qui est alors menacée.

Akiyo, collectif auquel il appartient, ressuscite le carnaval traditionnel de l'île quand il était de bon ton d'imiter le modèle brésilien. En plus d'être un groupe de carnaval, les membres d'Akiyo considèrent l'organisation comme un *mouvman kiltirèl*⁴⁰ dont la tâche principale est de préserver et transmettre les pratiques culturelles de la Guadeloupe.

Dans les années 1980, les pratiquants du gwoka transforment une rue commerçante du centre-ville en un espace dédié à l'expression artistique libre⁴¹. Des vendeurs de feuillages à usage médicinale, des danseurs, des chanteurs, des artisans et des fabricants de ka se joignent régulièrement aux musiciens en fin de semaine et changent l'emplacement en un marché pan-caribéen (voir figures 1-9). Nous voyons-là une survivance du quilombo, communauté extrêmement bien structurée créée par les nègres marrons pratiquants du grand marronnage qui entretenaient des rapports étroits avec les esclaves sur les plantations mais également avec les habitants des villages environnant en pratiquant le troc.

³⁷ A ce jour le groupe en a enregistré six.

³⁸ Il était membre du MPGI.

³⁹ De 1983 à 1989.

⁴⁰ Un mouvement culturel.

⁴¹ Située au cœur de Pointe-à-Pitre, celle-ci est communément appelée *piètòn la*.



Figures 1-9 un samedi matin sur la rue piétonne (*pièton la*). Les touristes croisent les riverains venus faire leur marché. Tous s'arrêtent un instant, le temps d'admirer les produits des artisans et des artistes et de les soutenir ou « *ba yo fos la* » selon l'expression locale. Le buste de Vélo, l'une des grandes figures du gwoka, veille sur ses descendants et disciples à une des extrémités de l'artère. (Source : Larry Lachoua, 2005.)

Nankin fréquente régulièrement *pièton la* où il travaille à son art pictural. Le plasticien est également invité fréquemment à exécuter des illustrations *live* lors de festivals de musique ou de théâtre dans l'île et à l'étranger.⁴² En 1998, lors du cent-cinquantième de l'abolition de l'esclavage, il est invité avec d'autres peintres guadeloupéens à peindre un mural sur le site du lycée régional de Baimbridge.

⁴² Le festival de théâtre de la ville des Abymes, les fêtes patronales de différentes communes de l'île. Au festival « terre de blues » de Marie-Galante, il réalise avec Noe Two un graffiti *live* honorant l'invité d'honneur Salif Keita. En 2010 et 2011, il exécute des toiles géantes *live* au festival de percussion de Longueil au Canada.



Figure 10. Le mural du lycée de Baimbridge en 2010. On distingue les portraits de Louis Delgrès et Joseph Ignace, deux des auteurs du mouvement de résistance au rétablissement de l'esclavage qui a donné lieu à d'âpres batailles en 1802. Depuis, l'œuvre a été remplacée par une autre. Source : Alix Pierre.

Nankin monte régulièrement des expositions réussies en Gaudeloupe, au rythme d'une tous les deux ans.⁴³ Nous affirmons que le statut de Nankin comme *dibia* est indubitablement à la base de sa réussite. Dans la philosophie Yoruba, le *diabia* occupe à la fois les fonctions de phytothérapeute, de psychanalyste et de prêtre.⁴⁴ En tant qu'artiste « marron », et c'est là le point central de notre thèse, Joël Nankin soigne les maux psychologiques de son peuple pris entre sa francité et sa caribéanité. Dès lors, ses peintures opèrent comme une thérapeutique phyto qui soigne l'âme. En participant à des exécutions publiques de toiles lors desquelles il communique oralement avec l'auditoire, il a une démarche semblable à celle de l'ethno-psychiatre qui guérit. Tout en peignant, l'homme agit également comme un prêtre officiant à une messe pan-caribéenne.

Nous invitons à un décodage de l'écriture marronne de Nankin dans quatre champs que sont la musique gwoka, le carnaval, les croyances pan-caribéennes et la tradition orale. Pris comme un condensé de la culture antillaise, ces quatre éléments témoignent de la créolisation chère à Glissant. Ils sont en effet la trace de la rencontre entre les modes d'être amérindien, européen, levantin et africain.

⁴³ L'une des dernières à avoir remporté un franc succès était consacrée au poète Sonny Rupaire.

⁴⁴ Patrick Ircegbu définit le mot sur le plan étymologique comme étant un composé de deux termes *di* (maître) et *bia* qui est en fait une forme contractée de *dibiliala* (maître des choses appartenant à la terre, à la communauté, aux forces cosmologiques, à la réussite, à l'échec, à la maladie et à la guérison).

L'ESTHÉTIQUE MARRONNE : LE GWOKA

Le gwoka est l'une des formes musicales traditionnelles de la Guadeloupe. A la différence des autres, il constitue le genre où la rétenion du substrat africain est le plus persistant.

