

Université des Antilles et de la Guyane

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES

Mention ARTS, LETTRES, CIVILISATIONS

Spécialité : Arts, langues, interculturalité et développement durable

**Aux sources du danmyé :  
Le wolo et le ladja**

**Tome 1**

**MEMOIRE DE MASTER**

*Présenté et soutenu*

*Par*

*Monsieur DRU Pierre*

*Sous la direction du Professeur BERNABE Jean*

*Et de Monsieur L'ETANG Gerry*

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines  
(CRILLASH : EA 409)

Année universitaire 2010 - 2011

# Remerciements

*A mes enfants,*

*à ma famille, pour son soutien affectif,*

*à mes frères, particulièrement André DRU, Arthur DRU, Daniel VARACAVOUDIN,*

*aux Anciens et particulièrement à Victor TREFFRE, mon initiateur au danmyé,*

*et à Yveline SATURNIN pour sa contribution inestimable...*

Aux Anciens *jeunes*, âgés et décédés (cf. annexe 1) qui n'ont pas hésité à nous divulguer un pan de l'héritage culturel de leurs aïeux, à ceux qui nous ont donné gracieusement un peu de leur temps pour nous raconter des « anecdotes », à tous les *majò*, les *danmyètè*, les *batonié*, les *met baton*, les gardiens de la tradition qui s'expriment par le silence et dans l'humilité mais dont le savoir hérité se transmet dans la discrétion la plus totale et parfois dans la plus grande dérision, aux précieux témoins oculaires qui ont croisé notre chemin ;

A ceux qui nous ont été d'une aide incommensurable, au cours de nos recherches livresques (B.N.F, Schœlcher, Universitaire, Archives Départementales) et plus particulièrement à Saliss et Khadie DJOBO pour leur dévouement depuis New York ;

Aux pratiquants et aux enseignants d'arts martiaux autres que les *jes djérié Matinik* : Luc RUCOR en judo, Bob RICHOL expert en Savate – Défense, Dominique SERBIN et sa mère Flora, en Aïkido, Charles LOUIS–ALEXIS au Karaté, Georges NOLBAS et Joël GOUACIDE en Lutte Olympique, Bertrand DUBREUIL, Luc CHEYNIER, Roland HOFFBECK, Armel CHESNAY et Patrick LEONE en Canne – Défense et en Bâton, Pascal PYERREFITE, Eric ALPHONSO et les anciens des *Mayolè* du Moule qui ont manifesté un grand intérêt pour ce travail de recherche et qui n'ont pas hésité à échanger avec nous ;

A Daniel – Georges BARDURY, tout particulièrement, qui a accepté de partager avec nous, les résultats d'enquêtes qu'il a effectuées depuis de longues années auprès d'anciens (certains actuellement décédés), et qui courageusement, perpétue, à l'école Lonè Vié Neg de l'AM4, la pratique du *konba baton* appris de son grand père dans la région Schoelchéroise, aux jeunes pratiquants actuels du *konba baton* et du *danmyé*, qui croient en la puissance de ces arts, qui dépassent le dénigrement, surtout Etienne DRU baptisé par les Anciens *Zwazo du siel*, Agnès DRU, Pierre –Olivier PRECART baptisé par les Anciens *Ti Machin*, Saïd DRU, pour leur implication et leur passion des *jes djérié Matinik*, aux *djoubaka* de l'AM4, qui, par leur questionnement et leur doute, mais aussi par leur travail, nous ont poussés à relever le défi de la quête des origines du *danmyé*, à André DRU pour son aide au niveau historique ;

Nous adressons notre plus grande gratitude en toute humilité. Il est donc de notre devoir de les honorer et d'en citer quelques uns dans ce travail d'enquête. Nous pensons également à Frantz PIERRE-CHARLES, décédé, pour son minutieux travail de décryptage des enquêtes enregistrées sur des cassettes audio : *Loné épi Respé !*

Nous ne remercierons jamais assez Monsieur le Professeur Jean BERNABE et Monsieur Gerry L'ETANG qui ont accordé une grande attention à notre sujet de recherches, nous ont encouragés à le présenter et ont montré patience et compréhension à notre égard.

## Sommaire

<b>Remerciements</b> .....	2
<b>Sommaire</b> .....	4
<b>Avant – propos</b> .....	6
<b>Introduction</b> .....	11
<b>Préambule :</b>	
<b>Quelques éléments d’histoire de la Martinique</b> .....	16
I- La colonisation française aboutit à l’élimination des premiers occupants.....	17
II- Le système esclavagiste : les XVIIe et XVIIIe siècles voient l’essor de l’économie sucrière et de l’esclavage, jusqu’à son abolition en 1848.....	20
III- Evolution du système et conséquences.....	20
<b>Première partie :</b>	
<b>Le wolo</b> .....	25
I- Le wolo dans l’eau .....	26
I- 1- Les différents noms du wolo .....	26
I- 2- Les moments de la pratique.....	27
I- 3- Les formes et pratique du wolo.....	27
I- 3- 1- le rituel d’entrée.....	27
I- 3- 2- Les acrobaties.....	28
I- 3- 3- Les nages utilisées dans le wolo : le côté éducatif et sportif du wolo.....	30
I- 4- Les formes de jeux .....	31
I- 4-1- Le <i>jwé</i> ou <i>amizé wolo</i> .....	32
I- 4-2- Les jeux du wolo ou <i>zwel wolo</i> .....	34
I- 5- Stratégies et tactiques dans les jeux wolo.....	39
I- 6- Le combat wolo ou bat wolo.....	41
I- 7- Les duels wolo ou les combats arrêtés.....	42
I- 8- Les frappes de bras sur l’eau .....	45

II- Le <i>wolo atè</i> (wolo à terre) : Historique de cette approche et révélation du continuum wolo- ladjà - danmyé.....	46
II- 1- Le <i>dansé wolo</i> .....	48
II- 2- Présence du wolo dans d'autres arts de combat.....	53
II- 3- Les chants.....	60
<b>Deuxième partie :</b>	
<b>Le ladjà</b> .....	63
I- Origines étymologiques du mot ladjà.....	64
I- 1- Une hypothèse culturelle.....	64
I- 2- Une hypothèse linguistique .....	66
I- 3- Une hypothèse ethno - linguistique.....	67
I- 4- Une hypothèse « anthropologique ».....	69
II- Le « dansé ladjà ».....	79
II- 1- L'enquête sur le terrain.....	79
II- 2- Les écrits.....	82
II- 3- Le travail de l'AM4 .....	86
II- 4- Le rôle des femmes .....	87
II- 5- Une pratique particulière : la <i>bidjin ladjà</i> .....	90
<b>Synthèse</b> .....	93
1- Le wolo et le ladjà sont des pratiques intégrées.....	94
2- Le wolo et le ladjà sont des pratiques dansées.....	95
3- Les niveaux de combat.....	99
4- Les aspects de la pratique.....	100
5- Les manifestations de la notion d'identité dans la danse et la <i>kadans danmyé</i> .....	103
<b>Conclusion</b> .....	106
<b>Références bibliographiques</b> .....	110
<b>Annexes</b> .....	117
Annexe 1 : Brève présentation des enquêtés.....	118
Annexe 2 : Questionnaire de base sur le danmyé.....	127

# **Avant propos**

Le travail effectué ici n'est pas un travail de simple observateur ou de spectateur, ni seulement un travail livresque, c'est un travail qui a commencé il y a plus de vingt six ans et qui continue toujours. C'est un travail où on est à la fois chercheur, acteur, observateur et apprenant.

L'observation est un principe fondamental dans l'art de vivre en Martinique : nous l'avons retrouvé dans toutes les pratiques de danses et toute la culture afro - martiniquaise. Elle est poussée au plus haut niveau dans le combat « danmyé ». L'observation dans sa dimension créole implique les capacités :

- 1- de mise à distance, à savoir regarder le combattant adverse travailler ou se regarder travailler ; de ressentir l'autre, à savoir, avoir la capacité d'anticiper son geste ;
- 2- de comparaison, de mise en lien de ce qui apparemment ne l'est pas encore ;
- 3- de synthèse de ce que l'on a compris ;
- 4- de maîtrise et de reproduction ; quand le chanteur ou la chanteuse dit, dans la tradition chantée au tambour, « *observasion kavalié !* » ; cela veut dire que l'un au moins des pratiquants s'est trompé. Ceci révèle au cavalier ou à la cavalière qui danse qu'il (ou elle) a fait une erreur, qu'il (ou elle) ne maîtrise pas encore ce qu'il fait ou encore qu'il a mal compris ce qu'on lui a enseigné ou qu'il a eu un moment d'inattention.

On comprendra que dans une culture comme celle de la Martinique, les jeux et exercices de la tradition ont comme fonction de développer les capacités d'observation, l'acuité du cerveau à comprendre les liens, à rechercher le sens. Ces pratiques sont présentes par exemple dans les *Tim tim bwa chez* ou *Tim tim bwa ches* (devinettes dans les veillées mortuaires). Elles sont encore présentes dans les refrains des chansons de la tradition : par exemple dans la chanson de danmyé *Mémé malgré sa*. C'est l'histoire d'une femme qui trompe son mari, Klodomi, avec un tanbouyé qui s'appelle Adréa. Qu'est - ce que cela vient faire dans un chant de danmyé ? Quand on entend la première parole significative de la chanson : « *Bon Dié ! si ou pa lé tonbé pa jwé<sup>1</sup> !* »

L'enseignement du chanteur, à travers la chanson révèle qu'il y a une similitude de situation entre celle d'être avec une femme qui peut vous quitter pour une raison ou pour une autre, et celle quand on joue au danmyé, où l'on prend un risque dès qu'on entre dans la ronde, celui de perdre ou de gagner son combat : si on ne veut pas perdre son combat, il ne faut pas entrer dans la ronde.

---

<sup>1</sup> Traduction : « Bon Dieu ! Si tu ne veux pas tomber, ne joue pas ».

C'est un risque dans la vie que l'on prend quand on est au danmyé, mais c'est aussi, le même risque que l'on prend quand on a une femme (ou un homme) et ceci, à chaque moment que l'on vit. Si quelqu'un ne veut pas prendre le risque de perdre sa femme qu'il n'ait pas de femme.

On comprend avec des situations simples, des mots simples qu'il y a un enseignement de la vie qui est puissant et qui tend à armer l'individu, à le préparer, à affronter les difficultés, à lui apprendre la maîtrise de soi. D'emblée, la recherche dans le danmyé n'est pas coupée d'une manière de vivre le danmyé ou de vivre en Martinique.

Autre exemple « *Mel fè konplo, Izabel gaté mayi mwen* ». Ce chant est issu de la région de Basse - Pointe. On ne comprend pas « *mel fè konplo* » : qui sont les merles ? C'est à ce moment qu'on établit la correspondance entre la couleur noire du merle et celle du nègre. Le merle devient l'expression métaphorique du nègre ; la parole est déjà masquée : nous sommes dans un principe universel littéraire de l'expression métaphorique, mais on est en même temps dans les stratégies de résistance mises en place par les noirs dans leur survie aux Amériques dans la plantation ou l'habitation et utilisant la dimension du masque.

Partout où cette résistance a été à l'œuvre et a été présente, sous la forme du masque dans les chants, dans la danse, elle voile le sens et la signification du discours dans le chant. Il faut parfois se lier et travailler longtemps avec ceux qui connaissent, pour recueillir ce qui a été laissé comme trésor aux descendants, quand ils veulent bien y faire attention. Nous avons parlé de masque, et quand nous en parlons, nous entrons dans son double visage : celui qui se donne à voir et celui que seul le porteur du masque ou les initiés connaissent. La chanson fonctionne un peu sur ce même principe. Il y a encore tant de choses que nous pourrions dire sur cette capacité d'observation et de synthèse que nous avons rencontrée chez les anciens martiniquais dans notre travail d'enquête !

Le chanteur ne dit – il pas : « *jé – a bel, observasion ki tout*<sup>2</sup> » ? Nous citons ici, de mémoire madame Siméline RANGON, aujourd'hui décédée. La chanson, comme le masque, est souvent un lien entre différents mondes : celui du visible, celui de l'invisible. Le monde du visible se laisse voir ; celui de l'invisible demande, en soubassement, un regard attentif, vigilant, une double écoute, capable de faire les liaisons qui ne s'élaborent pas d'emblée.

C'est pour cette raison, que décrypter l'héritage culturel de nos ancêtres représente quasiment un parcours initiatique, car, à chaque fois qu'il y avait quelque chose d'important dans la communauté, les anciens l'intégraient dans leur système de résistance tout en

---

<sup>2</sup> Traduction littérale : « Le jeu est beau, l'observation est reine »



respectant les principes de la tradition orale martiniquaise. C'est avec notre regard, bien sûr novice au départ, que nous avons commencé cette recherche et, petit à petit, certains coins du voile se sont soulevés devant nos yeux, toujours avec les clés que les anciens eux-mêmes nous ont données.

Aujourd'hui, certains se demandent s'il faut livrer tous les résultats d'enquête... Nous en livrerons ce qui, à notre sens, est essentiel pour la compréhension de notre travail par la communauté scientifique. Le reste sera affaire d'individus. Pourquoi ?

- parce que la résistance, entre autres, sous cette forme, a été une voie incontournable pour la survie de l'histoire et de la culture des esclaves en Martinique, du peuple martiniquais, en général ;
- parce que cet enseignement nous a été transmis bien des fois après une très longue période d'observation. Nous parlons ici des connaisseurs et détenteurs sains de la tradition en disant que parfois, même l'alcoolique sait se servir de sa tare comme d'un masque. Tous les anciens nous ont recommandé le silence et l'anonymat sur certaines questions : *moun- an vivan, i ni fanmi* <sup>3</sup>.

Nous renvoyons ici, à la lecture de l'ouvrage de Gabriel ENTIOPE, *Nègres, danses et résistance*<sup>4</sup> et plus particulièrement au chapitre sur la résistance à travers la danse. Nous avons eu plusieurs rencontres avec cet auteur, aujourd'hui décédé, et il était littéralement enthousiasmé par l'aspect concret de notre recherche sur le terrain, car son approche s'est déroulée principalement à partir des documents écrits.

On comprendra aisément que vingt six ans de travail peuvent se révéler insuffisants par rapport à l'objectif profond de cette recherche.

La méthode de recherche – action suivie entre autres par Agnès BROCARDI, dans son travail de thèse sur la Capoeira<sup>5</sup> nous a confortés dans notre approche, alors que nous commençons seulement à faire le lien entre les différents arts de combat en Martinique (*jes djérié Matinik*). Par exemple, c'est à travers la pratique du wolo en Martinique, notamment du wolo dans l'eau, qu'Agnès BROCARDI se rendra compte des similitudes existant entre la capoeira au Brésil et le wolo en Martinique, et en même temps, ouvrira l'horizon de notre

<sup>3</sup> Traduction littérale : « la personne est vivante, elle a de la famille »

<sup>4</sup> ENTIOPE, Gabriel. 1996, *Nègres, danses et résistance (La Caraïbe du 17<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle)*, collection Recherches et documents Amériques latines, éd. L'Harmattan

<sup>5</sup> BROCARDI, Agnès<sup>5</sup>. *Africanité et brasilianité de la capoeira : vers une pratique transversale* : thèse de doctorat, université Paris 8, 362p

conscience de façon précise sur ce point.

Cette expérience nous a permis de comprendre que le chercheur - acteur est perpétuellement amené à ouvrir le champ de sa recherche, à préciser de plus en plus, et dans les domaines les plus variés, ses compétences dans l'art qu'il apprend, à repérer et à recueillir dans le discours des anciens, ce qui donne sens à sa pratique, à ses compétences, à celle des autres et à la richesse de son art.

Il y a, dans notre travail, des points que nous n'avons pas mentionnés car ils auraient alourdi considérablement ce mémoire. Par exemple, nous n'avons pas parlé des coups, de la lutte, du *ladja baton* et de la notion d' « anciens ». Pourtant, ces domaines de recherches étaient tellement liés les uns aux autres, qu'ils ont forcé notre attention et nous ont amenés à rédiger des monographies qui ont été remises à l'AM4<sup>6</sup>, ont fait l'objet de discussion et restent à la disposition de tous ceux qui veulent les consulter.

La difficulté de ce travail résidait justement, pour nous, dans la nécessité d'appréhender globalement le danmyé afin de mettre en évidence, de la meilleure façon possible, son aspect identitaire, à savoir la danse.

Il y a assurément des champs de recherches que nous n'avons pas abordés, d'un point de vue technique : celui du chant en est un. Il peut y en avoir d'autres que nous n'avons même pas entrevus : ce sera le travail d'autres chercheurs. Mais selon nous, et sans prétention, le terrain est défriché.

Cette recherche n'est donc pas une fin en soi. Elle représente, comme le diraient les anciens, le début d'un *fil san fen*, que nous avons saisi.

---

<sup>6</sup> L'AM4 est une association culturelle qui milite pour la collecte, la diffusion et la mise en valeur d'un pan du patrimoine immatériel de la Martinique : la musique et les danse afro-martiniquaises. Le sigle signifie : Association *Mi Mes Manmay Matinik*

# **Introduction**

C'est en 1968 que nous avons découvert la tradition orale sous ses différents aspects : conte, bèlè, danmyé... Nous avons été imprégnés de tout cet environnement culturel : nous avons été bercés par les récits sur les traditions de danses et de combats en Martinique que nos parents nous racontaient. Notre père nous a initiés à la pratique du wolo dans l'eau à la plage de l'hydrobase (disparue aujourd'hui, pour laisser place à l'extension du port de Fort de France).

Devenu adulte, nous avons dû partir en France hexagonale, pour poursuivre nos études. A ce moment, nous avons été confronté à l'émigration, et nous avons ressenti, intérieurement, ce que pouvait être notre différence culturelle. C'était le début de la prise de conscience concrète de l'importance positive de notre culture. Le travail pour la sauvegarde et le développement devenait capital, pour notre identité et notre survie. Nous sommes allé à la rencontre des Anciens, à partir de 1974.

Rentré en Martinique en 1980, nous avons commencé un travail culturel qui a abouti à la création de l'Association AM4, en 1986. Depuis, nous travaillons en liaison avec d'autres pratiquants et associés à développer le bèlè, les kalenda, les *dansé lalinklè* et le danmyé.

Si le bèlè et certaines kalenda ont pris un certain essor en Martinique et dans la diaspora, le danmyé est resté un peu recroquevillé sur lui – même, avec des difficultés à sortir du ghetto où on l'avait enfermé.

Confrontés à la pratique du danmyé depuis 1983, nous avons eu tout le loisir d'étudier et d'apprendre petit à petit, les mystères de son jeu. Ce qui nous désorientait c'était l'aspect dansé de cet art de combat. D'où venait –t-il ? Comment avait – il été mis en place ? Etait-il important ? En effet, à un moment donné de notre pratique, dans l'association dont nous faisons parti l'AM4<sup>7</sup>, la question de la danse dans le danmyé s'est posée car certains anciens réclamaient la *kadans danmyé*. L'association avait fait le choix de minorer l'aspect dansé du danmyé car la jeunesse et particulièrement les jeunes hommes avaient tendance à considérer que les pratiques dansées masculines étaient dévalorisantes, voire estimées comme relevant de l'homosexualité<sup>8</sup>.

On peut alors se demander comment nos aïeux, animés de tant de vaillance, qui s'étaient battus pour leur libération, à l'aide de leurs savoirs traditionnels, auraient pu se retrouver dans ces pratiques édulcorées, voire dérisoires?

Il nous a été affirmé également que donner aux gens des coups de poing ou des coups

---

<sup>7</sup> Cf. page 10

<sup>8</sup> La société martiniquaise traditionnelle est généralement homophobe.

de pied était une pratique dangereuse qui les ferait fuir.

Pourtant, au même moment, la boxe thaïlandaise, la boxe totale et la boxe tout court se développaient de façon exponentielle.

Si nous étions d'accord pour affirmer qu'il ne fallait pas élaborer ce travail de n'importe quelle façon sans tenir compte de points de vue péjoratifs présents dans la population sur le danmyé, nous trouvions ces arguments un peu légers.

La question de la danse dans le danmyé a soulevé une problématique très large : Qu'est-ce que le danmyé ?

Mais, plus nous avançons et plus nous trouvons des chemins qui risquaient de nous éparpiller.

Les anciens (cf. Annexe 1) que nous avons rencontrés nous ont montré un fil directeur, tout en nous déclarant « *Dépi ou rantré adan la tradision ki si swa kont, danmyé ou bien bèlè, ou ka tjenbe an fil san fen<sup>9</sup>!* »

Et comme il fallait commencer par un bout, nous avons donc recentré notre problématique sur la recherche des origines du danmyé pour mieux comprendre ses composantes : sa danse, sa gestuelle, ses enjeux... Elle part des retours de nos enquêtés et se subdivise en plusieurs questions.

Concernant le Danmyé, l'un des vocables des plus répandus pour nommer notre art de combat traditionnel, certains anciens ont attesté qu'il existait, à ses côtés, le wolo et le ladja. Que recouvrent ces différentes pratiques ? Quels sont leurs rapports avec le danmyé ? Est-ce qu'ils y sont intégrés vraiment ? Si oui, Comment le sont-ils ? A l'origine, le danmyé était-il dansé ou non ?

Nous avançons comme hypothèse de départ qu'on ne peut comprendre le sens identitaire du jeu du danmyé, qu'en faisant référence à ses origines et à son aspect dansé à travers son histoire, car :

- le danmyé est une pratique culturelle, un art de combat syncrétique et identitaire, intégrant en son sein, des combats d'origines diverses ;
- il est porteur de l'histoire et de la résistance du peuple martiniquais<sup>10</sup> ;

<sup>9</sup> « Dès que tu rentres dans la tradition, que ce soit le domaine du conte, celui du bèlè ou celui du danmyé, tu tiens un fil sans fin ! »

<sup>10</sup> La notion de peuple martiniquais peut prêter à confusion ou paraître prétentieuse quand on sait que la Martinique est un département français depuis 1946. Pourtant, elle est utilisée depuis 1959 par les nationalistes autonomistes ou indépendantistes confondus (cf. Préambule : *Quelques éléments d'histoire de la Martinique* de ce mémoire p 22.). Dans *Le discours antillais* d'Edouard Glissant, (p.28-36), elle est présente en filigrane, dans la question du retour et du détour. Le peuple martiniquais, fait parti de l'antillanité et des peuples caribéens (ibid.

- il constitue un corpus intégré et diversifié des styles de combat répertoriés de par le monde et permet de répondre à toutes les situations de défenses pouvant se présenter.

Pour essayer de trouver des éléments de réponses, nous avons fait le choix des méthodes d'investigation suivantes :

- le questionnaire d'enquête (cf. Annexe 2) ;
- l'exploration des données livresques, aux Archives départementales de Fort de France, dans les différentes bibliothèques Schoelcher, Universitaire des Antilles et de la Guyane, Nationale à Paris, d'Aix en Provence, de New York (avec l'aide de Mademoiselle Maria VINCENTE), Cheik Anta Diop à Dakar ;
- l'utilisation des différents moteurs de recherche d'Internet ;
- et l'exploitation de ces données et leur analyse, en fonction de notre problématique.

L'étude que nous présentons s'articule en trois parties :

- La première essaiera de répondre à la question du wolo. Nous connaissons cette pratique avec notre père, telle que mentionnée plus haut. Il nous a appris le wolo dans l'eau. Mais, quelle ne fut pas notre surprise de découvrir que certains anciens affirmaient que le wolo était présent dans le danmyé et qu'il pouvait s'exécuter à terre ! Cet aspect devenait plus qu'important, parce que la pratique du wolo avait été intégrée dans le danmyé, et il nous fallait la connaître. D'où les résultats de l'enquête que nous délivrons ici.

De plus, chose incroyable pour nous au départ ! Nous apprenons que le wolo était dansé. Le rôle de la danse devenait fondamental dans le travail que nous faisons et plus nous avançons dans l'enquête et plus nous étions stupéfaits. La question de la danse nous a amené au point que nous traiterons dans la partie suivante.

---

p. 461-463). Même dans *Le discours sur le colonialisme*, A. Césaire dit « en sorte que si l'Europe occidentale ne prend d'elle-même en Afrique, en Océanie, à Madagascar, c'est –à –dire aux portes de l'Afrique du Sud, aux Antilles, c'est-à-dire aux portes de l'Amérique, l'initiative d'une politique des *nationalités*, l'initiative d'une politique nouvelle fondée sur le respect des peuples et des cultures ; [...]si l'Europe ne galvanise les cultures moribondes ou ne suscite des cultures nouvelles... L'Europe se sera enlevée à elle-même son ultime chance et, de ses propres mains, aura tiré sur elle –même le drap des mortelles ténèbres. »

Ces citations nous permettent d'avancer, après consultation de diverses encyclopédies, que le mot peut être utilisé comme synonyme du mot nation. Il peut désigner l'ensemble des classes sociales défavorisées au sein d'une nation et d'un état, mais aussi, l'ensemble des classes et groupes sociaux, des organisations, des individus, ayant intérêt et œuvrant à résoudre une contradiction considérée comme principale, à un moment historique donné et en un lieu donné. Le peuple peut aussi désigner les classes défavorisées de la nation.

Nous reprenons à notre compte toutes ces conceptions car selon nous, dans le cas de la Martinique, elles se chevauchent tout en étant distinctes. Elles ont une claire dimension historique et sociale. Ces réalités pourraient relever de l'anthropologie culturelle et sociale, et se ranger, à notre avis, sous le concept d' « ethnie martiniquaise » ; ethnie, pris dans son sens grec, comme « désignant une population se réclamant d'une même origine, possédant une tradition culturelle commune spécifiée par une conscience d'appartenance à un groupe dont l'unité s'appuie en général sur une langue, un territoire et une histoire identiques »(cf. Introduction à l'anthropologie de Claude RIVIERE, p. 11).

- Dans l'enquête que nous avons menée, nous avons aussi cherché à répertorier ce qu'étaient justement le ladja et ses caractéristiques. Tout au long de notre recherche, il apparaîtra que le ladja est une danse de combat, qu'on pouvait aussi l'appeler danmyé, mais que certains anciens le plus souvent âgés de plus de 80 ans aujourd'hui, et pouvant avoir 100 ans et plus, faisaient la différence entre ladja et danmyé.

L'étude étymologique du mot, les aspects culturels, ethnologiques, anthropologiques auxquels il renvoie, le document filmé de Katherine DUNHAM, ainsi que le travail sur les danses traditionnelles entrepris par l'AM4 nous ont aidés à mieux systématiser cette question et notamment à mieux comprendre la question de la danse. C'est aussi cet aspect que nous présentons dans cette deuxième partie de notre mémoire.

- Une troisième partie s'impose. Avant d'entrer dans la pratique du danmyé que nous réservons à un travail de thèse, il nous a semblé important de mettre en regard les approches significatives du wolo et du ladja pour démontrer leur degré d'intégration l'un vis-à-vis de l'autre, et dans le danmyé.

Le danmyé, s'inscrivant dans une dimension socio-culturelle, nous ne pourrions faire l'impasse de présenter quelques éléments d'histoire en guise de préambule, pour permettre au lecteur une meilleure compréhension du cadre dans lequel évolue cette pratique.

# **Préambule**

**Quelques éléments d'histoire...**



## **I- La colonisation française aboutit à l'élimination des premiers occupants.**

Les Amérindiens sont les premiers occupants de l'île. On pense que les petites Antilles ont connu la présence de l'homme entre – 10 000 et – 5000 avant Jésus Christ. Entre 5000 et 1000 avant Jésus - Christ, il y aurait eu une première vague de migrations : elle aurait pour origine la vaste région formant le Nord –Est du continent Sud Américain et en particulier le bassin du fleuve Orénoque.

« Les objets en poterie découverts lors des fouilles effectuées à Saléro, sur les rives du moyen Orénoque, actuel Venezuela, datés de cette époque, présentent de nombreuses similitudes avec ceux utilisés dans les îles quelques siècles plus tard. De là à penser que la première vague des îles serait venue de cette région.... ».<sup>11</sup>

Mais, les premières traces des Amérindiens à la Martinique ont été archéologiquement attestées au premier siècle après Jésus-Christ. Ces habitants viennent de la forêt amazonienne : ce sont les Arawaks. Cette population produisait une céramique extrêmement colorée. Elle pratiquait l'agriculture, la pêche et la cueillette. Elle a occupé surtout les contreforts de la Montagne Pelée.

Le peuplement de la Martinique est marqué par une rupture liée à l'éruption de la Montagne Pelée en 295 qui aurait décimé ou tout du moins forcé à l'exil les populations de l'île. Les populations Arawaks reviennent aux alentours de l'an 1400. Ces populations plus récentes semblent s'installer en revanche, préférentiellement dans la zone Sud de la Martinique. Il était, jusqu'à très récemment, admis que les Arawaks avaient été exterminés par les Caraïbes. Cependant, il semble que cette affirmation ne soit plus aussi nettement acceptée.

Le 15 juin 1502, Christophe COLOMB découvre la Martinique au cours de son quatrième voyage vers les Indes. Il ne fit qu'un passage très bref dans l'île qui était occupée par les Kalinagos ou Kalinas insulaires, depuis le neuvième siècle après Jésus - Christ. C'est plus d'un siècle plus tard, le 1<sup>er</sup> septembre 1635, que le flibustier Pierre BELIN D'ESNAMBUC débarque dans la rade de Saint Pierre, avec cent cinquante colons français qui ont été chassés de l'île de Saint Christophe. Il installe ainsi la première colonie dans l'île, pour le compte de la Couronne de France et la Compagnie des Iles d'Amérique.

A la demande de la Compagnie des Iles d'Amérique, le marchand de Rouen d'origine hollandaise, Daniel TREZEL a installé en 1640, le premier moulin à sucre de la Martinique. Le gouverneur DU PARQUET exploitera pleinement cet apport et favorisera le développement des sucreries. La cohabitation avec les Caraïbes ne fut pas chose facile. Ces

---

<sup>11</sup> Armand, NICOLAS.- 1996, *Histoire de la Martinique* T1, p.8, Edition l'Harmattan

derniers, guerriers de la mer, qui occasionnaient de lourdes pertes aux espagnols des Grandes Antilles voyaient d'un très mauvais œil, l'arrivée de nouveaux colons français en Martinique. Si au départ, ils avaient appliqué les règles de l'hospitalité, ils voyaient de plus en plus les choses prendre une autre tournure : les colons construisaient des cases et leur nombre croissait. C'était là, les signes de la volonté de rester. Pour reprendre les termes d'Armand NICOLAS, « les Caraïbes eurent vite le sentiment d'être dépouillés et volés ». Ainsi les heurs se multiplièrent. De plus, ils savaient que les Européens intensifiaient leurs expansions dans les îles voisines qui étaient occupées les unes après les autres par les Anglais, Français ou Hollandais. La solidarité ethnique entre les Caraïbes des petites îles ne tardera pas à jouer. Et on les verra souvent se concerter pour faire face aux Européens et organiser la résistance. DUPARQUET, qui arrive comme gouverneur de la Martinique en 1637, considère que l'essentiel, en ce début de colonisation où les Français ne sont pas nombreux - environ 200 face aux 3000 Caraïbes - est de chercher à éviter la guerre et rechercher plutôt la conciliation. En 1638, début 1639, il signe avec les Caraïbes, un traité de paix qui partage l'île en deux parties dans le sens de la longueur : la côte Caraïbe aux Français, la côte Atlantique, la Capesterre aux Caraïbes. Cette entente durera plus ou moins bien jusqu'en 1654.

La culture principale chez les colons sera le tabac ou encore pétun et la société est divisée en deux classes principales : celles des propriétaires, maîtres de cases qui forment la classe dominante et celle des engagés.

L'engagé est un immigrant sans ressources et sans crédit qui désire trouver du travail aux colonies et s'y établir un jour comme planteur.

Au début de la colonisation, la plupart des engagés sont des hommes. En 1640, il y a peu de femmes en Martinique : quelques Français ont épousé des femmes Caraïbes. On retrouve ces traces dans la tradition orale de la Martinique, car les flibustiers et corsaires français eurent aussi des rapports avec des femmes Caraïbes. Selon le grand-père du conteur Serge BAZAS, qui était aussi conteur, des créoles caraïbes étaient nés, parfois devenaient flibustiers et prenaient aussi quelques noirs comme esclaves.

Les engagés étaient quasiment de véritables esclaves : ils étaient sans droit politique et sans droit civique ; ils travaillaient près de douze heures par jour, et parfois venaient de raffles pour ramasser des marginaux et des vagabonds quand l'engagement volontaire ne suffisait pas à répondre aux demandes.

DU PARQUET deviendra seigneur, propriétaire de la Martinique, de Sainte-Lucie et de Grenade.

De plus en plus, la culture du tabac laissa la place au développement des sucreries. Celles-ci vont entraîner une véritable redistribution des terres. Les propriétaires qui disposaient de moyens financiers purent s'acheter des parcelles et s'agrandir en absorbant les petites propriétés voisines. Ainsi, se constituèrent les premières habitations.

La soif de terres nouvelles se fit vite sentir et l'ancienne répartition de la Martinique devient vite désuète dans la tête des colons. La main d'œuvre que la canne demandait était si abondante, qu'en 1654, elle ne pouvait se trouver dans l'île. Pour une habitation sucrière de 50 à 100 ha, faisant 100 000 livres de sucre par an, il fallait 40 esclaves. Dès 1640, on signale quelques noirs qui furent enlevés aux espagnols et vendus aux colons par des flibustiers. Avec l'extension de la canne, la poussée numérique d'esclaves noirs s'accrut.

En 1664, la population de l'île comptait 2104 blancs et 2158 noirs. Le système esclavagiste prenait forme. La nécessité d'autres terres devenait cruciale. Et bien sûr, les colons regardèrent du côté des Caraïbes. La guerre se déclara à Grenade, à Saint Vincent, ceci avec la complicité des religieux Français.

Les Français occupèrent Marie – Galante, Sainte- Alouzie et la Grenade. Les Caraïbes s'allièrent entre eux, au niveau de toutes les îles, pour riposter contre les Français : il y eut plus de 2000 Caraïbes sans compter des dizaines de nègres marrons. Le marronnage avait déjà pris une certaine importance. Ils lancèrent une attaque commune contre le Fort Saint Pierre. La résistance Française allait s'effondrer : elle ne dut son salut qu'à quatre navires hollandais qui revenaient du Brésil, après en avoir été expulsés par les hollandais. La mort de DU PARQUET en janvier 1658 favorisa le massacre et l'expulsion des Caraïbes dans la même année et la réquisition de leurs terres par les Français. Ceux – ci massacrèrent sans condition d'âge et de sexe, tous Caraïbes qu'ils rencontraient<sup>12</sup>. Armand NICOLAS écrit à la page 84 :

« Il ne restait que quelques dizaines de Caraïbes, installés sur la côte Sud – Est de l'île de la Caravelle aux Salines de Sainte – Anne, mais ils ne tardèrent pas à être évincés par les colons qui occupèrent les lieux dans les années suivantes. Si bien qu'à la fin du XVIIe siècle, il n'y avait plus de Caraïbes dans l'île et aucun recensement ne signale plus leur présence. »

D'un point de vue général, on peut dire cela. La tradition orale délivrée par plusieurs de nos interviewés décrira la présence des Caraïbes, dans les camps de *neg mawon*. Ainsi, monsieur Jean TERRINE, citant le tanbouyé, surnommé Galfètè, son grand- père adoptif, dira que les femmes Caraïbes et les enfants se réfugieront dans les camps de *neg mawon* et laisseront quelques traces, entre autres dans la musique. D'autres (qui ne veulent pas être cités) comme monsieur Manuel MICHEL, parleront de la présence des Caraïbes, dans les

<sup>12</sup> .Armand NICOLAS, Histoire de la Martinique (p. 83-84).

contreforts de la Montagne du Vauclin, dans la Coulée d'Or, allant du Vauclin jusqu'à Sainte – Luce. Les Caraïbes ont été présents en tant que peuple décimé et une partie des survivants s'est fondue dans la population noir *mawon* ou servile.

Dans les arts de combat martiniquais, l'utilisation du boutou comme arme Caraïbe est attestée chez les noirs. Nous pensons aussi que certaines traditions comme la lutte ont été présentes, même si aucun récit et fait ne l'attestent.

## **II- Le système esclavagiste : les XVII e et XVIII e siècles voient l'essor de l'économie sucrière et de l'esclavage, jusqu'à son abolition en 1848.**

La culture Caraïbe a servi de soubassement à la culture Martiniquaise. Nous citons toujours Armand NICOLAS qui écrit aux pages 84 – 85, opus cité :

« L'héritage Caraïbe de la Martinique est relativement limité : l'artisanat de la vannerie reste vivace et bien conservé ; des noms d'animaux, de plantes, d'objets domestiques. Longtemps, subsistèrent dans le nord de l'île, des potiers qui utilisaient une technique Caraïbe fabriquant des ustensiles de cuisine (canari) plutôt grossier. »

Nous ajouterons, quant à nous, la question du boutou et de la lutte, une présence (ou un héritage lointain) dans certaines danses (témoignage de monsieur Jean TERRINE) et celle d'un instrument, qui est à la fois Caraïbe et Africain : la flûte. Nous en ajouterons un autre, utilisé, encore de nos jours, qui est à la fois Africain et Caraïbe : les *twa woch foyé difé* (foyer de trois roches pour cuisiner). Notre propos serait incomplet si nous ne signalions pas le rapport analogique existant dans certaines conceptions spirituelles d'origine caraïbe et africaine,.

Et pour finir cette partie, nous citerons encore Armand NICOLAS qui dans ses conclusions avance que :

« L'histoire des Caraïbes de la Martinique s'acheva comme celle de nombreux peuples amérindiens, par un génocide. Face à ces peuples, les Européens eurent le même comportement. N'ayant pu les dompter, ils les exterminèrent. En effet, les esclaves Caraïbes furent très rares, car les Caraïbes n'acceptèrent jamais de se soumettre ou de travailler pour les Européens. Réfractaires à toute conversion à la religion catholique, ils n'avaient plus aucune utilité. Il valait mieux les éliminer : par mesure de sécurité ».

Rosa Amelia PLUMELLE- URIBE confirme ces faits dans son ouvrage *La férocité blanche des non –Blancs aux non –Aryens : des génocides occultés de 1492 à nos jours*<sup>13</sup>.

## **III- Evolution du système et conséquences**

Jusqu'à maintenant, le colonialisme s'était attaché, dans la mesure de ses possibilités

---

<sup>13</sup> Editions Albin Michel

à réprimer, à interdire et surtout à dénigrer toute forme culturelle d'origine africaine et esclave. La culture était française : elle était celle des blancs. L'homme noir martiniquais n'avait pas de valeur. La culture noire et notamment la culture noire africaine n'avait pas droit de cité.

Tout ceci va atteindre son point culminant avec l'exposition coloniale illustrée d'un zoo humain, au Jardin d'Acclimatation en 1936, à Paris. Tous ceux qui étaient nés au début du XXe siècle, même jusqu'aux années 1950- 1960 ont été imprégnés de cette idéologie raciste et dénigrante.

De plus, le mode de production capitaliste, ayant légèrement précédé l'abolition de l'esclavage, la société se divisait en des classes opposées avec des intérêts antagoniques :

- d'un côté, la classe de la grande bourgeoisie béké, ayant en sa main le capital foncier, bancaire, industriel et commercial, soutenue en cela par une bourgeoisie de couleur, et surtout par le gouvernement français, pour qui elle est un allié naturel, depuis le début de la colonisation, excepté, dans la période de 1794 à 1802. A cette époque, où la révolution française, ayant aboli l'esclavage, cette bourgeoisie, va céder l'île aux Anglais pour maintenir ses intérêts esclavagistes ;

- de l'autre côté, la classe ouvrière, la paysannerie et une fraction importante de la petite bourgeoisie qui se battent pour l'amélioration de leurs conditions de vie et leurs intérêts propres.

Dans la petite bourgeoisie, on note deux tendances :

- La lutte pour l'assimilation prendra une forme juridique concrète dans la Départementalisation.

Après 1945, l'état de misère et de dénigrement dans lequel était le peuple, ne permettait même pas à certains d'avoir une paire de chaussures. On ne peut s'imaginer les trésors d'ingéniosité qu'il a dû expérimenter pour pouvoir s'en sortir. Toute la génération actuelle, qui a cinquante ans et plus, a été baignée par les discours de leurs parents sur cet état de fait. Il fallait que le peuple sorte de cette misère. Pour atteindre cet objectif, la départementalisation, ou plutôt, la loi d'assimilation est apparue aux Martiniquais comme étant la voie la plus rapide.

Nous passons sur les catastrophes et combats inévitables depuis le début du siècle :

- grève des ouvriers agricoles avant 1900,
- éruption de la montagne Pelé en 1902 (plus de 30 000 morts)
- tuerie du François

- de 1924 à 1929, le gouverneur RICHARD est en Martinique. On constate des fraudes électorales, des déplacements et sanctions envers les fonctionnaires, la répression, l'assassinat de Charles ZIZINE et de Louis DES ETAGES, le 24 mars 1925, la fusillade du Diamant qui le même jour fait une dizaine de morts, le 12 janvier 1934 ;
- l'assassinat d'André ALIKER qui dirigeait le journal Justice, l'organe de la région communiste de MARTINIQUE. Ce journaliste avait eu l'audace de dénoncer à la Martinique, la fraude fiscale et la corruption orchestrées par Eugène AUBERY ;
- le 11 février 1935 : marche de la faim sur Fort de France des ouvriers de la canne ;
- la période précédant la départementalisation sera précédée du temps de l'Amiral ROBERT, nommé en 1940 par le maréchal PETAIN, Haut Commissaire de la France aux Antilles.

La départementalisation va accélérer la lutte pour l'égalité des droits et pour l'amélioration des conditions de vie (lutte pour la mise en place de la Sécurité Sociale, lutte des fonctionnaires pour les 40%, mais aussi apparition d'une conscience identitaire qui ne cesse de se développer, exode rural vers Fort de France de plus en plus important).

- L'apparition d'un sentiment identitaire martiniquais et la naissance d'un mouvement national martiniquais.

A partir de 1956, on assiste à l'apparition et au développement d'un mouvement national. C'est d'abord la naissance et le développement du mouvement autonomiste durant les années 1950 et 1960. Les prises de position de Césaire (*Discours sur le colonialisme* en 1955 et *Lettre à Maurice THOREZ* en 1956) et les émeutes sanglantes de décembre 1959 entraînent une recomposition et l'évolution de la gauche martiniquaise. Après la transformation, de la Fédération Communiste Martiniquaise en Parti Communiste Martiniquais (PCM) en septembre 1957, qui adopte en juillet 1960 le mot d'ordre d'autonomie, c'est la création du Parti Progressiste Martiniquais (PPM) le 22 mars 1958. Ce nouveau parti politique va opter d'abord pour la « transformation de la Martinique en Région dans le cadre d'une union française fédérée, puis pour l'autonomie ».

Il y a aussi la naissance et le développement du mouvement indépendantiste. En effet, à partir de 1959, et notamment des émeutes de la même année, on assiste à l'apparition de l'OJAM (Organisation de la Jeunesse Anticolonialiste Martiniquaise), en 1962. Puis à la fin des années 60, après la disparition de l'OJAM, plusieurs groupes politiques indépendantistes vont apparaître : le MLNM (Mouvement de Libération Nationale de la Martinique), le MNLM (Mouvement National de Libération de la Martinique), La Voix du Peuple, le GAP (Groupe d'Actions Prolétarien). Toutes ces organisations et bien d'autres militants vont

donner naissance dans les années 70 au MIM (Mouvement Indépendantiste Martiniquais) et dans les années 80 au CNCP (Conseil National des Comités Populaires), dans les années 90 au MODEMAS (MOuvement des Démocrates et Ecologistes pour une MARTinique Souveraine).

Parallèlement, on assiste à la naissance et au développement de mouvements syndical, culturel, écologique, d'informations (radio, presse) affirmant l'existence d'un peuple et d'une nation martiniquaise. Depuis les années 80, les nationalistes (indépendantistes et aussi autonomistes) font moins peur. Pour la plus part, ils adoptent une démarche évolutive, acceptant l'idée d'étapes statutaires d'approfondissement, de décentralisation.

L'évolution culturelle depuis la guerre est marquée par l'entrée progressive dans la culture de masse et la montée de la conscience identitaire martiniquaise et caribéenne. L'entrée progressive dans la culture de masse se traduit par une uniformisation culturelle croissante pensée et voulue depuis la Métropole Française (cinéma, radio, télévision depuis 1964 et le journal France - Antilles qui devient quotidien en 1966, par l'explosion des effectifs scolaires et la démocratisation de l'enseignement secondaire : multiplication des collèges, lycées et lycées professionnels, augmentation considérables du nombres de bacheliers et d'étudiants), par la mutation des valeurs et des croyances (forte baisse de l'influence de l'église catholique et de la pratique religieuse, recul de pratiques traditionnelles, intérêt pour l'actualité, permissivité de la société).

Le développement de la conscience identitaire se traduit par l'influence du courant de la Négritude impulsé par Aimé CESAIRE, par celle des écrits de Frantz FANON qui, dans *Peau noire et masque blanc en 1952*<sup>14</sup>, dénonce l'aliénation, par l'apparition du courant de l'Antillanité avec Edouard GLISSANT dans *le Discours Antillais* en 1981, qui tente d'approfondir la conscience identitaire (« Quelque chose s'est construit aux Antilles, dans la Caraïbe, qui n'est ni l'Europe, ni l'Afrique, ni l'Asie »).

Dans la continuité de l'approche d'Edouard GLISSANT, apparaît, en 1993, *l'Eloge de la créolité* où Jean BERNABE, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT parlent d'identité mosaïque et veulent valoriser le métissage culturel et tous les apports : pas seulement l'europpéen et l'africain, mais aussi l'amérindien, l'indien, le levantin. La Caraïbe, elle, préfigurerait l'évolution actuelle du monde (mondialisation culturelle). Enfin, les actions multiples de redécouverte, de revalorisation, d'adaptation et de développement du patrimoine

---

<sup>14</sup>La première édition de cet ouvrage a paru en 1952 dans la collection Esprit.

culturel à travers les arts de combat traditionnels, les danses, la musique, le sport nautique (yole, gommier), la Noël, le carnaval, la langue créole, l'histoire, se développent.

Nous pensons que le détour par l'histoire de la Martinique était important. En effet, il permet de comprendre comment, dans le contexte de la départementalisation, certains partis vont continuer la même politique coloniale, que d'autres vont, tout en prétendant la remettre en cause, avoir des difficultés pour s'y extraire (la faisant vivre sous une autre forme), et comment un mouvement culturel plus radical, se fondant sur l'étude du patrimoine culturel va apparaître et se développer.



# **Première partie :**

## **Le wolo**

## I- Le wolo dans l'eau

### I- 1- Les différents noms du wolo :

Le wolo est appelé en Martinique :

- *woulo* à Fort –de-France, à Schoelcher, aux Trois – Ilets ;
- *wouli bato* au Vauclin, à Sainte Marie, au Saint Esprit, au Gros Morne, au Macouba;
- ou encore *wouli woulo*.

Dans toutes les communes citées, on pouvait trouver *woulo* ou *wolo*.

Et on peut employer les expressions créoles *tiré wouli* ou *tiré wolo* sur quelqu'un. Par exemple : *tiré wouli anlè an moun*.

Faut –il y voir une origine marine comme le laissent supposer certains documents concernant la savate française ? Nous mentionnons cette hypothèse.

Nous en émettons par contre, une autre, à savoir celle que l'expression *tiré oli* de Rivière - Pilote - pour désigner la pratique du wolo - serait *tiré woli*, et serait due à la perte de l'origine africaine des traditions et du sens premier.

Le wolo pouvait se dérouler en mer, pour les communes côtières, et dans les bassins de rivières, pour celles situées à l'intérieur des terres.

#### Que désigne – t-on par « wolo » ?

- Une pratique de combat dans l'eau, une pratique ludique et une pratique de « jeux » dans l'eau ;
- une pratique de jeux et de combat dans le sable et à terre ;
- selon, certains anciens, c'est du ladjà dans l'eau ;
- c'est une pratique de combat à terre, dans le ladjà et le danmyé désignant le plus souvent des coups de pied circulaires ou exécutés tête en bas;
- c'est aussi une danse à part entière et des jeux qui en découlent, notamment dans les veillées mortuaires. Nous l'avons retrouvé au moins dans quatre communes : Anses d'Arlet, Basse-Pointe, Sainte –Marie et Ducos.

Les éléments que nous avons recueillis notamment sur ce qu'on appelle les coups de pieds *wolo* sont présents dans les coups du danmyé. Que pouvons – nous dire sur le wolo en général ?

Nous allons livrer notre compréhension de la découverte du wolo. Il faut dire que dans ce travail, nous avons été aussi surpris que ceux qui vont nous lire. Nous découvrons le wolo de la manière dont il s'est conservé jusqu'à nos jours de façon irréfutable, c'est – à – dire, d'abord par l'intermédiaire du wolo dans l'eau.

## **I- 2- Les moments de la pratique**

Le wolo se pratiquait plutôt en fin de semaine, mais de façon générale, dès que des jeunes se retrouvaient entre eux, ils jouaient au wolo. Monsieur BARDURY Daniel – Georges l'attestera à Schoelcher (il n'est pas le seul : messieurs SICOT Cornélie et Jacques le feront aussi, ainsi que madame Pierrette BABIN).

Dans les communes, les anciens attesteront la pratique du wolo dans le bassin d'eau, les bassins de rivière et à la mer. Nous citons messieurs GRIVALLIER Berthé et Clotaire, à Sainte – Marie, CHAVERI – MOUTOU Louis - Camille surnommé Likami, au Vauclin, Richard NEDAN à Ducos, LANGE Johannes à Trinité, etc.

Nous – même avons été initiés par notre père au wolo, à l'ancienne plage de l'hydrobase, près de Volga Plage. Aujourd'hui, cette plage fait partie des appointements du port de Fort de France. Notons qu'à cette époque, c'est- à – dire dans la première moitié du XXe siècle, les jeunes, jouaient constamment au wolo, dans l'eau. Dès qu'ils avaient un canot, ils faisaient des courses à la rame, à la voile, à la pagaie, (le canot était plus petit à ce moment), faisaient des courses de radeaux, de *flo*<sup>15</sup>, sur le bord des côtes et sur les rivières. Les jeunes pouvaient s'amuser au wolo dès qu'ils étaient à deux, mais surtout à plusieurs. Pour ceux qui vivaient près de l'eau, ces exercices pouvaient être une pratique quotidienne, dès la sortie des classes, et à tout moment dans la journée.

## **I- 3- Les formes et pratique du wolo**

Dans le wolo dans l'eau, il y avait plusieurs niveaux de pratique :

### **I- 3- 1- le rituel d'entrée,**

On entrait dans l'eau à hauteur de cheville, on se baissait, on envoyait une gerbe d'eau sur soi et avec cette même eau on faisait le signe de la croix sur son corps. A Schoelcher, les anciens disent que c'était pour éviter l'hydrocution qu'on envoyait l'eau sur

---

<sup>15</sup>Le flo tronc d'arbre sur lequel ils étaient assis à cheval ou allongés, ou debout et être à l'équilibre

soi. Après, on pouvait plonger en grande coulée ou bien, on descendait doucement dans l'eau à la verticale. Quand on était en plongée dans l'eau, on pouvait surprendre l'autre au moment où il réapparaissait : on dit, en créole : *i té ka anpéché moun-an lévé*<sup>16</sup> et on pouvait le surprendre par un coup de pied.

Monsieur LAPORT Désiré, du Gros Morne, disait qu'il est indispensable, dans le rituel du *ben démaré*<sup>17</sup> de faire le signe de la croix et d'envoyer l'eau sur soi ; c'est un peu une forme de baptême. Des jeunes respectent encore ces principes, sans en connaître le sens.

### I- 3- 2- Les acrobaties

Avant d'entrer dans la pratique elle-même, les gens étaient déjà en wolo par ce qu'on pourrait appeler des exécutions acrobatiques. Celles – ci, organisées en jeu, préparaient à la pratique du wolo.

Nous pouvons témoigner qu'à chaque fois et, jusque dans les années 80, quand les jeunes étaient près de la mer, ils exécutaient ce qu'on appelle des prouesses acrobatiques. Elles représentaient des figures acrobatiques qui faisaient partie intégrante des jeux de jeunes. Exemples d'acrobatie qui pouvaient se réaliser sur le sable avant l'entrée dans l'eau :

- saute – mouton (en pouvait le faire en saut de main en prenant appui sur le dos du partenaire. A Sainte – Marie, le saute – mouton est appelé *soté kada* ) ;
- Charles SICOT qui était un champion en wolo à Schoelcher, franchissait 1m75 en saut périlleux ;
- on pouvait prendre appui sur les deux mains et voler en exécutant le flip flap ;
- on pouvait faire les roues arrière, avant, sans les mains (on retrouve les mêmes pratiques dans la capoeira et dans le moringue réunionnais) ;

<sup>16</sup>Traduction : Il empêchait l'autre de sortir de l'eau.

<sup>17</sup> En extension de la définition de R. CONFIAANT, qui explique dans son Dictionnaire créole martiniquais-français que c'est un « bain désensorceleur, désenvouteur (que l'on prend, en général, le jour de l'an, à l'embouchure d'une rivière ou au bord de mer) », les anciens du danmyé(d'après les enquêtes de Pierre DRU et de Daniel – Georges BARDURY) précisent que ce rituel magico religieux sert à se protéger contre certaines attaques maléfiques ou tout ce qui a une influence mauvaise sur soi. C'est un bain qu'on prend tôt le matin, à la mer, à la lame battante, ou en haute mer ; on compte sept vagues avant d'entrer dans l'eau. Certains pêcheurs de Basse Pointe, du Macouba et de Grand Rivière laissaient sept vagues déferler sur le rivage, avant de partir au large. (Notons que dans les combats arrêtés du danmyé - nous ne sommes plus dans le *ben démaré*, mais nous faisons référence à la symbolique religieuse du chiffre sept - certains combattants faisaient sept tours dans la ronde avant de monter au tambour et certains, parmi eux, portaient une chaîne autour du cou avec sept médailles). On prend ce bain aussi à l'embouchure ou dans des petits bassins de rivière. Dans ce dernier cas, on jette dans le bassin trois branches de l'arbuste *qui vivra verra*, puis après avoir pris son bain en laissant les branches dans le bassin, on peut se baigner plus bas dans le courant de la rivière. Ce bain se prend le jour de l'an, à la Saint Basile (le deuxième jour de l'an), le samedi gloria, la veille de la Toussaint, la veille de Noël, de façon coutumière et générale. Il peut être pris à tout moment de l'année, selon les besoins personnels. Il pouvait entrer dans la préparation des pratiquants de danmyé, du ladja et du wolo...

- dans les jeux d'équilibre sur les mains, on pouvait descendre et monter une pente sur les mains, en course avec d'autres, ou on pouvait voir celui qui arrivait le plus loin sur les mains : dès que le pratiquant tombait, il était éliminé ;
- dans les jeux d'équilibre, on pouvait être en équilibre sur une planche dans l'eau, sur une roche ou sur un rondin de bois (tronc de cocotier), nous avons nous-même participé, petit, lors de nos vacances au Prêcheur, à des courses sur des rondins de bois et avons vu des jeunes se mettre en équilibre sur ces rondins de bois. A cette époque, la notion d'équilibre dans les jeux, était très importante mais ce n'est pas une pratique spécifique au wolo ;
- une autre pratique qui ne relevait pas du wolo mais qui était un jeu d'équilibre : passer ou sauter d'une branche à l'autre dans un arbre, monter un cocotier tête en bas, passer d'un cocotier à l'autre en utilisant les branches ; se battre à l'escrime au bâton (*konba lépé*) dans des manguiers ;
- on pouvait sauter trois personnes de façon différente pour terminer en saut périlleux (ou *solibo*) dans l'eau ;
- on pouvait exécuter le saut de main arrière (flip- flap en gymnastique), ou envoyer les deux pieds dans le jeu, sur les épaules de l'autre ; le jeu pouvait être réalisé de façon très rapide et quand on n'avait pas la maîtrise du jeu, cette pratique s'avérait très dangereuse pour l'autre. Pourtant, les jeunes le faisaient comme s'ils mangeaient un morceau de canne : les gestes étaient précis, vifs et rapides. Ils pouvaient se déplacer à grande enjambées pour aller chercher quelqu'un ou le feinter ;
- les roulades sautées n'avaient pas de secrets pour eux,
- les sauts carpés,
- les sauts périlleux avec vrille étaient pratique courante,

La gymnastique telle que l' a décrite son fondateur, le colonel Francisco AMORROS, dans son livre *Précis de gymnastique*, en 1834, était présente à ciel ouvert sous nos yeux : marcher sur les mains et se retrouver en fente américaine à terre ( le *dékachiré* du danmyé), faire des sauts de tête, courir accroupi ou en position basse, c'est -à- dire à la hauteur d'une chaise, courir comme un lapin en envoyant les jambes derrière, faire des roues, des rondades, des roues arabes. Ce sont des pratiques que les jeunes maîtrisaient couramment : il y avait des niveaux mais ces pratiques avaient droit de citer dans leurs jeux.

De plus, ils étaient valorisés au niveau du groupe quand, justement, ils réussissaient leurs prouesses. Le wolo dans l'eau, a été pratiqué sur toute la côte Caraïbe, du Nord comme

au Sud, donc, sur toute la côte sous le vent. Nous ne retrouvons pas de manière identique, ces pratiques sur la côte Atlantique. Par contre, nous retrouvons ces jeux sur le sable, avant l'entrée dans l'eau. Il faut dire que l'élément « eau » sur la côte au vent (Atlantique), est moins *kalmisiré* (calme et posé) que sur la côte sous le vent (Caraïbe). Ces jeux se faisaient de manière différente que sur la côte Caraïbe. Ils se faisaient aussi dans les canyons de rivières ou dans les bassins d'eau. Certaines parois rocheuses étaient utilisées comme des appuis de passage, pour exécuter des sauts périlleux arrière ou pour réaliser des coups de pied wolo:

- les mains, dans ces jeux étaient utilisées comme appuis pour courir à quatre pattes, *a la makak* ou *a la krab* ou comme défense, pour parer un coup ou un geste qui pouvait être dangereux ;
- mettre les deux mains à plat et faire les roues de toutes les façons possibles : roue, rondade, roue arabe terminée en fente américaine – en *dékachiré* ;
- courir sur le sable, plonger à terre et rouler ;
- dans les plongeurs à terre, réception sur deux mains, léger amorti, la tête arrive à terre, et en triangle d'appui avec les deux mains, saut de tête et se retrouver en appui sur deux pieds.

### I- 3- 3- Les nages utilisées dans le wolo : les aspects éducatifs et sportifs du wolo

On ne peut dissocier le wolo des jeux dans l'eau. Et pour nous, au niveau de l'éducation physique des jeunes, perdre cet élément culturel revient à perdre une richesse bénéfique pour le maintien des corps, des réflexes et des connexions mises en place dans la pratique du wolo : ces exercices ne se font presque plus en Martinique, hormis peut être dans des communes telles Prêcheur, Grand Rivière, Carbet, Schoelcher et Anses d'Arlet.

Outre les acrobaties mentionnées plus haut, les nages suivantes sont utilisées de façon spécifique:

- le crawl, tête dans l'eau et tête hors de l'eau. Cette caractéristique est importante car on ne peut poursuivre un adversaire tête dans l'eau, excepté quand il est sous l'eau ;
- le dos crawlé, quand un pratiquant est poursuivi par un adversaire qui veut le taper ; il est important de voir ce qu'il fait. Le regard est porté vers l'avant ;
- la brasse : on peut nager de cette façon, pour s'approcher doucement de quelqu'un qui est occupé ailleurs, mais il y a une variante de la brasse qui s'appelle *najé a la rat* (nager comme un rat) où les bras bougent comme les pattes avant d'un rat dans l'eau : cette nage permet de s'approcher en douceur ;

- la nage sur les côtés, à droite ou à gauche : souvent, le renversement sur les côtés peut être un mouvement préparatoire des coups portés et peut s'inclure dans la nage normale du crawl ;
- la nage au dauphin ou au papillon : on peut, sur de courtes distances, la pratiquer, tout dépend des situations trouvées ;
- la nage à la bouteille : c'est nager dans l'eau tout en tournant à droite ou à gauche,
- la nage à la tortue : on la pratique souvent quand on est sur l'eau et qu'on poursuit un adversaire qui est sous l'eau. Elle permet de tourner plus rapidement à droite ou à gauche.

Nous ne parlons pas des roulades dans l'eau ; des tournés, des roulades sautées, des sauts de mains beaucoup plus faciles à réaliser dans l'eau qu'à terre, les mains prenant appui sur la surface de l'eau ;

- des sauts pour esquiver : so *tékay* (du nom du poisson) ;
- des équilibres ;
- la technique de nager à l'affleurement (terme décrit par monsieur VALLADE Apollon de Sainte - Marie) : le corps a une partie hors de l'eau et l'autre à l'intérieur. Le déplacement se fait *a la rat*, selon la nage du rat, très silencieusement. Ce qui est difficile, c'est pouvoir rester sur place, immobile et ne pas descendre (s'enfoncer dans l'eau).

#### I- 4- Les formes de jeux

Le wolo dans l'eau a été plus connu sous la forme de jeux que pratiquaient les garçons comme les filles, à condition, qu'à l'époque, elles étaient accompagnées de leurs frères. Cependant, les filles garçonnières, pouvaient le faire, sans être accompagnées.

Le wolo est d'abord un jeu. Mais il peut vite évoluer en une pratique plus sérieuse. Quand, dans le jeu, il y a deux lignes face à face, un individu placé devant l'autre, se retrouve en position basse, immergée dans l'eau presque à la hauteur des épaules, quand les pratiquants tapent les mains à la surface de l'eau et qu'on entend « Wolo ! Wolo ! Wolo ! » (prononcés trois fois), le wolo n'est plus un jeu, il est devenu sérieux. Ceux qui n'y participent pas doivent se débrouiller pour sortir le plus vite possible de l'eau. Peuvent en témoigner à Schoelcher, messieurs BARDURY Daniel- Georges, SICOT Jacques et Cornélie, JIFFARD Emmanuel dit *Doudou*, NOLBAS Pierre et Georges, SOUPAMA Laurent, etc.

Ces combats se déroulaient souvent *an déwò*, c'est – à – dire en haute mer, où on n'a pas pied. Cela implique une plus grande résistance physique du joueur et une plus grande

maîtrise de l'élément eau ; (la sélection des joueurs se faisait naturellement). Mais ils pouvaient arriver *atè* c'est – à – dire à terre, à l'endroit où on a pied. Il pouvait partir d'à terre et arriver en haute mer.

Le wolo était –il seulement un jeu ?

On recense plusieurs formes d'existence du wolo. Par exemple :

- une personne, seule dans l'eau se mettait à envoyer des *boulin* (coups de pied à la ronde, tête en bas) dans l'eau ;
- une personne faisait des acrobaties dans l'eau : *solibo*<sup>18</sup>, roulade, coulée ;

D'après les témoignages recueillis, et parfois de ce que certains d'entre nous ont vu - mêmes vécu, c'est un jeu qui pouvait se pratiquer seul, comme un entraînement, ou à plusieurs, en ayant la volonté de ne pas blesser l'autre.

#### I- 4-1-Le *jwé* ou *amizé wolo*

On peut jouer au wolo comme on parle d' *amizé danmyé* ou ladja.

Le principe est de ne pas faire porter les coups sur l'autre (*pa pran moun-an*). Si on sait qu'on va atteindre la personne, on doit obligatoirement freiner le coup. Il a existé beaucoup de jeux. Dans un des jeux du wolo – qui nous a été raconté par monsieur VAUDRAN René des Trois Ilets - les gens du wolo se mettaient en cercle dans l'eau. Au milieu, se plaçait celui qui était désigné comme prisonnier. Pour pouvoir en sortir, il devait saisir un autre partenaire du wolo et lui donner trois tapes sur la tête. Ce dernier devenait le nouveau prisonnier du cercle. Il ne faut pas croire que c'était facile car s'engageaient des courses poursuites sur et sous l'eau. Le fait par exemple d'avoir tenu les pieds d'un autre partenaire, faisait que celui-ci se débattait énormément et utilisait toutes sortes de feintes, de ruses, de sauts, de « débrouillardise » et de coups pour ne pas recevoir les trois tapes sur la tête.

Dans le *jwé* ou *amizé wolo*, le wolo est indissociable des activités ludiques dans l'eau. Les *zwel* dans l'eau étaient multiples, et les enfants ou les jeunes qui jouaient les *zwel an dlo* (dans l'eau) ou *anba dlo* (sous l'eau) acquerraient tous les fondamentaux du wolo. Il y a, de ce point de vue, une analogie parfaite entre les *zwel atè* et le ladja. D'ailleurs monsieur LAPORT Désiré, décédé, nous dira que le wolo, c'est du ladja. Nous y reviendrons dans la partie ladja, car selon nous, il y a une différence fondamentale entre la pratique du

---

<sup>18</sup> Saut périlleux



wolo à terre qui ne s'exécute qu'avec les pieds et le ladja qui intègre tous les coups permis, avec les pieds, les poings, les mains, coups de genou, tête.

Dans les *zwel* dans l'eau, on distingue, outre ce que nous avons déjà cité :

- *zwel anba dlo* : une personne est prise et elle essaie de toucher quelqu'un ; quand l'autre est touché, c'est lui qui est pris. On n'a pas besoin de fondamentaux pour comprendre quels types de compétences étaient acquises : voir sous l'eau, poursuivre quelqu'un sous l'eau, donc nager sous l'eau, développer ses capacités dans ce domaine ; être debout dans l'eau à hauteur des genoux et chercher à distinguer ce qui se fait sous l'eau, etc. Tout ce que le wolo présente comme déplacements dans l'eau, on le retrouvait dans le *zwel anba dlo*. Le jeu (*zwel*) apparaît ici comme une méthode d'éducation des enfants à un jeu plus sérieux, plus adulte qu'on pourrait appeler « wolo ». Ce qui n'apparaît pas dans le *zwel*, ce sont les coups. Donc, le *zwel* est comme un éducatif qui met en place des compétences qui vont servir pour la pratique du wolo.
- un autre jeu consistait à marcher sur les deux mains, la tête sous l'eau et à garder l'équilibre ; la même pratique pouvait se faire sur le sable, à la lame battante ;
- prendre une roche et l'envoyer au large ; le premier qui la prend a gagné (il s'agit d'un travail de vitesse et de rapidité) ;
- faire des sauts périlleux dans l'eau : l'eau arrive au plus haut aux genoux, on doit tourner sans toucher l'eau, mais le même jeu pouvait se faire sur les ponts d'embarquement des communes côtières ou les ponts d'amarrages des canots : là, le jeu était plus corsé car dans le vol plané, on voyait toute sorte d'acrobaties. Tous ces jeux favorisaient l'endurance, l'équilibre dans l'eau et la résistance du nageur, sans parler de ses performances acrobatiques.
- Il y avait des courses pour aller voler les lièges des filets des pêcheurs. on mettait une, deux ou trois plumes sur le liège désigné. Pour arriver le premier, il fallait nager plus vite que l'autre.
- Il y avait des formes de jeux appelés *woulawou*. On formait des cercles avec les cordes de pêcheurs et on les faisait tourner autour du corps : monter, descendre avec un mouvement tournant du bassin et de tout le corps, ou autour d'un ou des bras tendus horizontalement, tout en étant debout. Les filles étaient les plus fortes. Après, ceci a été institué en gymnastique rythmique, à l'école.

Le mouvement de rotation du bassin est le même mouvement de danse appelé la *fouka* dans les salles de bal.

Dans les jeux dans l'eau, une pratique consistait à s'émerger, c'est – à – dire à se propulser en s'émergeant, tourner dans l'air, redescendre en tournoyant jusqu'à disparaître dans l'eau. On pouvait nager à la bouteille dans l'eau (c'est – à – dire nager en tournant sur soi, dans l'eau).

Une autre forme de jeu, consistait à rouler dans l'eau ou bien rouler sur le sable ;

- plusieurs corps sont allongés sur le sable, et c'est la course pour arriver quelque part,
- rouler sur quelqu'un pour le dépasser (on pouvait aussi rouler sur une fille ; cela avait quelque chose de plus excitant) ;
- il pouvait arriver que la plage comportait une longue pente descendante vers la mer : on pouvait remonter la pente en roulant et la redescendre à toute vitesse en roulant et arriver dans l'eau ;
- le hip hop, avant qu'il n'existe au niveau international, a été inventé par les capoyeristes dans le métro de New York. Il se faisait en Martinique, sur les plages, dans les jeux du wolo : on passait sur les mains, sur les épaules.

D'autres pratiques de jeu sur le sable ou sur le tuf<sup>19</sup> :

- prendre quelqu'un par les bras et puis tourner avec lui et brusquement le lâcher. Le jeu consiste à retrouver l'équilibre et à être au combat tout de suite. Nous avons retrouvé cet exercice représentant un des fondamentaux de base de la savate d'argent, l'un des plus hauts niveaux de la savate ;
- mettre le talon dans le tuf, et avec un grand mouvement de bras, tourner et se retrouver en équilibre dans le jeu : on fait un flip flap (un saut de mains arrière) en se retrouvant en équilibre sur les mains, ou on peut faire un saut périlleux total en se retrouvant en équilibre sur les pieds ;
- autre jeu : quand la mer est dite grosse (avec des vagues importantes), faire ce qu'on appelle *janbé lanm* ; il fallait attendre la vague et sauter par-dessus, jouer avec elle, prendre la lame dans son mouvement ascendant et faire un flip – flap ou un wolo à son sommet.

