



**HAL**  
open science

# LE VOISEMENT DANS LE GWOKA : ENTRE LE PARLÉ ET LE CHANTÉ

Pierre-Eugène Sitchet, Marie Tahon

► **To cite this version:**

Pierre-Eugène Sitchet, Marie Tahon. LE VOISEMENT DANS LE GWOKA : ENTRE LE PARLÉ ET LE CHANTÉ. Journées d'Informatique Musicale (JIM), Mar 2016, Albi, France. hal-02308865

**HAL Id: hal-02308865**

**<https://hal.science/hal-02308865>**

Submitted on 8 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LE VOISEMENT DANS LE GWOKA : ENTRE LE PARLÉ ET LE CHANTÉ.

*Pierre-Eugène Sitchet*  
Université Paris-Sorbonne / IReMus / CNRS  
pesitchet@gmail.com

*Marie Tahon*  
Département Média et Interaction  
IRISA  
marietahon@noath.net

## RÉSUMÉ

Genre musical né en Guadeloupe au XVII<sup>ème</sup> siècle avec l’esclavage transatlantique, transmis de génération en génération, le gwoka s’appuie sur le triptyque tambour, chant et danse - Accordant une large place à la voix, il est exclusivement chanté en langue créole. La présente contribution se propose de mettre en lumière la place du voisement dans le chant gwoka. Deux textes chantés et parlés seront analysés conjointement au niveau des spectrogrammes pour une analyse précise du voisement. D’autres textes seront également étudiés pour une meilleure validation des résultats quantitatifs. Cette démarche a pour but d’observer les similitudes pouvant exister entre les différents interprètes au niveau de la diction, de la prononciation des mots en langue créole et de dégager les éléments liés au voisement. Notre hypothèse part du principe qu’il existe une grande différence entre la voix parlée et la voix chantée, le créole étant une langue très voisée et à consonance nasale.

## 1. INTRODUCTION ET CONTEXTE

### 1.1. Contexte ethnomusicologique

Genre musical né en Guadeloupe au XVII<sup>ème</sup> siècle avec l’esclavage transatlantique, le gwoka a été transmis de génération en génération. Quelques familles ont su préserver cette tradition musicale. Uniquement chanté en créole, le gwoka, qui s’appuie sur le triptyque tambour, chant et danse, accorde une large place à la voix. La présente contribution se propose de mettre en lumière la place du voisement dans le chant gwoka.

Le voisement est la résultante de l’émission d’un son au cours de laquelle des ondes sonores sont générées par la vibration des cordes vocales (autrement nommées “plis vocaux”) sous l’effet de la pression de l’air expulsé par les poumons à travers la glotte. Lorsque les plis vocaux s’ouvrent et vibrent, le son émis est voisé [5].

Deux textes chantés et parlés seront analysés conjointement. L’un interprété par un chanteur, connu et reconnu dans la communauté guadeloupéenne, originaire de Baillif (Basse-Terre). L’autre, interprété par un danseur, pédagogue et chanteur issu de la commune de Port-Louis (Grande

- Terre).

### 1.2. Etat de l’art

Instrument lié au corps, la voix possède de multiples facettes [6]. Trois éléments sont indispensables pour produire un son à partir de la voix : les cordes vocales, l’appareil respiratoire et la bouche. Nous nous intéresserons aux interactions entre ces trois éléments qui sont reliés de manière systématique. Les cordes vocales vibrent grâce à l’appareil respiratoire, ce qui produit un son voisé. Les cavités que sont la bouche et le nez servent d’amplificateur du son. Elles propagent la vibration et jouent le rôle de caisse de résonance. Ces éléments sont indéniablement interactifs. La voix sert d’émetteur de son et de transmetteur d’émotions.

Très peu d’études se sont intéressées aux problématiques que nous soulevons dans le gwoka. Fabrice Delumeau [4] dans sa thèse de doctorat consacrée à la “description linguistique du créole guadeloupéen dans la perspective de la génération automatique d’énoncés”, évoque les phénomènes de voisement dans cette langue. Quelques linguistes, à l’instar de Juliette Sainton [10] ont consacré leurs travaux à la phonologie et à la phonétique de la langue créole.