Nous affirmons que les pratiquants du gwoka sont des descendants pan-caribéens des griots d'Afrique de l'Ouest. En tant que tels, ils excellent dans l'art du panégyrique et de la réprimande. D'un côté, ils font l'apologie de la culture guadeloupéenne authentique et de l'autre, ils n'hésitent pas à montrer du doigt les mauvais agissements de leurs concitoyens et du gouvernement français.⁴⁵

Tout naturellement donc, le motif du gwoka fait partie intégrante de l'esthétique de Nankin.⁴⁶ Dans le subconscient collectif populaire, le tambour est perçu comme un symbole de résistance dont la force remonte à la nuit des temps sur les habitations.⁴⁷ Par conséquent, aujourd'hui il sert d'emblème à maintes organisations, qu'elles soient culturelles ou politiques.⁴⁸

Traditionnellement, trois tambours sont utilisés dans le gwoka, deux boula et un makè. Les premiers marquent le tempo et jouent le thème majeur, tandis que le troisième improvise au moyen de solos. Les



trois instruments ne sont représentés dans aucune des peintures de Nankin étudiées. Le plasticien dessine un ou deux instruments. Cependant, il inscrit les trois tambours de manière symbolique. Dans chaque cas, Nankin trace une ligne diagonale qui place les percussions et les bustes au même

⁴⁵ Traditionnellement, le griot était le seul personnage de la cour à jouir d'un tel privilège. Voir les ouvrages d'Isabelle Leymarie et Thomas Hale.

⁴⁶ Deux de ses expositions étaient consacrées au genre musical. La plus récente intitulée « En wonn la » a eu lieu en 2009. L'artiste a également peint une série de t-shirts ayant pour motif le gwoka. Nous en possédons quatre. Le présent texte est tiré de l'analyse de ces œuvres.

⁴⁷ Quand les maîtres découvrent que les esclaves se servent des tambours pour communiquer, ils en interdisent l'usage au moyen de la loi. Voir l'article 16 du Code Noir.

⁴⁸ Voir les logos d'Akiyo et de l'Union Guadeloupéenne des Travailleurs Guadeloupéens (UGTG).

niveau. Dans la figure ci-dessus, le personnage étendu sur le côté a une main glissée dans le tam-tam.

Dans la figure ci-contre, les deux individus regardent intensément l'instrument. Celui qui est le plus proche semble s'adresser à lui. L'autre tableau fait échos à cette attitude de révérence de la part du sujet. Qu'ils soient en train de prier ou de jouer, les protagonistes semblent tenir le ka en respect. L'existence d'une forme de communion entre les êtres vivants et l'instrument est indéniable. Nankin établit à l'évidence un lien clair entre le Guadeloupéen et la musique. Un chant du répertoire ka déclare : « Mwen fèt an gwoka / Mwen grandi an gwoka / Mewn ké mò en gwoka »⁴⁹.



Il s'ensuit que pour les artistes ka, leur art réclame un dévouement aussi important que l'allégeance spirituelle et que celui-ci s'étend sur la vie entière. Au niveau le plus élevé, Nankin crée un parallèle entre la pratique du gwoka et l'art qu'il exerce. Le tambour est le médium à travers lequel le griot s'exprime.

Rappelons que la base de l'instrument est soit taillée dans le tronc d'un arbre ou fabriquée à partir d'un fût de rhum ou de salaison par-dessus lequel on place une peau de cabri tendue⁵⁰. De façon métaphorique, la peau de l'animal symbolise un parchemin sur lequel le batteur « écrit » des signes musicaux. Incidemment, les tambouyés, comme dans le cas de Simmen'n kontra, soutiennent que l'instrument a son propre langage : « Ka la ka son'né / Lésé ka la son'né / Ka la ka palé / Lésé ka la palé / Ka la ka vansé / Lésé ka la vansé »⁵¹.

De façon donc similaire, la toile / t-shirt est le médium sur lequel le peintre écrit son message. Ainsi, le tambouyé, tout comme le peintre, manie les mots.⁵² Dans la tradition de l'Afrique de l'Ouest, afin de pouvoir manipuler la force de vie (nyama) contenue dans les mots, le

⁴⁹ Il s'agit de *Tèstamen* de l'artiste Ti Céleste qui annonce : « Je suis né dans le gwoka / J'ai grandi dans le gwoka / Et je mourrai dans le gwoka. »

⁵⁰ Un cabri mâle dans le cadre du boula et une femelle pour le makè. Dans le premier cas, le son est grave et dans l'autre aigu.

⁵¹ Nou chanté bien. « Le ka sonne / Laissez le ka sonner / Le ka parle / Laissez parler le ka / Le ka avance / Laissez le ka avancer. »

⁵² Patrick Chamoiseau parle de « marqueur de paroles. »

griot doit être un membre initié de la caste des poètes musiciens. Nankin a reçu la formation adéquate de par son statut de musicien ka.⁵³

L'ESTHÉTIQUE MARRONNE DE NANKIN : LE CARNAVAL

Le carnaval est le modèle par excellence du motif marron du détour et de l'inversion. C'est le seul moment où la masse peut se moquer de l'oligarchie sans risque de représailles. Dans un tel contexte, le déguisement et l'inversion deviennent un art consommé.

Comme membre du groupe carnavalesque Akiyo, Nankin a dessiné et fabriqué nombre de masques. Son habileté se transfère au tableau. Deux de ses peintures offrent des masques pan-caribéens qui rappellent la tradition africaine. Ces derniers possèdent une dimension statuesque.