#### I- 4-2- Les jeux du wolo ou *zwel wolo*

Le wolo peut se jouer à un contre un, mais il peut se jouer à un contre plusieurs (un, deux, trois, quatre, cinq), à deux contre quatre ou trois contre cinq. Au départ, on peut être quatre contre quatre, mais dans le déroulement du jeu, on crée une situation de surnombre, et

---

<sup>19</sup> Sorte de terre très dure à creuser

à un moment donné, on peut avoir deux contre un, ou en équipe. Cette situation est aussi un exercice comptant dans le passage de la savate d'argent.

Dans ce jeu, se cachent les stratégies et tactiques du wolo. Nous l'avons dit : les jeux peuvent se dérouler un contre un, un contre plusieurs, plusieurs contre plusieurs et pas forcément de façon égale. C'est dans la tactique et la stratégie du jeu wolo qu'on va voir la capacité à créer la surprise, le surnombre, la variation des jeux d'opposition, la capacité aussi à disparaître sous l'eau.

Dans la mer, le *zwel anba dlo*<sup>20</sup> désigne toute la stratégie d'attaques, de fuite, de déplacements, de ruses *najé anba dlo*, *najé* «à l'affleurement». Tout cela fait partie du combat en wolo. Des combattants danmyé de Schoelcher, notamment celui appelé Tanic, lorsqu'il se préparait pour des combats arrêtés, s'entraînait à un contre deux, voire un contre trois. Georges NOLBAS, Schoelchérois et lutteur émérite, qui a participé au championnat du monde des vétérans d'où il est sorti troisième, s'entraînait à un contre plusieurs, dans la lutte dans l'eau.

On pouvait faire quelqu'un boire de l'eau pour l'affaiblir.

Là, on parle de la lutte dans l'eau, du combat au corps à corps. Pourtant ce qui est paradoxal, c'est que, dans ces formes de corps à corps, de lutte dans l'eau, ces pratiques commençaient toujours dans des formes de corps – au niveau de la gestuelle - qui ne sont pas éloignées des postures du ladja, des postures du danmyé. C'est comme si, outre les jeux de pieds du wolo, la lutte dans l'eau se faisait à côté de ce jeu et participait du même élément. Dans le *wolo atè*, les formes de corps dans la lutte étaient similaires. Il y a là, quelque chose d'un syncrétisme qui s'est mis en place et qui a utilisé la culture du corps comme base.

Certaines techniques du wolo se retrouvent dans le danmyé. En préparation de combat, on pouvait, pour travailler son déplacement, lutter contre son ombre, lutter contre l'animal : bœuf, taureau, mulet ; on pouvait lutter contre le végétal (coup de pied sur un bananier ou sur une branche de résinier). L'eau est l'élément premier du wolo dans l'eau, mais ceci dit, en passant, c'est un élément de préparation du danmyé. Certains majors réputés (Vava GRIVALLIERS, Siméon AVIT, René *Makak*) utilisait l'eau comme moyen d'entraînement, par la nage, pour le souffle (nager sur et sous l'eau, à contre courant d'une rivière quand le wolo se faisait dans les bassins d'une rivière). Résister à l'équilibre contre les grosses vagues, pouvait se faire sur les pieds, mais sur les mains aussi. Cela apprend à piéter (à résister à l'attaque de l'adversaire) et à varier la hauteur du corps.

---

<sup>20</sup> Sous l'eau

Toutes ces techniques de combat, notamment les techniques utilisant la lutte contre les animaux et l'utilisation de l'eau sont issues, selon T.J.OBI, dans son livre *Fighting for honor*, des techniques d'entraînement du peuple Congo de l'Afrique Centrale, notamment des Cimbebasiens issus des plaines de la rivière Kunene en Angola du Sud, dans les pratiques de l'Engolo et du Kandéka (cf. pages 31, 32). Il nous est dit dans le paragraphe intitulé *Kandéka*:

« Le kandéka était un concept central dans les traditions martiales des Kunene auquel on se référait, comme le combat de bâtons, la boxe de claques ou la danse de guerre. Le combat de bâton était principal. [...] Les bâtons étaient indispensables pour deux passetemps importants qui se chevauchaient : mettre en œuvre une subsistance pastorale et maintenir le respect social dans une société d'honneur.<sup>21</sup>

Au centre de ces deux là, le bétail des Kunene. Le bétail a évolué à travers les siècles en une pièce maîtresse de subsistance, de commerce et de mobilité sociale dans la région. La proximité des peuples Kunene avec leur bétail engendrait un système de société bovine. Le bétail comme tous les autres mammifères, était organisé en une hiérarchie où chaque membre du troupeau avait une relation de dominance sur quelques membres et le mâle le plus dominant dirigeait le troupeau. Ceux qui étaient plus élevés dans la hiérarchie en place avaient un meilleur accès à la nourriture et pour le cas des taureaux, dominaient la reproduction sexuelle en ayant accès aux vaches réceptives. Cependant ces relations n'étaient jamais statiques et les individus subordonnés défiaient régulièrement ceux qui étaient au – dessus d'eux. Les jeunes taureaux cherchaient à s'affirmer en défiant les taureaux dominants à mesure qu'ils gagnaient. Ainsi, les mâles Alphas maintenaient leur statut seulement en venant à bout des défis constants de leurs subordonnés et leur renforçaient parfois par des attaques sans provocations afin d'appuyer leur domination. Le contrôle des humains sur un tel bétail nécessitait d'entrer dans leur monde en tant qu'individu dominant. La domination commençait tôt dans la vie du futur pâtre et du troupeau. Les enfants Kunene trop jeunes pour mener le troupeau en pâture restaient dans la propriété pour surveiller les veaux également laissés derrière. Pour accomplir des tâches différentes, ces garçons de quatre à cinq ans pouvaient se retrouver opposés à des veaux ayant au moins leur poids et leur force, dans des luttes énergiques. Dans ces concours de détermination, les garçons étaient encouragés à ne pas céder jusqu'à ce qu'ils aient pris le dessus. A travers de telles luttes, le bétail apprenait à reconnaître les pasteurs comme des dominants... les garçons et les adolescents passaient la plus part de leurs temps sans surveillance avec une partie du troupeau. Malgré le fait qu'ils avaient à peine six ans la plus part du temps, on attendait de ces jeunes enfants qu'ils exposent leur courage afin de dominer les taureaux qui faisaient plusieurs fois leur taille. »

Par la suite, T.J.OBI montrera comment, outre le corps à corps avec les veaux et parfois avec de jeunes taureaux, les Kunene vont utiliser le bâton court pour asseoir leur domination sur les taureaux. Nous y reviendrons par la suite, dans le *ladja baton*.

D'autres jeux d'équilibre aussi existaient : nous avons déjà parlé du marcher sur les mains, et sur des rondins, mais marcher sur le bord des canots, sur des chaînes autour d'un monument du square Victor SCHOELCHER, dans le bourg de Schoelcher, par exemple, faisait partie du travail d'équilibre. Ces exercices cultivaient l'art du déplacement ; il faut reconnaître que ces situations de jeux ont complètement disparu. De la même façon que

---

<sup>21</sup> Se rappeler chez nous : honneur et respect : *lonè épi respé* .

quelqu'un pouvait couper un bâton pour quelqu'un d'autre, et en fait, le préparer pour lui, quand quelqu'un veut se préparer à un combat arrêté, il a dans sa tête la personne qu'il doit battre. Avant le combat, il doit voir comment il peut le prendre, ce qui lui demande de connaître le combat de ce dernier, de l'avoir déjà vu et de s'y préparer. Dans l'oralité, les anciens en parlent aussi.

Pour les africains, dans certaines danses rituelles, certains accessoires deviennent des objets dansants. D'après la définition qu'Alphonse TIEROU présentée à la page 119 de son ouvrage *Dooplé, Les lois éternelles de la danse africaine*<sup>22</sup> :

« Un objet dansant est un objet que le danseur tient dans ses mains, pendant qu'il danse : il n'est ni objet de décoration, ni complément du costume des danseurs et ne sert nullement à marquer le rythme ou à battre la mesure. Il fait partie intégrante de la danse comme les mouvements du danseur jouent un rôle précis et a une signification propre. Seules, les mains du danseur confèrent à l'objet sa qualité d'objet dansant. Un objet tenu entre les dents n'est pas considéré par les anciens comme un objet dansant. Un nombre restreint d'objets sont qualifiés d'objets dansants et font partie des rites de la danse africaine traditionnelle, manifestation des mouvements de l'âme dont les racines remontent à la préhistoire. Les objets dansants sont indispensables pour l'exécution de certaines danses traditionnelles à caractère sacré. Exécuter une certaine catégorie de gestes sans objet dansant est sacrilège aux yeux des anciens. »

Toujours les citant, Alphonse TIEROU parle de certains objets dansants qui renvoient à certaines pratiques de chez nous. Les pages 120, 121 et 122 du livre cité précédemment parlent de ces objets. Nous y trouvons des analogies entre :

- le *ghon* et la branche de corossol.

« Le *ghon*, rameau de préférence de palmier est l'objet dansant spécifique aux danses africaines originelles qui symbolisent l'ascension, la régénération, l'abondance, la fertilité, la victoire, la paix et la communion avec Dieu ».

Nous mettons ce rameau de palmier en comparaison avec la branche de corossol qu'utilisaient en politique, les partisans du camp victorieux dans le vidé de la victoire. La branche de corossol symbolise, à ce moment la paix, l'arrêt du conflit et surtout un élément qui servait à calmer ceux qui étaient déçus. Dans la tradition, d'ailleurs, donner un thé de corossol à quelqu'un qui est énervé ou qui n'arrive pas à dormir peut l'apaiser. Nous y voyons une analogie avec les objets dansants.

- Le *koou* et le bâton du conteur. Alphonse TIEROU nous parle du *koou*.

« Le *koou* est un bâton souvent sculpté et peint de scènes de la vie quotidiennes et de formes symboliques. Chaque *gla* danseur possède un bâton d'environ 1m50 dont il se sert comme d'une canne. C'est le troisième pied du masque [...] avant d'entonner une chanson, le *gla* agite son *koou* ; il s'appuie dessus lorsqu'il parle à la foule (langage traduit par l'interprète) ; il le lève pour donner des ordres (bâton de commandement) ; il l'utilise pour exécuter certaines danses *beo* (le *gla koou* devient alors un objet dansant indispensable à certaines danses). »

<sup>22</sup> Ed. Maisonneuve et la Rose., 1998, 129 p

Ceci n'est pas sans nous rappeler l'utilisation du bâton par les conteurs. À divers moments du conte, le bâton peut accompagner le conteur. Il peut même être interprété dans une mise en scène du conte comme remplaçant un animal ou parfois symbolisé tout autre personnage. Les conteurs avaient différents bâtons et chacun pouvait avoir un nom.

- Il existe d'autres objets dansants : le chapeau, dans certains jeux du ladjà pouvait être un objet dansant, car certains anciens, notamment un, surnommé *Chapo* dans le quartier Bò Kannal, tenaient leur chapeau à la main ou sur leur tête et dans des jeux d'adresse, empêchaient à quiconque de le leur prendre ou de le leur subtiliser. Ils pouvaient le déposer sur la tête de leur partenaire, le faire passer derrière leur dos, entre leurs jambes sans que l'autre n'ait pu le toucher une seule fois. Le chapeau, dans le ladjà ou le danmyé ou encore le wolo, pouvait être remplacé par la chemise. Au départ, il n'est pas objet dansant tel que décrit par Alphonse TIEROU, mais il le devient de par la fonction qu'il occupe entre les mains du danseur de ladjà.

Dans le *wolo atè* ou sur la terre ferme, on pouvait envoyer soit son chapeau, soit sa chemise sur l'autre, pour créer un effet de surprise et le prendre avec un coup, soit pour le jeter, mais aussi pour garder ou mettre la distance.

Dans le discours de monsieur RENEL, chanteur, et combattant danmyé du Lorrain (Morne Capot), les roulades exécutées seules ou à deux faisaient partie de ce qu'il appelle entre autres, « wolo », dans le combat danmyé.

Rouler sur le dos pour projeter son adversaire en arrière faisait partie de la tradition wolo. Quand cette pratique s'est perdue à certains endroits de la tradition, elle a été retrouvée, par les Martiniquais (dont *Jilien Man Anatol*), dans les combats commandos de l'armée française. Ces propos nous ont été rapportés par monsieur LOUISON dit *Limè* du quartier Rive Droite Levassor.

Quand on parle d'art du déplacement, on a parfois des surprises dans le wolo. Nous nous rappelons avoir joué le *wolo atè*, à la lame battante, avec des jeunes du Prêcheur. Voyant un jeune qui nous tournait le dos, occupé à jouer avec un autre, nous nous sommes dirigé contre lui pour le frapper ou au moins le toucher. Ce dernier fit un saut de mains arrière (un flip flap, comme on le dit en gymnastique) et nous reçûmes les deux pieds de ce jeune sur la poitrine presque à la hauteur des épaules. Le déplacement pouvait être surprenant, déroutant !

### I- 5- Stratégies et tactiques dans les jeux wolo

Exemples de stratégies et tactiques dans le wolo :

- se placer dans la hauteur d'eau favorable pour la personne. Par exemple, on peut jouer avec une personne moins grande que soi : cette personne a intérêt à se placer dans moins d'eau, ses mouvements seront plus vifs, plus rapides ; elle aura une aisance de déplacement ; ceci met en avant la connaissance du terrain et de l'endroit où on intervient, de ses caractéristiques et l'utilisation de cet environnement à son profit.
- Je suis en position de faiblesse contre un surnombre, contre quelqu'un plus fort ou je suis déjà fatigué ; il y a la mer, le large et à terre. Je me place à terre car la position de replis est plus intéressante : je vais perdre moins de force, on pourra sortir et revenir. Si je sais que j'ai plus de souffle que l'autre, je m'arrange à nager au dessus de lui. Quand il sortira de l'eau, il sera en détresse : là, je vais l'attaquer. Dans cet exemple, on a l'utilisation judicieuse de ses propres capacités : on attaque dans des positions où on est fort – c'est une utilisation judicieuse de mes moyens- .
- Deux personnes ont la même capacité pulmonaire, la tactique consistera à ne pas descendre à la même profondeur et jouer sur le temps de récupération de l'air pour la reprise du combat : tactiquement, c'est l'utilisation judicieuse des forces du combat et surtout de ses propres moyens.
- Si je suis en position de faiblesse, l'autre est plus liant, plus fort que moi dans sa capacité de tirer des coups, une des solutions est de rester collé à la personne pour qu'elle n'ait pas la capacité de tirer des coups ; mais si un coup part, je dois être hors de portée. Peut se faire à un contre deux, à un contre trois. Tous les coups que va faire un adversaire, c'est un autre adversaire qui les prendra car je suis collé contre lui.
- Les tactiques et les stratégies de combat utilisaient la situation du combat, le terrain, le nombre d'adversaires et mettaient en avant l'intelligence tactique.
- Autre façon d'utiliser la tactique et la stratégie : quelqu'un a plongé, je peux le voir. L'eau est claire, je peux rester debout et le regarder pour pouvoir le gêner, je peux lancer des coups qui vont descendre en profondeur, je crée un désordre dans l'eau et cela gêne : c'est encore l'utilisation judicieuse de ces moyens pour empêcher l'autre de développer son attaque et pour être toujours en position ou nous, nous pouvons encore le voir venir, mais lui ne nous voit pas : c'est le « *ou wè'y, ou pa wè'y* » du danmyé. Les enfants du Morne Capot au Lorrain, lieu important des traditions ladja, avaient traduit cette phrase en français par « je te vois, tu ne me vois pas ».

- Une des façons encore de répondre à des situations aussi délicates, c'est de lever le sable au fond de la mer pour rendre l'eau trouble, et on se cache, on approche de l'adversaire en utilisant cette couverture
- Une autre des manières de troubler l'adversaire et de faire une attaque qui porte, c'est d'utiliser l'eau quand on va attaquer ; on prépare l'attaque en envoyant l'eau au visage de l'autre soit avec les mains, soit avec la bouche : cela crée un écran d'eau qui peut favoriser mon attaque.
- La personne qui attaque a l'avantage ; je ne suis pas assez préparé ; juste au moment où elle fait l'attaque, je lui envoie une gerbe d'eau et je pars.
- Les attaques simultanées arrivaient souvent : devant certaines attaques, on pouvait aussi choisir d'esquiver. Les esquives latérales ne sont pas seulement de simples déplacements latéraux ; elles mettent aussi dans le corps une tension qui est déjà une esquive- attaque. Dans l'esquive arrière, où on tombe sur le dos, cela se réalise de façon moins pertinente que l'esquive latérale ; une esquive sur le dos, bras ouvert qui prend appui sur l'eau peut être une contre attaque avec un *kout pié rabat*<sup>23</sup>. Dans ce genre d'esquive, retomber avec le pied en l'air, peut contrarier le coup qui part.
- De manière plus pertinente, dans le combat en équipe, dans un jeu en triangle, je peux regarder, entre deux combattants. Je fais semblant de faire le jeu avec celui qui est à ma gauche et attaquer vraiment celui qui est à ma droite.
- Dans la fuite, quelqu'un me poursuit en nage, je peux si nous sommes de même force, faire en sorte que celui qui perdra sera celui qui aura le moins de résistance. Si la course se fait par exemple sur vingt mètres (autre possibilité), en équilibre ventral sur

---

<sup>23</sup> Coup de pied balancé s'effectuant jambe tendue, dans un mouvement descendant, sur un plan vertical. La frappe est effectuée avec le talon.

Le coup de pied *rabat* peut servir à casser la garde de l'adversaire dans le combat à mi-distance ; il peut terrasser l'adversaire quand il tombe sur le cou ou sur la clavicule ou encore sur l'estomac. Il peut être combiné avec les coups de pied *dématé* ou *alawonn* qui vont se terminer en rabat.

*Kout pié dématé* : Coup de pied circulaire porté avec la partie extérieure du pied ou le dos du pied, dans un mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur, dans une trajectoire oblique ascendante ; les hanches sont placées de face.

*kout pié alawonn* : Désigne les coups de pied wolo exécutés en faisant le tour de la ronde pour élargir l'aire de combat.

*Kout pié wolo* : Les coups de pied wolo, à partir des démonstrations, sont donnés dans une trajectoire horizontale, dans une trajectoire oblique, dans une trajectoire descendante (style « rabat ») ou dans une trajectoire ascendante. Tous sont des coups de pied circulaires et se font soit pour la défense soit pour l'attaque. Les coups de pied wolo s'exécutent avec trois autres appuis à terre (au minimum deux) et demandent un type de déplacement particulier à terre.



l'eau, frapper avec un *kout pié lépense*<sup>24</sup> ou en équilibre dorsal frapper avec un *kout pié rabat* ;

- A deux contre un, je suis au milieu, dans l'utilisation de la gerbe d'eau, je peux envoyer de l'eau dans le visage de l'un des combattants pour le surprendre ou l'égarer momentanément, le temps suffisant pour que je puisse frapper l'autre.
- On pouvait tomber à droite, tomber à gauche pour désorienter l'autre ; on pouvait dans un déplacement *makak*, se déplacer à terre ventre en bas, on pouvait partir à droite et finir à quatre pattes devant l'adversaire ; on pouvait partir à droite et enchaîner soit par une roulade, soit par un déplacement *boutey* et remonter (se mettre debout) devant l'adversaire après ; on pouvait faire dans le *wolo atè*, un *wouli* suivi d'un déplacement *makak*. Dans la notion de saut, en créole, on peut sauter en descendant et essayer de passer entre les jambes de l'autre. La riposte consiste à resserrer les genoux et appuyer la tête de l'adversaire vers le sol, les jambes sont en « x ». On pouvait passer dans le jeu du corps et de l'énergie, d'une gestualité très développée, à un silence gestuel. On peut saisir un bras et partir à l'opposé. On pouvait lâcher le tricot et la chemise à l'adversaire. Quand on ne joue pas, on attend debout ou accroupi en position diamant du yoga.
- Il y a une manière de monter verticalement dans l'eau pour avoir une meilleure vision de l'ennemi qui approche.
- Les gestes asymétriques dans une cadence rythmique à contre temps ou syncopés, aveugle et déroutent l'adversaire ;
- Les gestes *malentri* : essayer coups en bas, frapper en haut, coups de face et coups de dos.

#### I- 6- Le combat wolo ou bat wolo

Là, les coups sont portés. Mais ceci n'était pas fait méchamment. Quelqu'un pouvait recevoir un coup sérieux qui parfois, pouvait parfois lui faire perdre connaissance ou lui donner, comme on dit chez nous : « une faiblesse » (une douleur, un handicap). Quand ceci était arrivé, cela faisait mal à celui qui a frappé et à celui qui est frappé. S'il y avait un coussin

---

<sup>24</sup> S'exécute dans le wolo dans l'eau ou dans le wolo à terre, en appui sur les mains ou dans le ladja et danmyé.  
 - dans le wolo atè, en appui sur les mains (soit en passant en roue, soit en équilibre sur les mains) c'est un coup de pied circulaire s'exécutant sur le plan frontal dont la trajectoire est descendante ou oblique et dont la frappe est effectuée avec le cou ou le dos du pied, voire la plante avant du pied.  
 - dans le wolo dans l'eau, par exemple quand un nageur est poursuivi par un autre qui lui attrape la jambe, il exécute un kout pié lépense pour se défendre. Il peut être exécuté en position de défense et d'attente en équilibre sur les mains

d'eau entre le pied qui porte le coup et le corps de celui qui est frappé, la douleur des deux était atténuée.

Concernant le rituel, on plonge dans l'eau, les gens disent « *an nou fè an wolo* » (faisons un wolo) et on se met à construire les équipes. Chaque équipe se construit autour d'un chef qui recrute des jeunes. Par exemple, quatre contre quatre naturellement ou plus. On ouvrait les bras, avec les mains, on faisait comme un battement d'ailes sur l'eau et au niveau des pieds, on passait sur les pointes. Monsieur René MARECHAL, dans le combat *danmyé dékoupé*, fait le passage pointe – talon. On entendait « Wolo ! Wolo ! Wolo ! », (trois fois) le combat avait commencé.

Notons qu'une personne pouvait se baigner à la mer tranquillement ; quelqu'un qu'elle connaît vient vers elle et lui dit « wolo ». A ce moment, elle savait qu'elle pouvait recevoir un coup de pied de celui qui avait dit « wolo » et le jeu ou le combat avait commencé, à tous les niveaux d'eau, qu'on ait pied ou pas. Le *wolo atè* désignait des endroits où on avait pied, quelque soit la hauteur et le terme « *wolo an déwò* », les endroits où on n'avait pas pied.

#### I- 7- Les duels wolo ou les combats arrêtés.

Ils ont existé. Nous avons rencontré des témoignages au Prêcheur et à Case - Pilote. Le combat prenait une tout autre tournure, et, si ces pratiques semblent avoir été rares, il faut les citer. Un maître nageur appelé SURENA, de Case Pilote, nous dit que dans sa famille, son père pratiquait ce type de combat. Un autre témoin de Case Pilote, monsieur FORDAN nous parla de ce même type de combat. Il faut savoir que ces rendez – vous étaient pris à l'avance et, la personne pouvait être blessée gravement, dans ces types de duels. Les gens du wolo, à ce moment-là, s'affrontaient avec des carreaux attachés à leurs pieds. Leurs pieds étaient donc armés et dangereux. Déjà, naturellement, un coup de talon sur le dos, sur la tête peut assommer l'adversaire, le mettre K.O., voire quand le même coup est porté avec un carreau.

Dans le wolo dans l'eau, les coups sont portés avec les pieds. Ce sont, en majorité des coups circulaires. Par contre, le *kout pié défonsé*<sup>25</sup> peut être porté dans une situation de défense, dans la poursuite d'un nageur après l'autre, ou dans une situation d'attaque, sous l'eau. Ce coup de pied est appelé, dans certaines situations, selon Monsieur LISE de Case-Pilote, *kout pié foulon*. Les bras servent de parade pour parer un coup qui arrive, mais aussi

---

<sup>25</sup> Appelé aussi *kout pié rifoulé*, le coup de pied défonsé est un coup de pied rectiligne porté à tous les niveaux avec le talon, pied en extensions (ou non), par un mouvement de piston après une phase d'armé. Au moment de la frappe, les hanches sont placées de face.

d'appui à la surface de l'eau ou en position renversée au fond de l'eau quand on a pied.

Les positions renversées sont très importantes dans le wolo. Les roues sur les mains, les équilibres sur les mains permettent de frapper facilement avec les pieds. De plus, elles désignent *atè* (à terre) et *an dlo* (dans l'eau), l'origine de cet art de combat. Nous allons développer tout ceci plus loin.

Il existe le wolo à la lame battante du moment où l'eau touche les pieds ; il est appelé « wolo atè ».

Il existe le wolo à la ceinture, parfois même jusqu'à l'épaule mais on a pied toujours ; il existe le wolo en haute mer appelé *wolo an déwò*.

Dans l'eau, il est interdit de porter les coups avec les bras. Les coups se portent exclusivement avec les pieds mais on peut aussi recevoir des *kout kò*<sup>26</sup> : dos, poitrine, fesses, hanches, épaules. Tout le corps excepté les mains est une arme de combat. La majorité des coups, nous l'avons déjà dit sont des coups circulaires, excepté le *kout pié foulon*.

Ce sont :

- le *kout pié foulon* qui peut se donner à la surface de l'eau en défense, à l'horizontale, en équilibre sur le dos, il peut se donner dans l'eau à la verticale pour enfoncer l'adversaire plus profondément: c'est la même technique que le *kout pié défonsé* ;
- le *kout pié wolo sizo*. Les deux pieds sont en « V » en ouverture et pour frapper, ils se referment sur la cible, la personne étant en équilibre sur les mains (monsieur Gaston Joseph DONDON le faisait à Schoelcher). Sa mère, madame Eléna, guérissait les gens par les plantes : quand quelqu'un avait un *fouli* (une foulure), elle le tenait, elle le bougeait et elle le guérissait ;
- le *Kout pié fosi ora dlo* qui est une des formes des *kout pié alawonn*. Il se caractérise par un coup de pied parallèle à la surface de l'eau, le corps étant en équilibre latéral dans l'eau et pouvant tourner ; le coup peut raser la surface de l'eau et atteindre l'adversaire avec le talon.
- le *Kout pié doublé*. Même départ à la verticale sur les deux mains ; les deux pieds retombent ensemble sur l'adversaire. En eau profonde, les mains prennent appui sur l'eau : les bras ne sont plus à la verticale, mais en croix. Par contre, dans le wolo à la taille, ou dans très peu d'eau, et dans le wolo à terre, le coup se fait en équilibre sur les mains.

---

<sup>26</sup> Des coups de corps

- le *Kout pié boulin* qui se caractérise par plusieurs coups de pieds qui tournent à la ronde, la tête est dans l'eau : il peut se faire avec le même pied ou en alternance des deux pieds.
- le *doum* ou *kou de pied rabat* se fait dans l'eau, en équilibre dorsal. Un *kout pié foulon* est aussi un *doum* quand il est exécuté à la surface de l'eau.
- Une autre forme du *kout pié wolo rabat* qui peut se faire en roulade avant ou saut de main avant, en fuite nage sur le dos ou en déplacement crabe, ou en appui tête, les deux pieds frappent en même temps ou en alterné. L'amorce du coup rappelle le wolo ventral en saut en hauteur : le coup est hors de l'eau. Il peut être précédé d'un *kou pié vanté*<sup>27</sup> ou *kalot kout pié* ou frappé avec l'intérieur du pied ou le dos du pied en redescendant.
- Dans l'eau, on peut faire le *kout pié wolo dématé*,
- le *Kout pié lépenset*<sup>28</sup> (cf. Daniel-Georges BARDURY, Daniel VARACAVOUDIN, Yvon PASTEL, Richard NEDAN) s'exécute dans le wolo dans l'eau ou dans le wolo à terre en appui sur les mains ou dans le ladja et danmyé.
- dans le *wolo atè*, en appui sur les mains (soit en passant en roue, soit en équilibre sur les mains) c'est un coup de pied circulaire s'exécutant sur le plan frontal dont la trajectoire est descendante ou oblique et dont la frappe est effectuée avec le cou ou le dos du pied, voire la plante avant du pied.
- dans le wolo dans l'eau, par exemple quand un nageur est poursuivi par un autre qui lui attrape la jambe, il exécute un kout pié lépenset pour se défendre. Il peut être exécuté en position de défense et d'attente en équilibre sur les mains. Deux autres coups de pied peuvent appliquer le même mouvement du *lépenset* en descendant. C'est le *kout pié dékoupé* descendant ou le kout pié vanté descendant.

---

<sup>27</sup> Coup porté avec le plat du pied ou le bord intérieur du pied, dans une trajectoire oblique ou horizontale, dans un mouvement circulaire ascendant allant de l'extérieur vers l'intérieur.

Au moment de l'impact, les hanches sont placées de face

<sup>28</sup> S'exécute dans le wolo dans l'eau ou dans le wolo à terre en appui sur les mains ou dans le ladja et danmyé.

- dans le wolo atè, en appui sur les mains (soit en passant en roue, soit en équilibre sur les mains) c'est un coup de pied circulaire s'exécutant sur le plan frontal dont la trajectoire est descendante ou oblique et dont la frappe est effectuée avec le cou ou le dos du pied, voire la plante avant du pied.

- dans le wolo dans l'eau, par exemple quand un nageur est poursuivi par un autre qui lui attrape la jambe, il exécute un kout pié lépenset pour se défendre. Il peut être exécuté en position de défense et d'attente en équilibre sur les mains. Deux autres coups de pied peuvent appliquer le même mouvement du « lépenset » en descendant. C'est le kout pié dékoupé descendant ou le kout pié vanté descendant.

Dans le « kout pié vanté » en descendant, l'appui du corps suit une trajectoire vers l'extérieur de 90 ° en tournant sur le talon.

- *Kout pié alaranves* que monsieur Yvon PASTEL de Sainte – Luce et monsieur Ismain CACHACOU de Rivière Salée présentent comme un coup de pied exécuté à partir d'un saut de main, ou même d'un saut de tête, décrivant un mouvement circulaire où les jambes l'une après l'autre viennent frapper l'adversaire à la poitrine, à la tête, ou au cou. Les coups sont portés avec le talon et sont exécutés sur un plan frontal. Le *kout pié alaranves* peut se terminer avec un *kakan pié*, exécuté autour du cou qui consiste à prendre la tête de l'adversaire entre les deux pieds qui seront noués par les chevilles et serrés fortement au niveau des tibias ou des genoux.

Les deux se font en équilibre sur les mains ou en préparation roue (*planté bannann*).

La préparation des coups, en général, se fait de plusieurs façons :

- soit comme nous l'avons dit pour le *wolo rabat*, en plongeant en roulade sautée,
- soit on peut l'exécuter en faisant le *planté bannan* (en faisant la roue), les bras vont ouvrir l'eau pour que la tête puisse entrer après. Dans le wolo joué en équipe, le corps peut être envoyé, propulsé, mais en appui sur un autre corps. J'utilise le corps d'un partenaire pour prendre de la hauteur, pour faire un coup : c'est un appui par acrobatie.
- Le corps peut être en partie immergé ;
- Le corps peut faire aussi un vol plané, dans une propulsion dans l'espace, le corps plane avant de retomber.

#### I- 8- Les frappes de bras sur l'eau :

Elles ont pour objectif de créer un bouillon d'eau ou une avance de l'eau vers celui qui est à porté de coups. Elles peuvent créer un tourbillon.

Il est difficile de voir clair, à moins de plonger dans ce bouillonnement ou tourbillon d'eau en surface. Les bras peuvent être ramenés à la surface de l'eau pour envoyer une gerbe d'eau au visage et aveugler l'adversaire (*fè an véglaj*).

Le jeu de bras et des mains a comme fonction d'empêcher de toucher l'autre, de parer un coup quand on n'a pas pu l'esquiver et d'aveugler l'autre.

Exécuté en cadence à la surface de l'eau, on est dans un mouvement, une préparation d'énergie : on peut dire que les bras sur l'eau, sans musique exécutent une sorte de danse et de musique.

Au fond de l'eau, on peut se servir des bras, pour lever le sable de la mer qui va nous servir d'écran pour une fuite ou pour se mettre à l'abri d'autres adversaires et mieux retourner à l'attaque.

On peut aussi, en dehors du travail des bras, prendre de l'eau dans la bouche et la projeter sur l'adversaire. Dans le danmyé, on pouvait cracher ou envoyer le chapeau.

## **II- Le wolo atè (wolo à terre) : Historique de cette approche et révélation du continuum wolo- ladjja - danmyé.**

Plusieurs personnes nous ont parlé de cela.

Le premier a été monsieur Richard NEDAN de Ducos aujourd'hui décédé.

D'autres sont venus après. Par ordre d'arrivée, messieurs Benoît RASTOCLE, Marie DESTON, Apollon VALADE, de Sainte Marie; d'autres vont nous confirmer cela ; messieurs. Joseph REGINA de Basse Pointe, RENEL du Lorrain, Daniel-Georges BARDURY de Schoelcher, Vava GRIVALLIER de Sainte Marie, mesdames ANDEOL Éva et Donat LEBEL des Anses d'Arlet.

Dans le wolo dans l'eau, il existe cette partie que nous avons décrite *wolo an déwò* (là où nous n'avons pas pied, et « wolo atè », tant que l'eau de mer touche les pieds). Monsieur BARDURY nous a décrit ces jeux à terre presque un peu comme le prolongement d'autres jeux qui se faisaient à terre ou sur le sable là où l'eau ne touchait pas les pieds.

Monsieur Richard NEDAN nous dira qu'il y a une unité entre ces jeux qui se faisaient hors de l'eau et ceux qui se faisaient les pieds mouillés ou le corps dans l'eau : ces pratiques s'appelaient aussi « wolo ».

Nous ayant dit cela, ce témoignage nous laissait fort perplexe, car nous nous demandions exactement quelle signification, quel sens des choses nous apparaissait de façon inopinée ?

Un des premiers à nous avoir donné une compréhension a été monsieur Marie DESTON, quand il nous déclara « man pa fè wolo an dlo, mé man fè wolo atè, é wolo atè-a pli red ! » (Je n'ai pas pratiqué le wolo dans l'eau, mais je l'ai pratiqué à terre, et le wolo à terre est plus difficile, est beaucoup plus dur techniquement à réaliser).

En discutant avec lui, nous retrouvions les mêmes gestes que nous avons décrits concernant les acrobaties dans l'eau ou sur la plage. Monsieur RASTOCLE Benoît confirmera ce propos, ainsi que monsieur VALADE. Ce dernier ajoutera qu'on est an wolo dans le

danmyé, dès que nous tirons des coups de pieds en prenant comme appui l'autre jambe mais aussi une ou deux mains. Par les témoignages de messieurs VALLADE, DESTON et RASTOCLE Benoît, nous avons la preuve que le wolo était un soubassement du danmyé, était présent dans le danmyé : ceci nous sera confirmé par messieurs LAVIOLETTE et ORANGER dit Yéyé. Monsieur Stephen LAVIOLETTE décrira tous les coups circulaires exécutés avec les pieds particulièrement les *kout pié a lawonn* et les *kout pié dématé*, les coups de pieds *dékoupé* et coups de pied *dékoupé rabat*, dans le style du coup de pied lépenset, c'est-à-dire avec le coup intérieur du pied qui redescend, comme faisant partie des coups de pieds wolo.

Dans le wolo à terre, par exemple, Monsieur BARDURY Daniel – Georges, nous dira qu'envoyer du sable avec ses pieds dans les yeux de l'adversaire faisait partie des tricheries dans le danmyé ou dans les jeux de combat ; par contre envoyer sa chemise ou un chapeau était admis, ou bien mettre ses deux mains très rapidement sous forme d'écran simulant une attaque à la tête, devant le visage de l'autre.

. Monsieur Richard NEDAN interrogé par la suite sur ces questions, nous confirmera ces propos. Monsieur THESEE Eluther des Trois Ilets nous dira qu'être sur les mains et donner un coup de pied *lépenset* ou se renverser à terre pour pouvoir jeter l'autre avec un *sizo* faisait partie des jeux présents dans le danmyé. Cet usage nous sera confirmé par monsieur Daniel VARACAVOUDIN du Morne Pichevin à Fort de France. Il ne nous parlera pas de wolo, bien qu'il l'ait pratiqué dans l'eau, mais confirmera les formes de corps présentes dans le wolo et se retrouvant dans le danmyé. Monsieur Vava GRIVALLIERS et bien d'autres danmyète nous diront que les coups du wolo se retrouvaient dans le danmyé ou ressemblaient aux coups du danmyé. Parfois, ce sont nos questions dans l'enquête qui ouvraient ces comparaisons dans leur esprit et qui leur permettaient de faire le lien. Nous l'avons déjà cité, mais monsieur LAPORT Désiré (Père de M. LAPORT Dartagnan) nous dira textuellement, sans détour, qu'à Trinité, « le wolo, c'était du ladja dans l'eau, c'était la même chose ».

Donc, si par l'intermédiaire de l'enquête sur le danmyé, nous avons rencontré le wolo, nous étions aussi en train de rencontrer le ladja. Le wolo apparaissait comme un soubassement de départ et au ladja, et au danmyé.

A ce niveau, il nous faut nous arrêter sur la manière de comprendre, d'interpréter, voire d'entendre ce qui nous est dit dans les enquêtes, ce qui transparaît dans la gestuelle chorégraphique. Pour cela, il nous faut être armé théoriquement : l'apport de la sociolinguistique est capital dans ce domaine.

## II- 1- Le dansé wolo

L'AM4 auquel l'auteur contribue au travail, a codifié le wolo ainsi d'après les témoignages recueillis auprès de madame Eva ANDEOL (Anses d'Arlet - 65 ans) – de monsieur Joseph Régina (Basse-pointe - 78 ans, décédé) – de monsieur Vava Grivalliers (Sainte-Marie – 82 ans, décédé) de monsieur CHABAL (Sainte-Marie - 80 ans) – du film Vidéo de 1936 de madame Katherine DUNHAM.

Selon les propos de *Man Eva* (madame Eva ANDEOL), on danse à huit. Avec le geste bidjin et en se tenant par la main. Les danseurs font un demi-tour SIAM<sup>29</sup> puis SAM<sup>30</sup>. Puis ils s'accroupissent, pieds à plat, les bras relâchés, coudes posés sur les genoux (nous avons retrouvé dans le témoignage de monsieur MELVILLE, au François, dans le combat danmyé ou ladja, cette manière, cette façon, quand on a jeté l'autre, d'aller s'accroupir près du tambour, dans cette position et que dès que l'adversaire se relève, aussitôt de reprendre le combat)... Une dame et un cavalier entrent, debout, au milieu du cercle. Ils commencent à se déhancher doucement, puis le rythme s'accélère : (« yo ka brennen anpil, yo ka brennen monté désann ») ils se déhanchent beaucoup en montant et en descendant. A la question « est-ce comme le *béséba* ? », Vava Grivalliers répond : « oui ! ». Monsieur Joseph REGINA indique « yo té ka dansé kon béséba » (ils dansaient comme le baissé bas). « Épi yo té ka kasé ren-yo » (de plus, les coups de hanche étaient très accentués)... « yo té ka tounen anlè kò-yo épi dé bra –yo ouvè » (ils dansaient en tournoyant sur eux – mêmes, avec les bras écartés).

Selon madame Eva ANDEOL et monsieur Vava GRIVALLIERS, les danseurs pouvaient rouler en bouteille à terre « yo té ka woulé boutey ». Man Eva dira : « ils pouvaient tourner, pivoter *sizo ouvè* », c'est-à-dire un pied en compas à partir d'un pied pivot.

Monsieur Vava GRIVALLIERS précise qu'on pouvait danser le wolo accroupi et qu'on tournait beaucoup « ou ka tounen, ou ka tounen, ou ka tounen ».

Monsieur CHABAL décrit le wolo en montrant comment danser, sur le *jes bidjin* ou *balansé*, en tournant sur soi-même, vers la gauche et/ou à droite, bras semi-ouverts soit en direction du sol, soit presque quasiment en croix. Certains mouvements, selon monsieur BARDURY, ne sont pas sans rappeler les mouvements du woulé mango ( *dansé lalinklè*, dans le kalenda – bèlè), du *bouwo* ou *mazouk bèlè* ( l'une des figures du bèlè), du *valsé o kannigwé* (*dansé lalinklè* du kalenda bèlè), de la *sorti o kannigwé*, du *Mariyàn lapo fig* (personnage symbolique du carnaval) (« *Mariyàn woulé, woulé, woulé* »).

<sup>29</sup> SIAM : sens inverse des aiguilles d'une montre

<sup>30</sup> SAM : sens des Aiguilles d'une Montre



Le *woulé baton*, le *woulé bouden*, le *woulé mango*, le *woulawou*, le *zou* (*woulé zié*), le *woulé kò`w*, le *annou woulé kò-nou*, le *woulé tanbou-a* , le *woulé lang-ou* , le *woulo* , le *woulé boul-la*, le *woulé zo-a* (rouler les dés soit dans la main soit sur l'aire de jeu dans le jeu *sèbi*) , le *lanm-lan ka woulé* (les roulements de vagues qui s'échouent sur la plage), le *woulé dé bò* (mouvement de balancement chaloupé des hanches dans la biguine), le *woulé lanmen* (dans le danmyé), le *woulé dwet* (dans le *konba baton et le bèlè*), sont des thèmes récurrents dans la tradition danmyé-kalennda- bèlè.

Le terme *woulé* selon nous, serait un des **mots archives** de la langue créole, (au moins en Martinique, si on veut reprendre le terme du Professeur Jean BERNABE, dans un de ses cours à propos de la langue créole<sup>31</sup>).

Madame HAUSTANT Patricia du Conseil général, pédiatre, décrit le wolo comme une danse de combat en Casamance au Sénégal. Monsieur DIALO, psychiatre, Sénégalais d'origine Wolof, dit que le terme *wolo* désigne en langue wolof « attention danger ! », que l'expression *wey wolo !* signifie « Danger ! Sors avec ton arme la plus puissante ».

Francoeur REGINA, fils de monsieur Joseph REGINA désigne le *pa kolibri* dans le danmyé (encore appelé « aléviré ») comme un pas qu'on utilise quand on danse le wolo.

Un élément viendra vraiment transformer toute notre approche : monsieur Joseph REGINA sera le premier à nous dire qu'au Morne Balai, sur les hauteurs de Basse Pointe, alors qu'il était âgé de dix ans, il a vu des grandes personnes danser le wolo. Ce jour –là, nous étions avec monsieur BOSSO Jean – Michel, ancien Président de l'AM4, dans l'entretien d'enquête. Nous citons tous ces gens car la liaison avec un ancien n'est pas une liaison de type journalistique, nous apprenions tous les jours, à toutes nos visites, et l'ancien, parfois, transmet ses connaissances à la personne qu' il a choisie à condition qu'elle entretienne cette relation avec lui et qu'elle soit un relais dans la transmission, encore faudrait-il entretenir la relation avec lui et ne pas partir de l'idée que les anciens ne connaissent rien, ne savent pas. Ce type d'attitude qui résulte vraiment du mépris courant de la société esclavagiste envers les noirs, est très vite perçu par l'ancien, non pas par ce qui peut être dit mais par le langage tenu par le corps. En Martinique, le corps dit consciemment ou inconsciemment ce que la langue ne dit pas ou veut cacher.

En effet, à n'importe quel moment, l'esclave corvéable à merci, pouvait être réprimé. De plus, certains maîtres pouvaient être bons ou méchants, lunatiques ou pas, agréables ou

---

<sup>31</sup> Eléments d'écolinguistique appliqués aux communautés linguistiques créolophones (22 et 29 avril 2004)

sadiques. Tout ce qui permettait de déceler les intentions du maître et son comportement futur devenait très important. Le même type de comportement demeure entre le peuple martiniquais et l'autorité. C'est comme si nous étions des morts en sursis : ne pas montrer son visage devant une télé, ne pas parler de ses conceptions spirituelles, voire politiques et culturelles aussi. D'où tout le travail de suspicion qui a entouré au début notre liaison avec les anciens (*dèyè oui, pa ni poutchi, sa ou pa konnet gran pasé 'w...*<sup>32</sup>). Ceci nous a été répété, raconté, expliqué quasiment par tous les anciens et notamment une grande personne aujourd'hui décédée, madame Siméline RANGON, qui, pourtant n'avait pas sa langue dans sa poche.

Pour en revenir à monsieur Joseph REGINA, ce qui nous disait était comme une bombe : nous n'avions jamais pensé qu'on pouvait danser le wolo. En ayant discuté avec lui, et lui ayant demandé comment se pratiquait la danse, quelle ne fut pas notre surprise de découvrir qu'il nous l'expliquait exactement, comme la danse décrite par Katherine DUNHAM dans le *dansé ladja* et d'ailleurs filmée par elle en 1936, lors d'un voyage effectué en Martinique. C'est au cours de ce voyage qu'elle fit la connaissance du père de monsieur FRANCISCO qui l'a amenée, parfois à dos de mulet, dans des endroits où se pratiquait le *lagya* et qu'elle a pu filmer ces images si importantes pour nous aujourd'hui : les mouvements des hanches ; les *béséba*, les tournés avec les mains ouvertes, avec les bras écartés, les prises de distances et les rapprochements dans le jeu, les descentes rapides pour s'asseoir entre les deux talons et se relever comme un compas, ont été décrites par monsieur Joseph REGINA. Cela nous a laissés tout simplement perplexes, ébahis. Les récits de monsieur Joseph REGINA seront confortés par celui de madame BERGERIN Christine qui, parlant de sa grand mère, madame POCOLAM (encore vivante) originaire du Morne Balai, nous dira que celle – ci dansait le wolo et jouait au danmyé ; qu'elle était forte et qu'elle pouvait saisir les hommes, les soulever et les jeter à terre. Elle nous dira même que madame POCOLAM était d'origine Congo : son nom de départ était « MATENDA ».

Le deuxième témoignage, c'est qu'à l'autre bout de l'île, dans des entretiens avec madame Eva ANDEOL, où était présent monsieur Jean- Noel COYAN, elle nous parlera du dansé wolo. Les gens dansaient le wolo en se roulant par terre, les uns après les autres. Elle nous décrira des gens qui se tiennent par la main, entraîent, faisaient un grand cercle, et se mettaient accroupis en position pyramidale : accroupis, les coudes sur les genoux, les bras

---

<sup>32</sup> *Etre d'accord avec quelqu'un n'implique pas de question / Ce que tu ne connais pas te dépasse...*

pendant à terre ; les gens se retrouvaient à deux ou à plusieurs en train de rouler dans un sens et revenir en roulant dans l'autre sens, parfois roulaient en faisant le tour du cercle, ou roulaient d'avant en arrière et revenaient : ils ne devaient pas se toucher. Elle décrira une pratique de tourner autour du cercle où l'individu se « fendait » par terre (tombait en fente à terre) avec l'autre jambe repliée en équerre et ils faisaient le tour du cercle comme cela. Monsieur Vava GRIVALLIERS confirmera que ces mouvements étaient présents dans le dansé wolo et il nous montrera d'autres variantes.

Le mouvement de la danse décrite par madame Eva ANDEOL se retrouve dans le dansé ladja, ou même dans la pratique du danmyé : certains combattants tournaient ensemble, l'un autour de l'autre, puis soudainement, avec une rapidité incroyable, l'un des deux tombaient sur le sol, roulait, pour saisir les jambes de l'autre et le jeter. Ceci confirme encore que les jeux du danmyé sont multiples et sont d'origines multiples et que le dansé wolo n'a pas qu'une seule forme ou encore que d'un point de vue historique, certaines personnes de certains endroits, ont conservé dans leur mémoire des formes d'existences premières de la danse ou des formes d'évolution différentes.

Le témoignage de monsieur CHABAL Boniface et de sa femme, à Sainte Marie, nous montre comment les gens dansaient le wolo en tournant sur eux avec les mains pendantes mais écartées du corps. Il nous rapporte que cette danse pouvait s'exécuter de façon haute mais aussi de façon basse. C'est ce dont ils se souviennent. Ils ajoutent aussi que « yo té pé woulé dé bò ». Le pas exécuté était un *balansé tourné*. Monsieur CHABAL nous donna même deux chants de wolo et nous fûmes surpris de constater qu'un des chants se faisaient sur la mélodie de la Guadeloupe « Bainbridge cho, Bainbridge cho » de Guy CONQUET. Ceci, il l'avait connu depuis tout jeune, avant que les chants guadeloupéens ne pénètrent en Martinique par l'intermédiaire des mas média que sont la radio et la télévision.

L'histoire de la tradition en Martinique devient un puzzle à reconstituer à partir des éléments sociolinguistiques recueillis. Dans son témoignage, monsieur REGINA ne nous a pas parlé de cette forme de danse.

Dans le *dansé wolo*, le témoignage de monsieur Vava GRIVALLIERS apporte un autre éclairage : il décrira à peu près les mêmes gestes ceux décrits par monsieur Joseph REGINA et madame Eva ANDEOL. Par contre, il ajoutera que dans le *dansé wolo*, il y avait le *woulé baton*. Les gens avaient la capacité de faire tourner le bâton dans leurs mains autour de leur corps, leur cou, entre leurs jambes, derrière leur dos. Le bâton était de la longueur du bras, entre soixante et soixante – dix centimètres, pas aussi important que le bâton mi-long de la longueur de la jambe. Il était fait avec une liane de campagne appelée *pèsi*.

Ce bâton pouvait être ciselé, avoir une pointe au bout et l'autre extrémité était en forme de pommeau. Son témoignage se rapproche de celui décrit par Lafcadio Hearn, dans *Esquisses martiniquaises*. Ce témoignage a été appuyé par celui de monsieur Berthé GRIVALLIERS. Le bâton tournait dans tous les sens et on ne savait à quel moment il venait piquer ou frapper. Et ceci se faisant très vite. Le témoignage de madame Pascale TISPOT surnommée *Da Lisi*, nous décrit un combat danmyé dans les années 40 aux Terres Sainville, où un major très costaud, très haut, s'est trouvé confronté à un homme noir petit qui faisait tourner un petit bâton de la longueur d'un bras entre ses mains. Ce petit homme ou ce petit noir fit fuir, en dehors de la ronde le major réputé vis-à-vis duquel personne n'osait rentrer. Da Lisi ponctua le récit en nous disant que le bâton était monté et que les coups aussi légers qu'ils pouvaient être, faisaient terriblement mal. Nous citons cet exemple car nous ne pouvons pas dire si c'était du wolo ou si on était dans les pratiques du laghia. Mais nous le citons comme pratique ayant existé dans le danmyé et étant présent dans le wolo et le ladja.

Toujours pour montrer la proximité des pratiques wolo, ladja, danmyé ou à défaut, cette sorte de continuum qui a existé entre ces arts de combat, quand on prend le témoignage de monsieur Serge SATURNIN qui a vu le danmyé à Rivière Salée entre les années 1965 et 1968, il nous dit que, dans les combats, les mains servaient à parer les coups ou à prendre appui sur le sol – ce avec quoi les gens frappaient, c'était surtout avec les pieds – donc, cette pratique aurait été intégrée dans un des styles du combat du danmyé.

Du wolo à terre, hors de l'eau, monsieur Albert CLEMENTE, nous dira que c'était une pratique qui permettait aux plus anciens d'initier progressivement les plus jeunes. Cette initiation, d'ailleurs confirmée par monsieur Claude LARCHER, également présent dans l'entretien, passait tout le long de la côte caraïbe, à savoir des Anses d'Arlet jusqu'au Prêcheur :

- par des matchs de Foot Ball, où on pouvait travailler l'endurance et la résistance physiques, mais aussi l'adresse ;
- par le wolo, dans l'eau de mer, où les plus grands initiaient les plus jeunes, mais où aussi de véritables batailles rangées avaient lieu ;
- par la pratique du ladja ou *danmyé atè*. Parfois, cette pratique pouvait se résumer par de la lutte.
- par la réunion autour des anciens, où à défaut des plus grands parmi eux. Là, les plus jeunes étaient initiés aux contes, aux histoires et aux blagues du pays, aux *tintim bwa sech* (devinettes), charades et jeux de mots. Et certains jeunes qui devaient entrer à la nuit tombée chez eux, craignaient une mauvaise rencontre ou

les réprimandes des parents. Dans cette façon de vivre, la mémoire circulait de génération en génération, la transmission culturelle était assurée. Avec les médias et les nouvelles technologies mises en place aujourd'hui, la transmission orale ne circule plus. Nous sommes devant la télévision en train de consommer des programmes élaborés ailleurs, pas par nous-mêmes, prenant appui sur notre réalité, certes, mais totalement inadaptés à notre manière de vivre. C'est comme si on nous moulait dans un cadre déjà préparé pour nous et pour d'autres : tous ceux qui n'y entrent pas, en sont exclus. C'est ainsi qu'une richesse mémorielle, incalculable est dispersée, dilapidée ou s'en va avec les morts. C'est une entreprise qui donne des résultats perceptibles sur le temps. Et nous acceptons cela presque sans broncher, tous simplement parce que nous avons une certaine sécurité matérielle et que nous nous estimons plus développés que d'autres pays de la Caraïbe. De plus, pris au piège de cette réalité, on ne s'en rend même pas compte et tout individu qui pose ce problème est considéré comme faisant de la politique politicienne, voulant une part plus grande du gâteau, ou tout simplement, est caractérisé de ringard et de rétrograde. Cette vision du monde qui se met en place n'est pas seulement européenne ; elle est aussi mondiale et plus particulièrement américaine, car il ne faut pas oublier qu'une lutte se mène au niveau international, pour savoir qui contrôlera la plus grande part du marché de la communication et qui, par là même, déterminera qui détiendra le pouvoir.

La danse et le jeu wolo seront appelé messieurs NEDAN et LAPORT (père) des pratiques de ladja. Monsieur BARDURY Daniel- Georges nous dira qu'il ne savait comment l'appeler mais que dans ces jeux, on retrouvait les pratiques du wolo avec en plus, les différents coups de poings circulaires et rectilignes présents dans le ladja et dans le danmyé.

Enfin, monsieur RENEL nous décrira, dans la pratique du wolo, des roulades exécutées par un combattant seul, ou des roulades avant ou arrière en se tenant à deux : ceci est rentré dans la pratique du ladja et du danmyé. Mieux, c'est une forme de combat danmyé cité par monsieur Constant VELASQUE, citant certains joueurs et majors de danmyé de Sainte Marie pratiquant soit à l'Anse Charpentier, soit chez lui.

## II- 2- Présence du wolo dans d'autres arts de combat

- la capoeira
- le moringue réunionnais
- le Engolo africain

\* Dans notre pratique, nous avons eu des échanges avec des capoeiristes français, en Martinique et en France. De plus, des groupes de capoeira, dans l'extension de ce sport au niveau mondial se sont formés en Martinique et sont des filiales des écoles de capoeira du Brésil. Nous avons travaillé principalement avec deux capoeiristes français : madame BROCARDI Jo Agnès qui a soutenu une thèse sur la capoeira à l'université Paris 8 de Vincennes, et monsieur Francisco MERANDA surnommé Franck.

En visite en Martinique, ces deux personnes ont eu l'occasion d'assister et participer à une séance de wolo que l'école de danmyé *Lonè Vié Neg* de l'AM4 organisait à l'Anse Collat, à Schoelcher. Sans la moindre hésitation, ils nous ont dit que ce qu'ils voyaient, s'apparentait étrangement à la capoeira : dans les jeux de corps (à travers les contacts de corps, les pertes d'équilibre, les esquives, les acrobaties), le travail du regard, le travail avec les pieds, les appuis sur les mains et notamment les appuis renversés, les différents jeux tactiques et stratégiques, les manières de se déplacer, l'esprit de ruse et de malice. Ils étaient étonnés et subjugués : cette séance a été un travail d'apprentissage et de complémentarité. Madame BROCARDI Jo Agnès est retournée au Brésil où elle a pu constater et fait apparaître aux pages 96 et 97 de sa thèse de doctorat, *Africanité et brasilianité de la capoeira : vers une pratique transversale* présentée à l'université Paris 8, la pratique de la capoeira dans l'eau, appelée « cambapé ». (Nous savons également, qu'outre madame BROCARDI Jo Agnès, il y a vingt ans, une autre fille issue d'une école de capoeira de Paris est venue en Martinique : elle a mené une recherche sur ce même art martial, et avait montré comment le travail de la capoeira était lié au bâton, que la capoeira était un jeu qui se pratiquait au départ avec le bâton, (un bâton à hauteur d'homme). Malheureusement, nous ne nous souvenons plus des coordonnées de cette fille, mais quel ne fut pas notre étonnement de rencontrer chez monsieur Vava GRIVALLIERS la même référence au bâton.

Le peuplement de la Martinique a été composé d'un nombre innombrable d'ethnies et la pratique du bâton n'est pas seulement venue de l'Angola du Sud, mais il est fort possible que certaines pratiques du bâton originaires de cette région aient pu influencer la pratique du bâton en Martinique et aient pu être synthétisées dans ce qu'on appelle le « konba baton » ou le « ladja baton ».

\* Les contacts que nous avons eus avec le moringue ont fait apparaître la parenté entre le moringue, le ladja, le wolo et surtout avec la capoeira. D'ailleurs les moringueurs sous la direction de monsieur Jean - René DRENAZIA s'inspirent des pratiques de chez eux mais étudient aussi les pratiques apparentées existant dans la diaspora et eux-mêmes parlent de la

capoeira, comme d'un art de la même famille ainsi que le ladja et le danmyé. Nous avons échangé avec eux et rencontré beaucoup de similitudes du jeu, entre autres :

- dans cette façon de sauter en l'air et de se frapper les poitrines que nous connaissions dans les combats d'enfants à l'école, en Martinique ;
- dans ces coups de pieds similaires qui existent dans le moringue, dans le wolo, dans le ladja et danmyé aussi ;
- dans la similitude du travail acrobatique ;
- dans le rituel d'entrée dans le combat, avec cette manière de courir la ronde en tournant dans le sens contraire des aiguilles d'une montre ;
- dans l'introduction de son livre *Fighting for honor*, l'auteur T.J. OBI décrit l'origine africaine de ces arts de combat, tels la capoeira, le ladja, danmyé, les combats des Noirs en Amérique du Nord (en Louisiane, notamment), dès la page 2. Il parle de la pratique au centre et au sud de l'Angola, de l'engolo qui, lui, se trouve rattaché à une conception cosmogonique et mystique du monde : le kalunga (p. 3 et 4). Ce qui nous paraît surprenant dans ce paradigme, c'est la proximité phonologique avec le terme « kalenda » ou « kalinda ». T. J. OBI n'est pas le seul à en parler. Jacqueline ROSEMAIN parlera des kalenda des Noirs et des Colons. Pierre PLUCHON parlera aussi des kalenda mais plus en liaison avec l'« animisme », le « fétichisme » ou le « vaudou ». L'étude des propos de ces trois auteurs serait trop longue à mener ici. Nous ajouterons les propos de Max DUFRENOT sur le calingia dans son livre *Des Antilles à l'Afrique* (opus cité p. 66).

Dans le cas de Jacqueline ROSEMAIN, lors de ses conférences, elle parlera d'une superposition entre le terme « calenda » d'origine européenne et le terme « kalennda » danse érotique des Noirs, mais aussi danse guerrière (cf. Jacqueline ROSEMAIN, *La musique dans la société Antillaise 1635 – 1902, Martinique - Guadeloupe* édité chez L'Harmattan en 1986, à la page 21) :

« La danse de la guerre était la plus secrète et pour cause, aucun auteur de l'époque ne l'a décrite. Les historiens parlent de danses sanguinaires, de cultes sacrificiels. C'est en effet juste : ces cérémonies au cour desquelles était dansé le kalennda car le Dieu de la mort est aussi celui de la guerre, s'achevait par une danse guerrière, à la cour de laquelle le plus faible des lutteurs était mis à mort ».

Nous reviendrons sur ces propos.

La kalenda est considérée à partir de la vision folkloriste de l'état français, comme étant tout simplement une danse. Or, les auteurs que nous citons viennent contredire cette approche. Ceci demande un approfondissement de la réalité coloniale de l'époque et une approche théorique plus précise. Nous allons essayer d'en jeter les bases.

Ce que nous pouvons dire déjà, c'est que le temps a fait son œuvre et il devient difficile de déchiffrer exactement, par la suite ce qui a bien pu se passer, être fait, ou être dit. Des exemples en témoignent.

N'oublions pas que :

\* « LAGYA » selon les anciens de la Martinique a donné « ladja » soit par évolution phonologique (palatalisation : le [g] va donner [d] soit par le processus de formation de mot valise avec les mots « laghia » et « kadja » (cf. Josy MICHALON). Le principe des néologismes existe également au niveau associatif pour donner naissance à des mots composés. Nous l'avons rencontré chez monsieur BARRU Etienne quand il nous a parlé du « danmyé – ladja » et à Schoelcher quand on parle de « bidjin –ladja », ou de « ladja – baton ».

\* que « kalenda » se dit aussi « kalinda » et que, dans la répression des religions africaines attestée et présente dans le Code Noir, n'y – a – t-il pas eu, autour du mot kalenda, cette pratique du masque qui permettait aux africains de continuer à vivre leur spiritualité en se moulant, dans celle du colonisateur. Par exemple, le jour des morts c'est – à – dire l'hommage aux ancêtres s'est rattaché à la fêtes de tous les saints.

Que ce processus ait été fait de façon consciente, nous n'en doutons point : nous avons trop d'exemples de fabrication du masque de manière volontaire. Par contre, nous pensons que des processus inconscients ont pu favoriser aussi cette élaboration masquée.

Par exemple : la perte du sens premier, la recherche de nouveau sens, le rattachement à ce qui est phonologiquement proche de ce que l'on entendait, quand l'origine du savoir a été perdu, ont pu constituer des éléments qui ont contribué à obscurcir et épaissir dans notre conscience l'origine du mot « kalenda ». Les chroniqueurs, eux-mêmes, qui parlent des «noirs des kalenda », dans l'histoire de la colonisation, ont pu être victimes de ce processus car ils regardaient les pratiques des peuples africains noirs, à travers le prisme conceptuel, que l'Europe générait à cette époque – et peut – être encore aujourd'hui - qui est celui de penser que c'est elle seule qui détenait le savoir, la culture, la connaissance. Ce regard n'a pu se porté dans cette civilisation sans que certains l'aient pratiqué consciemment pour des intérêts qui étaient les leurs. A ce moment, l'important, dans les éléments culturels, qu'ils ont par ailleurs empruntés à ces peuples colonisés (exemple : les cours de gymnastique élaborés par le Colonel AMORROS), était de cacher l'origine ou la provenance de ces éléments et de les présenter comme étant leurs propres éléments culturels : pratique qui continue jusqu'à maintenant. Ce processus justifié par ce type de regard a beaucoup participé à la perte de la



mémoire des colonisés, à leur désorganisation culturelle d'origine et au mécanisme d'auto dénigrement.

### Importance du wolo dans la vie de tous les jours

Le terme wolo, dans le match de foot ball, qui est devenu *woulo* (dont la prononciation vient saluer, par une ovation, le coup de pied qui marque un but, nous semble être une extension du terme employé dans le wolo, dans le domaine du foot, du coup de pied qui porte et qui atteint sa cible dans le wolo. On a souvent dit des joueurs brésiliens et martiniquais, qu'il y avait une sorte de danse quand ils jouaient au foot, dans les feintes, dans le jeu de pied, dans les ruses, dans les mises hors de position... cela ne peut venir que du dansé wolo et dansé ladja.

D'une façon plus large, le jeu mauvais ou *jé marok* désigne, dans le foot ball, les *kout pié sizay*, les *bannann* avec les coups de genou sur les cuisses, les *bourad* portées avec son corps vis-à-vis de celui de l'adversaire – partenaire.

Les joueurs de wolo ont un corps vif et dans des situations dangereuses, peuvent prendre des décisions rapides qui leur permettent de sauver leur vie ou de préserver leur corps : ils ont déjà cet entraînement, mais bien sûr tout dépend de ce à quoi on est confronté et au temps dont on dispose.

La pratique du wolo dans l'eau éveille des sensations corporelles car les sensations physiques d'une personne à terre, mais également d'une personne dans l'eau et la possibilité de se débrouiller dans les deux éléments, sont une richesse que beaucoup de personnes ne pourront rencontrer. Etre à l'intérieur des terres, n'était pas un gros handicap et le jeu du wolo pouvait se dérouler dans les bassins de rivière, dans les *doum*. Mieux, les falaises des rivières, les arbres bordant ces bassins, les branches sur ces bassins étaient des lieux où les acrobaties pouvaient se faire : l'utilisation du terrain et des possibilités qu'il offre étaient fondamentales. Il est tout à fait surprenant de voir, dans certains bassins de rivière encadrés dans des murs de pierre, comment la falaise pouvait être utilisée sur deux ou trois rebonds, ou appuis pour permettre de venir frapper ensuite. C'est un peu la même chose que font en équipe, les hommes du danmyé et du ladja quand, dans le combat avec l'adversaire, ils se mettent à fuir, prennent appui sur les mains de leurs camarades – qui sont déjà préparés – exécutent un *solibo* arrière (saut retourné) pour se retrouver derrière l'adversaire qui les poursuit : le combat a déjà changé : c'est un renversement de situation !

Dans le travail, et notamment dans celui des pêcheurs de Schoelcher, monsieur Gaston JOSEPH dit *Gaston ELENA* (du nom de sa mère) était un maître de senne (les gens désignent parfois les autres par les liens qu'ils connaissent d'eux) ;

Dans le *ralé senn*, il y avait le *bwa kanno* et le *bwa atè*. Le *Bwa kanno* et le *bwa atè* démarrent quand la senne prend le bâton. Autrement dit, quand la senne est au large et qu'on la tire pour la faire rentrer sur la plage, à terre, les pêcheurs tirent sur la corde, mais celle – ci est reliée au bâton de la senne où est amarré le filet. A un moment, le bâton entre à terre (le bâton arrive sur la terre). A ce moment-là, une personne vient piler la senne (pour maintenir la senne au sol en pilant le bâton) : à ce moment, il y a *bwa atè* et *bwa kanno*. Il y avait quelqu'un qui se mettait au large et dans un canot surveillait les poissons et faisait en sorte que la senne progresse de façon symétrique à gauche et à droite. Cette personne prenait un gros bâton (de la grosseur du bras d'un homme) et il frappait l'eau avec, l'enlevait, frappait l'eau, l'enlevait, etc. Ils prenaient des pierres dans le canot et les envoyaient dans la senne : les pêcheurs le faisaient pour rassembler les poissons dans la senne et les empêcher de partir. Monsieur Gaston prenait deux pierres et frappait sous l'eau pour rassembler les poissons ; il pouvait aussi utiliser les mains.

Après avoir fait le *bwa kanno*, monsieur Gaston plongeait à l'intérieur de la senne et faisait le wolo dans l'eau ; il frappait à grands coups de pieds, les poissons épouvantés fuyaient dans le filet où ils étaient prisonniers. Notons qu'il était un grand joueur de ladja.

Dans cette scène de *ralé senn*, nous entendions parler de « baton atè » et « baton an dlo ». Il faut savoir que dans notre pratique du wolo, nous avons rencontré le wolo dansé avec un bâton. Ce qui semble indiquer que la pratique du bwa (du bâton), selon monsieur Vava GRIVALLIERS de Sainte - Marie était présente dans le wolo et qu'elle s'appelait *woulé baton*.

Messieurs Claude LARCHER et Albert CLEMENTE, viennent appuyer ce que nous allons dire : les jeunes, quand ils se réunissaient pour jouer au foot le faisaient souvent près de la mer ou dans un lieu pas très éloigné. Quand ils avaient fini de jouer au foot, ils pratiquaient le wolo dans l'eau, ensuite, ils faisaient le danmyé ou le ladja à terre, et après, les plus grands, racontaient aux plus jeunes des contes et des *tintim bwa sech*. Quand nous avons demandé à madame Carmélite RASTOCLE, ce qui était le bèlè, elle nous avait répondu : « sé an manniè viv » (c'est une manière de vivre). Nous ne croyons pas que dans le domaine du wolo et du danmyé, nous en soyons très éloignés ; c'est le peuple martiniquais qui vit là aussi.

Dans les pratiques du punch en musique, les garçons faisaient un cercle et s'affrontaient dans des jeux acrobatiques en mettant en avant leurs styles, leur *palmarès* (ce qu'ils savaient faire), leur *djez* (une certaine élégance), avec passage à terre, sur les mains, accroupis, jambes repliées, allongés avec des retournements (cité par monsieur BARDURY Daniel – Georges).

Monsieur Germain MEZEROI, de Fonds Saint - Denis, nous dira que, quand le serpent se bat avec la mangouste, c'est un combat wolo qu'il fait avec elle.

Monsieur Benoît RASTOCLE dira en créole, « *mangous- la ka béliya douvan sèpan-an* » (cité par monsieur BARDURY Daniel – Georges), pour désigner le déplacement latéral de la mangouste.