S’intéresser au chant, ou tout simplement à la voix, invite à considérer la question du rapport au corps, de la projection et de l’émission du son. Notre travail s’appuiera sur des analyses de spectrogrammes et sera dirigé par une écoute perceptive minutieuse des enregistrements [3]. Quelques études ont été réalisées auparavant sur l’analyse de musiques vocales traditionnelles à partir de descripteurs de signaux acoustiques. Nous pouvons citer notamment des travaux sur le fado portugais [9], sur des chants de Mongolie [7] ou des chants croates [2]. A notre connaissance, la plupart des analyses acoustiques des différences entre voix parlée et voix chantée (par exemple [8] ou sur le formant du chanteur [12]) portent sur du chant lyrique. Par ailleurs, une récente étude s’est intéressée aux liens entre la langue parlée et le chant traditionnel lithuanien [1]. Dans de précédents travaux sur le gwoka, l’intérêt d’une approche pluridisciplinaire pour l’étude de

chants vocaux traditionnels a été étudié, ainsi que le choix de descripteurs acoustiques pertinents pour ce type de signaux [11, 13].

La section 2 de cette contribution décrit le corpus de chant utilisé pour la suite de expériences. Les résultats quantitatifs sur l'analyse du voisement sont présentés dans la section 3. Les analyses de sonagrammes sont proposées dans la section 4. Enfin les conclusions sont discutées dans la section 5.

## 2. DESCRIPTION DU CORPUS

### 2.1. Définition et origines du créole

Le gwoka se chante exclusivement dans cette langue chargée d'histoire. Les linguistes considèrent le créole comme un mélange de langues (le français, l'anglais, l'amérindien et des langues africaines) né dans les colonies. En d'autres termes, c'est une rencontre entre des langues européennes et celles des esclaves d'origine africaine. Cette langue a une double étymologie : "criollo" en espagnol et "crioulo" en portugais. Ces mots tirent leurs origines du latin "criare", qui signifie "élever", "éduquer" ou "nourrir". Derrière ce terme se profile l'idée de création.

Le créole guadeloupéen est parlé dans l'ensemble de l'archipel qui compte près de 430 000 habitants. Dans le contexte diglossique (français et créole) que connaît la Guadeloupe, territoire d'Outre-Mer français, le créole est très utilisé dans les chansons.

### 2.2. Corpus parlé et chanté issus du gwoka

Chanteur - titre	Durée (sec.)	
	chanté	parlé
<b>JJ - Fwansémé</b>	16.7	11.1
MLD - Wolen	43.3	20.7
RM - Dimanche	48.6	18.8
<b>RM - Kan Siren La Sone</b>	128.3	47.6
MT - Olaouteye	94.5	62.9
MT - Dodo	63.2	38.0

**Tableau 1.** Les 6 interprétations *a capella* utilisées dans la présente étude. Les interprétations en gras seront particulièrement étudiées à l'aide de spectrogrammes.

Pour cette étude, nous avons choisi deux pièces issues du répertoire gwoka de la Guadeloupe. Deux chanteurs provenant de différentes régions de l'archipel nous ont déclamé des textes et les ont chantés par la suite. Le but était d'observer les similitudes pouvant exister entre les deux interprètes au niveau de la diction, de la prononciation des mots en langue créole et chercher à identifier les éléments liés au voisement. Notre hypothèse de départ est qu'il existe une grande différence entre la voix parlée et la voix chantée en créole, langue très voisée et à consonance nasale (voir les tableaux d'alphabet et de prononciation en

annexe). Les voix ont été enregistrées en Guadeloupe.

Les quatre chanteurs de gwoka (référéncés dans le tableau 1 par leurs initiales) sélectionnés pour notre étude, viennent de deux des îles Guadeloupéennes (Basse-Terre et Grande-Terre) et appartiennent chacun à des générations différentes. Tous sont des acteurs majeurs du gwoka. L'idée était d'avoir une représentation suffisamment large de l'utilisation de la voix dans le gwoka à travers différents styles et différentes générations. Nous avons sélectionné six interprétations (référéncées dans le tableau 1 par le titre des chansons) enregistrées par quatre chanteurs. Ces quatre chanteurs ont été enregistrés une première fois alors qu'ils déclamaient les paroles, et une seconde fois pendant qu'ils les chantaient. D'autres études produites sur ce sujet portent sur l'analyse de chant accompagnés de percussions vocales ou non mais nous avons dû limiter notre travail aux chants enregistrés *a capella* par Mr. Pierre-Eugène Sitchet lors d'une collecte en Guadeloupe.