Le spectateur a le sentiment d'être en présence de gravures majestueuses. Dans l'écriture de Nankin l'emphase est mise sur la tête et non le corps. Dans la plupart des cas, les représentations sont sans corps. Ce rendu va dans le droit fil de la philosophie africaine qui affirme que la tête est l'attribut le plus important de l'être humain⁵⁴. A cet effet, la tête définit l'individu. Elle revêt une importance supplémentaire car on y trouve deux attributs essentiels de l'individu, à savoir les yeux et le cerveau.

Les pupilles des yeux des masques de Nankin ne sont pas visibles dans la plupart des cas, ce qui ajoute énormément au pouvoir de suggestion. Le peintre semble s'attacher davantage à faire ressortir à la surface l'être intérieur, l'âme guadeloupéenne, plus que toute autre chose. Le ton trichromatique (bleu, ocre et rouge) assigné aux visages sous-tend l'effort du plasticien. Il est possible d'y voir un symbole de la

⁵³ Il affirme avoir côtoyé Man Soso, Sonor, Guy Konké, Velo, Lenien et les autres acteurs du monde ka à l'habitation Jabrun, haut lieu de l'univers ka de l'époque.

⁵⁴ Pour les Yoruba la tête a une dimension physique (omi) et spirituelle / métaphysique (ori). La tête physique représente une tête intérieure qui porte la destinée de l'individu.

Créolité ou de la diversité non seulement ethnique mais culturelle qui caractérise la société antillaise.

Qu'il s'agisse des représentations de personnages de rang royal ou ordinaire, ces effigies n'ont pas d'oreilles. Cette remarque souligne le fait que nous sommes bel et bien dans l'univers de la représentation, au sens du jeu scénique, du rituel. Si l'on admet que ces masques sont censés être « greffés » sur des visages humains, l'absence d'oreille est justifiée. Nous serions ainsi en présence d'une sorte de défilé ou de cortège que l'on peut rattacher à la glose sur le cérémonial gwoka.



Nous trouvons dans les deux tableaux ka un argument supplémentaire en faveur de notre thèse. Les masques où les têtes portent les déguisements ne sont pas droits. Trois penchent légèrement sur la gauche. Ceci est d'autant plus frappant que dans un cas le plasticien trace une ligne diagonale sur laquelle se trouvent inscrites une effigie de dignitaire, de subordonné et de tambour, si on va dans un mouvement descendant. Dans la deuxième peinture au ka, les deux bustes symbolisant l'autorité forment un angle (penché) en ce que l'un est incliné à gauche, tandis que l'autre vient à sa rencontre en-dessous. Comme dans le tableau précédent, Nankin trace une ligne entre le personnage allongé et les deux tambours dans un axe vertical cette fois-ci. Mais en même temps, il est possible d'identifier un autre axe de connexion oblique entre l'autre masque et l'un des tambours qui penchent tous les deux dans la même direction. Celle-ci est opposée au tracé rectiligne représenté par le bionne chef-percussion.



Comme il est de coutume dans l'univers du carnaval, tous les masques ne sont pas des représentations humaines. Nankin reste fidèle à cette logique. Des reproductions animales sont présentes dans son œuvre. L'un des tableaux est un condensé de l'incursion du monde animal dans la cosmogonie antillaise. Le spectateur note au passage la présence du « mas a

kon'n »⁵⁵. Loin de passer inaperçu, il occupe le centre de la peinture. La triangularité de la face rappelle celle des masques de dignitaires.

L'ESTHÉTIQUE MARRONNE DE NANKIN : LES CROYANCES PAN-CARIBÉENNES

La dimension spirituelle⁵⁶ de l'œuvre du peintre n'échappe pas à l'œil averti. Celle-ci est en adéquation avec le motif des masques. Étant entendu que le plasticien et le griot sont tous les deux des prêtres, les peintures sont parsemées de rituels. Dans chacune des toiles nous avons un initié qui rend un culte au tambour / déité. Dans l'illustration ci-contre, le personnage soulève l'instrument, le place en quelque sorte sur un piédestal, au-dessus de soi. L'expression du corps de l'individu indique la vénération de l'instrument. La créature est allongée sur le côté droit et son regard oblique porte sur l'instrument qui s'élève au-dessus de lui par la droite. L'instrument dépasse de moitié le corps du mortel dans un mouvement ascendant.



En fait, il est plus approprié de dire que le tambour flotte et qu'il est propulsé par le personnage allongé. En effet, celui-ci a glissé sa main droite à l'intérieur du ka qu'il porte à bout de bras. La lévitation de l'objet est le fruit de la volonté du protagoniste. L'intimité entre les deux ne fait aucun doute, comme le signifie le geste. Cependant, la posture déplace la relation ou plutôt la place sur un plan autre que celui convenu entre l'homme et le ka. Nous ne sommes pas simplement en présence d'un musicien et de son instrument dans le cadre d'une performance communément appelé *léwòz*.

Nankin fait pénétrer l'observateur dans une sphère du champ musical d'essence africaine dont on parle peu dans l'île, du moins ouvertement, celle du (spi)rituel.⁵⁷ Il s'entoure de mystère. Dans son

⁵⁵ Le masque à cornes.

⁵⁶ Au sens de rituel.