\* Dans la pratique culinaire,

- « *woulé lélé-a* », c'est tourner le *lélé* ;
- « *woulé farin-an* » c'est le mouvement des bras pour brasser la farine chez les boulangers ;

\* dans le domaine du jeu :

- *woulé grenn- dé – a* dans le *sèbi* ;
- *woulé domino-a* qui est une pratique de battre les dominos : c'est un mouvement de tourner les dominos avec les mains ;
- *woulé kat-la* dans les jeux de cartes dans les fêtes notamment dans le rouge et le noir ; on fait les cartes se déplacer à toute vitesse en les déplaçant, de façon à égarer l'autre : où est le rouge ? Où est le noir ? Mais dans le jeu, il y a trois cartes.

\* dans le domaine du combat,

- *woulé kouto-a* dans le danmyé au couteau, même si ce n'est pas une pratique généralisée, elle a existé comme on dit *woulé baton- an* : faire le bâton passer d'une main à l'autre, le faire tourner.

\* Dans le domaine de la danse :

- *dansé kalenda* ou *dansé bigin*, *woulé dé bò* : c'est danser en balançant des deux côtés de hanches ;
- *woulé mango* dans les danses *lalin klè* ;
- A la Réunion, *woulé maloya* c'est danser le maloya en se déhanchant :
- « avoir le *wouli* » la nuit est la perte d'équilibre, tituber (marcher à droite, à gauche) ou faire des cauchemars la nuit : rouler dans son lit, comme conséquence de bain de mer ou de jeux trop prolongés dans une mer un peu agitée.

## II- 3- Les chants

Certains chants du danmyé ont repris la culture wolo.

Exemples :

- *Sentémé, lanmè gwo,*
- *Manman André, véyé André.*

Nous les verrons de façon plus spécifique dans la partie danmyé. Ce que nous ajouterons, c'est que ces chants existaient dans la partie ladja qui est le développement à terre du jeu du wolo.

On peut dire que le wolo, outre sa pratique de jeu et de combat dans l'eau, de jeu et de combat dans le sable et à terre, est un *jes djérié* ayant comme dominante, une culture de l'équilibre, une culture du corps qui roule sur lui-même dans l'espace et à terre, une culture du rapport au sol et de la réception du corps au sol, une culture où l'on n'a pas peur de tomber, une culture du renversement des appuis (marcher sur les mains et non sur les pieds), une culture de la capacité pulmonaire et cardiaque, une culture de la malice dans le jeu. Tous ces référentiels sont en lien avec un fondamental visuel : l'observation, une culture de la kinésie, de la kinesthésie et de l'anticipation.

L'observation étant ici la capacité de voir, d'écouter, d'entendre, de sentir, de ressentir et d'intégrer tout cela dans la culture du mouvement et du jeu d'opposition.

Qu'ajouter d'autre ? Si ce n'est que nous aurions aimé connaître le « dansé wolo » de Casamance car nous aurions pu mesurer l'évolution de la danse en pays colonisé, les emprunts d'autres danses qu'elle a pu intégrer et les pertes qu'elle a pu subir (en espérant que la danse wolo ait gardé une certaine intégrité durant plus de quatre siècles).

Ce que nous pouvons dire du « dansé wolo » lui-même, c'est :

- que nous avons été contents d'avoir fait ce travail, car plusieurs personnes enquêtées nommées ici comme monsieur REGINA sont déjà mort ;
- que ce qu'il nous a dit du wolo rejoint étrangement le film de Katherine DUNHAM sur le *dansé ladja* en 1936 ;
- que les gestes de monsieur CHABAL se retrouvent toujours dans le dansé danmyé et le dansé ladja ;
- que la gestuelle décrite par madame Eva ANDEOL se retrouve dans les jeux wolo de SCHOELCHER décrits par monsieur Daniel - Georges BARDURY, mais se retrouve aussi dans le danmyé, dans les jeux d'attaque du danmyé ;

- que la danse du bâton décrite par monsieur Vava GRIVALLIERS n'est pas sans rappeler le témoignage de Lafcadio HEARN autour des années 1890 sur la kalenda ;
- et que tout ceci montre que le wolo a fait partie de la matrice qui va générer le danmyé.

Nous ne saurions terminer cette partie sur le wolo, sans citer T.J. OBI, à la page 132 de son livre, parlant de la boxe dans les Petites Antilles. Il avance :

« Au – delà des concours de coups de tête, il y avait trois types de combat pratiqués dans les Petites Antilles Françaises : le kokoyé, le bèmaden et le danmyé/ ladjá. Le premier, le kokoyé était l'unique forme de combat par round impliquant de coups de poings pivotant de style « haymaker » (poing droit dans main gauche ou inverse). Ce concours avait la forme d'une guerre à l'usure dans le quel les combattants se saluaient en se touchant le pied l'un et l'autre. Sans bouger leurs pieds, ils lançaient ensuite de puissants coups de poings pivotant de l'un à l'autre jusqu'à ce que l'un soit abattu et forcé de reculer. Le terme kokoyé apparaît aussi à Cuba où les esclaves pratiquaient également des combats de boxe comme le mani. Un autre terme probablement le kokovalé était utilisé à Puerto Rico pour décrire ce combat. Le style des coups de poing développé sur place a pu être influencé par d'autres formes de combat du monde Atlantique comme la boxe Anglaise ou un art pugilistique appelé biboto avec des coups de poing similaires. La seconde forme de combat était le bèmaden, une pratique familière aux Kunene arrivés dans les îles. C'était un concours de claques comme le kandéka. Comme avec les claques de boxe Kunene, la beauté de cet art était dans la défense. Les coups de bèmaden étaient différents de ceux du kokoyé avec les frappes démarquées comme le wonpwen ou « rond de poing ».

En contraste, les claques de type kandéka du bèmaden à trajectoire en ligne droite étaient appelées *filé dwa* en Martinique. Comme dans le kandéka, l'objectif était de faire la démonstration de son adresse défensive, alors que les deux participants tentaient de se claquer l'un et l'autre sur le visage ou sur le corps, les lèvres étant la première cible. Le troisième art de combat était la boxe de coups de pieds appelée danmyé en Martinique. D'après Julian GERSTIN, il s'agissait de « duel non combattu dans lesquels les participants cherchaient à démontrer les maîtrises sans blesser ». Bien que certains coups de poing aient été utilisés plus tard au XXème siècle, lorsque les frontières entre le danmyé et l'art composte sont devenues plus floues, précédemment au moins, un aspect, une forme de cette tradition était essentiellement un combat avec les pieds comprenant un échange acrobatique, des gestes de défense, des balayages et des coups de pied, ces derniers toujours lancés d'une position inversée.

Les coups de pied inversés de cet art appelé wolo entre autres étaient liés à la kalounga, à travers leur usage dans des jeux aquatiques du même nom. Le terme *wolo* désignait à la fois les coups de pied « délivrés d'une position accroupie avec les mains au sol » dans les combats rituels sur terre ou dans un jeu aquatique engageant un concours entre deux joueurs dans la mer ou la rivière. Selon Ed. POWE, en Martinique, les joueurs attachaient parfois des armes à leurs pieds pour ces concours. Les deux combattants sautaient hors de l'eau, pour tenter de donner un coup de pied à la tête de son opposant ou sur le haut du corps avec un ou deux pieds (illustration : images 9,11, 13 et 14).

Comme sur terre, la défense était l'esquive ou se tourner en frappant. Ce jeu était pratiqué dans plusieurs îles des Petites Antilles où il était connu comme limbo ».

Ce qui nous semble important dans ce passage où nous citons T. J. OBI, c'est que la référence à l'art de combat Africain rappelle l'engolo des Angolais du Sud ou des Congos en côte d'Angole pour le danmyé et le kandéka pour le kokoyé. Notons que dans ce passage, T.

J. OBI fait une distinction entre danmyé et ladja alors que par ailleurs, il pourra parler à juste titre du syncrétisme de ces deux arts.

De plus, sa référence au kokoyé, en termes de boxe est un peu en contradiction avec celle de Josy MICHALON, parlant de la lutte kokoulé des Kotokolis du Bénin. C'est une contradiction sur laquelle nous reviendrons car elle n'est qu'apparente seulement. Ceci nous amène à entrer directement dans la partie ladja.

# **Deuxième partie :**

## **Le ladja**

## I- Origines étymologiques du mot ladja :

Nous n'avons rien trouvé au prime abord sur l'origine si ce n'est que la description que fait Joseph Zobel dans son ouvrage *Le laghia de la mort*. Nous étions un petit peu intrigué car nous retrouvions dans nos enquêtes « laghia » et « ladja ». Cette étude nous permet d'avancer plusieurs hypothèses :

### I- 1- Une hypothèse culturelle

\* La majorité des anciens qui nous ont parlé du laghia comme madame Pascale TISPOT du Marin, monsieur Loulou BOISLAVILLE, monsieur Saturne SATURNIN, nous disent que « ladja » vient d'une déformation de « laghia », mais qu'avant ce qui se disait c'était « laghia ». En acceptant cette hypothèse, nous en trouvons une autre qui expliquerait bien des choses.

De toutes nos recherches, n'ayant rien trouvé sur le ladja, et fort du fait que Joseph ZOBEL avait écrit « laghia » dans son ouvrage *Le laghia de la mort*<sup>33</sup> nous avons suivi cette direction. Le terme « laghia » apparaît à la page 554 du Tome 2 de « *Nation nègres et cultures* » écrit par Cheik Anta Diop, dans le paragraphe intitulé *Morale engendrée par les conditions économiques* :

« La fonction de guerrier provoquant le sentiment de l'honneur militaire à son plus haut degré, la témérité était une des plus hautes valeurs morales sinon la plus haute de la société africaine. Au Cayor, en particulier, un dorobé qui survivait à une défaite, était déchu de son titre de noblesse : tel fut le cas de Damel Madiodio qui, vaincu par LAT DIOR (au temps de Faidherbe) ne se suicida pas. Cette période de la chevalerie africaine est appelée dans la tradition sénégalaise, époque lag- ya.

La générosité était aussi considérée comme une valeur morale essentielle ; à tel point que la tradition rapporte qu'un lag ne pouvait tout seul croquer une noix de cola sans déchoir : en cas de solitude, quand il n'a personne avec qui partager, il est tenu de jeter l'autre morceau.

An niveau du peuple, la générosité prenait la forme pratique de l'hospitalité. Celle-ci était la meilleure forme d'adaptation aux conditions de vie de l'époque. Elle permettait à chacun de voyager dans une région ou un pays où on est totalement inconnu sans souci de nourriture et de logement (à une époque où il n'existait ni hôtel, ni banque). Cependant, d'un individu à l'autre, le degré de générosité était variable, selon la fortune, le tempérament, etc.... les raisons économiques de cette loi de générosité et d'hospitalité étant en voie de disparition, on a tendance aujourd'hui, à voir dans ces traits moraux, le reflet d'une nature morale spécifique du nègre. Cette erreur idéaliste qui consiste à ériger, en qualité absolue des valeurs relatives n'a été possible qu'avec la disparition et l'oubli des causes économiques et matérielles qui avaient engendré ces dites valeurs. »

Nous avons cité longuement ce passage. Il replace le « lag » dans ses conditions de vie, mais il nous apprend que :

---

<sup>33</sup> 1978, Présence Africaine, 1<sup>ère</sup> édition : Paris, 111 p.



a- les valeurs attribuées au « lag » étaient des valeurs de la fonction de guerriers dans toute l'Afrique et particulièrement au Sénégal, en ce qui concerne l'origine étymologique du mot ;

b- elles désignent les gens qui faisaient la guerre, qui avaient comme métier de faire la guerre ; mais la témérité, qui dans le combat est une capacité redoutable, allait de pair avec l'apprentissage de la générosité. De plus, le terme, selon nous, serait resté pour désigner cette fonction guerrière parce qu'il a été mis en place en premier lieu par les premiers esclaves sous la colonisation. Il aurait perduré jusqu'à nos jours. Par ailleurs, si on en doute, la témérité a largement fait partie des pratiques du ladja et du danmyé. Par exemple, citons un témoignage venant de la commune du Diamant (dont l'auteur est déjà décédé), recueilli par l'AM4 au cours d'une de ses manifestations de danmyé qui se faisaient lors des courses de canots et évoquant l'anecdote suivante : « un nègre du Diamant se battait avec un chabin du Vauclin ; le combat était beau, dur et resta longtemps indécis. A un moment donné, le chabin du Vauclin arriva à coincer le nègre du Diamant auprès et sur le rebord d'un canot, et se mit à l'étouffer dans un étranglement. Celui – ci, se sentant perdu, laissa ses mains aller à l'intérieur du canot, à la recherche de quelque chose pouvant l'aider. Ses mains effleurèrent un « bek mè » (le bec de l'espadaon). S'en saisissant, il frappa le chabin pour lui faire lâcher prise. Le coup était mortel. Le chabin agonisait : il ouvrit sa bouche et déclara : « chien, ou pran mwen jodi-a, pa pè, an lapot siel-la, man ké tjenbé'w » (chien, tu m'as eu aujourd'hui, n'aie pas peur, je t'aurai à la porte du ciel). Le combat n'était donc pas terminé et même à la porte de la mort, il ne pensait qu'à la revanche !

Le terme qui désigne selon Cheik Anta DIOP, l'histoire de la chevalerie sénégalaise va servir à désigner les pratiques de combats multiples qui ont existé en Martinique et va servir aussi à les fédérer.

Le laghia proviendrait donc de « lag » et de « ya » : le radical « lag » voulant dire « les seigneurs de guerre » et le suffixe « ya » désignant « ceux qui la pratiquent ». Ainsi ce terme désignerait ceux qui, en Martinique, sont rattachés à cette fonction guerrière, les « jwa laghia ».

Ce terme « ladja » va désigner ainsi, chez les combattants du danmyé et du ladja, les formes différentes et dangereuses de combat. Par exemple, monsieur DADOU (originaire de Fonds Maçon à Rivière Salée,) nous disait qu'une forme particulière du danmyé était le ladja et qu'il était le combat total, se pratiquant aussi avec les armes (couteau, rasoir, coutelas,

« danma<sup>34</sup> »), et pouvant entraîner la mort. Cette forme de combat, n'était pas un « danmyé propre », mais un danmyé qu'il qualifiait de total, voire de « sale » car pouvant intégrer des procédés magico – religieux qualifiés de maléfiques (par la suite, il nous en parlera comme faisant partie d'une science, d'une connaissance). On pouvait pratiquer cette forme de combat jusqu'à la mort, d'où le titre du livre de Joseph Zobel : *Laghia de la mort*.

### I- 2- Une hypothèse linguistique

\* On peut aussi penser que le terme « ladja » est le résultat d'une évolution phonologique du terme « laghia », le [g] devenant [dj], par le processus de la palatalisation.

\* Dans le travail de monsieur LOMAX et de ses représentants qui a fait l'objet de la publication d'un recueil de disques sur les chants et danses de la Caraïbe entière, le terme ladja reste attaché à *ladjè* (la guerre). Nous l'avons rencontré chez monsieur LAVIOLETTE Stephen du Vauclin au Grand Macabou, où il a pu se rendre compte, par lui – même, dans un exercice de combat réel, que le danmyé était très dangereux et très efficace.

Notons le terme *ladjè* pour dire *ladja*. Ce phénomène de transformation phonologique du [é] en [a], nous l'avons retrouvé dans le même processus de mutation du [é] en [a] aux Anses d'Arlet, par exemple, dans le mot « mayé » (marier) qui devient « maya ». « Man lé maya, man pa sa maya » pour « man lé mayé, man pa sa mayé ». On sait que ce processus de terminaison en [a] est employé pour les verbes en langue kikongo. Des travaux ont été faits en Guadeloupe. Madame Juliette SAINTON nous le confirmera et nous indiquera les lieux où l'on peut trouver le dictionnaire kikongo le plus intéressant : malheureusement, le temps nous a manqué.

Toujours est – il que le terme *ladjè* pour expliquer *ladja*, désignerait, dans le danmyé, une pratique de combat total, engendrant des coups, une pratique de lutte au corps à corps et une pratique des *kakan* (torsions, clés, étranglements) qui s'appuieraient sur les points sensibles du corps humain, comme laissent l'entendre messieurs DADOU cité plus haut, Félix RAPON du Gros Morne, Marie DESTON du Lorrain et Georges ORANGER du Saint Esprit.

Dans le même ordre de sens, c'est ce que laisserait supposer le mot *ladja* quand il provient du mot valise représenté par le début de *laghia* et la fin du mot *kadja*. Le mot *kadja* apparaît dans le travail de recherche de Josy Michalon intitulé *Le ladja, origines et*

---

<sup>34</sup> Arme réalisée en Martinique constituée d'un manche en bois et d'une lame de fer aiguisée des deux côtés qui pouvait être flexible.

*pratiques*<sup>35</sup>. Quand on cherche à comprendre son étymologie ou le sens du mot *ladja* :

- a- on y trouve une origine qui serait plus wolof, sénégalaise au début,
- b- une deuxième origine proviendrait au moins au niveau de la langue, de la fusion des termes *lagia* et *kadja*. Le terme *kadia*, selon les travaux de Josy MICHALON (de la page 35 à la page 47), désignerait une lutte rituelle d'origine béninoise, dansée dans la commune de Séméré (située à douze kilomètres du district d'Ouaké, dans l'Atakora, sixième province du Bénin), à la pleine lune pendant la fête de l'igname. Le fait que le terme *ladja* désignerait à la fois une pratique de boxe avec les pieds (mais pas seulement avec les pieds) et une partie lutte, montrerait déjà que dans l'utilisation du terme, les juxtapositions boxe – lutte en une forme syncrétique avait déjà commencé. Ceci serait déjà présent dans le *ladja* lui – même, mais qui fait aussi évoluer le combat avec armes ou sorte de boxe à mains nues à un combat total, incluant de la lutte.

### I- 3- Une hypothèse ethno - linguistique.

Nous ne saurions aborder l'étymologie du mot *lagya* sans envisager l'hypothèse ethnolinguistique à travers l'origine et le sens proposés par Auguste Max DUFRENOT, dans son ouvrage *Des Antilles à l'Afrique*<sup>36</sup>, *Laghia* devenu *ladja* avec des survivances qui nous montreront l'origine, va intégrer en son sein un terme des langues éwé et mina.

Nous citons :

« Nous sommes amenés tout naturellement à parler du *lagia*, danse dont parle avec tant de ferveur, notre compatriote Joseph ZOBEL, mais en lui introduisant un « h », on ne sait pas pourquoi : le *laghia*. Ce *laghia* qu'il faut écrire l'*agia*, est l'équivalent du convalin guadeloupéen. *Agia* est un verbe qui signifie également hacher en éwé et en mina, couper tout petit comme le verbe *lan*.

Alors que les esclaves guadeloupéens disaient « coé va lin »<sup>37</sup>, ceux de la Martinique disaient « *agiaé* » ; quant à la « *calendia* », cela représente tout simplement le défi que se lancent les deux femmes qui se battent en mimant avec un mouchoir. La bonne écriture, c'est *calingia*. « *calin* » en mina est la traduction exacte du terme antillais « o pli majò » rendu très mal en français par « le plus audacieux ». « *calingia* » signifie « o pli majò coupé ».

On ne peut comprendre ceci sans faire référence aux *kalenda* à la Martinique. Il y a une *kalenda* originelle dont parlent Jacqueline ROSEMAIN et T. J. OBI qui va donner la *biguine*. Il y a des *kalenda* présentes dans ce que les anciens appellent les *jé lalin klè*. Et il y a une autre *kalenda* présente à Sainte – Marie qui s'exécute avec un seul danseur ou selon les

<sup>35</sup> écrit en 1987 paru aux Editions Caribéennes , 87 p.

<sup>36</sup> Paru aux Nouvelles Editions de l'Afrique en 1981, à Abidjan, Dakar Lomé, p 103.

<sup>37</sup> « Coé va lin », dans la bouche d'un mina, cela signifie : « coé » : attrape-le ; « va » : amène ; « lin » : tue –le, d'où le terme « convalin ». Il y avait donc une nombreuse assistance de locuteurs adja-éwé. Retenons au passage que « lin » : tue – le signifie exactement « hacher menu ».

dières de Vava GRIVALIERS, rarement à deux (un homme/ une femme). Cette kalenda dansée seule à Sainte – Marie a été retrouvée, d’après les enquêtes de l’AM4, aussi dans la commune des Anses d’Arlet, dans les propos de monsieur et madame RIZED habitant le quartier Grand Anse.

Cette danse qui voit la succession de plusieurs cavaliers ou cavalières à Sainte – Marie s’exécutait avec les hommes aux Anses d’Arlet. Quand un joueur dansait, celui qui voulait danser et faire mieux que lui, comme on dit « coupait la ronde » et entrait avec le pas d’entrée appelé uniquement *tonbé lévé* par l’AM4, ce qui impliquait automatiquement la sortie du premier. Pour permettre à un autre d’entrer, les gens disaient « koupé jé moun-an, antré<sup>38</sup> », ce qui n’est pas du tout éloigné de la citation de Auguste Max DUFRENOT « o pli majò koupé ».

Nous continuons de citer Auguste Max DUFRENOT :

« Nous retrouvons en créole, des expressions qui nous viennent en droite ligne des habitudes de nos ancêtres. Quand nous disons : « o pli majò lévé lan main », c’est l’atavique action de hacher qui revient. On lève la main non pas pour dire « présent », mais parce que la main avait l’habitude de tenir de quoi hacher l’adversaire. Avec l’exemple de nos danses énumérées ci-dessus, nous avons un exemple d’étymologie correspondant aux attitudes sociales de nos ancêtres africains. Pourtant, si ces noms ne sont pas utilisés couramment et demeurent seulement au niveau de notre folklore, nous en utilisons des transcriptions françaises qui en français sont des créolismes. Lorsque, à l’école primaire, et même au lycée, nous nous battions, après avoir pris soin de poser deux pierres entre nous, chacune représentant la mère de l’autre (mi manman moin, mi manmanr ), le combat étant déclenché par le plus major qui marchait sur la pierre de l’autre, (note de l’auteur : ou la choutait) ; les supporters autour de nous disaient « rachéï ban moin » (c’est – à – dire : hâche le moi) .

Et nous retrouvons le même atavisme dans la technique de combat tant aimé de nos compatriotes sous l’amiral Robert. On brandissait vers l’adversaire un mouchoir dans lequel était enveloppé un rasoir et l’on disait : « man kaï coupér » (je vais te couper) ».

Cette définition a été reprise par Sully CALLY, dans son livre *Musiques et Danses Afro- Caraïbes*, en 1990, où il parle de « L’agia, danse de lutte ». Il explique que « Dans de nombreux ouvrages, l’orthographe de AGIA est « LAGHIA, LADIA, LADJA ». Pourtant chez les Bantous d’où sont originaires la plupart des ethnies peuplant les Antilles Françaises, le »AGIA « existe bel et bien et désigne l’action de « hacher menu », terme employé pour encourager deux lutteurs en dialectes Mina. Il est fort possible d’après cette déduction, que l’origine du nom AGIA soit congolaise. (...) »

Dans ce propos, Auguste Max DUFRENOT fait référence à des formes de luttes existant dans la région du Dahomey ancien qui englobait le Bénin, le Togo, une partie du Ghana, le Niger.

---

<sup>38</sup> Interromps sa danse et rentre.

Cette approche nous semble intéressante car elle montrerait bien que dans le choix des termes, il y a eu un syncrétisme : si « laghia » renvoie au wolof du Sénégal, « ladjá » renvoie plus à une origine béninoise voire dahoméenne, nous dirions plus dahoméenne, car le Bénin dans ses frontières actuelles ne correspond pas au Dahomey de l'époque de l'esclavage. Pourtant, quelque chose qui n'est pas élucidé nous pose problème. Une brève incursion dans l'univers d'Internet nous permet de comprendre que les peuples éwé et mina font partie du groupe ethnique adja. Se pose un certain nombre de questions :

- le terme « adjaé » est – il employé comme un terme spécifique de la langue pour désigner une pratique de combat, de lutte et /ou fait –il partie d'une tradition guerrière, liée aux peuples adja qui ont survécu lors de la traversée esclavagiste ? A cette question, les auteurs que nous citons n'ont pas répondu. Ceci nous semble une piste importante à fouiller.

- La deuxième question qui en découle est la suivante : n'y – a – t- il pas eu syncrétisme entre la tradition wolof de départ et la tradition dahoméenne adja ? ce qui laisserait supposer que les différences de sonorités « agya » / « adja » ne sont pas seulement des erreurs de prononciation ou des évolutions phonologiques, mais pourraient bien révéler un côtoiement, un mélange, un syncrétisme entre des espaces géographiques différents liés à l'émigration forcée des populations africaines qui ont participé au peuplement de la Martinique sous l'esclavage et ayant en commun entre autres des traditions guerrières.

#### I- 4- Une hypothèse « anthropologique ».

Enfin dans l'approche de l'art de combats en Martinique et de ses origines, une quatrième partie s'impose. En faisant référence à l'introduction de son livre *Fighting for honor, The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic World*, mais aussi au chapitre premier de ce livre, T.J. DESCH OBI parle de la « kalunga ». Nous citons dans le chapitre 1, page 17, ses propos que nous avons traduits ainsi :

« Depuis la kalunga, des combats champêtres dans le sud de l'Angola jusqu'à 1860 »  
 La plupart des études sur l'esclavage dans l'Afrique de l'Ouest, se concentre sur l'interférence entre les Portugais et les Royaumes du Kongo et de Endongo. Pourtant la région du sud de la rivière Kuanza contenait les plus hautes densités de population de la région, et certains des effectifs d'esclaves extraits de cette région étaient peut être les plus importants de l'Afrique centrale et de l'Ouest. Parmi des groupes variés, d'autres populations enlevées vers cet esclavage dans le Sud de l'Atlantique, on trouve les sociétés Cimbebasiennes du Sud de l'Angola. Les Cimbebasiens ont développé un art martial unique longtemps avant l'arrivée des européens et des vagues de conflits sociaux qui suivirent dans le sillage de leur influence. Alors que les éléments de cette culture du combat peuvent être trouvés chez les Cimbebasiens et plusieurs de leurs voisins, on se concentrera ici sur les peuples Kunene et qui développèrent un

art martial impliquant le tir à l'arc ; les lancés de roches<sup>39</sup>, les combats de bâton, les coups de tête, la boxe à claques et les combats de pied. Ce complexe martial fut utilisé ainsi que d'autres tactiques pour résister à l'invasion portugaise de l'endroit du XVIIe au XIXe siècle. Les prisonniers pris de ces conflits, apportant simultanément ces armes aux Amériques susciterent des évolutions parallèles aux arts martiaux Kunene sur les deux côtés de l'Atlantique. Notre concentration se fera ici sur les combats de bâton, les coups de tête et particulièrement sur l'art martial des combats engolo non armés de cette région *qui utilisaient les coups de pied inversés car leur utilisation aux Amériques est clairement ancrée dans les siècles.* »

Par la suite, TJ OBI, parlera de deux danses (p. 32) : le kandéka et l'engolo, l'engolo était réservé à la boxe de pied, et le kandéka à la boxe à claques, aux coups de tête, aux combats de bâton. Est- ce, à cela que fait référence monsieur Marie DESTON du quartier Reculée à Sainte – Marie, quand il dit que dans le *danmyé amizé*, les gens ne se battent pas avec les poings, mais avec la main ouverte ? La pratique nous a appris qu'une claque, qu'un revers de main ou qu'un coup donné avec le bord extérieur de la main pouvait mettre K.O. un adversaire. T. J. OBI ajoutera :

« Il y avait de larges opportunités pour les jeunes Kunene de progresser socialement à travers les prouesses martiales. Ces compétences étaient aiguisées avec la pratique d'arts martiaux comme le kandéka qui impliquait l'utilisation de bâtons courts et de l'engolo qui faisaient du corps humains une véritable arme. »

Ce terme a été repris par les anciens en Martinique. En effet, monsieur CADARE, originaire du Saint- Esprit, monsieur DADOU, tous les anciens du quartier Bo Kannal diront strictement la même chose : « tout kò'w sé konba <sup>40</sup>»

Continuons sur le kalunga. Dans le premier chapitre à la page 37, T.J. OBI explique l'origine de l'engolo, lié au combat des zèbres. Il aborde un autre aspect à la page 38 :

« Malgré les parallèles entre l'engolo et le style de combat des zèbres, les preuves orales suggèrent que l'origine même de l'art repose dans un ancien système cosmologique bantou. L'art martial sous le nom d'engolo peut être daté de l'établissement des Kunene dans la région des plaines inondables quelques temps avant le douzième siècle.[...]en vérité, le terme engolo et les significations qui y sont liées pourraient dérivés de [dans la version anglaise, c'est écrit texto «- ; o\_gol,\_ »donc j'ai pas su quoi faire avec ça] un mot à racine bantou signifiant « plier une articulation », « tordre » ou « replier ».

Alors que ce terme semble indépendant de l'activité combative, sa signification devient claire quand on considère la vision cosmologique que les bantous des plaines inondables avaient du monde dès la fin du premier millénaire. Les historiens de l'art africain comme Patrick MNAUGHTON ont avancé une hypothèse selon laquelle les arts africains sont une forme :

<sup>39</sup> Soulignés par nous

<sup>40</sup> Tout ton corps est une arme de combat

« Les choix esthétiques que fait un artiste sont faits pour créer un véhicule pour le contenir et délivrer le pouvoir d'arriver au résultat escompté. A partir de cette hypothèse, l'utilisation esthétique de ces coups de pieds inversés de l'engolo peut être prise comme une utilisation stylistique du pouvoir des ancêtres. Comme la plupart des groupes bantous parlant le savanna, les Kunene partageaient et héritaient de cette vision cosmologique de leur monde spirituel et physique autour du concept de la kalunga. L'utilisation largement répandue de ce terme du Cameroun à l'Afrique du Sud, atteste de son ancienneté. Le terme était dérivé du terme proto – bantou ancestral [lounɡ] signifiant « mettre en ordre / rendre droit ». Le mot désignant également le père créateur, également dérivé de [lounɡ], apparaît dans le langage Njila (du peuple Cimbebasien) comme kalounga, qui peut être grosso modo interprété comme « celui qui met [le monde] en ordre. Le préfixe [ka] était souvent utilisé pour les personnes de fonction, reflétant le fait qu'ils concevaient kalounga comme un dieu singulier et personnalisé. Au – delà de la signification de « grand faiseur d'ordre », le terme kalounga faisait référence à l'ordre cosmologique créé par Dieu. Au centre de leur compréhension de l'univers, se trouvait la kalounga comme étant un seuil entre la terre des vivants et celle des morts. On croyait des bons ancêtres, qu'ils vivaient au dessus ou plus précisément en dessous de la kalounga, un monde inversé auquel on pouvait accéder par le biais des corps ou de l'eau ou encore par des grottes sacrées. Le passage à travers la kalounga était une transformation liée au blanc, la couleur du fond de la mer ou de la poussière qui s'échappe de l'âme alors que celle – ci se comprime à travers le petit portail dans les caves des grottes sacrées. Elle émergeait ensuite dans le monde du pouvoir spirituel où les ancêtres marchaient tête en bas, pieds en l'air, mains au sol. »

Nous avons cité longuement ce passage, car selon nous, la dimension spirituelle du mot kalounga y est attestée clairement. Selon nous, il y a une proximité phonologique entre le mot *kalounga* de l'Angola et le mot *calingia* de Max DUFRENOT quand il parlait de l'origine du mot *laghia*.

On peut penser que les mots *Kalinda* ou *kalenda* peuvent être les résultantes d'une évolution phonologique. Mais ils peuvent tout aussi bien, à l'instar de l'hypothèse émise par Jacqueline ROSEMAIN, être l'objet d'un calque linguistique tel qu'il est décrit dans *le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*<sup>41</sup> de Jean DUBOIS :

« On dit qu'il y a calque linguistique quand, pour dénommer une notion ou un objet nouveaux, une langue A (le français par exemple) traduit un mot, simple ou composé, appartenant à une langue B (allemand ou anglais, par exemple) en un mot simple existant déjà dans la langue ou en un terme formé de mots existant aussi dans la langue. »

A partir des propos émis par Max DUFRENOT, sur le *calingia*, par T.J OBI sur le *kalounga*, et Jacqueline ROSEMAIN, sur les *kalenda*, mais aussi par Pierre PLUCHON dans *Vaudou, sorciers empoisonneurs de Saint –Domingue à Haïti*<sup>42</sup>, parlant des *kalenda*, il se dégage une approche qui nous paraît des plus intéressantes. Le *kalenda* (ou les *kalenda*) n'est pas seulement une danse. Il est à la fois un rassemblement de Noirs et aussi un rituel culturel, dans lequel les danses sont présentes. La tradition orale en Martinique dit que danser est une

---

<sup>41</sup> p 73

<sup>42</sup> p 109-114

manière de prier. Monsieur Julien SABAN de Tivoli le dira ouvertement et publiquement lors d'une soirée culturelle à Sainte –Marie organisée par La Maison du Bèlè, en 2009. Dans les discussions que nous avons eues avec lui, il nous l'a répété : « *dansé sé osi la priyè neg* »<sup>43</sup>.

Dans la tradition écrite, Alphonse THIEROU, dans son livre *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*, va écrire sur le rapport de la danse et du sacré près de six pages. Et il insistera sur le fait que :

« Dans la société africaine, la danse est omniprésente dans les cérémonies d'initiation et de tout ce qui a trait à la fois aux croyances, aux questions religieuses et divines. On danse lors des baptêmes, on danse dans les kman (temples des masques), on danse sur les champs de bataille, champs d'honneur, lieux de vies, de gloire et d'immortalité. Pour les africains, la danse aide à transcender la perception ordinaire pour atteindre, dans l'harmonie du rythme, d'autres états de conscience où se produit une communication mentale avec les forces cosmiques. En Afrique, danser c'est prier, danser, c'est communier avec Dieu...<sup>44</sup> »

Toutes ces citations nous permettent d'attester que des arts de combats différents, et d'une origine africaine assez large, englobant plusieurs ethnies et peuples se seraient côtoyés, mélangés, voire syncrétisés dans ces espaces – temps appelés kalenda et qui avaient souvent lieu lors des décès, des funérailles ou des soirées initiatiques. D'ailleurs, quand on entend un ancien des Trois Ilets, M. Palvert BARDOU nous parler du danmyé, il dira que dans un combat avec un de ses adversaires, il a essayé de voir s'il pouvait, en premier lieu, le jeter par la lutte. Voyant que c'était chose impossible, il le testa dans la boxe avec les pieds et l'ayant démarqué, il le mit K.O. d'un seul coup de dos de pied. C'était le même combat, mais il y avait l'emploi de deux techniques différentes, originaires de peuples africains différents : l'une utilisant la lutte, l'autre utilisant les coups de pied.

Que penser de l'approche de Jacqueline ROSEMAIN sur le terme « kalenda » ? Pour nous, elle se justifie ; elle a de plus le mérite de montrer les contradictions inhérentes à l'église catholique et à la répression que cette dernière a exercé sur le corps et sur le sexe tant dans la métropole que dans la colonie ; ceci, pour se démarquer entre autres des pratiques culturelles esclaves (n'oublions pas que l'église catholique était partie prenante de l'esclavage).

Dans le chapitre intitulé « La danse sacrée » de son livre *La danse aux Antilles, des rythmes sacrés au zouk*<sup>45</sup>, Jacqueline ROSEMAIN écrit dans le paragraphe *Terminologie et étymologie* :

<sup>43</sup> La danse, c'est aussi la prière du nègre.

<sup>44</sup> P 73

<sup>45</sup> Paru à l'Harmattan en 1990, 90 pages



« Le mot kalenda viendrait du mot latin calendae : les calendes, qui en espagnol se disent *las calendas*. On appelait calendes à Rome, le premier jour du mois. Dans le calendrier solaire « Julien », imposé par Jules CESAR en 46 avant Jésus Christ, les calendes du mois de décembre correspondaient aux solstices d'hiver. Ce jour – là, les Romains fêtaient la naissance du Dieu Soleil.

Le peuple allumait des lumières en signe de fête, les chrétiens prenaient part à ces solennités et à ces réjouissances<sup>46</sup>. Les docteurs de l'église choisirent cette même date pour annoncer la naissance de Jésus, laquelle correspond dans notre calendrier au 25 décembre. Il est vraisemblable que les pères de l'église, en perpétuant les danses romaines (puisqu'elles célébraient une des théophanies), leur ont conservé leur nom de calendes. Ils l'emploieront par la suite pour désigner toutes les danses des théophanies : d'où l'utilisation du même nom de kalenda pour désigner aussi bien les danses sacrées de la fête Dieu, celles de Noël et de Pâques. »

A la page 28, elle écrit :

« Il reste que le nom de kalenda, parfois orthographié kalenda (dans la grande encyclopédie de BERTHELOT, par exemple), ou encore sa déformation phonique *calinda*, se retrouve dans toutes les colonies des Antilles et d'Amérique pour désigner les danses érotiques des esclaves. Ces derniers, n'ayant aucune raison de la rejeter avaient eux – mêmes adopté cette appellation, d'autant que « kalenda » se rapproche phoniquement de « kalunga » nom de leur dieu de la mort (qui était aussi l'esprit de la mer). »

Les danses exécutées à la Fête Dieu s'appelaient *les seisos* parce qu'elles étaient exécutées à l'origine, par six enfants de cœur. Jacqueline ROSEMAIN nous dira à ce propos, que les seisos se composent de dix figures et de trois pas qui sont ceux des premières et des dernières danses de la séguédille. Les chants qui les accompagnent sont les cantiques de Noël. Il semble que la deuxième figure des seisos soit la danse décrite par MOREAU DE SAINT MERY sous le nom de *Chica*, car cette figure s'appelle *Cadena chica o sencilla*. Le chroniqueur décrit la chica comme une danse d'amour. On peut d'ailleurs se poser la question de savoir s'il est l'auteur de la confusion entre calendas et seisos ou si celle – ci était déjà le fait des créoles. Médéric Louis Elie MOREAU DE SAINT MERY associe la chica aux kalenda et observe qu'elle était dansée pendant les nuits de Noël par les religieuses espagnoles.<sup>47</sup> Jacqueline ROSEMAIN explique par là, que le kalenda n'a pas seulement désigné une ou deux danses d'origine noire que nous retrouvons dans le patrimoine dansé culturel martiniquais, mais qu'il désigne aussi des danses de fécondité, pratiquées par la Rome Antique et par la Grèce Antique qui se sont perpétuées pendant tout le Moyen Age jusqu'à nos jours et qui étaient dansées dans les églises et lors des fêtes religieuses. La danse n'a jamais été rejetée par l'église selon elle, ce qui est rejeté c'est le côté licencieux, le côté débauche des danses animistes. Pourtant, selon des chercheurs, tels que Cheik Anta DIOP et

<sup>46</sup> Eliade MIRCEA : *Le sacré et le profane*, Gallimard, collection Idées, p 11.

<sup>47</sup> (Médéric Louis Elie MOREAU DE SAINT MERY *De la danse* p. 54-55, extrait de son livre *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île de Saint Domingue*).

Théophile O BENGA, ces danses anciennes ont été influencées fortement pas l'Afrique, donc dans les colonies, ces danses africaines anciennes ayant subi une évolution en Europe, et étant présentes dans les rituels religieux mais aussi les rituels païens tel le fandango, se retrouvent dans les colonies avec l'Afrique originelle. On comprend l'horreur des prêtres de l'époque, mais pas obligatoirement des colons. Jacqueline ROSEMAIN était consciente qu'il fallait étudier les danses d'origine africaine pour montrer la véracité de son hypothèse. Elle l'énoncera ainsi en parlant des kalenda d'origine européenne et africaine. Nous citons ses propos extraits de la page 49 de son ouvrage *La musique dans la société antillaise 1635-1902, Martinique Guadeloupe* :

« Dès son arrivée, le bossale se crée une personnalité d'emprunt. Ses souvenirs, sa religion, sa musique et les réalités de la vie quotidienne qu'il doit accepter pour améliorer son existence l'y contraignent. Il doit se forger une double identité ; la sienne et celle que lui impose le système. Double aussi sera sa religion : la sienne, relation d'un peuple libre avec ses génies qu'il interpelle en chantant et en dansant en plein air. L'autre relation d'un peuple enchaîné adorant un dieu en trois personnes enseignant la résignation, chantée en latin, a capella, dans une église. Il aura deux langues, la sienne et l'autre qui lui est imposée à partir du langage du maître. Son double ne sera pas toujours docile, il se rebellera souvent.

Tout au long de nos recherches, nous avons été confrontés à ce dualisme. Il nous a conduits dans des méandres inexplicables en vertu des traditions africaines qui veulent que le même nom désigne à la fois le chant, la danse, le tambour qui les accompagne et le bal au cours duquel ils sont joués et de leur nouvelle tradition créole. Nous avons observé que toutes les fois où l'esclave opte pour une terminologie à consonance française, c'est parce qu'il les retrouve dans ses dialectes. Quand il l'applique à sa musique, elle désignera à la fois la sienne, l'africaine et l'autre, la française, qui lui appartient aussi, enfin, la créole, ou la christianisée. »

Si elle donne une approche claire et précise quant à l'origine latine du mot, en Europe se référant à la fête des calendes, qui se disait à l'époque « kalenda, calendae » on ne voit pas l'origine africaine. Dans nos échanges personnels avec Jacqueline ROSEMAIN, elle a toujours affirmé qu'il fallait faire les recherches sur le terrain pour pouvoir relier l'Afrique et l'Europe à ce niveau. Selon nous, la réserve que Jacqueline ROSEMAIN mettait dans ses conférences est d'importance.

S'il se réfère à des danses propres en Europe, liées à des fêtes religieuses du début de chaque mois, le mot kalenda, dans son origine latine, vient se superposer dans la société esclavagiste, sur les mots d'origine africaine, ayant quasiment la même fonction sociale. Le « kalunga », le « calingia » : on a là, une sorte de calque qui fonctionne comme un masque : je suis dans les calendes et je suis en accord avec la société coloniale ; en même temps, dans le kalunga, je pratique mon art, l'art africain défendu. C'est une forme de résistance que ne saurait nier Gabriel ENTIOPE, opus cité à l'introduction. L'Etat colonial ne considérant pas la culture noire comme une culture humaine à part entière, étant européocentriste à l'époque et parfois jusqu'à maintenant, peu de recherches et d'études et peu de documents existent sur

les danses liées à l'art de combat. De plus, quand des témoignages sont rapportés et écrits, ils peuvent introduire des confusions entre danses, rythmes, rituels, religion. Il faut ajouter à cela, le fait que certains témoins de l'époque restent prisonniers à travers leur description de leurs préjugés racistes et coloniaux, ce qui rend encore plus difficile ou peut être plus facile la séparation entre le blé et l'ivraie. Ce qui fait que, jusqu'au milieu du XIX ème siècle, presque tous les témoignages écrits sont à prendre avec circonspection.

L'approche anthropologique ne saurait être complète, si nous ne parlions de la définition présente dans le texte de Rodéryk LANGE, *A propos du fonctionnement de la danse et de ses formes*<sup>48</sup> formulée comme suit :

« A mes yeux, la manière la plus féconde de définir la danse consiste à l'envisager comme un comportement humain constitué depuis la perspective du danseur de séquences :

- 1- intentionnelle,
- 2- consciemment rythmique,
- 3- de mouvements corporels non verbaux,
- 4-a -culturellement modélisés,
- b- distincts des activités motrices ordinaires,
- c- le mouvement dansé possédant une valeur esthétique inhérente ( le terme esthétique recouvre ici des mouvements de justesse et de compétences qui guide les actions du danseur et sont garantis par le groupe culturel auquel il appartient.)

Pour pouvoir être qualifié de danse, un comportement humain doit remplir les quatre critères mentionnés ci- dessus : chacun d'eux est nécessaire et leur ensemble suffit à définir une conduite de danse, mais l'importance accordée à leur signification respective peut varier en fonction du contexte socio- culturel. Cette conceptualisation correspond à une abstraction qui résulte à la fois de l'analyse déterminante des propriétés de la danse, d'un examen attentif des textes pertinents pour son étude et d'observation empirique prenant en considération les composantes du mouvement et l'instrument de la danse : le corps humain. »

Pourquoi reprenons –nous à notre compte cette définition anthropologique de la danse ?

- 1- elle s'appuie sur une compilation et une synthèse des textes théoriques écrits sur la question ;
- 2- elle s'appuie aussi sur des études empiriques et des observations de l'auteur mais aussi par d'autres anthropologues de la danse ; c'est Rodérick LANGE qui le dit par la suite. Or, cette définition systématise très bien ce que nous savons de l'art du danmyé aujourd'hui. (Notons que dans la brochure de l'AM4, il est noté que le Danmyé est aussi appelé *ladja*, *wonpwen*, *kokoyé*). Les anciens nous faisaient remarquer, en voyant un jeune qui ne maîtrisait pas la cadence, que : « sé pa danmyé ki la ; misié ka goumen

---

<sup>48</sup> titre original : « *How dance functions and the forms it takes* », « *the nature of dance and antropological perspective* », Londres : Mac Donald evains Ltd, 1975, traduit avec l'autorisation de Rodéryk LANGE, lu dans *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, 2005, dépôt légal : janvier 2006 ; ouvrage publié sous la direction de André GROS et de Georgiana WIERRE- GORE, p 114

bien mé i pa danmyé<sup>49</sup> » ; ils nous disaient encore : « zot lé goumen mé zot pa ka pran sa nou lé ba zot !<sup>50</sup> »

Que nous disent des personnes comme monsieur Simon AVIT (déjà décédé, cassette enregistré depuis 1985) ?

« *Si ou lé aprann moun-an jwé danmyé, fok ou aprann-li dansé-a avan ; sé kon sa ou ka koumansé fè jé-a* <sup>51</sup> »

Que nous dit monsieur Marie DESTON encore vivant, grand combattant danmyé reconnu dans la région du Nord Atlantique) ? « *Fok ou aprann-li dansé-a avan ! ; sé pa la man té key koumansé* »<sup>52</sup>!

Que nous dit monsieur Félix CASERUS, parlant de son père surnommé « Koki », de son vrai nom Dulténor CASERUS ? « *mé sé andidan dansé-a papa-mwen té ka garé yo é i té ka plasé kou 'y*<sup>53</sup> » ; et il ajoutait « *si ou lé wè sa sé si sété mwen ki té ka bat tanbou ba 'y* <sup>54</sup> ». Ici, nous avons une des bases de la complicité entre le *tanbouyé* et le *jwa danmyé*.

A Eluther THEZEE, surnommé *Misié Eliktè*, âgé de 103 ans, vivant dans le sud de la Martinique, au Bourg des Trois Ilets, interrogé sur le fait de savoir si le danmyé est aussi une danse, répond catégoriquement « oui » et contredit certains, dans une séance d'enquête, qui tendaient à dire qu'il n'y a pas de danse dans le danmyé.

Il affirme :

- 1- que le danmyé est dansé ;
- 2- que dans la danse, il y avait une gestuelle, une gestuelle dans laquelle, il excellait et que souvent, c'est comme ça qu'il prenait ses adversaires. Ce qu'il préférait, c'était les sauts dans la danse. Il ajoutera que le jeu du combat se trouve dans la danse.

Nous pourrions aussi citer monsieur PRIAM Pierre Charles (fils de monsieur Silormon PRIAM, ainsi que madame LEFEVBRE Guylaine, montrant la similitude de la gestuelle dansée du danmyé avec les pas de la Kalenda.

<sup>49</sup> Ce n'est pas du danmyé qui est là, cet homme se bat bien mais il n'est pas dans le style du danmyé.

<sup>50</sup> Vous voulez vous battre mais vous ne prenez pas ce que nous vous proposons de prendre.

<sup>51</sup> Si vous voulez apprendre quelqu'un à jouer le danmyé, il faut d'abord lui apprendre à danser, c'est de cette façon que vous commencer à faire le jeu.

<sup>52</sup> I faut lui apprendre à danser d'abord. C'est comme ça que j'ai commencé.

<sup>53</sup> C'est à travers la danse que mon père les troublait et qu'il plaçait ses coups.

<sup>54</sup> Et si tu voulais voir ça, c'est si je battais le tambour pour lui.

Il en est aussi de monsieur DIONY Jean du quartier Morne CAPOT, au Lorrain, nous expliquant que le jeu du danmyé se trouve dans les jeux de la danse et que le jeu de la danse est le jeu du combat.

Madame Donate LEBEL, des Anses d'Arlet, citant son père, commandeur du bèlè, nous disait qu'il témoignait de la parenté de la kalenda et du ladja.

La kalenda commençait entre 18heures et 18heures 30, au bourg jusqu'à minuit, ou minuit et demie. A cette heure, il y a cinq minutes de flottement et les *tanbouyé* restaient les mêmes ou pouvaient changer. Le chanteur et les *répondè* pouvaient rester ou changer. Mais le chant et la rythmique devenaient plus serrés (selon le terme créole, si nous devons le traduire en français « plus belliqueuse », « plus guerrière »). On était entré dans le ladja. Le ladja apparaît dans ce discours comme le versant ou le côté guerrier de la kalenda.

Ce témoignage peut surprendre, mais il n'est pas le seul. Quand on discute avec Serge BAZAS, qui est un conteur, aujourd'hui, qui se produit plus sur scène, mais qui se produit dans les veillées, il nous dit que le ladja n'était pas seulement une danse de combat : c'était aussi une danse pour l'amour, tout comme la kalenda.

Le chant de veillée « *Lanni Lanni o ! ladja, man ka pati asou lanmè Bondié, lanni, lanni o ladja, man ka alé Venezuela, manman* ». Monsieur BAZAS nous dit que c'est un chant de ladja, qui est aussi un chant d'amour. Il ajoutera que dans notre culture, la culture noire africaine, parfois quand deux personnes s'aimaient, l'acte sexuel était aussi une forme de combat. Et l'homme et la femme devaient montrer l'un à l'autre ce qu'ils étaient capables de faire : c'était quasiment un combat.

Pour avoir entendu beaucoup de personnes d'origine populaire parler, nous pouvons certifier que Serge BAZAS ne ment pas la-dessus. Il y a une conception de la sexualité dans le milieu populaire où avec tout le respect nécessaire, la femme peut dire à l'homme ce qu'elle pense de lui, sa valeur dans l'acte, sa reconnaissance ou non de la manière dont il aura traité le sujet. Il n'y a pas de retenue, de fausse pudeur, de fausse retenue : « si tu n'es pas bon, on te dit que tu n'es pas bon ; si tu es trop grand ou trop petit, on, te le dit mais on te dit surtout si tu es capable de donner du plaisir ». Et parfois quand ces propos sont tenus collectivement, ils peuvent tourner à la provocation. :

« *Misié, man kapab pran nenpot ki moun, kelkèswa grosè y*<sup>55</sup> ».

D'ailleurs, dans ce contexte, on comprend mieux, à partir de ces témoignages, pourquoi tel joueur pouvait préférer tel *tanbouyé* et pas un autre et que devant certains

---

<sup>55</sup> Traduction littérale : « Monsieur, je suis capable de prendre n'importe qui, quelle que soit sa grosseur ! »

*tanbouyé*, ils préféraient sortir que de se battre. La danse apparaît ici comme l'élément conservatoire et synthétiseur de la gestuelle danmyé.

Connaître la gestuelle de la danse permet aux *jwa danmyé* de s'ouvrir sur les différents jeux possibles et permet de garder ce qui caractérise en Martinique l'esprit du danmyé, le style du danmyé, toute la corporéité du danmyé. Nous avons déjà cité ce que les anciens disent, mais quand on connaît l'histoire du joueur Papillon, combattant danmyé des Trois Ilets, de Saint Luce ayant fait des combats mémorables dans le Sud de la Martinique, il a été recruté par un monsieur HAYOT, pour aller se produire en France. Confronté à des boxeurs expérimentés, il prenait des coups sans pouvoir en donner. Regardant son producteur, il lui dit « Patron, je ne peux pas continuer comme ça », le béké HAYOT lui répondit : « fait ce que tu sais faire ». L'histoire raconte qu'en moins de trois secondes, son adversaire était K.O d'un coup de pied. Papillon n'avait pas de tambour à ce moment ; il avait mémorisé un chant, une musique et avait attaqué l'autre à partir de cette cadence intériorisée et intérieure. Le combat était déjà fini ; un chant a même été composé sur lui et interprété par Ismain CACHACOU:

« <i>Henri yé papiyon</i>	« Henri, hé, Papillon !
<i>Volé volé 'w, pa volé anlè mwen chè !</i>	Vole, vole, mais ne vole pas sur moi, cher,
<i>Henri yé papiyon</i>	Henri, hé, Papillon
<i>Si ou volé anlè mwen,</i>	Si tu voles sur moi
<i>Man key brilé zel ou, chè !</i>	Je vais te brûler les ailes, cher,
<i>Henri yé papiyon !</i>	Henri, hé, Papillon
<i>Kriyé Papiyon, ban mwen,</i>	Crie à Papillon pour moi,
<i>Man rantré, chè... »</i>	Que je suis arrivé, cher... »

Cette partie extra –ordinaire de la danse de combat, celle qui est chez nous, n'est pas seulement dite par les anciens. Nous retrouvons ces aspects de la danse dans l'ouvrage de De MENIL en intitulé *Histoire de la danse à travers les âges*<sup>56</sup>.

Si l'approche étymologique du ladja fait ressortir déjà l'unité existante entre le ladja et le kalenda, l'approche gestuelle la rend encore plus évidente (approche de la gestualité : le dansé ladja).

<sup>56</sup> De MENIL, Félicien.- *Histoire de la danse à travers les âges*, Editions Slutérienne, Genève, 1980, 362p

## II- Le « dansé ladja »

### II- 1- L'enquête sur le terrain

Il y a énormément de choses à dire sur le *dansé ladja*. Le problème est de savoir par quel bout commencer.

Premièrement, où avons- nous pu trouver des documents sur ce *dansé* ?

Le premier document est le documentaire de Katherine DUNHAM filmé en 1936 en Martinique, particulièrement au Vauclin et aux Trois Ilets. Nous avons amené ce document à monsieur Denis MATCHONA, originaire des Trois Ilets. Pourquoi lui ? Parce que Denis MATCHONA est le neveu de monsieur Andréa MATCHONA, le célèbre tanbouyé qui a frappé toute la Martinique par la qualité de son jeu y compris Sainte-Marie. Pour la petite anecdote, nous citons monsieur MARECHAL et d'autres qui ont vu monsieur Andréa MATCHONA jouer du danmyé à Sainte Marie dans un bèlè qu'organisait la mère de Ti Emile. Le bèlè, comme on dit, « pran lavol<sup>57</sup> » devant ce maître du danmyé : les gens dansaient le bèlè ; du moment où Andréa prit le tambour, les gens se mirent à jouer au danmyé, à se battre dans la ronde et en dehors, jusqu'au lendemain matin. Et le tanbouyé qui jouait auparavant, monsieur Jean ANNETTE, était accroupi près du tambour d'Andréa entrain d'essayer de comprendre ou de s'approprier le jeu de ce dernier. Andréa chantait et jouait en même temps, pourtant, avant, cette prise de possession de pouvoir dans la ronde, Andréa était accroupi près du tambour de Jean ANNETTE, en train de lui demander: « *Konpè, ba mwen fè an ti kou, souplé*<sup>58</sup> »

Dans l'évaluation du document par monsieur MATCHONA, celui-ci nous déclara que cette danse ressemblait plus à la Kalenda des Anses d'Arlet, si bien décrite et enseignée par madame BRIGITTE Odina surnommée *Man Nana*.

Deuxièmement, ayant travaillé beaucoup et ayant observé les gens des Anses d'Arlet dans les entraînements de groupe, dans les fêtes et représentations, la majorité des gestes employés par ces personnes dans la kalenda se retrouve dans le dansé ladja. Ce qui change, c'est l'intention de la gestuelle employée : elle est faite dans une intention de séduction et d'amour. Dans le *dansé ladja*, surtout quand on entre dans l' *amizé ladja* , le rituel du ladja est fait dans l'intention de dominer l'autre, de le mettre hors de combat ou de s'amuser à ce jeu de dextérité.

Troisièmement, dans le contact avec madame Donate LEBEL , celle- ci, citant son père, nous indiquait que dans les *swaré kalenda* , les jeux pouvaient commencer depuis dix-

<sup>57</sup> laissa la place par la force des choses

<sup>58</sup> Compère, permets – moi de jouer un peu, s'il te plaît.

huit heures et demie, dix – neuf heures par le jeu d’amour de la Kalenda, puis vers minuit et demie, une heure du matin, on gardait les mêmes tambours, souvent les mêmes *tanbouyé* (cela dépendant de leurs savoirs, de leurs connaissances) : le chant devenait plus piquant et plus *séré* (le son du tambour était plus excitant ; la membrane était foulée avec le talon)<sup>59</sup> : on était passé au *dansé ladja* . Si madame Donatè LEBEL nous le dit, ici, en Martinique, notons que lors d’un voyage d’échanges et d’études, en Guyane, en 1995, l’Association AM4 rencontra de grandes personnes à Sinamari, qui lui dirent que les *swaré kasé kò* se terminaient vers les quatre heures du matin, par le *dansé ladja* . Ceci laisse supposer et entendre que le *kasé kò* est proche de cette *kalenda* martiniquaise. Certains amateurs de capoyeristes guyanais, en faisant un travail d’enquête dans la population, se sont rendu compte que le *dansé ladja* ne venait pas du Brésil comme on peut le penser aujourd’hui, mais était selon la parole des anciens, originaire d’une danse propre à la Guyane.

Quatrièmement, dans des régions extérieures aux Anses d’Arlet, citons par exemple :

- Monsieur Yvon PASTEL, à Sainte Luce, nous parlant du « dansé ladja » comme une danse, s’exécutant entre hommes et femmes.
- Messieurs Bertin et Joseph REGINA de Basse Pointe, nous parlant du *dansé ladja*, de la *kalenda* et du *dansé wolo*. Il y a une unité indéniable entre le document filmé de 1936 que nous avons eu et les propos de ces personnes, nous parlant soit du *dansé wolo*, soit du *dansé ladja*.
- Monsieur Eugène MELVILLE, du François, qui nous parlait du *dansé ladja*. Nous avons été frappé par le fait que dès qu’un joueur avait jeté un autre, il revenait se mettre accroupi près du tambour, ainsi que le font les danseurs de wolo des Anses d’Arlet (témoignage de madame Eva ANDEOL), mais aussi ainsi que le font les capoyeristes dans la roda (la ronde) au Brésil.
- Nous avons vu monsieur CHABAL Boniface de Sainte Marie danser pour nous le wolo. Nous avons la même gestuelle que la kalenda dite du sud par opposition à la kalenda du Nord, avec des chants qui peuvent être surprenants et qui reprennent certains airs qu’on trouve dans le *gwo ka*.
- Monsieur Richard NEDAN, nous parlant du *dansé ladja*, nous parlera de deux lignes qui dansent et d’au moins deux tambours qui battent la musique, ou parfois d’un ou de plusieurs couples face à face qui pouvaient danser.

---

<sup>59</sup> Terme de la tradition qui désigne le fait d’appuyer le talon sur la membrane à différents endroits pour avoir des sons différents.



- Monsieur LUBER Louis de Bellefontaine nous parlera dans le *dansé ladja* des hommes et des femmes, des hommes et des hommes, des femmes et des femmes qui pouvaient danser. Il nous parlera de deux tambours qui jouent et des femmes qui chantent et qui sont parfois guérisseuses.
- Monsieur AUGUSTE Sainte Croix de Saint Joseph, nous parlera de l' *amizé ladja* et du *goumen ladja* à Saint Joseph avec deux tambours. Interrogé sur la gestuelle, il parlera du *dansé ladja* comme du *dansé danmyé* ;
- Sur la route de Balata, au quartier Bèlème, nous avons rencontré deux témoins (dont un est aujourd'hui atteint de la maladie d'Alzheimer) qui nous parlaient du ladja qui se faisait autrefois, sur le site actuel de tir sportif de l'ACCOM, ancien camp militaire de Balata. Ils parlent au moins de deux tambours et de personnes qui pouvaient battre les *tibwa* sur des bambous, ou chose plus étonnante, sur des petits bancs. Ce que l'on retrouve en Guyane dans le *kasé kò*.

Toute cette génération a entre quatre vingt ans et cent ans, aujourd'hui, et certains anciens sont déjà décédés. Certains ou certaines en ont moins mais sont issus de familles-ressources de la tradition.

A la lumière de ces témoignages sur la gestuelle, nous pouvons émettre l'hypothèse que le *dansé ladja* est l'autre face de la *kalenda*, celle que nous avons découverte aux Anses d'Arlet dans le Sud.

Nous avons été un de ceux qui ont pu approcher madame Odina BRIGITTE, et qui ont pu entendre ses témoignages. Le *dansé ladja* et la *kalenda* semblent être les deux faces de la même danse. Madame Odina surnommée *Man Nana* nous disait : « Lè sé moun- an té ka dansé kalenda, yo té ka brennen ren yo, yo, té ka kasé ren yo, yo té ka désann an mitan talon yo, jounou yo douvan, tjou yo ka foyé fos yo et yo té ka vansé kon sa »<sup>60</sup>. Comment comprendre cette image ? La démonstration nous a été faite par monsieur Richard NEDAN, théoriquement et pratiquement : c'est un geste du *dansé ladja*, qu'il appelle *kolimbo* qui consiste, dans un jeu d'amusement du ladja baton, à descendre le plus bas possible sous les bâtons, mais le même geste peut se faire devant la femme et même sous ou derrière la femme. L'enquête montre que ces gestes peuvent être réalisés par des danseurs en individuels dans

---

<sup>60</sup> Quand les gens dansaient la kalenda, ils balançaient leurs hanches avec frénésie, ils accentuaient fortement (presqu'en cassant) leurs mouvements de hanches, ils descendaient au milieu de leurs talons, les genoux en avant, leurs fesses fouillaient leur tombe et ils avançaient comme cela

des *chanté noel*, voire même dans des bals jusqu'au mariage. . Quand nous remontons dans les archives, l'entité historique qui nous rappelle le plus la similitude existant entre le kalenda et le dansé ladjà est celle de la déesse HATOR, déesse de l'Amour et de la guerre.

## II- 2- Les écrits

Que nous disent les écrits ?

Jacqueline ROSEMAIN, dans son livre *La musique dans la société antillaise 1635-1902, Martinique Guadeloupe*<sup>61</sup>, rattache cette danse d'un point de vue symbolique à la danse de la fécondité de la mort appelée « chica » à Saint Domingue et décrite par le conseiller d'Etat de l'époque, Moreau de Saint - Mery. Elle cite ce dernier décrivant cette danse et fera à la page 21, le commentaire suivant :

« Cette remarque faite par l'auteur doit particulièrement retenir notre attention : « l'art pour la danseuse qui tient les extrémités d'un mouchoir ou les deux côtés de son jupon, consiste principalement à agiter la partie inférieure des reins en maintenant tout le reste du corps immobile ».

En effet, ses caractéristiques sont les mêmes que pour la biguine. La danse de la guerre était la plus secrète et pour cause, aucun auteur de l'époque ne l'a décrite. Les historiens parlent de danses sanguinaires, de cultes sacrificiels. C'est en effet juste. Ces cérémonies autours desquelles étaient dansés le kalenda, car le Dieu de la Mort est aussi celui de la guerre, s'achevaient par une danse guerrière au cours de laquelle le plus faible des lutteurs était mis à mort.

Est – ce un effet du hasard ? Cette danse connue sous le nom de *laguia* à la Martinique et de *léroz* à la Guadeloupe, est avec la biguine, les deux danses africaines qui ont perduré. [...] cette danse était l'affaire des initiés. Elle préluait à toute révolte et affrontement grave. Les esclaves l'appelaient aussi « danse a lan mô ». Seuls ces rythmes la signalaient aux non initiés. Alfred METRAUX dans *le Vaudou haïtien*, p. 75, inclue la danse de la guerre dans le rite pétro. Toute fois, il précise que dans certaines communautés, le terme de pétro est rangé sous l'épithète de *lomba*. Nous pensons aussi que c'est le nom que lui donnaient les esclaves de la Martinique, après le rapprochement suivant : après la dernière guerre mondiale, la Martinique fut gouvernée par l'Amiral ROBERT. La sévérité avec laquelle il gouverna le fit détester de la population. Lorsqu'il quitta l'île, elle lui dédia une chanson vengeresse perdurant en cela les traditions culturelles africaines : *bo fè-a* (embrasse l'épée). Le *laguia* est aussi connu sous le nom de « damier ». Ce mot viendrait du jeu de dames. Il serait le signifiant symbolique du noir contre le blanc, de l'esclave contre le colon. »

Nous sommes d'accord avec Jacqueline ROSEMAIN sur le fait que le ladjà est aussi connu sous le nom de danmyé ; par contre, nous ne partageons pas son avis sur l'origine symbolique qu'elle lui confère. Nous citons quand même tous ces propos, parce que peut être, dans la recherche, certains éléments nous ont échappé.

Le livre de Jacqueline ROSEMAIN *La musique dans la société antillaise 1635-1902, Martinique Guadeloupe* a été écrit en 1986. En 1987, paraît le livre de Pierre

---

<sup>61</sup> p 20

PLUCHON *Vaudou, sorciers empoisonneurs*. Que trouve – t- on sur le kalenda mais aussi sur le *dansé ladja*?

A la page 58 de son livre, Pierre PLUCHON écrit :

« L'ancien régime n'aime guère les rassemblements porteurs de désordres et d'insubordinations mais à l'Amérique, il y a d'avantage que ce réflexe simple. La haine répétée que le Dominicain voue au Kalenda ne s'explique pas seulement par de banales raisons de police, mais par autre chose qu'il tait : la survivance des croyances africaines. D'ailleurs, le religieux se découvre lorsqu'il raconte de manière expurgée les rites funéraires des noirs incontestablement marqué par le vaudou [notons que dans cette référence, Pierre PLUCHON parle de la position du Père LABAT sur le kalenda qui viendrait du royaume d'ARDA du Dahomey. LABAT écarterait toute allusion à la superstition et condamnerait cette danse pour ses mouvements des plus déshonnêtes.] L'homme n'est pas dupe mais cache la vérité ; peut être pour dissimuler une certaine faillite de l'évangélisation. »

Ceci nous montre un peu les objectifs de la répression : on interdit aux noirs de danser non pas parce que la danse est « déshonnête » mais tout simplement parce qu'elle leur permet autour des assemblées de garder intact, leur culture, leur religion, leur façon de penser et que par conséquent, ils peuvent continuer à exister en tant qu'entité différente non reconnue certes, déchue au rang d'esclaves, mais continuant tout de même à exister. Par la même, ils peuvent développer une capacité de résistance. Le système colonial tel qu'il a été fait, après avoir assassiné les Caraïbes, ne peut souffrir d'une autre résistance, d'ailleurs ne peut tout simplement pas l'admettre.

Continuons sur *le kalenda*. A la page 64,

« Le 23 mai 1772, nouvelle ordonnance des administrateurs généraux. VALLIERE et MONTARCHER interdisent une fois encore toute espèce d'assemblée et d'attroupement d'esclaves ainsi que les danses de nuit ou kalenda. Ces *kalenda* à la sonorité mystérieuse qui appartiennent au cérémoniel vaudou, avaient fait une entrée discrète dans la législation de la colonie, le 15 janvier 1765. Le gouverneur général réorganisant la marine, sous le nom de Première Légion de Saint Domingue, avait inscrit parmi les missions de ce corps celle de dissiper les assemblées et *kalenda* des nègres. Mais ni en 1765, ni en 1772 ni encore dans l'ordonnance royale du 11 mars 1785 qui interdit aux gens de couleur de s'assembler aux danses de nuit ou kalenda, il n'est jamais fait allusion du caractère vaudou de ces manifestations. Pourquoi ce silence ? Par respect pour la religion officielle ? Peut être, mais surtout semble – t – il pour ne pas évoquer un sujet considéré comme tabou c'est – à – dire lourd de secrets et de menaces. ».

Il continuera plus loin en disant :

« L'opinion coloniale quant à elle, adhère au courant qui inspire la répression administrative. Sa démarche cependant, ne se nourrit pas au seul fait répréhensible mais aussi au mécontentement politique. On découvre l'origine du mal, dans le défaut de police des nègres, particulièrement dans les villes, dans le philosophisme, doctrine du laxisme, et enfin, dans l'ordonnance du mois de décembre 1784 où le Marquis de Castries, secrétaire d'Etat de la Marine, humanise la condition des esclaves en leur accordant des droits [...] cette réflexion sans dénoncer la magie africaine et ses dangers, préfère assimiler le vaudou au désordre public. « Beaucoup de nègres précisent le mémoire ne sortent au Cap qu'avec un gros bâton et chaque jour de fête, on trouve à la Providence, à la Faussette et au Petit Carénage des attroupements de

deux milles nègres faisant le calinda tous armés de bâton, buvant du tafia. Et jamais ces fêtes que la police n'empêche pas ne finissent sans querelle et sans combat ».

De l'origine du dansé ladja, deux auteurs le situent dans les kalennda. Si nous faisons une incursion dans la thèse de T.J.OBI, que trouvons – nous ?

Les passages qui seront cités, sont extraits du paragraphe intitulé *La kalenda et les révolutions dans les grandes Antilles Francophones*. Nous invitons les lecteurs à lire de la page 142 à la page 151.

