



Quand le corps danse, la tête se tait... Le Bigidi : une corpo-sociopolitique du savoir

• Y

Je suis guadeloupéenne, danseuse, chorégraphe, formatrice, théoricienne, anthropologue en danse, maîtresse de conférence et je suis héritière d'une histoire cyclonique. Née dans les années 60, je suis une insulaire « archipelagique » dont les contours sont pétris par les stigmates partagés de l'histoire coloniale. Ma Guadeloupe à moi est une île éclatée, située au beau mitan d'un *twa chimen* (trois chemins) : Antigua & Barbuda à l'extrémité d'une branche, Virgin Islands de l'autre, et Trinidad qui boucle ce long chapelet d'îles caribéen ; les trois formant un Y. J'aime ce positionnement mystique de la Guadeloupe à la croisée des chemins, comme si elle voulait contenir entre ses mamelles tous les fluides de ces petits bouts de terre... Trinidad, Haïti, Dominique, Jamaïque, Sainte-Lucie, Martinique, Barbade... La Caraïbe c'est un Autre Moi...



Carte 1 : La Guadeloupe à la croisée des chemins, est la seule île située au centre d'un carrefour à la forme d'un Y. Source : The United States General Services Administration's Office of Citizen Services and Innovative Technologies, http://www.emersonkent.com/map_archive/caribbean_2011.htm. Consulté le 14 Janvier 2016.

Je suis profondément attachée à cette terre, non par le fait de ma naissance dans ce lieu, mais parce-que, quand elle tremble, elle me fait danser sans me prévenir. Elle me charroie quand les eaux de la souffrance de mes ancêtres lavent tout sur son passage. Elle m'ancre dans une culture cyclonique où j'apprends chaque jour que c'est « an *dézòd* ka fè an *www* »

lòd», l'ordre se camoufle derrière le chaos. C'est une question de sensation vibratoire, où mes pieds avancent dans une danse incertaine. La danse de *l'homme-léwòz*, révélant que le Bigidi est une sommation, une insolence amusée de l'histoire guadeloupéenne. Il ne cesse de marroner dans mon corps et dans mon esprit pour échapper au temps ancien non révolu. Il resurgit insidieusement, reconvoqué comme un spectre mémoriel, creusant un peu plus le sillon d'une colonisation fantôme. Un système qui n'est plus, depuis que la Guadeloupe est devenu un département français en 1946, et pourtant, les rebelles effluves viennent parfois comme des ombres raviver les traumas partagés.

• Le Gwoka

Il m'a fallu du temps pour comprendre que le Gwoka de mon pays est un consortium complexe, qui s'est construit par sédimentation dans un flux incessant de cultures hétéroclites. Vingt-cinq ans de sève cérébrale ont été nécessaires pour arracher les écailles qui emmuraient les *klendendens* (les lucioles) du Beau, de la science, du pattern, de la philosophie de la danse gwoka. Au nombre de sept : *toumlak, woulé, padianbèl, menndé grai, kaladja au léwoz* – ces rythmes et danses sont un legs de notre filiation à l'Afrique et des stigmates de l'histoire *habitationnaire*, qui rendent compte des traces inexorables du passé. Le corps guadeloupéen a créé des gestes fondateurs pour se protéger et pour se laisser lire et entendre dire ses inaudibles forces créatrices encore voilées. Le corps se transmute en *kò*¹ par la culture pour porter en son sein, le savoir et la connaissance intrinsèque de la terre qui la reçoit. Il est un fait historique, politique, identitaire, social, culturel et philosophique. Je considère le Gwoka comme une métalangue qui s'insinue dans les moindres recoins de notre existence. Il nous relie à tout ce qui est constitutif de notre identité, de notre histoire, de notre avènement au monde. Il a su résister dans l'ourlet de notre *kò* pour nous transmettre ce précieux cadeau que nous ont légué nos ancêtres : l'art du Bigidi !!!