## 3. ANALYSE QUANTITATIVE DU VOISEMENT

### 3.1. Méthodologie

La segmentation manuelle des voyelles est réalisée à partir du signal acoustique, avec l'outil *Transcriber*<sup>1</sup>. Cette segmentation permet d'obtenir directement le nombre de voyelles. Une segmentation automatique aurait été préférable pour assurer une meilleure reproductibilité des résultats. Malheureusement les outils de segmentation en phonèmes disponibles engendrent un grand nombre d'erreurs sur le créole guadeloupéen par rapport au français. Une partie voisée se caractérise par la vibration des cordes vocales lors de la production du son ; une hauteur (correspondant à la fréquence de vibration des cordes vocales  $F_0$ ) pourra être associée au son.

Le nombre de parties voisées est déterminé avec l'outil Praat<sup>2</sup> sur le signal entier. Praat extrait automatiquement à partir du signal les instants de fermeture de glotte<sup>3</sup>. La durée entre deux instants consécutifs donne la période fondamentale  $T_0 = \frac{1}{F_0}$ . Lorsque deux instants consécutifs sont séparés par une durée supérieure à 11 ms, on considère une nouvelle partie voisée. Cette méthode permet de dénombrer efficacement le nombre de parties voisées dans un signal de parole. Pour chacun des signaux, on calcule le taux de voisement défini comme le rapport entre la durée des parties voisées sur la durée totale. Le nombre de voyelles, ainsi que le nombre de parties voisées sont également extraites pour chaque chanson déclamée et chantée. Les résultats sont présentés dans le tableau 2.

### 3.2. Résultats

Le taux de voisement est largement plus élevé dans le chant que dans la parole. Lorsqu'un chanteur interprète des chansons différentes, on retrouve des valeurs du même

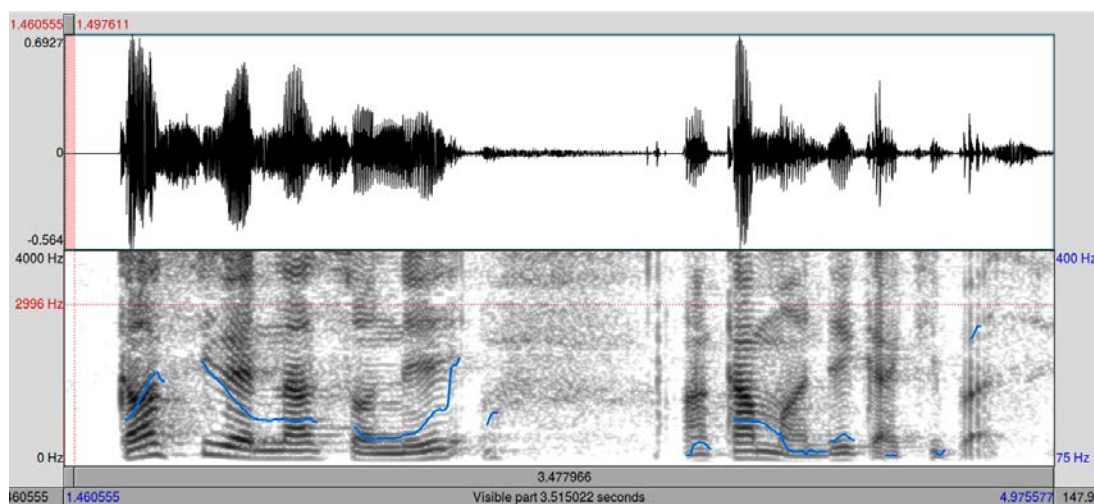
1 . [trans.sourceforge.net/](http://trans.sourceforge.net/)