« Si les combats de baton aidaient le passage paisible vers le domaine des ancêtres, cela ramenait un peu d'honneur à ceux qui cherchaient à se libérer durant leur vie du système oppressif de l'esclavage racial qui les retenait. Sous ce système, ils utilisaient les combats de bâton comme des moyens de se battre pour leur honneur individuel à travers les duels et selon les circonstances de se battre pour leur honneur collectif dans les révoltes qui cherchaient à renverser entièrement ce système d'oppression<sup>62</sup> ».

Nous ajouterons que ces combats de bâton étaient présents dans toutes les révoltes : celles qui cherchaient à renverser entièrement ce système d'oppression, mais celles aussi qui cherchaient, par l'intermédiaire de grève ou de révoltes, à améliorer leur conditions de vie, ou qui remettaient en cause l'injustice social du système.

Les grèves marchantes de 1900 jusqu'à la départementalisation, l'insurrection du Sud de 1870, la révolution de 1848 peuvent en témoigner. Ceci est présent dans la tradition orale. Nous citons madame TISPOT aujourd'hui décédée, monsieur MARECHAL de Sainte – Marie qui signalera l'importance des traditions guerrières dans les grèves des ouvriers agricoles. Nous citons également monsieur Georges ORANGER qui nous parlant de décembre 59, montrera comment des barricades étaient érigées et comment, par des jets de pierres, le peuple Martiniquais d'origine noire harcelait les forces coloniales de répressions. A ce niveau, les quartiers populaires de Fort de France ont été des centres de ralliement et de résistance à cette oppression : Morne Pichevin, Terres Sainville, Trénelle, Citron, Bò Kannal, Sainte Thérèse.

Après ce passage, T.J. OBI nous parlera des combats de bâton largement répandus dans les pratiques sociales des Africains et de leurs descendants dans toutes les Amériques : au Brésil dans la Capoeira, au Venezuela, dans l'art de bâton appelé *garrote*, en Caroline du Sud, aux Etats – Unis et même en Nouvelle Angleterre, où les festivals encadrant les élections de leader noirs, étaient marqués par des combats, combats de bâton inclus.

T. J. OBI parle pour les Antilles Francophones des combats de bâton présents dès la moitié du XVII ème siècle, c'est – à – dire dans les années 1600 et attachés au sens de

---

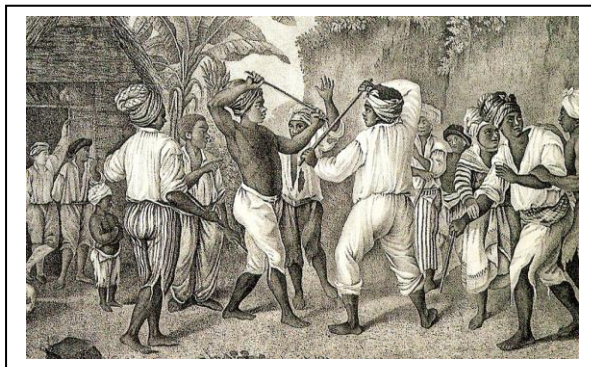
<sup>62</sup> Traduction faite par nous mêmes

l'honneur des esclaves. A la page 143, nous le citons, car cela concerne directement notre propos :

« Néanmoins, un style particulier d'utilisation du bâton se répandit dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. On appelait plus souvent ce style kalennda, bien que également d'autres noms fussent également utilisés (la note renvoie aux mots jankoulib, konba baton, mayolè). Ce terme était vraisemblablement dérivé du nom d'une forme large de musique et de rituels et était ainsi appliqué à d'autres danses et rythmes également. Tandis que les Africains ont trouvé un moyen de perpétuer les combats de bâtons par la kalenda, l'art était rituellement lié au peuple de l'Angola qui étaient habituellement rassemblés dans l'ethnonyme « congo ». Plusieurs bâtons furent « montés » avec les pouvoirs des ancêtres d'Afrique Centrale, c'est pourquoi, il fallait les « nourrir » afin de garder les esprits en paix. En Martinique, le bois pour la préparation des combats de bâton fut nommé d'après la nation Mongongue d'Afrique Centrale, et vers la fin du XVIIème siècle, certains bâtons furent préparés rituellement de façon à ce qu'ils causent une douleur chronique au moindre contact. Pareillement, à Saint Domingue, ils étaient souvent faits d'un bois spécial appelé koko makak et associés aux zam kongo (armes spirituelles d'Afrique Centrale).

On prétendait même que les unités de combat Kromanti du Surinam appelaient leur bâton, bâton du Congo. Dans les années 1780, un esclave de Saint Domingue appelé Jérôme (surnommé Pâteau) fut arrêté pour la vente d'un attirail religieux dérivé d'Afrique Centrale « mais par-dessus tout, les bâtons de combat appelés mayambo, dans lesquels étaient placés des poudre maman – bila [des médicaments du Congo] par le moyen d'une perceuse. Cela donnait la capacité de se battre sans se mettre en danger lui-même, face à un autre esclave dont le bâton n'était pas un mayombo<sup>63</sup>.

L'emploi de ces bâtons a pu être influencé par les postures de corps des rituels d'Africains Centraux. Ces postures se faisaient en tenant le bâton aux deux extrémités comme un moyen de protéger le corps physiquement et spirituellement simultanément<sup>64</sup>. Cette méthode de défense distinctive était au cœur du kalennda et était manifeste dans la seconde moitié du XIXème siècle<sup>65</sup>. Néanmoins, si le style particulier de l'utilisation des bâtons était reconnu comme lié aux traditions d'Afrique Centrale, il a été adopté par les communautés noires, dans toutes les Amériques indépendamment des origines ethniques de chacun. Ainsi, les combats de bâton style kalennda étaient un art partagé par tous les hommes, dans toutes les bamboulas, ceci reflétant son rôle dans la construction de la communauté ».



Combat baton. Les styles distinctifs de la kalennda furent capturés par AGOSTINIO BRUNAS, un artiste de Rome qui a peint des combats de bâton durant son séjour à la Dominique de 1765 à 1775 entre les esclaves français et esclaves anglais.

<sup>63</sup> Note de l'auteur du travail : au Diamant, a existé une danse appelée « Mayoubé » qui était décrite par les Anciens de la Grande Anse, aux Anses d'Arlet et par madame Julienne ATTI du Diamant, comme étant la sœur de la kalennda.

<sup>64</sup> Commentaire personnel : confirmé par M. Moustin pour les deux cas et M. LAVIOLETTE dans la dimension physique)

<sup>65</sup> Note de l'auteur : et jusqu'au début du XXIème siècle quand on est assez ouvert pour aller chercher l'information.

## II- 3- Le travail de l'AM4

d'après les éléments recueillis auprès de : madame Eva ANDEOL, monsieur Silormon PRIAM, madame Donate Lebel (citant son père, monsieur Lebel) des Anses d'Arlet, monsieur Denis MATCHONA des Trois-Ilets, monsieur Louis Camille CHAVERI - MOUTOU (surnommé *Likami*) du Vauclin, monsieur Félix RAPON du Gros-Morne, monsieur NEDAN Richard de Ducos, monsieur Louis LUBER de Bellefontaine, monsieur CACHACOU, Ismain de Rivière Salée, l'AM4 va systématiser la pratique dansée du ladja : la *Bidjin ladja* .

Dans sa première dimension, celle de la danse, le ladja peut être dansé homme/homme, femme/femme/, homme/femme, ou en individuel.

On relève plusieurs aspects de la danse :

1- (sources : NEDAN Richard de Ducos, Louis LUBER de Bellefontaine et certains témoins qui préfèrent garder l'anonymat) : danse en deux lignes (une ligne homme, une ligne femme).

T.J. OBI, dans son livre, à la page 29, avance :

« La caractéristique culturelle de cette danse semble provenir d'Angola, particulièrement, les lignes d'opposition entre hommes et femmes, l'isolation pelvienne, les mouvements de cour amenant le rebond ventre – cuisse appelé semba en Angola. C'est la gestuelle de cour et de semba qui a fasciné les observateurs européens de la danse. Les planteurs savaient que les bamboulas clandestines pouvaient mener à des révolutions et certains esclaves pouvaient danser jusqu'à l'aube. En conséquence, certains planteurs organisaient des danses locales qui prenaient place dans des lieux contrôlés après la messe du dimanche jusqu'à minuit ».

2- (sources : la grande majorité des témoins cités) : danse par couples, en dispersion.

Les *Jes* utilisés (dans leurs multiples expressions) sont : *kouri*, *maché*, *balansé* (« *ago dé bô* » cf. Richard NEDAN), *bodzè*, *nika*, *bidjin*, *aléviré* (appelé encore « *piétiné aga* » cf. Richard NEDAN, ou encore « *pa kolibri* » ou « *pa kilibri* »), *lélé*, *kabel andéwò won kò* (appelé encore, dans certaines de ses formes, « *chasé kwazé* »), *tonbé lélé*, *djaka* (dans la forme deux appuis ou trois appuis sur une mesure), *fiolé*, *zavokaflo*, *tjotjo* (appelé encore « *donsat* » cf. Richard NEDAN), *grajé*, et une grande utilisation de *jes chapé* (avec une dimension acrobatique importante). Utilisation aussi du « *karé kò* » : « *fanm ka karé épi bonda-yo, nonm ka karé épi zépol-yo* »<sup>66</sup>

3- « *Jé-a* », le jeu pratiqué à partir de cette gestuelle présente une expression, une identité guerrière indiscutable qui ne se traduit pas uniquement dans la menace ou la démonstration de

<sup>66</sup> Les femmes provoquent ou pavoisent avec leurs fesses, les hommes avec leurs épaules. cf. Richard NEDAN.

coups mais par des feintes, des ruses se manifestant dans l'expression du visage ou l'expression du corps, des esquives contre attaques, des parades répétées pour montrer à l'autre qu'on lui est supérieur, des passages à plusieurs niveaux de corps, mettant perpétuellement l'adversaire en situation de danger des *véglaj*... Un répertoire de ces jeux devrait être élaboré.

#### II- 4- Le rôle des femmes

Précisons que madame Donate Lebel et monsieur Louis LUBER indiquent que, sur la côte Caraïbe, les chants sont plutôt interprétés par les femmes. T.J. OBI, à la page 130 de son livre éclaire ce point :

« Bien que les combattants étaient principalement des hommes, les femmes jouaient vraisemblablement un rôle important dans ces cercles également. Bernard MOITT relève que les femmes jouaient un rôle dominant dans plusieurs des sociétés qui parrainaient de telles bamboulas, et puisque certaines étaient connues pour être constituées exclusivement de femmes, les femmes auraient pu avoir eu un leader chip pour les événements globaux. Les femmes chantaient également pour ces cercles de danses et rivalisaient entre elles pour le mérite de la composition musicale. Ainsi, alors que Butterworth reste silencieux sur le sujet, il est possible que des femmes aient été rivales vocalement dans le même cercle, pendant que les hommes rivalisaient physiquement »

Ce passage met en évidence ce que nous avons pu nous même observer et dans le *kasé kò* guyanais et dans les kalenda du Sud de la Martinique .être toujours devant, chanter plus que l'autre ou empêcher l'autre de chanter, veiller à ce que l'on interprète sont des pratiques présentes dans la tradition présente du dansé ladja et de la kalenda en Martinique.

Dans la pratique de certains groupes folkloriques, ces pratiques peuvent être des façons de gagner des contrats dans le marché du folklorisme.

La plupart des témoins de la côte Caraïbe (Eva ANDEOL, Silormon PRIAM, Donate Lebel des Anses d'Arlet, Denis MATCHONA, de Richard NEDAN, Louis LUBER, Julienne ATI indiquent que la musique est jouée par deux ou trois *tanbou déjanbé*, voire quatre selon certains (*Man Ati, Man ANDEOL*). Monsieur Auguste SAINTE – CROIX de Saint Joseph signale que le dansé ladja s'exécute aussi avec deux tambours. Dans les autres régions, c'est la pratique avec un seul tanbou qui domine.

Le « *dansé ladja* » se pratique après les *koudmen*<sup>67</sup>, ou encore près des *maré pak pwason*<sup>68</sup> ou encore le samedi soir ou le dimanche après-midi ou en soirée. Aux Anses d'Arlet,, la pratique du « *dansé ladja* » prolongeait les moments de « *dansé kalenda* ». Au

<sup>67</sup> Pratique de solidarité dans le travail où les gens se constituaient en groupe et se donnent mutuellement des journées de travail à des moments précis

<sup>68</sup> pratique qui consistait à emprisonner les poissons dans le filet qui servait comme une sorte de parc pour retenir prisonniers les poissons dans l'eau de mer

Vauclin, monsieur Etienne BARRU disait qu'il a existé des formes composites entre le danmyé et le ladja. Ceci s'appelait *danmyé – ladja*. Dans cette approche, le ladja était dansé, mais on pouvait entrer au corps à corps en lutte. Monsieur BARRU nous posait la question suivante : « selon toi, qui est le plus fort ? Un boxeur ou un lutteur ? » Et il nous répondait : « à moins que le boxeur ait le temps de « voler » le lutteur, dès que celui-ci n'a pas peur des coups et est capable d'entrer sous ceux-ci en se protégeant, ce qui implique qu'il les prend là où il peut les encaisser, normalement, le lutteur doit battre le boxeur. »

Monsieur Macaire LEPEL du Lamentin, témoignera de la présence du *dansé ladja* dans les veillées, et là, il nous parle pas du ladja à mains nues mais aussi du ladja avec baton.

Madame Abdonize BERDRIX parlera du *dansé ladja* dans les veillées. Monsieur Ivonné RENOVA, aujourd'hui décédé, parlera du dansé ladja. Il dira comme monsieur Yvon PASTEL et comme monsieur Ismain CACHACOU, que le dansé ladja pouvait se faire avec deux tambours. Il précisera qu'il y avait un tambour *déjanbé* (sur lequel on s'assied), un tambour *dibas* et deux paires de *tibwa*. Messieurs RENOVA et CACHACOU diront que le *dansé ladja* n'était pas éloigné des *dansé kalenda*, que c'était de véritables orchestres avec harmonica, violon et clarinette qui jouaient cette musique. Ils avanceront ces propos par rapport au danmyé qu'ils trouvaient beaucoup plus sec. Monsieur Ismain CACHACOU, ainsi que monsieur RAPON du Gros – Morne, diront qu'il y avait le *dansé ladja*, le *amizé ladja* et le *goumen ladja*. Cette dernière pratique étant très dangereuse, car pouvant impliquer la mort. *L'amizé ladja* comme le *goumen ladja* intègrent la danse dans leur pratique. Monsieur Ismain CACHACOU précisera que les jeux de bâtons dans les veillées font partie du *dansé ladja*. Ils ne se pratiquaient pas seulement dans les veillées, mais aussi, là où il y avait des rassemblements d'hommes ou de personnes, par exemple près des épiceries, pas très éloignés des croisées. Le chanteur Bernard PAGO dit Marcé confirmera cela pour Saint – Joseph.

Madame RENOVA nous parlera des combats de femmes inspirés du ladja, après l'école, ou même plus grande au moment des règlements de compte : elle nous parlera de deux techniques particulières : les morsures (*modé moun – an*) et les coups de poing avec une technique particulière où le pouce dans la manière de fermer le poing passait entre l'index et le majeur repliés et diminuait en intensifiant la surface de frappe.

Monsieur LAYEUX René de Sainte Anne, habitant maintenant les Trois Ilets, nous parlera du ladja dans les veillées mortuaires ; enfin madame SYLVESTRE Marie – Alice de Fonds Panier, à Ducos, témoignera aussi du dansé ladja dans les veillées mortuaires. Donc, il n'y a pas longtemps que cette pratique a disparu de ces espaces car des personnes de soixante et moins peuvent en témoigner.



Pourquoi le ladja était –il joué dans les veillées mortuaires ?

Selon T.J. OBI, les veillées mortuaires où se faisaient de grandes fêtes organisées par les convois, étaient l'événement idéal pour que puisse s'exprimer le rituel de la kalounga. Nous le citons :

« Écrivant sur les Etats-Unis, Sterling STUKEY examine ce cercle angolais dans les vies religieuses des esclaves et conclut que le cercle dans le sens inverse des aiguilles d'une montre est en premier lieu dérivé d'un rituel d'Afrique Central visant à évoquer les ancêtres. Comme dans l'engolo, on croit que les danseurs ancestraux du ladja veillent sur les combattants du ladja et leur donnent le pouvoir dans lequel les combattants pouvaient puiser. De plus, comme dans l'engolo, cet héritage des pouvoirs ancestraux appelés secrets du ladja, séparait les vrais maîtres des pratiquants occasionnels. Raoul GRIVALLIERS croyait complètement au pouvoir du secret du ladja transmis par ses ancêtres : « avec la prière et le secret du ladja, je pourrais soulever ma maison. Il est arrivé que malgré leur petite taille, des gens ont pu avoir une telle force. L'essence pugilistique d'Afrique Centrale des formes de combat est confirmée par l'analyse du style. Les différentes positions de défense, les roues et les coups de pied tournants, les positions dansées font du ladja, un dérivé d'une base pugilistique. »<sup>69</sup>

A la page 138, il continuera :

« Les arts de combat des communautés esclaves ont joué un rôle crucial dans les rituels qui aidaient les âmes des esclaves à faire des voyages de retour vers la Kalounga. Plusieurs africains et leurs descendants dans les Caraïbes francophones sont morts du fait des conditions de travail sur les plantations. Les maladies, la surcharge de travail, les accidents, les punitions sévères, le changement de régime et la malnutrition ont pris des parts énormes au sein des populations africaines des Antilles Françaises. »

Documents à l'appui, OBI nous dira que dans un groupe moyen d'Africains emmenés dans ces îles durant le XVIIIe siècle, la moitié serait morte en huit ans. Pour eux, cette mort n'était pas la fin mais un passage pour le retour dans leur communauté natale à travers la kalounga. Les Africains rendus esclaves n'oubliaient pas leur terre natale et gardaient en elle, le rêve d'y retourner.

A la page 139, il continue son analyse en disant :

« Egalement dans les Antilles françaises, plutôt d'être vus comme des moments de tristesse, les enterrements étaient vus par les esclaves et leur progénitures comme des moments de célébration. Les communautés esclaves croyaient avec cœur que les êtres aimés ne les quittaient pas mais s'en allaient rejoindre les ancêtres, où ils deviendraient une force guide depuis leur vie à travers la kalounga. Certains Africains, particulièrement les Biafrans croyaient tellement fort en cela, qu'ils étaient réputés pour les suicides qu'ils faisaient afin d'accélérer leur retour au lieu de continuer dans cet état d'oppression. Michel René ILLARD d'AUBERTEUIL, qui vivait à Saint Domingue dans les années 1760, était d'avis que les esclaves n'avaient pas peur de la mort et Moreau de SAINT MERRY a remarqué en particulier chez les Igbos, que la mort « loin de les effrayer, semble plutôt leur offrir quelque chose de séduisant car ils croyaient en la migration de l'âme. Pour contrer cela, les planteurs propriétaires français à Saint Domingue, mutilaient le corps des esclaves africains qui se suicidaient, pour effrayer les autres qui suivaient ce chemin, en déclarant que leur corps mutilé ne serait pas capable d'effectuer le voyage en entier. »

---

<sup>69</sup> cf. p. 136 du livre déjà nommé

Et T.J. OBI nous dit encore bien des choses que nous ne saurions retransmettre ici.

Quittons T.J. OBI et revenons à notre enquête.

Monsieur Silormon sur la musique des kalenda, que dans la commune des Anses d'Arlet, il y avait trois tambours : « *an tanbou labas, an tanbou ka foulé, an tanbou ka matjé sé dansè-a .*»<sup>70</sup>

## II- 5- Une pratique particulière : la *bidjin ladja*

Source : expression utilisée par Avide Siméon, Georges Oranger ; pratique expliquée par Adolphe Duranty dit Albert.

Deux danseurs (hommes) dans le won. La pratique consiste à être dans la cadence de combat, à montrer les coups (de pieds ou de poings) sans les porter. Il n'y a pas de lutte.

Dans ce cadre, certains jeux pouvaient être développés :

- prendre le chapeau de l'autre en évitant qu'il prenne le vôtre
- projeter son chapeau au visage de l'autre pour l'aveugler et tenter de prendre le sien
- dans le cas où un chapeau se retrouvait au sol, tenter de le prendre avant l'autre ou empêcher l'autre de le prendre
- essayer d'enlever la pochette de l'autre
- tout en dansant, produire des sons en frappant les mains sur différentes parties du corps ou l'une contre l'autre (le corps est à la fois danseur et instrument). La vocalisation (cris, sifflements de serpent) était possible aussi.

Le *bidjin ladja* se pratiquait en ouverture du moment des combats *danmyé*.

L'orchestre était composé de *lavwa*, *lavwa dèyè*, *an tibwa*, *an tanbou*<sup>71</sup>.

Dans nos enquêtes, cette pratique a été mentionnée par monsieur Etienne BARRU du Vauclin. Pour certaines personnes, messieurs LAYEUX, Ismain CACHACOU, Yvon PASTEL Yvon, le *ladja* était aussi une danse et se dansait hommes et femmes, avec l'orchestre de tambours, renforcé parfois par un harmonica, un accordéon ou une clarinette. Ce qui laisse supposer que dans certaines communes comme Rivière Salée et Sainte – Anne, ils ont pu voir ces formes d'expression du *ladja*. Donc, celles – ci auraient perduré au moins jusqu'en 1960, soit entre vingt- cinq et trente ans après la départementalisation.

Nous citons ces deux personnes parce que ce sont elles que nous avons filmées mais beaucoup d'autres nous parlent du *dansé ladja* comme d'une danse. Monsieur RAPON nous dira à l'instar de monsieur Marie DESTON, qu'il y a le *dansé ladja*, l'*amizé ladja* et le

<sup>70</sup> Un tambour qui faisait la basse, un tambour qui « foulait », un tambour qui suivait les danseurs.

<sup>71</sup> L'orchestre était composé d'un chanteur, de chœurs, d'un joueur de *tibwa*, d'un *tanbouyé*

« *goumen ladja* ». Pour lui, ladja et danmyé sont la même chose. Le *goumen ladja* était quelque chose de dangereux qui pouvait se faire sans ou avec armes ; et que le danmyé, qui était à l'origine une forme de lutte, reprendra à son compte, le *dansé ladja* et l'*amizé ladja*. Monsieur DADOU de fonds Maçon nous dira que l'une des formes les plus dangereuses du *konba danmyé* était le *konba ladja*, car c'était véritablement une guerre qui se menait : elle était sans foi, ni loi. Et que c'était dans les *konba danmyé*, notamment dans le *goumen danmyé* (il distinguait le *goumen danmyé* propre et le *goumen danmyé ladja* qui était une forme particulièrement dangereuse du *goumen danmyé*, car cette forme pouvait se faire avec ou sans armes). C'est aussi de cette forme que nous parlera monsieur Serge SATURNIN de Rivière Salée en nous disant que cela finissait toujours mal car il y avait des blessés et parfois des morts et que c'est l'une des raisons qui ont fait que l'on a interdit le danmyé. Monsieur Vava GRIVALLIERS nous parlera de ces combats qui se faisaient entre Pérou et le Morne Des Esses, à Sainte Marie, où il y avait des morts. Dans les *swaré bèlè* actuelles, les danseuses bèlè d'un âge avancé comme madame Gercès Bertinote née BELLANCE, ou même plus jeune comme madame Marie Victoire PERSANY s'opposent à la pratique du danmyé car elles disent que cela va mal se terminer et risque d'entâcher le bon déroulement de la manifestation.

Enfin, nous ne pourrions terminer sur cela sans citer le témoignage de madame Monique CATAYER qui nous dira que sa grand-mère qui a connu le temps de Saint Pierre, quand celle – ci allait danser dans les bals, disait « man ké alé ou man ka dansé la kalida ou la kalenda » et sa mère confirmera ce témoignage et nous montrera comment dans le *dansé bigin* on pouvait « woulé dé bò ». Woulé dé bò (à mettre en relation avec le *dansé wolo*.) pourtant, elle dansait la biguine ou ce qu'on allait appeler plus tard la biguine. A l'époque, les batteries d'aujourd'hui étaient appelées « jazz ».

Quand on résume tous ces témoignages, on constate que le *dansé ladja* est lié à la kalenda et à la biguine. La kalenda, elle-même semblant être liée au *dansé wolo*. Nous en avons émis l'hypothèse et tous les éléments que nous rassemblons viennent un peu l'étayer : le *dansé ladja* apparaît comme le côté guerrier de la kalenda et ceci peut expliquer pourquoi certains anciens, parfois méconnaissant toute l'histoire et la pratique du ladja et du danmyé chez nous, vous disent que le ladja n'est qu'une danse, parfois certains le disent en restant dans la logique du masque. Ceci expliquera pourquoi on retrouvera cette danse dans les veillées et dans leurs jeux mais pas seulement là : devant les boutiques ou encore les lieux où il pouvait y avoir certains rassemblements, par exemple sur l'habitation après la paye.

Jacqueline ROSEMAIN parle de la kalenda de la mort, en se référant à la chica qui a été dansée à Saint Domingue (mais aussi en Martinique) et au ladja qui, selon nous, ne serait que la forme guerrière de la *kalenda*. Ceci expliquera pourquoi on retrouve cette danse dans les veillées et dans leurs jeux mais aussi devant les boutiques ou encore les lieux où il pouvait y avoir certains rassemblements, par exemple les habitations après la paye. Le chanteur Marcé le confirmera. Il a été élevé près de la boutique de sa grand-mère, à Saint-Joseph, près de la Rivière Monsieur (qui se jette dans la mer à Volga Plage). Il n'y avait pas de veillées mortuaires à ce moment près de la boutique, pourtant, les mêmes *jé baton* se faisaient.

# Synthèse

### 1- Le wolo et le ladja sont des pratiques intégrées.

Suite aux éléments que nous avons pu recueillir et à l'approche générale du ladja, il apparaît que ces deux arts distincts sont déjà intégrés. En effet, la pratique du wolo perdure encore, grâce à une école de l'AM4 qui a pris le soin de recueillir l'héritage des anciens dans ce domaine. Par contre, ce qu'on a appelé le wolo à terre qui se faisait dans le sable, est intégré dans une forme de combat à terre du ladja et du danmyé.

Certains anciens qui n'aimaient pas l'eau, nous ont dit qu'ils n'ont pas fait le wolo dans l'eau (ils n'aimaient pas cet élément), mais ils l'ont fait à terre. Donc, ce que nous avons pu voir des combats dans l'eau, dans du wolo, n'est qu'une des pratiques intégrées du danmyé. Et ceci est très intéressant, car il montre que le danmyé a intégré le wolo dans sa pratique, mais pas de la manière dont le wolo existait. En effet, dans la première partie réservée au wolo, nous constatons qu'il n'est pas seulement une pratique individuelle de combat, mais qu'il est aussi une pratique collective.

Toujours, dans ce même ordre d'idées, le ladja avait déjà intégré en son sein, les pratiques du wolo, mais avait combiné, dans sa pratique, ce que T. J. OBI a appelé la boxe à claques, à savoir le kandéka de l'Angola et du pays Congo. Monsieur Marie DESTON, au détour d'un entretien, comme si de rien n'était, nous disait que, quand on s'amuse au danmyé, on peut donner des coups avec les pieds, mais on ne doit pas frapper trop fort avec les mains fermées, donc on frappe avec la main ouverte. Et, dans cette façon de frapper, il nous montrait le revers de main, la gifle, les bords extérieur et intérieur de la main. La pratique des arts de combat nous a appris que cette façon de frapper peut être tout aussi dangereuse, voire plus que celle de frapper avec le poing fermé. Si la remarque de monsieur Marie DESTON se situe dans *l'amizé danmyé*, n'indique-t-elle pas aussi une survivance de cette boxe à claques présente en Angola?

Le ladja ne s'arrête pas là : il a aussi intégré, en dehors de cette boxe à claques dont nous verrons les coups à travers l'enquête réalisée sur la boxe du danmyé, tous les coups de poings présents dans la diaspora. Il apparaît comme un art de combat dansé où est intégrée une boxe pieds - poings avec coups de tête, coups avec les membres supérieurs (poings, mains, coudes), coups avec les membres inférieurs (genoux, pieds). L'art du ladja était déjà constitué : il s'accompagnait de saisies mais à certains endroits, jusqu'en 1936, la lutte n'y était pas incluse, ainsi que le montre le document de Katherine DUNHAM datant de cette époque. La lutte existait à part en tant que forme de combat et continue d'exister dans cette spécificité. Boxe et lutte n'étaient pas encore intégrées à travers le ladja et le danmyé, dans

tous les espaces du pays. Par contre, à certains endroits, tels qu'à Sainte – Marie, Saint – Esprit, Basse – Pointe, Fort- de – France, ce processus avait déjà commencé.

Monsieur Serge SATURNIN nous disait que les mains étaient utilisées, soit comme appui lors des passages au sol, soit comme élément de parade et de protection. Dans les années 1967 – 1968, même le ladja pouvait se dérouler sous une forme plus proche du wolo que du ladja connu.

Et cette remarque en implique une autre. Selon l'adversaire en face, à partir des éléments de combats que l'on connaît, on peut adapter sa défense et sa contre – attaque, en fonction des points faibles et des points forts de cet adversaire, comme dirait madame Siméline RANGON : « *jé – a bel, observasion ki tout* »<sup>72</sup>.

Ainsi, déjà, dans la seule pratique du wolo et du ladja, nous avons un art qui peut s'adapter aux nuances et spécificités du combat de l'autre.

## 2- Le wolo et le ladja sont des pratiques dansées.

Le wolo dans l'eau n'est pas un art dansé, mais selon monsieur Ismain CACHACOU, il pourrait se dérouler avec les chants du ladja sur la pratique de plage. Par contre, si nous nous référons principalement aux témoignages de madame ANDEOL, de messieurs REGINA Joseph et Vava GRIVALLIERS mais aussi de bien d'autres, par exemple madame DORME de Fonds Maçon, le wolo était dansé, ainsi que le ladja. Dans ce que nous avons rencontré dans la danse de ces deux arts, il semblerait, toujours, selon nous, que la pratique dansée du wolo soit antérieure à celle du ladja ou soit différente. Quelles sont les raisons qui nous portent à le croire ?

Dans le wolo, existeraient :

- le pas de biguine ou ce que madame CATAYE Monique et sa mère ont appelé *woulé dé bò* qui est en fait un pas de biguine plus accentué au niveau des hanches. Il est aussi décrit de la même façon ou simplement comme pas de biguine plus accentué par madame Eva ANDEOL et par monsieur Joseph REGINA ;
- le *woulé boutey* qui est, dans le danmyé, une technique de déplacement et de combat avec saisie des jambes (consiste à rouler à terre, saisir les jambes de l'autre, le jeter et se déplacer), est décrit par madame ANDEOL, comme une technique de danse ;
- la technique du *bésé ba* qui peut s'exécuter d'au moins trois façons différentes :

---

<sup>72</sup> Le jeu est beau, mais l'observation est primordiale

- à partir des genoux. Dans un mouvement tournant des genoux collés qui entraîne le reste du corps, la personne descend doucement accroupie et remonte de la même façon debout : ceci répété plusieurs fois de suite devient un excellent exercice et jeu où on travaille la résistance des cuisses ;
- ce même exercice peut être prolongé avec les jambes écartées, légèrement l'une devant l'autre. Il peut se terminer dans la position assise à terre, entre les talons, avec mouvement du dos qui va se coucher au sol en arrière et mouvement du buste qui va se coucher au sol en avant ; ceci se fait simultanément par l'homme et par la femme ; ce qui fait du *bésé ba* un jeu éminemment sensuel ;
- un troisième mouvement plus rapide où le corps de la personne est saisi d'un mouvement ondulatoire brusque et rapide et où elle descend rapidement sur ses talons. Cette danse s'exécute avec deux tambours au Robert, avec trois tambours aux Anses d'Arlet, avec un tambour à Sainte – Marie.

Exemple : « *sé manmay-la bésé ba, bésé ba, bésé ba ! bé - sé ba.*<sup>73</sup> »

C'est sur le dernier « *bé sé ba* », que le mouvement ondulatoire se fait et que la personne se retrouve accroupie.

Nous connaissons tous ces gestes de danse, à partir du kalenda ou de ce que nous avons appelé, à l'époque, la kalenda du sud. Il a fini par se faire jour dans notre esprit que le *dansé ladja* n'était que la partie guerrière du kalenda : c'est la même gestuelle qui est utilisée dans la finalité de l'amour pour la kalenda, dans la finalité de la guerre pour le ladja. Et, il en est de pareilles façons pour d'autres gestes : le pas de biguine devant, le pas de biguine arrière. Nous pensions que le wolo n'était qu'un jeu dans l'eau. Or, à partir de la pratique et des témoignages de certains anciens, nous retrouvons ces mêmes gestes dans une danse qu'ils appellent « wolo », et qui, si on essaie de la situer dans le temps, nous semble antérieure au danmyé et au ladja :

- ou elle est déjà une pratique dansée déjà constituée (et dans le témoignage de ces anciens, il semble qu'elle l'ait été) qui est à la source de la *kalenda* elle - même,
- ou bien elle est une pratique différente qui hérite du corpus dansé de la kalenda, mais qui la nourrit aussi de son propre corpus.

Nous constatons que les deux possibilités ont pu exister. Dans le *dansé wolo* à Sainte – Marie, nous retrouvons le *woulé dé bô* de madame KATAYE, exécuté par

<sup>73</sup> « Les danseurs, baissez – vous, baissez – vous, baissez – vous, bai - ssez - vous »



monsieur CHABAL. Ce qu'il y ajoute, c'est le tourner du corps sur lui-même, exécuté avec les bras écartés. Ce mouvement a été décrit par monsieur Serge SATURNIN, comme mouvement permettant, à un des protagonistes du danmyé de s'armer d'un couteau ou d'une arme quelconque, récupéré, par simple contact des mains, auprès des gens qui composent la ronde et qui sont ses supporters. Cette astuce est camouflée par le fait de tourner.

Monsieur Georges ORANGER, surnommé Yéyé nous disait : « *andidan dansé danmyé, ni anlo dansé ki rantré adan* ». Par contre, ce qui peut être intéressant, c'est que ce geste technique dansé qui consiste à s'asseoir ou à marcher entre les talons, nous le retrouvons aussi dans la pratique du bâton avec le geste kolimbo (ou limbo, dans ce qui est retenu aujourd'hui), dans la gestuelle dansée du ladja<sup>74</sup>, dans les techniques dansées du konba danmyé (vu de nos propres yeux dans les années 1990, dans le danmyé près de la Rotonde pendant le carnaval. Un des protagonistes s'asseyait entre ses talons pour décrocher un coup de poing dans les testicules de son adversaire).

Le côté artistique du danmyé montre que tous les gestes de combat, de la boxe ladja et même d'une partie de la lutte danmyé sont inscrits dans une pratique de danse.

Le wolo et le ladja étaient –ils dansés de la même façon qu'aujourd'hui ?

Dans les discussions que nous avons eues avec monsieur Félix CASERUS, celui – ci nous disait qu'il y avait plusieurs sortes de tambours (qui étaient plus longs les uns que les autres ou plus gros) pour le bèlè, pour le danmyé et les chants *lafouytè* (liés au travail de la terre) et que parfois, les sons et la musique pouvaient être différents pour les chants de travail.

Quand nous comparons les témoignages de madame ANDEOL et de messieurs Vava GRIVALLIERS et Joseph REGINA, nous les retrouvons dans la pratique du wolo et du ladja. Madame ANDEOL décrit la façon dont les pratiquants du wolo se mettaient en cercle, étaient accroupis et comment ils pouvaient rouler sur le sol, l'un en face de l'autre et les uns derrière les autres : on appelle cela le *woulé boutey*, dans la pratique du danmyé et il est inscrit dans les jeux du wolo qui se faisaient sur les plages à Schoelcher.

Quand monsieur Joseph REGINA nous décrit le dansé wolo au morne Balai, à Basse-Pointe, nous retrouvons dans ses propos, la même manière de danser que Katherine DUNHAM a filmée en Martinique en 1936. Il parlait de ce mouvement de déhanchement qui

---

<sup>74</sup> Film de Katherine DUNHAM tourné en 1936

se faisait en descendant vers le sol. Mouliner les bras devant le ventre, dans les deux sens contraires, était aussi pratiqué. Le pas de biguine était aussi présent.

Quand nous entendons monsieur. Vava GRIVALLIERS dire que l'on dansait le wolo avec les bâtons, *kay Misié Limè*<sup>75</sup>, nous sommes dans des approches dansées du wolo avec le bâton.

Nous ne savons pas précisément quelle est la pratique originelle, mais toute porte à croire que ces éléments s'intègrent dans une pratique dansée qui est celle que l'on rencontre dans la ou les *kalenda*.

Dans notre recherche étymologique, nous avons vu que la notion de kalenda pouvait rendre compte de plusieurs danses ou de plusieurs formes dansées issues de la même matrice originelle. Les dernières populations africaines qui sont arrivées ici sont les populations Congo. Il est attesté que le tambour et le tibwa derrière sont d'origine Congo : nous le retrouvons dans les populations Congo de la Jamaïque.

La communication de Kenneth BILBY sur la musique des nations africaines en Jamaïque<sup>76</sup> en 2003, lors du séminaire d'ethnomusicologie à Sainte – Anne (Guadeloupe), qui était illustré par un film fait sur la nation Congo et leur cérémonie rituelle nous ont tout simplement permis de nous retrouver.

Tout porte à croire que les musiques qui existaient avant ont été reprises sur le tambour Congo, avec sa technique particulière (tambour *déjanbé*, travail intégré et distinct des deux mains, travail du talon sur la membrane). C'est avec ce tambour qu'ont été repris tous les autres rythmes, car il est le seul que nous retrouvons aujourd'hui. Il y a eu réduction des richesses premières des différents tambours des nations africaines déportées en esclavage en Martinique à ce seul tambour d'origine Congo. En même temps, on assistait à l'introduction du tambour *gwoka* en Martinique. Cela se faisait sous le prétexte que dès qu'on était nègre, on pouvait jouer du tambour sans spécifier qu'en Martinique, on en avait certains (tanbou débonda, tanbou dibas, tanbou déjanbé).

Les différentes danses originelles de la Martinique ont été reprises sur le tambour congo. C'est pour cette raison que nous disons que le processus des kalenda qui désignaient des assemblées, des rituels, des danses est devenu de plus en plus la *kalenda* qui s'inspire de gestuelles différentes et qui est le corpus du *Danmyé – Kalenda – Bèlè* en Martinique. On a à la fois, une création identitaire qui englobe des pratiques dansées différentes et un *manniè*

---

<sup>75</sup> Chez Monsieur LIMER .

<sup>76</sup> Séminaire d'ethnomusicologie caribéenne, Sainte-Anne en Guadeloupe en 2003, consultable sur le site de la Médiathèque de LAMECA.

*viv* (manière de vivre) qui est la résultante du syncrétisme des apports africain, amérindien, européen, indien et peut-être chinois.

### 3- Les niveaux de combat

Dans ces pratiques dansées, il existe des niveaux de combat différents, que ce soit dans le wolo, que ce soit dans le ladja :

- Le premier niveau : celui de la danse.

Elle est le niveau artistique, et elle peut permettre, avec la musique, les changements des états de conscience, ainsi que l'indique Alphonse TIEROU. La danse apparaît là, comme l'élément fondamental de la pratique du combat. C'est à travers ses techniques, ses mouvements, sa gestuelle de base (les *kanman*) que se déroule l'art du combat. Cette pratique peut se faire sans musique réelle : certains anciens nous ont même dit qu'ils se sont trouvés dans des situations identiques : ils ont tout simplement pensé à un air de musique du danmyé. La danse apparaît donc comme l'élément fédérateur des techniques, comme une sorte de syntaxe d'une langue corporelle qui s'exprime à travers l'art de combat<sup>77</sup>. Elle est l'élément de départ.

- Le deuxième niveau : celui de l'amusement.

C'est une pratique qui continue à utiliser la danse. Ce niveau ajoute dans son langage tout le lexique des coups et des entrées en lutte du danmyé. C'est une pratique qui est utilisée pour s'amuser dans le jeu c'est-à-dire pour faire le jeu sans se détruire, même quand on ne se connaît pas : ce qui est recherché, c'est le plaisir du jeu. Les anciens disent que dans le peuple, ce sont les gens d'un même quartier, d'une même commune, des amis ou des artistes du jeu qui le pratiquent. Ils le désignent comme une pratique au sein du peuple qui lui permet de se fortifier et de progresser : « on ne fait pas ça avec son ennemi ». La qualité principale qu'elle développe est celle de la maîtrise corporelle au niveau gestuel et au niveau mentale : observation, vivacité d'esprit.

- Le troisième niveau est celui du combat réel.

C'est celui que l'on fait avec ses ennemis ou celui ou celle qui se déclare comme

---

<sup>77</sup> Nous développerons cette question dans notre thèse

tel. Le combat est total. C'est une sorte de guerre qui peut occasionner des blessures, voire la mort, à travers les pratiques de duel, d'affrontement ou de révoltes collectives.

Le *goumen wolo*, le *goumen ladja*, le *goumen danmyé* sont des combats plus « séré »<sup>78</sup> où un quart de seconde d'inattention ou de surprise peut provoquer la blessure, la défaite ou parfois même la mort. Nous avons eu la démonstration par messieurs LAVIOLETTE, CADARET, DADOU et ORANGER de la différence entre la pratique dansée, l'amusement et la pratique du combat réel : elle est immense et profonde. Par contre, elle témoigne dans la culture afro martiniquaise, y compris durant la période de l'esclavage, du niveau de socialisation déjà atteint, à travers un art qui utilise la violence, qui est un fait inhérent aux sociétés, et qui l'intègre dans une pratique éducative et artistique. Le *dansé* et l'*amizé danmyé* sont des pratiques d'éducation populaire à tous les niveaux d'existence du corps physique, mental, spirituel.

Dans le danmyé, nous allons voir que ce troisième niveau se divise en deux : un, plus compétitif et sportif, l'autre, plus vital.

#### 4- Les aspects différents de la pratique

Le travail sur le wolo et sur l'approche générale du ladja est d'importance, car il montre, selon nous, comment à l'origine du danmyé se trouvent ces arts de combat qui sont des arts dansés et qui vont évoluer en toute hypothèse, en danmyé.

Dans la pratique du danmyé telle que nous l'avons synthétisée, nous avons relevé sept caractères fondamentaux, selon les combattants et les lieux :

- un combat danmyé intégrant tous les aspects du combat (boxe, danse, lutte multiforme),
- un danmyé privilégiant la lutte,
- un danmyé privilégiant l'aspect boxe - poings : c'est le *danmyé séré moulen* mentionné par les Frères RASTOCLE, un danmyé appelé encore ladja privilégiant :
- une boxe poings - pieds, tête,
- une boxe privilégiant plus les pieds : c'est l'aspect wolo du ladja,
- on a eu dans l'histoire du ladja, y compris du ladja dans le danmyé, un combat privilégiant le konba baton,

---

<sup>78</sup> Plus réel et plus violent

- et un autre, privilégiant le combat avec les armes blanches (couteau, sabre, danma), pouvant tourner au règlement de compte. Cette pratique souvent utilisée par les *bann red*<sup>79</sup> correspond au côté dépréciatif du ladjà dans le danmyé et est restée ancrée dans la mémoire collective, si bien que jusqu'à maintenant, des personnes interrogées n'aiment pas en entendre parler et détournent la tête.

Tous ces aspects selon nous, doivent être abordés car ils posent des questions de fond. Quelles sont –elles ?

Visiblement, on désigne par danmyé, le combat total englobant la danse, la boxe pieds - poings et la lutte multiforme. Pourtant, l'enquête a montré que des styles différents existaient et qu'ils prenaient leur source dans les arts différents qui historiquement ont constitué le danmyé (wolo, ladjà, lutte).

L'AM4 a appelé ces arts, les *jes djérié Matinik*<sup>80</sup>. Nous pensons que c'est une première étape de les reconnaître en tant qu'art, car ce débat a aussi existé au sein de cette association ressource dans la tradition dansée au tambour.

Par contre, nous pensons qu'il faudrait revisiter cette approche. Protéger ces arts, les revitaliser et les revaloriser en tant qu'art de combat demande qu'on les pratique. C'est en étudiant l'art du danmyé que nous les avons rencontrés. De plus, tous ces arts peuvent se pratiquer dans la ronde, dans cet espace concret et symbolique que la communauté martiniquaise a mis en place et qui explique notre relation avec :

- les autres : la ronde est assurée et réalisée par tous les amoureux du danmyé, vivant dans la société martiniquaise et la représentant ;
- nous-mêmes : c'est dans cette ronde que nous prenons la parole et nous nous exprimons avec nous – mêmes et avec les autres (chanteurs, musiciens, combattants) ;
- l'univers ou le cosmos : c'est aussi dans la ronde et par notre pratique de jeu que nous manifestons le type de relation que nous avons avec le cosmos et le niveau de maîtrise que nous en avons.

---

<sup>79</sup> Groupe de personnes un peu marginales, non loin du statut social de *vakabon* mais intégrées tout de même dans la société et qui pouvaient intimider, voler, se livrer à toutes sortes de rapines, se quereller. Ces gens étaient souvent employés par les politiques dans leurs services d'ordre pour les manifestations, campagnes électorales. Elles étaient employées par les békés quand il fallait exécuter les basses besognes : assassinat d'André ALIKER, tentative d'assassinat de Marc PULVAR dans l'affaire DE LAGARRIGUE, assassinat de JALTA lors de la campagne électorale qui opposait Léon Laurent VALERE à Aimé CESAIRE. Dans l'affaire de l'OJAM, les *bann red* étaient pressentis comme pouvant avoir une autre fonction : celle d'essayer de constituer une force de frappe contre le pouvoir colonial.

<sup>80</sup> Cf. brochure de l'AM4 *Asou chimen danmyé*

Nous formulons la proposition que ces arts de combat soient représentés dans la ronde danmyé et soient une des formes du combat danmyé. Les raisons en sont simples :

- déjà intégrés dans la ronde danmyé, ces arts de combat pourraient permettre de bénéficier des savoirs de tous les anciens, mais aussi de l'émulation existant entre les écoles ;
- ils représenteraient les particularités du combat danmyé,
- leur pérennisation serait assurée de cette manière et leur pratique et étude permettraient d'élargir, de mieux comprendre et maîtriser la pratique du danmyé total.
- Ces actions permettraient également de mener un travail d'éducation large et multiforme au niveau social, pour diminuer l'influence de la drogue et de la violence. C'est une pratique que nous avons déjà commencé à expérimenter et qui montre, dans cette approche, toute l'importance de la notion de plaisir.

En effet, rétablir des cadres de vie où le danmyé, dans son aspect plaisir, peut s'exprimer de différentes façons et socialiser l'aspect agressivité humaine, devient urgent. La drogue écrase les cadres de vie traditionnels et favorise l'errance. Elle développe de façon exponentielle la perte des repères individuels et collectifs.

Nous avons constaté que les jeunes qui arrivent et qui restent au danmyé ont la sensation de redécouvrir quelque chose qu'ils connaissaient de loin, de manière intrinsèque ou intérieure voire viscérale, et qui avait été jugulé en eux. C'était tellement étouffé qu'ils l'avaient eux-mêmes occulté. Certains affirment même qu'ils ont été pris dans un piège ou un engrenage, dans lequel, ils ont le sentiment d'avoir été eux – mêmes, acteurs inconscients.

Ce qui leur permet de redécouvrir le sens du danmyé, c'est le son du tambour qui résonne comme un appel et qui leur donne la sensation ou l'envie de laisser le corps prendre la parole et converser avec le tambour, ou plus précisément le rythme du tambour. Quand ils ont accompli cette approche, ils dansent toujours dans leur tête et ils comprennent que le danmyé, au-delà du combat, est surtout une rencontre avec l'autre, où les corps évoluent dans un cadre martial et qu'ils se doivent d'en apprendre les codes. Car, le danmyé amusement est justement cette partie de l'art de combat qui leur permet de se rencontrer l'un et l'autre, de se contrôler, se maîtriser, et amener le jeu toujours à un niveau plus élevé, en sachant qu'il pourrait se transformer à tout moment en art de défense inévitable, surtout dans les conditions actuelles de vie.

Sauvegarder cette approche du danmyé par la musique et la danse permet la réconciliation de nous – mêmes avec nous – mêmes aux niveaux physique, mental et spirituel. Tout dépend du sens qu'on donne à cette approche. L'appel résonne en eux par la sensation de plaisir et par un certain besoin identitaire.

#### 5- Les manifestations de la notion d'identité dans la danse et la *kadans danmyé*

Nous savons que le langage du corps fait partie de l'oralité, que le mimétisme participe à ce langage. Il fait partie de ce que Marcel JOUSSE a appelé le mimodrame<sup>81</sup>. Le geste est toujours la manifestation première du langage. Il ajoutera :

« Ce fut un vrai scandale, quand en 1925, j'ai eu l'audace de montrer que l'expression humaine était une expression gestuelle, que l'homme n'avait pas commencé à s'exprimer par la bouche, mais par tout son corps et ses mains<sup>82</sup>. »

Il expliquera plus loin que :

« La rythmicité apparaît comme la seule forme possible de l'activité. Le mouvement continu est une impossibilité »

Le mouvement rythmé participe à ce que Edward T. HALL a pu appeler *la danse de la vie*. Donc, cette danse existe partout et à tous les niveaux. Qu'est – ce qui fait qu'elle a un caractère identitaire pour les pratiquants et amoureux du danmyé ?

Selon l'AM4, ainsi qu'on le retrouve dans l'oralité créole, en Martinique, c'est une manière de s'approprier identitairement les différents éléments du combat danmyé (coups, lutte, parade, esquives, blocages). En fait, elle se manifeste à travers la danse du danmyé par :

a- la maîtrise d'un noyau de gestes identitaires.

La *kadans danmyé* s'inscrit fondamentalement dans ce noyau de gestes identitaires qui constituent l'élément de liaison et d'unité entre tous les composants du danmyé. Ils sont exécutables sur place ou en déplacement. Ils intègrent l'ensemble du *diez kò*<sup>83</sup> développés dans les autres gestes du danmyé.

On distingue :

\* les gestes fondamentaux de cadence (*jes rasin kadans : maché, kouri, balansé, bidjin, nika, kolibri, pan gad, bodzè, lélé, chasé, tonbé lélé, kabel, tjojto*) ;

---

<sup>81</sup> Le style oral, p. 14

<sup>82</sup> Le style oral. p. 20

<sup>83</sup> Sorte d'élégance du corps rendue par la démarche, le maintien du corps.

\*les gestes d'entrée ou de sortie, de contact avec l'adversaire (*jes antré-sòti* ou *chapé* ou *alantou*).

Ce sont des gestes de passage, de transition ou/et de rupture d'une situation qui suscitent chez l'adversaire interrogation et/ou surprise. Ce noyau de *jes* constitue le socle des enchaînements fondamentaux :

\**Jes rasin kadans* + *jes antré-sòti* + *armé pou frapé* ou *tjenbé*

\**Jes rasin kadans* + *armé pou frapé* ou *tjenbé*

b- l'esprit du jeu du danmyé et du combat.

\* l'intention guerrière,

\* les stratégies et tactiques utilisées,

\* la recherche de la communion avec l'énergie environnante : public, cosmos (*sa ki alantou*) ;

c- une harmonie constante avec la musique (*an lavi épi mizik-la*, ou *o son*), caractérisée par :

\* une conscience des composantes musicales (*lavwa*, *lavwa dèyè*, *tibwa*, *tanbou*) et une utilisation appropriée de leur spécificité (quand le tambour joue contre soi, on peut prendre appui sur les *tibwa* ou parfois sur le chanteur) ;

\* une gestion des temps forts et des temps faibles au mieux des nécessités du combat.

\* une gestion de la fréquence rythmique, à partir d'un même geste ou de plusieurs gestes, selon l'intention poursuivie (*frékans an mouvman*, *dé mouvman*, *twa mouvman*, *kat mouvman* + combinaisons)

d- une tenue générale du corps (*an manniè fè épi ko 'w*, *diez kò -a*)

\* la maîtrise du *tjotjo* (mouvement ascendant et descendant du corps et qui symbolise la verticalité du corps en mouvement entre la terre et le ciel. Le *tjotjo* est présent dans presque tous les gestes de la cadence ;

\* la capacité d'utiliser de manière rythmée les différentes parties du corps, à des fins esthétiques ou d'efficacité ;

\* une manière particulière d'utiliser l'énergie avec :

- le camouflage de l'énergie, dans le relâchement et la décontraction du corps, participe au *ladjé kò* dans la danse;

- l'utilisation permanente du jeu des contraires (équilibre/ déséquilibre ; garde ouverte/ garde fermée ; gestes ouverts/gestes plus fermés ; combat direct d'attaque/combat



en déviation (utilisant la force de l'autre et orientant son mouvement) ; gestes sur place/ gestes en déplacement ; aller vite/aller lentement ; corps mou/ corps bandé...

Toutes ces composantes font partie du noyau identitaire de la *kadans danmyé*. Toute cette analyse nous amène à penser, comme nous n'avons déjà mentionné plus haut, que la danse est au combat danmyé ce que la syntaxe est à la langue. Que doit-on penser du rôle de la danse dans le langage corporel ?

En illustration de ce questionnement, nous rapportons ici, ce que De MENIL Félicien a écrit au chapitre Les danses guerrières du livre III de son ouvrage *Histoire de la danse à travers les âges*<sup>84</sup>:

« Homère parle d'un danseur très habile à exécuter la Pyrrhique<sup>85</sup>. « Mériion, lui dit un de ces ennemis, tu es un grand danseur, mais mon épée pourtant t'abattra peut être ! » Or Mériion ne fut pas atteint. Exercé à la danse, il évitait avec beaucoup d'adresse les coups qui lui étaient destinés. »

---

<sup>84</sup> Éditions Slutérienne Genève, 1980; 362p, p.220

<sup>85</sup> La Pyrrhique était une danse guerrière qui était chantée en même temps que dansée. Elle se composait de trois parties principales : le Podismos ou mouvement rapide des pieds. LE Xephismos ou combat du javelot ; la Trétracone, sorte de carré formé avec ensemble tout en exécutant des marches et des contremarches. Elle comprenait, en outre, les sauts et les bons représentant l'action de franchir avec rapidité les obstacles, fossés, tertres ou remparts. Les danseurs étaient vêtus de tenues écarlates et portaient des haches et des boucliers de bois. On ignore l'origine exacte de la Pyrrhique. Les uns l'attribuèrent à Pyrrhus, roi d'Épire, d'autres à un nommé Pyrrhicus, d'autres encore à Pyrrhus, fils d'Achille, à Achille lui-même. [...]

# Conclusion

L'approfondissement de la réflexion du travail déjà entrepris nous amène à poser le problème suivant : dans l'art du danmyé, le langage corporel est orienté vers le combat, pourtant, dans le dansé ladjà, cette danse apparaît parfois, non seulement comme une danse de combat, mais comme une danse versant plus sur le côté biguine ladjà, sur le côté amour érotisé de la kalenda. Cet aspect de la danse nous a été signalé par plusieurs anciens. (Propos tenus par messieurs Ismain CACHACOU de Rivière Salée et Yvon PASTEL de Sainte – Luce). D'autres nous disaient que par rapport au danmyé, le ladjà était plus un *dansé*. Ce mot est pris ici, dans le sens d'une danse sensuelle, d'une danse de bal. Le ladjà, ici, réunit au moins deux aspects : un côté guerrier et un côté érotique.

En discutant avec un autre ancien de Sainte – Marie, dont nous tairons le nom, il nous confira que, dans la connaissance de la force divine, présente partout dans l'univers, la force qui s'exerce dans le danmyé et qui nous permet de nous défendre en allant parfois jusqu'à la mort - bien qu'il ne fasse jamais rechercher ce but - est strictement la même, quand elle s'exerce sur le versant positif, dans des objectifs d'amour.( cela ne veut pas dire qu'on ne puisse faire la guerre pour des causes nobles). A ce moment, elle dégage une énergie plus douce, moins brutale, travaillant pour le bien de la communauté.

D'autres anciens (qu'on nous permette également de ne pas les nommer car ils ne le veulent pas) nous diront que si quelque chose existe sur la terre ou dans la nature, c'est parce que la divinité l'a voulue et qu'en fait, elle n'est ni bonne, ni mauvaise, mais utile. Ce qui fait qu'elle deviendra positive, dépendra davantage du cœur de l'homme qui l'utilisera.

Certains anciens ont eu à nous dire : « *Piè, lè nou ka di zot ki ni dansé, zot konprann sé bagay djendjen, ou selman fè pa. Lè ou ka dansé épi tanbou-a épi ou sa fè'y, ni an moman doné, ou ka janbé la kréyasion*<sup>86</sup> »

L'histoire orale de la Martinique fourmille de personnes appelées par exemple *Polin la kalenda* ou *Polin la kalida*, qui étaient des voyantes et aidaient toute personne qui avait besoin d'aide, sans demander un centime. (Propos entendus et recueillis à Rivière Salée et à Sainte – Marie avec interdiction d'enregistrement).

Ce processus se retrouve chez certaines personnes du bèlè et dans son côté dit « négatif » (mais pas si négatif car pouvant sauver des gens), chez certains adeptes du danmyé (aux Trois – Ilets par exemple).

---

<sup>86</sup> Traduction : Pierre, quand on vous dit qu'il y a une danse, vous comprenez que c'est dérisoire, que c'est seulement esquisser des pas. Quand tu danses avec le tambour et que tu sais le faire, il y a un moment donné où tu peux connaître un « état de conscience modifiée ». (*Janbé la kréyasion* : la conscience sort hors du corps).

Ceci nous amène, après avoir posé le caractère guerrier de la danse, à considérer son côté amour ou sensualité qui présente, selon nous, une dimension thérapeutique. Voici donc une danse qui peut être à la fois guerrière et sensuelle et qui, à partir d'une approche spirituelle, arrive à unir ces deux aspects contradictoires.

Nous sommes dans l'Eros et le Thanatos de Sigmund FREUD en psychanalyse : pulsion de vie, pulsion de mort. Il y a une sorte d'équivalence dans l'approche, avec les travaux d'Anna FREUD sur l'amour et la haine. Si nous approfondissons ce constat, nous observons que cette contradiction affective, régulée dans la danse, s'exprime à travers notre être, par tout un corpus que nous avons mis en évidence dans la synthèse. C'est comme si, à partir de schèmes de départ présents dans la gestuelle dansée, notre corps avait cette possibilité d'exprimer des sentiments divers et contradictoires.

Comment comprendre donc ces gestes ? Sont-ils des gestes archives par extension du concept mot archive<sup>87</sup> du Professeur Jean BERNABE évoqué dans ses cours ? Ces gestes qui sont liés à la marche et au rythme (battement du cœur) n'ont-ils pas dans leur mémoire, une dimension très archaïque de nature ontologique et phylogénique ?

La notion de plaisir qui apparaît lors de la réalisation de cette danse, sous quelques formes que ce soit est souvent liée au couple corps – musique et au langage corporel qu'il permet d'utiliser et d'élaborer. Il apparaît pourtant, comme évident qu'il y a une autre dimension qui nous fait presque retourner en enfance : c'est celle du jeu.

Le jeu est l'apanage de l'enfant. C'est par le jeu qu'il imite, qu'il prend conscience de toutes les dimensions et possibilités de son corps, qu'il développe son adresse, qu'il apprend à rencontrer l'autre et développe sa dimension sociale. France SCHOTT- BILLMANN<sup>88</sup> a pu écrire du jeu :

« Le jeu constitue ainsi une pédagogie et une thérapie préventive possédant sur bien d'autres, l'avantage considérable de s'effectuer dans le plaisir, ce qui suscite sa répétition jubilatoire, accroissant d'autant son efficacité. Il faudra s'en souvenir car, dans nos sociétés, rares encore sont les pédagogies, et encore moins les thérapies, qui peuvent se targuer d'être plaisantes. Notre héritage judéo – chrétien nous vouerait-il à la souffrance ? Pourtant, le jeu est génétiquement inscrit en l'homme qui, de façon plus impérative encore que les autres mammifères supérieurs, est le seul à jouer bien au-delà de l'âge mûr, jusqu'à la fin de sa vie. Cela tient à ce que nous sommes cette drôle d'espèce, dite néoténique où l'adulte conserve de nombreux traits infantiles. [...] Bien loin de représenter une activité secondaire, le jeu correspond à ce titre, à une nécessité vitale biologique pour l'être humain car il émane de sa néoténie. »

Cette dimension néoténique du jeu, vitale pour l'être humain, et présente dans le

<sup>87</sup> Eléments d'écolinguistique appliqués aux communautés linguistiques créolophones (22 et 24 avril 2004)

<sup>88</sup> Docteur en psychologie, psychanalyste et danse – thérapeute

*dansé ladja* ou dans la kalenda originelle éclaire un autre aspect du rôle de la danse dans nos sociétés. C'est par cette notion de plaisir, ayant en son sein cette dimension néoténique, qu'a pu se mettre en place durant l'esclavage (et même après l'esclavage) le côté résilience de nos danses.

La résilience apparaît comme cette capacité que l'homme a, dans les conditions les plus terribles et inhumaines (pratiques de l'esclavage en Amérique et dans les Caraïbes, existence des camps nazis) de pouvoir produire quelque chose qui fait lien, qui exprime la vie et va dans son sens, et qui permet à l'individu de faire corps avec lui –même et avec les autres.

Nos danses ont inévitablement cet aspect, car la danse chez l'africain qui débarquait en Martinique, n'était pas seulement un art, mais une manière de manifester le principe de vie en action. C'est pour cette raison qu'elle a été appelée l'art premier, l'art fondamental, l'art originel, l'art sacré.

Fort de tout cet éclairage, de tous ces soubassements historiques, il nous semble important d'approfondir notre recherche en thèse sur le thème : les kalenda et le danmyé, spiritualité et thérapie. Cette recherche aura l'avantage de lier plusieurs aspects de notre activité : l'aspect professionnel qui relève du domaine de la psychologie et l'aspect culturel qui est lié à la transmission des danses au tambour et qui touche plus le domaine de l'anthropologie. Cette étude concerne un objet fondamental, celui du corps dans son langage premier : le geste.

# Références bibliographiques

AMOROS, Francisco, 1824.- *Manuel d'éducation physique, gymnastique et morale T I* collection Archives et mémoire de l'éducation physique et du sport, édition Revue EPS, Paris : 1998, 488 p

AMOROS, Francisco, 1834, 1998. - *Manuel d'éducation physique, gymnastique et morale T second*, collection Archives et mémoire de l'éducation physique et du sport, édition Revue EPS, Paris : 488 p.

AMOROS, Francisco, 1848, 1998. - *Education physique, gymnastique et morale*, Atlas, collection Archives et mémoire de l'éducation physique et du sport, édition Revue EPS, Paris : 99 p.

AMOROS Francisco, 1838. - *Exposé du colonel AMOROS (1770- 1848) à la chambre des pairs sur le gymnase normal militaire*, Paris : 7 p.

AMOROS Francisco, 1820. - *Discours du colonel AMOROS (1770- 1848) prononcé à l'ouverture de son cours d'Education physique, gymnastique et morale, pour l'année 1820*, N° 42 : Chaussée d'Antin, 15 p.

BEHNKE, Robert, S, 2009.- *Anatomie cinétique*, Editions Désliris, Méolans-Revel : ARA Canada, 238 p.

BERNABE, Jean, 2001. - *La fable créole*, Editions Ibis Rouge : Cahors, 206 p.

BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIANT Raphaël.1993.- *Eloge de la créolité*, Editions Gallimard : Mayenne, 127 p.

BRASSEUR, G, 1957. - *Initiations Africaines*, XIII L'AOF, IFAN : Dakar, 69 p.

BRIL, Blandine, 1986. - *Appartenance régionale et identité culturelle : gestualité et identité culturelle*, avec la collaboration de Alan JOUBERT (musicologue) : Paris, 122 p.

BROCARDI, Agnès, 2001.- *Africanité et brasilianité de la capoeira : vers une pratique transversale* : thèse de doctorat : université Paris 8, 362 p,

CASTANET Jacques, 2008. - *La légende de l'escrime*, Edition Le pas d'oiseau : Toulouse, 125 p.

CHATILLON, Marcel, 1979.- *Le père LABAT à travers ses manuscrits Basse terre*, Archives départementales, 240/160, pl. h. t. Bulletin de la société d'histoire de la Guadeloupe, n° 40-42, 2<sup>ème</sup> -4<sup>ème</sup> trimestre, 160 p.

CHATILLON, Marcel, 1984.- *L'évangélisation des esclaves au XVIIème siècle. Lettre du R.P Jean MANGIN*, p.3- 136 .3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> trimestres

CHATILLON, Marcel, 1999.- *Regards sur les Antilles*, collection Marcel CHATILLON, Edition de la Réunion des Musées nationaux : Paris, 247 p

CONFIANT, Raphaël, 2007.- *Dictionnaire créole martiniquais – français*, T1, T2, Editions Ibis Rouge : Clamecy, 1427p.

DEBIEN, Gabriel.- *Religion des esclaves et réaction des colons à la Martinique en 1803, le curé du Robert*

DEBIEN, Gabriel ; RICHARD, R, 1963. -*Les origines des esclaves des Antilles* (suite) in Bulletin de l'IFAN, série B : Sciences Humaines tome XXV janvier – avril n° 1-2, Dakar, IFAN p 1- 38.

DEBIEN, Gabriel, HOUDAILLE, J, 1964.- *Les origines des esclaves des Antilles* (suite)in Bulletin de l'IFAN, série B : Sciences Humaines tome XXVI janvier – avril n° 1-2, p 166-211.

DELAFOSSÉ, M ; DEBIEN, Gabriel, 1965. - *Les origines des esclaves des Antilles* (suite) in Bulletin de l'IFAN, série B : Sciences Humaines tome XXVII, janvier – avril n° 1-2, p 319 - 369

DELAY, Jean, PICHOT, Pierre, 1990. – *Psychologie*, éditions MASSON, Paris, 489 p.



DELAYE, Michel, 1989.- *La boxe française*, <sup>1</sup> paru à ERGO PRESS, 117 p.

De MENIL, Félicien, 1980.- *Histoire de la danse à travers les âges*, éditions Slutérienne : Genève, 362 p.

DIOP, Cheikh Anta. – *Civilisation ou barbarie*, Anthropologie sans complaisance; 1981, Editions Présence Africaine, 526 p.

DIOP, Cheikh Anta, 1979. – Nations nègres et cultures : de l'antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui ; T1 et T2, Ed ; Présence Africaine.

DIOP, Cheikh Anta, 2005.- *L'unité culturelle de l'Afrique Noire*, Editions Présence Africaine : Paris, 219 p.

DREINAZA, Jean- René, 2000- : *Techniques et apprentissage du moring réunionnais*, éditeur : le Comité Réunionnais de Moring ; 21<sup>e</sup> éd. Publication : Saint - Gilles- les Hauts (Réunion), 60 p.

DUBOIS, Jean, 1994. – *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Edition Larousse : Paris, 514 p.

DUFRENOT, Auguste Max, 1981. - *Des Antilles à l'Afrique*, Nouvelle Editions de l'Afrique : Abidjan, Dakar Lomé, 134 p.

DUTERTRE, Jean – Baptiste, Révérend.- *Histoire générale des Antilles* réalisé par la société d'histoire de la Martinique en 1758, 4 tomes.

ENTIOPE, Gabriel, 2000.- *Nègres, danses et résistance. La Caraïbe du XVII au XIX ème siècle*, L'Harmattan, Collection Recherches et documents : Paris, 293 p.

FONTEx, E.L, 1884.- *Les Antilles françaises illustrées et petite monographie de la commune du Vauclin (île de la Martinique)* manuscrit, pour les élèves préparant le CEP; d/res/146

GEORGES, Dominique ; GUILLAUME, Christian, 1986.- *Boxe Française Savate* ; Editions SEDIREP : Boulogne- Billancourt, 170 p.

GLISSAND, Edouard, 1981. – *Le discours antillais*, Editions du Seuil : Paris, 503 p.

GROS, André , WIERRE- GORE, Georgiana, 2006.- *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*, 114 p.

HAMA, Boubou, 1966. - *L'art nègre, c'est le rythme*. France - Eurafrique, n°173, p15-17

HORSMANN, Irmeline, 1966.- *Un code pour la danse africaine* - propos recueillis  
In Afrique, n°58, p 34 à 39

JOYAU, Auguste, 1948 .- *Dames des îles du temps jadis.*, Nouvelles éditions Latines : Paris, 236 p.

LABAT, R.P. - *Voyages aux isles d'Amérique (Antilles) 1693-1705*, 2vol, Ed. Duchartre, 1931, 210/155, 478-366p. Ill XXX II pl. H.T., 1potr. En front, bibliogr. T 1

LABAT, Jean- Baptiste, R.P.- *Nouveau voyage aux isoles de l'Amérique (Voyage aux pays des flibustiers et des Caraïbes)*. Les œuvres représentatives, 1931, 210/140, XVI-195pp- pl. h.t , Collection Ailleurs

LABAT, Jean Baptiste.- *Voyage du chevalier Des Marchais en Guinée, isoles voisines et à Cayenne*, fait en 1725, 1726 et 1727; 4vol. In 12.