¹ Le vocable *kò* n'est pas une simple traduction littérale du mot "corps". Le Guadeloupéen a la capacité d'habiter symboliquement deux corps : le *kadav* et le *kò*. Il peut se retirer de son corps pour ne laisser que le *kadav* (corps) dont le rôle est d'assurer le travail ou tout autre fonction dont il n'en tire aucun bénéfice, ni aucun plaisir. Et réincorporer son *kò*, un *corps-espace* ou l'être est libre d'y circuler par ses imaginaires. Il s'exprime, parle, pense, bouge et danse à l'intérieur de ce corps métaphysique. Ce corps-là, le (*kò*) est la propriété de l'individu qu'il réinvestit dans ses espaces de liberté, par exemple : la *swaré-léwòz*, son *jadèn kreyol* (jardin créole), ou dans sa *kaz* (maison). Et c'est par ce *kò* que l'être inscrit toute sa philosophie de vie, sa vision du monde, sa relation à l'autre et ses imaginaires.

Je ne pouvais me résoudre ou accepter que toutes ces danses : Gwoka de la Guadeloupe, Bèlè de la Martinique, *Kumina* de la Jamaïque, Rumba de Cuba, *Kasékò* de la Guyane, Voodoo d'Haïti et bien d'autres... ne sont qu'une manière caribéenne de bouger dans le linceul de la tradition. Elles sont retenues comme marqueur d'un legs ancestral, fruit d'une mémoire évanescante et désuète, un mode de réminiscence africaine transbordée en terre américaine. Ma présence au monde était et est irrémédiablement attachée à l'esclavage, avec son lot de pré-déterminisme, entraînant par ailleurs, une forme de vacuité de nos connaissances, de nos intelligences, de nos savoirs caribéens. Le paradigme de l'aliénation qualifie les gens de mon *péyi* (pays) de « sans histoire », « de société *krazé* », c'est-à-dire « des sociétés économiquement déséquilibrées, socialement et racialement perturbées² ». Comme si de cette histoire (coloniale) aucune invention, aucune création, aucune beauté, n'a pu sourdre de ces espaces caribéens, hormis le trouble identitaire, le trauma, la souffrance, le rapport Blanc/Noir, dominant/dominé. Cette culture caribéenne non nommée sur le plan historique, heuristique, conceptuel, théorique et esthétique, me dérange. J'ai emprunté un autre chemin, celui de « dé-exotiser » mon propre regard sur ma culture. Il me fallait proposer un nouveau cadre épistémologique sur le geste dansé caribéen. Je suis donc revenue chez moi, en campant mes deux pieds dans mon île avec mes mains sur mes hanches, afin de projeter mes pupilles de manière factuelle sur le *dansé* (danseur) de gwoka.

Lors de mes nombreuses observations du corps dansant guadeloupéen, je voyais un corps mué par la musique qui, brusquement, s'arrêtait et restait en suspens, dans une sorte de silence-habité. Puis de façon inattendue, le *dansé* reprenait sa gestuelle dans une frénésie folle, tricotant avec ses jambes, ses pieds dans un babillage incessant. Le corps était cassé, asymétrique, désarticulé, déstructuré, se tenant le plus souvent sur des appuis de pied instables (talon, *kanté*³), dans un jeu tri-articulaire de rotation interne ou externe et de parallèle, ce, de façon anarchique. Un corps chancelant, à la dérive, toujours hors de son axe ;

² Auguste Armet, « Guadeloupe et Martinique des sociétés « krazé » ? In, *Présence Africaine, Revue culturelle du monde noir*, 1^{er} et 2^{ème} trimestre, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 11.

³ Mot créole pour désigner un objet, quelque chose ou quelqu'un dans une posture déformée, déviée, inclinée, en biais, de travers. Dans le cas de la danse gwoka (particulièrement dans la danse *lèwòz*), le pied, sur le plan articulaire, peut être mobilisé dans plusieurs positions différentes : en rotation interne ou externe ou lorsque le poids du corps repose plutôt sur le bord interne ou externe du pied (*varus* et *valgus*).

risquant à tout instant la chute ultime, mais comme par miracle ne tombe jamais. Je nomme cette façon de bouger qui est si chaotique et si imprévisible : le Bigidi⁴ !