2 . <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>

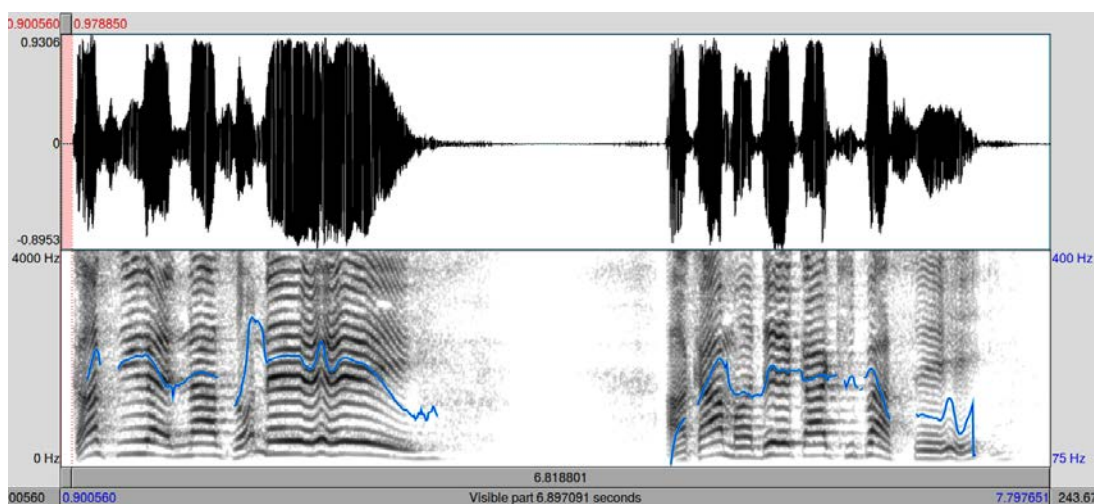
3 . Méthode d'autocorrelation

	Taux voisement		Nb PV		Nb Voy		Rapport Voy / PV	
	parlé	chanté	parlé	chanté	parlé	chanté	parlé	chanté
JJ - Fansweme	0.40	0.77	63	58	97	101	0.65	0.57
MLD - Wolen	0.55	0.86	96	69	190	153	0.51	0.45
RM - Dimanche	0.40	0.77	121	83	285	181	0.42	0.46
RM - Kan Siren La Sone	0.37	0.67	340	364	576	404	0.59	0.90
MT - Olaouteye	0.59	0.87	218	109	360	366	0.61	0.30
MT - Dodo	0.58	0.81	123	74	222	214	0.55	0.35

**Tableau 2.** Taux de voisement, Nombre de parties voisées (PV), Nombre de voyelles (Voy) et rapport entre le nombre de voyelles et celui des parties voisées.



**Figure 1.** Extrait de la chanson *Kan siren la soné* déclamé par le chanteur RM : “*Kan sirenn la sonnè / An ka mandé ka ki pasé*”



**Figure 2.** Extrait de la chanson *Kan siren la soné* chanté par le chanteur RM : “*Kan sirenn la sonnè / An ka mandé ka ki pasé*”

ordre de grandeur. Si on calcule le rapport entre le nombre de voyelles et le nombre de parties voisées, on obtient le chiffre à droite du tableau 2, inférieur à 1. Le chanteur RM a une particularité : le rapport défini à l’instant

est plus faible pour la parole que pour le chant. Pour les quatre autres chanteurs ce rapport est plus élevé, ce qui veut dire qu’une partie voisée contient plus de voyelles dans le chant que dans la parole. Cela signifie que les

phonèmes (généralement consonnes) qui séparent chaque voyelle sont plus voisés dans le chant que dans la parole. Certains phonèmes non-voisés dans la parole peuvent même être inexistant dans le chant.

L'augmentation du taux de voisement dans le chant s'explique donc par deux éléments. D'une part l'allongement de la durée des voyelles, d'autre part le voisement de phonèmes inter-voyelles qui ne sont pas voisés *a priori* dans la parole. Nous verrons dans la partie suivante que l'augmentation du taux de voisement se traduit par la présence d'un grand nombre d'effets vocaux. Parmi ceux-ci on peut citer les vibrato, les glissando, des mordants (sur des intervalles parfois largement supérieurs à la seconde ou la tierce). On trouve également des coups de glotte entre les voyelles, ceux-ci étant trop courts (durée inférieures à 11 ms) pour être considérés comme n'étant pas dans une partie voisée.

## 4. ANALYSE SONOGRAPHIQUE

À présent que des différences de voisement sont établies entre le chant et la parole dans le répertoire gwoka, nous allons pouvoir analyser plus précisément à quel niveau se situent ces différences.

### 4.1. Méthodologie

Pour cette étude, nous avons choisi deux pièces issues du répertoire gwoka de la Guadeloupe. Deux chanteurs provenant de différentes régions de l'archipel nous ont déclamé des textes et les ont chantés par la suite. L'idée était d'observer les similitudes existant entre les deux interprètes au niveau de la diction, de la prononciation des mots en langue créole et d'identifier les éléments liés au voisement. Les données issues de l'analyse des spectrogrammes seront mises en regard avec des éléments perceptibles à l'écoute des signaux vocaux.

Pour chacun des chanteurs, deux spectrogrammes sont extraits du signal audio avec Praat. Ceux-ci correspondent aux mêmes paroles, mais ont des caractéristiques différentes. Les figures 3 à 2 permettent d'identifier d'une part la forme d'onde (en haut), d'autre part la courbe de fréquence fondamentale détectée automatiquement (courbe bleue en bas, échelle de 75 à 400 Hz à droite) et enfin le spectrogramme obtenu avec une fenêtre temporelle de 30 ms (en niveau de gris en bas, échelle de 0 à 4 kHz à gauche). Les parties voisées correspondent à une courbe de fréquence fondamentale continue, un saut temporel de fréquence indique un changement de partie voisée.