LANGE, Rodéryk, 1975. - *How dance fonctions and the forms it takes* », « *the nature of dance and antropological perspective* », Londres : Mac Donald evains Ltd, traduit in *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*,

MAUSS, Marcel, 1950. - *Sociologie et anthropologie*, Editions Presses Universitaires, Collection: Paris, 389 p.

METRAUX, Alfred, 1958.- *le Vaudou haïtien*, Editions Gallimard, collection L'espèce humaine.

MOREAU DE SAINT MERY, Médéric Louis Elie, 1798.- *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'île de Saint Domingue*, 3 tomes, 1600 p.

NDAW, Alassane, 1997. – *La pensée africaine*, Edition L'Harmattan, collection Les nouvelles éditions africaines du Sénégal, 286 p.

NICOLAS, Armand.- 1996, *Histoire de la Martinique T1*, Editions l'Harmattan, 401 p.

OBI DESCH, Thomas. J 2008.- *Fighting for honor, The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic World*, éditions The university of South Carolina Press : Columbia, South Carolina, 346 p.

PLUCHON, Pierre.- *Vaudou sorciers empoisonneurs de Saint –Domingue à Haïti*, 1987, Vire, Karthala, 320 p.

PLUMELLE- URIBE, Rosa Amelia, 2001.- *La férocité blanche des non –Blancs aux non – Aryens : des génocides occultés de 1492 à nos jours*, édition ALBIN MICHEL : Paris, 304 p.

REAL, Ferdinand, 1873. – Michel, François- Fortenérpseud, Anthony, *Histoire philosophique et anecdotique du bâton depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours : les origines du bâton, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* : Paris, 323 p.

RIVIERE, Claude, 1995. - *Introduction à l'anthropologie*, édition Hachette Supérieur, Collection Les Fondamentaux : Paris, 158 p.

ROSEMAIN, Jaqueline, 1986.- *La musique dans la société Antillaise 1635 – 1902, Martinique - Guadeloupe* L'Harmattan, Paris : 184 p.

ROSEMAIN, Jaqueline, 1990.- *La danse aux Antilles, des rythmes sacrés au zouk*, Editions L'Harmattan : Paris, 90 p.

SACHS, Curtis, *Histoire de la danse*, traduction de l'allemand par LEKORR , 223p

SALA –MOLINS, Louis, 1987.- *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Editions PUF, 1<sup>ère</sup> édition. : Paris

SCHOTT – BILLAMNN, France, 1994. - *Quand la danse guérit*, Edition La recherche de la danse : Paris, 267 p.

SIROT, Guy, 1984. - *Plaidoyer pour la musique martiniquaise*, publié au Bulletin d'informations du CENADDOM, n° 73, 1<sup>er</sup> trimestre 1, pp 63-68

SIX, Gérard, 2007. - *L'escrime, l'invention du sport*, : Paris, 157 p.

VERGERON, Jules, 1844. - *Maison d'aliénés établis à Saint Pierre Martinique*, septembre, Revue coloniale Tome 4, p 35 à 50 (tiroir Martinique, SOM Géographie, n° 98)

ZOBEL, Joseph., 1978.- *Laghia de la mort, nouvelles*, présence Africaine, 1<sup>ère</sup> édition : Paris, 111 p.

Articles de revue

*Avatars du vodu en Martinique*, dans *Conjonction* , n° 126, juin 1975

DAVID, B, 1977. - *Les dernières années d'une société*, le Carbet 1810-1848, annales des Antilles n°20année

# Annexes

## Annexe 1

## Brève présentation des enquêtés

**AGESILAS, Thomas** : 83ans, témoin oculaire, *jwa yé, jwa baton*, conteur, agriculteur et charpentier, fils d'un conteur, d'un *jwa baton*, d'un *jwa danmyé*, et d'un guérisseur par les plantes, habitant à La Plaine, Anses d'Arlet.

**ANDEOL Eva** surnommée *Man Eva* : 65 ans, témoin vivant des traditions bèlè danmyé du Sud, issue d'une famille de pratiquants du danmyé et du bèlè du Sud , habitant les Anses d'Arlet.

**AM4 (Association Mi Mes Manmay Matinik)**, 25 ans, Association culturelle créée en 1986, travaillant à la recherche et à la préservation des danses traditionnelles au tambour de la Martinique, transmettant la tradition à Fort de France, aux Trois –Ilets, à Rivière Pilote, à Rivière Salée, à Schœlcher, au Nord Atlantique (Trinité), au Nord Caraïbe (Morne Vert).

**AUGUSTE Sainte Croix** surnommé *Misié Réné*, 94 ans, chauffeur-livreur, chauffeur de camion, ayant habité Saint Joseph et actuellement Balata.

**AVIT Siméon** surnommé *Le lion imbattable*, (décédé en 2003 à 91ans), combattant danmyé, travailleur agricole, ayant habité le Saint Esprit, Fort de France, puis Sainte Luce.

**BARDOU Palvert** , 85 ans, témoin oculaire, Trois Ilets.

**BARDURY Daniel Georges**, 55 ans, Musicien et danseur du bèlè, pratiquant du wolo, du konba baton, témoin quand il était petit, des konba danmyé à Schœlcher, enseignant, habitant Schœlcher.

**BARRU Etienne**, 70 ans, (décédé), Combattant danmyé, travailleur agricole, ouvrier en bâtiment, ayant habité le Vauclin.

**BAZAS Serge**, 65 ans, conteur, cuisinier, originaire de Sainte Marie, habitant Fort de France.

**BEAUVAIL Romuld**, 81 ans, originaire d'Ajoupa Bouillon, combattant danmyé travailleur agricole, coupeur de canne, ouvrier, habitant Fort de France.

**BOSTON Bayard**, 76 ans, (décédé), travailleur agricole, marin pêcheur, habitant le Marin.

**BOURRA Jean**, 65 ans, Témoin oculaire, ayant habité aux Terres SAINVILLE, à De Briant, à Fort de France, résidant actuellement au Venezuela.

**BRIGITTE Odina, née WILLIAM**, (décédée en 1987 à 81 ans), surnommé *Man Nana*, ouvrière agricole, employée de maison, marin – pêcheur, danseuse et reine bèlè du Sud, gardienne de la tradition, résidant aux Anses d'Arlet

**CACHACOU Ismain** surnommé *Mémémiel*, 74 ans, (décédé en 2011), Chanteur de danmyé et de bèlè, animateur de groupe folklorique et culturel, A fait tous les métiers agricoles et du bâtiment, résidant à Rivière Salée.

**CASERUS Emile**, surnommé *Ti Emile*, (décédé en 1992 à l'âge de 67ans) ; gardien du centre culturel de Dillon, créateur de l'association « La fleur créole », chanteur et *poto mitan* de la tradition bèlè de Sainte – Marie.

**CASERUS Félix**, surnommé *Pay Bannann*, 75 ans, *Tanbouyé* et danseur de bèlè, *kokè*, Charpentier, chauffeur de taxi, habitant à Sainte Marie.

**CASERUS Théonore**, 76 ans, Combattant danmyé, , frère de CASERUS Félix, charpentier, habitant à Sainte- Marie

**CHABAL Boniface**, 85 ans, Ouvrier agricole, habitant à Sainte Marie.

**CHARLES - DENIS Francisco**, 78ans, musicien (chanteur, pianiste, joueur de conga et de tambour danmyé), professeur de judo, de karaté, d'aïkido, etc. écrivain, habitant Morne Vert.

**CHARLIN Michel**, surnommé *Michel SOUSOU*, décédé, *danmyètè*, conducteur de poids lourd, chauffeur de camion, originaire de Saint Esprit, ayant habité Fort de France, Lamentin.

**CHAVERI – MOUTOU Louis Camille**, surnommé *Likami*, 78 ans lors de l'enquête, (décédé), ayant exercé tous les métiers agricoles et dans le bâtiment, habitant le Vauclin.

**DADOU Todar**, dit *Klérisia*, né au Saint Esprit, docker, vendeur de cocos,

**DAMAS Félix**, surnommé *Met Fé*, conteur, agriculteur, habitant à La Plaine aux Anses d'Arlet.

**DESSART Robert**, surnommé *Ti Robè*, 85 ans, Conteur, chanteur de bèlè, danmyète, Ouvrier agricole paysan, *kokè*<sup>89</sup>, *doktè fèy*<sup>90</sup>, habitant à Sainte Marie.

**DESERT Léon**, combattant danmyé et formateur.

**DESTON Marie**, 79 ans, Combattant danmyé, *tanbouyé*, gardien du côté occulte de la tradition, travailleur agricole, ouvrier du bâtiment, ayant habité Sainte - Marie puis actuellement le Lorrain.

**DIONY Jean**, surnommé *Bil - la*, 83 ans, combattant danmyé, chanteur de danmyé, fils d'un tanbouyé et d'un combattant danmyé, petit fils d'un joueur de bâton, témoin oculaire du konba baton, travailleur agricole, ouvrier, habitant Morne Capot au Lorrain.

**DRU André**, surnommé Georges, 55 ans, professeur d'histoire -géographie, tanbouyé, chanteur et danseur de bèlè, habitant Fort de France.

**DRU Léon**, 81ans, marin navigateur en retraite, témoin de la tradition du morne Pichevin (aujourd'hui les Hauts du Port) habitant Fort de France.

**FATNA Daniel**, 58 ans, *jwa danmyè*<sup>91</sup>, danseur de bèlè, enseignant, ayant habité à Fort de France, Trénelle, Balata, résidant actuellement en Guyane.

**GALY Tertullien**, 83 ans, marin pêcheur en retraite, ouvrier agricole en retraite, témoin

---

<sup>89</sup> Eleveur de coqs

<sup>90</sup> guérisseur

<sup>91</sup> joueur de danmyé



oculaire du danmyé, résidant au quartier La Pointe aux Trois Ilets

**GERNET Eric** : 55 ans, *jwa danmyé, tanbouyé danmyé*, employé de commerce, originaire de Rive Droite Levassor, Bò Kannal, habitant le Robert.

**GRIVALLIERS Edward**, surnommé *Vava*, 82 ans, (décédé à 84 ans en 2011), chanteur et danseur de ladjà, de kalenda, de bèlè, ouvrier agricole, employé en magasin, danseur professionnel aux Grands Ballets de la Martinique, de Loulou BOISLAVILLE, animateur au SERMAC, originaire de Pérou à Sainte - Marie, s'est installé à Fort de France.

**HARPON Gérard**, 62 ans, combattant danmyé, chauffeur de taxi, habitant Schoelcher.

**HAUSTANT Simon**, décédé, Pêcheur, Maçon, joueur de danmyé, chanteur, *tanbouyé*, ayant résidé aux Trois Ilets.

**HAUSTANT Patricia**, médecin pédiatre, au Conseil Général, Originaire des Trois Ilets, a vécu 15 ans en Casamance.

**HIEU René**, surnommé *Rèné Makak*, 64 ans, *danmyètè*, Ouvrier en France, ayant habité à Fort de France Bò Kannal, résidant actuellement en France.

**JACQUENS Pierre**, Plus de 70 ans, Ancien Boxeur, *danmyètè*, habitant Trénelle à Fort de France.

**JACQUOT Victor**, surnommé *Lassaro*, 80 ans, employé de RFO, a connu tous les métiers agricoles, professeur de judo, combattant danmyé, fils d'un très grand combattant danmyé surnommé *Lassaro* à Basse Pointe.

**JEAN –GILLES Franck**, 83 ans, Conteur, Travailleur agricole, Petit paysan, Rivière Pilote.

**LANGE Johannes**, 86 ans, Tonnelier, Chauffeur de taxi, habitant Trinité.

**LAPORT Dartagnan (père)**, 80 ans, (décédé), fabricant de tambours (depuis 40 ans) Chauffeur de taxi, Tonnelier, ayant habité Trinité, quartier La Tracée.

**LAVIOLETTE Stéphen**, surnommé *Lavio* ou *Pè Lavio*, 70 ans, combattant de danmyé, adepte de la Haute Taille, Chauffeur de car, commandeur sur habitation, éleveur, habitant le Vauclin au Macabou.

**LEBEL Donate** surnommée *Man Donate*, plus de 65 ans, Témoin de la tradition, fille d'un commandeur bèlè, habitant les Anses d'Arlet.

**LAMETRI Lucien**, 76 ans au moment de l'enquête (décédé), *tanbouyé*, Paysan, ouvrier agricole, ouvrier de mairie ayant habité les Anses d'Arlet.

**LAVENTURE Georges**, 65ans, pratiquant le danmyé, résidant à Rivière Salée

**LISE Roger**, 82 ans, ancien Maire de Case Pilote, sénateur, habitant Case Pilote, témoin oculaire.

**LOUIS Lucien**, 63 ans, Ouvrier agricole, employé de mairie, habitant Sainte Marie.

**LOUISON José**, surnommé *Mè-a* ou *Limè* 85 ans, combattant extraordinaire de danmyé, docker, habitant Fort de France, Bò Kannal.

**MARCENY Pierre**, surnommé *Met Piè* 80 ans, combattant danmyé, gardien du côté occulte de la tradition, ouvrier d'imprimerie, originaire de Basse pointe, habitant à Bò Kannal (Fort de France).

**MARDET Lionel**, surnommé *Zanbla*, décédé en 2010, *majò* de danmyé, habitant L'hermitage à Fort de France.

**MARECHAL René**, 94 ans, originaire et habitant Sainte Marie

**MASSOUF Justin**, décédé à l'âge à 96 ans en 2008, ancien marin navigateur, témoin et acteur de la tradition, originaire de Sainte – Anne (frère de *Sonson* MASSOUF, grand *majò danmyé* à Sainte – Luce).

**MATCHONA Denis**, 72 ans, combattant de danmyé, travailleur agricole, ouvrier de la

poterie, employé de mairie, habitant les Trois Ilets.

**MERVILLE Eugène**, 84 ans lors de l'enquête en 1998, combattant de danmyé et témoin, originaire de François – Saint Esprit.

**MIRAM – MARTHE - ROSE Jean – Hugues**, 64 ans, originaire de Macabou, au Vauclin.

**MORETON Marcel**, 69ans, ancien pratiquant de danmyé, résidant à Rivière Salée

**MOUSTIN Jean**, surnommé *Atila* 72 ans, horloger, employé de mairie, et ayant fait d'autres petits travaux, habitant le Saint Esprit.

**NEDAN Richard**, 83 ans (décédé), joueur de danmyé, guérisseur par les plantes, *doktè fèy*, ouvrier agricole, originaire de Ducos, ayant habité Ducos, Fort de France.

**NORDEY Mamphry**, 88 ans, (décédé), pratiquant de ladjà et danmyé, quartier Bac à Ducos.

**NORESKAL Julie**, 54 ans, Témoin oculaire, Educatrice spécialisée, originaire du Robert.

**NOTEUIL Yvon**, 76 ans, ouvrier agricole, ouvrier livreur, originaire et habitant à Nord Plage au Macouba.

**PAGO Bernard**, surnommé *Marcé*, 60 ans, originaire et habitant Saint Joseph

**PASTEL Yvon**, 94 ans, (décédé), commandeur d'habitation, ayant habité Sainte - Luce, Rivière - Pilote.

**PAULIN Albert**, combattant de danmyé originaire du Lorrain et habitant Fort de France.

**PAIGERAC Marie – Claire**, 67ans, ouvrière en charcuterie chez COMIA en retraite, fille de M. PAIGERAC Aimélius surnommé *Ti Mémé, majò et poto mitan* de danmyé, témoin oculaire, résidant à l'Enclos (Schoelcher)

**ORANGER Georges**, surnommé *Yéyé*, 79 ans, combattant et chanteur danmyé, joueur professionnel, ouvrier agricole, ouvrier de commune, gardien, habitant Saint Esprit

**RANGON Siméline**, surnommée *Man Siméline*, 82 ans, (décédée), chanteuse et danseuse de bèlè, ouvrière agricole, ayant habité Sainte Marie.

**RANGON Sylvain**, 70 ans et plus, habitant Tivoli, ayant beaucoup œuvrer pour la reconnaissance de la communauté Indienne en Martinique.

**RASTOCLE Benoit**, 74 ans, chanteur de bèlè et de danmyé, ouvrier agricole, petit paysan, Habitant Sainte Marie.

**RASTOCLE Paul**, 75 ans, *Tanbouyé*, ouvrier agricole, habitant Sainte Marie.

**RAPON Félix**, 65 ans, Témoin oculaire, car petit fils d'une chanteuse et danseuse de bèlè, habitant Trinité.

**REGINA Bertin**, 65 – 70 ans, *Tanbouyé*, danseur, animateur de groupe, descendant et connaisseur de la tradition de Basse Pointe. Ouvrier agricole, habitant Basse Pointe.

**REGINA Joseph**, 79 ans, (décédé) Animateur de groupe de bèlè, ébéniste, ouvrier de mairie  
 Animateur de groupe de bèlè, ébéniste, ouvrier de mairie, habitant Basse Pointe.

**RENEL Silvère**, 78 ans, témoin de la tradition, compositeur de chants, ouvrier agricole, habitant Basse Pointe.

**RENOVAT Ivonné**, 84 ans (décédé), témoin oculaire et pratiquant de ladja et danmyé, a travaillé en *tibann*, coupeur de canne, chauffeur de taxi, agent de la chambre de commerce, originaire du Robert, habitant Lamentin.

**SABAN Julien**, 81ans, employé de mairie, conteur, chanteur de bèlè et de danmyé, danseur, témoin oculaire, gardien de la tradition, originaire de Basse Pointe, habitant Tivoli, Fort de France.

**SATURNIN Saturne**, 87 ans, né à Sainte Marie, a vécu à Saint Esprit, à Rivière Salée, vit actuellement à De Briant, Fort de France ; a été *ti bann*, maçon, boulanger, ancien combattant de l'Indochine, du Canal de Suez, de l'Algérie, vagemestre retraité de la DDE, témoin oculaire.

**SATURNIN Serge**, 57 ans, né aux Trois Ilets, a passé son enfance à Rivière Salée, fréquentant les gens de la tradition, employé de Renault, vit en Alsace, témoin oculaire.

**SORBET Marius**, chanteur de danmyé, témoin de la tradition, ayant fréquenté M. Adréa (tanbouyé hors pair), habitant Rivière Salée.

**TERRINE Jean**, surnommé *Mico*, témoin de la tradition, architecte retraité, vivant à Schoelcher.

**THEOBALDE René**, 101 ans, surnommé *Koko sikré*, cultivateur, pêcheur, docker, originaire du François, habitant à Texaco, à Fort de France.

**THESEE Éleuthère**, 100 ans, (décédé en 2010) grand combattant de danmyé (n'a jamais été vaincu), ouvrier agricole, ouvrier de mairie, Trois Ilets.

**TISPOT Lucie**, née **GUILOI**, surnommée *Da lisi* (décédée à 95 ans en 1985) , cuisinière retraitée, originaire du Marin, ayant habité Morne Pichevin, Terres Sainville Sainte – Thérèse à Fort de France,

**TREFFRE Victor**, 69 ans, chanteur et animateur de groupe, combattant de danmyé, ouvrier d'abattoir, habitant Fort de France – Bò Kannal.

**VALLADE Apollon Raymond**, 82 ans, *tanbouyé*, Ouvrier agricole, petit paysan, ouvrier de mairie, habitant Sainte Marie.

**VARACAVOUDIN Daniel**, 69ans, (décédé) témoin de la tradition au Morne Pichevin et à Macouba, originaire du Morne Pichevin, vivant en France depuis l'âge de 16 ans , ouvrier de Renault en retraite.

**VELASQUE Constant**, 58 ans, *Tanbouyé*, Danseur de danmyé, Ouvrier agricole, habitant Sainte Marie, Anse charpentier.

**WOMBA Paul – Maurice**, 83 ans, artisan maçon, habitant Fonds Saint Denis.

## Annexe 2

### Questionnaire de base sur le danmyé

#### \* I- Identité sociale et familiale de l'enquêté

- nom
- âge
- différents lieux d'habitation
- métiers de la personne /classe sociale d'appartenance
- lieu(x) d'exercice du travail

#### \* II – Rapport de l'enquêté avec le danmyé

- a- t- il entendu parler du danmyé ? Si oui, depuis quand?
- en a – t –il été le témoin ou l'a – t –il pratiqué ?
- quels étaient sa place et son rôle? danseur ? combattant ? chanteur ? tanbouyé ? bwatè ?

#### \* III – Approche générale du danmyé.

- Où jouait – on le danmyé ?
- pourquoi et à quel moment le jouait- on ?
- qui jouait le danmyé ? (nèg, milat, bétjé ?)

#### \* IV – Origines du danmyé

- d'où sort le mot « danmyé » ?
- connaît – il son origine ?
- y a – t – il d'autres noms pour désigner le danmyé ? si oui, lesquels ?
- est – ce que ces noms désignent la même chose ?

#### \* V - Recherches sur les autres noms et les autres jes djérié

- connaît – il d'autres arts de combat en Martinique ? « wolo », « wouli bato », « wouli wolo », « lutte », « bat baton », « konba baton », « ladjá baton » ou encore de « kalenda baton », « konba épi zanm » (coutelas, rasoir) ?

#### \* VI – Combattants et techniques

- Quels sont le nom des grands combattants qu'il a connus ?
- pourquoi leur donnait –on un surnom ? et comment cela se faisait ?

- qu'est – ce qu'il y avait comme techniques ? Connaît –il des techniques de combat et leur nom ?

**\* VII – Techniques de préparation au combat**

- Comment se préparait –on au combat ?
- Connaît – il des personnes qui se préparaient différemment ?
- Comment les combattants se préparaient – ils au combat ?  
Y avait –il des niveaux de préparation ?
- A – t – il entendu parler de vieux livres ?
- Qu'est – ce qu'on appelle un « kout pié monté », un « danmyé monté » ?
- Qu'est – ce qu'on appelle un *kont* , un *kolé dé* ?

**\* VIII – Rituels du combat**

- 1- Importance du chant :
- 2- Importance du tibwa
- 3- Importance du tambour
- 4- Le danmyé d'aujourd'hui et le danmyé d'avant a – t- il la même sonorité ?
- 5- L'importance du chant dans le danmyé
- 6- Les différents phases du combat
- 7-Comment se déroule le jeu danmyé ?
- 8 Y avait – il des moments particuliers où certains majò rentraient dans la ronde ?
- 9- Jouait – on au danmyé toute l'année ?
- 10- Les sonorités d'aujourd'hui sont – elles les sonorités d'hier ?

**\* IX- Aspect social du danmyé**

- Le danmyé est – il apprécié ? quelle place avait – il dans la société ?
- Les combattants danmyé étaient – ils respectés ? Étaient-t- ils craints ?
- Quelle était la place de l'argent dans le danmyé ?
- Le danmyé d'avant et celui d'aujourd'hui sont les mêmes ? si oui ou non, pourquoi ?
- Le danmyé avait –il une place dans la vie économique ?

**\* X – Les femmes dans le danmyé**

- Y – a – t –il eu des femmes qui ont joué au danmyé ? si oui, comment ?
- S'amusaient- elles ? Où jouaient – elles vraiment ?
- Quelques noms de femmes célèbres ?
- Pouvaient –elles rivaliser avec les hommes ?



- Y avait – il des femmes qui jouaient au tambour danmyé ?

**\* XI – La transmission du danmyé**

- Comment se transmettait le danmyé ?

- Comment les plus jeunes apprenaient – ils le danmyé ?

- Comment apprenait –on le danmyé ?

- Qu'est – ce que la ronde bèlè ?

- Y avait –il des rapports particuliers entre certaines personnes dans les relations d'apprentissage ?

**- \* XII – Le danmyé comme activité de résistance**

- En dehors des combats danmyé et des autres *jes djérié*, les techniques du danmyé pouvaient – elles être utilisées ailleurs ?( combat de rue, grève, émeutes)

- Les techniques du danmyé et des *jes djérié* étaient – elles utilisées seulement pour que les noirs puissent se battre entre eux ?

- Y – a – t- il une autre dimension dans les *jes djérié* (*jes lorézon*) ?

- Le danmyé est –il une partie de votre patrimoine, de notre culture ?

- Est – ce qu'on trouve des gestes similaires en France métropolitaine ?

Université des Antilles et de la Guyane

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

MASTER ARTS, LETTRES ET LANGUES

Mention ARTS, LETTRES, CIVILISATIONS

Spécialité : Arts, langues, interculturalité et développement durable

# **Aux sources du danmyé : Le wolo et le ladja**

**Tome 2**

*Présenté*

*Par*

*Monsieur DRU Pierre*

*Sous la direction du Professeur BERNABE Jean*

*Et de Monsieur L'ETANG Gerry*

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

Centre de Recherches Interdisciplinaires en Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines  
(CRILLASH : EA 409)

Année universitaire 2010 - 2011

## Sommaire

Introduction .....	3
Brève présentation des enquêtes .....	9
Corpus recueilli .....	18
Corpus rencontré en danmyé.....	19
Corpus relevé en konba baton .....	24
Dépouillement des enquêtes .....	26
1- Danmyé.....	27
2- Konba baton.....	125
Conclusion.....	144
Bibliographie.....	148

# **Introduction**

Les enquêtes que nous avons menées sur le danmyé nous ont fait prendre conscience de la manière dont la langue créole est vivante sur le terrain. Nous nous sommes retrouvés face à des anciens qui :

- soit, utilisaient des expressions que nous ne connaissions pas,
- soit, employaient des mots et expressions que nous possédions de façon intuitive, mais que nous ne savions pas expliquer avec précision.

Nous nous sommes rendu compte que ces expressions et mots n'étaient plus usités et nous avons compris pourquoi, dans la tradition, le **sens**, tombait parfois dans l'oubli.

Il devenait donc important de répertorier notre découverte lexicale appartenant au domaine du danmyé. La collecte s'est faite aux cours des entretiens auprès des anciens. Elle ne représente que le point de départ d'une étude lexicologique que l'on pourrait approfondir ultérieurement.

Ce travail de collecte n'a pas été facile pour plusieurs raisons :

- il représente le résultat d'un travail qui a commencé depuis 1984 et s'est vraiment développé depuis à partir de 1998 ;

- tous les mots ou expressions consignés dans ce document, nous les avons rencontrés au moins deux fois, pendant les enquêtes, excepté l'expression « kout pié bankoulélé » ou « manoulélé » donnée par Ismain CACHACOU : d'ailleurs au départ, il nous avait dit « manoulélé », puis « bankoulélé » ;

- des expressions comme « dansé wolo » nous ont été détaillées en explication, par deux personnes qui ne se connaissent pas et qui habitent aux extrémités opposées de la Martinique : l'une (à Basse Pointe) et l'autre (aux Anses d'Arlet) ;

- le lexique que nous avons répertorié provient des enquêtes auprès des anciens, de nos observations du danmyé, des questions qu'elles ont pu susciter et des réponses qui ont pu nous être apportées par des gardiens de la tradition. Nous pensons, entre autres, à monsieur LAPORT Dartagnan (père), aujourd'hui décédé, qui nous a été d'un grand recours pour la compréhension, de mots tels que « kokoyé » ou « wolo ».

Aujourd'hui, ces témoignages de personnes disparues ou les documentaires réalisés sur le danmyé, à certaines époques, deviennent de véritables trésors culturels.

A côté de ce travail de terrain, nous avons du nous référer à certaines études pour enrichir et clarifier notre réflexion, afin de rendre les résultats de nos enquêtes plus accessibles.

Ces études concernent :

- la kinésie. Nous nous sommes appuyés :

\* d'une part, sur les travaux de recherche de madame Liliane BARRETEAU qui a observé le langage gestuel des Mofu – Gudur<sup>1</sup>, et des cours qu'elle nous a dispensés,

\* d'autre part, sur le mouvement en Langue des Signes, décrit dans *le Dictionnaire de la Langue des Signes, Tome 1, Histoire et grammaire* ;

- la notation de la danse, du mouvement. Nous avons consulté *la méthode de notation Laban*, pour comprendre ce qui pouvait être observé, ce qui pouvait être noté comme coordination, posture du corps, mouvement des mains et des pieds. Certains mots désignant notamment les coups de pied ou coups de poing, s'ils nous ont été montrés et en même temps dénommés, ne pouvaient nous être expliqués ou décrits correctement, compte tenu du grand âge et des conditions physiques de nos enquêtés. Nous avons dû le faire nous – mêmes à l'aide une grille de lecture du mouvement que nous avons élaborée ;

- le travail sur les *kanman*, déjà élaboré en grande partie par monsieur Victor TREFFRE et que l'Association AM4 a consigné dans la brochure *Asou chimen danmyé*.

Par *kanman*, nous entendons : postures du corps. Il y a différents *kanman* : *kanman doubout* (posture debout), *kanman ba* (posture accroupie), *kanman atè* (posture à terre).

Dans ces postures, nous distinguons : les différents placements du corps, de face, en biais (angle de 45°), de travers (angle de 90°), de dos avec tête qui regarde toujours l'adversaire.

Dans les placements, nous distinguons les positions du corps, en tenant compte :

- du placement des pieds, de la position du buste, de la position des bras, sur images arrêtées, après, nous avons tenu compte de la configuration des mains ou des poings et des pieds ;  
- de la direction du mouvement (oblique, horizontale, ascendante, descendante...) et le plan sur lequel, ce mouvement se réalise, au moyen des sections :

- \* sagittale, partageant le corps en une moitié gauche et une moitié droite,
- \* frontale ou latérale, divisant le corps en une partie antérieure et une partie postérieure,
- \* ou horizontale, appelée également transversale, divisant le corps en une partie supérieure et une partie inférieure ;

- de la surface avec laquelle on frappait et de la surface où l'on frappait.

Mais il nous semble important de noter que nous avons rencontré des expressions ou mots ou prononcés par un seul enquêté. Ces idiolectes nous poussent à constater qu'il y a des variations lexicales d'une région à l'autre, mais aussi d'une personne à l'autre.

Nous avons été également confrontés à des difficultés à reconstituer le puzzle de

---

<sup>1</sup> Cf. SORIN – BARRETEAU, L, 1996.- *Le langage gestuel des Mofu – Gudur*, Thèse de doctorat, 636 p.

données conformément au modèle que les anciens nous ont proposé, car ils avaient tendance à l'organiser de manière différente selon leurs dispositions intellectuelles et affectives.

Nous avons aussi du pallier des réticences quant à la prise d'images d'anciens. En effet, ceux – ci, par rapport à des convictions majico - religieuses et aussi par rapport à la méfiance suite au pillage qui s'effectue dans le domaine des danses traditionnelles, demeuraient et demeurent encore très réservés sur cette approche. Nous avons du mémoriser les modèles qu'ils nous montraient afin de les reproduire.

C'est l'occasion ici de remercier Daniel SAINTE –ROSE- FRANCHINE pour sa disponibilité et ses prises de vue, les camarades de l'école Danmyé Lonè Vié Neg de l'AM4 qui ont bien voulu servir de modèles pour les photos. Nous tenons à honorer la mémoire du regretté Raymond SINAMAL pour une partie des planches qu'il a réalisées avec beaucoup de patience et de précision. Nous adressons un grand merci à Kelly GUILLAUME ainsi qu'à Laurent PADERNA pour les autres dessins qui illustrent ce travail. Nous remercions Eric LOUIS- ALEXANDRE pour les contacts qu'il a pu nous faire avoir dans la région de Rivière-Salée et particulièrement avec sa grand-mère aujourd'hui décédée. Nous adressons nos remerciements à Francis PADRA et Micky RELEPHE pour nous avoir introduits auprès de certains anciens des Trois Ilets.

Nous tenons également à préciser notre choix pour la graphie du mot « danmyé ». Parmi toutes les hypothèses que nous avons trouvées, nous avons retenu l'affectation étymologique africaine expliquée par P. FOUMA dans *Histoire culturelle de l'Afrique Noire*.

« *Danmyé* » provient d'Afrique Centrale, plus précisément de la région du Congo. Si on décompose ce mot, on obtient une expression en deux parties :

- *DANM* ou *GANM* qui veut dire « initiés » ;

- *YE* ou *YA* signifie « le groupe », « ceux »

De ce point de vue, le « *danmyé* » est porteur d'une charge importante tant sur le plan sémantique que sur le plan culturel car en décrivant « l'ensemble des initiés », il atteste, dans la pratique, de l'existence d'une spiritualité qui soulève curiosité et controverse.

Une autre hypothèse défendant la thèse de la même graphie « Danmyé », a retenu également toute notre attention. Dans le mot « Danmyé », on retrouve le radical « Danm » qui signifie en créole : pied. Ainsi, après avoir « danmé » la terre, c'est – à – dire aplani la terre avec les pieds, pour réaliser un *plasman kay* (un emplacement pour bâtir une maison), les hommes s'adonnaient au danmyé, c'est à – dire des combats avec les pieds.

Nous ne pourrions dire combien nous ont été précieux, les apports de monsieur Georges NOLBAS (représentant de la Ligue Française de Lutte en Martinique et témoin ainsi qu'acteur dans la tradition à Schoelcher), en lutte, et surtout les remarques, conseils et expériences de monsieur Bob RICHOL, expert en savate défense pour la Région Antilles – Guyane.

Enfin, ce travail s'est développé à travers un débat profond mené dans l'AM4 et qui d'ailleurs n'est pas terminé. Ce débat a été mené parfois de façon incisive, mais nous a permis de développer notre capacité à comprendre ce qui se faisait dans le danmyé et à pouvoir le reproduire dans une pratique d'enseignement.

Nous remercions tous les camarades de l'AM4 – ce travail étant une contribution à la réflexion sur le danmyé - mais surtout et aussi tous les anciens de la Martinique pour leur don, leur disponibilité, plus particulièrement messieurs Michel SOUSOU (décédé), Siméon AVIT (décédé) avec qui nous avons une relation très proche, Stephen LAVIOLETTE, Ismain CACHACOU dit Mémé Miel (décédé), Georges ORANGER, dit Yéyé ; Marie DESTON, Félix et Théonore CASERUS, Benoît et Paul RASTOCLE . Nous ne saurions passer sous silence, pour la compréhension du danmyé, les contributions de monsieur Richard NEDAN (décédé), de madame Eva ANDEOL, madame Donat LEBEL des Anses d'Arlet, fille d'un commandeur Bèlè et ayant discuté beaucoup avec son père et la communauté DKB (Danmyé – Kalenda- Bèlè) de cet endroit. Enfin, même si nous ne saurions les nommer tous, les contributions de monsieur Yvon PASTEL (décédé), commandeur d'habitation, de monsieur René HIEUX dit « Rènè Makak » et monsieur Félix RAPON sont inestimables, car ils nous ont donné des pistes énormes pour la compréhension de ce qui s'est créé dans le danmyé. Les expériences de messieurs Georges ORANGER et Stephen LAVIOLETTE dans le combat nous ont été précieuses.

Enfin, nous remercions particulièrement monsieur Daniel – Georges BARDURY, pour avoir voulu partager avec nous, son propre travail d'enquête, mais aussi sa connaissance du wolo et du « konba baton », et ses observations des « konba danmyé » que son grand père organisait, quand il était petit.

Nous tenons également à remercier André DRU pour sa contribution au débat scientifique et aux renvois constants qu'il a pu nous faire.

Sur le travail d'enquête proprement dit, nous pourrions ajouter que les anciens nous ont généralement tous bien accueillis, mais que la collecte auprès d'eux ne peut se résumer à un travail sur une période, pendant un moment donné. On pourra certes recueillir des éléments, c'est-à-dire ceux qu'ils voudront bien nous donner ou que nous sommes prêts à entendre,



mais nous n'aurons jamais les éléments les plus importants de cette façon : c'est souvent, en tous les cas, en ce qui nous concerne, après un travail patient de fréquentation, de connaissance de l'ancien, de persévérance dans ce qu'on veut faire et que lui-même a su apprécier, qu'il commence à livrer parfois, après vingt ans pour certains, certains secrets. Nous n'en dirons pas plus, si ce n'est que cette connaissance relève bien d'une démarche initiatique où comme ils disent souvent :

« man konnet tjè mwen, mé man pa konnet ta'w ». (Je connais mon cœur, mais je ne connais pas le tien) ;

« ou pa ka manjé an pla an sel kou » (on ne mange pas un plat en une seule fois).

## **Brève présentation des enquêtés**

**AGESILAS Thomas** : 83 ans, témoin oculaire, *jwa danmyé*, *jwa baton*, conteur, agriculteur et charpentier, fils d'un conteur, d'un *jwa baton*, d'un *jwa danmyé*, et d'un guérisseur par les plantes, habitant à La Plaine, Anses d'Arlet.

**ANDEOL Eva** surnommée *Man Eva* : 65 ans, témoin vivant des traditions bèlè danmyé du Sud, issue d'une famille de pratiquants du danmyé et du bèlè du Sud , habitant les Anses d'Arlet.

**AM4 (Association Mi Mes Manmay Matinik)**, 20 ans, Association culturelle créée en 1986, travaillant à la recherche et à la préservation des danses traditionnelles au tambour de la Martinique, transmettant la tradition à Fort de France, aux Trois –Ilets, à Rivière Pilote, à Rivière Salée, à Schœlcher, au Nord Atlantique (Trinité), au Nord Caraïbe (Morne Vert).

**AUGUSTE Sainte Croix** surnommé *Misié Rèné*, 93 ans, chauffeur-livreur, chauffeur de camion, ayant habité Saint Joseph et actuellement Balata.

**AVIT Siméon** surnommé *Le lion imbattable*, décédé en 2003 à 91ans, combattant danmyé, travailleur agricole, ayant habité le Saint Esprit, Fort de France, puis Sainte Luce.

**BARDOU Palvert**, 85 ans, Trois Ilets, témoin oculaire, joueur de danmyé, ayant participé à la vie du danmyé à Ravine Pavée, à la Poterie, à l'Anse à l'Ane (Trois Ilets).

**BARDURY Daniel Georges**, 51 ans, Musicien et danseur du bèlè, pratiquant du wolo, du konba baton, témoin quand il était petit, des konba danmyé à Schœlcher, enseignant, habitant Schœlcher.

**BARRU Etienne**, 70 ans, décédé, Combattant danmyé, travailleur agricole, ouvrier en bâtiment, ayant habité le Vauclin, a « couru » le danmyé dans toute la Martinique.

**BAZAS Serge**, 65 ans, conteur, cuisinier, originaire de Sainte Marie, habitant Fort de France.

**BEAVAL Romuld**, 80 ans, originaire d'Ajoupa Bouillon, combattant danmyé travailleur agricole, coupeur de canne, ouvrier, habitant Fort de France.

**BOSTON Bayard**, 76 ans, décédé, travailleur agricole, marin pêcheur, habitant le Marin au quartier Belle Etoile, combattant danmyé.

**BOURRA Jean**, 65 ans, Témoin oculaire, ayant habité aux Terres SAINVILLE, à De Briant, à Fort de France, ayant résidé au Venezuela, revenu depuis en Martinique.

**CACHACOU Ismain** surnommé *Mémémiel*, 70 ans, décédé à 74 ans en 2011, Chanteur de danmyé et de bèlè, animateur de groupe folklorique et culturel, A fait tous les métiers agricoles et du bâtiment, résidant à Rivière Salée.

**CASERUS Félix**, surnommé *Pay Bannann*, 75 ans, *Tanbouyé* et danseur de bèlè, « coqueur », Charpentier, chauffeur de taxi, habitant à Sainte Marie.

**CASERUS Théonore**, 76 ans, Combattant danmyé, charpentier, habitant à Sainte- Marie

**CHABAL Boniface**, 85 ans, Ouvrier agricole, habitant à Sainte Marie

**CHARLES - DENIS Francisco**, 78ans, musicien (chanteur, pianiste, joueur de conga et de tambour danmyé), professeur de judo, de karaté, d'aïkido, etc. écrivain, habitant au Morne Vert.

**CHARLIN Michel**, surnommé *Michel SOUSOU* décédé, *danmyètè*, conducteur de poids lourd, chauffeur de camion, originaire de Saint Esprit, ayant habité Fort de France, Lamentin.

**CHAVERI – MOUTOU Louis Camille**, surnommé *Likami*, 78 ans lors de l'enquête, décédé, ayant exercé tous les métiers agricoles et dans le bâtiment, habitant le Vauclin.

**DADOU Todar**, dit *Klérisia*, né au Saint Esprit, docker, vendeur de cocos, combattant danmyé

**DAMAS Félix**, surnommé *Met Fé* : conteur, chanteur traditionnel, agriculteur, habitant à La Plaine aux Anses d'Arlet

**DESSART Robert**, surnommé *Ti Robè*, 85 ans, ancien conteur, ancien chanteur de bèlè, ancien danmyètè, Ouvrier agricole paysan à la retraite, ancien « coqueur », ancien *doktè fèy* ou guérisseur, habitant à Sainte Marie.

**DESERT Léon**, combattant danmyé et formateur, originaire du quartier Bò Kannal à Fort de France, éleveur ovin.

**DESTON Marie**, 79 ans, Combattant danmyé, *tanbouyé*, gardien du côté occulte de la tradition, travailleur agricole, ouvrier du bâtiment, ayant habité Sainte - Marie puis actuellement le Lorrain.

**DIONY Jean**, surnommé *Bil - la*, 83 ans, combattant danmyé, chanteur de danmyé, fils d'un tanbouyé et d'un combattant danmyé, petit fils d'un joueur de bâton, témoin oculaire du konba baton, travailleur agricole, ouvrier, habitant Morne Capot au Lorrain.

**FATNA Daniel**, 56 ans, *jwa danmyé*, danseur de bèlè, enseignant, ayant habité à Fort de France, Trénelle, Balata, résidant actuellement en Guyane.

**GALY Tertullien**, 83 ans, marin pêcheur en retraite, ouvrier agricole en retraite, témoin oculaire du danmyé, résidant au quartier La Pointe aux Trois Ilets

**GERNET Eric** : 55 ans, *jwa danmyé, tanbouyé danmyé*, employé de commerce, originaire de Rive Droite Levassor, Bò Kannal, habitant le Robert.

**GRIVALLIERS Edward**, surnommé *Vava*, 82 ans, décédé à 84 ans en 2011, chanteur et danseur de ladja et danmyé, de kalenda, de bèlè, ouvrier agricole, employé en magasin, danseur professionnel aux Grands Ballets de la Martinique, de Loulou BOISLAVILLE, animateur au SERMAC, originaire de Pérou à Sainte - Marie, ayant vécu à Fort de France.

**HARPON Gérard**, 62 ans, combattant danmyé, chauffeur de taxi, habitant Schoelcher.

**HAUSTANT Simon**, décédé, Pêcheur, Maçon, joueur de danmyé, chanteur, *tanbouyé*, musicien, ayant joué avec Charles Denis Francisco, ayant résidé aux Trois Ilets.

**HAUSTANT Patricia**, médecin pédiatre, au Conseil Général, Originaire des Trois Ilets, a vécu 15 ans en Casamance.

**HIEU René**, surnommé *Rèné Makak*, 62 ans, *danmyètè*, Ouvrier en France, ayant habité à Fort de France Bò Kannal, résidant actuellement en France.

**JACQUENS Pierre**, Plus de 70 ans, Ancien Boxeur, *danmyètè*, habitant Trénelle à Fort de France.

**JACQUOT Victor**, surnommé *Lassaro*, 80 ans, employé de RFO en retraite, a connu tous les métiers agricoles, professeur de judo, combattant *danmyé*, fils d'un très grand combattant *danmyé* surnommé *Prosper Lassaro* à Basse Pointe.

**JEAN –GILLES Franck**, 82 ans, Conteur, Travailleur agricole et Petit paysan en retraite, résidant à Rivière Pilote.

**LANGÉ Johannes**, 86 ans, Tonnelier, Chauffeur de taxi, habitant Trinité.

**LAPORT Dartagnan (père)**, 80 ans, décédé, fabricant de tambours (depuis 40 ans) Chauffeur de taxi, Tonnelier, ayant habité Trinité, quartier La Tracée.

**LAVIOLETTE Stéphen**, surnommé *Lavio* ou *Pè Lavio*, 70 ans, combattant de *danmyé*, adepte de la Haute Taille, Chauffeur de car, commandeur sur habitation, éleveur, habitant le Vauclin au Macabou.

**LEBEL Donate** surnommée *Man Donate*, plus de 65 ans, Témoin de la tradition, fille d'un commandeur bèlè, habitant les Anses d'Arlet.

**LAMETRI Lucien**, 76 ans au moment de l'enquête, décédé, *tanbouyé*, Paysan, ouvrier agricole, ouvrier de mairie ayant habité les Anses d'Arlet.

**LAVENTURE Georges**, combattant de *danmyé*, Rivière salée

**LISE Roger**, 82 ans, ancien Maire de Case Pilote, sénateur, habitant Case Pilote,

témoin oculaire.

**LOUIS Lucien**, 63 ans, Ouvrier agricole, employé de mairie, habitant Sainte Marie.

**LOUISON José**, surnommé *Mè-a* ou *Limè* 85 ans, combattant extraordinaire de danmyé, docker, habitant Fort de France, Bò Kannal.

**MARCENY Pierre**, surnommé *Met Piè* 80 ans, combattant danmyé, gardien du côté occulte de la tradition, ouvrier d'imprimerie, originaire de Basse pointe, habitant à Bò Kannal (Fort de France).

**MARDET Lionel**, ans, originaire de Sainte –Marie, décédé en 2010, surnommé *Zanbla*, *majò* de danmyé, habitant L'hermitage à Fort de France

**MARECHAL René**, 94 ans, originaire et habitant Sainte Marie, combattant danmyé, batonier.

**MASSOUF Justin**, décédé à l'âge à 96 ans en 2008, ancien marin navigateur, témoin et acteur de la tradition, originaire de Sainte – Anne (frère de *Sonson* MASSOUF, grand *majò* danmyé à Sainte – Luce).

**MATCHONA Denis**, 72 ans, combattant de danmyé, travailleur agricole, ouvrier de la poterie, employé de mairie en retraite, habitant les Trois Ilets.

**MERVILLE Eugène**, 84 ans lors de l'enquête en 1998, combattant de danmyé et témoin, originaire de François – Saint Esprit.

**MIRAM – MARTHE - ROSE Jean – Hugues**, 64 ans, originaire de Macabou, au Vauclin.

**MORETON Marcel**, 69 ans, originaire de Rivière – Pilote, combattant danmyé, habitant Rivière Salée,

**MOUSTIN Jean**, surnommé *Atila*, 72 ans, horloger, employé de mairie en retraite, et ayant fait d'autres petits travaux, combattant danmyé et batonier, habitant le Saint Esprit.

**NEDAN Richard**, 83 ans, décédé, joueur de danmyé, guérisseur par les plantes (*doktè fèy*), ouvrier agricole, originaire de Ducos, ayant habité Ducos, Fort de France.

**NORDEY Mamphry**, 88 ans, décédé, ouvrier agricole en retraite, gardien du côté occulte de la tradition, ayant habité le quartier Bac, Ducos

**NORESKAL Julie (et sa famille, mère et oncles)**, 54 ans, Témoin oculaire, Educatrice spécialisée, originaire du Robert.

**NOTEUIL Yvon**, 76 ans, ouvrier agricole, ouvrier livreur en retraite, combattant danmyé, originaire et habitant à Nord Plage au Macouba.

**PASTEL Yvon**, 94 ans, décédé, commandeur d'habitation, ayant habité Sainte - Luce, Rivière - Pilote.

**PAULIN Albert**, combattant de danmyé originaire du Lorrain et habitant Fort de France.

**ORANGER Georges**, surnommé *Yéyé*, 79 ans, combattant et chanteur danmyé, joueur professionnel, ouvrier agricole, ouvrier de commune, gardien en retraite, habitant Saint Esprit

**RANGON Siméline**, surnommée *Man Siméline*, 82 ans, décédée, chanteuse et danseuse de bèlè, chanteuse de danmyé, ouvrière agricole en retraite, témoin oculaire, ayant habité Sainte Marie.

**RANGON Sylvain**, 70 ans et plus, habitant Tivoli, ayant beaucoup œuvré pour la reconnaissance de la communauté Indienne en Martinique.

**RASTOCLE Benoit**, 74 ans, chanteur de bèlè et de danmyé, ouvrier agricole en retraite, petit paysan, Habitant Sainte Marie.

**RASTOCLE Paul**, 75 ans, *Tanbouyé*, ouvrier agricole en retraite, habitant Sainte Marie.



**RAPON Félix**, 65 ans, Témoin oculaire, car petit fils d'une chanteuse et danseuse de bèlè, habitant Trinité.

**REGINA Bertin**, 65 – 70 ans, *Tanbouyé*, danseur, animateur de groupe, descendant et connaisseur de la tradition de Basse Pointe. Ouvrier agricole en retraite, habitant Basse - Pointe.

**REGINA Joseph**, 79 ans, décédé. Joueur de danmyé, Animateur de groupe de bèlè, ébéniste, ouvrier de mairie à la retraite, habitant Basse -Pointe.

**RENEL Silvère**, 78 ans, ouvrier agricole à la retraite, chanteur de danmyé et de bèlè, habitant Basse Pointe.

**RENOVAT Ivonné**, 84 ans (décédé), témoin oculaire et ayant pratiquant de ladja et danmyé, a travaillé en *tibann*, coupeur de canne, chauffeur de taxi, agent de la chambre de commerce, originaire du Robert, habitant Lamentin.

**SABAN Julien**, 81ans, employé de mairie à la retraite, conteur, chanteur de bèlè et de danmyé, danseur, témoin oculaire, gardien de la tradition, originaire de Basse Pointe, habitant Tivoli, Fort de France.

**SATURNIN Saturne**, 87 ans, né à Sainte Marie, a vécu à Saint Esprit, à Rivière Salée, vit actuellement à De Briant, Fort de France ; a été *ti bann*, maçon, boulanger, ancien combattant de l'Indochine, du Canal de Suez, de l'Algérie, vagemestre retraité de la DDE, témoin oculaire.

**SATURNIN Serge**, 57 ans, né aux Trois Ilets, a passé son enfance à Rivière Salée, fréquentant les gens de la tradition, joueur de tibwa, employé de Renault, vit en Alsace, témoin oculaire.

**SORBET Marius**, chanteur, et combattant danmyé, habitant Rivière Salée.

**TERRINE Jean**, surnommé *Mico*, architecte à la retraite, fils adoptif de Galfètè, témoin de la tradition.

**THEOBALDE René**, 101 ans, surnommé *Koko sikré*, cultivateur, pêcheur, docker, originaire du Robert, combattant dansmyé et lutteur, habitant à Texaco, à Fort de France.

**THESEE Éleuthère**, 100 ans, (décédé en 2010) grand combattant de danmyé (n'a jamais été vaincu), ouvrier agricole, ouvrier de mairie à la retraite, habitant Trois Ilets.

**TISPOT Lucie, née GUILOI**, surnommée *Da lisi* (décédée à 95 ans en 1985), cuisinière retraitée, originaire du Marin, ayant habité Morne Pichevin, Terres Sainville Sainte – Thérèse à Fort de France,

**TREFFRE Victor**, 69 ans, chanteur et animateur de groupe, combattant de danmyé, chanteur de la tradition, ouvrier d'abattoir à la retraite, habitant Fort de France – Bò Kannal.

**VALLADE Apollon Raymond**, 82 ans, *tanbouyé*, combatant danmyé, Ouvrier agricole, ouvrier de mairie à la retraite, petit paysan, , habitant Sainte Marie.

**VARACAVOUDIN Daniel**, 69ans, (décédé) témoin de la tradition au Morne Pichevin et à Macouba, originaire du Morne Pichevin, vivant en France depuis l'âge de 16 ans, ouvrier de Renault en retraite.

**VELASQUE Constant**, 58 ans, *tanbouyé*, Danseur et combattant de danmyé, Ouvrier agricole, habitant Sainte Marie, Anse charpentier.

**WOMBA Paul – Maurice**, 83 ans, artisan maçon à la retraite, habitant Fonds Saint Denis.

## **Corpus recueilli**

**Corpus relevé en danmyé**

- |                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|
| 1- An dé tè                | 34- dédo défas             |
| 2- Alé lawonn              | 35- défandan               |
| 3- Apélasion               | 36- dékachiré              |
| 4- Arbit                   | 37- dékoupé moun-an        |
| 5- Atlaj ou atlay          | 38- démaré kò'w            |
| 6- badin                   | 39- dématé an moun         |
| 7- bagay diab              | 40- déplasman ajounou      |
| 8- ba moun –an an langoudi | 41- déplasman akoupi       |
| 9- bankoulélé              | 42- déplasman akoupi glisé |
| 10- baré kou-a             | 43- déplasman a laboutèy   |
| 11- bas karé               | 44- déplasman krab         |
| 12- ba'y lè                | 45- déplasman krapo        |
| 13- bel jes                | 46- déplasman kribich      |
| 14- ben larivière          | 47- déplasman makak        |
| 15- bidjin tanbou          | 48- déplasman sèpan        |
| 16- boulin                 | 49- déplasman zandoli      |
| 17- bouré                  | 50- déplasman toupi        |
| 18- bouré jété             | 51- déplasman wouli        |
| 19- bousvet                | 52- dépoté kou-a           |
| 20- boutchet               | 53- dévèsé                 |
| 21- chivonnen              | 54- dézot                  |
| 22- chouval lanmè          | 55- dikaman                |
| 23- danm                   | 56- djandjan foudjan       |
| 24- danmyé                 | 57- djok (verbe)           |
| 25- danmyé amizman         | 58- djok an jwa            |
| 26- danmyé détaché         | 59- djouba                 |
| 27- danmyé ladja           | 60- djoubaka               |
| 28- danmyé séré moulen     | 61- djoubaj ou djoubay     |
| 29- damiètè ou danmyètè    | 62- do lanmen              |
| 30- dansé danmyé           | 63- doum                   |
| 31- dansé ladja            | 64- douvan douvan          |
| 32- dansé a la wouli bato  | 65- étchip danmyé          |
| 33- dansé wolo             | 66- fébles kò              |
|                            | 67- fè goj                 |

68- fenté	102- kakan
69- fouli	103- kakan bra
70- gad kò	104- kakan brasé
71- gaté	105- kakan dèyè tet
72- griji	106- kakan janm
73- gòjet	107- kakan kasé
74- gwo pwa	108- kakan kou
75- janm pou janm	109- kakan lestomak
76- jé	110- kakan pens kokodil
77- jé lanmò	111- kakan pijé
78- jé sérié	112- kakan pijé grenn
79- jes balansé	113- kakan lanmen todé
80- jes bigin	114- kakan sizo
81- jes bodzè	115- kakan todé
82- jes chasé	116- kakan tounen tet
83- jes danmyé	117- kakan trangle
84- jes djérié Matinik	118- kakan vlopé tet
85- jes kouri	119- kalenda ou les kalendas
86- jes maché	120- kalot lanmen
87- jes makak	121- kanman
88- jes malen	122- karé
89- jes malendri	123- karé bas
90- jes malentri	124- kat kwazé
91- jes piétiné ou piéton	125- katel
92- jes tanté	126- klarinet vapè
93- jes tjetjo	127- klé
94- jes zaboka flo	128- klé bra
95- jwa	129- klé janm
96- jwa danmyé	130- kokoyé
97- jwa lian	131- konba arété
98- jwé	132- konba bef
99- jwé pwen séré	133- konba chat
100- kadans danmyé	134- konba débouya
101- kadé kò'w	135- konba déviyasion

136-	konba goril	169-	kout pié défonsé douvan
137-	konba krab	170-	kout pié défonsé latéral
138-	konba sirik	171-	kout pié défonsé krazé
139-	konba leg	172-	kout pié dématé asou koté
140-	konba makak	173-	kout pié dématé douvan
141-	konba mayé lajan	174-	kout pié dématé plonbé
142-	konba mouran	175-	kout pié dékoupé
143-	konba sèpan	176-	kout pié déplanté
144-	konba sot	177-	kout pié dépayé
145-	konba tanté	178-	kout pié doublé
146-	konba tékay	179-	kout pié flech
147-	konvwa	180-	kout pié foulon
148-	koraj	181-	kout pié glisé atè
149-	koré moun-an	182-	kout pié lanmel
150-	kou monté	183-	kout pié lanniè
151-	kouri anlè moun-an	184-	kout pié lépenset
152-	kout bout dwet lanmen	185-	kout pié kravach
153-	kout jounou	186-	kout pié pélé
154-	kout kan lanmen	187-	kout pié rabat
155-	kout kou lanmen	188-	kout pié rifoulé
156-	kout koud	189-	kout pié soté doublé
157-	kout pié	190-	kout pié vach
158-	kout pié alaranves	191-	kout pié vach asou koté
159-	kout pié alawonn	192-	kout pié vanté
160-	kout pié alawonn délivré	193-	kout pié wolo / wouli
161-	kout pié alawonn soté	194-	kout pié wolo dékoupé
162-	kout pié balé	195-	kout pié zel pijon ou zel dend
163-	kout pié balé alawonn	196-	kout pla lanmen
164-	kout pié bankoulélé ou mankoulélé	197-	kout pwen
165-	kout pié chouval	198-	kout pwen monté
166-	kout pié défonsé	199-	kout pwen dépayé
167-	kout pié défonsé asou koté	200-	kout pwen foulé
168-	kout pié défonsé dèyè	201-	kout pwen ladja

202-	kout pwen palaviré ouvè	236-	met savann
203-	kout pwen palaviré fèmen	237-	mizik danmyé
204-	kout pwen rabat	238-	modé
205-	kout pwen wolo	239-	monté ko'w
206-	kout pwen zikak	240-	monté koko léchel
207-	kout tet	241-	moun danmyé
208-	labas	242-	mouyé (douvan...)
209-	ladja / laghia	243-	ozel
210-	ladja baton	244-	pa chasé
211-	ladoul	245-	pa kolibri
212-	lafwa	246-	parad danmyé
213-	lapriyè danmyé	247-	parad krapolad
214-	larabiè	248-	patron
215-	lawonn	249-	pèsi
216-	lawonn danmyé	250-	piano savann
217-	létchip	251-	piété
218-	lévé fésé	252-	piéton
219-	lité	253-	pijé grenn
220-	lité an fos	254-	pitché tanbou
221-	lité do pou do	255-	pité
222-	loché moun-an	256-	planté bannann
223-	lonè respé	257-	plato tet
224-	lorézon –danmyé	258-	pousé moun-an
225-	maché	259-	pozision chandélié
226-	majò	260-	pozision Krapolad
227-	majò diplomé	261-	pozision krisifié
228-	majò pwofitè	262-	pozision lorézon akoupi
229-	makolèlè	263-	pozision makak
230-	makoulélé	264-	pozision wolémen
231-	matché tanbou-a	265-	pozision wotéba
232-	maté (an moun)	266-	pran so
233-	met	267-	pwen
234-	met dafè	268-	pwent karisti
235-	met kou	269-	pwenté kò'w

270-	rankont danmyé	304-	vèglé
271-	ral ba	305-	vié neg
272-	ral wo	306-	vis
273-	ralé janm jété	307-	volé anlè
274-	ranmasé janm moun-an	308-	voyé dèyè jété
275-	rédi moun-an	309-	vréyé boulin
276-	rimed danmyé	310-	wolo
277-	siyié ponyiet	311-	wolo wolo
278-	so boutey	312-	won ou won – an
279-	so dékoupé	313-	wonn
280-	so kakamenti	314-	wopa
281-	so laben	315-	woulé baton
282-	so létchet	316-	woulé boulé
283-	so moulen	317-	wouli
284-	so planch	318-	wouli atè
285-	so tékay ou gran tékay	319-	woulo
286-	solibo	320-	yonn des twa
287-	soté kada	321-	zayé
288-	taloné ou kout talon	322-	zen
289-	tanbou	323-	zes danmyé
290-	tanbou danmyé	324-	zwel
291-	tané lanmen'w		
292-	tanté tanbou		
293-	tè meg		
294-	tenté tanbou-a		
295-	tjansé moun - an		
296-	tjenbé so		
297-	tjok alavolé		
298-	tiré boulin		
299-	tiréoli		
300-	tonbé an flech		
301-	tonbé an sizo		
302-	tounen woch		
303-	véglaj		



**Corpus relevé en konba baton**

- |                                |                                                     |
|--------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 1- Angadé kò'w                 | 33- Fè bwa-a kouri anlè bwa moun-an                 |
| 2- An mitan bwa-a              | 34- Fè moun-an monté fè                             |
| 3- Ba moun-an an langoudi      | 35- Fè moun-an monté                                |
| 4- Baré kou-a                  | 36- Jankoulenbe                                     |
| 5- Bat baton                   | 37- jankoulib                                       |
| 6- Batonié                     | 38- Jé baton                                        |
| 7- Bel lanmen bwa (an)         | 39- Jwa baton                                       |
| 8- Bonda bwa – a               | 40- Kadé kò'w                                       |
| 9- Bratjé moun – an            | 41- Kalenda baton                                   |
| 10- Bwa                        | 42- Katel baton                                     |
| 11- Bwa –a                     | 43- Kò bwa - a                                      |
| 12- Bwa – a antré anlè moun-an | 44- Koré lanmen'w                                   |
| 13- Bwa- a an rodaj            | 45- Kou-a antré, kou-a poté                         |
| 14- Bwa – a flo                | 46- Kou-a pa ka rivé rantré                         |
| 15- Bwa-a ka lansé             | 47- Koujanlib                                       |
| 16- Bwa-a ka tounen sèpan      | 48- Koupé bwa-a asou do an moun                     |
| 17- Bwa denn woti (an)         | 49- Kout baton alawonn                              |
| 18- Bwa-a antré anlè moun-an   | 50- Kout baton épi dé lanmen                        |
| 19- Bwa fiyolé                 | 51- Kout baton flandjé                              |
| 20- Chanjé bwa-a bò            | 52- Kout kravach, kout kravach alanvè               |
| 21- Chanjé lanmen              | 53- Kout baton lannniè, kout baton<br>lanniè alanvè |
| 22- Dansé baton                | 54- Kout baton griji                                |
| 23- Dégadé kò'w                | 55- Kout baton sizay                                |
| 24- Dépoté kou-a               | 56- Kout sizay rabat alanvè                         |
| 25- Dévié kou-a                | 57- Ladja baton                                     |
| 26- Djouké                     | 58- Lans bwa-a                                      |
| 27- Dolé bwa-a                 | 59- Lansé kou- a                                    |
| 28- Doublé kou-a               | 60- Lariviè Léza                                    |
| 29- Dounk bwa-a                | 61- Lélé bwa-a                                      |
| 30- Driblé dwet-ou anlè bwa-a  | 62- Lésé bwa-a viré                                 |
| 31- Driblé kou-a               | 63- Lévé bwa-a                                      |
| 32- Fè bwa-a brilé moun-an     |                                                     |

- 64- Londjè bwa-a
- 65- Lonj bwa-a
- 66- Mazet
- 67- Menyen bwa-a
- 68- Mété bwa- a tranpé
- 69- Miziré moun-lan
- 70- Mouliné avan
- 71- Mouliné dépayé
- 72- Mouliné dèyè
- 73- Mouliné rabat
- 74- Nouk bwa-a
- 75- Observé bwa-a
- 76- Pa lésé bwa-a vèglé'w
- 77- Pa poté kò'w trop
- 78- Pa rété adan londjè bwa lot-la
- 79- Pa rété asou chimen bwa-a
- 80- Pasé bwa-a a la flanm difé
- 81- Patron
- 82- Pliché bwa-a
- 83- Pwent bwa - a
- 84- Ranjé bwa-a
- 85- Senti bwa-a
- 86- Séré dèyè bwa-a
- 87- Séré kou-a
- 88- Sézi bwa-a
- 89- Simen bwa a lanmen
- 90- Tjenbe bwa-a
- 91- Tjenbé bwa alanvè
- 92- Tet bwa-a
- 93- Toupiyé kò 'w
- 94- Tout baton sé baton,  
sé lanmen baton ka konté
- 95- Tout bwa pa baton
- 96- Volè bwa moun –an
- 97- Voyé kò'w dèyè
- 98- Waché kou-a
- 99- Wolo baton
- 100- Wonn bwa (an)
- 101- Woulé baton
- 102- Woulé bwa – a  
épi dis dwet ou
- 103- Woulé kò'w
- 104- Zong bwa-a

## **Dépouillement des enquêtes**

# 1- Danmyé

## An dé tè :

\* S. RANGON , *Sainte Marie*

Manière de se protéger dans le danmyé contre tout maléfice ou empoisonnement.

« Lè dé jwa ka goumen danmyé, yo ka pasé lanmen-yo atè épi yo ka pasé yo anlè tet yo ». Lè ou ka goumen danmyé, ou douvan an moun, épi ou pa ka wè'y, ou ka pran tibren latè épi ou ka pasé'y anlè tet-ou : alò, piè'w atè, tet ou an tè, ou an dé tè, ayen pa pli fò ki latè ; ou ka wè sa ou bizwen wè ».

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*.

- Sé an koté Gwo Mòn, sé an kartié“.
- « Sé pran latè é mété'y anlè tet -ou lè yo lé garé'w ».

## Alé lawonn , Alé liwon, alé ozel :

\* AM4 et tous les anciens, *toute la Martinique*.

C'est une partie du combat danmyé dans le rituel du danmyé.

Le cercle du danmyé ou « lawonn danmyé » est la grande boucle formée par les musiciens, les combattants et les assistants. « Lawonn danmyé » permet à tous ceux qui le composent, où qu'ils se situent, de communiquer, de communier et de célébrer ce qu'ils croient et auxquels ils croient.

« Alé lawonn », en danmyé, c'est :

- alors que la musique joue et qu'il n'y a personne dans « lawonn », c'est le fait qu'un combattant y entre, en courant ou en marchant dans le sens inverse des aiguilles d'un montre. Il peut aussi faire un tour dans le sens inverse des aiguilles d'une montre et refaire un autre tour dans le sens des aiguilles d'une montre. Il peut, dans d'autres occasions, rompre le cercle et entrer au milieu ; il peut, par exemple, comme le major surnommé *Atlantik* à Sainte Anne, partir de l'extérieur, courir vers lawonn, sauter pardessus, en faisant deux ou trois sauts périlleux et se retrouver au milieu du « won » en ciseau, ou « dékachiré »
- on peut aussi « alé lawonn » en marchant en « kadans », en courant en « kadans », en courant en « kalenda » en « kadans », en sautant sur un pied en « kadans ».
- tracer l'espace « konba'w » (délimiter le champ du combat), c'est « chofé kò'w » (s'échauffer), c'est « rifè kò'w » (se refaire, récupérer, sortir d'une situation délicate, changer de tactique).

Tout ceci, à condition que dans le rituel l'adversaire vous le permette.

Syn. : *Kouri lawonn, alé liwon, alé ozel*

### **Apélasion :**

\* D.-G. BARDURY, *Schoelcher*.

« Adan danmyé moun-an té ka fè envokasion, yo ka kriyé bagay –yo »  
(que ce soit vrai ou pas , cela se fait).

Exemple : « Lè i sòti, boug – la té fò pasé’y, i alé o tanbou, i fè apélasion’y ».

Syn. : *envokasion*

\* F.CASERUS, *Sainte Marie*.

« Sé an moun ou ka fè apel éti’y.

Syn. : *Envokasion*

\* I.CACHACOU, *Rivière Salée*.

Sé lè ou ka kriyé ki étwal-la ki èspri-a.

Syn. : *envokasion*

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*.

« Sé lè ou ka kriyé an lèspri oubien ou ka fè wòl priyé Dié ; ou ka fè an apélasion a Sen Michel, Sen Antwan (ce n’est pas humain ; ou ka kriyé Bon Dié mé pa ni pies Bon Dié). Jan tala bien kouyon pou fè tousa limenm pou pwotéjé’w. Yo ka di sa, man pa sav. An danmyé sé bagay moun, sé pa bagay diab. »

Syn. : *envokasion*

.

### **Arbit :**

\* AM4

Nom donné à l’arbitre lors d’un katel.

### **Atlaj ou Atlay:**

\* AM4

Utilisé aujourd’hui pour désigner une équipe de combattants, d’aides combattants et de supporters, se déplaçant pour rencontrer d’autres équipes.

### **Badin :**

\*I. CACHACOU, *Rivière Salée*

Bâton d’une longueur allant du bout de l’index à la jointure de l’épaule.

\* Ferdinand – Michel, François- Fortenérpseud, Anthony REAL, in *Les origines du bâton, depuis les temps les plus reculés jusqu’à nos jours*, 323p, Paris, 1873.

C'est une canne qui exprimait bien la jeunesse folâtre et badine qui s'en est fait un jouet. Les jeunes dames la portaient sous le pseudonyme de « steak » - elle inspirait la grâce, une certaine désinvolture dans tous ses mouvements et un peu de vanité.

Compagne indispensable d'un Dom Juan à petite moustache, quelquefois un peu taquine, elle en eut souvent la fatuité.

La badine était ainsi nommée parce qu'elle avait été créée pour être un badinage en action.

Il n'était pas rare de rencontrer un jeune dandy, faisant pirouetter sur le trottoir sa badine flexible, - au risque d'éborgner les passants – tout en fredonnant un air d'opéra.

De manière générale, à 20 ans, on portait la badine.



Créole avec sa badine courbée

### **Bagay diab :**

\* P. JAQUENS, *Fort de France*.

« Bagay ki pa pwop. Sé bagay oti ou ka fè envokasion ; sé bagay ki sal ».