⁵⁷ Les ouvrages consacrés à la musique l'abordent sous l'angle historique soit sous l'angle technique. Nous n'avons connaissance d'aucune étude sur la musique populaire antillaise où l'emphase est mise sur le religieux.

discours, le plasticien met sur un pied d'égalité le gwoka et la divination. En tout premier lieu, le masque saisit le tambour comme on saisit une offrande. Ici, il ne s'agit pas de jouer de l'instrument mais de le consacrer. Le geste d'élévation souligne la croyance en une force à laquelle on accède dans un mouvement vertical où le croyant se situe sur le plan le plus bas, et l'objet vénéré, sur l'axe le plus élevé. Le contact entre les deux se négocie au moyen d'un don. Il s'ensuit que le tambour serait à la fois sacrifice et sacrifiant.⁵⁸

On assiste à une conversation à trois voix dans le tableau. Le tambour dont nous avons parlé jusqu'ici est mis en relation avec un autre situé à sa droite.⁵⁹ Ce dernier est placé sur un promontoire et s'élève par conséquent à la fois au-dessus du masque et du ka intermédiaire. L'un des ka est du type traditionnel le plus répandu sur place. Taillé dans un seul morceau, il s'apparente au tonneau classique utilisé soit pour le transport du rhum ou de la viande de salaison dans les îles. L'autre que l'on peut qualifier de djembé, plus commun en Afrique, est arrivé plus récemment en Guadeloupe. Son incorporation dans le monde du gwoka est relativement nouvelle. Nankin paraît suggérer un dialogue diasporique. Comme le babalawo Ifa⁶⁰, Nankin interprète ce que son concitoyen non-initié venu le consulter ne peut déchiffrer.⁶¹

Le premier postulat du plasticien soutient que l'Afrique est présente dans le gwoka. La seconde prémisse maintient qu'en plus d'être une pratique culturelle, le gwoka renferme une dimension hautement culturelle. Nous assistons à une médiation entre un suppliant et le destinataire de la supplique au moyen de l'objet rituel. Le troisième postulat est lié au premier. Symboliquement, en s'inclinant devant le ka surélevé, le djembé reconnaît et confirme la portée éminemment guadeloupéenne de la musique et par extension de l'identité née du syncrétisme survenu en terre antillaise.

Mais le propos principal du plasticien n'est pas tant de faire la part entre ce qui est africain et ce qui est guadeloupéen, mais de mettre l'emphase sur la « diasporicité » ou la créolité de l'identité. Dans ce tableau, la mise en image et la perspective choisie par l'artiste, une vue

⁵⁸ Sur le modèle de la différenciation entre le contenu et le contenant.

⁵⁹ Si l'on fait face au tableau.

⁶⁰ Devin ou père des secrets.

⁶¹ Le prêtre Yoruba se sert d'objets rituels (des noix de palmes et un plateau divinatoire) pour interpréter la communication entre les ancêtres ou les divinités et les vivants.

plongeante, font penser à l'observateur qui est en train de regarder de haut le fond d'une tombe. A en juger par les couronnes serties de bijoux autour de leur tête, des personnages sont enterrés dans ce catafalque.⁶²

Ils ont été ensevelis avec des objets précieux, aux rangs desquels des kas. Auquel cas, il s'agirait de tambouyés enterrés avec leurs instruments. On distingue également un meuble de forme rectangulaire relativement large glissé sous le ka intermédiaire. Dessiné en trois dimensions, il laisse apparaître un visage sculpté dont on aperçoit un œil, le nez et les lèvres. S'agit-il d'un sarcophage en pierre sculptée ? Parés pour le voyage de l'au-delà, on a ravitaillé les morts en vivres, comme le laisse supposer un poisson glissé entre les deux masques. Une tête de loup monte la garde sur la gauche des deux déguisements, répondant en écho à l'autre face en diagonale opposée à droite.

Au-dessus du loup, la silhouette d'un oiseau est posée sur la paroi de la bière. L'animal pointe vers la gauche du spectateur et la droite des masques. Si l'on retient la thèse du dernier voyage vers la terre des ancêtres, le volatile vient renforcer la théorie de la connexion africaine. Il symboliserait une variante de l'oiseau mythique qui est une figure du principe akan sankofa⁶³. Les Noirs dispersés sur les plantations aux quatre coins de la planète croient et espèrent qu'à leur mort ils retourneront en Afrique.⁶⁴ Les griots ka partageant la même conviction. On en trouve trace dans des répertoires de chants.⁶⁵ Simmen'n Kontra affirme dans *Gran Van* :

Van o gran van men'né nou alé / o gran van men'né nou alé / ansé fèy é papiyon / aden péyi daomé asi bato négryé / dispèwse an karayib la / an ja jous pèd fanmi an mwen / olodoum fòw vin chèché mwen / ogun féray fò kléré chimen ban mwen / papa shango fòw kléré ban mwen an maré ... / o gran van men'né noua lé / o gran van men'né mwen alé / ansé fèy é papiyon ...⁶⁶

⁶² Nous serions donc en présence de masques mortuaires.

⁶³ Le terme dérive des mots SAN (retourne), KO (vas) et FA (ramène). Il signifie un retour aux sources où l'on se nourrit du passé pour mieux avancer.

⁶⁴ Les Haïtiens l'appellent *guinen*.

⁶⁵ Nous avons effectué une étude comparative de deux cents chants de gwoka. Plusieurs ouvrages sont à venir.