### 4.2. *Kan siren la soné*, version parlée

Le spectrogramme (figure 1 de l'extrait de parole proposé, montre deux parties de phrases, chacune étant composée de plusieurs parties voisées distinctes (quatre dans la première partie, six dans la seconde). On remarque que la courbe de fréquence fondamentale varie sur quasiment un octave (11 semitons ou st) sur la première partie et sur

7.6 st dans la deuxième partie. La fréquence fondamentale varie quasi linéairement<sup>4</sup> sur une même voyelle et les sauts de fréquences entre les voyelles sont inférieures à 6 st (< 12 st variation sur tout l'extrait, le dernier saut étant une erreur d'extraction).

Sur les derniers instants de l'extrait, on peut remarquer une portion de courbe très élevée pour la fréquence fondamentale, il s'agit en fait d'une erreur de détection. En effet, l'artiste utilise à cet endroit précis un mécanisme laryngé de type 0 (ou mode fry, son grave, aussi appelé friture vocale)<sup>5</sup>. Ce type de mécanisme est souvent utilisé en fin de phrase dans l'anglais américain par exemple. Positionné ainsi, il est typique de la voix parlée.

### 4.3. *Kan siren la soné*, version chantée

Pour cet extrait chanté représenté en figure 2 (trois parties voisées dans la première partie, cinq dans la seconde), les variations de  $F_0$  sont légèrement différentes : 9.5 st pour la première partie et plus d'un octave pour la seconde (17.4 st). Il est notable que les variations mélodiques sont ici plus nombreuses. Le nombre de parties voisées est quasiment identique dans les versions parlées et chantées pour cet extrait. Plusieurs phénomènes remarquables peuvent être notés à propos du voisement à partir de cet extrait. Le chanteur utilise un vibrato léger, visible dans la deuxième partie. Ce vibrato est plus marqué dans d'autres extraits de la même chanson.

Dans la version parlée, le passage d'une voyelle à une autre, lorsque la consonne intermédiaire est voisée, se fait sans discontinuité de la  $F_0$ . Dans la version chantée, ce type de passage se fait avec un saut de la  $F_0$  (2.4 st pour la dernière voyelle de la première partie), comme si il y avait un mordant. Les sauts de  $F_0$  se font généralement vers les fréquences aiguës, mais il y a des cas vers les fréquences basses. Le passage d'une voyelle à une autre, lorsque la consonne intermédiaire n'est pas voisée, se fait avec une rupture de la  $F_0$ . Mais il semblerait (par exemple entre les deux premières voyelles de l'extrait) que si la  $F_0$  était interpolée, on obtiendrait un saut de  $F_0$  identique au cas des consonnes voisées.

### 4.4. *Fanswémé*, version parlée

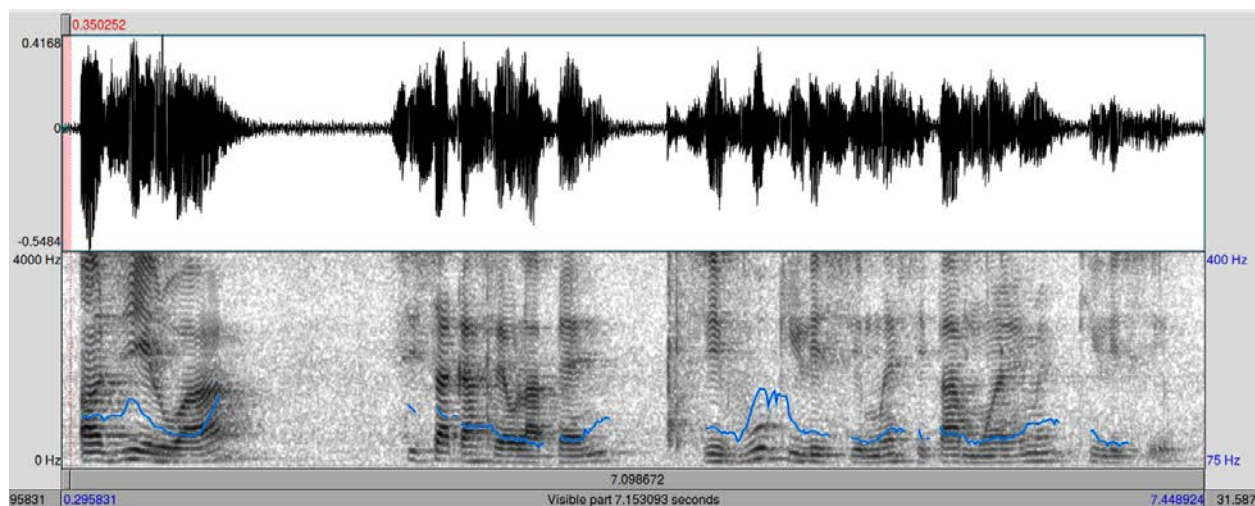
L'extrait de Fanswémé proposé figure 3 montre environ trois grandes parties (une partie voisée dans la première partie, quatre dans la seconde et cinq dans la dernière), la dernière étant plus longue que les deux autres. L'ambitus utilisé est relativement restreint (pour les trois parties : 6.4 st, 7.6 et 9.5). Le spectrogramme montre également comment la co-articulation impacte les bandes formantiques (par exemple dans la première partie de l'extrait).