Au fil de cette longue traversée solitaire qu'est ma recherche sur le Gwoka, je comprends que la danse gwoka est une de ces poches de résistance, réceptacle d'un savoir endogène. Elle porte en son sein une philosophie sous-jacente (exprimée ou pas) de la vision du monde et de soi. Cette modalité d'être s'est construite à travers une expression populaire : « Bigidi, ~~mè pas tonbé~~ » (chancelles, sans jamais faillir). Je réalise enfin, que le corps dansant est un corps pensant comme étant le corolaire du corps social. L'épaisseur du temps me pousse à concevoir que le Bigidi est un dispositif nucléaire (Bigidi/~~Rèpriz~~ ou ~~des~~
~~équilibre~~/adaptation) que nos ancêtres ont mis à notre disposition. Nous, contemporains, pour honorer la création et la vie. Le ~~dansè~~ de gwoka, « l'homme-léwòz », met à jour le Bigidi comme un épicentre, un catalyseur, une traçabilité, une voie directe du corpus guadeloupéen par lequel le corps social parle. La danse gwoka nous dicte que la rupture, la discontinuité, le chaos est un jeu permanent de la relation à la vie, où l'on se saisit de l'imprévisible pour recréer, pour rebondir et renaître de soi. C'est un hymne à la vie et non à la souffrance. C'est une posture mentale dans le rapport à soi, au monde et à l'autre qui est articulée autour de deux axiomes synergiques : chaos/adaptation.

Je comprenais alors que le Gwoka est archétype dont je pouvais me saisir pour définir l'être caribéen du point de vue ontologique, combiné de ses nervures adjacentes que sont l'esthétique et la technicité.

- **Le Bigidi : une technique, une esthétique**

⁴ Tourner autour du pot, bafouiller, hésiter, flancher, vaciller, tituber. Hector ~~Poulet~~, Sylviane ~~Telchid~~, Danièle Bernini-Montbrand, Ralph Ludwig, *Dictionnaire créole-français*, Paris, Orphie, 4/2012, p. 67. Dans la taxinomie établie par Lénablon dans *Techni'ka* (~~lason~~ 2005-2020), le Bigidi est le terme qui définit la posture du corps, celui du ~~des-équilibre~~ permanent, (feinte, esquive, instabilité, hors de l'axe...) dans la danse gwoka, singulièrement la danse léwòz. Le vocable définit une philosophie de vie, une posture mentale, une vision du monde, une manière d'être en relation qui relève de la capacité à s'adapter face au chaos.



Photo 1 : Atelier chorégraphique au Centre National de la Danse, Paris 2018, @ Johana Fairfort

Les résultats de cette recherche sur la danse gwoka ont donné naissance d'une part, à l'invention d'une nouvelle technique corporelle : la Techni'ka⁵, et m'ont permis d'autre part de nommer la beauté de la danse caribéenne par l'esthétique du des-ordre ou l'esthétique du Bigidi.

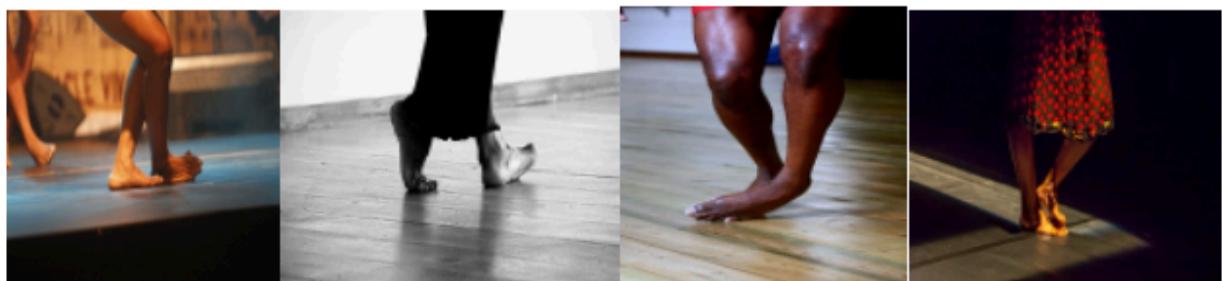


Photo 2: Position des pieds en Techni'ka, @ Philippe Hurgon et Anne-Frédérique Hoingne

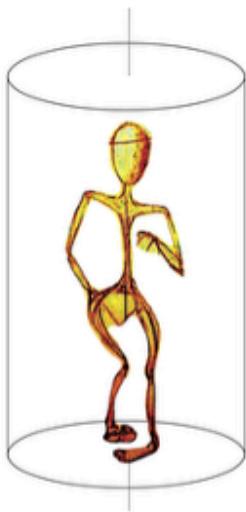
Le Bigidi en est l'épine dorsale et constitue la matrice caribéenne du point de vue esthétique et technique. C'est la tension de deux états extrêmes, chaos-adaptation tant dans la forme (désalignement des volumes corporels), dans le temps (discontinuité) et dans l'espace (aléatoire). Ainsi s'installe un jeu permanent avec l'équilibre, l'harmonie, la régularité