⁶⁶ « Oh grand vent emmène-nous / Oh grand vent emporte-moi / Je suis feuille (d'arbre) et papillon / Au pays Dahomey, sur le bateau négrier / Dispersé dans la Caraïbe / J'ai perdu ma famille / Olodum il faut venir me chercher / Ogun Féraïlle il faut que tu éclaires la voie / Papa Shango il faut que tu éclaires ma route / Je suis enchaîné ... / O grand vent emmène-nous / O grand vent emmène-moi / Je suis feuille et papillon ... »

La voix centrale crie son exil et l'état de déperdition dans laquelle elle se trouve. Elle entrevoit le départ / retour en Afrique comme la seule lueur d'espoir. L'être adresse sa supplique aux forces capables de faciliter l'opération du retour, les divinités. Olodumaré, la divinité suprême vient en tête, puis ses gardiens en chef, Ogun Féraïlle, le dieu du fer, de la guerre, de la justice et de la chasse. Ensuite vient le dieu des éclairs et de l'orage. Le fait que le narrateur se considère comme une feuille d'arbre et un papillon montre la consistance et la persistance du mythe du Noir volant répandu dans la Diaspora.

Dans l'illustration suivante, le personnage le plus proche du ka tient unealebasse dans sa main gauche. Il la soulève en direction du tambour. Un poisson est posé au sommet de laalebasse remplie de nourriture. Nous sommes indéniablement en présence d'une cérémonie d'offrande à une divinité. La présence de bouteilles d'alcool (du rhum) juste au-dessus de la tête de l'initié confirme notre déclaration. Le vaudou (quimbois en Guadeloupe et Martinique) est une religion où il faut non seulement danser pour les divinités mais les nourrir.⁶⁷ Emerson Douyon affirme : « A ces divinités toujours affamées et assoiffées, il faut de généreuses libations et de copieuses mangeailles offertes au cours de services périodiques. » (1969 : 6)



Les mets et breuvages permettent d'identifier les loas à qui ils sont destinés : Ogun (le patron des forgerons, il préside au feu, au fer et à la guerre) qui affectionne le poisson rose ou rouge frit ou en sauce tomate, ainsi que le rhum Barban-court, Guédé qui affectionne le hareng boucané et le clairin, et Baron (patron des guédé ; lwa des morts, esprit de la mort et de la résurrection, il se trouve à l'entrée des cimetières) qui aime le hareng salé et le hareng saure, tout comme le rhum Bacardi et le clairin. Traditionnellement, en Afrique les griots appartiennent à la même caste que les forgerons.⁶⁸

Par conséquent, Ogun est celui à qui sont destinées les offrandes dans le tableau de Nankin. Le rendu pictural du pétilllement des bouteilles (un bouquet de traits verticaux disposés en éventail au-dessus des goulots) indique la forte charge de puissance magique contenue dans la scène. Les loas sont présents et s'apprêtent à monter le fidèle.

⁶⁷ Les boissons et nourritures de prédilection des loas sont appelées « manger secs ».

⁶⁸ Voir Lemayrie et Hale.

L'individu placé dans le coin à l'extrême droite domine l'initié. Une coiffe majestueuse et un imposant pectoral complètent sa position d'autorité. Il s'agit vraisemblablement d'une mambo ou d'un houngan. Il / elle officie la cérémonie destinée à apaiser les divinités. Le visage des deux créatures, tout comme l'œil du masque à la ressemblance divine placé dans le coin gauche élevé du cadre, pointent tous en direction du tambour et en font ici le point focal de l'œuvre. S'agissant des cérémonies vaudou, Prévost confie : « Les tambours sacrés sont les instruments symboliques du culte vaudou. Ils sont souvent considérés comme étant la voix des esprits ou celle qui leur parle car leur battement diffère selon le LOA invoqué. Leur rôle est tellement important qu'ils ont une identité. » (6)



L'illustration qui suit s'apparente à une chromolithographie vaudou. Le personnage principal est une femme. Il se dégage de l'œuvre une radiance qui témoigne en faveur de sa majesté et de son lignage important. Divers bijoux complètent son haut rang (un diadème, des boucles d'oreille et une parure). Elle est probablement de descendance royale. Derrière elle se tient une autre figure, à peine visible. On ne distingue que la partie supérieure droite de son visage et sa paupière. L'œil est fermé, et des larmes indiquent la souffrance ou la peine. La splendeur du personnage principal est contrebalancée par le ton monochrome de la moitié de visage qui est pour sa part sombre.



On distingue un autre personnage au visage assombri sur le côté droit supérieur du tableau. Il est de taille plus petite que le personnage central féminin. La posture de ces personnages secondaires indique la vénération. Ils semblent faire de la femme du milieu une déesse honorée qui chasse les peines et les

inquiétudes. Sa présence même est synonyme de paix, comme semble le souligner l'oiseau-colombe en bas à droite.

Nous croyons déceler des références vaudou supplémentaires. Il nous semble que Nankin offre ici une lecture guadeloupéenne des différentes facettes d'Erzulie (Baliane, Mapiangue, Toho et Erzulie yeux rouges). Le souci de Nankin n'est pas de reproduire à l'identique mais d'offrir une variante, au sens de « transformation », comme l'entend James A., Snead (1984 : 59).

Une comparaison du rendu de Nankin et des références établies dont il s'inspire met en lumière l'originalité de l'approche du Guadeloupéen. Il trouve une manière originale de représenter un pan de la théologie vaudou / quimbois. La divinité féminine est présente et au centre de la peinture. Il inclut également sous forme d'analogies les pratiquants et bénéficiaires des largesses de la déesse avec une économie désarmante.