### 4.5. *Fanswémé*, version chantée

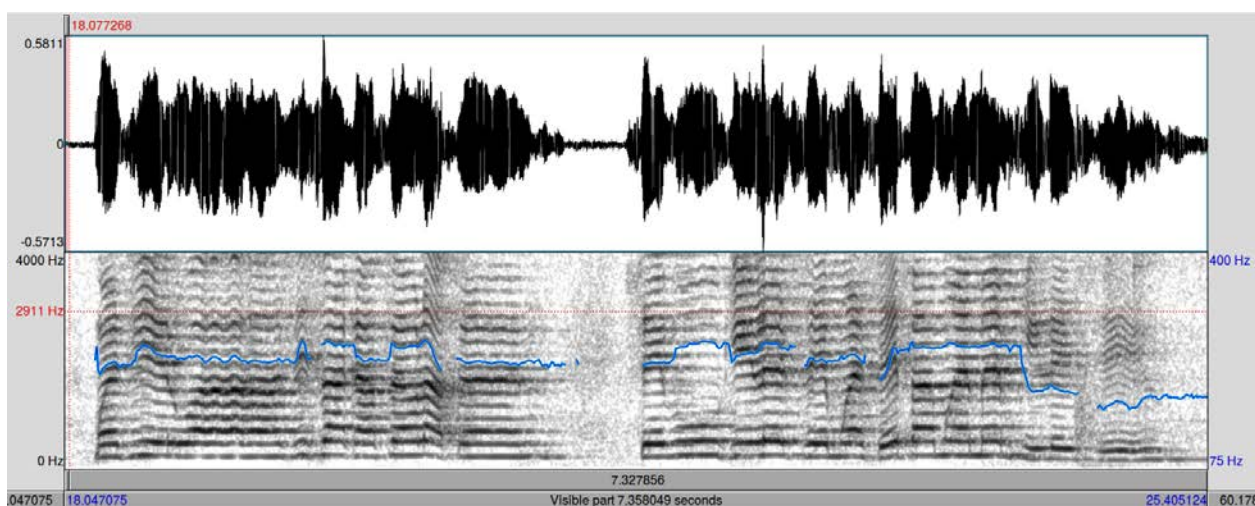
Dans cette chanson, les deux premières parties observées dans la version parlée sont fusionnées en une seule

4 . c'est-à-dire que la dérivée est quasi constante

5 . Pour plus de détail sur les mécanismes laryngés, se reporter à [5]



**Figure 3.** Extrait de la chanson *Fanswémé* déclamé par le chanteur JJ : “*Sé vou ki lésé mwen sé pa mwen menn ki léséw*”



**Figure 4.** Extrait de la chanson *Fanswémé* chanté par le chanteur JJ : “*Sé vou ki lésé mwen sé pa mwen menn ki léséw*”

(trois parties voisées). La dernière partie comporte quatre parties voisées. La  $F_0$  ne varie que très peu au sein d’une même partie (3.3 st et 8.2 st).

Parmi les éléments remarquables du voisement, nous pouvons citer de même l’utilisation du vibrato, notamment lors des tenues longues. La présence de mordants est également importante juste avant une transition. Nous pouvons également trouver des glissandi vers les fréquences hautes en début de phrase et vers les fréquences basses en fin de phrase. Une des caractéristiques de cette chanson est son caractère voisé : au sein d’une même phrase les durées des parties non voisées sont extrêmement courtes (de l’ordre de 0.1 s dans l’extrait parlé et moins de 0.05 s dans l’extrait chanté). Sans doute, une partie des consonnes non-voisées de l’extrait parlé sont transformées en consonnes voisées (par exemple /s/ vers /z/ dans l’extrait ci-dessus).

