

SOMMAIRE

REMERCIEMENT	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION.....	7
PARTIE I.....	13
I A: APPROCHE CONCEPTUELLE DE L'OBJET D'ÉTUDE: TRADITION, CRÉATION, INNOVATION ET REFORMULATION DES PRATIQUES	13
I B: MÉTHODOLOGIE: TERRAIN, RESSOURCES, OUTILS ANALYTIQUES, ÉCRITURE.....	41
PARTIE II	50
II A : LA PROBLÉMATIQUE DE L'ENGAGEMENT DANS LES PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE.....	50
II B : RÉSISTANCE CULTURELLE ET CRÉATION MUSICALE	52
II C : LIEUX, ESPACES ET SITUATIONS DE PRATIQUE COMME VECTEUR DE CRÉATION: LE CARNAVAL ET LES PRATIQUES DE RUE COMME LIEUX PRIVILÉGIÉS DE LA MODERNITÉ	67
II C 1 : PLONGÉE AU CŒUR DE TANBOU BÒ-KANNAL.....	70
PARTIE III	75
III A : PLONGÉE AU CŒUR DES PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE	75
III B : L'INFLUENCE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES, DÉVELOPPEMENT DE LA FACTURE INSTRUMENTALE, APPARITION DE NOUVEAUX INSTRUMENTS DANS LES CRÉATIONS MUSICALES	89
III C : PERSPECTIVES DE RECHERCHE SUR LES PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE DU CONTEMPORAIN	96
CONCLUSION	98
ANNEXES	101
BIBLIOGRAPHIE	108
WEBOGRAPHIE.....	112
DISCOGRAPHIE.....	113
VIDEOGRAPHIE	114
TABLE DES MATIERES	115

INTRODUCTION

Le début des années 1970 a vu le paysage musical de la Martinique et de la Guadeloupe quelque peu bouleversé. Cela est dû particulièrement à l'arrivée, dans l'industrie du disque et de la scène, des formes et esthétiques musicales inédites. Suffisamment différentes de ce qui était proposé jusque-là, elles ont attiré l'attention de ceux qui observent, de près, l'activité musicale de ces deux territoires. Il y avait alors comme un foisonnement « baroque » de créativité et d'expérimentations, tant au niveau de la matière musicale elle-même qu'à celui des combinaisons orchestrales. Il n'en était pas moins des postures éthiques de musiciens engagés, avec conviction, dans des voies et horizons divers. Orchestres, musiciens et compositeurs, comme producteurs et ingénieurs de sons, tous ouvraient une période charnière de l'histoire musicale des Antilles.

Cette vague musicale, initiée par des musiciens créateurs novateurs, semble répondre à l'invitation de prise de conscience culturelle et identitaire initiée à travers la poétique et la compréhension des œuvres des auteurs de la littérature postcoloniale, en particulier des caribéens Césaire, Fanon, Glissant et Condé, pour ne citer qu'eux.

A travers leur contenu compositionnel, les créations musicales résultantes ne répondent nullement, ce à des degrés divers, aux normes et aux canons dictés par les modèles européens.

Ce processus, enclenché pendant cette période charnière se poursuit encore aujourd'hui autour d'expériences musicales également singulières. C'est le cas de celles menées par le pianiste martiniquais Hervé Celcal, ou encore par le groupe IXORA de Nico Gernet. A ces singulières expériences musicales, quelques autres mouvements, tels que le Gwo Ka-légliz et Bèlè Légliz¹, et bien d'autres encore, puisque la liste les concernant n'est pas ici exhaustive.

¹ Pratiques musicales, chorégraphiques et langagières qui s'appuient sur les cultures des noirs esclaves et descendants d'esclaves dans le la liturgie chrétienne à la Martinique (bèlè légliz) et à la Guadeloupe (gwoka légliz) qui émerge à la charnière des XX et XXIèmes siècles.

A travers les exemples du Gwo Ka², du bélè³ et de la haute-taille⁴, ce mémoire traite de ces créations musicales qui façonnent le contemporain antillais. Par ce truchement, nous entendons mettre en lumière le rôle essentiel que jouent ces trois traditions séculaires dans les processus de renouvellement des pratiques musicales à la Martinique et à la Guadeloupe. J’espère démontrer ainsi qu’il existe un véritable socle au sein duquel puise une grande majorité de musiciens pour construire leurs propres musiques. Les musiques du contemporain caribéen sont toutes ces créations musicales antillaises, qui émergent dans les sociétés d’aujourd’hui et qui ont un lien fort avec la tradition. Elles se démarquent des autres, comme cadence⁵ et zouk⁶, pour ne citer ces deux cas des plus fameux, qui ne prennent pas autant d’ancrage sur les traditions musicales anciennes précitées. Ces pratiques musicales du contemporain antillais ne correspondent pas non plus à ce que l’on nomme musique contemporaine. Cette dernière renvoie à des réalités plutôt formelles, sociales et institutionnelles déjà suffisamment connotées. Par conséquent les musiques du contemporain antillais ne doivent, encore moins, être amalgamées avec la musique contemporaine « occidentale » qui existe depuis plusieurs décennies (seconde moitié du XX^e siècle).