La féminité et la maternité se lisent dans les traits de la figure centrale. Le peintre procède à un redoublement de ces traits (le diadème, le contour du visage féminin) à travers la seconde figure (le diadème et l'œil maquillé). Le crâne (de taille plus petite que les deux autres visages) dessiné dans le bas droit du tableau serait une représentation des enfants placés sous la protection de la déité. Par le biais de l'illusion optique, la tête enfantine s'insère parfaitement entre les deux bustes d'adultes. Nankin indique de cette façon le double niveau de protection offert par la mère et la divinité. De plus, si on les rapproche, on se rend compte que la petite tête s'imbrique parfaitement dans la courbe créée par le cou et le bas du menton gauche d'Erzulie. Nous avons-là un degré supplémentaire d'osmose entre la protectrice et ses protégés.

L'écriture de Nankin renferme des éléments de la culture amérindienne. Parlant du système de croyance dans le bassin caribéen, Jacques Henri Prevost déclare : « Certains loas d'Haïti sont donc des vodous issus du polythéisme Fon et Yoruba du Bénin et du Dahomey. *Il faut y ajouter des déités « Zénmès » des Amérindiens (Arawaks)*⁶⁹. » (38)

Dans le travail de Nankin plusieurs bustes rappellent des gravures sur roche représentant des divinités Caraïbes ou Arawaks. Ces symboles sont situés dans les coins des compositions d'une façon similaire aux colonnes sculptées dont on orne les temples. Les quatre visages auxquels

⁶⁹ Nous soulignons.

nous faisons référence sont vus de profil et le regard porte toujours vers l'intérieur de l'œuvre, comme s'ils montaient la garde.



Leur plasticité ne laisse aucun doute sur leur amérindianité et sa portée anthropomorphique. Dans un ouvrage consacré à l'art amérindien, Bernard Michaut souligne : « Les Taïnos considéraient que la partie principale d'un être était la tête et pour cela ils décapitaient les cadavres et conservaient celle-ci à des fins culturelles et ensevelissaient le reste du corps. Le thème se retrouve dans toutes les créations artistiques des Taïnos. » (2007 : 70) Les esquisses de Nankin donnent l'impression d'avoir été dessinées ou taillées dans la pierre. L'artiste broderait donc sur le motif des pétroglyphes gravés, art dans lequel excellaient les Taïnos et dont on trouve trace dans les petites Antilles comme le confirme Henry Petitjean Roget (1984 : 2).

Dans trois instances, l'artiste fait référence aux créatures mi-animales mi-humaines. Il associe un buste à un oiseau ou un poisson. L'animal repose sur une tête ou à l'intérieur de celle-ci. Ce procédé est fidèle à la mythologie Taïnos dans laquelle on rencontre fréquemment un rapport entre l'animal, l'homme et la création. Le positionnement des gravures aux extrémités du tableau de la part de Nankin indique sa volonté de coller à l'idée de la fonction d'encadrement et d'arbitrage dévolue aux zémis en pierre. Ils délimitent le périmètre « sacré » à l'intérieur duquel le monde des vivants, l'univers des ancêtres et celui des divinités entrent en contact.

Nankin met admirablement en scène cette « acquaintance » entre les trois mondes dans le tableau ci-contre. A première vue ce tableau déroute ; pour commencer il n'est pas droit. Nankin dessine un cadre interne qui n'a que trois bords et ils sont de biais. Les lignes sont entravées par des parties du corps des



personnages mis en scène, qu'ils soient humains ou animaux. On distingue pêle-mêle la queue d'un animal marin, deux cornes d'un mammifère canidé et une partie de l'avant-bras de ce qui s'apparente à un humain. A droite de la gueule du loup, il y a une béance noire. De l'autre côté de celle-ci, en position surélevée on aperçoit des oiseaux perchés sur le cadre. A l'intérieur de l'encadrement qui part en biseau, le plasticien dessine deux cercles concentriques peuplés d'êtres appartenant à des espèces différentes.

Nous soutenons que cette vision est un concentré de la mythologie Taïno, tout comme elle est le fruit d'hallucinations. Dans *Taïnos peuple d'amour*, Bernard Michaut soutient : « Le trait le plus caractéristique de la mythologie Taïno fut de comparer les esprits aux hommes, animaux et plantes aux autres êtres animés. » (2007 : 22) Nankin rend sur la toile l'expérience vécue par les Taïnos sous l'empire des psychotropes. Il superpose les humains aux reptiles et aux bovins. Dans l'ouvrage dirigé par Michaut, nous lisons ailleurs : « La manifestation artistique des Taïnos se traduit par un profond symbolisme mythique, influencé par la vision surnaturelle, engendrée par les substances hallucinogènes utilisées lors du rite de la « cohoba ». » (2007 : 70).

L'ESTHÉTIQUE MARRONNE DE NANKIN : LA TRADITION ORALE

Patrick Chamoiseau, l'un des tenants de la Créolité, parle du poète-artiste-griot comme étant un marqueur de paroles. Nous soutenons qu'en tant qu'archétype, Nankin est un maître conteur qui emprunte au standard. Les références aux contes « animaux », aux contes « humains » et aux contes « sorciers » viennent à l'esprit. Plusieurs traits prenant appui sur cette tradition caractérisent les narrations visuelles du plasticien.