## 5. CONCLUSION

De l’analyse qui précède, nous constatons un fait qui se retrouve dans la plupart des langues : il existe une différence notable entre la voix parlée et la voix chantée. Pour l’ensemble du corpus des chansons collectées en Guadeloupe, on observe une augmentation du taux de voisement dans le chant. Celui-ci est principalement lié à l’allongement de la durée des voyelles et au voisement de phonèmes inter-voyelles qui ne sont pas voisés *a priori* dans la parole. Une étude plus fine qui s’appuie sur les spectrogrammes de deux chansons, montre que l’allongement des voyelles se traduit par l’utilisation du vibrato. Nous avons également observé la transformation de consonnes non-voisées en consonnes voisées lorsque l’on passe de la parole au chant. Les parties non-voisées ont tendance à être plus courtes dans le chant que dans la parole. L’utilisation de mordants entre deux voyelles consécutives a pour effet de lier deux parties voisées *a priori* distinctes.

Ce type de mordant supérieur ou inférieur, d'intervalle variable, semble être un trait caractéristique du gwoka et se retrouve chez beaucoup de chanteurs. Il semblerait que dans le gwoka, la différence entre le chanté et le parlé s'observe notamment au niveau de l'articulation. Il serait intéressant de pouvoir comparer les résultats obtenus sur le gwoka avec d'autres musiques traditionnelles. Le chant implique beaucoup plus l'utilisation des cavités nasales ; il serait intéressant de s'interroger sur la place de la nasalité dans le chant gwoka et de considérer l'impact de cette dernière dans le voisement.

## 6. REMERCIEMENTS

Les auteurs tiennent à remercier le Professeur Jean-Marc Chouvel pour ses conseils sur l'étude et l'analyse du gwoka et également les chanteurs Guadeloupéens de gwoka qui ont participé à la collecte du corpus.

## 7. REFERENCES

- [1] Ambrazevičius, R. and Leskauskaitė, A. "Effect of spoken dialect on singing technique in lithuanian traditional music", *Conference on Interdisciplinary Musicology*, 2007.
- [2] Boersma P. et Kovačić G., "Spectral characteristics of three styles of croatian folk singing", *Journal of Acoustic Society of America*, vol. 119 (3), pp. 1805-1816, 2006.
- [3] Castellango M., "Perception(s) de la voix chantée : une introduction" (chap.3), dans *La voix chantée : entre science et pratiques*, De Boeck, pp. 240, Voix, parole, langage (Solal), 2014.
- [4] Delumeau F., "Une description linguistique du créole guadeloupéen dans la perspective de la génération automatique d'énoncés", *Thèse de Doctorat*, Université de Nanterre - Paris X, 2006.
- [5] Henrich N. "Physiologie de la voix chantée : vibrations laryngées et adaptations phono-résonnantes", Dans *La voix parlée et la voix chantée - 40èmes Entretiens de Médecine physique et de réadaptation*, Montpellier, France, 2012.
- [6] Henrich N., "Etude de la source glottique en voix parlée et chantée", *Thèse de doctorat*, Université de Paris VI, 2001.
- [7] Lindestad P.Å., Södersten M., Merker B., Granqvist S., "Voice source characteristics in mongolian "throat singing" studied with high-speed imaging technique, acoustic spectra, and inverse filtering", *Journal of Voice*, vol. 15, No. 1, pp. 78-85, 2001.
- [8] Livingstone S.R., Peck K. et Russo F.A. "Acoustic differences in the speaking and singing voice", In *Proceedings of Meeting Acoustics*, 19, 2013.
- [9] Mendes A.P., Rodrigues A.F., Guerreiro D.M., "Acoustic and phonatory characterization of the fado voice", *Journal of Voice*, vol. 27, No. 5, pp.655.e9-655.e15, 2012.
- [10] Sainton J.F., "Les langues créoles à base lexicale française de la Caraïbe : phonétique, phonologie et variation", *Thèse de Doctorat*, EPHE, Paris, 2006.
- [11] Sitchet P.E. et Tahon M., "De l'intérêt d'un enseignement de l'analyse musicale d'une œuvre à travers différents prismes. Analyses croisées de deux pièces musicales du répertoire gwoka de la Guadeloupe.", *Journées d'Analyses Musicales*, 2015.
- [12] Sundberg J., "The Acoustics of the Singing Voice", *Scientific American*, 236 (3), 1977.
- [13] Tahon M. et Sitchet P.E., "Interest of a mixed approach combining paradigmatic method and signal processing. Case study : Analysis of two musical pieces of gwoka from Guadeloupe", In *International Colloquium : Innovant tools and methods for music and signal processing teaching*, 2015.