\* I. CACHACOU, *Rivière Salée*.

« Sé bagay ki ni anlo prosédé fok ou konnet ».

\* P.MARCENY, *Fort de France*

« Ni sa ka kriyé danmyé, bagay diab. Jan avan té ni anlo bagay ; mé adan tout bagay, ni bon, ni mové ; dé lè, sé sa ki mové ka sové'w, mé fok ou konnet - li. »

\* S.LAVIOLETTE, *Vauclin*.

« Man za di'w pa di mwen bagay – tala, man pa ka kwè an sa.

Si ou pa sa goumen, ou pé di sa ou lé, ou pé fè sa ou lé, piès koté, ou pé key genyen an konba : sa té ké fasil, en ! »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*.

« Tout bagay ka egzisté an danmyé, dépi ou kouyon, mé atansion ! Fok ou sa pwotéjé kò'w. An vè dlo ka pwotéjé'w. »

### **Ba moun-an an langoudi**

Donner le coup à côté de la prise, afin de provoquer une sensation d'engourdissement dans le bras, le poignet ou le coude.

Paul LEGROS disait « du bâton de bois d'Inde : le bois d'Inde est un bois qui est bon, mais c'est un bois qui donne beaucoup ; il absorbe les vibrations, il les transmet ; on reçoit les vibrations ». en créole « bwa denn –lan bon, mé sé an bwa ki ka sonnen anpil ».

### **Bankoulélé :**

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ; I. CACHACOU , *Rivière Salée* ;

« An dézod, an vié bagay, an bagay ki pa bien”.

Exemples :

- « Misié mennen mwen, I pati épi I kité mwen adan bankoulélé ».
- « Sa sé moun tala ka fè la ? sé an bankoulélé ! »

Syn : makoulélé

### **Baré kou-a :**

en français : parade du coup

- le « baré kou-a » peut faire intervenir la prise de vitesse d'un joueur par l'autre. On se protège comme on peut : on barre les coups.
- La parade implique, même quand le jeu est rapide, une notion de contrôle et de maîtrise.

Syn : paré kou-a

### **Bas Karé :**

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ; S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ; S. AVIT , *Saint Esprit* :

- C'est une position du konba baton que l'on retrouve aussi dans le ladja ou danmyé à l'heure actuelle.

- C'est une position où les fesses sont basses, parfois plus basses que les genoux, où l'adversaire ne fait pas généralement face, mais est plus en position « an travè » par rapport à l'adversaire. Elle flirte avec la position accroupie sans être tout à fait cette position.

- Désigne aussi les fesses d'une femme

Exemples :

-« Nonm tala ni an bas karé kon an fanm » (O. ORANGER )

- « Madanm tala ni an bel bas karé » (S. LAVIOLETTE) :

### **Ba'y lè :**

Tous les Anciens (en particulier : V. TREFFRE ; S. LAVIOLETTE ; G. ORANGER ; I. CACHACOU ; L. DESERT qui a travaillé cette technique particulièrement, E.GERNET)

- Technique qui consiste à esquiver la ruade de l'attaquant, le laisser passer et accentuer son mouvement afin de le précipiter au sol.

- D'un point de vue plus large, organiser sur une attaque de l'adversaire au corps à corps, ou même en boxe, la création du vide devant lui afin de l'accompagner pour l'amener au sol.

Syn. : Ba moun-an lè.

### **Bel jes :**

Jean Sainte Catherine AUGUSTE, *Balata* ;

Désigne les pas de danse qui sont faits et qui ne sont pas forcément appelés gestes de danse par celui qui en parle, mais qui sont reconnus comme tels comme gestes de danse dans d'autres danses et par d'autres anciens et parfois par l'auteur lui-même.

### **Ben lariviè :**

\* S.LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Sé alé benyen larivyè épi fèy bwa ; i pé détann ou mé i pa ka fè'w genyen.

\* S. AVIT, *Saint Esprit* ;

Idem et ajoute : « sa pé an rimed pou kou ».

Mais ajoute :

« Benyen lanmè, an lanm lamè atè, koté lanm-lan ka bat anlè plaj-la ; benyen anba an tonel dlo : fè dlo-a tonbé anlè kò'w mé koumansé pa tet-ou » .

Exemple :

« Ben lariviè, ben lanmè, ben anba tonèl (chute d'eau) ankò pli bon si ou ka fè'y lè ni soley. »

### **Bidjin tanbou**

\* I. CACHACOU, *Rivière Salée* ;

« Sé lavwa ; ou ka fè tanbou – a dansé, ou ka fè'y tranblé !

Mé sé lawa ki ka fè tanbou – a dansé. Lè orkès-la voyé an bidjin, klarinet épi saxo sé lavwa-a. »

Syn : kadans

\* S.LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

« Sé lè an tanbou ka jwé ritmé bien, kon si sé an bidjin dansé ; lè an moun ka jwé tanbou – a, i pa ka ba'y asé ritman, yo ka di'y : ba'y bidjin- an ».

\* D-G. BARDURY, *Schoelcher* ;



« Sé ritman tanbou-a » :

C'est la cadence, c'est le rythme de la danse du danmyé (cf. Simon HAUSTAND, LAPORT d'Artagnan père)

Syn : kadans

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*;

« Andidan tanbou danmyé, ni anlo bagay : i ni polka, i ni bidgin, man sav i ni sa adan danmyé-a, mé man pé pa di'w egzaktèman sé ki sa ».

### **Boulin :**

\* I. CACHACOU, *Rivière Salée*

Série de coups de pieds à la ronde lancés successivement.

Exemple :

« Majò-tala ka tiré boulin. »

### **Bouré :**

\* Jean Sainte Catherine AUGUSTE, *Balata* ;

Pousser l'autre.

### **Bouré jété :**

\* AM4 et les Anciens ;

Technique qui consiste à pousser l'adversaire avec puissance et rapidité et le jeter au sol. On peut s'aider d'un crochetage de la jambe, quand l'adversaire est déjà déséquilibré.

### **Bousvet :**

\* F. CASERUS, *Sainte Marie*;

Point sensible du corps humain : c'est la pointe de l'os sous le sternum

Exemple :

« Lè moun- an anfonse bousvet-ou, ou doubout ! »

Syn : boutchet

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Si yo ba'w an kou an bousvet, yo pé tjwé'w : i ni lan mò la. »

\* I.CACHACOU, *Rivière Salée* ;

Idem

**Boutchet :**

\*F. CASERUS, *Sainte Marie*;

Point sensible du corps humain : c'est la pointe de l'os sous le sternum

Syn : bousvet

**Chivonnen :**

\* C'est le fait de se déplacer sans que la plante du pied décolle du sol :

- dans le « chivonnen » en avant, on a une traction avant des orteils et la cheville qui suit.

- Il y a un « chivonnen » en marche arrière,

- Il y a un « chivonnen » sur les côtés

\* D – G..BARDURY, *Schoelcher* ; S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

C'est une façon de se déplacer plus ou moins hypocritement.

**Chouval lanmè :**

\*B. RASTOCLE, *Sainte –Marie* ; M. DESTON, *Lorrain* ;

Hippocampe.

Apparemment, selon certains anciens du danmyé, animal utilisé à des fins magico- religieuses dans le combat.

L'animal est utilisé par une personne qui est autour de la ronde et qui est pour un combattant.

**Danm :**

\* A et S. SATURNIN, *Saint Esprit, Diamant, Fort de France* ; J. SABAN, *Basse Pointe*

Désigne un gros pied. Le gros pied peut être :

- un pied qui est gros,
- le pied de quelqu'un atteint de la maladie *éléphantiasis* (autrefois appelée « Résipel »)

« Danmé » désigne l'action d'aplanir une terre avec ses pieds.

« An danm » peut être un gros pied, mais peut être aussi un instrument manché en son centre comme une houe avec un bâton sur un bout de fer circulaire lourd et qui servait à damer aussi.

\* Confirmé par Daniel –Georges BARDURY,

\* Philippe SAINT- PIERRE, *Guadeloupe*

En Guadeloupe, ce terme désigne le pied, qu'il soit malade ou normal. Dans les pratiques agricoles, pour la plantation de certaines plantes, on recommande de damer le sol avec le pied,

et avec les pieds humains uniquement.

\* Famille BERDRIX et NORESKAL, *Robert* ; RASTOCLE Benoît, *Sainte -Marie*

« An danm » c'est un pied.

Exemple : « moun tala ni dé bel danm » ! : Cette personne a deux pieds larges, forts puissants.

\* PANCALDY Suzette citée par sa fille Micheline LEPIMPEC. Sa fille rapportait que sa mère disait : « Micheline, danm ou atè-a ! ».

\* On retrouve ce même sens dans la région du Gros Morne, dans la région du Lamentin, dans la région du Lorrain, dans la région de Sainte- Marie.

Cette approche est confirmée par messieurs RASTOCLE Benoît (Sainte – Marie), SABAN Julien (Basse – Pointe), GRIVALIERS Mathieu dit Vava (Sainte Marie).

\* Vava GRIVALIERS, parlant des pieds dans le danmyé dira :

« dé danm - mwen la ka travay ! ».

Le mot « danm » peut être à l'origine du mot « danmyé », désignant ceux qui se battent avec leurs pieds, comme dans le wolo ou dans le ladja.

On dira « lag ya » ; on dira « danm ya » à Puerto Rico. Les suffixes « ya » et « yé » viennent désigner ceux qui pratiquent cet art de se battre avec les pieds.

Notons que Benoît RASTOCLE ajoute que « danm » doit être rapproché de « piété » qui désigne beaucoup plus le travail des jambes dans la lutte.

\* Remarque :

Dans l'ouvrage d'Oscar PFOUMA intitulé *«L'histoire culturelle de l'Afrique Noire<sup>2</sup>»*, lors des initiations de puberté, on constate que le mot « dam » veut dire pénis en langue nègre vivante Nkusu : le mot « daam » (p.84) veut dire pénis, prépuce en langue yanga ; le mot « dem » (p. 84) veut dire sperme, en langue biafia : le mot « gam » (p. 95) en langue douala veut dire devin, visionnaire et désigne un personnage rituel ; le mot « gamm » (p.96) en langue wara, au nord du Cameroun désigne le médecin.

\* Les différents sens du mot « dam »

- Le mot « dam » désigne la particularité physique des pieds, dans le travail agricole ou dans le combat (ceci pouvant être originaires de traditions culturelles différentes).
- Le mot désigne aussi des rituels d'initiation de puberté et des personnages rituels dans les sociétés secrètes. . Ces aspects se sont retrouvés dans le danmyé et continuent à exister toujours.

---

<sup>2</sup> Editions Publisud, 1993, 222p

**Danmyé :**

\* AM4

C'est l'art martial martiniquais. C'est une voie d'approfondissement de la connaissance de l'homme, contribuant à sa protection, sa formation et l'élévation de sa conscience.

Le danmyé est un combat tout en cadence et en ruse, et qui mobilise toutes. Les armes du corps.

Le danmyé intègre cinq dimensions : physique, technique, spirituelle, artistique et identitaire.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

Sé konba neg Matinik ; sé konba – nou Matinik ; sé manniè nou ka goumen. Danmyé ka mandé bien manjé, pa kapon, épi goumen bien (teknik konba épi entèlijans konba) ! »

\* R. NEDAN, Ducos ;

«Danmyé, sé konba nou Matinik. Ou ka trouvé danmyé Matinik, Sentlisi, Dominik, Gwadeloup, Réyinion. Sé pa ladja ki danmyé koumansé. »

**Danmyé amizman :**

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Avan i té ka fet plis ; ou sé kanmarad mwen, an nou anmizé kò nou. Dé là, man trapé'w an mové kou, man pa fè expré, ou menm ka lévé faché ; mi la ou ka ni an bel danmyé. Mi konsa an danmyé amizman pé mennen an bel goumen danmyé !Sé là dé moun rantré an won an, yo pran lamenn an lité. »

\* S.LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Utilisation de toute la technique et des ruses du danmyé dans le jeu tout en évitant que l'intention ne se termine par un aspect fatal : blessures, coups portés.

Exemple :

« Atjelman, neg pa ka goumen danmyé ankò, yo pito ka fè danmyé amizman. »

**Danmyé détaché :**

\* Jean Sainte - Catherine AUGUSTE, *Balata* :

Danmyé qui se pratique sans entrer en lutte : avec les parades, les coups, mais à distance. Il peut y avoir une entrée, une saisie, une manière d'envoyer l'autre au sol mais ce n'est pas de la lutte.

**Danmyé Ladja :**

\* D – G..BARDURY, *Schoelcher* :

Art de combat où le danmyé est mélangé avec le ladja. Il est décrit comme plus violent et plus méchant.

Syn. : Bidjin ladja

\* S. AVIT, *Saint Esprit* :

« Danmyé ladja épi wonpwen, sé menm bagay. »

syn. : Wonpwen ladja

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* :

« Danmyé, sé ladja yo ka kriyé'y. »

### **Danmyé séré moulen :**

\* RASTOCLE, P. RASTOCLE, *Sainte Marie* :

Danmyé particulier où les adversaires collent les pieds de devant côte à côte en position « pran gad » ou bien un des pieds de devant est posé sur l'autre pied de l'adversaire, et en position de boxe, ils ne se battent qu'avec les poings. Il faut parer, esquiver, contrer, riposter, au premier tombé !

\* S. AVIT, *Saint Esprit* :

Danmyé dangereux, combat séré où on ne donne pas à l'autre une seule chance !

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* :

« Sé danmyé an pozision, épi dépi konba – a koumansé, zot pran'y an lité. »

\* Vava GRIVALLIER

« Sé an Danmyé danjéré ; pèsonn pa ka moli ba lot, ; sé pa amizman ki la ; lanmò pé adan 'y . Fok ou véyé ko'w. »

\* S.LAVIOLETTE, *Vauclin* :

« Sé pa amizé i ka amizé épi'w. »

\* Messieurs LAVENTURE, AGATHE, SORBET, anciens de Rivière Salée

« Tout kou andidan sa : modé, krévé zité : ni tout kalté kou andidan danmyé ; tout model andidan danmyé : sa ou pòkò wè, ou pé wè'y , dépi sé pou sové lapo'w. »

### **Damyètè ou Danmyètè :**

\* AM4

Nom donné au pratiquant de « danmyé ». Dans la tradition, aux dires de nombre d'Anciens, beaucoup de combattants refusaient l'appellation de « majò » (trop souvent associée à "querelleur", "mauvais perdant") et utilisaient plutôt les termes de « damyètè » ou « danmyètè » (notamment dans le sud) ou « Jwa » (voir aussi « jwa danmyé »).

**Dansé danmyé :**

\* A. VALLADE, *Sainte Marie* :

Il n'y a pas de « dansé danmyé » ; « sé goumen danmyé »

\* E. THESEE, *Trois Ilets* :

« Poutchi pa ni dansé danmyé ? Ou ka dansé, ou ka soté, épi i ni mizik ! »

\* M. DESTON, *Lorrain* :

« Prèmié bagay an danmyé, sé dansé danmyé. Nonm ek fanm ka dansé danmyé : nonm épi nonm, fanm épi fanm, nonm épi nonm. »

\* D. MATCHONA, *Trois Ilets* :

« Tout moun ka dansé danmyé : ou ka dansé danmyé-a, .... »

\* F. RAPON, *Trinité – Quartier Poirier* :

« Moun té ka lité an danmyé, mé moun té ka dansé an ladja, moun té ka amizé, moun té ka goumen ladja. Adan goumen ladja –a té ni lanmò. Adan amizé danmyé, moun té ka dansé. Lè moun té ka dansé sété près kon dansé ladja. »

\* E. ANDEOL, *Anses d'Arlet* :

« Moun té ka dansé ladja. »

Syn. : « Dansé ladja »

**Dansé ladja :**

\* D. LEBEL,

« Papa –mwen, monsieur Lebel té ka di mwen kalenda épi dé ou twa tanbou té ka jwé jis koté minui é dimi : sé menm tanbou-a, dé lè sèten tanbouyé té ka chanjé : chan-an té ka vini pli séré ; ladja – a té ka koumansé. »

\* R. NEDAN, *Ducos* :

Un homme, une femme, la musique, c'est la biguine ladja. Cela veut dire que la cadence, c'est la biguine et on fait des parades de danmyé.

On démarre par le « tonbé lévé » qui est un des pas de la kalenda ; après on va en avant en « pa nika », on recule en arrière en « pa nika doublé ». On y trouve :

- les pas piétinés (le « bòdzè » est dans le piétiné,

- les pas « maché »,

- les pas « tjojjo »,

- les pas de biguine sur les côtés, devant, derrière,

- le pas « alé viré » piétiné était appelé « aga »,

- les pas « chasé kwazé »,

- les pas « balansé » (quand on disant « ago », c'était « balansé dé bò »)
- le pas « alé viré » :
- l' « alé viré » est un mouvement du geste « kouri » qui consistait à courir dans le sens de la ronde (contraire des aiguilles d'une montre) et à retourner de là où on était parti ;
- le « karé kò » qui est une partie du « dansé ladja ».

La danse s'effectuait dans la chorégraphie suivante : soit une ligne d'hommes et une ligne de femmes face à face ; soit tout le monde ensemble en couple.

Il y avait trois tambours.

« I ni twa kout tanbou adidan ladja-a » : les trois tambours battent ensemble. An prèmié ka fè labas (on retrouve cette partie dans le tambour danmyé qui se joue seul : lè danmyé-a ka koumansé, tabou-a ka ba'y labas) ; an dézièm tanbou ka foulé (tikitikitak) ; an twazièm tanbou ka fè solo, ka matjé.

Les tibwa se trouvent sur les tambours des deux extrémités. Ils pouvaient être joués sur des bambous ou sur des ti bancs. Les tibwa ont plusieurs jeux de musique : ils pouvaient être accompagnés d'instruments mélodiques ou nature : l'accordéon ou pour des jeux plus petits, l'armonica.

Le tambour solo dans le ladja existait, en Martinique, en Guadeloupe comme en Guyane. Le tanbou dibas pouvait remplacer le « tanbou couché » qui faisait la basse.

Les communes réputées en ladja étaient : Marin, Rivière- Pilote, Rivière Salé, Sainte Marie, Grand Rivière, Robert, Lamentin, Ducos, Saint Esprit.

La musique du danmyé est la même que celle du ladja, mais elle se joue sous un seul tambour ; elle est plus « séré » et plus guerrière.

### **Dansé a la wouli bato :**

B. CHABAL, *Sainte Marie* :

« Sé lè ou ka dansé, ou ka tounen anlè'w épi ou ka kasé ren'w , épi ou ka désann atè piti a piti. »

### **Dansé wolo :**

\* J. REGINA, *Basse Pointe* :

« Man wè moun dansé wolo, lè man té ti manmay (man té ni dizan) ; man wè sa Mòn Balé Baspwent. Yo ni an manyè kasé ren-yo, a dwet, a goch épi yo ka désann atè-a tout pandan yo ka kasé ren-yo. Sé an *genre de* bésé ba. Yo ka woulé atè-a osi. »

Observation de Pierre DRU : le pas de biguine lie tous ces mouvements.

\* E. ANDEOL, *Anses d'Arlet* :

« Lè man té piti, man wè moun té ka dansé wolo ; yo té ka rantré an won, yo té a yuit, yo té ka ba kò yo lanmen, yo té ka fè an won, yo té ka wondi pou rantré. Won-an ka tounen épi i ka détounen. Lè yo plasé, dé ka kité lawonn épi yo ka rantré dansé an mitan : yo té ka brennen anlo épi, a an moman doné, yo ka brennen épi yo ka désann atè-a. lè yo ka désann atè-a, yo ka woulé atè-a. Ou sav, sa fè lontan, man té tyanmay (ti manmay), man pa ka djè sonjé... »

### **Dédo défas :**

\* Sé an pozision danmyé. Dans cette même position, la personne peut être vue de dos ou de face, de dos et de face

Désignerait la position *pran gad*, avec le buste sur les côtés.

\* G. ARPON, *Schoelcher*, René Hieu (dit Rènè Makak), *Bò Kannal* :

Consiste à présenter la position de face devant l'adversaire et de se tourner devant lui, en lui présentant la même position inversée de dos, mais où la tête est pardessus l'épaule en train de regarder l'adversaire.

\* S.LAVIOLETTE *Vauclin* :

« Ni moun ka kriyé sa konsa, man pa té kény kriyé'y konsa »

### **Défandan :**

G. ORANGER, *Saint Esprit* :

Coup de poing défonsé sur un mode fouetté sec avec le dos du poing.

Exemple : Man ba'y an défandan.

### **Dékachiré :**

\* Désigne dans le danmyé, le fait soit de descendre en grand écart latéral, soit de faire le même grand écart mais avec la jambe arrière repliée au niveau du genou ; l'angle de la jambe avec le corps à ce moment forme un angle de 90° voir 120°. Les points d'appui sur le sol sont :

- le talon de la jambe allongé devant, la main du côté de la jambe tendue, l'intérieur du genou, l'intérieur du pied quand la jambe est totalement à terre,
- le plat ou le bord intérieur du pied quand le genou est remonté.

Quand on est dans une position de « dékachiré » pour entrer sur l'adversaire, le bras avec le coude replié est devant le visage ou le corps en protection.

Syn : Désann atè-a an sizo ; Tonbé an sizo

\* R. NEDAN, *Ducos* :

Sé lè ou ka fann kò'w atè-a, swa pou rantré anba moun-an, lèvé'y épi fésé'y, swa pou ba'y an kout pié dékoupé ou bien alawonn, swa lè i ka plonjé two vit anlè'w, ou ka



fann kò'w atè-a, pou lésé'y pasé ou dé lè édéd'y pasé.

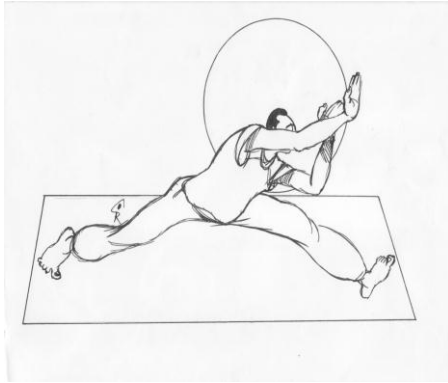
\* V. TREFFRE, *Bò Kannal* :

Idem.

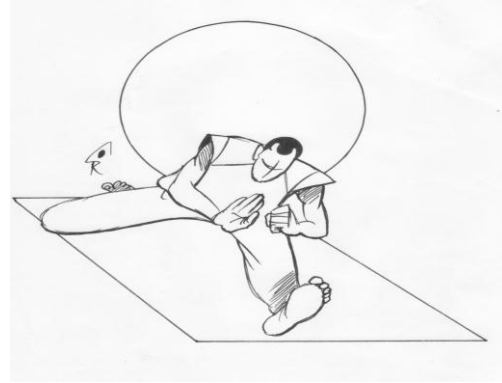
Ce mot vient de lui car c'est un terme utilisé dans les techniques de l'abattoir pour ouvrir la bête qui vient d'être saignée et épluchée.

\* AM4 :

Terme repris par l'AM4



descente en grand écart ou *dékachiré*



*dékachiré* pour entrer sous l'adversaire

### **Dékoupé moun-an :**

\* AM4, V. TREFFRE, tous les anciens :

Action qui consiste à renverser une attaque en lutte ou même en boxe, en combinant le « rédi moun-an » ou le « poussé moun-an » ou le « blotjé moun-an », ou « le lévé moun-an » en déséquilibrant l'adversaire pour le « maté » (renverser) en changeant la direction de son mouvement, dans le but de le faire arriver dos à terre.



1- arrachage et découpage



2-arrachage avec un bras entre les deux cuisses



3- arrachage avec découpage pour donner un saut

### **Démaré kò'w :**

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* :

- se libérer de situation embarrassante,

- se libérer d'une emprise majico – religieuse qui est contraire aux projets de quelqu'un,
- en danmyé, sortir sous l'influence du combat de l'adversaire,

Exemple : Démaré konba'w tifrè, démaré fidji'w osi

\* L- Camille CHAVERI-MOUTOU, *Vauclin* :

se rendre liant dans la lutte

exemple : Démaré dé bra'w bò mwen, ou ka jennen mwen

### **Dématé an moun :**

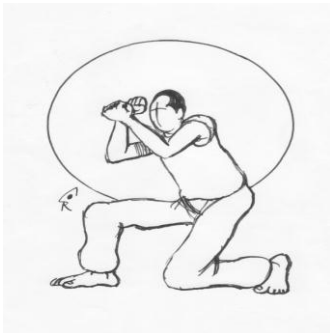
\* S.LAVIOLETTE, *Macabou* :

lè i a tè, kontinié maté'y pliziè kou.

la capacité, alors qu'il a déjà pris un saut, de lui donner plusieurs sauts à terre

### **Déplasman ajounou :**

Consiste à marcher à genou : il demande une bonne force et une bonne souplesse des articulations de la jambe et de la hanche : il peut se faire très rapidement en position d'attaque ou en position de défense. La position de « maché ajounou en arrière » qui est une position de défense permettant plus facilement de se relever en position debout. Ce déplacement est très utilisé dans les positions basses du danmyé, dans les positions du ladja ou du ladja baton.



Position à genou dans le marché à genou  
Position de défense et d'attaque



Position à genou du marché



### Déplasman akoupi :

Il peut se faire un pied à plat, l'autre sur la plante avant, en coordination contro latérale ou homo latéral avec les bras,

Il peut se faire avec les deux pieds sur la pointe des pieds, il peut être ponctué de petits bonds ou sauts.



### Déplasman akoupi glisé :

\* P. JACQUENS ; R. HIEUX, *Fort de France* :

Se fait dans une position accroupie, soit en se déplaçant un pied devant l'autre, bras en contro-latéralité, ou en homo- latéralité ; par bonds sur les côtés, ou glissé en s'aidant de la main du côté où l'on glisse.

Entre dans le combat et le déplacement makak.



Position de départ pour le *glisé atè*. Peut se faire avec ou sans les mains.

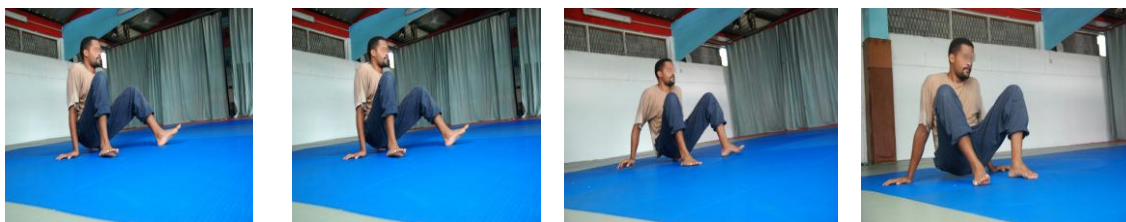
### Déplasman a laboutèy

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* / M. SOUSOU, *Saint Esprit* :

Désigne le fait de tourner sur le sol comme une bouteille, dans des mouvements d'attaque pour saisir l'adversaire ou pour le mettre à terre.

### Déplasman krab :

C'est la position inverse, toujours en partant de cette position de base, se positionner sur les deux pieds et sur les mains, face contre le ciel, dans une position à terre, les fesses ne touchant pas le sol. La position fermée de défense se fait en fermant les genoux, en collant le buste vers les cuisses, en appui plus sur le plat des pieds mais tournés vers l'extérieur, une main à terre, l'autre en position de défense devant le corps. De cette position, on peut s'asseoir en crapaud entre les jambes qui est la position du diamant en yoga.



### Déplasman krapo :

La personne est accroupie fesse entre les talons, pouvant presque toucher terre ; elle peut se déplacer dans cette position en faisant de grands bonds à la manière d'un crapaud, en s'appuyant ou non sur les mains.

### Déplasman kribich

Pierre DRU, (proposition d'appellation, à partir de la synthèse des enquêtes du terrain en danmyé)

Utilisé dans le combat à terre, il est un déplacement de défense pour les sorties d'immobilisations au corps à corps. On est dans la position du crabe, les fesses à terre, dos au sol, dans la mesure où l'adversaire est rentré en contact avec vous et on prend appui sur une jambe et sur l'épaule opposé, pour pouvoir sortir les fesses en arrière et créer des espaces où on pourra travailler mais en même temps progresser vers une sortie. Le déplacement peut se faire alternativement des deux côtés ou sur un seul côté tout dépend des situations de combat. C'est ce qui s'appelle « être lian » dans le combat au sol.

Tout ceci fait partie des déplacements wolo au sol : on devrait inclure dans ces déplacements des déplacements que nous avons trouvés plus dans la kalenda qui sont des déplacements « glisé » ou « maché » ; on doit inclure dans le combat au sol et particulièrement, dans le wolo découvert dans la région de Schoelcher, deux positions de défense :

- position n°1, que j'appellerai « position wolo Krab » ; s'effectuant en équilibre sur les fesses et les coudes ou les mains en arrière, les jambes moulinant pour pouvoir frapper

avec le talon tout en suivant l'adversaire en tournant ;

- position n° 2, que j'appellerai « position kribich » ; s'effectuant en équilibre sur un côté des fesses sur le coude du même côté, la jambe du même côté repliée pour mieux tourner ou prendre appui ; l'autre bras en défense devant le corps, l'autre jambe en position d'attaque et de défense dans un armé – défonsé facial ou latéral. De cette position, le combattant danmyé peut prendre appui sur le bras et sur le genou pour aller frapper un coup de pied « dékoupé ».

### Déplasman makak :

Soit de façon latérale, soit d'avant en arrière, le ventre fait face au sol : on se déplace sur trois ou quatre appuis, la tête regarde toujours l'adversaire, soit toujours en face de soi, soit par derrière, le regard est soit sur les côté, soit entre les jambes. Les déplacements sont des déplacements chassés latéraux, soit marcher à 4 pattes devants, soit marché à 4 pattes derrière : on peut sauter en position makak, toujours accroupi, les deux mains dans un mouvement de balancé avant arrière, sauter accroupi, sauter en saut périlleux avant ou arrière, de façon latérale, pousser l'adversaire sous forme du combat de coq ; glisser en « sizo » à droite ou à gauche ou *glisé* tout simplement en ramenant une jambe vers l'autre, parfois on peut exécuter le même mouvement en s'aidant de la main y compris pour les sauts périlleux.



### Déplasman sèpan :

R. NEDAN, *Ducos*/ V. TREFFRE, *Bò Kannal* / B. RASTOCLE, *Sainte Marie*/ C. VELASQUE, *Sainte Marie* ;

C'est un déplacement qui se fait comme celui d'un serpent à terre. Par contre, les appuis peuvent se faire sur un ou deux bras, sur une jambe qui touche terre et l'autre qui glisse. Il passe parfois d'un côté latéral à l'autre, il semble aussi que la position « dékachiré » ou « sizo ouvè » avec appui sur une main et sur le pied du genou relevé serait, d'après Daniel – Georges BARDURY, un des déplacements du serpent dans sa progression par à-coup pour gérer la distance avec l'adversaire et pour porter un coup.

**Déplasman zandoli :**

R. NEDAN, *Ducos*; V. TREFFRE ;

Désigne le fait des se déplacer à terre comme un lézard. Se fait dans le combat d'attaque ou de défense dans le « konba sèpan ».

**Déplasman toupi :**

En roue ou en tournant : déplacement qui consiste à tourner autour de l'adversaire tout en tournant sur soi même, dans une position accroupie, en partant de la position de base du wolo (notons aussi qu'elle se fait en position debout : réalisée par M. Marie DESTON, au Lorrain)

**Déplasman wouli :**

B. RASTOCLE / Apollon VALADE / Constant VELASQUE, *Saint – Marie* et décrit par M. NEPOST.

C'est un déplacement qui se fait soit en roulade simple, soit en roulade sautée, en tournant dans la ronde, soit en roue normale ou en petite roue (roue makak = roue normale avec les jambes repliées), ou en roue arabe (on part sur les côtés comme la roue normale pour se retrouver de face dans la position d'arrivée).

**Dépoté kou-a :**

C'est une parade sur les côtés qui consiste à dévier le coup et on se déporte à l'opposé du coup porté.

**Dévèsé :**

\* AM4

C'est contrer une attaque en la bloquant ou en continuant le geste d'attaque dans ce qui s'appelle aussi « konba déviation », dans une fin fatale non prévue par l'adversaire, mais que le combattant a préparé. Se pratique dans le travail de boxe, en danmyé et dans le travail de lutte.

On utilise souvent le mouvement de l'autre et l'énergie qu'il y met pour aboutir à un résultat désastreux pour lui..

Syn. : Konba déviation.

**Dé zot:**

\* AM4

Ces termes annoncent la fin d'un *je danmyé* (au sens ici de combat).

Syn : Ozel

**Dikanman :**

\* AM4

Terme désignant la tenue du *danmyètè*.

En créole, le terme *dikanman* désigne le bon linge, la tenue de cérémonie. Par extension, *Vyé dikanman* a désigné le linge qu'on ne porte plus pour sortir et qu'on utilise pour travailler. C'est aussi le nom que les marins-pêcheurs donnent à leur tenue de travail. En outre, dans *dikanman*, nous avons aussi la notion de *kanman* chère au *danmyé*.

**Djandjan foudjan :**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* :

Sé an pawòl ki pa ni sans.

Exemple : Moun di'w an pawòl, ou réponn mwen adan anlòt sans..

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* :

Mot utilisé pour désigner le sexe d'une femme

Exemple : Madanm tala, sé an djandjan foudjan i ni la a.

Syn : ankounan

\* F. JEAN-GILLES, *Rivière Pilote* :

« sé an koté ki séré, sé an koté ki lwen , ki an bwa ; moun pé tann palé di sa mé yo pa konnet la sa yé.

Sé an koté éti serten moun danmyé pé caché ko'yo pou antréné danmyé »

\* R. HIEU dit Rènè Makak, *Bò Kannal* :

« Konba djandjan foudjan : un tanbouyé qui connaît le combat de l'adversaire peut le dire à celui qu'il soutient dans la ronde pendant qu'il joue :

a moman tala , moun-tala adan an konba djandjan foudjan. Sa lé di konba-a pa klè ba an moun , I ni an bagay I pa sav é ki pé fè'y ped konba-a.

**Djok (verbe):**

\* Y. PASTEL, *Sainte Luce*:

“Ba an moun an kout pwen zikak”

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*:

“Sé moun an té ka palé mal, man djòk li, man bay an kout pwen”

Exemple : Mwen djòk ou !

**Djok an jwa :**

Vigoureux

**Djouba :**

\* AM4

Nom donné aux grades dans le *danmyé*.

*Djouba* est un des noms chargés de spiritualité donné au tambour martiniquais. Il est utilisé largement en Haïti. Il renvoie aussi à *djoubak* (travail dur) ou *djoubaké* ou *djoubaté* (travailler dur).

**Djoubaka :**

\* AM4

nom donné à l'entraîneur. Il est formé à partir de *djoubak* (travail dur) ou *djoubaké* (travailler dur) et de *ka* qui désigne l'animation (quelque chose en train de se faire). Il renvoie aussi à *djouba* (nom du tambour martiniquais, en Haïti, dans le culte paysan au dieu Zaka).

**Djoubaj ou Djoubay :**

\* AM4

Cérémonie de remise des *djouba*.

**Do lanmen :**

\*AM4

Coup circulaire donné avec le dos de la main, pouvant être porté au visage, à l'abdomen, aux testicules.

Parfois, dans ce mouvement, les doigts de la main peuvent être utilisés comme des sortes de fouets.

Syn : Do kalot





**do lamén rabat**

### **Doum**

\* J. Miko TERRINE, *Schoelcher* ; Clothaire GRIVALLIERS , *Sainte - Marie*

Bassin de rivière

\* D-G BARDURY, *Schoelcher*

Coup de pied wolo donné en équilibre dorsal sur les mains, dans l'eau et qui retombe à la manière du coup de pied « rabat plonbé», sur le dos de l'autre ou peut se faire comme un coup de pied « foulon » ou défonsé.

### **Douvan douvan :**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* :

Sé an zeb yo ka kriyé douvan douvan ; sé bwa kaka ; sé arada

Syn : Arada ; Bwa kaka

\* R. NEDAN, *Ducos* ;

« Douvan douvan » est appelé « roi des bois » ; dé bwa ki pli fò an forè-a sé douvan douvan épi fwomajé ; sé un arbuste qui protège contre le mal ; ou fwoté lanmen'w épi'y, ou pé benyen kò'w épi'y ; sé an proteksion é sé an rimed andidan danmyé ; bwa kaka sé anlot zeb : soigne les hémorroïdes avec de la chandelle morte.

syn : Arada (ne pas confondre avec bwa kaka).

### **Etchip danmyé :**

Combattant de danmyé

Syn : danmyète

### **Fébles kò :**

\* Lè ou trapé an fébles kò, sé lè pa an fom, oubien lè ladoul ka lévé anlè' w.

Exemple : An féblès kò sé lè man pa an fòm

\* exemple : Man té ka lité épi misié , épi man trapé an féblès kò

**Fè goj :**

Provoquer quelqu'un ;

répondre à la provocation en surenchérissant, en étant pas sûr d'être capable d'assumer (d'être debout derrière ce que l'on dit)

**Fenté (ou fennté) :**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* :

Fenté sé lariz, sé fè wòl sòti, Fè wòl antré anlè moun-an, moun- an pa ka wè sa ou ka fè.

Adan bagay- tala, tout kò'w ka travay mé sé pié'y ka fè sa plis

Syn : Fè riz

\* G.ORANGER, *Saint Esprit* :

Sé lariz pou ataké oubien pou défann



*Fent kout tjok*, c'est le bras sur le genou qui frappe



*fent kout tjok* position de face

Exemples :

- Man fennté moun-an, man pòté kò mwen ba'y ; lè i plonjé anlè mwen, man ba'y lè.
- Lè man té piti, ma, té ka jwé « épi timanmay, man té ka fenté

**Fouli**

Une foulure

**Gad kò :**

An mal pié, an bobo, an bobo « inguérissable ».

**Gaté :**

Yo ka gaté an moun : sé an moun ki té champion épi swa lafébles oubien la maladie atenn li.

**Griji :**

Action, soit avec le plat de la main, soit avec le poing, soit avec le plat de la main avec

l'extrémité des doigts repliés qui consiste à appuyer fortement sur la peau de l'adversaire tout en laissant la main ou le poing glisser.



kout pwen griji

### Gòjet :

\* F. CASERUS, *Sainte Marie* ;

Sé lè ou ka fouré lanmen'w an kou moun –an.

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* ;

Lè ou ka ba moun – an an kou anba larabiè'y épi lanmen'w ouvè « en angle droit entre le pouce et l'index ».

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Exemples :

- Man pa fè'w ayen, ou ka ban mwen an gojet.

- Man ka di an moun : Ay chèché an klé a gojet ba mwen. Lè ou ka mandé sa, yo ka ba'w an gòjet.



### Gwo pwa :

\* A.VALLADE, *Sainte Marie* ;

An boug trè fò an fòs é an tèknik danmyé

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* ;

- c'est un combattant dont le niveau de corpulence est important ;

- quelqu'un d'expérience, même si la corpulence n'est pas impressionnable.

Exemple : Julien Man Anatole, sété an gwo pwa.

\* F. CASERUS T. C ASERUS, *Sainte Marie* ;

- sé an boug ki fò,
- sé an bagay ki lou,
- sé an moun ki gwo

\* I. C ACHACOU, *Rivière Salée* ;

sé an gwo boug

exemple : ou sé an gwo boug épi man sé an piti.

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Sé an boug ki pli kosto ki lou

### **Janm pou janm :**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

- Technique de lutte qui consiste pour les deux adversaires à partir dans une position « janm yonn douvan lot, » en appui, dos côte à côte, et parallèle au sol, les deux mains se saisissant de la jambe avant de l'adversaire.

- Sé konba makoumè.

\* D-G . BARDURY, *Schoelcher* ;

manière de lutter en s'amusant

\* B. RASTOCLE, *Sainte- Marie* ;

c'est une technique pour entrer dans la lutte utilisée beaucoup chez les jeunes, dans les tibann (coupe de canne) et même parfois chez les adultes, souvent c'était pour s'amuser, dans le pran so et le tchenbé so.

### **Jé :**

\* AM4

On désigne par ce terme le code général du *danmyé* (« *je danmyé-a* », « *je-a* »...). Il désigne également, dans le cadre du code général, le code particulier de chaque *danmyètè* (« *je misyé* », « *je'y* »...). Mais aussi les particularités de l'échange guerrier entre deux *danmyètè* (« *yo fè an bèl jé* », « *je yo-a té tibwen fou* » ...)

### **Jé lanmò :**

S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Sé danmyé séré, danmyé séléra, danmyé rèd, tout modèl kou adan.

### **Jé sérié :**

S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Sé danmyé sérié, man pa ka rigolé, man ka jwé rèd épi'w.

### Jes balansé :

Le geste « balansé » (balancer) qui est un geste d'attente ou l'on peut se reposer et ainsi observer l'adversaire ; s'inscrit dans le bilatéralisme du corps humain comme bien d'autres gestes. Il faut distinguer le « balancé bèlè » du « balansé danmyé ». Le « balansé danmyé » se fait appui pied gauche, jambe droite dans un premier temps devant ou à côté et revient dans la position de départ, « janm yonn bò koté lot » ; on passe appui pied droit et on fait le même mouvement avec l'autre jambe. Tout le corps se repose et se relâche. C'est une position qui se fait souvent à distance hors de portée des coups.



*balansé sur place (a)*



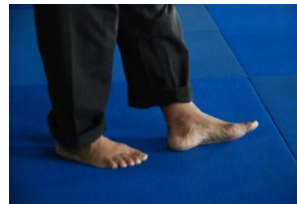
*balansé sur place (b)*



*balansé douvan 1*



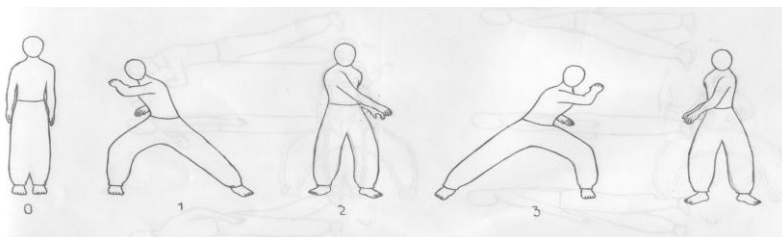
*balansé douvan 2*



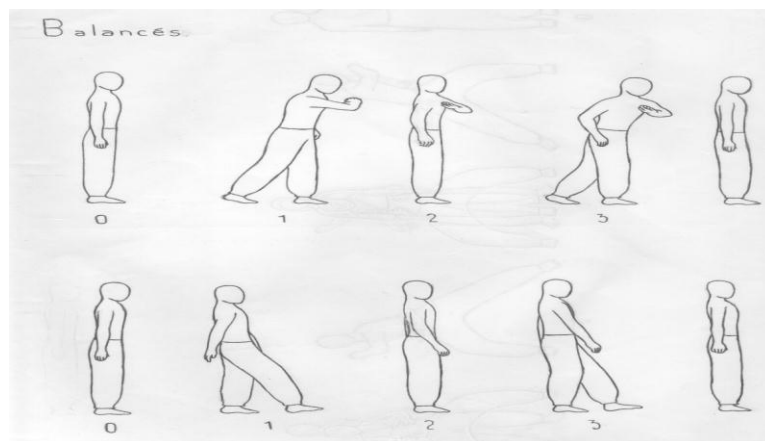
*balansé douvan 3*



*balansé douvan 4*



*Balansé asou koté*



*balansé dèyè et balansé douvan*

**Jes bigin :**

Désigne dans le dansé ladja ou dans le dansé danmyé, l'emploi du geste de la bigin avant, arrière ou « asou koté ».

Le « jes bigin douvan » est utilisé dans le « konba tanté » du danmyé, pour simuler un geste d'attaque ou dans le combat d'attaque, pour l'exécuter tout simplement.

Le « jes bigin asou koté » est utilisé dans le combat d'attente, pour esquiver un coup de pied ou un coup de poing. Il peut préparer un enchaînement de coups qui suivront ou conviendront à cette posture.

Le « jes bigin dèyè » peut entrer dans un mouvement dans des mouvements de déplacement d'attaque après une esquive. Il est aussi adapté à la défense car il peut s'enchaîner sur des positions d'esquives « atè » du combat danmyé.

Pour la description du pas de bigin, voir le livre de l'AM4. Mais il faut savoir qu'il s'inscrit dans le balancé, qu'il combine « balansé » et « bòdzè » et qu'il peut aussi les inverser.

**Jes bodzè :**

AM4 (Pierre DRU et Yveline SATURNIN) ;

Est utilisé dans le danmyé soit dans la situation « matjé tanbou- a » quand les « jwa danmyé » saluent le tambour (et souvent, c'est le moment où ils sont les plus démonstratifs), soit dans le combat lui-même. A ce moment, le geste est plus séré et il entre soit dans le jeu tout court du danmyé, soit dans son jeu tanté. On peut dire que le « jès bodzè » entre dans les « maché asou an sel koté » (marcher sur un seul bord. Par exemple : marcher sur le côté droit).

Il existe le *bodzè dèyè*, avec pied placé en arrière et le *bodzè douvan* avec pied placé devant ; tous les deux en posture de combat.



*bodzè dèyè*



*bodzè douvan*



*défense avec genou et tibia*

**Jes chasé (et jes chasé kwazé) :**

R. NEDAN, *Ducos* ;

Le geste « chasé » est utilisé d'une autre manière en faisant la jambe B croiser derrière la jambe A, pour permettre un déplacement latéral plus grand.

Le « jès chasé » ou le « jès chasé kwazé » sont utilisés dans le danmyé pour déstabiliser l'adversaire, pour préparer des mouvements d'attaque ou dans le combat d'attaque, pour permettre à des attaques de s'exécuter dans un espace plus grand notamment quand l'adversaire se déplace. Il peut être utilisé aussi pour l'esquive.



### Jes danmyé :

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* ;

C'est le style, le registre gestuel du danmyé.

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Sé an mannè pran kò'w ki ta danmyé.

\* I. CACHACOU, *Rivière Salée* ;

Exemple : Majò tala, lè i ka alé lawonn, i ni bel kadans danmyé, i ni bel jes danmyé.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

Exemple : lè moun an boulé, i ka fè jes danmyé, sé konsi sé an boug fou, i ka fè tout jes danmyé – a.

### Jes djérié Matinik

AM4

Désigne les arts de combats différents qui ont existé ou qui existent toujours en Martinique.

On y recense :

- la lutte ou « lévé fésé » ou « pran so » ;
- le « ladjja » ou « laghia » ;
- le « ladjja baton » ou « jankoulib » ou « koujanlib », ou « bat baton » ou encore « kalenda baton » ;
- le « danmyé séré moulen » ;
- le « wolo » ;

- le « danmyé »

- le « ladja » avec armes (décrit par Vava Grivalliers à Sainte Marie ; décrit dans le « konba koutla » à Saint Joseph par Marcé)

### Jes kouri :

AM4 ;

Désigne le fait d'entrer dans la ronde en courant. Chaque joueur, ayant son style particulier.

Il existe le **jes kouri** où on saute deux fois sur le même pied, alternativement. Nous appelons ce « jès » le « jès kouri kalendé »



### Jes maché :

Décrit par tous les anciens ;

Désigne le fait de marcher dans le danmyé,

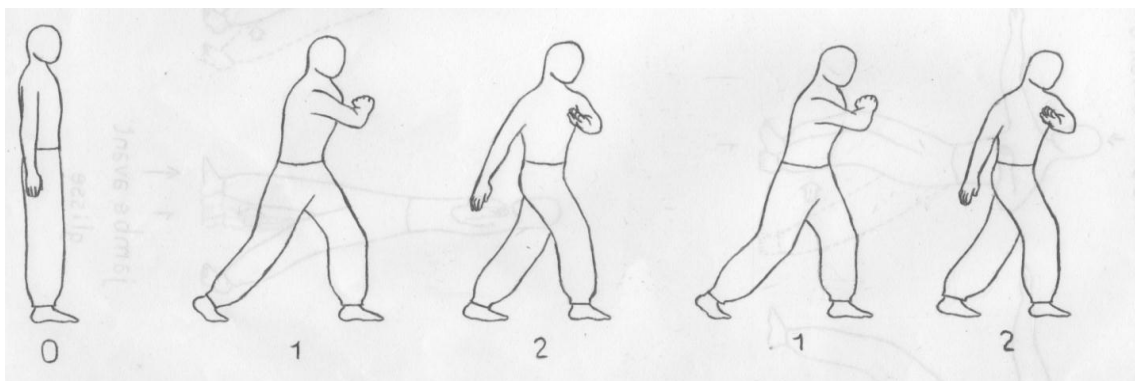
Le marcher peut s'effectuer au moins sous quatre cadences différentes. Tout dépend du jwa danmyé et de son intention dans le combat, et de la situation dans laquelle il se trouve. La posture du corps dans le *jes maché* suit la coordination bras – jambe naturelle du corps, mais elle se fait dans une posture de défense pou d'attaque.

Il existe :

- « maché anlè dé bò » : une jambe passe alternativement devant l'autre ;

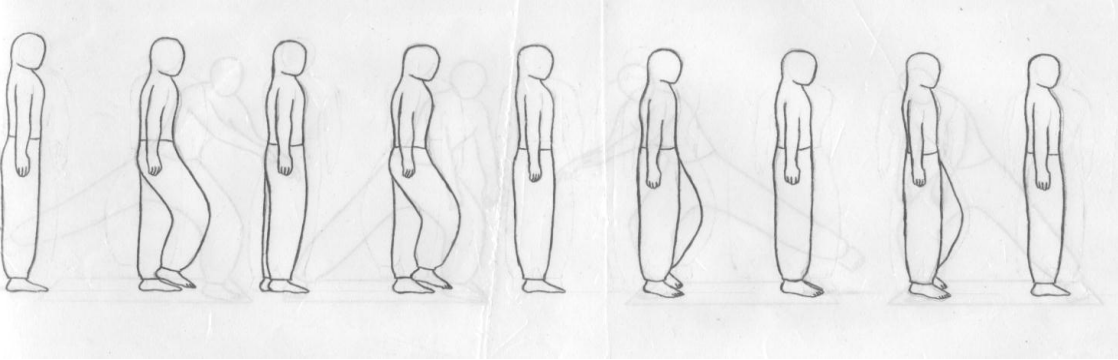
- « maché anlè an sel bò » : la même jambe reste toujours devant, l'autre jambe glisse derrière.

Tous les deux étant utilisés pour la défense et l'attaque pour le « *matjé tanbou-a* ».



*Maché* (en contro - latéralité)





*Maché bodzè douvan*

### **Jes makak :**

\* D – G. BARDURY, Schoelcher;

- quelque chose dans la gestuelle où les coordinations sont très complexes et la manière de prendre le corps peut surprendre. Ne s'aligne pas dans une conception européenne de la danse.

- mouvement dissocié bras /mains, parfois doublé d'une production vocale, avec trois ou quatre appuis ou par moments, les mains peuvent renforcer les pieds.

- Il y a une certaine aisance dans les « jes makak » et un contrôle maximal du couple équilibre/ déséquilibre.

- L'expression « jes makak » peut avoir une connotation péjorative. L'AM4 le ramasse d'une manière positive.

Exemple : « Jes makak pas fasil ! »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* :

« Ou ka fè djendjen épi an moun, i ka di'w : arété fè jes makak ou a épi mwen.

Si an moun ka fè jès makak an danmyé, yo ka fouté'y déwò. si i ka fè an konba makak, i pé fè sa mé fòk i o konba. »

\* de face



\* de dos



**Jes malen**

\* G. ORANGER, *St Esprit* ;

« Si ou vini épi jès –la tou senp, ou pé pa rantré anlè moun-lan pas, dé lè moun-an pi rapid ki'w

épi moun-an za ka wè'w vini ; i za sav sa ou ké fè ; donk ou ka mété ko'w an mannyè swa ou tanté'y, swa pou rantré anlè'y. mé sa i konpran i wè, sé pa sa ka vini.

An didan ladja, ni anlo jes ladja ki pé pa rantré kon sa an danmyé. Ou oblijé passé pa la pou pran moun –an. »

« Si ou vini épi jes –la tou senp, ou pé pa rantré anlè moun-lan pas, dé lè moun-an pi rapid ki'w épi moun-an za ka wè'w vini ; i za sav sa ou ké fè ; donk ou ka mété ko'w an mannyè swa ou tanté'y, swa pou rantré anlè'y. Mé sa i konpran i wè, sé pa sa ka vini.

An didan ladja ,ni anlo jès ladja ki pé pa rantré kon sa an danmyé. Ou oblijé passé pa la pou pran moun –an. »

\* B. RASTOCLE, *Sainte – Marie* ;

« An moun pé présanté'w an kalot, sé an kouit pié i ka ba'w. i pé prézanté'w an kout pié épi an kalot é sé plonjé i za plonjé anlè'w ; i pé fè wol pè'w ; ou pa ka wè a ki moman i za plonjé an pié'w. »

Syn : Jes makak

**Jes malendri :**

S. LAVIOLETTE, *Macabou , Vauclin* ;

« Sé an jes ou ka fè pou kouyonnen lot – la. Sé ou wè'y ou pa wè'y. »

Syn : Jes malentri, Jes malen

**Jes malentri :**

A. et S. SATURNIN, *Saint Esprit*, habitant Fort de France ;

Syn : Jes malen.

**Jes piétiné ou jes piéton :**

\* AM4 ;

**Jes piétiné maché** : les pieds sont à plat et la personne marche rapidement sur place, plus dans un geste d'attente ou dans un geste tenté (c'est – à dire amener l'adversaire à attaquer et anticiper en lui préparant un mauvais sort).

La personne est dans le rythme, sans être inscrite mathématiquement dedans. C'est comme si le corps était sur un rythme différent du tibwa tout en étant en harmonie avec lui. C'est une forme de poly-rythmie.

**Jes piétiné bodzè** : Consiste dans une position « janm yonn bò lòt » à passer successivement d'une position « bòdzè » d'un côté à une position « bòdzè », les bras de l'autre côté.

Le « bòdzè » se fait en soulevant le talon et en étant sur la plante avant du pied ; les bras suivent dans un mouvement homo- latéral (même bras – même jambe) de balancé, ou quand ils sont ramenés vers le haut, ils protègent la tête et le cou

### Jes tanté :

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

« Sé ou wè'y ou pa wè'y  
Ou prézanté kò'w an mannyè ba moun-an, lè i konprann i pran'w, sé ou ki za fouté'y atè. »

\* M. DESTON, *Lorrain* ;

« Sé pa tout di di sa, fok ou sa fè sa ; ni anlo konba ki ni vis an danmyé, kontel mwen, man enmen fè konba mouran ; mé tout mannyè ou vini ou za pran fè. »

\* Georges ORANGER, *Saint Esprit* :

« Sé pa tout jé ou ka fè andidan danmyé : ni dé konba si ou mété kò'w kon sa ou za pèdi konba'w. sé sèl mannyè ou pé genyen épi jes tala, sé si ou mété'y adan an konba tanté pou lè moun-an vini, ou za dévèsé kò'w. »

### Jes tjojo :

\* AM4 ;

Fait partie des mouvements sur place du danmyé, dans la position « janm yonn bò lòt » collés ou écartées, ou « janm yonn douvan lòt », les pieds plantés à terre. Le geste consiste en un mouvement de ressort s'effectuant de bas en haut. Il peut s'accompagner d'un mouvement de balancé, d'avant en arrière. C'est un geste d'attente, c'est aussi un « jès tanté » qui invite l'adversaire à attaquer. Dans cette position, les bras peuvent être le long du corps, ils peuvent se balancer, à la cadence, dans un mouvement semi – rotatif.

Ils peuvent être :

-ouverts en position « krisifié »,

- en position « pran gad ».

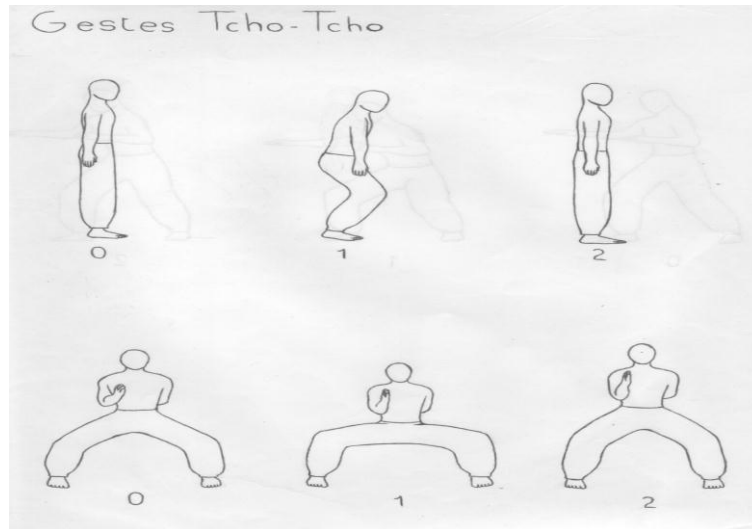
en fait, dans cette position, le haut du corps peut prendre les positions de combat qu'il veut.

\* R. NEDAN, *Ducos* ;

Syn : donsak



*Tjojo* en position fermée



Gestes *tjotjo* jambes collées et jambes écartées

### Jes zaboka flo

J. BOURRA, *Terres Sainville* ;

C'est un geste dansé qui consiste à prendre appui soit sur la pointe avant des deux pieds, soit sur le bord intérieur du pied à plat, et dans un geste d' « ouvè – fèmen », frapper l'intérieur des cuisses ou les genoux l'un contre l'autre.

Dans cette position, l'individu peut descendre à terre en position « krapo », ou bien partir en position renversée (le pont).

### Jwa :

\* D- G BARDURY , *Schoelcher* ;

C'est un joueur.

\* Tous les anciens

Idem

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

Précision :

« Sé an moun ki ka jwé tout jé (bakara, marséyès) i pé jwé danmyé kon i pa oblijé. »

### Jwa danmyé :

\* D- G BARDURY, *Schoelcher*

- Joueur de danmyé, combattant de danmyé ;

- le mot « jwa » signifie aussi joueur : an jwa bakara, an jwa domino, an jwa sèbi.

- An mové jwa : an mové vivan (i ni la méchansté anlè'y)

Syn : Danmyètè

\* F. CASERUS T. C ASERUS, *Sainte Marie* ;

An jwa danmyé sé an moun ki ka jwé danmyé.

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Idem

\* I. C ACHACOU, *Rivière Salée* ;

Idem

\* T. CASERUS, *Sainte Marie* ;

« Lè ou lian, ou pli débouya, ou kon an sèpan, ou ka dématé pa anba moun – an. Ou lian kon an sèpan, menm si ou fèb pasé’y. »

Exemple :

« Sé konsa man té ka goumen danmyé mwen : man té ka brennen anpil ; si moun – an pa ni anpil souf, i pèd. »

\* AM4

Autre terme pour désigner le *danmyètè*. Dans la tradition, ce terme était largement utilisé dans la région de Schoelcher et du nord-caraïbe mais aussi dans le sud et dans le nord-atlantique pour désigner le combattant. Notons que les *Mayolè* en Guadeloupe mais aussi les joueurs de cartes, dominos, *sèbi* ... l'utilisent également.

**Jwa lian :**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

« An moun ki lian sé an moun éti ou ni difikilté pou ou tchenbé’y. I ka sòti anba’ w rapid, i ka vlopé anlè’w ; i débouya pou sòti, anba an koraj. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Sé an danmyètè ki asou pié’y ; i ka volé, i ka fè tout bagay, i ka dévèsé ; ou pé tchenbé’y mé si ou pa o konba, i pé déchiré kò’w épi pié’y. »

\* S. AVIT, *Saint Esprit* ;

Exemple :

« Man jwenn épi an kolonel sénégalè la djè 39, an swè man té lawmé, man té ka rantré mé man pa té mandé pèwmision, man trouvè douvan mwen ; nou goumen, tout mannyè man lévé boug-la pou man fésé’y, boug-la té lian telman, i ka ritonbé anlè dé pié’y. »

**Jwé :**

\* AM4

Ce terme annonce le début ou la reprise du combat.

**Jwé pwen séré :**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher* ;

Jouer à bout portant, pas trop de distance avec les adversaires

Syn. : jwé tjok maré, jwé séré, jwé moulen danmyé kolé ;

\* E. BARRU, *Vauclin* ;

- Jouer le danmyé collé avec beaucoup de lutte, pas beaucoup de déplacements.

- Jwé pwen séré est différent de danmyé ladja.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Moun an pa ka ouvè ba'w : ou pa ka ouvè ba'y ; ou ka rantré an lit tout suit. »

**Kadans danmyé :**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher* ;

Faculté de se mouvoir dans l'espace, au rythme de la musique en respectant le registre gestuel.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Ou ni kadans an jé-a »

Exemple :

« Misié ni an bel parad, misié ni bel konba : sé sa ki kadans. Atjelman, sé plis parad ki konba. »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

« Likami té ka goumen bien, mé fos li, i té ni an bèl kadans danmyé, i té ka karé bien é i ka garé'w bien. »

**Kadé ko'w**

\* terme recueilli dans la tradition

Faire le retrait du buste dans l'art du konba baton ou du danmyé

**Kakan**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher* ;

« Sé an manniè fè an moun rété trankil, lè ou ka pijé kò'y, ou ka pijé jwenti kò'y. »

Exemple : « Kakan sé an klé »

Syn. : Klé

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« I ni pliziè manniè fè kakan ; i ni kakan pijé, i ni kakan bra, i ni kakan séré épi pié'w , i ni kakan kou, ( sé an priz ki ka trangle'w), »

### **Kakan bra**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher* ;

Technique qui consiste à immobiliser la personne en manipulant les bras en créant une douleur

Exemple : Lè man pri an kakan bra, man santi zépol mwen sòti.

Syn. : Klé bra

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Sé an mannyè mawoté bra mwen an ta'y pou man fè'y mal.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

Sé an manniè mawoté bra lot – la pou gennyen konba- a.

### **Kakan brasé**

AM4 (Avec l'accord des anciens)

Sé an kakan pijé.

Il consiste à envelopper le tronc de l'adversaire avec les bras et serer jusqu'à étouffement.

### **Kakan dèyè tet**

AM4

Technique qui consiste à passer les bras sous les aisselles de l'adversaire, de joindre les mains derrière sa tête et de pousser celle – ci en avant.

C'est une technique qui utilise l'hyper flexion dans les « kakan kasé ».

### **Kakan janm**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher* ;

Sé tòdé janm moun- an. Sé imposer à la jambe un mouvement contre naturel, c'est contrarier le mouvement de l'articulation : extension ou flexion.

An janm pé sèvi pou fè kakan anlè lot janm-lan.

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Sé an mannyè mawoté pié'w anta lòt-la, an bra lot-la, an tet lot-la ou an kò lot-la pou fè'y abandoné konba-a.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

An kakan janm pé pété janm anlot

### **Kakan kasé**

AM4

Désigne toute action effectuée sur les bras, les épaules, les jambes, le tronc, le dos, les hanches ou le cou de l'adversaire, qui a comme objectif final de casser ou de disloquer l'articulation en question, soit par un mouvement d'hyper – extension, soit par un mouvement d'hyper flexion.

Exemple : Kakan dwet : casser les doigts par hyper flexion pour lui imprimer une douleur insoutenable, mais désigne toutes les clés de bras ou de jambes développées

### **Kakan kou**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher* ;

C'est une prise d'étranglement ou d'hyper extension portée sur le cou.

Exemple : „An kakan kou sé ba moun-an an klé an kou.“

Syn. : Klé an kou

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

Sé ba an moun an kakan an kou. I ni pliziè manniè ba moun – an sa.



*kakan kou* en position debout



*kakan kou* en position en dessous.

### **Kakan lestomak**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

« Sé pijé lestomak moun an pou moun-an santi'y épi i ni mal. »

Exemple :

« I té fò, i rantré vitman anlè'y pou tchenbé'y ; lot-la tounen kò'y an bié, lestomak-li tonbé anlè zépol –la, pli i té ka séré' y pli i té ka fè kò'y mal : limenm ba kò'y an kakan lestomak. »



\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Sé lè'w ou bien tjenbé moun- an : ou bonbé lestomak ou épi li menm ka santi kò'y ka pété : i pé mandé'w padon. »

### **Kakan pens kokodil**

AM4

« Sé an kakan pijé. Sé lè lòt konbatan-an pli fò ki'w, i ka tjenbé ponyèt-ou ou bra'w , dé lanmen'y ou bien an lanmen'y ka fèmen anlè ba'w épi i ka pijé jiktan ou pé pa tjenbé »

### **Kakan pijé**

G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Sé rivé ba moun-an an klé éti ou ka fè'y mal pas ou ka pijé ou bien ou, ka apiyé anlè an koté ki sansib. Sé ou bien i ka trouvé an manniè sòti ou bien i ka kité sa. »

### **Kakan pijé grenn**

Sé an kakan pijé.“

Consiste à écraser les bourses de l'adversaire avec le genou ou les compresser avec les mains.

### **Kakan lanmen todé**

- Kakan pouce ou « kakan gwozowtey (kakan todé ou kasé) »
- « Kakan tidwet ou kakan tizotey”;
- “Kakan fèmen dwet » (il faut avoir une certaine force pour le réaliser, tout dépend de l'adversaire qu'on a en face de soi).
- « Kakan janm » ou « kakan bra » dans lesquels on distingue « kakan todé » et « kakan krazé » des mêmes membres. Le mouvement pour le « todé » s'effectuant en torsion souvent accompagné d'une pression aux points sensibles ou douloureux.

### **Kakan sizo**

\*AM4

Sé an kakan pijé.

Consiste à prendre une partie du corps (tête ou tronc, le plus souvent), avec les jambes nattées, serrées jusqu'à étouffement

**Kakan tòdé**

AM4

Ils peuvent amener à la rupture de l'articulation ; désignent tous les « kakan » effectués par un mouvement de torsion du membre, de l'articulation ou de la peau.

**Kakan tounen tet**

Sé an kakan tòdé.

Consiste à saisir la tête une main sous le menton et l'autre derrière la tête la tourner pour tordre le cou.



*kakan tet* dans tentative d'arrachage

**Kakan tranglé**

Sé an kakan pijé.

Il consiste à opérer toutes sortes de strangulation possible.

**Kakan vlopé tet**

AM4

Sé an kakan pijé.

Consiste à appuyer son avant- bras au niveau du cou sous le menton de l'adversaire, l'autre bras étant derrière la tête ou sur la nuque ou dans une position à terre immobilisant l'adversaire ; action de compresser.

**Kalenda ou les kalendas**

Ti Emile, *Sainte - Marie* ; E. SAINTE ROSE, *Anses d'Arlet* ; I. CACHACOU, *Rivière Salée* ;

Se retrouve(nt) dans la tradition actuelle en Martinique sous plusieurs formes :

- la kalenda Ti kanno de Sainte Marie,
- la kalenda de Basse Pointe,
- la kalenda dite du Sud, ancêtre de la biguine. C'est cette même kalenda qui donnerait la kalenda baton,
- certains « dansé lalin klè » de Sainte Marie,
- le « bésé ba »,
- le « bonbé séré » (décrit par Ismain CACHACOU) ;
- présent aussi dans le « ting bang » de Basse Pointe.

### **Kalot lanmen**

AM4

Coup circulaire donné avec la paume de la main ouverte, sur le visage de quelqu'un. La trajectoire va de l'extérieur du corps vers l'intérieur et a des directions multiples.

### **Kanman**

AM4

(Approuvé par les anciens)

Le *kanman* danmyé (posture) est une façon de se tenir pour se défendre, pour attaquer – (kanman konba) ou pour tenter de capter l'énergie vitale (kanman enplorasion).

Chaque posture définit un placement en position particulier du corps, des jambes, des bras et de la tête.

Dans l'expression « placement en position », « placement » définit la position de base ; « position » précise les formes, les caractéristiques, les variantes du placement.

Les kanman fondamentaux :

- « kanman kò doubout »,
- kanman kò ba,
- kanman kò atè

(Pour le développement sur les kanmans, voir brochure de l'AM4 *Asou chimen danmyé* p. 37, 38)

Les *kanman* peuvent être fermés, ouverts ou semi ouverts.

*Kanman fèmen*position *tchocho**Kanman ouvè*position *krisifé* ,*Kanman dimi ouvè*position *pran gad* ,  
position basse du corps

## Karé

\* R. NEDAN, *Ducos*

« An fanm ka karé épi fès-li, an nonm ka karé épi zépòl-li. »

Le karé kò est une partie du ladja.

\* G. ORA NGER, *Sainte Marie*

« Lè an moun ka karé ba'w, i ka méprizé'w. An majò ka karé ba anlòt majò. An poul ka fè menm bagay-la pou anlòt poul ki pa an nasion'y. Lè an majò ka karé ba mwen , sé an makoumè : nonm-lan ka fè kon an fanm, i ka gonflé ba'w, i ka vréyé pawòl. »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

Lè an majò danmyé ka karé, i ka pòté kò'y ba moun-an an mannyè ganmé.