Ceux-ci sont portés par une constatation d'ordre général que nous fournit Ina Césaire. Parlant de l'univers de Ti-Jean⁷⁰, elle affirme : « Souvent dans les contes, la fuite hors de ce monde réel l'entraînera dans le monde du merveilleux, celui – dit le conte – où les animaux parlent, où les chiens jappent à l'envers, où les vieilles femmes mettent leur tête sur leurs genoux pour se coiffer. » (1978 : 43)

⁷⁰ Le héros de la quête antillaise.

Premier constat donc : étant entendu l'incursion dans le merveilleux, les humains et les animaux coexistent. A l'occasion, nous trouvons des personnages qui sont à la croisée des deux espèces et rattachent la vision du plasticien aux contes « sorciers » ou « merveilleux » dans lesquels les êtres surnaturels et parfois humains se métamorphosent, selon Kilpelänaho et Melasuo (2002 : 3). On y rencontre les dieux, les déesses, les diables, les diablesses, les monstres, et les vieilles femmes « gagées ».

Deuxième constat : le monde des vivants et celui des morts s'influencent mutuellement. L'action dans les contes « humains », qui ressemblent aux contes « sorciers », se déroule dans un monde où s'entremêlent la réalité et la fiction. Rose-Hélène Demasy, à qui l'on doit la théorie de la « métamorphose thériomorphe », suggère que la métamorphose animale de l'humain lui permet de traverser différentes zones de l'univers (2001 : 298).

Troisième constat : le magique est présent de manière ouverte. Les esprits habitent les peintures. La technique de Nankin souligne admirablement ce trait. En tout premier lieu, la palette de couleur révèle une luminescence propre à l'univers intangible et fantasmagorique. Trois des œuvres offrent un arrière-plan noir-sombre (le bleu, le noir, le marron, des étoiles, des gouttes et des ruissellements). Les tableaux baignent également dans la lumière diurne. La prépondérance de la nuit s'explique quand on prend en considération l'espace-temps dévolu aux contes, selon Kilpelänaho et Melasuo (2002 : 8).

Enfin, au niveau de la composition, les peintures sont en forme de carrés avec un élément dépassant d'un coin (un oiseau, un poisson ou une tête). Ce symbole de mobilité reflète également le rituel du montage du fervent par le Iwa, phénomène propre à la possession. De plus, les cadres visibles dessinés par l'artiste confèrent une dimension sculpturale aux peintures. Ces dernières se métamorphosent en temples où l'on adore les divinités pan-caribéennes.



Mais Nankin ne regarde pas uniquement vers l'Afrique. Il est ancré dans l'historiographie amérindienne. Ces tableaux, en particulier celui qui représente le taureau, sont un condensé de la cosmogonie Taïno. Des univers séparés s'entrecroisent. Cette interprétation colle à la vision du monde des Amérindiens. Le chercheur Dicey Taylor affirme : « Throughout the ancient Americas, rulers and shamans used hallucinogens to connect with the spirits of the underworld. » (1999 : 1) Toujours selon Taylor, les Taïnos pensaient qu'il était possible de voyager dans le monde surnaturel au moyen des transes provoqués par la consommation de cohoba (1999 : 1).

Selon l'universitaire, l'un des effets de la cohoba était la capacité pour celui qui en prenait de voir le monde dans une position inversée. Les gens, les animaux et les objets apparaissaient à l'envers. Les mouvements et les gestes semblaient inversés. La perception quant à elle était caractérisée par la mouvance constante des formes, et les couleurs s'apparentaient à un kaléidoscope. D'après Taylor, tout était le contraire et l'opposé de Pici et maintenant, saturé de couleur et capable de mutation totale (1999 : 1).

De Taylor nous apprenons que dans les cultures chamaniques précolombiennes des Amériques, la vision du monde des Taïnos était basée sur *un modèle concentrique de l'univers*⁷¹ disposant de trois couches distinctes représentant des couches variées de la réalité. La couche terrestre, située au milieu, était entourée de la voûte céleste au-dessus et les eaux souterraines en-dessous. En tant qu'intermédiaire entre les

⁷¹ Nous soulignons.

humains et le monde des esprits, le shaman se déplaçait sur l'axe cosmique du monde entre les différentes couches du cosmos.

CONCLUSION

L'écriture de Joël Nankin est imprégnée des éléments culturels guadeloupéens essentiels que sont le gwoka, le carnaval, les croyances pan-caribéennes et l'oraliture. Il fait de la toile le parchemin sur lequel inscrire le texte révélé.⁷² Le plasticien entraîne le spectateur dans une lecture rituelle et spirituelle de la musique.⁷³ Le pratiquant ka, comme le thérapeute-herbaliste-prédicant africain ou taïno remet d'aplomb à travers les sons, les paroles, le chant et la danse, de la même façon qu'il se sert des rimèd fèy⁷⁴ pour guérir des maux.

Le peintre emprunte au carnaval la plasticité de ses masques pour transcrire la communion entre officiants et déités. Il touche au syncrétisme non seulement au niveau de l'amalgame du sacré et du profane, mais en ce qui concerne le passage d'un système de croyance à l'autre. La cosmogonie et la cosmologie Taïno s'alignent aux côtés de celles empruntées à l'Afrique et l'Europe et donnent naissance à un produit fini caribéen. Du carnaval, Nankin retient également l'importance de la représentation, de la geste. Le déguisement et la mascarade renvoient au cérémonial et à la liturgie en tant que jeu scénique.