⁵ LénaBlou, Techni'ka, Méthodologie et principes culturels caribéens pour l'enseignement du gwoka et du Bigidi. Pointe-à-Pitre : Editions Jasor, 2020. Et Techni'ka, Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses gwô-ka, 2005.

générant une *circularité*⁶, une forme de fluidité jamais interrompue entre être en *des-équilibre* et être en équilibre. Si l'on devait dessiner le corps d'un danseur de Techni'ka, les formes ne seraient pas d'ordres linéaires et continus avec des volumes harmonieux, mais des corps cassés, des lignes brisées, des volumes asymétriques. C'est un tracé corporel et rythmique tout en brisure et en discontinuité. L'écriture chorégraphique s'inscrit dans une esthétique du *des-ordre* qui en réalité est une beauté formalisée par l'harmonie du chaos. C'est une manière philosophique de penser, de construire et d'écrire la danse sur des concepts qui inversent ou déplacent les paradigmes, car les lignes de forces qui traversent le corps doivent être labyrinthiques, construit dans un *intersystème* de Bigidi corporel, temporel, spatial et relationnel, avec une dynamique interne du geste en lien avec le rapport au poids dans un *karékò* (Cf : dessin 5). L'esthétique du *des-ordre* intime chez le danseur interprète et chez le chorégraphe de mettre en veilleuse le « faire voir » c'est-à-dire « l'endroit de l'être », pour faire scintiller « l'envers de l'être »⁷ signant sa singularité. Le Bigidi correspond au moment de rupture singulier, imprévisible formalisé par sa transgression dans une *circularité* mentale, physique, spatiale, c'est-à-dire une disponibilité aiguë de l'artiste. La *circularité* est un état d'esprit, qui formalise la création sans cesse convoquée et reconvoquée, construite sur la fluctuation et la plasticité pour opérer la technique de l'adaptation donc de la création.

⁶ C'est une façon d'agir que l'on retrouve dans les espaces de la pratique du tambour, qui est une circulation libre des individus d'un cercle à un autre (danse, tambour, chant, restauration), ceci en interrelation au sein du Lawonn, sans aucune règle pré-établie, ce qui augure une totale liberté d'interaction humaine au sein de l'assemblée. Aucune frontière ne sépare les acteurs de la *swaré-léwòz*, de ceux qui les regardent. Ce mode opératoire se retrouve dans la corporéité où le danseur passe d'un état de corps à un autre librement, de façon aléatoire en intégrant la rupture comme de la continuité.

⁷ Ces deux notions : l'endroit de l'être qui est l'être formalisé, normé dans un système imposé et l'envers de l'être qui est l'être intrinsèque dans des espaces informels, telles que les sociétés marronnes. Ces concepts sont inspirés du philosophe martiniquais, Émile Pierre-Louis Monchoachi, *Éloge de la servilité*, Vauclin/Martinique, 2007, p. 30.



LE " KARÉKÒ "

La kinésphère du danseur de Gwoka

Schéma 1 : Le **karékò**, représentation de la **kinésphère** caribéenne, celui du danseur de Gwoka par rapport à celle de Von Laban. @Philippe Hurgon, juin 2020.

La philosophie de l'esthétique du **desordre** conçoit l'inversion des schèmes où en réalité l'équilibre est le **des-équilibre** et le corps dansant est un corps musical. Le danseur doit faire « sonner » son geste, d'où une très grande maîtrise dans la fluctuation de ses états de corps. Il s'agit d'intégrer que l'aléatoire, l'erreur », l'« accident », l'« imprévu » est une trajectoire créatrice pour le danseur qui redonne sa pleine mesure à l'intuition quitte à bricoler avec ce qu'il a.