\* Y. SATURNIN, *Fort de France* ;

« Lè nou té ka alé lékol, nou té ka pasé douvan an dendon, nou té ka chanté ba'y : kodenn karé, karé, karé, ou lé karé ? Nou pa té ni tan fini chanté, dendon-an té ka wouvè latché'y èk zèl-li épi té ka fè tout ganm-li adan lakou-a, épi i té ka kouri anlè nou. »

## Karé bas

R. NEDAN, *Ducos* ; G. ORANGER, *Saint Esprit* ; S.LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

C'est une position du konba baton que l'on retrouve aussi dans le ladja ou danmyé à l'heure actuelle. C'est une position où les fesses sont basses, parfois plus basses que les genoux, où l'adversaire ne fait pas généralement face, mais est plus en position « an travè » par rapport à l'adversaire. Elle flirte avec la position accroupie sans être tout à fait cette position.

Syn. : Bas karé : désigne aussi les fesses d'une femme

**Kat kwazé**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher*

Intersection de quatre chemins, quatre traces, quatre sentiers

*exemple* : Yo mété an bouji andidan an katkazé-a.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« I ni le vrai katkwazé ; jan lontan sé an sa yo té ka fè tchenbwa yo, yo té ka fè tout bétiz yo. »

\* I- CACHACOU, *Rivière Salée*

« Sé an chimen ka koupé an kat: kat kwazé Lamanzo. »

\* F. CASERUS, *Sainte –Marie*

« Sé an chimen ka kwazé : i ni kat direksion. Sé an chimen ki ni kat direksion éti yo ka fè envokasion. »

\* L. LAMETRI, *Anses d'Arlet*

« An pon anlè an larivyè ka fòwmé an kwa : sé an an kwazé osi. »

*Exemple* : Anlè pon Abel, ou ni sa.

**Katel**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Sé an konba arété. Sé an *rendez- vous* pou goumen. Dé moun ki pou jwenn kò yo adan an *lieu de combat*. »

\* D- G BARDURY, *Schoelcher*

“Sé an défi.”

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Sé an konba arété ; Voyé Katè : par exemple ou ka voyé an bagay atè – a ; moun nan pilé’y ou bien chouté’y ou bien i fè baraj pou’w anpéché’w fè sa : konba – a koumansé. »

*Exemple* :

« Man ka di anlot jwa danmyé : sanmdi gloriya, nou ké fè an bèl plézi o Fwanswa. »

\* AM4

C'est le nom donné à la compétition de *danmyé*.

**Klarinet vapè**

\*S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« An moun ka chanté bien. »

*Exemple* : I ka chanté bien : sé an klarinet vapè.

**Klé**

Prise effectuée avec les bras ou les jambes visant dans la lutte (prise dans son sens large) à soumettre l'adversaire.

*Syn* : kakan

**Klé bra**

\*D- G BARDURY, *Schoelcher*

« Sé tòdé bra moun- an ». C'est imposer au bras un mouvement contre naturel, c'est contrarier le mouvement de l'articulation : extension ou flexion ; peut s'étendre à l'épaule ou au complexe de l'épaule.

*Exemple* : « I maté mwen, i fè bra mwen pasé dèyè do mwen. »

*Syn.* : Kakan bra

**Klé janm**

\* attesté par tous les anciens et plus particulièrement Y. PASTEL, S. AVIT, V. GRIVALLIERS, C. VELASQUE

- kakan effectué sur la jambe, imprimant un mouvement de douleur difficilement soutenable et visant à faire l'adversaire abandonner le combat ou à le mettre hors de combat.

- kakan effectué avec les jambes sur soit la tête et le cou, soit les membres de l'adversaire visant à le faire abandonner le combat ou à le mettre hors de combat.

*Syn* : kakan janm

**Kokoyé**

\* B. RASTOCLE, *Sainte – Marie*

Mot plus utilisé dans le nord de la Martinique, pour désigner le ladja, le danmyé ou le wonpwen,

Désigne particulièrement aussi le tambour qui le joue.

*Syn.* : Ladja, Danmyé, wonpwen

\* D. LAPORT, *Trinité*

Le tambour kokoyé a comme hauteur à peu près 70 cm, il a comme diamètre du bord où repose la peau, entre 31 et 28 cm, comme diamètre du bord où il n'y a pas de peau et où le son sort (djòl tanbou-a) 18 cm. Il est plus effilé que le tambour bèlè qui peut servir au tambour danmyé et le son est un peu plus clair et plus aigu.

Autrement, il est réalisé de la même façon que le tambour bèlè ou danmyé. Le tambour joue avec deux tibwa derrière lui, de la même façon que le tambour traditionnel.

Il sert à jouer le danmyé, à exciter les combattants, participe totalement à l'ambiance du combat.

Dans la région de basse Pointe ou du Nord Atlantique, on sous entend par là toute la partie qui part de Grand Rivière/ Prêcheur jusqu'au quartier Derrière Morne, à Sainte Marie. Les gens peuvent jouer, en étant assis sur le tambour, non pas les deux mains au milieu des jambes écartées, mais une jambe au milieu des deux mains. Notons que cette technique s'est retrouvée dans le Sud peut-être par extension.

\* B. REGINA, *Basse-Pointe*

On peut battre ce tambour de deux façons :

-soit les jambes écartées chevauchant le tambour, les deux mains jouent et on utilise à des fins pratiques différentes le talon droit ou le talon gauche ;

-soit une jambe entre les deux mains.

Ces deux techniques peuvent être utilisées pour le danmyé ou pour le bèlè.

\* AM4

Ce terme désigne le tambour utilisé pour jouer le *danmyé*. Il désigne également le *danmyé* dans certaines régions de la Martinique (nord-atlantique). Voir également **tanbou danmyé**.

### **Konba arété**

\* F. CASERUS / T. CASERUS, *Sainte Marie*

« Sé an randévo pou goumen. »

Exemple : « Avan sé boug danmyé – a té ka arété konba yo. »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Konba ou damyé arété sé dé moun ki ka arété an katel. »

\* I- CACHACOU, *Rivière Salée*

« Konba arété : ou voyé défi ba mwen, man ka voyé ba'w ; adan danmyé arété, i ni lanmò adan. »

\* M. DESTON, *Lorrain*

« Sé danmyé éti ou ka envité moun-an goumen éti ou ka vréyé défi ba'y. »

\* D –G..BARDURY, *Schoelcher*

« Ni dé sans :

\*dé majò jwé Belfonten, yonn bat lot, yo ka rété anlot danmyé adan anlot lafet. Dans ce même sens, un danmyé arété pouvait être pris à partir des provocations ou des paroles des supporters derrière.

\* An danmyé arété, c'est un danmyé où les gens se battent avec des « pwen » dans le

sens maléfice, connus dans plusieurs combats célèbres dans l'histoire du danmyé. »  
 (cf. Georges BARDURY, Paul LEGROS dit Pol Sonson, Dulténor CASERUS dit Koki)

### **Konba bef**

AM4 Et les Anciens

Utilise énormément la technique du « bouré jété ». C'est un combat en force et en rapidité ou le déséquilibre en déviation de l'adversaire

Syn . : Konba toro

### **Konba chat**

AM4

Type de combat où les « jwa » se battent comme des chats ou des panthères.

Le combat est souple et liant dans toutes les positions, mais agressif et dangereux dans ses frappes. Les positions de combat sont ramassées comme celles d'un félin. Le combat se fait souvent en « kanman ba » ou « atè ».

### **Konba débouya**

\* CACHACOU, *Rivière Salée* ; S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

- ou ka défann kò'w ; ou ka fè sa ou pé

- à l'occasion

- c'est le fait d'essayer d'échapper à quelqu'un mais aussi pour le prendre

### **Konba déviyasion**

AM4

« Sé lè moun-an ka plonjé anlè'w épi ou ka ba' y lè, ou ka ba'y an so moulen ; sé lè ou ka lité, ou ka santi moun- an ka pran an lavantaj anlè'w, i pé jété'w atè ; ou ka pran douvan ; ou pé tonbé atè-a, mé sé pou mié fouté'y atè ek pran lavantaj anlè'y.

Andidan danmyé, tout konba ka fet, tout konba ka egzisté, mé konba tala, sé an konba malen épi visié. »

«

C'est utiliser la force et l'action de l'autre pour mieux le renverser. Demande une claire conscience des positions de l'autre et de ses positions. Demande une maîtrise de son propre déplacement en intégrant parfaitement le déplacement de l'autre. Pratique qui se retrouve souvent dans l'aspect lutte du danmyé. Ce combat contient en germe des principes et des formes de lutte qui se rapprochent du judo et de l'aïkido.



### **Konba goril**

C'est du même style que le « konba makak » avec des déplacements à quatre pattes mais aussi à deux pattes, buste penché en avant avec des techniques d'intimidation (en se tapant la poitrine avec les deux mains simultanément ou l'une après l'autre à la manière d'un gorille : dans cette posture, le combattant est sur deux pieds) c'est souvent le combat des hommes forts, trappu, épais et qui souvent après un coup, saisissent leurs adversaires pour les étouffer ou leur casser les reins.

### **Konba krab**

D- G BARDURY, *Schoelcher*

- c'est le combat d'une personne qui a peur.

- C'est quelqu'un qui est en face de vous : ses deux jambes et ses deux bras sont ouverts en pince. Il se déplace latéralement, circulairement ou en arrière.

Exemple : « Di an moun ki i sé an krab, sé ki i sé an lach. »

**ou « konba sirik »**

S. LAVIOLETTE, Macabou

Variante de konba krab. Même type de combat mais plus rapide.

### **Konba leg**

D- G BARDURY, *Schoelcher*

- "Sé an konba kalot an zorèy ; lanmen'y ka brennen kon zel anleg ka volé. I ka riplied anlè zorèy'ou.

- Pozision kò'w sé an pié douvan , an pié dèyè."

### **Konba makak**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher*

C'est un style de combat dans lequel, le combattant imite le macaque.

Exemple : « Konba makak sé pa konba djendjen. »

\* I. CACHACOU , *Rivière Salée*

Exemple : « Lè makak ka goumen, i ka monté piébwa, i ka viré désann atè. Lè I viré atè, i ka vole anlè'w, I ka lité épi'w. »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Exemple : « Sé konsidire an ka fè kon makak ka fè. »

### **Konba mayé lajan**

- C'est un combat où il fallait payer le tanbouyé,

- « En sèbi lajan mwen mayé : man za mizé èk an moun ka kouvè miz-mwen, man ka démayé lajan mwen : man ka tiré miz mwen ».

*Extension* : « Dé grenn dé ka mayé : sé dé grenn dé ka woulé ansanm lè ou lansé yo » .

« Démayé grenn dé-a » : envoyer les dés l'un après l'autre.

### **Konba mouran**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

\* Ne connaît pas

\* s « é boug dan le Nor ka anni fouté nenpot ki pawol. »

\* M. DESTON, *Lorrain*

« Moun-an ka fè kon si i las, i fatigé, i anlè kò'y, i pa sa fè ayen, i ka atann ou vini anlè'y ou bien si i ka maché, i ka surprann ou lè i ka plonjé anlè'w. »

### **Konba sèpan**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher*

Un combat dont le style de déplacement, la manière de porter les coups ou de lutter avec la personne rappellent le serpent en combat.

Le « konba sèpan » se développe sur plusieurs angles : les deux bras peuvent être lancés comme un serpent et retenus sans que les appuis se détachent. Le corps peut se mouvoir comme le serpent. Les « kanman » peuvent rappeler le serpent au combat, tranquille en observation, fixant l'adversaire. Le coup porté n'impose pas le déplacement du reste du corps.

Un coup suffit et est sensé être vénéneux.

Exemple :

« Konba sèpan sé konba zandji. Adan konba zandji, zandji-a ka glisé, i ka zannzolé, i ka rantré adan tout ti kwen. »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Sé an konba pli ou mwen kapron. »

Exemples :

« Lè sèpan -an ka goumen, sé an konba éti i ka rantré frapé épi i ka risoti toutsuyit. Sé an konba jénan, an konba riz, an mannyè makakrel. »

### **Konba sot**

\* M. DESTON, *Lorrain*

« Konba tret. I ka prézanté sot mé i pa sot : sé an konba pou véyé. »

Exemple :

« Se an konba ipokrit, lè an moun ka jwé danmyé konsa. »

### **Konba tanté**

\* AM 4

Présenter un geste, une posture, une attaque ou une défense, alors que toutes ces techniques en cachent d'autres qui sont les vraies attaques ou contre attaque : c'est un konba masqué, malin, intelligent.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

La parole peut aussi servir à jeter l'autre :

« I ka ouvè an fébles. Paregzanp: sé mwen ki pòkò lé jété'w ; ou ka maché anlè'y ou ka fè an jès anlè'y é ou ka fè'y tonbé an menm direksion jes-la. »

Exemple :

« Moun an la ka fè wol tonbé pou ou vini anlè'y ; mi sé la i ka fouté'w kou. »

### **Konba tékay**

D- G BARDURY, *Schoelcher* / C. VELASQUE, *Sainte- Marie (Anse Charpentier)* ;

C'est un type de combat décrit par D-G. BARDURY et présenté comme cela à Schoelcher, et évoqué aussi à Sainte Marie par C. VELASQUE, mais sans le nom.

Ce combat est beaucoup plus un combat à terre, mais où la position debout et même sautée n'est pas exclue. Ce qui nous paraît important, c'est qu'il imite dans ses déplacements dans et sur le pourtour de la ronde, la manière dont le tékay se déplace par bonds successifs sur l'eau. Le combattant danmyé qui va se déplacer, va faire le tour de la ronde par bonds successifs en longueur, en formant par exemple un octogone et même plus. Il va utiliser, pour ses déplacements beaucoup de sauts de mains, avec rétablissement sur les deux pieds. A terre, ses coups de pieds rapides et précis sont dangereux car il en tire dans toutes les positions de combat. La réception à terre est plus une réception crapaud ou bien accroupie, mais le jeu macaque en est exclu. Très lestes et très agiles, ces combattants sont décrits comme insaisissables, liants et glissants. Ils sont au point, et physiquement et acrobatiquement. Cela n'empêche pas les saisies pour jeter l'autre à terre.

Syn. : Konba gran tékay

### **Konvwa**

\* AM4

Une équipe de danseurs et de musiciens pour assurer une prestation (mot connu et utilisé par l'AM4). Aujourd'hui, comme dans la tradition, désigne une équipe complète (plus ou moins

large selon les circonstances) nécessaire à la pratique du *danmyé* (*lavwa, lavwa dèyè, bwatè, tanbouyé, danmyètè*) et représentative d'une école, d'un club, d'une association, d'une région, du pays.

\* D- G BARDURY, *Schoelcher*

- an letchip

- an latlaj.

Exemple : « An konvwa moun danmyé. »

\* T.J. OBI

### **Koraj**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher* ;

Donner à quelqu'un un « koraj » :

- c'est le faire rester tranquille sur quelque chose qu'il fait qui n'est pas bon,

- ou c'est l'empêcher de continuer quelque chose qu'il fait (qui peut être positif).

- « Sé an bagay ka anpéché lot moun –an tchilé.. I ni koraj douvan é koraj dèyè. Épi pié'w, ou ka fè'y ».

\* I. CACHACOU, *Rivière Salée*

Exemple :

« Ou pé koré an moun épi an kok an janm ; ou ka jété'y ».

\* F. CASERUS, *Sainte Marie*

Exemple :

« An danmyé, an moun ka wè'y, yo ka jété'y ; an kanmarad-li ka doubout dèyè'y : i ka koré'y ».

### **Koré moun –an**

F. CASERUS, *Sainte Marie* ; S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Soit une action de défense,

Soit une action de contre attaque qui utilise les possibilités qu'on a en fonction du moment.

Le « koré » s'accompagne du « pousé », du « rédi » ou du « ba'y lè ».

Exemple : « anpéché'y tonbé ».

### **Kou monté**

E. MERVILLE, *François* ;

Peut désigner un coup de poing et même un coup de pied qui se fait de manière si rapide qu'il surprend totalement l'adversaire de de plus qui fait très mal.

Peut désigner, dans la tradition, une pratique qui consiste à ajouter à sa propre énergie une autre énergie d'un être vivant ou mort.

Exemple :

« Gwo papa djéri an moun konsa : twa bet a mil pié sòti an kò moun-an ».

### **Kouri anlè moun-an**

Dans le combat danmyé et plus particulièrement dans la lutte danmyé, c'est une technique qui consiste dès le départ, de la part des adversaires à courir très vite l'un sur l'autre et à ne laisser aucun espace à l'autre pour qu'il envoie des coups. S'il tenterait de le faire, il s'exposerait inévitablement à une entrée en lutte et à se retrouver par terre.

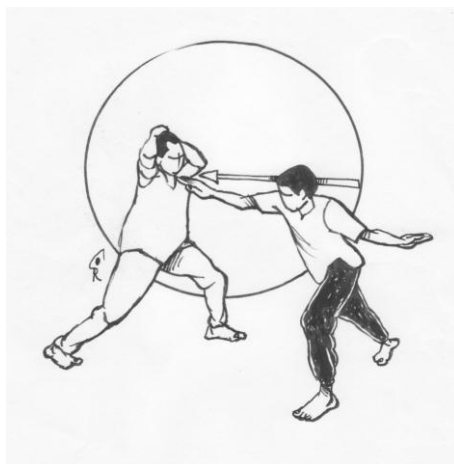
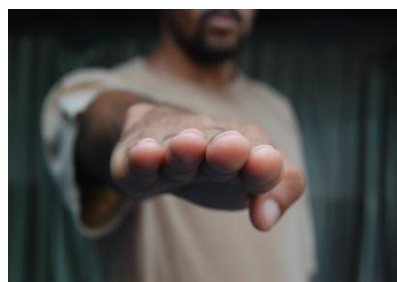


*kouri anlè moun- an, contré en saisie de la tpete en main passée sous le buste*

### **Kout bout dwet lanmen**

AM4

Coup porté en position frontal ou latéral, dans un mouvement de piston, sur toutes les parties sensibles du corps de l'adversaire avec le bout des doigts dans des trajectoires multiples.



## Kout jounou

D- G BARDURY, *Schoelcher*

Transformation du genou en arme en repliant le mollet sur la cuisse. La rotule est appelée en créole « bol jounou ». Dans le coup de genou, c'est le haut ou le bas du genou mais pas la rotule

Exemple :

“I ralé tet mwen épi i ba mwen an kout jounou.”



*Kout jounou an grenn*  
(au corps à corps)



*kout jounou anba kot*  
toujours au corps à corps



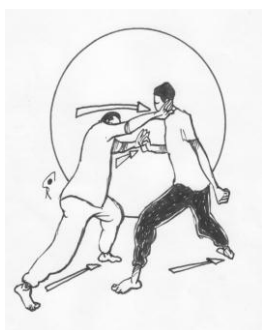
*kout jounou sur entrée pour saisie*

## Kout kan lanmen

\* AM4

Coup porté avec le bord extérieur ou extérieur de la main jusqu'au poignet, sur le plan frontal et latéral, dans toutes les directions possibles.

Quand le coup dépasse la main proprement dite pour intégrer l'avant bras ou une partie de l'avant bras, on parle plus en français de manchette. Nous n'avons pas trouvé l'équivalent en créole, si ce n'est l'utilisation du mot « manchette » tout court.



*kout kan lanmen extérieur*



*kout kan lanmen*

## Kout kou lanmen

\* AM4

Coup porté avec la paume de la main dans un plan frontal. La trajectoire est rectiligne, ascendante ou descendante. Au moment de l'impact, le bras peut être tendu ou fléchi, la main ouverte à la verticale et les doigts repliés.



## Kout koud

D- G BARDURY, *Schoelcher*

Transformation du coude en arme : cela demande de fermer l'avant bras sur le bras pour que le coude soit saillant.

“I désevlé mwen épi an kout koud.”



*Kout koud an fidji*



*kout koud an manton*

## Kout pié

D- G BARDURY, *Schoelcher*

Transformation du pied en arme.

Le « kout pié monté » est porteur d'un pouvoir invisible, dit surnaturel ou lié à un empoisonnement...

Exemple:

« Dé kout pié-a té ka suiv, man eskivé yonn mé man pran lot-la. »

**Kout pié alaranves**

Y. PASTEL, *Sainte – Luce*; I. CACHACOU, *Rivière Salée*;

Coup de pied exécuté à partir d'un saut de main, ou même d'un saut de tête, décrivant un mouvement circulaire où les jambes l'une après l'autre viennent frapper l'adversaire à la poitrine, à la tête, ou au cou.

Les coups sont portés avec le talon et sont exécutés sur un plan frontal.

Le « kout pié alaranves » peut se terminer avec un kakan pié, exécuté autour du cou qui consiste à prendre la tête de l'adversaire entre les deux pieds qui seront noués par les chevilles et sérés fortement au niveau des tibias ou des genoux.

**Kout pié alawonn**

\* E. MERVILLE, *François* ; S. BAZAS, *Sainte – Marie* ;

Désigne les coups de pied wolo exécutés en faisant le tour de la ronde pour élargir l'aire de combat.

\* MERVILLE Eugène : coup de pied en travers ou sur la tempe.

\* J- S-C, AUGUSTE, *Fort de France* ;

« Kout pié a alawonn sété met kou andidan danmyé –a. »

**Kout pié alawonn délivré :**

I. CACHACOU, *Rivière Salée* :

« Sé li ki ka sové nanm –ou. »

C'est un coup de pied porté à l'adversaire à la tempe.

La même définition est donnée par monsieur Merville Eugène sans dire que c'est un coup de pied alawonn délivré (coup de pied alawonn)

**Kout pié alawonn soté**

Pour atteindre une cible en hauteur, effectuer un « kout pié alawonn » vers le haut, après l'impulsion d'un saut.

Hurard BELLEGARDE était réputé pour pouvoir couper les feuilles d'un bananier en effectuant des « kout pié alawonn soté ».

**Kout pié balé**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher*

C'est un balayage. C'est la technique qui consiste à chasser le ou les appuis de l'autre pour



provoquer la chute.

Exemple : « I lonjé pié'y tou douvan, man pasé'y an kout pié balé. »

Syn. : Baléyaj

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

C'est un balayage

\* Coup de pied porté avec le bord interne du pied, dans un mouvement balancé, ayant comme objectif de déséquilibrer l'adversaire afin de le jeter à terre (enlever à l'adversaire un de ses appuis). Il s'exécute sur le plan horizontal, dans des directions allant d'arrière en avant ou de l'extérieur vers l'intérieur ou vice versa..

Exécuté dans la direction avant arrière, il devient un véritable coup de pied pouvant estropier l'articulation de la cheville ou faire mal au tibia.

### **Kout pié balé alawonn**

C'est un coup de pied circulaire donné au ras du sol, avec la jambe tendue, frappée avec le cou du pied. Les points d'appui sont l'autre jambe en position accroupie et les deux mains. Il peut se donner en position accroupie seulement sans l'appui des mains.

### **Kout pié bankou-lélé ou mankou-lélé**

P.DRU / I.CACHACOU ;

c'est un coup de pied circulaire porté à tous les niveaux, avec la plante avant du pied ou le dessus du pied, dans un mouvement de fouet, en passant par une phase d'armé, selon une trajectoire circulaire de l'intérieur vers l'extérieur ou oblique

Les « kout pié bankoulélé, vach ou dékoupé » appartiennent à la même famille de coups.

Syn. : Kout pié vach andidan ; Kout pié mankoulélé

### **Kout pié chouval**

Désigne les coups de pied « défonsé » arrière, (soit un, soit les deux) exécutés avec les deux mains à terre ou au minimum une main, en direction des testicules, de la poitrine ou de la tête, voire des fausses côtes et dont la frappe se fait avec toute la plante du pied, avec le talon, ou avec le bord extérieur du pied, en position latérale.

Syn. : Kout pié milé (*Appellation la plus rencontrée*)

### **Kout pié défonsé**

AM4

Autre nom du « kout pié rifoulé »

Le coup de pied défonsé est un coup de pied rectiligne porté à tous les niveaux avec le talon, pied en extensions (ou non), par un mouvement de piston après une phase d'armé. Au moment de la frappe, les hanches sont placées de face.

Syn. : Kout pié rifoulé



### **Kout pié défonsé asou koté**

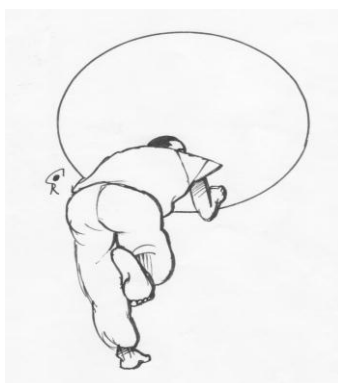
AM4

C'est un coup de pied rectiligne, porté à tous les niveaux du corps avec le plat du pied, le talon ou le côté extérieur du pied en flexion. Au moment de l'impact, le pied est en extension, il s'effectue par un mouvement de piston, après une phase d'armé. Au moment de la frappe, les hanches sont de profil.

### **Kout pié défonsé dèyè**

AM4

C'est un coup de pied rectiligne, porté à tous les niveaux du corps avec le plat du pied, le talon, dirigé vers l'arrière, avec une phase d'armé. Il peut suivre des trajectoires multiples ; il respecte le principe du piston et au moment de l'impact, les hanches sont placées de dos.



### **Kout pié défonsé douvan**

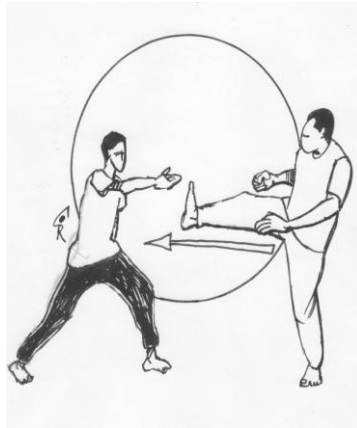
AM4

Appelé encore « kout pié douvan », ou « kout pié rifoulé », c'est un coup de pied rectiligne, porté à tous les niveaux du corps avec le plat du pied ou le talon. Au moment de l'impact, le pied est en extension, mais il peut servir de butoir. Il succède dans un mouvement de piston, à une phase d'armé, où le genou peut monter jusqu'au niveau de l'épaule. Au moment de la frappe, les hanches sont placées de face.

Sur la question du pied en extension, c'est la technique académique de frappe, mais il peut repousser un adversaire qui rentre en lutte, et à ce moment, il n'est plus en extension.

Syn. : « kout pié douvan » ;

- « kout pié rifoulé »



### **Kout pié défonsé latéral**

Même technique que le coup de pied défonsé avant, mais la jambe qui porte le coup peut être soit parallèle soit perpendiculaire au sol, avec les hanches de côté).

Syn. : « Kout pié défonsé asou koté »

### **Kout pié défonsé krazé**

AM4

C'est un coup de pied rectiligne, porté avec le plat du pied, le talon, passant par une phase d'armé. Il respecte le principe du piston, dans une trajectoire descendante.

C'est un coup de pied défonsé descendant.

### **Kout pié dématé asou koté**

Coup de pied circulaire porté avec la partie extérieure du pied ou le talon, dans un mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur, dans une trajectoire oblique ascendante, à des

niveaux différents ; les hanches étant de profil au moment de la frappe.



*Kout pié dématé à la tête avec défense*

### **Kout pié dématé douvan**

Coup de pied circulaire porté avec la partie extérieure du pied ou le dos du pied, dans un mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur, dans une trajectoire oblique ascendante ; les hanches sont placées de face.

### **Kout pié dématé plonbé**

D – G. BARDURY, *Schoelcher* ;

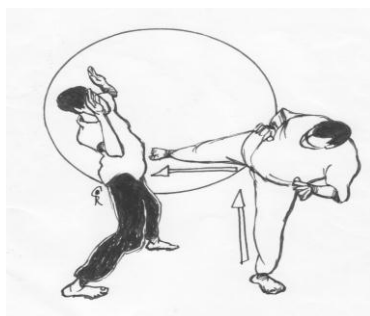
C'est un coup de pied dématé qui est donné auprès et dont la jambe se replie pour pouvoir toucher le dos ou la tête de l'adversaire par derrière. Dans le wolo, il peut se faire pour surmonter une parade au bras de l'adversaire. N'oublions pas que dans le wolo, qui survit dans l'eau actuellement, la distance peut être facilement réductible ou extensible. Tout dépend de l'aisance de la personne dans l'eau.

### **Kout pié dékoupé**

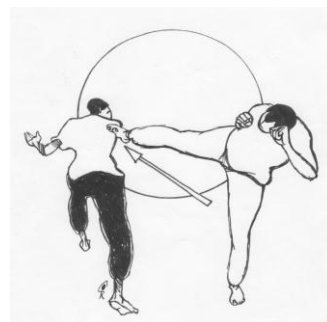
C'est un coup de pied circulaire porté à tous les niveaux, avec la plante avant du pied ou le dessus du pied, dans un mouvement de fouet, en passant par une phase d'armé, selon des trajectoires multiples. En effectuant ce coup de pied, on pivote sur la jambe d'appui et on place la hanche en avant.



*Kout pié dékoupé armé*



*Kout pié dékoupé*



*Kout pié dékoupé avec esquive*

**Kout pié déplanté**

D – G. BARDURY, *Schoelcher* ;

C'est un coup de pied pour « déplanter » quelqu'un, un balayage ou un « krok an janm ».

« Ou ka fè moun – an ped an apui ou bien ped piété'y ; ou ka dépiété'y. »

**Kout pié dépayé**

AM4

Coup de pied balancé s'effectuant jambe tendue, porté dans un mouvement ascendant sur un plan vertical ou oblique. La frappe est effectuée avec le dos ou la plante avant du pied, la pointe du soulier, ou avec le talon. Ce qui est important dans ce coup de pied, c'est que la jambe est tendue, qu'elle est dans une trajectoire ascendante et qu'elle effectue un mouvement de balancé.

**Kout pié doublé**

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* ;

C'est un coup de pied qui a deux impacts prévus, le premier étant en général prévu pour ouvrir la garde de l'adversaire.

Exemple : « Vyéyé kout pié-a, véyé kò'w : dèlè sé kou-a doublé ! »

« Tire bien sé kou doublé-a. »

\* I. CACHACOU, *Rivière Salée* ;

C'est comme le jeu en danmyé que faisait Hurard Belgarde. Il volait dans les airs, frappait trois coups de pied et redescendait. Dans le coup de pied doublé, c'était deux coups de suite : an koutpié dématé suivi d'un coup de pied découpé ; un coup de pied découpé suivi d'un coup de pied rabat montant, mains à terre (en savate, coup de pied balancé).

**Kout pié flech**

R. NEDAN, *Ducos*

Un ou plusieurs coups de pieds circulaires donnés dans la position de tomber en flèche. Un ou plusieurs coups de pieds circulaires donnés dans la position de tomber en flèche.

« Tonbé an flech », c'est tomber devant l'adversaire dans un angle allant entre 45 et 90°, dans une position (freinée par les mains au sol, tête en bas et regardant l'adversaire) qui rappelle celle de la flèche. De cette position, on peut donner un coup de pied arrière (défoncé)

ascendant à la tête ou sous le menton, ou dans un mouvement tournant « alawonn », on peut donner un coup de pied « rabat ».



### **Kout pié foulon**

R. LISE, *Case Pilote* ;

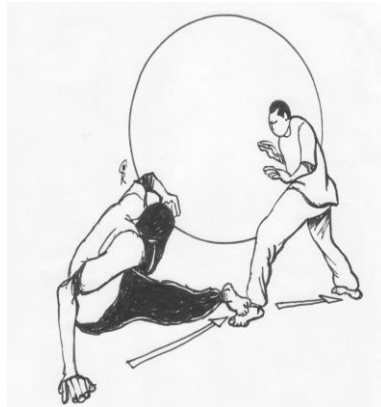
Dans le danmyé, c'est un coup de pied défoncé descendant. Exemple : porté sur le genou ou le tibia.

A l'origine, coup de pied existant dans le wolo an dlo, qui se fait en haute mer (où on n'a pas pied) ou à hauteur d'homme et qui est un coup de pied défoncé descendant dans l'eau.

### **Kout pié glisé atè**

S. AVIT, *Saint Esprit* ;

Dans une position de combat, main pendante, « janm yonn dèyè lot », descendre brusquement à terre en prenant appui sur les deux mains et la jambe avant, et faite la jambe arrière, dans un mouvement transversale, aller chercher la cheville de l'adversaire. La frappe s'effectue avec la plante du pied, le talon ou le bord extérieur. Le cou peut être porté jusqu' au niveau du genou.



**Kout pié lanmel**

\* M. DESTON, R. VALLADE, *Nord Atlantique*,

Coup de pied « dématé » ou « alawonn » (comme la meule qui tourne).

syn. : « kout pié dématé »

\* F. CASERUS T. CASERUS , *Sainte Marie* ;

« désann an sizo, é vréyé an kout pié dékoupé atè ou na kout pié alawonn. »

Exemple : « Konpé Ema, frè KOKI papa mwen, donk tonton mwen, té ka fè kout pié lanmel-la bien. »

**Kout pié lanniè**

S. RENEL , *Basse Pointe* ;

se dit d'un « kout pié dématé » qui arrive à la tempe, au visage, porté avec le côté extérieur du pied ou avec le talon à la base du cou.

**Kout pié lépenset**

(Cf. *Daniel- Georges BARDURY, Daniel VARACAVOUDIN, Yvon PASTEL, Richard NEDAN*)

S'exécute dans le wolo dans l'eau ou dans le wolo à terre en appui sur les mains ou dans le ladjà et danmyé.

- dans le wolo atè, en appui sur les mains (soit en passant en roue, soit en équilibre sur les mains) c'est un coup de pied circulaire s'exécutant sur le plan frontal dont la trajectoire est descendante ou oblique et dont la frappe est effectuée avec le cou ou le dos du pied, voire la plante avant du pied.

- dans le wolo dans l'eau, par exemple quand un nageur est poursuivi par un autre qui lui attrape la jambe, il exécute un kout pié lépenset pour se défendre. Il peut être exécuté en position de défense et d'attente en équilibre sur les mains.

Deux autres coups de pied peuvent appliquer le même mouvement du « lépenset » en descendant.

C'est le « kout pié dékoupé » descendant

- ou le « kout pié vanté » descendant.

Dans le « kout pié vanté » en descendant, l'appui du corps suit une trajectoire vers l'extérieur de 90 ° en tournant sur le talon.

### **Kout pié kravach**

\* S. RENEL , *Lorrain ( Morne CAPOT) ;*

Se dit d'un « kout pié dématé » ou « alawonn » qui se donne aux fausses côtes ou aux testicules.

### **Kout pié pélé**

\* P. JACQUENS, *Fort de France ;*

Coup de pied circulaire donné du bas vers le haut, avec le dos avant du pied ou la plante avant (équivalent du kout pié vach douvan) sur des parties comme les testicules, le menton ou encore le plexus quand l'adversaire est penché vers l'avant.



### **Kout pié rabat**

AM4

Coup de pied balancé s'effectuant jambe tendue, dans un mouvement descendant, sur un plan vertical. La frappe est effectuée avec le talon.

Le coup de pied rabat peut servir à casser la garde de l'adversaire dans le combat à mi-distance ; il peut terrasser l'adversaire quand il tombe sur le cou ou sur la clavicule ou encore sur l'estomac. Il peut être combiné avec les coups de pied dématé ou alawonn qui vont se terminer en rabat.

### **Kout pié rifoulé**

Y. PASTEL, *Sainte – Luce ;*

autre nom du « kout pié défonsé »

syn. : kout pié défonsé



### **Kout pié soté doublé**

I.CACHACOU, *Rivière Salée* ;

Se dit d'un coup de pied « pélé », « vach » ou « défonsé », de face qui s'exécute après un saut, le premier coup se faisant par exemple avec la jambe gauche n'est qu'un leurre ; c'est le deuxième coup qui se fait avec la jambe droite et qui termine le saut qui est efficace.

(Les autres anciens acquiescent sur l'existence du coup de pied, mais disent que cela se fait plus en amusement ou bien pour terminer un combat).

### **Kout pié vach (ou kout pié vach douvan)**

C'est un coup de pied circulaire. C'est un fouetté, qui se donne avec la plante avant du pied, la pointe du soulier ou le dos du pied, passant par une phase d'armé, décrivant une trajectoire ascendante verticale ou oblique, les hanches sont placées de face.



### **Kout pié vach asou koté**

C'est le même kout pié vach ; phase d'armé mais la cuisse s'ouvre dans un angle de 90 ° et le coup de pied est exécuté sur le côté.

### **Kout pié vanté ou kalot kout pié**

AM4

Coup porté avec le plat du pied ou le bord intérieur du pied, dans une trajectoire oblique ou horizontale, dans un mouvement circulaire ascendant allant de l'extérieur vers l'intérieur.

Au moment de l'impact, les hanches sont placées de face.

Syn. : Kalot kout pié

### **Kout pié wouli / kout pié wolo/ Kout pié alawonn**

\* Sont exécutés au ras du sol, avec trois appuis (les deux mains et une jambe) ou qui sont exécutés en position debout (coup de pied alawonn) et qui sont en fait des « dématé » tournants. Le coup est donné avec le bord extérieur du pied ou le talon ; il peut être exécuté soit avec la jambe avant, soit avec la jambe arrière. Il est donné sur un plan horizontal,

oblique ou vertical, dans un mouvement tournant. Il peut toucher tous les points sensibles de l'adversaire. Il s'exécute très rapidement et la position et les mouvements des bras peuvent aider à la défense du corps dans la réalisation du coup (toujours en position debout). En position à terre, les bras sont des appuis.

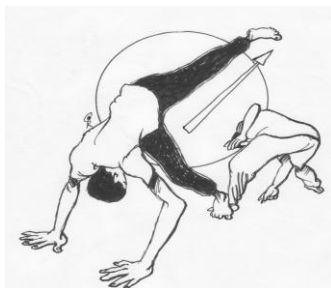
\* AM4

Les coups de pied wolo, à partir des démonstrations, sont donnés dans une trajectoire horizontale, dans une trajectoire oblique, dans une trajectoire descendante (style « rabat ») ou dans une trajectoire ascendante.

Tous sont des coups de pied circulaires et se font soit pour la défense soit pour l'attaque. Les coups de pied wolo s'exécutent avec trois autres appuis à terre (au minimum deux) et demandent un type de déplacement particulier à terre.



*Kout pié wolo impact tête*



*kout pié wolo alawonn*



*kout pié wolo dèyè*



*Kout pié wolo défonsé dèyè*



*kout pié wolo défonsé asou koté*



*kout pié wolo kontré*

### **Kout pié wolo dékoupé**

Même coup de pied à terre du wolo et ne se donne plus en direction du talon, mais en direction du dos du pied, de la jambe pliée, dans un mouvement circulaire, dans des trajectoires horizontale ou oblique, voire descendante.

### **Kout pié zel pijon ou zel dend**

Coup de pied semi-circulaire donné avec la face externe de la cheville (jou pié) dans un plan

frontal ou latéral, dans une trajectoire ascendante, la jambe tournant dans un mouvement externe dans l'axe de la rotule. Au moment de l'impact, le genou est pointé vers le bas. Coup vu à Rivière Salée, près du marché lors d'un jeu entre les anciens, au Lorrain (Morne Capot) chez M. DIONY.

### **Kout pla lanmen**

\* AM4

Coup porté avec le bord extérieur ou extérieur de la main jusqu'au poignet, sur le plan frontal et latéral, dans toutes les directions possibles.

Quand le coup dépasse la main proprement dite pour intégrer l'avant bras ou une partie de l'avant bras, on parle plus en français de manchette. Nous n'avons pas trouvé l'équivalent en créole, si ce n'est l'utilisation du mot « manchette » tout court.



### **Kout pwen**

\* D-G. BARDURY, *Schoelcher*;

Utilisation de la main fermée comme une arme.

\* Dans les coups de poing du danmyé, nous avons retenu les noms spécifiques au danmyé, par contre, existe au danmyé, l'uppercut, le crochet, le « kout pwen foulé » peut être assimilé au direct. Ces coups sont utilisés dans le danmyé. En général, les anciens disent : tous les coups de poings sont permis

### **Kout pwen monté**

Tous les anciens, (même ceux qui n'y croient pas)

se dit d'un coup de poing qui outre la force naturelle, utilise des procédés magico – religieux pour soit mettre l'adversaire hors de combat, soit le rendre infirme, soit le tuer parfois même s'il ne mourait pas tout de suite.

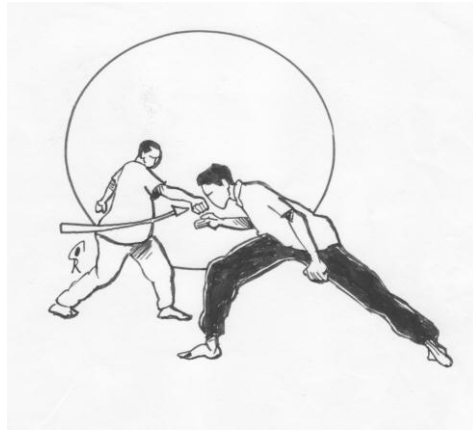
Les gens qui utilisaient ces coups de poing, s'ils n'avaient pas trouvé un adversaire à frapper, selon presque tous les anciens, devaient se décharger de cette énergie, en frappant un arbre,

sous peine de la voir se retourner contre lui. Certains expliquent cela par des techniques de coup.

### **Kout pwen dépayé**

\* AM4

Coup de poing circulaire porté du bas vers le haut, ou dans des directions obliques, bras tendu ; la frappe se fait avec le dos du poing ou le « kan » du poing extérieur (partie supérieure du poing) ; on frappe avec le haut des métacarpes.



### **Kout pwen foulé**

\* Am4

Se porte avec un poing ou les deux à la fois.

Le coup est donné avec le devant du poing, dans un mouvement de piston allant de l'arrière vers l'avant. Il peut s'exécuter sur un plan frontal ou latéral.

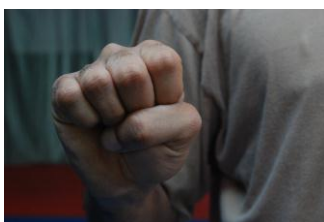
Sur le plan frontal, il peut être sec et rapide, comme il peut en prenant appui sur la rotation du corps, frapper en entraînant toute l'énergie et le poids du corps. Ce dernier coup s'exécute généralement avec le point arrière. Il peut aussi, se faisant, se terminer dans un mouvement de vrille, où le point part en position debout pour arriver en position horizontale.



### **Kout pwen ladja**

Décrit par M. DIONY Jean au Morne Capot, Lorrain, mais décrit aussi par toute la population qui habitait autour de lui.

Désigne une technique de frappe utilisée dans le « kout pwen défonsé », dans le « kout pwen rabat », dans le « kout pwen palaviré fèmen » et même dans certaines formes du « kout pwen dépayé ». le point d'impact du coup se situe à la jointure entre la première et la deuxième phalanges des doigts et non au niveau de la surface des métacarpes et la première phalange des doigts.



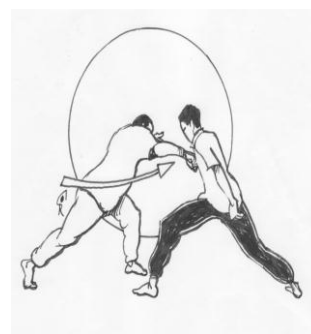
### **Kout pwen palaviré ouvè**

\* AM4

Désigne un coup de poing circulaire, dont la trajectoire est horizontale ou oblique et s'effectue de l'intérieur vers l'extérieur. Le coup peut être porté avec le dos du poing ou la pointe des métacarpes.

### **Kout pwen palaviré fèmen**

Désigne un coup de poing circulaire, dont la trajectoire est horizontale ou oblique et s'effectue de l'extérieur vers l'intérieur. Le coup peut être porté avec l'intérieur ou la pointe du poing.



### **Kout pwen rabat**

Mouvement qui consiste à replier l'avant bras sur le bras et à frapper l'adversaire avec le bas du poing.

Le mouvement s'effectue dans toutes les directions possibles : de haut en bas, de bas en haut. C'est un mouvement qui déplie le bras et l'avant bras pour aller frapper.

Coup de poing circulaire porté dans un mouvement de haut vers le bas où l'on frappe avec la

partie inférieure du poing appelée « plat pwen » ou le dos du poing..

Syn. : Kout pwen mato



*kout pwen rabat sur saisie de jambe*



*kout pwen rabat avec percussion à la hanche et au coeur*

### **Kout pwen wolo**

Entre dans la catégorie des coups de poing « wolo »

coup de poing circulaires donnés avec le poing fermé, bras tendu ou légèrement fléchi sur le plan vertical, dans des trajectoires descendante ou ascendante, sur le plan horizontal ou oblique, dans des trajectoires partant de l'extérieur vers l'intérieur ou de l'intérieur vers l'extérieur. Il s'apparente au « kout pwen moulen » ou mouliné, au « palaviré ouvè » et « fèmen », ou « rabat bra tendu » ou « dépayé »

### **Kout pwen zikak**

Ce sont des « kout pwen rabat » ou des « palaviré fèmen » ou « kout pwen foulé » qui sont portés vers la tête, la tempe, la gorge ou l'oreille de l'adversaire.

La caractéristique du poing est que le majeur replié s'extirpe de la configuration du poing fermé pour se présenter comme une surface plus petite, plus percutante, plus efficace sur certaines parties sensibles du corps, notamment la tête, la tempe, le dos, le genou.

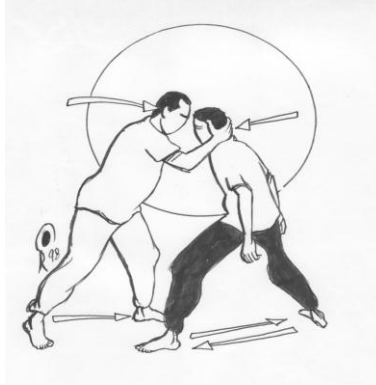
C'est une variante du « kout pwen ladja ».



## Kout tet

Transformation de la tête en arme. Certains combattants étaient très forts de la tête, ils donnaient des coups dans toutes les positions possibles.

Exemple : I plonjé anlè mwen épi an kout tet.



## Labas

\* D- G. BARDURY, *Schoelcher* ;

- c'est à la fois un commandement qui ouvre le jeu du tanbouyé,
- c'est aussi un coup de tambour
- c'est celui qui accompagne l'entrée des danseurs dans le rond.

Le mot « labas » intervient dans plusieurs expressions :

- a- dans les orchestrations, au tambour *déjanbé* : « i ni yonn ki ka fè labas », qui assure la récurrence rythmique;
- b- jouer à « labas » c'est jouer au tambour sans porter le talon à la membrane, sans « foulé »
- c- le mot « bas » qu'on retrouve dans l'expression « lawa bas » désigne les « répondè » ; « lawabas » ; ils assurent la récurrence.
- d- « Adan lanmen tanbou-a, i ni an lanmen ka frapé épi an lanmen ka fè bas ; adan tibwa-a osi, ou ni menm bagay-la ».
- e- « Adan Nowkarayib, tanbou son sé tanbou ka fè bas : tanbou ka fè bas pa oblijé fè an son bas , i pé fè an son bas ou an son égu ».
- f- « Adan bèlè Lisid, tanbou bas-la sété tanbou bèlè. »
- g- « Tanbou bas – la i toujou ka plonbé », il retourne au même endroit, au même moment.

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

« Labas sé pétet tanbou –a (labas adan mizik). »

\* F. CASERUS ; T .CASERUS, *Sainte Marie* :

« Labas, lè ou ka alé lawonn, ki bèlè, ki danmyé, tanbou-a ka fè labas, i ka alé liwon, sé an kout tanbou. »

\* I. CACHACOU, *Rivière Salée*

« Ou ka kouté kout tanbou-a lawa bas, lawa égal ; si ou fè kout tanbou-a mal, moun-an pé pa jwé, sé an kout tanbou. »

**Ladja / laghia**

\* Une majorité de combattants danmyé

« Ladja, sé danmyé ; sé menm bagay-la. »

\* F. RAPON, *Quartier Poirier Trinité* ;

Différent du danmyé ; on danse le ladja, et la danse qui se rapproche le plus, c'est la kalenda, on s'amuse au ladja et là, le jeu du ladja est très beau à voir car coups de poings, coups de pied, coups de tête sont exécutés en prenant garde de ne pas toucher l'adversaire ou le partenaire.

Il y a le « goumen ladja » : c'est « lanmò » ! On vise la destruction de l'adversaire, ou sa mort.

Le ladja est différent du danmyé parce que le danmyé est une lutte : « sé an konba, mé sé plis lité »

Exemple : « Gran papa mwen té ka goumen ladja. »

\* R. NEDAN, *Ducos* ;

« Danmyé épi ladja, sé dé bagay diféran. Adan ladja-a, ni plis dansé. »

\* I.CACHACOU, *Rivière Salée* ;

« Danmyé épi ladja, sé menm bagay, mé ou ka dansé ladja kon ou ka dansé an bal. »

\* Y. PASTEL, *Sainte Luce* ;

« Ladja-a sé plis an bagay dansé : i ni kou adan, mé i pa osi djérié ki danmyé-a. i ni dansé épi amizé ladja épi i ni goumen danmyé. »

\* D. LEBEL, *Anses d'Arlet*

« Papa mwen té ka di mwen : Ansdarlé, kalennda té ka alé jis koté minui, minui é dimi. Lè lè tala té rivé, chan-an té ka chanjé, i té ka vini pli pitchan, plis konba. Chantè-a té ka chanjé tou, é sé tanbouyé-a té ka chanjé tou. Ou té ka rantré adan dansé ladja. »

\* J. LANGE *Trinité* ;

« Sa ou ka kriyé ladja épi danmyé, sé menm bagay-la, mé an didan ladja, i ni ladja baton épi ladja san baton.

Ladja san baton, sé menm ladja ki ladja baton, mé ou té ka jwé'y san baton. Sé ladja nou konnet jòdi. »

\* L. BOISLAVILLE/ S. SATURNIN, *Fort de France* ;

« Moun ka ladja atjouelman, mé sé pa té ladja yo té ka di. » Le véritable mot sé « laghia »



**Ladjé :**

Terme qui annonce la séparation des *danmyètè* au cours d'une phase du *jé danmyé* (sans interruption définitive ou provisoire du combat).

Syn : Arété

**Ladoul :**

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* ;

Des douleurs qui reviennent

Exemple : eLadoul ka lève anlè'w.e

**Lafwa**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

« Mwen, man té ni lafwa ; tala ki andidan mwen, man ka kwè ki bondié ka egzisté, mé man pa ni lafwa lo pawòl inital –la yo ka di, man pa janmen wè Bondié. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Lafwa sé kwè ansa ou ka fè : man té ka kwè an danmyé – mwen.

Met tout bagay, sé « le père éternel » ; après le père éternel, dlo, sé met ; apré dlo, sé van ; apré van, sé difé ; mé difé kapon, i pè dlo, i pè sab mouyé. Latè-a sé manman nou tout. »

**Lapriyè danmyé**

C'est le fait de faire une imploration et de se protéger par un texte ; il s'accompagne du geste, parfois le combattant avait leur prière écrite sur un parchemin (« lapo krapo », « lapopwason », le revers d'une médaille), cette prière était gardée dans la poche ou dans une chaussure.

Exemple : « Lè moun an ka alé o tanbou, i ka fè lorézon'y, i ka fè lapriyè'y »

Syn. : lorézon ; résité ; fè pasaj ; baboulé

**Larabiè**

C'est le lieu « anba majol moun-an , anlè pom dadan-an »

**Lawonn**

\* AM4

Désigne le cercle formé par les *danmyètè*, musiciens et assistants au moment du *jé danmyé*.

### **Lawonn danmyé**

C'est un cercle ; c'est la grande boucle formée par les musiciens, les combattants et les assistants. « Lawonn danmyé » permet à tous ceux qui le composent, où qu'ils se situent, de communiquer, de communier et de célébrer ce qu'ils croient et auxquels ils croient.

\* AM4

Désigne la société du *danmyé* ou encore « le monde *danmyé* ».

### **Létchip**

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* ;

An létchip sé :

- An konvwa,
- An latlaj,
- An group moun.....

Exemple: “Lè an koumandè asou an labitasion, i ni an létchip moun ka mennen”

Syn. : - tire -y, latlaj, group moun.....

\* I.CACHACOU, *Rivière Salée*

Exemple : « An football, ou ka wè sa. An danmyé, sé an group moun.”

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

Exemple : « An létchip moun pé fè vakabonajri !. »

### **Lévé fésé**

\* D- G. BARDURY, *Schoelcher* ;

- Verbe sériel désignant une pratique de lutte sans accompagnement musical ; les seuls accompagnements, c'est la voix et la gesticulation

- La pratique de lutte consiste en un combat « séré » au corps à corps pour arriver à lever la personne et la jeter avec force à terre.

Exemple : « Lè ou ka amizé, ou ka lévé moun-an mé ou pa ka fésé'y. »

Syn. : « pran so », « tjenbé so”

Exemple : « Man té ka jwé lévé fésé an sab-la. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Sé lè ou ka jwé danmyé, boug la pran'w, i lévé'w épi i fésé'w atè-a. »

### **Lité**

\* tenter de se saisir du corps de l'autre pour le vaincre soit par immobilisation, soit en le

terrassant ; soit par un « kakan ». C'est inévitablement un combat au corps à corps.

Exemple :

« Lè ou ka lité, ou ka tchenbé moun-an, ou ka piété, ou ka chèché déplacé pou fè'y tonbé oubien ou ka fè an mannyè pou i pa boujé piès. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Lité, sé pran so. Pran so épi lité an dandmyé, sé menm bagay. »

« An danmyé, i ti bren plisérié, i ni tibren plis vis. »

Exemple :

« Ni plen moun ki ni plisyè konba, dé lè ou pa menm ni tan lité épi yo mé lè ou ka lité, fok pa do'w za atè-a. »

### **Lité an fos**

C'est une technique de combat d'homme à homme où la force est l'élément principal ; la force visant à déséquilibrer l'adversaire afin lui faire perdre pied (dézapiyé), le soulever et le jeter au sol.

Dans les deux cas, la victoire est plus évidente en immobilisant l'adversaire au sol.

### **Lité do pou do**

\* D-BARDURY / G. NOLBAS, *Schoelcher*/ B. RASTOCLE, *Sainte Marie*

Lutte qui met en avant dans sa position de départ, le fait d'être dos à dos, soit en position debout, soit en position assis à terre. L'adversaire doit se retourner rapidement pour éviter de donner un avantage à l'autre et en même temps doit chercher à prendre le dessus, par les saisies et prises qui s'enchaîneront dès le début du combat.

### **Loché moun- an**

Daniel –Georges BARDURY ,

« Tiré moun-an, fè boujé moun-an a dwet é a goch. Ou pé loché moun-an a dwet ou loché'y a goch. »

### **Lonè –Respé**

\* AM4

Terme désignant les différents types de salut en *danmyé*.

Quelques formules utilisables : « *An nou ba ko nou lonè-respé* », « *Ba ko zot lonè-respé* », « *Ba yo lonè-respé* », « *Bay lonè-respé* », « *Bokanté lonè-respé* », « *Nou ké ba ko nou lonè-respé* ».

### **Lorézon danmyé**

\* C'est un synonyme de « lapriyè danmyé »

le mot « lorézon » apparaît dans les contes.

Le chant apparaît sous deux formes : le « lorézon » ; le « kalipso »

Le « lorézon » apparaît avec un saint derrière, c'est une oraison ; le kalipso est plus grivois ; il apparaît comme la dérision de la prière catholique.

Exemple : Voir le chant « o dja manman » du volume 6 de l'AM4

Syn. : lapriyè danmyé

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

Lorézon sé lapriyè ; i ni anlo bagay adan sa ; i ni lévé woch, i ni alé an simitiè ...

### **Maché**

\* Pierre DRU, d'après la synthèse des enquêtes dans le danmyé et le bèlè, *Fort de France*

Le geste « maché » (marcher) qui selon les cadences, peut être un geste d'attente ' marcher sur place ou marcher à bonne distance de l'adversaire tout en le surveillant), d'attaque ou de défense et dans le « maché lawonn » qui est la forme marchée du « kouri lawonn ». Les pieds se posent alternativement l'un après l'autre, dans des déplacements frontal, latéral (le pied peut passer soit devant ou soit derrière), arrière.

Il se fait sur les deux bords et sur un seul côté : « maché dé bò » ou « maché an sel bò » le plus souvent avec jambe gauche avant.

Dans le mouvement « maché », « ou pé rale janm dèyè-a (dans le mouvement « an sel bò ») ; ou pé tiré janm douvan- an lè ou ka maché dèyè, lè ou ka fè an mouvman asou kò, ou pé maché piétiné ».

C'est une technique qui permet d'observer ce que l'adversaire va faire mais qui empêche à l'adversaire de savoir ce que nous allons faire : c'est le marcher sur place ou le marcher piétiné. C'est une technique d'observation et qui désarme l'adversaire

### **Majò**

Quelqu'un réputé pour sa connaissance et sa maîtrise du combat danmyé.

Était respecté dans la commune, par les plus faibles, par les femmes et notamment par ceux qui s'adonnaient au commerce et qui avaient besoin d'être protégés des vagabonds.

\* AM4 :

Titre qu'accorde *lawonn danmyé* à un(e) grand(e) champion(ne) d'un ensemble de tournois ou d'un ensemble de championnats).

### **Majò diplômé**

\* F. DAMAS, *Anses d'Arlet* ;

Parmis les majò, l'un de ceux qui faisaient partie ou qui étaient les plus forts. Ce sont ceux qui dans les années 60-70, parcouraient les 32 communes à la recherche de combats, qui étaient connus au niveau de toute la Martinique, qui étaient respectés dans sa commune, qui jouaient un rôle de guerrier dans la défense des gens et des plus pauvres dans sa propre commune, qui savaient se battre (selon les anciens) avec sa force physique mais aussi avec aussi tout ce qui pouvait englober la connaissance des plantes, les formes magico-religieuses dan danmyé. Ce sont eux (ou c'est lui) qu'on allait chercher, quand personne n'arrivait à vaincre un majò étranger dans la commune.

#### *Commentaire*

Nous sommes certains que ces sociétés de majò ont existé pour le moins dans trois communes : Sainte Marie, Schoelcher, Vauclin.

Étaient respectés dans la commune, par les plus faibles, par les femmes et notamment par ceux qui s'adonnaient au commerce et qui avaient besoin d'être protégés des vagabonds.

### **Majò pwofitè**

Utilisé dans toute la Martinique.

Ce dit d'un majo qui n'en est pas un grand et qui joue quand il est sûr de gagner, et qui de plus, dans le jeu avec son adversaire, abuse de la faiblesse de l'autre. Ne partage pas les grands principes de vie des Majò.

### **Makolèlè**

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Sé konsi an moun an koté an privé épi yo ka vréyé anlo pawol. Sé an lafet épi jan sou, sé pres an dézod. »

\* C'est un homme volage qui revient à la maison.

\* B. RASTOCLE, *Sainte-Marie*

« Nonm ka kouri dèyè fanm. »

\* D- G. BARDURY, *Schoelcher* ;

Le terme « makolèlè » apparaît dans le chant bèlè « Abdala » de Ti Emile : « Makolata lanjélus ki ka sonnen ».

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Sé konsi man ka palé épi fanm tala, épi ou ka vini dèyè fanm-lan pou alé di anlo bétiz : sé an makoumè ki la : sé an makolèlè. »

### **Makoulélé**

\* D- G. BARDURY, *Schoelcher* ;

Plus mot brésilien ;

Connaît « bankoulélé »

- c'est un vacarme, un désordre avec force, mouvement et vocifération ;

- c'est une affaire dont l'intrigue nous échappe ;

C'est un coup de pied du danmyé : c'est un coup de pied circulaire allant de l'intérieur vers l'extérieur, avec une trajectoire horizontale ou ascendante, dont l'impact du coup peut être sur le genou ; le sexe, les côtes, ou la tête de l'adversaire avec le pointu du pied ou la plante avant.

Exemples : « Mésié ! mi bankoulélé ! »

« Ou adan an bel bankoulélé ! »

### **Matjé tanbou-a**

\* AM4

Après le « kouri lawonn », le « jwa danmyé » monte au tambour pour *marquer* la musique, ne marchant, en courant, ou en courant « kalenné », en prenant une ou plusieurs postures de combat « kanman konba », en prenant une ou plusieurs posture d'énergie vitale « kanman enploration », en alternant postures de combat et d'énergie vitale.

On monte au tambour pour « matché tanbou-a », communier avec la musique afin de capter le maximum d'énergie en circulation (monté kò'w), et parvenir à la plus grande concentration possible. Dans tous ces cas, il peut rester sur place, se déplacer et même se détacher du sol, toujours en cadence.

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* ;

« Ou ka monté douvan tanbou-a, ou ka fè prezantasyon'w : ou ka matjé tanbou-a pou lot moun- an wè sa ou vo, é pou wè si i pé jwé épi'w é si ou, ou pé jwé épi'y.

Tout moun ki bò wonn-an ka wè sa.

Sé pa an ganm, sé pou advèsè'w-la sav épi ki moun i ni afè. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Adan matjé tanbou-a, ou ka wè moun-an ki ni konba, ki pòkò ni konba.

Yo ka di'w moun ka kriyé zétwal, sa pa vré ; bondié pé ké ba'w an pouvwa épi kité mwen kon sa!

An zétwal sé an anj ki pòkò ni an koté pou rété. Ni moun ki di'w ou ka monté o siel, ki moun ki di'w sa ? Pétet anba latè, pé ni an gran vil osi.

Lè ou ka mété djendjen anlè'w, djendjen ka rantré anlè'w tou. Fok ou wè an konbatan avan ou rantré adan an won. Lè ou ka fè kochonri, délè lapo'w ka pliché kon an léza. Moun-an ki konnet an bagay, i ka fè'y avan i rantré an wonn-an, sé pa andidan danmyé i ka fè'w kwè i ka priyé Bondié ou i ka fè « quelque chose ».

Fos pa ka vini an wonn danmyé-a kon sa. Tala ki ka fè sa, man défann-i fè piès jès sérié andidan konba – a. sa ki mové, yo pé ba'w an véglaj ou an kout pwen monté. »

### **Maté (an moun)**

\* action de tourner quelqu'un de haut en bas pour le jeter

\* S. LAVIOLETTE, *Macabou*

« Lè moun-an doubout, ou ka maté, sa lé di fok ou jété'y atè-a an lè do, anlè fes, mé fok ou maté'y. »

### **Met**

\* AM4

Titre réservé à celui qui se distingue par l'expertise technique, la sagesse comportementale, la contribution à la transmission et à l'enseignement de l'art martial. Ce titre est attribué par *lawonn danmyé*.

Syn : « Met Danmyé » ou « Met Savann »

### **Met dafè**

\* S. SATURNIN, *Rivière Salée*

Tanbouyé car il connaissait tous les rendez vous.

### **Met Kou**

\* J. S- C AUGUSTE, *Balata*

Le coup le plus important.

Exemple : « kout pié alawonn té met kou danmyé-a ».

### **Met savann :**

\* C'est une métaphore où à l'intérieur d'un troupeau de bœufs, un taureau règne en maître.

Dans le danmyé, celui, qui est réputé être le plus fort.

Exemple : « Lè konba koumansé, sé timoun ka jwé ; sé met savann-an ka tonbé apré. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Andidan danmyé, sé parmi tout danmyètè tala ki pli fò. »

\* AM4

Titre réservé à celui qui se distingue par l'expertise technique, la sagesse comportementale, la contribution à la transmission et à l'enseignement de l'art martial. Ce titre est attribué par *lawonn danmyé*.

Syn : Met, Met Dnamyé

### **Mizik danmyé**

\* Désigne la musique de l'orchestre du danmyé, la vwa tanbou tibwa répondè, mais désigne aussi toutes les manifestations sonores dans l'espace et dans la ronde du danmyé, dès qu'elle entre dans le jeu du danmyé

Exemple : Lè mizik danmyé bel, konba- a bel

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* ;

« Sé tanbou, tibwa, lavwa : ou pé pa jwé mizik- la san tibwa, mé ou pé pa jwé'y non pli san lavwa, sé lavwa ki tout : andidan danmyé –a, i ka ba'w gou pou jwé tanbou –a é vis versa pas si lavwa –a bon épi tanbou–a bon i ka pitché lavwa –a dé fwa plis : lavwa ka vini pli pitchan.

### **Modé**

\* S. AVIT, S. HAUSTAN, J. LOUISON

Désigne dans le combat, l'action de mordre soit dans une prise de lutte, soit en effectuant un kakan pour faire l'adversaire se rendre, soit se libérer d'un kakan.

### **Moli**

\* AM4

Terme demandant une diminution de la tension du combat dans le but de protéger les combattants et/ou le public sans interrompre le combat. Il permet d'anticiper un dérapage ou un accident dû à l'engagement des combattants ou lié à l'environnement

### **Monté ko'w**

Désigne dans le combat, l'action de mordre soit dans une prise de lutte, soit en effectuant un kakan pour faire l'adversaire se rendre, soit se libérer d'un kakan.

### **Monté koko léchel**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin* :

« Sé monté an koté ki wo, ki pann, épi ki difisil. »

Exemple : « Alé kay pè Laviolet, sé monté koko léchel. »



Syn : Rivé koko léchèl

\* D. VARACAVOU-DIN, *Morne Pichevin (Fort de France)*

« Sé non an plaj ki té bò simitiè bato la « pwent dé griv » »

\* R. HIEU, *Bò Kannal* :

« Bwa pou nou alé, lè nou ké rivé koko léchèl, nou ké sové twa ».

Dès qu'on entend cela, il faut faire vite dans le combat ; celui qui dit ça, supporte l'autre dans la ronde, il peut aider son champion à ne pas tomber, parce qu'il peut y avoir des gens dans la ronde « ki ka koré moun ».

### **Moun danmyé**

\* AM4

Appellation très générale qui désigne celui qui aime le *danmyé* et participe à quelque niveau que ce soit à sa vie : le *jwa danmyé*, le musicien, le supporter, l'assistant régulier, le bienfaiteur régulier.

### **Mouyé (dovan...)**

Tous les anciens du danmyé.

« Mouyé douvan moun –an : mété ko'w o konba ; prézanté kò'w douvan moun -an

Mouyé douvan tanbou-a : prézanté ko'w douvan tanbou- a ; mété kò'w an parad. »

### **Ozel (ou Wozel)**

\* Mot désignant l'arrêt du combat (particulièrement dans le Nord Atlantique : Sainte Marie, Lorrain, Marigot, Basse Pointe) ;

ou même si le combat n'est pas arrêté dans le danmyé amizé, désignant le fait que le plus fort doit tempérer ou diminuer son engagement envers le plus faible.

\* F. CASERUS T. CASERUS , *Sainte – Marie* :

« Sé lè dé moun ki té ka lité, yo arété sa ; c'est un mot pour arrêter le combat. »

### **Pa chasé**

Partir dans la position « janm yonn bò lot », avancer latéralement, vers l'extérieur, la jambe A, la jambe B la chasse en prenant sa place, pour permettre à la jambe A d'avancer encore latéralement. Faire le même mouvement du côté opposé et les enchaîner alternativement.

## **Pa kolibri**

\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

Gestes de défense et d'attaque dans le ladja et dans le danmyé ; correspond au pas « alé – viré » en bèlè.

Part d'abord dans un mouvement d'esquive en arrière pour aller attaquer après ; se fait dans un mouvement inverse en bèlè

## **Parad danmyé**

\* Les anciens du danmyé

1- Désigne dans le dansé danmyé, la manière de se présenter qui implique, dans le kanman danmyé une position des jambes, une position du tronc et de la tête, une position et une coordination des bras (coordination bras entre eux ; coordination bras – pieds).

La position peut être quelconque, singulière, parfois très élégante.

Désigne, dans ce kanman du corps, les démonstrations de jeu qu'on est capable d'effectuer, souvent limitées à la danse, mais dans laquelle l'exécution de coups ou des gestes spectaculaires de défense peuvent être démontrés.

2- désigne la défense du corps, par toute action qui sert à contrer un coup ou à l'esquiver.

Les esquives ou « fent » ont très importantes dans les « parad danmyé ».

Exemple : « Mété kò'w an parad ! »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Sé mannyè ou ka présanté kò'w, lè ou ka kouri lawonn èk ou ka matché tanbou-a. Sé mannyè ou ka présanté kò'w, douvan moun- an ki ka goumen épi'w ».

*Syn* : Bèl prézantasion , bel kanman.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Sé mannyè ou mété'w douvan au moun .

Mété kò'a an parad sé mété kò'w an « activité », ba kò'w an mouvman danmyé.

Lè ou adan an parad danmyé, ou ni o mwen an atak, an défans, yonn ou dé frapé, an mannyè pran lité-a. »

Exemple : « Ou pa an parad manniè ou yé a (ou pa o konba). »

## **Parad krapolad**

Sauter ou rouler à terre comme un crapaud, quand la personne croit qu'on saute, on s'est déjà mis en position, « ou ka dématé pou frapé'y ». C'est un combat à bien surveiller.

## Patron

\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

« Moun –an ki ka aprann ou, ka montré ‘w sa ou bizwen sav.

Le mot « maître » m’apparaît comme un truc récent. C’est le terme patron qu’on a connu pour cela. »

Exemple :

« Ka kriyé misié Méfane patron pas sé li ki aprann mwen tanbou lasotè, grajé manniòk épi lariviè léza. »

\* F. CASERUS T. CASERUS , *Sainte – Marie*

« Ne connaissent pas : mé patron sé pou travay, ou ni an patron dan travay-ou, sé li ka koumandé’w. »

« Lè ou ka fè kous yol, sé patron –an ka mennen kanno-a.