L'interprétation de l'œuvre nankinoise tire vers l'univers de l'oraliture, de la légende en particulier. En marqueur de paroles aguerris, le plasticien dit les contes et fait aux spectateurs remonter le fil du temps. Il nous plonge dans le monde du merveilleux où les humains, les animaux, les esprits, les vivants et les morts frayent. La métamorphose régit cet espace. Les individus communient avec les ancêtres au moyen d'un intercesseur : le cacique ou le shaman.

Ces instances de communion étaient favorisées par la consommation d'hallucinogènes. Métaphoriquement, à travers la rencontre sur et avec le tableau, Nankin place le spectateur dans le

⁷² Au même sens que la peau de cabri qui rentre dans la composition du tambour ka est un manuscrit.

⁷³ Au sens de thérapeutique.

⁷⁴ Des médicaments à base de plantes.

*dubo*⁷⁵ royal où sous l'effet de son œuvre qui sert de catalyseur, perdu dans ses pensées, le regardant fait une expérience fantasmagique, le temps de déchiffrer les tableaux.



En compagnie du peintre dans son atelier.

(Source : Simone Pierre, Moule, Guadeloupe 2010.)

⁷⁵ Siège de dignitaire réservé au cacique et dans lequel il s'installait lors de la cérémonie de la cohoba.

Ouvrages cités

- AKIYO. 1992. *Mémoires*. Korosol music. CD.
- . 1993. *Mouvman*. Déclic. CD.
- . 1995. *Dékatman*. Déclic. CD.
- . 1998. *A dé men pou dèmen*. Blue Silver. CD
- . *Ki yo clé ki yo vé pa Akiyo la !* Moradisc. CD.
- . 2000. *Best of Akiyo*. Mélodie. CD
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT. 1989. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard.
- CÉSAIRE, Ina. 1978. *L'idéologie de la débrouillardise dans les contes antillais*. Espace créole 3, 41-48.
- CHAMOISEAU, Patrick. 1992. *Solibo magnifique*. Paris : Gallimard.
- . 2002. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
- CHANSON, Philippe. « Identité et altérité chez Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, scripteurs visionnaires de la parole créole. » 13 août 2009. En ligne. 9 oct. 2012. <http://www.potomitan.info/chamoiseau/identite.php>.
- DEMASSY, Rose-Hélène. 2001. « La métamorphose thériomorphe dans le conte antillais ». *Revue d'histoire littéraire de France*. 2. 293-301.
- DOUYON, Emerson. « La transe vadouesque : un syndrome de déviance psycho-culturelle ». Janv. 1969. En ligne 10 Sept. 2012 <http://id.erudit.org/iderudit/017006ar>
- FREIRE, Paulo. 1993. *Pedagogy of the oppressed*. New York : Continuum Publishing Company.
- GISLER-BÉBEL, Dany. 1989. *Le défi culturel guadeloupéen : devenir ce que nous sommes*. Paris : Éditions Caribéennes.
- HALE, Thomas. 1998. *Griots and Griottes*. Indiana : Indiana University Press.
- IRCEGBU, Patrick. « Igbo medicine and culture : the concept of dibia and dibia representations in Igbo society of Nigeria ». Avril 2011. En ligne. 12 Sep. 2012. <http://chatafrik.com/articles/health-and-welfare/item/251-igbo-medecine-and-culture-the-concept-of-dibia-and-dibia-representtions-in-igbo-soicety-of-nigeria.html>.

- KILPELÄNAHO, Jaana et Emilia MELASUO. « Cric et crac ! Essai sur un conte créole. » 4 mai 2002. En ligne. 09 Août 2012. <http://users.utu.fi/emjume/Senegal-projekti/Mémoire/Criceticrac/htm>.
- LEYMARIE, Isabelle. 1999. *Les griots wolofs du Sénégal*. Paris : Servedit-Maisonneuve et Larosse.
- MICHAUT, Bernard. (dir.) 2007. *Tainos peuple d'amour : la dernière civilisation des Caraïbes*. Paris : Collections privées.
- PREVOST, Jacques Henri. *Petit manuel d'humanité*. Cahier 27-Le vaudou. Manuscrit original. N° 00035434
- RAMASSAMY, Diana. « Tradition orale aux Antilles françaises » En ligne. 9 oct. 2012. <http://www.montraykreyol.org/spip.php?article106>
- ROGET, Henry Petitjean. 2009. *Contribution à l'étude de l'art rupestre des Antilles : vers une tentative d'identification des représentations gravées*. Actes du XXIIIème congrès de l'Association Internationale d'Archéologie, 1-16.
- SEYMOUR GRADEL, Melina. « Joël Nankin, artiste « patriote. » » 16 avr. 2011. En ligne. 6 oct. 2012.
- SIMMEN KONTRA. 2000. *Lév'y ho !!!* CD.
- SNEAD, A James. 1984. *Repetition as a figure of Black Culture. Black Literature and Literary Theory*. New York : Methuen.
- TAYLOR, Dicey. 1997. *Taino spirituality and the cohiba ceremony. Taino : Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*. New York : El Museo del Barrio and the Monacelli Press.
- TI CÉLESTE. 1992. *Ses plus grands succès*. Henri Debbs. CD.