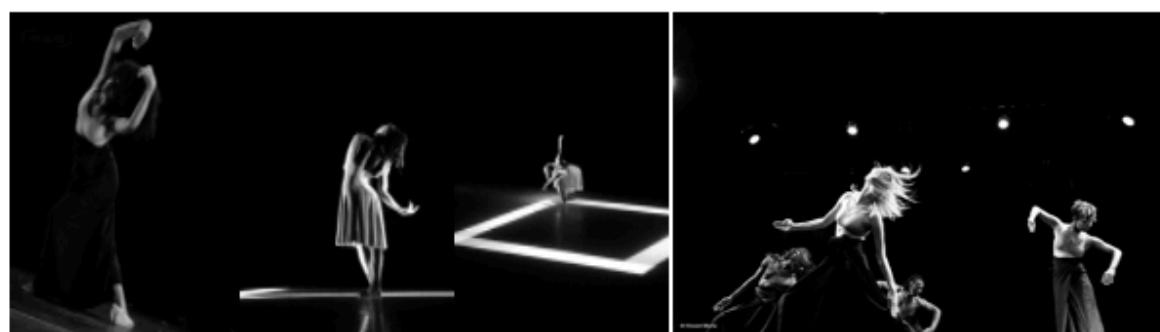


Photo 3 : « **Rup-Ture** » de la Cie Trilogie Lénablou, @ Philippe Hurgon

Les pieds du danseur de Techni'ka ne sont pas uniques, mais multiples. Ils sont vivants et vivaces, dans un ancrage flexible à volonté. C'est un perpétuel renouvellement, comme une forme de recréation à l'infini, dans une instabilité permanente. C'est une reconfiguration toujours vacillante de la verticalité qui se définit dans un jeu permanent entre l'équilibre et le **des-équilibre**. On peut même penser et affirmer dans l'absolu que le danseur s'amuse à feinter la verticalité pour dire au monde : « voilà comment je conçois mon équilibre dans le **des-équilibre** ». C'est une implacable verticalité « autre » de l'être, de la symbolique du corps dressé en *homme-kanté*, *homme-bambou*, *homme-eau*, *homme-liane* – se servant de ses appuis les plus incongrus pour continuer d'alimenter son **des-équilibre**.

Le Bigidi ou la philosophie de l'harmonie du chaos

Le corps dansant dans le monde du tambour guadeloupéen, a une propension au **des-équilibre** permanent et à l'imprévisibilité du geste et c'est précisément ce qui m'interrogea: pourquoi à un endroit de la terre, les hommes dansent-ils le chaos? En effet, le corps est maintenu dans un état d'instabilité récurrent, évoquant et anticipant continuellement une chute potentielle et inéluctable et pourtant, ce dernier ne tombe jamais. La danse gwoka se structure entre rupture/Bigidi et adaptation/**Rèpris** où l'ensemble musico-chorégraphique se base sur le principe du **Fap-fap** (improvisation). Mon postulat, c'est que le Bigidi est une philosophie de vie et définit la conception du monde du point de vue Caribéen. Celle d'avancer dans la vie même de façon bancale et illogique, en intégrant le **des-ordre**, le chaos, l'impermanence et l'adaptabilité perpétuelle comme une stratégie de vie. « L'être caribéen s'est construit dans le chaos par nécessité existentielle à partir de son histoire coloniale et esclavagiste. Les Caribéens savent comment rendre l'incohérence cohérente, comment stabiliser l'instabilité, transformer le désaccord en harmonie ou rendre logique le paradoxe. Ce mode d'existence fusionne symbiotiquement sur deux états permanents de l'être : l'être instable et l'être adaptable⁸. Sa manière d'être est incarnée dans le corps à la fois dansant et sonore. Je considère que la théorie du Bigidi, ou théorie de l'harmonie du chaos, émane du

⁸ Léna Blou, « Tombons, mais ne tombons jamais! La feinte du temps, l'errance du corps et l'ambiguïté de l'être caribéen, in: *O Quilombismo. Of Resisting and Insisting. De la fuite comme du combat. Of Other Democratic Egalitarian Political Philosophies* (Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2023), p. 88.

« point de vue des petits territoires ». Le Bigidi est une praxis de mouvements qui résiste à la défaite par la déstabilisation. Il se présente alors comme un cadre critique intéressant pour analyser une approche postcoloniale à la vie. La théorie du Bigidi bouge les lignes de la pensée et change les paradigmes. C'est un souffle du monde (Hadley, 2024). Le Bigidi définit la lecture philosophique, anthropologique, politique, économique, sociale et esthétique du Caribéen. Le corps bigidant est l'expression de la grande intelligence opérée par nos ancêtres mis en esclavage pour préserver leur humanité et pour honorer la vie. Ce fut leur stratégie, comme une arme miraculeuse pour résister et faire acte de résilience face à la violence incommensurable de l'esclavage. Ils ont ainsi utilisé leur corps et la culture comme un camouflage pour y déposer leur intelligence, leur connaissance, leur raisonnement et leur conception du monde. Le corps est donc un nœud de savoir, qui passe par la praxie pour accéder à l'intellectualité de l'être.