Adan lakouti, ou ka fè an patron pou fè sa ou biswen fè a. »

Exemple : « Avan man fè wob-la ou chwazi-a , man ké fè an patron. »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin S*

« An patron kanno: ni an katalog patron pou kouturièr, an danmyé, man pa konnet sa.»

\* I. C ACHACOU, *Rivière Salée*

« Sé met baton – an ; ta – a ka aprann ou goumen baton.

I ni patron danmyé ; ou pé di met danmyé. »

## Pèsi

\* V. GRAVILLIERS /J Mico TERRINE

Baton de la longueur à peu près du majeur à l’épaule, pour reprendre les mesures propres à la mesure de chacun, dont un bout est pointu et l’autre bout ( la tête) pouvant être sculpté et vernis, souvent à partir d’un « nouk » (un nœud). Ce bout pouvait être sculpté en tête de cabri ou en tête de serpent. Etait le baton utilisé à Sainte Marie dans les combats baton. Il était tourné dans toutes les positions possibles et au moment ou on s’y attendait le moins, il venait frapper soit avec la tête sculptée soit avec le bout pointu. Le baton de Sainte - Marie n’était pas tout à fait un baton court mais il était moins long qu’un baton mi –long.

## Piano savann

\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

Manière d’appeler le tambour

Exemple : manière d’appeler le tambour

syn. : tanbou

### **Piété**

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« I ni bef ka piété ; ou ni moun ka piété ; lè ou ka fè an lité, ou ka piété, sé pou yo pa jété'w. Lè an bef ka rédi chenn, sé piété i ka piété. »

Désigne l'action de faire l'effort avec ses pieds.

### **Piéton**

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« I pa ni piéton : i pa ni asiz ankò : ou pé jété'y fasilman ; ou za dézékilibré'y. »

Exemple : « Moun- an la ka fè wol tonbé pou ou vini anlè'y ; mi sé la i ka fouté'w kou. »

### **Pijé grenn**

\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

Action de compresser le sexe qui crée chez l'adversaire un recul, un lâcher prise.

Exemple : «Lè man vlopé'y, i pijé grenn mwen, man ladjé'y la menm.»

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Pa ni mil mannyè, sé pijé grenn-lan. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Lè ou ka lité, ou ka tjenbé moun- an an grenn épi ou ka pijé'y. Moun an ka santi i ka toufé, i ka moli. »

### **Pitché tanbou**

\* Sé épi lanmen'y i ka piché'y. Adan tanbou-a, i ni not : si bémol, grav, égu : sé not tanbou-a.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Lè yo ka di'w sa, sé ki tanbou-a ni polka'y, i ni bidgin i , i ni kalipso'y, i ni tout bagay-li. Adan sa, i ni moun ka bat tanbou pou fè'w jété anlot moun. Misié Andréa té fò ansa. »

\* Monsieur SORBET

« Adan pitché tanbou-a, le pli fo ki passé sé misié Andréa ; i té ni an kout tanbou pou tousa ou té ka fè ; ou la ka jwé sèbi ; i ni an majo ki la ki fo passé tousa ki la-a , ki rantré an wonn-lan, pèsonn poko pé rantré dèyè'y, ou ka jwé sèbi, ou ka tann kout tanbou Andréa ka kriyé'w : »vini'w, man bizwen'w, majò tala sé ta'w ! »

**Pité (pité)**

\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

Dans les relations magico- religieuses, accorder à quelqu'un un soutien surnaturel à distance (pour le danmyé ou les courses d'avirons)

Le « Pité », c'est celui qui exerce cette pratique

Exemple : « Pran konba tala, man ké pité'w. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Pité moun an, man pa konnet sa ; par contre, si man sav ni an moun dèyè mwen ka protéjé mwen, sa ka ba mwen plis konfians an konba mwen épi osi pou man sové lavi mwen. »

**Planté bannann**

\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

« Lè an moun ka planté bannan, tet-li ka alé anba. »

« Sé dématé moun-an. »

Ne connaît pas « planté bannan » (comme saut de main)

\* S.LAVIOLETTE, *Vauclin*

- c'est un saut de main ou saut périlleux.

- « Sé kon an solibo ou ka fè mé épi lan men'w atè »

Syn. : solibo

\*G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Sé lè an moun planté bannann : yo planté'y pa tet. »

**Plato tet**

\*D – G BARDURY, *Schoelcher* /P. DRU, *Fort de France*

Désigne toute la surface de la tête après le front

\*G. ORANGER, *Saint Esprit*

« An kout pwen an plato tet pé rann an moun fou! »

**Pousé moun-an**

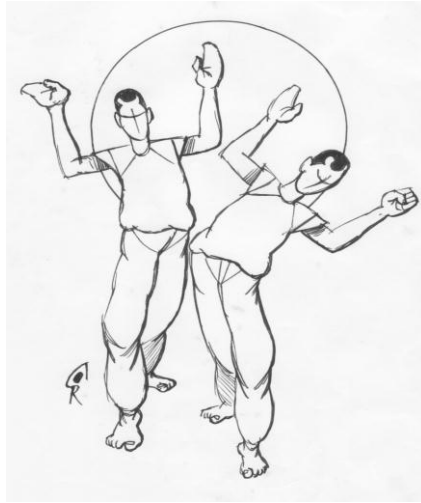
\* AM4 et tous les anciens

Action qui consiste, en lutte, à pousser l'adversaire, en arrière, sur les côtés.

**Pozision chandélié**

\* V. TREFFRE + (observation de P. DRU)

Position haute en danmyé ; position debout, « janm yonn bò lot » ou « janm yon dèyè lot », avant bras relevés vers le haut, soit poings fermés, soit mains ouvertes formant avec la tête un chandelier à trois branches.



### **Pozision Krapolad**

\* D- G BARDURY, *Schoelcher* / J. NORESKAL, *Robert* / S. AVIT, *Saint –Esprit* +  
(observation de P. DRU)

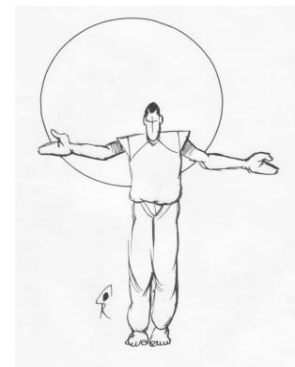
Désigne la faculté, dans une position « janm yon bò lot » avec écart de la largeur des épaules ou dans une position « janm yonn douvan lot » à 45 ° (ou moins), descendre accroupie ou assis entre les talons, en prenant appui sur le bord intérieur du pied et en envoyant les genoux collés devant.

En position à terre, le corps peut reposer sur le dos de pied, extension de la cheville, surtout quand on part sur la plante avant du pied, ou sur le bord intérieur du pied.

### **Pozision krisifié**

\* V. TREFFRE / E. GERNET / AM4

Position haute en danmyé ; position debout, « janm yonn bò lot » ou « janm yon dèyè lot », bras en croix



### Pozision lorézon akoupi

Position makak avec les bras repliés vers le visage

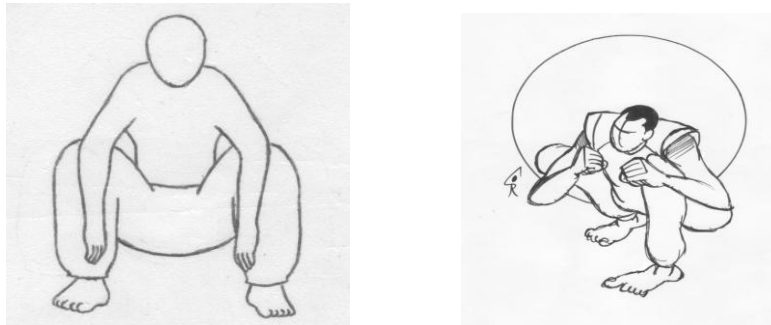


### Pozision makak

\* B. BOSTON, *Marin* / S. LAVIOLETTE, *Vauclin* / J- H MIRAM-MARTHE-ROSE, *Vauclin*

Position centrale à terre. Accroupie sur le bord intérieur ou le plat du pied, la position macaque, les coudes appuyés sur les genoux, les bras vers ou touchant le sol, forme avec les fesses, une position de pyramide ou de diamant.

Quand les bras sont repliés vers le visage, on l'appelle position lorézon.



### Pozision wolémen

\* V. TREFFRE et AM4

Position haute en danmyé ; position debout, « janm yonn bò lòt » ou « janm yon dèyè lòt », bras et main plus poussés vers le haut.

### Pozision wotéba

Désigne une position soit debout dans le danmyé, soit « janm yonn bò lòt », « janm yonn dèyè lot », soit en position basse ; une main levée vers le ciel, l'autre se dirigeant vers le sol.

**Pran so**

\* Stephen LAVIOLETTE, *Vauclin*

Action qui consiste, en matière de lutte à renverser l'adversaire sur le dos ou à l'empêcher de vous renverser sur le dos. Implique un enchaînement de prise et de contre prise

Syn : Tchenbé so (Daniel –Georges BARDURY)

\* B. RASTOCLE, *Sainte – Marie*

Action de lutter.

Intègre le « janm pou janm » chez les plus jeunes voire chez les adultes.

Désigne l'action de lutter en rapidité, souplesse et force chez les lutteurs confirmés.

Tout ce jeu en lutte contient beaucoup de ruse, est « vicieux »

**Pwen**

\* La main fermée

Une protection surnaturelle

Syn. : Tjok

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher*

- C'est une protection qui a une dimension surnaturelle qui rend plus fort et qui protège.

- Prendre un « pwen » sur quelqu'un, c'est prendre l'avantage.

Exemple : D.B. « Moun té ka goumen épi pwen. Ou pé ké janmen bat misié ; misié za ni trop pwen anlè'w ! »

« Jwa danmyé tala genyen prèmié konba- a ; I pran an pwen anlè'w. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

- « Sé ti moso bagay tala (en montrant le poing) ; sé an défans, sé an zanm. »

- « sa sé bagay maléfis : ou ka pran an mpwen anlè an moun, ou ka pran fòs li pou goumen ; ou pé osi pran fos an mò. »

**Pwent karisti**

\* D. BARDURY, *Schoelcher*

Désigne l'extrémité distale de la clavicule (c'est l'acromion) dans le konba baton ou ladja baton ou jankoulib ou koujanlib ou kalenda baton

**Pwenté kò'w**

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*



« Sé présanté kò'w  
Ou ka pwenté an travay par exemple la konpani »

### **Rankont danmyé**

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher*

- réunion des combattants du même coin ; sé moun- an té ka jwenn kò-yo pou antréné ansanm.

- préparation un petit peu secrète des combattants d'un même quartier sous la direction d'un patron.

\* F. CASERUS / T .CASERUS, *Sainte Marie*

« Sé an invitation konba : nou ké fè an rankont jòdi-a »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

sé an katel (duel)

\*I. CACHACOU, *Rivière Salée*

A la fèt komunal, lè tanbou jwé, ou ka rantré pou rankontré épi danmyé : ni moun ka chèché danmyé

### **Ral ba**

\* D-G BARDURY, *Schoelcher*

Coup de poing rectiligne court donné sur le plan frontal ou sur le plan latéral, dans une trajectoire descendante, la surface de frappe étant le kan intérieur du poing ou plat de la main.

### **Ral wo**

\* D-G BARDURY, *Schoelcher*

Est un petit coup de poing rectiligne court, donné sur le plan frontal ou latéral, dans une trajectoire ascendante ou verticale ou ascendante oblique, la surface de frappe étant le "kan" extérieur du poing. Peut se donner dans les entrées au corps à corps.

### **Ralé janm jété**

Désigne une action de lutte dans le danmyé qui consiste à saisir un ou les deux jambes de l'adversaire, à faire pression vers l'avant avec son buste ou ses épaules (ou même le corps), tout en tirant la jambe de l'adversaire vers soi, provoque le déséquilibre. Il existe plusieurs types d'approches dans cette technique.

**Ranmasé janm moun-an**

AM4

Technique qui consiste à attraper une des jambes de l'adversaire pour lui faire perdre appui, le faire tomber et le cas échéant l'immobiliser au sol.

(Pratique confirmée par tous les discours des Anciens)

**Rédi moun-an**

\* AM4 et tous les Anciens

En lutte danmyé, action qui consiste à tirer la personne vers soi.

**Rimed danmyé**

\* C'est ce que l'on prend pour prévenir ou soigner un mauvais coup, une « bles », dans le cadre d'un combat danmyé.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« ou jwé danmyé, ou santi ko'w red, le landemen maten, ou ka alé dan an basen, ou ka tranpé ko'w andlo a, ou ké trapé soulajman ».

\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

*Exemple* : « Rimed danmyé é dité épi friksion »

**Siyé ponyiet**

Terme utilisé dans le « konba baton » pour désigner l'action de parer une attaque de l'adversaire et de le désarmer en le frappant au poignet.

**So boutèy**

\* AM4

« Lè an moun ka létchéyé, i ka plonjé tet-la prèmié atè ». Les deux mains sont devant.

Syn. : So létchet, So planté

**So dékoupé**\* I.CACHACOU, *Rivière Salée*

Saut qui se fait avec arrachage ou pas, dans un mouvement tournant.

**So kadamènti**I.CACHACOU, *Rivière Salée*

« Lévè moun-an et jété-y anlè flan. »

**So labèn**I.CACHACOU, *Rivière Salée*

Syn. : so tékay

**So létchet**\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

“Lè an moun ka létchéyé, i ka plonjé teèt-la prèmié atè » Les deux mains sont devant.  
( dans l'eau aussi).

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Sé an so planté bannann »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Moun- lan ka létchéyé'w : moun lan pran'w, i fouté'w pa tet atè ».

\* Pè AVIT (Siméon AVIT) *Saint Esprit* ; Denis MATCHONA, *Trois Ilets*

Exemple de *so letchet* : un adversaire pousse l'autre. Ce dernier le saisit saisir par la ceinture des deux mains, s'assoit sur les fesses et le faire passer au dessus de lui. Il se réceptionne soit sur le dos quand il a bien volé et tourner, soit sur la tête d'où le nom aussi de « *planté bannann* ».

**So moulen**\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Yo pé kriyé'y solibo ».  
« Sé tounen moun an pou jété'y. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« An moun pé ba an lot pliziè so moulen ; sé fè' y fè an won épi jété'y.”

**So planch**

\* AM4

- Technique qui consiste à arracher l'adversaire du sol, le soulever et le jeter à plat sur le dos.

### **So tékay ou so grantékay**

- Le grantékay est un poisson. Quand il attaque pour pêcher ou pour s'amuser, il quitte l'eau, il s'émerge complètement, son corps peut vriller et retomber dans l'eau soit par la tête, soit de dos, soit de côté.

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Kouché kò'w asou do épi fè moun-an pasé anlè'w épi pié'w. »

syn. : so labèn (I. CACHACOU)

\* exemple :

« Lè Atlantik té ka rantré an wonn-lan, i té ka fè an bel so tékay : i té ka kouri, i té ka soté anlè tet moun, i té ka tounen dé ou twa fwa anlè épi i té ka désann atè an sizo, i té za o konba »

### **Solibo**

\* Capacité à faire le corps faire au moins un tour dans l'espace et regagner ses appuis au sol.

\* S. LAVIOLETTE, *Macabou , Vauclin,*

« Solibo » désigne aussi toute acrobatie dont celle – ci :

Exemple : « Man ba'y an solibo : man tjenbé'y, man tounen'y , épi man jété'y , man fè kò'y fè an won.”

\* G. ORANGER, *Saint Esprit ;*

“Man konnet sa andlo : i ka sanm an so moulen mé andlo.”

### **Soté kada**

Saute mouton

### **Taloné ou Kout talon**

\* Donner à quelqu'un un coup avec le talon sur toutes les parties de son corps dans des trajectoires multiples avec ou sans phase d'armé.

\* R. Nedan , *Ducos*

Se baisser à terre et donner des coups de pied à la ronde : c'est un « kabel san kwazé » ;

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Ba moun –an an kout talon”

Exemple :

« Si an moun ka ba'w an kout talon dèyè molé, i ka désann-ou.  
Ou ka tanté douvan tanbou-a : sé monté o tanbou. »

Il faut partir de la montée au tambour : c'est faire des gestes pour faire le tambour jouer.  
« Ou ka pran ritm tanbou-a pou ba kò'w kadans lan ou ni bizwen. »



### **Tanbou**

\* AM4

Signal demandant le début de la musique.

### **Tanbou danmyé**

\* AM4

Terme désignant le tambour utilisé pour jouer le *danmyé*. Voir également **kokoyé**.

### **Tané lanmen'w**

Action d'endurcir toute la main et les doigts par des préparations à base de feuilles.

### **Tanté tanbou**

« Ou ka tanté douvan tanbou-a : sé monté o tanbou. »

Il faut partir de la montée au tambour : c'est faire des gestes pour faire le tambour jouer.

« Ou ka pran ritm tanbou-a pou ba kò'w kadans lan ou ni bizwen. »

### **Tè meg**

\* D. BARDURY, *Schoelcher* / J-Paul PAULIN (*Lorrain*)

Tibia

### **Tenté tanbou-a**

\* « sé moun –la ka jwé la, i ka mété tanbou-a a l'égu. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

“I poko mété tanbou-a an rout, i ka tenté'y : i ka fè son sòti.”

**Tjansé moun- an**

\* F.CASERUS, *Sainte- Mairie*

Tenter l'adversaire :

Feindre d'attaquer et ressortir rapidement

**Tjenbe so**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Sé pran so-a mé fè tousa ou pé pou pa tonbé. »

\* D – G BARDURY

**Syn.** pran so

**Tjenbon**

\* AM4

Annonce l'interruption provisoire du *je danmyé*.

**Tjok alavolé**

\* I. CACHACOU, *Rivière Salée*.

Terme désignant des coups de poing moulinsés ou pas s'enchaînant les uns après les autres dans un contexte où l'on attaque l'adversaire mais où aussi qu'on peut se défendre de lui. Les coups utilisés sont les moulinsés, les « dépayié », les « rabat », et les « palaviré ouvè ou fèmen » dans toutes les directions possibles.

Ceci est utilisé dans le danmyé et particulièrement dans le danmyé séré moulen. Les coups de poing sont plutôt circulaires mais ils peuvent se combiner avec des coups de poings « défonsé », une main ou deux mains.

**Tiré boulin**

\* Ismain CACHACOU

Le fait de faire des coups de pied à la ronde dans le wolo dans l'eau. On se retrouve tête à la verticale ou penchée dans l'eau et le pied tourne pour frapper.

Ceci peut s'appeler « kout pie alawonn » dans le jeu du wolo.

**Tiréoli**

\* F. JEAN-GILLES , *Rivière Pilote*

Exemple :

« Toulédimanch bonmaten lariviè-a té blan épi jennjan ki té ka tiréoli. Dlo-a té ka tchimen. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Sé menm wouli bato-a an dlo ou an lanmè ( a entendu , : « tire wouli)»

**Tonbé an flech**

\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

C'est un geste qui a une signification.

C'est quand on tombe devant le tambour sur les mains et cela veut dire que, le combat est sérieux.

\* NEDAN , *Ducos*

Tomber en flèche, c'est tomber devant le tambour en s'appuyant sur les mains ouvertes presque en croix, de telle façon que la tête et les bras dessinent une flèche. Devant l'adversaire, c'est tomber à 45° ou 90° et dans cette position délivrer un coup de pied.(cf. kout pié flech).

\*. CASERUS , *Sainte Marie*

Ne connaît pas.

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*.

Ne sait pas.

\* I. CACHACOU, *Rivière Salée*

Ne connaît pas. « Tout mannyè ou tonbé sé anlè dé pié 'w. »

**Tonbé an sizo**

\* R. NEDAN, *Ducos* et la majorité des Anciens

Action qui consiste à tomber en grand écart latéral à terre, avec la jambe arrière soit tendue, soit pliée à 90°.

Syn. : Dékachiré

**Tounen woch**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Sé tounen woch djol anba, ou moun-an pa jété'w. Ou pé tounen'y atè-a, mé ou pé tounen an woch an fon dlo. Daprè moun-an ki fè sa, sé an boug i tounen kon sa. »

## Vèglaj

\*Technique de combat qui consiste à :

- en lutte, mettre les mains devant les yeux de l'adversaire pour le saisir par les jambes et le jeter,

- en boxe, avec un bras à l'envoyer dans une direction et le frapper avec l'autre bras.

Ce sont des techniques de leurre.

\* B. RASTOCLE *Sainte – Maire*

« Ou wè an moun é ou ka pran anlot, tousa ka fet épi mo, sa kabalistik. Adan liv vèy-la, i ni mo laten, é i ni mo kabalistik. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

« Yo ka ba'w an vèglaj vit ; sé moun ki ni vis ka fè sa. Ou ka alé kay'ou ; ou ka kité'y (dépasser), ou pa ka wè sé li.

Mé ou pé di osi tout bagay ka egzisté an danmyé dépi ou kouyon. Ou pé di ou ped pas yo ba'w an vèglaj. I ni lentelijans konba osi. »

## Vèglé

Action de faire un « vèglaj »

## Vié neg

\* F. CASERUS, *Sainte Marie*

Sé an neg ki za vié. Dè lè ki rèspèkté.

Exemple : « Mwen épi Téonò, nou sé dé vié neg. »

\* T.CASERUS, *Sainte Marie*

« Yo té ka di sa dan la tradision danmyé pou neg ki té ka fè moun mal. »

Exemple : « Bek annò té ka jwé danmyé, mé sé té an vié neg tou ».

\* B. CHABAL et madame, *Sainte Marie*

« Séancier », « dòktè fèy », « moun ki konnet ».

« Moun avan pa té ka alé wè doktè, sé plito vié neg yo té ka alé wè (mé vié nèg ki konnet). Pas i nisa ki ka kouyonnen moun. É i ni ki pé fè'w mal osi ».

Syn. : Doktè fèy

\* R. NEDAN, *Ducos*.

« Sé an moun ki vié épi ki to lèd : ni vié neg ki ka fè tchenbwa. Ni adan ka fè bétiz, ka pwazonnen, ka tounen bet pou alé fè moun mal. Ou ka trouvé sé moun- tala, plito dan komin kon, Lavièpilot, Sentlis, Maren, Sentan, Trinité, Sentmari, Makouba, Granriviè. »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*.



« An vié neg, sé an boug ki ni vié lespri a dan tout bagay, i konpri andidan danmyé-a tou, an tjenbwazè ».

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

Moun ki té ka fè anlo djendjen an lawonn-an, yo ka rantré, yo ka fè wol priyé bondié, yo té ka fè'w pè ; si ou pè, ou za ped konba'w.

Par kont, fok ou fè atansion a an kout pwen monté, a an véglaj, pas dé lè i pé ni pwazon dèyè sa. Dé lè an moun pé menyen'w épi lanmen'y épi ou ka wè tout lapo'w ka pliché ou bien tout lapo'w pé brilé'w.

An vié neg, sé té sa osi. I pa ka jwé pwop épi'w.

I ni vié neg sal : djòl-li sal pas i ka di'w nenpot ki bagay, bouch-li toujou ka santi, i ka lévé, i pa ka benyen.

An vié neg, sé an moun ki pa ka abiyé,

an vié neg sé an moun ki ka anpwazoné anlot moun, ka raché an moun épi an koutla, ka anpwazoné madanm-li,

an vié neg, sé an moun ka di'w nenpot ki vié mo douyvan dot moun, an sosisié ;

an vié neg, i pa oblijé jouré, i ka wè an fanm, i ka di tou fò : «man sé fouré an fè adan janm madanm tala.» ;

an vié neg , sé an boug ki pé fè tchenbwa, sé an gatézafé , sé osi an gèrisè.

Jénéraleman, moun-an ka djéri moun, yo ka kriyé *guérisseur* . ,

\* P. MARCENY, *Fort de France*

« Ou ka alé wè an vié neg, plito lè ou ni bizwen, fè le mal : sé an tjenbwazè ; pou le bien sé plito an *guérisseur* ou *séyansié* »

## Vis

- « Misié ni vis » : il a de l'expérience, il est malin
- « Misié ka goumen épi vis » : ce monsieur se bat avec qui prennent l'apparence que l'on peut qualifier de procédés magico – religieux.
- « Misié ni an vié vis » : ce monsieur a une vieille tare, une vieille habitude qu'il traine.

## Volé anlè

\* E. MELVILLE, *François*

Technique qui consiste à frapper l'adversaire deux pieds joints ou en frappant la tête de chaque côté avec les deux pieds.

## Voyé dèyè jété

Action qui consiste, après avoir arraché l'adversaire, le soulever du sol, à le jeter derrière soi, le balancer par dessus ses épaules sans être responsable de ce qui pourrait advenir.

Syn. : « Jété, voyé dèyè »

## Vréyé boulin

Cf. tiré boulin

## Wolo

\* D. LAPORT , (père), *Trinité*

« Sé ladja an dlo. Sé Trinité falé ou té wè sa. Lésaprémidi, man té toujou asiz bòdlanmè : menm kout pié-a ou té ka fè an dlo, sé menm-lan ou té ka fè atè. »

\*M. DESTON, *Lorrain*

„Man pa fè wolo an dlo, mé man fè wolo atè, an danmyé. E atè, i pli red.“

\* R. NEDAN, *Ducos*

„Wolo ka egzisté an dlo, é wolo ka egzisté atè, andidan danmyé.“

\* S. RENEL, *Basse-Pointe*

„Man pa konnet wolo an dlo, man pa sa najé, man konnet wolo atè : sé lè nou té ka goumen an danmyé, ou ka fè moun-an pasé anlè tet ou, ou ka woulé atè-a pou tchenbé pié’y pou jété’y ou bien pou fè’y pasé anlè tet-ou.“

Syn . : Woulo

\* G. ORANGER, *Saint Esprit* / S.LAVIOLETTE, *Vauclin* Etc...

„Sé an konba an dlo épi pié“

\* A. VALLADE, *Sainte-Marie*

« Adan danmyé, sé an konba atè. »

« Sé an kout pié é fok tet ou pati anba. »

\* L-C CHAVERY MOUTOU, *Vauclin*

“An kout pié alawonn.”

Syn. : Kout pié alawonn.

\* Y. PASTEL , *Sainte Luce*

Jeu de coups de pieds dans le danmyé. On pouvait faire des sauts comme cela.

\* Dr HAUSTANT, *Originnaire des Trois Ilets*

J’ai travaillé pendant quinze ans en Casamance, au Sénégal et le wolo est une danse de combat en Casamance.

\*D – G BARDURY, *Schoelcher*

Le Wolo est le combat dans l’eau « konba an dlo » utilisant principalement les coups de pieds mais également les « kout kò » pour l’esquive ou pour déséquilibrer l’adversaire. On distingue :

- le Wolo en haute mer,

- le wolo à hauteur de poitrine / taille,

- le Wolo « dépi dlo ka bat pié-w »

Syn. : Konba an dlo

### **Commentaire**

A Sainte Lucie, les habitants de Fonds Latisab (près de Castries) appellent ce que nous appelons « wolo » en Martinique, « danmyé » (le wolo dans l'eau).

### **Wolo wolo**

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

Cri de départ pour commencer le combat wolo dans l'eau. « Wolo anlè mwen, wolo anlè'w!»

### **Won ou Won-an**

\* AM4

C'est le cercle précis dans lequel se déroule le *je danmyé*. Par extension, le terme *won* peut désigner aussi un *je danmyé*.

### **Wonn**

\* AM4

Ce terme nomme le lieu où se pratique le *danmyé* (qu'il se déroule en plein air, en salle, à l'entraînement, lors d'un *katel...*). Il est issu de la tradition et traduit le rituel de début (*alé lawonn*) et l'organisation en cercle pour les *je danmyé* mais aussi pour toute la pratique culturelle afro-martiniquaise.

### **Wopa**

\* Marie DESTON, *Lorrain*

« Observé'w : observé jes-la ou ka fè a, ou jes la ou ka « évité »

Peut être un mot d'observation ; se dit souvent quand un coup dangereux apparaît dans le *danmyé amizé*.

### **Woulé boulé**

\* Antoine GENEVIEVE, *Trinité*

Woulé » c'est éviter les coups en partant sur les mains ou en roulant par terre,

« Boulé » c'est porter les coups à partir de cette technique.

**Wouli**

\* “lè an moun matché an bi an foutbòl ou ka kriyé *woulo* “

syn. : wolo, wouli bato

\* D – G BARDURY, *Schoelcher*

- mouvement que la mer impose aux canots

- mouvement circulaire de la hanche (a la wouli)

« An moun ki ni an labitid é kip a sa fini épi sa ((an moun ki ni an wouli anlè’y) »

Exemple: “an moun ki ni an wouli anlè’y.”

**Wouli atè**

S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

“Sé an jé danmyé atè, sé an teknik : ou ka adpoté teknik-la ki ka alè’w ; ou ka woulé atè-a mé ou pa pé”.

**Woulo**

“Lè an moun matjé an bi an foutbol ou ka kriyé *woulo* “

syn.: wolo, wouli baton

**Yonn des twa**

Tiré des entretiens avec :

\* S. AVIT , *Saint Esprit*

Désigne une succession de trois pas qui servent à l’attaque dans le combat.

Ou qui dans la partie « matjé tanbou-a », désigne une manière de saluer le tambour, parfois une connaissance qui se veut magico- religieuse et un contre par rapport à des « véglaj ».

Syn. : Yonn dos très.

\* B. RASTOCLE, *Sainte – Marie*

« Sé an mannyè kouri lawonn épi matjé tanbou-a. sé moun-an, douvan tanbou-a té ka fè twa pa é yo té ka résité adidan sé twa pa – a. sé té travay gran moun avan ; lè man té timanmay, man wè sa. »

\* S. LAVIOLETTE, *Vauclin*

« Sa té ka egzisté an danmyé. Man pa ni tan wè sa. Man pa ni tan fè’y non pli mé man sav sa té ka fet. Moun ki té ka fè sa sé pito dé moun ki té ka fè tjenbwa, sé té bagay satanik.

Par kont, man ni tan wè’y, lè moun té ka pòté moun mò avan, surtou si moun mò – a té an moun ki té djé. Lè yo té ka pòté moun mò – a épi yo té rivé anlè an pon, yo té ka fè *in dès twa*. Sé té an bagay ki té bel a wè. Yo té ka kwazé pié yo pou té fè sa. »

**Zayé**

\* J. DIONY, *Basse Pointe*

Action de tenter d'attraper quelque chose soit en trompant l'autre, soit en arrivant à s'accaparer de quelque chose quand apparamment rien n'est possible.

Exemple : « Tout vakabon té vini pou zayé(lè Senpiè brilé) » traduction littérale : Tous les vagabonds étaient venus prendre, attraper quelque chose quand Saint Pierre a été brûlé).

**Zen**

Sé an lanmson

**Zes danmyé**

\* Toutes les pratiques occultes dites surnaturelles, existant dans le danmyé ou autour du danmyé

Exemple : « Majò tala ni an kod maré alantou ren'y, tousa sé zès, sa fet an simitiè. »

Syn. : zèska, mabéta, piayé, ba an moun an kont, zeb

\* „Sé pa tout madras ki pé kaché an kod : ni kod mawo, sé ta gwo mòdan, sé ta gwo bwa. Menm si madras-la kaché'y, ou ka santi moun-lan monté. »

\* G. ORANGER, *Saint Esprit*

Ou ka fè zes danmyé, sé parad ou ka fè, ou ka maché gonflé.

**Zwel**

\* Jeux d'enfants qui se caractérisent par l'opposition entre deux ou plusieurs personnes à la recherche du contact qui est la phase ultime qui vient sanctionner la victoire ou la perte.

\* Le fait de poursuivre quelqu'un : c'est avant tout un jeu d'enfant ou d'adolescents

Exemples:

- « Misié ka najé pasé mwen, i ni souf pasé mwen ; i toujou ka genyen mwen adan wolo- a ! »

- « Adan zwel tala, sé ta-a ki pi malen ka genyen. »

## 2-Konba baton

### Angadé kò'w

Se remettre en garde. Quand on se remet en garde, on est en garde, mais désigne plus spécialement l'action de se remettre en garde.

### An mitan bwa-a

Le milieu du bâton

### Ba moun-an an langoudi

Donner le coup à côté de la prise, afin de provoquer une sensation d'engourdissement dans le bras, le poignet ou le coude.

Paul LEGROS disait « du bâton de bois d'Inde : le bois d'Inde est un bois qui est bon, mais c'est un bois qui donne beaucoup ; il absorbe les vibrations, il les transmet ; on reçoit les vibrations ». en créole « bwa denn –lan bon, mé sé an bwa ki ka sonnen anpil ».

### Baré kou-a ou :

en français : parade du coup

- le « baré kou-a » peut faire intervenir la prise de vitesse d'un joueur par l'autre. On se protège comme on peut : on barre les coups.
- La parade implique, même quand le jeu est rapide, une notion de contrôle et de maîtrise.

Syn. : **paré kou-a**

### Bat baton :

Konba baton ; ce terme est utilisé pratiquement par tout le monde, pratiquant, ou ancien pratiquant, ou spectateurs.

### Batonié :

Autre nom donné au jwa baton

### Bel lanmen bwa (an)

Jongler avec le bâton, assez vite ou même très vite pour que l'adversaire ne s'aperçoive pas

du moment où le coup est porté : on peut dire en créole : « moun-tala ni an bel lanmen bwa ! » (Cette personne a un beau jeu de bâton avec ses mains ! Il jongle très bien !

### **Bonda bwa – a**

Dans les deux extrémités, la partie la plus large du corps du bâton.

Syn. : latché bwa – a .

### **Bratjé moun – an**

Faire le bâton entrer sous le bras de l'adversaire et le déporter pour le renverser en utilisant le bâton comme levier. Ceci peut être facilité en pilant le pied de l'autre.

### **Bwa**

On coupe un bâton de certains arbres : les bâtons sont secs et ne fendillent pas : ils sont très solides. Les bois dont on parle, sont les suivants :

- gouyavié ou griyavié (le bois du goyavier) ;
- bwa denn (bois d'Inde) ;
- bwa palétivié gran bwa (le bois du palétuvier des forêts) ;
- bwa palétivié mang (le bois du palétuvier de la mangrove) ;
- bwa flè jon (le bois appelé « flè jon »)
- le bois appelé 'tifèy » ;
- bwa miriz (le bois du merisier) ;
- bwa ti bonm ( le bois appelé « ti bonm ») ;
- bwa akasia ( le bois d'acacia) notamment avec celui qui a le cœur violet ;
- bwa lariviè (le bois appelé « bwa lariviè ») ; il monte tout droit en bordure des rivières ;
- bwa kréyol ( le bois appelé « bois créole ») ;
- bwa mang ( le bois des mangroves) ;
- bwa filao (le bois du filao) ;
- bwa krékré ou krékrébwata (le bois appelé « krékré » ou « krékrébwata ») ;
- bwa lépini jon;
- bwa madanm (le bois appelé « madanm ») ;
- bwa flanbo
- bwa griyé

- bwa bri (le bois du bri) ;
- bwa lom
- bwa patat (le bois « patat ») ;
- bwa kafé (le bois du caféier) ;
- bwa zorang (le bois de l'oranger) ;
- bwa moudong ; ce bois est particulièrement apprécié des personnes ayant des pratiques majico – religieuse dans le konba baton, car pour ceux qui connaîtraient, ce bois, tel aussi le bois fromager serait capable d'être habité par des esprits, et lui – même en porterait un.
- Pèsi : sorte de liane existant en Martinique, utilisée pour sa dureté et sa souplesse comme bâton (M. Vava GRIVALLIERS)

### **Bwa – a**

Tout le corps du bâton

Syn. : kò-bwa-a

### **Bwa-a antré anlè moun-an**

Le coup a porté

Syn. : bwa-a antré anlè mwen

### **Bwa- a an rodaj**

Un bâton qu'on vient de couper, on veut l'essayer avant de le « ranger » (de le préparer à un autre niveau). Pour ce faire, le bâton dans le combat est une bonne préparation

### **Bwa – a flo**

C'est quand le cœur du bâton est mou : le bâton a une consistance légère.

### **Bwa denn woti (an)**

Le bois d'Inde est une variété de bois en Martinique.

C'est *an bwa denn* bien préparé, bien sec (c'est un bois d'Inde, bien préparé, bien sec) ; quand il a perdu, il est plus résistant.

### **Bwa-a ka lansé**

Dans la symbolique sémantique, « bwa » et serpent se ressemble. On remplace le bwa par le



serpent. Se comprend mieux aussi dans la dimension magico religieuse du « bwa ».

### **Bwa-a ka tounen sèpan**

Il y avait des anciens à Sainte Marie qui avaient des bâtons, « baton-an té ka maché ou bien baton –an té ka goumen »; les anciens disent que les bâtons pouvaient marcher ou pouvaient se battre. Ils disaient que quand ils déposaient leur bâton à un endroit, à un moment donné, le bâton se changeait en serpent et partait.

### **Bwa fiyolé**

Renvoie à faire tourner le bâton sur lui-même :

- 1- tenu à deux mains, la main de pronation en bas puis qui tourne en supination aussi, l'autre main qui se présente comme un espace à pénétrer (le pouce, le majeur et l'index peuvent fermés à demi fermés) et qui tient l'autre bout du bâton. On doit pénétrer dans cet espace en fait dans un mouvement tournant, on fait le bâton coulisser dans cet espace.
- 2- Quand le bâton est tenu de façon verticale au sol avec la pointe qui touche le sol, on le fait tourner ; sur la terre, la partie du bâton qui tourne laisse une marque.
- 3- Le mot « fiyolé » se retrouve dans d'autres expressions :
  - \* « fiyolé un lélé » pour préparer un punch au lait (le lélé est un bâton dont la longueur peut varier et qui est doté de trois branches perpendiculaires au bois vertical) ; donc
  - \* « fiyolé » un lélé revient à le tourner très rapidement,
  - \* « fiyolé un tambour » : donner des coups très rapidement
  - \* « fiyolé une conque de lambis » : souffler par petits coups rapides dans la conque de façon à laisser y échapper des sons rapides ;
  - \* « fiyolé le goulot d'une bouteille » : souffler par petits coups rapides dans le goulot d'une bouteille pour laisser y échapper des petits sons rapides ;
  - \* « fiyolé lang-ou an bouch'ou » : faire aller la langue aller de droite à gauche très rapidement en laissant dépasser le bout de la langue à l'extérieur ou en le gardant à l'intérieur la bouche ouverte.
  - \* « fiyolé en chantant » : faire vibrer le son à partir de la vibration du mouvement de la luvette sous la poussée de l'air (comme en prononçant la jota espagnole).

### **Chanjé bwa-a bò**

« Lè bwa-a an lanmen dwet, ou ka vréyé'y an lanmen goch-la » (traduction littérale : Le

bâton est dans la main droite, tu l'envoies dans ta main gauche) ceci peut se faire dans le jeu du jongleur avant le combat ; ceci peut se faire dans les attaques : elles ont un caractère déroutant car on s'attend à les voir venir sur un côté du corps : elles arrivent à toute vitesse de l'autre côté. Dans ce mouvement d'attaque, on peut intervertir les deux mains pour porter le coup ou pour mystifier l'adversaire Ceci se fait aussi de la même façon pour la défense.

### **Chanjé lanmen**

En changeant de position de garde, qu'on soit à droite ou à gauche, on change la main qui tient le bâton.

### **Dansé baton**

Désigne une danse pratiquée avec le baton, mais aussi la capacité que tout joueur de bâton a de s'exprimer avec son bâton en tant qu'objet dansant.

### **Dégadé kò'w**

Ruse de combat qui utilise l'absence de défense apparente comme leurre vis-à-vis de l'adversaire.

### **Dépoté kou-a**

C'est une parade sur les côtés qui consiste à dévier le coup et on se déporte à l'opposé du coup porté.

### **Dévié kou-a**

Le terme se retrouve en attaque, il se retrouve en défense et il a deux sens :

- pour celui qui défend, c'est une parade avec une certaine puissance qui déporte le coup.
- C'est une prise de contrôle de la trajectoire de l'adversaire en accompagnant son bâton où on veut pour préparer une autre attaque. Elle s'accompagne, la plus part des cas d'une esquive en premier.

La personne qui attaque, donne à son bâton une direction et brusquement il la change en lui faisant prendre une autre.

### **Djouké**

Coup porté sur le mode du piston avant- arrière, avec une seule main, ou avec les deux mains, les deux en pronation, ou l'une en pronation et l'autre en supination.

Dans la prise à deux mains, le bâton peut « fiyolé » aussi.

### **Dolé bwa-a**

« dolé » : on retrouve ce mot pour les oranges ; quand on épluche le bois du bâton, si le couteau est trop effilé, il peut entrer dans le corps du bois et à ce moment – là, on a donné au bois une « kalech »

(C'est comme si on l'avait écorché) ; cette action s'appelle « dolé bwa-a ».

### **Double kou-a :**

C'est frapper plus d'une fois (deux, trois) dans la même posture de défense de l'adversaire.

C'est une espèce de « kou waché » mais plus « séré ».

Faire les coups rapprochés quelque soit la façon.

Syn. : waché kou-a

### **Douk bwa-a**

C'est chaque extrémité du bâton.

### **Driblé dwet-ou anlè bwa-a**

Dans l'approche de loin du combat, en tenant le bâton, mais ventre en l'air, pianoter avec les doigts sur le bâton.

### **Driblé kou-a**

C'est frapper plus d'une fois (deux, trois) dans la même posture de défense de l'adversaire.

C'est une espèce de « kou waché » mais plus « séré ».

### **Fè bwa-a brilé moun-an**

Après l'avoir frappé, faire le bâton glisser sur le corps de l'autre à l'impact et en appuyant.

### **Fè bwa-a kouri anlè bwa moun-an**

Quand le bâton touche l'autre bâton et qu'il est paré soit à deux mains mais aussi à une main, laisser courir ou glisser son bâton sur le bâton de l'autre à droite ou à gauche afin de le toucher au doigt et de provoquer un désarmement.

**Fè moun-an monté fè**

C'est amener la personne à s'imaginer après un mouvement rapide de l'adversaire que la distance de frappe qui la sépare de l'autre a été changée. Elle va donc se déplacer pour tenter de la rétablir et ce déplacement peut lui être fatal. C'est créer l'illusion à travers la danse et le mouvement rapide du corps qu'elle est en danger. Dans le jeu de la danse, consiste à faire la personne entrer sur soi sans qu'elle ne s'en aperçoive. Se fait dans le pas alé-viré ou dans le pas kolibri, se fait dans le mouvement « oun, des, twa » qui peuvent être faits sur les mêmes pas ou qui peuvent être trois pas différents.

Syn. : moun – an vini

**Fè moun-an monté**

C'est amener la personne à s'imaginer après un mouvement rapide de l'adversaire que la distance de frappe qui la sépare de l'autre a été changée. Elle va donc se déplacer pour tenter de la rétablir et ce déplacement peut lui être fatal. C'est créer l'illusion à travers la danse et le mouvement rapide du corps qu'elle est en danger. Dans le jeu de la danse, consiste à faire la personne entrer sur soi sans qu'elle ne s'en aperçoive. Se fait dans le pas alé-viré ou dans le pas kolibri, se fait dans le mouvement « oun, des, twa » qui peuvent être faits sur les mêmes pas ou qui peuvent être trois pas différents.

Syn. : fè moun – an vini

**Jankoulenbe**

\* Daniel Georges BARDURY

Autre nom pour désigner le konba baton

**Jankoulib**

\* Mme Tispat Lucie, *Fort de France*

Autre nom pour désigner le konba baton

**Jé baton**

\* Serge BAZAS, ; Frank JEAN- GILLES, *Rivière Pilote* ; Thomas AGESILAS, *Anses d'Arlet* ; Ismain CACHACOU, *Rivière Salée*.

Ce sont les jeux pratiqués avec le bâton dans les veillées.

**Jwa baton**

C'est un pratiquant du konba baton.

**Kadé kò'w**

Le corps esquive sur place, avec flexion des genoux et retrait du buste, sans que les appuis se détachent du sol. Ceci se combine avec la parade du bâton à une main. (M. Paul LEGROS, cité par M. BARDURY)

M. MEPHANE donne ce nom aussi pour le danmyé, sur coup de pied à la ronde (revers tournant) avec esquive par le retrait du buste.

**Kalenda baton :**

\* Vava Grivalliers

Autre nom pour désigner le konba baton

\*Serge BAZAS, Benoit RASTOCLE, *Sainte Marie*

Ce sont les jeux pratiqués avec le bâton dans les veillées

**Katel baton**

\*MOUSTIN Jean, *Vauclin* M. Jean MOUSTIN, M. Simon HAUSTAN, Mme Lucie TISPOT , M. Ismain CACHACOU.

C'est un duel au bâton qui se fait avec rendez- vous arrêté.

« man ka vréyé an katel baton ba'w. »

Les duels ont été très répandus à un moment donné, dans la tradition française de l'épée, du bâton, jusqu'à ce qu'ils soient interdits au XXème siècle. Ils font l'objet aussi d'un chant en danmyé « ah katel, pran lanmò'w »

**Kò bwa-a**

tout le corps du bâton

Syn. : bwa-a

**Koré lanmen'w**

1- avoir la prise de main avec le pouce qui est en opposition à l'index mais le pouce n'entoure pas le bâton : il est sur le bâton. On le fait quand on porte un « kou djouké », sur le mode du piston.

2- Tenir le bâton à deux mains, la prise sur le bâton sur le bâton mi-long ou sur le bâton long se fait à deux mains. Tout existe, toutes les prises avec une main au bout ; cette main peut assurer la prise mais aussi peut être « hypocrite » ; elle peut coulisser, elle peut lancer le bâton, elle peut assurer une parade tout en évitant de se faire taper sur les doigts.

### **Kou-a antré, kou-a poté**

le coup a atteint sa cible.

Avec des nuances :

- « kou –a antré » : j’aurais pu t’atteindre mais je n’ai pas percuté le coup ;
- « kou-a poté » ou « kou-a rivé » : j’ai percuté le coup.

Syn. : kou-a antré, kou-a rivé

### **Kou-a pa ka rivé rantré**

Le coup du bâton n’atteint pas sa cible, soit parce qu’on est « mazet » (maladroit), soit parce que l’autre joueur se déplace bien , c’est – à – dire qu’il a une science de l’esquive et de la parade.

### **Koujanlib**

Autre nom pour désigner le konba baton

### **Koupé bwa-a asou do an moun**

Cette expression parle de la préparation du bâton au sens magico religieux : on « monte » le bwa pour cette personne ; le bwa a été préparé au sens « ranjé, monté ».

Syn. : kou pé bwa –a ba an moun

### **Kout baton alawonn**

Ce sont des mouvements circulaires tournants qui se font soit sur le plan vertical bas vers le haut / haut vers le bas, soit sur le plan horizontal de la droite vers la gauche ou de la gauche vers la droite.

Il existe des « kout baton alawonn délivré » dans le sens normal, il existe des « kout baton alawonn alanvè délivré » avec le même bras dans le sens opposé ; quand on veut porté avec la main du même bras, le coup de l’autre côté du corps. Les « kou alawonn se font sur le plan horizontal (kout lannniè, kout lanniè alanvè, kout kravach, kout kravach alanvè, kout baton

sizay, kout sizay rabat alanvè). Ces mêmes coups peuvent être croisés, c'est-à-dire que le bâton tourne et repart dans le sens opposé.

### **Kout baton épi dé lanmen**

Dans la position de défense du bâton tenu à deux mains, on peut porter aussi des coups d'attaque soit avec le corps du bâton en frappant à la tête, ou les cuisses de l'adversaire, soit avec un des dounk (extrémité) en frappant la tête, derrière la tête, les tempes, sous la gorge, les clavicules, les côtes, le buste, le plexus. Le bâton est tenu sur le plan horizontal ou sur le plan vertical.

### **Kout baton flandjé**

Ce sont des coups qui peuvent se donner sans armé ou avec armé : le bâton peut être posté devant le corps et il attaque en diagonale de bas en haut, de haut en bas, à la manière du coutelas.

Se donnent dans une trajectoire oblique soit montante ou descendante.

### **Kout kravach, kout kravach alanvè**

S'exécute sur le plan horizontal, de manière circulaire des deux côtés, des épaules jusqu'au bassin. Ces mêmes coups peuvent être croisés, c'est-à-dire que le bâton tourne et repart dans le sens opposé.

### **Kout baton lannniè, kout baton lannniè alanvè**

S'exécute sur le plan horizontal, de manière circulaire des deux côtés, au niveau de la tête. Ces mêmes coups peuvent être croisés, c'est-à-dire que le bâton tourne et repart dans le sens opposé.

### **Kout baton griji**

Ce sont les coups qui sont donnés

- en attaque avec le bâton tenu à deux mains à chaque extrémité ; le corps du bâton est posé sur le front et descend sur tout le visage. Le bâton est tenu à deux mains mais la pointe en avant qui est posée sur une partie du corps et descend ( tête poitrine...)en étant appuyé fortement (ou il peut remonter) : on peut faire un « kou griji » du bas vers le haut ou l'inverse. On dit que le bâton brûle le corps et peut éplucher le corps de l'adversaire.

- en défense, quand le bâton est saisi sous l'aisselle de l'adversaire, le tirer très rapidement et très fortement à soi afin de brûler la peau de l'autre.

### **Kout baton sizay**

S'exécute sur le plan horizontal, de manière circulaire des deux côtés au niveau des jambes, ils sont appelés « kout baton an janm ou sizay ».

Ces mêmes coups peuvent être croisés, c'est-à-dire que le bâton tourne et repart dans le sens opposé.

### **Kout sizay rabat alanvè**

C'est un coup de pied qui s'exécute sur le plan vertical et qui peut suivre une courbe circulaire pour tomber sur la tête. Mais il peut partir d'une position élevée, pour aller faire un « kout sizay » en bas de façon croisée.

Tous les « kou alawonn » sont donnés avec armé plus ou moins prononcé. Les « kou djouké » se font avec ou sans armer ; ceux qui ne sont pas armés se font de manière rapide et explosive.

### **Ladja baton :**

\* S. AVIT , *Saint Esprit* ;

Té ni ladja baton : sé pa bagay man fè, mé sé menm bagay ki ladja mé épi an baton.

\* D – G. BARDURY, *Schoelcher* / L. TISPOT, *Fort de France* ;

Le « konba baton » ou encore « koujanlib », ou « jankoulib », dans certaines régions « ladja baton » se pratique avec ou sans musique, à deux ou encore à plusieurs groupes de deux disposés en deux lignes face à face, sous forme de jeu ou en combat véritable.

Sous forme de jeu, il est défendu de frapper à la tête, sur et au bas des genoux, de « djouké » ou de « piké ».

Dans le combat véritable, toutes les parties du corps peuvent être frappées et on peut aller jusqu'à la mort.

Le combat bâton a été interdit en Martinique par le Code Noir, en son article 15 : « Défendons aux esclaves de porter aucune arme offensive, ni de gros bâtons, à peine de fouet et de confiscation des armes au profit de celui qui les en trouvera saisis : à l'exception seulement de ceux qui seront envoyés à la chasse par leurs maîtres, et qui seront porteurs de leurs billets ou marques connues. »



Syn. : Koujanlib ; Jankoulib ; Konba baton ; Kalenda baton

### **Lans bwa-a**

On mettait une petite anse au bout du bâton, plus particulièrement dans le « bonda » du bâton, comme cela le bâton se s'échappe pas de la main.

### **Lansé kou- a**

En tenant le bâton à une main, l'autre main ouverte est derrière le bâton en haut près de la pointe ou au milieu et jette la pointe sur l'adversaire à la manière du serpent qui se lance, tout en tenant le bâton.

### **Larivière Léza**

\* Gu –Albert BOULANGER, *Morne Vert, Carbet*

Désigne une danse spécifique pratiquée avec le baton.

### **Lélé bwa-a**

C'est faire en tenant le bâton à bout de bras de petits cercles rapides.

### **Lésé bwa-a viré**

J'ai fait un coup de bâton sur toi ; tu pares le coup, le bâton revient ; je le laisse retourner, en utilisant la force de l'impact pour l'orienter différemment ;c'est une manière d'utiliser le retour du bâton pour attaquer après. Tout est dans la souplesse relative du poignet après la frappe.

### **Lévé bwa-a**

Deux sens :

- lever le bâton afin d'être derrière le bâton,
- quand le bâton est tombé, le ramasser

### **Londjè bwa-a**

Le bois se mesure à la hauteur du corps de celui qui le porte pour que chacun soit à l'aise : on

parle alors de *londjè bwa-a*. Nous avons répertorié trois longueurs :

- bâton mi- long dont la longueur correspond à l'extrémité du majeur jusqu'au sternum ou due bas du talon jusqu'à l'os de la hanche ou au nombril ;

- bâton long . nous avons aussi des longueurs différentes :

\* dont la longueur correspond à la plante du pied jusqu'à la racine des cheveux ;

\* dont la longueur correspond au pied jusqu'au menton et plus.

Il ne faut pas que le bois soit trop long pour éviter une gêne dans le maniement du bâton. Monsieur Léon DRU – qui n'est pas un pratiquant des combats de bâtons longs au Morne Pichevin (aujourd'hui : Hauts du Port) - les décrit comme quelqu'un qui a juste jeté un coup d'œil en passant (il était enfant à l'époque). Selon ses propres dires, le bâton devait dépasser 1m 40 et plus. Il était tenu à deux mains.

- baton court ou badin : nous avons retrouvé ce nom d'origine française chez deux anciens : monsieur Ismain CACHACOU de Rivière Salée et monsieur René MARECHAL de Sainte Marie. Le bâton court peut être au minimum un peu plus long qu'un tibwa (au niveau musique) et au maximum, partir du bout de l'index et arriver en haut du biceps, tout dépend de la longueur de bras de l'individu. Généralement cela oscille entre 60 et 80 cm.

### **Lonj bwa-a :**

La longueur du bâton et la distance des jwa baton (joueur de bâton)

### **Mazet :**

Manquer le coup, rater la cible, être maladroit.

### **Menyen bwa-a**

Manipuler le bâton tant dans son jeu d'adresse, de virtuosité avec le bâton, que dans le combat lui – même et tous ses jeux possibles.

### **Mété bwa- a tranpé**

C'est une manière de « ranjé » le bâton et de le « monté »

Monsieur Paul LEGROS disait : « ba bwa-a bwè » (donner au bâton à boire).

Il faut savoir que quand un bâton est sec, on peut le mouiller pour le faire prendre un peu de consistance ; le bois se gonfle de nouveau. Dans le magico religieux, « ba bwa-a bwè épi manjé » sont liés au rituel magico religieux ; c'est comme si on servait l'entité présente dans le bwa : le bâton est vivant et animé.

Syn. : ba bwa-a bwè

### **Miziré moun-lan**

Prendre la distance de l'adversaire ; c'est avoir la distance de frappe entre les deux combattants, pour pouvoir lui porter les coups mais aussi avoir une relative appréciation de la longueur du bâton de l'autre.

Si an « danmyé », cela se fait en mesurant cette distance avec le bras, en bâton, il faut ajouter y la longueur du bâton.

M. Vava GRIVALLIERS disait : « ba moun –an met-li » : donner à la personne au moins un mètre de distance.

### **Mouliné avan**

Mouvement exécuté avec le bâton relâché, avec une souplesse du poignet : ce mouvement est rectiligne de l'arrière vers l'avant et suit une trajectoire horizontale ; le coup est porté avec un mouliné du poignet qui accompagne l'impact, qui lui donne plus de force en bout de course, mais qui peut être doublé pendant le mouvement.

### **Mouliné dépayé**

Souplesse du poignet, mouvement relâché, mouvement semi circulaire (le mouvement peut être armé de façon circulaire, mais compte tenu de la longueur du bâton et de la proximité du sol, on est obligé de réduire sur l'amplitude de sa trajectoire) , la trajectoire est ascendante (va du bas vers le haut).

### **Mouliné dèyè**

C'est le mouliné avec un mouvement arrière ; même principe : le coup peut être rectiligne d'arrière vers l'avant et suit une trajectoire horizontale.

.

### **Mouliné rabat**

S'exécute avec la souplesse du poignet, mouvement relâché, le mouvement est circulaire, la trajectoire est descendante (va du haut vers le bas).

### **Nouk bwa-a**

Ce sont les nœuds du bâton ; le « nouk » peut aussi servir de cran d'arrêt

**Observé bwa-a :**

Surveiller le jeu, notamment les déplacements ; surveiller le bâton de l'autre ; être attentif.

**Pa lésé bwa-a vèglé'w :**

Le bâton peut virevolter tellement vite dans les mains de l'adversaire qu'il peut vous porter un coup sans que vous ne vous rendiez compte. De la même façon, on dit en créole « véyé bwa-a » (observe le bâton de l'autre) ou « véyé lanmen bwa-a » (observe la main qui porte le bâton, le jeu de l'adversaire). On peut dire comme expression : «moun tala ni an bel lanmen bwa » (cette personne a un beau jeu de main au bâton, a une belle science du jeu de mains au bâton) ou « moun-tala ni an bel lanmen tanbou » (cette personne a un beau jeu de main au tambour, a une science du jeu de mains au tambour).

**Pa poté kò'w trop :**

Ne pas rentrer dans la longueur du bâton de l'autre joueur de bâton. En créole, on dira : « pa rantré adan lonj bwa'y »

**Pa rété adan londjè bwa lot-la :**

Ne pas rester dans la longueur du bâton de l'adversaire : la notion de distance est importante. La science du jeu implique une certaine manière de gérer la distance notamment dans l'esquive.

**Pa rété asou chimen bwa-a :**

Ne reste pas dans la trajectoire du coup

**Pasé bwa-a a la flamm difé » ;**

C'est dans la préparation du bâton : on peut dire aussi pour désigner cette opération : parfumer le bâton.

C'est quand on fait une ou des flammes de feu lécher le bâton pour lui faire perdre son eau.

Syn. : **pasé** bwa-a an flamm difé

**Patron :**

- sé an met baton, sé an met tanbou, sé an met danmyé

- c'est quelqu'un qui a une connaissance et qui montre la pratique du bâton, du tambour, du danmyé. Cette même nomination se retrouve dans la pratique du gommier, etc.

### **Pliché bwa-a**

Enlever l'écorce du bois du bâton.

### **Pwent bwa – a**

\* AGESILAS, Thomas, *La plaine Anses d'Arlet*

Désigne la partie la plus fine du bâton. Elle peut se terminer par un morceau de fer taillé en pointe ; elle peut être ferrée.

### **Ranjé bwa-a**

Equivalent de « monté bwa-a »

Implique la dimension magico religieuse du bâton et la capacité du joueur de bâton de jouer avec son bâton vis – à – vis duquel un esprit a été associé.

Syn. : monté bwa - a

### **Senti bwa-a**

Partie tenue existant entre les deux mains quand le bâton est tenu par les deux bouts en sachant qu'on laisse aux deux bouts, une partie du bâton dépasser

### **Séré dèyè bwa-a**

se défendre derrière le bâton ou la garde de son bâton.

Syn. : séré dèyè gad bwa-a.

### **Séré kou-a**

Camoufler le départ du coup du bâton ou camoufler ce qu'on va faire :

- en masquant, par exemple le départ du coup – ceci est lié à la ruse ;
- en feignant
- en changeant de main dans le coup.

C'est le contraire de téléphoner le coup : le coup est camouflé

Syn. : pa téfoné kou-a

**Sézi bwa-a**

Deux sens :

- on tient le bâton avec la main ; on le tient aussi avec la main et aussi sous l'aisselle ;
- si on veut faire le bâton sécher vite, on prépare la boue ( de l'eau et de la terre) ; on passe le bâton à la flamme du feu après, et quand le bâton est chaud, on le jette dans la boue et on passe la boue dessus. C'est une technique de préparation du bâton qui consiste à passer du chaud au froid et qui en même temps va tendre (**raidir**) toute la texture du bâton.

**Simen bwa a lanmen**

« Bay kou tout koté ou pé ba'y éti i pé pran » : traduit littéralement : donner à quelqu'un tous les coups qu'on peut lui donner et à tous les endroits où il peut les recevoir.

**Tjenbe bwa-a :**

Avoir le bâton en main quelque soit la façon

**Tjenbe bwa- alanvè**

Tenir le bâton à l'envers.

\* Daniel Georges BARDURY

Avoir la prise retournée dans tous les sens. On tient le bâton par la pointe (le bout le plus petit) ou la tête du bâton, tout dépend des lieux de dénomination des parties du bâton

**Tet bwa-a :**

Il y a deux approches différentes :

- celle de certains anciens touchés par M. BARDURY (son grand – père, M. Paul LEGROS) qui désigne la partie la plus fine du bâton,
- celles de Messieurs Thomas AGESILAS, I. CACHACOU, Félix DAMAS, Jean MOUSTIN qui désigne la partie la plus large du bâton.

**Toupiyé kò 'w :**

Synonyme ou équivalent de « woulé ko'w » avec la nuance que le « toupiyé » se fait plus vite.

**Tout baton sé baton, sé lanmen baton ka konté**

Tous les bâtons sont des bâtons, c'est la force du joueur de bâton qui compte. (Fait référence à la qualité du joueur de bâton )

**Tout bwa pa baton**

Le bois peut ressembler au bois d'un bâton, mais il n'a pas la qualité d'un bâton de combat.

**Vòlè bwa moun –an**

Attraper le bâton de l'autre sous son aisselle (à soi), et le désarmer en l'utilisant comme levier, soit dans un mouvement tournant, soit en tirant rapidement et fortement pour le « brulé ».

**Voyé kò'w dèyè :**

\*M. VALLADE, *Sainte - Marie* (cité par M. BARDURY)

- esquive totale avec tout le corps en arrière, le bâton et le corps sont en dehors de la longueur du bâton de l'adversaire ;
- parade avec bâton et les appuis reculent ; le recul du corps met à l'abri d'un « kou waché » ou d'un coup doublé.

**Waché kou –a :**

Faire les coups rapprochés quelque soit la façon.

**Wolo baton :**

\* Vava Grivalliers

Autre nom pour désigner le konba baton

**Wonn bwa (an)**

Deux sens :

- désigne le cercle, l'espace, l'aire de combat où on joue au bâton ; c'est comme une ronde de danmyé.
- « ba an moun an wonn bwa » : traduit littéralement c'est donner à quelqu'un une belle volée de bâton.

**Woulé baton**

Désigne la capacité de faire tourner le baton devant soi, derrière soi, au dessus de la tête, en le faisant passer entre les jambes et autour du corps. Dans les mouvements circulaires du baton, le bâtonnier garde à tout moment la capacité de frapper l'adversaire où et quand il veut.

Le « woulé baton » est déjà lui même une pratique artistique dansée mais aussi, est inscrit dans le combat même du baton.

Le « woulé baton » est déjà lui même une pratique artistique dansée mais aussi, est inscrit dans le combat même du baton.

**« Woulé bwa – a épi dis dwet – ou »**

Faire tourner le bâton devant, derrière, à droite et à gauche, en le passant entre tous les doigts des mains. Le jeu du poignet et celui du corps est important pour permettre que le bâton tourne comme on veut, sans arrêt ou par à-coups.

**Woulé kò'w :**

Effectuer un mouvement tournant après parade pour faire soit un mouvement d'esquive, soit un mouvement d'entrée sur l'adversaire.

**Zong bwa-a :**

A la saisie du bâton avec la main, le bout qui dépasse en bas de la main



# **Conclusion**

Le but de ce travail de recherche a été de mettre en évidence un corpus de mots et d'expressions qui se rapporte au danmyé et qui pourrait permettre de le codifier, et d'en délimiter ses différents aspects : technique, social ou magico – religieux ou spirituel...

Cette tâche a été menée en grande partie, mais laisse dans l'ombre, des aspects de l'organisation qui nous ont volontairement été cachés et des techniques de combat qui ont été montrées et dont nous n'avons pas trouvé d'appellation .

En outre, la collecte a montré l'existence de variations au niveau lexical (exemple : les variations des noms de coups de pieds ; des noms désignant le danmyé ; l'importance du combat avec les mains ouvertes qui nous a été signalée par monsieur Bob RICHOL). Nous avons été confrontés à des variations :

- diatopiques, qui s'expriment par les différences lexicales d'un même référent selon des espaces géographiques différents ;
- diachroniques, qui s'expriment par les différences lexicales d'un même référent à partir de son évolution dans le temps (ou dans l'histoire) ;
- diastratiques : nous avons rencontré des variations ou aspects diastratiques de la langue qui tiennent compte en particulier des facteurs sociaux, de l'origine sociale (de la profession ou des professions exercée(s), de l'éducation reçue, de la famille dont l'enquêté est issu, âge, sexe, origine locale ambiance dans laquelle le locuteur vit) ;
- diamésiques : nous avons observé des variations ou aspects diamésiques de la langue dans la façon dont les enquêtés transmettaient le message ; l'aspect diamésique étant la distinction des canaux, des moyens par lesquels est transmis un message (oral, écrit, variation de l'oral, variations de l'écrit). Parfois le geste nous était décrit, mais souvent les anciens qui ne pouvaient nous l'expliquer, nous le montraient ou ceux qui ne pouvaient le faire nous demandaient de le réaliser en plaçant notre corps ; dans ce sens, le canal utilisé était le langage corporel direct ; c'est nous qui avons du faire le travail d'élaboration après. (Nous l'avons classé dans la rubrique AM4, car cette association culturelle avait déjà largement commencé cette codification) ;
- et diaphasiques : nous avons remarqué des variations ou aspects diaphasiques de la langue à partir de l'influence de l'interlocuteur, rencontrés chez les enquêtés,

par exemple, selon qu'ils soient plus ou moins sous l'emprise de l'alcool ou pas, selon qu'ils soient avancés ou pas dans la maladie d'Alzheimer.

Cet aspect de la recherche nous semble intéressant, mais malheureusement, ce n'était pas le but principal de notre travail en lexicologie. Cela nous demanderait un temps plus important car dans ce travail d'enquête, il faut chercher, parmi tous les enquêtés qu'on recense, ceux qui sont porteurs d'unité et de différence, ou ceux, qui par leur témoignage, peuvent éclairer ce qui s'est passé d'un point de vue historique.

Si ce travail peut être fait, tant mieux, mais le problème de la course contre le temps se pose, car certains de nos enquêtés sont déjà décédés, et avec eux s'en va toute une partie de la tradition orale.

Nous décidons d'arrêter ce travail, pour l'instant, ici, pour plusieurs raisons :

- nous nous rendons compte que l'enquête sur le lexique du danmyé, aussi passionnante soit-elle, est « un fil sans fin », pour reprendre une expression de monsieur Michel SOUSOU (aujourd'hui décédé) ;
- il y a encore d'innombrables techniques d'attaques et de contre attaques qui sont connues et qui ne sont pas codifiées.

Cette collecte nous montre que nos recherches ne sont pas terminées et que le savoir sur le danmyé est en cours de constitution.

Puisse ce travail qui n'est qu'une minime contribution à la recherche, permettre à certains de comprendre que les éléments culturels ne sont pas dissociés mais qu'ils sont très liés. La danse, que certains regardent de façon dédaigneuse est un art irremplaçable du déplacement. Aujourd'hui cela se perd, car l'ancêtre dont elle est descendante, le kalenda, et plus près de nous la biguine qui a été son héritière, est en train de disparaître.

Qui aurait pu croire que le travail de recherche sur le lexique dans le domaine du danmyé aurait mis en évidence les rapports troublants du danmyé avec le ladja, le ladja bâton, le wolo, le kalenda ; choses que nous croyions à l'époque sans lien ou ayant des liens éloignés ?

Ce travail montre aussi que la codification doit être accélérée, car le danmyé, intègre sur une base qui est la sienne et que nous mettrons en évidence, les éléments culturels africains dont il est originaire, mais aussi les éléments culturels européens et asiatiques.

Ceci nous a permis de reprendre un terme de la brochure de l'AM4 sur le danmyé : « jes djérié Matinik », de poser la question de l'unité de ces arts. Nous avons, par exemple, découvert le « danmyé séré moulen » que nous ne connaissions pas et qui ne s'exécutait, à l'origine qu'avec les poings.

Espérons que nous ne regarderons plus les créations martiniquaises comme des éléments séparés et sans liens, mais comme relevant de la résistance d'un peuple qu'on a voulu acculturer totalement et dont on a présenté les créations comme sans importance, comme retardées, dénuées d'intérêt pour lui-même et pour les autres, et n'ayant aucun droit à l'épanouissement.

Notre enquête nous montre qu'on est loin de cela. Le danmyé, nous le répétons encore, sur la base qui est la sienne, a intégré tous les arts de combats dont il est héritier ; il est d'une richesse inestimable, une création culturelle du peuple martiniquais, que nous nous devons d'essayer de préserver.

## **Bibliographie**

AM4, 1994. - *Asou chimen danmyé*, Brochure, Fort de France, 112 p.

LABAN, R, 1999. – *Grammaire de la notation LABAN, T1, T2*, Paris : Centre National de la Danse, 226 p.

MOODY, Bill, 1983. – *La langue des Signes, Histoire et Grammaire*, T1, Paris : Ellipses IVT, 187 p.

PFOUMA, Oscar, 1993.- *Histoire culturelle de l'Afrique Noire*, Paris : Editions Publisud, 222p.

SORIN – BARRETEAU, L, 1996.- *Le langage gestuel des Mofu – Gudur*, Thèse de doctorat, Université Paris V- René DESCARTES, 636 p.