## Annexes

### Phonétique du créole Guadeloupéen

A	B	C	D	E	F	G	I	J	K	L	M
a	be	af	de	ə	ɛf	ge	i	ʒe	ka	ɛl	ɛm
N	O	P	R	S	T	U	V	W	Y	Z	
ɛn	o	pe	ɛr	ɛs	te	y	ve	du've	i'grɛk	ze	

**Tableau 3.** Alphabet utilisé en créole Guadeloupéen et prononciation des lettres (IPA).

a	an	ann	ayi	b	ch	d	e	en	enn	eu	é	éyi
a	ā	ān	aii	b	ʃ	d	ə	ɛ̃	ɛ̃n	œ	e	éi
è	f	g	i	in	j	k	l	m	n	o	on	onn
ɛ	f	g	i	in	ʒ	k	l	m	n	o	ō	ōn
ou	oun	ò	p	r	s	t	u	v	w	wa	y	z
u	un	ɔ	p	r	s	t	y	v	w	wa	j/i	z

**Tableau 4.** Les phonèmes utilisés en créole Guadeloupéen et leur prononciation (IPA).

## Paroles des chansons (extrait analysé en italique)

### Kan sirenn la sonnè :

**Refrain.** *Kan sirenn la sonnè / An ka mandé ka ki pasé*

1. An sèl plèw a Mownalo / Sé mè Koko ki désédé
2. An sèl plèw a Mownalo / Sé mè Koko ki désédé, ka sa yé
3. Lé répondè kanni watché lanmen / Sé pou mwen di zót sa ki pasé, jouwa
4. Pi bon mè a la Gwadeloup / Ki désédé, jouwa
5. Wo / An té a Mownalo  
An téka pasé / Kan sirenn la sonnè  
An vwè jandab / Bó la jandabri  
Sékirité / E tout anplwayé  
Yo pwan dèwó / Mèt yo ka kouri  
Mwen menm osi / An vwè labé  
Pèd képi a yo / An vwè dirèkté  
Sóti an Krédi agrikol / Météy ka kouri  
An lari / Sékirité  
E tout anplwayé / Yo pwan dèwó  
Varé koté Janpól / Lè an rivé koté Janpól  
An vwè tout moun / Moun té ka manjé  
Fouchèt a yo an men a yo / Yo pépa palé  
An vwè on pati / Ka jouwé domino  
Yonn pozé doub sis / Tout moun hélé « boudé »  
E mwen menm hélé « boudé » / An pati a Kokoyé  
Lèw vwè an rivé a Kokoyé / On nonm si on pyé koko  
Ka tchouyi koko / I jété kó ay atè  
Lèw vwè i rivé si plato la / An kouri kotéy  
An ka mandé ka ki pasé / Mandé mwen ka ki pasé  
Sé mè Koko ki désédé ka sa yé
6. Wo Vélo / Sé mè Koko ki désédé Vélo
7. Wo / Tout mè Gwadeloup o  
Kouté / Mè Koko  
Sété on bon mè / Lè i tchouyé on bèf  
I té ka séparéy / Pou tout pèp a li  
Viann a zo / Viann san zo  
Ou ni viann a zo / Ou ni viann san zo  
Ou tin on pati mè / Ka tchouyé on bèf  
An diw yo ka tchouyé on bèf o / Ka tchouyé on bèf  
On pati ka ni viann a zo / Dót pati patini ayen  
Pa menm zo a machwa la / Maléré paka trapé jouwa
8. Lé répondè kanni chéri la vwa / Sé pou mwen di zót sa ki pasé jouwa
9. Pi bon mè a la Gwadeloup / Ki désédé jouwa

### Fanswémé

**Refrain.** Oulélé ladéladé a dé lala

Ou lélé ladéladé a lalaladé

Oulélé ladéladéladélala

Oulélé ladéladé ladé lalalalalala

1. Mwen di Elwa si sa ka fèw lapenn,  
*Sé vou ki lésé mwen sé pa mwen menn ki léséw*  
Ay di lé vwazinaj sé vou ki lésé mwen  
E malgré tou sa kon sa  
Ou ka di vyé mo si mwen
2. Mari an mwen sé on maren péchè,  
Mwen sé on machann pwason  
Mwen ka pati si lè mawché  
E Tré an mwen balans an mwen asi tèt an mwen  
Lé konbóch ki ka véyé mwen  
Ka gadé mwen si lé koté