Il existe donc un « corps dansant » entendu comme un « corps pensant », une intelligibilité du kò caribéen. Le corps dansant bigidant, est l'endroit où se réfugie l'expérience individuelle et collective, l'histoire d'un peuple, un « corps-monde » en réponse avec son environnement. *In fine* le Bigidi est l'expression d'une adaptation, d'une course à l'adaptation qui a pour effet d'abolir le poids ou la surcharge du passé, afin de permettre que de nouvelles adaptations naissent, si l'on veut être au monde, aujourd'hui.

En réalité, le Bigidi n'est que la réponse intelligente de l'individu face à l'entropie qui a lui succédé tout au long de son histoire, celle de l'arrachement, de la désidentification, de la réidentification, de la déshumanisation, de la déspatialisation et de la racialisation. Il l'a donc intégré, comme un phénomène d'osmose pour en faire sa réalité propre, afin de continuer à vivre et faire exister son humanité. La colonisation et l'esclavage ont été l'un des principaux facteurs fondateurs du des-équilibre de l'être, au point qu'il devient structurant pour lui. La danse caribéenne (Guadeloupe/Bigidi, Martinique/Wèlto) et Guyane/Nika manifeste le chaos, le des-ordre, l'instabilité, l'imprévisibilité, la discontinuité, le Fap-fap dans une driv⁹ corporelle et une feinte du temps, soutenue par la clé de l'adaptation permanente, celle de la Rèpriz¹⁰. J'admets que le chaos qui émane du corps dansant est une conscience et un choix

⁹ Vadrouille, virée, balade, promenade.

¹⁰ Mélorythme de régulation qui se spécifie et se formule en fonction de chaque rythme du Gwoka, il est interprété rythmiquement par un phrasé spécifique où chaque rythme possède sa Rèpriz. C'est aussi valable pour la danse, où les 7 danses ont respectivement leur phrasé corporel en fonction de la danse exécutée (grai

de vie assumés. Car ici, l'intégration du des-équilibre doit être entendue comme étant une force physique, mentale et spirituelle. C'est-à-dire le des-équilibre est de l'ordre du rebondissement, de la vitalité, du tonhè-lévé¹¹, du pòté-mannè¹². Il faut être en permanence dans l'action, c'est le refus de l'inertie ou de la désespérance, sinon c'est la *mort*. *Le geste* Bigidi retranscrit cette façon de concevoir la vie.

La somme de mes résultats de recherche sur la Guadeloupe (la danse gwoka), la Martinique (la danse Bèlè) et la Guyane (la danse Kasékò) me pousse à affirmer que le Bigidi est consubstantiel de l'être caribéen. Ce geste fondateur est une modalité existentielle au-delà d'une esthétique, ou d'une posture formelle de la danse gwoka, bèlè et kasékò. Il se pose dans le champ social antillais et guyanais, comme une véritable ontologie, sorte d'indicateur invisible, un arrière-fond, un soubassement, qui livre la manière de penser et d'agir du caribéen. Le Bigidi guadeloupéen, le Wèlto martiniquais et le Nika guyanais marquent, ici, une manière bien singulière de transcrire une lecture anthropologique, sociologique, psychologique et philosophique pour désigner cet « *habilis* » caribéen, dans l'art de l'adaptation. La notion de Bigidi, ce *modus operandi* témoigne d'une volonté adaptative et d'une capacité à structurer le champ social et à se structurer soi-même à partir de données historiques, géographiques, climatiques, spatiales, économiques et politiques. Nous sommes bien en présence de logiques systémiques où ceux qui figurent en bas de l'échelle sociale doivent sans cesse contourner les règles et les normes déshumanisantes, pour exister et se construire individuellement et collectivement. L'élaboration de pratique musico-chorégraphique, sur les principes de Bigidi/Rèpriz ou de *rupture/adaptation*, est une construction culturelle caribéenne où l'on obtient de la cohérence. Ce qui me permet d'affirmer que les sociétés caribéennes ne seraient pas que des sociétés chaotiques, instables, troubles et opaques, mais elles relèvent au contraire d'une clarté complexe du réel. Elles constituent, en réalité, une trame d'intelligibilité et de perception idoine du tangible, dans une dynamique de fluidité et de circularité du chaos. La phase d'adaptation ou Rèpriz qui rééquilibre toute chose et annule le des-ordre, nous explique que les sociétés caribéennes

woulé ou léwòz). Et c'est le dansé qui demande au makè d'exécuter la répriz du toumblak par exemple au cours de sa performance. La Rèpriz musicale et corporelle ont pour fonction essentielle de remettre tous les protagonistes de la swaré-léwòz (dansè chantè, tanbouvé, kalbasvé, lasistas) en harmonie, ce au dernier temps du mélorythme. La Rèpriz a pour fonction essentielle de rétablir l'ordre pour annuler le chaos. C'est aussi un mot clé qui signifie se mettre en harmonie avec soi, avec les autres et avec son environnement.

¹¹ Chuter vers le bas pour se redresser aussi vite en un seul geste.

¹² S'activer, se dépêcher.

sont capables de sublimer le chaos comme élément « intégré » dans leur vie. Dès lors, on comprend l'acception du Bigidi comme une praxis physique, mais aussi mentale, psychologique et spirituelle, qui est choisie, intégrée et assumée, que je nomme l'ambiaidité. Le Bigidi, est une modalité d'être au monde.

« Le Bigidi, serait notre universel. Une danse de la Relation qui concerne chacun de nous quel que soit son âge, sa culture, son histoire. Que chacun peut se réapproprier pour en faire sa propre matrice, son socle [...] Le déséquilibre comme espace de liberté, de reprise en main de ce que l'on est en tant qu'individu et membre d'une communauté, celle des humains. Le déséquilibre comme haut lieu de la conscience humaine. Une catharsis qui garde l'œil spirituel ouvert sur la vérité ». (Bernadot Montet, chorégraphe français).

Conclusion

Une construction langagière du corps s'est opérée à travers le temps, faite de ruptures de discontinuité, et sa présence au monde n'est que le résultat de mélanges improbables et imprévisibles d'humains, de cultures, de croyances, de visions du monde, de technologies et de rapport à l'autre, pouvant s'opposer. Au lieu de lutter contre cet environnement anxiogène, l'individu, en réponse, a intégré le des-ordre comme une seconde nature. Il en a fait une force existentielle que l'on saisit parfaitement dans sa manière de danser. Au fil du temps, cet espace qu'est la caraïbe sera le théâtre d'une singulière reconfiguration spatiale, humaine, sociale, politique, économique et philosophique. Une donnée semble résulter de cet ensemble : c'est le des-ordre et la plasticité. Dans cet univers, ni le corps, ni l'espace, ni le temps et encore moins la danse ne sont insignifiants, puisque chargés de sens et d'expressions vivantes de l'expérience du chaos. Dans la Caraïbe, danser est un acte pour inscrire son humanité, pour maintenir sa résistance et pour y loger ses créations, ses imaginaires. Ici, comme ailleurs, on admettra que le corps en mouvement est la manifestation d'une certaine vision du monde par les hommes. Comme dit Nietzsche « [s]eulement le corps peut accomplir ce miracle, car c'est le corps qui traverse l'histoire, il est celui qui devient et qui lutte¹³ ». Le corps est un logos à part entière, il est bavard quand il bouge, il chante, il joue de la musique ou quand il raconte des histoires. Le corps est une véritable narration vivante.

¹³ Béatrice Commengé, *La danse de Nietzsche*, Paris, Verdier/Poche, 2013, pp. 27-28.

Mes travaux de recherches, mettent en lumière à la fois la méconnaissance, la minorisation des savoirs culturels non occidentaux et l'hégémonie des cadres conceptuels occidentaux. Je défends les théories, les concepts, les connaissances, les savoirs qui émanent de ces espaces insulaires caribéens. Je souhaite les confronter aux humanités du continent américain et au reste du monde. La Techni'ka et le Bigidi sont une invitation à valoriser nos savoirs vernaculaires pour penser nos humanités avec un croisement des regards. Gageons que le Bigidi, « Art de l'adaptation » fournit un outil original d'appréhension du mode de pensée ; un facteur explicatif de la vision du monde du caribéen ; et qu'il puisse entrouvrir un nouvel espace de réflexion sur l'humain, où il devra apprendre à tolérer l'incertitude et à se laisser toucher par les mystères de l'improbable.

Lēnablou PHD

Guadeloupe, le 3 Août 2025