² Le Gwoka est une pratique musicale, chorégraphique et langagière guadeloupéenne élaborée par les esclaves noirs et leurs descendants. Le Gwoka, en tant que fait social, touche à l’ensemble de l’organisation sociale (culte, vision du monde, activités économiques et secteurs de production, activités quotidiennes, pratiques sanitaires et thérapeutiques, lutte corporelle, divertissement, etc.).

³ Le Bélè est une pratique musicale, chorégraphique et langagière martiniquaise élaborée par les esclaves noirs et leurs descendants. Le Bélè en tant que fait social touche à l’ensemble de l’organisation sociale (culte, vision du monde, activités économiques et secteurs de production, activités quotidiennes, pratiques sanitaires et thérapeutiques, lutte, divertissement, etc.).

⁴ La haute-taille est une pratique chorégraphique et musicale martiniquaise qui résulte d’un processus de création dynamique à partir duquel le genre contredanse/quadrille français est ré-élaboré par les esclaves noirs et leurs descendants, vers le milieu du XIX^e siècle. Elle devient l’un des principaux marqueurs identitaires des nouvelles socialités paysannes des nouveaux libres noirs, après l’abolition de l’esclavage dans la région du centre sud de la Martinique (Le François, Le Saint-Esprit, Le Vauclin, Le Lamentin, Ducos, et Le Robert).

⁵ La cadence est un genre musical en vogue à la Martinique dans les années 1970-80, au sein duquel on retrouve des éléments de musique haïtienne, martiniquaise, guadeloupéenne, voire même de la grande Caraïbe.

⁶ Le zouk est un genre musical martiniquais et guadeloupéen qui émerge dans ces deux territoires, mais également au sein de la diaspora antillaise en France, aux débuts des années 1980. Le zouk s’appuie à la fois sur des musiques traditionnelles de ces deux territoires (chouval-bwa, musique de rue, quadrille, etc.) sur des formes nouvelles de la seconde moitié du XX^e siècle (cadence, compas haïtien, etc.) mais également sur des éléments de musique pop et rock.

Mais d'où m'est venue l'idée de faire de ces musiques mon sujet de recherche ? Je suis musicien clarinettiste, interprète et compositeur. À l'image de nombreux acteurs sociaux, qui ont fait de l'art leur profession, et plus singulièrement les musiciens, je déplore le manque d'organisation de ce secteur d'activité aujourd'hui en Martinique. Actuellement, il n'y existe effectivement aucun projet, de volonté politique affirmée, qui ambitionnerait de structurer les arts, tant au niveau de la formation, de l'enseignement que de la professionnalisation.

Aujourd'hui, ceux qui ont décidé de se consacrer à la recherche, se rendent bien compte du vide en matière notamment de littératures artistiques, contrairement aux mêmes secteurs en France hexagonale, et plus près de nous, dans les autres pays de la Caraïbe.

Parmi les conséquences de ce vide culturel, il y a un manque de reconnaissance et de représentativité des cultures martiniquaises et guadeloupéennes singulièrement dans l'espace caribéen, et plus globalement dans les Amériques, ainsi que hors de ces frontières, d'une manière générale. Aussi est-il évident que tout cela affecte les manières de se représenter soi-même, tant individuellement que collectivement au niveau de nos territoires déjà. Par ailleurs, beaucoup de nos artistes musiciens, dans leurs démarches professionnelles, ont tendance à sublimer la culture des autres plutôt que de subjectiviser valoriser la leur.

La plupart des écrits qui ont été produits et diffusés sur les cultures musicales martiniquaises et guadeloupéennes ont essentiellement été l'œuvre de chercheurs extérieurs. Ces productions se font, dans bien des cas, sans interroger les locaux, ni qu'ils aient à donner leur avis. L'un des objectifs poursuivis à travers ce mémoire est de proposer aussi aux jeunes étudiants, de la matière pour leurs recherches futures, dans le domaine de créations musicales. Ce domaine est encore trop peu exploré par nous-mêmes au sein de nos territoires encore impactés par la colonisation, et où les modèles, les normes de créations sont encore trop alignés sur les canons européens.

En précurseur, je propose de traiter ce sujet des créations musicales sous cet intitulé : *Les créations musicales du contemporain antillais. Bèlè, Gwo Ka, Haute-taille*. Il allie et sous-tend des thématiques qui, outre la question de la création – au sens large du terme - notamment soulèvent des problématiques aussi cruciales que celles du rapport de la culture à la société, de l'homme avec ses différents environnements (sociétal, naturel, spirituel), du rapport de ce dernier à la vie. Les divers questionnements sous-jacents sont tout autant d'une importance capitale à plusieurs titres. Le Gwo Ka, le bélè comme la haute-taille sont au cœur de ces thématiques.

Dans mes questionnements de départ, il y en a une qui est au centre de mes préoccupations et sous-tend l'hypothèse de base de ma problématique. La voici : quelles sont les raisons qui poussent des musiciens, et de manière plus générale des artistes, à fabriquer du nouveau, en s'appuyant sur des traditions fortes de leurs territoires ?

J'ai entamé cette recherche avec plusieurs hypothèses. Voici pêle-mêle celles qui figuraient à ce stade de mon travail.

La première hypothèse consistait à dire que la valorisation des cultures musicales des noirs « dites nègres » ne pouvait provenir que des musiques aux tambours ayant une filiation très forte avec l'Afrique. Ce qui est le cas du bèlè et du Gwo Ka.

Ce mémoire m'a permis de modifier mon point de vue, dès que j'ai été confronté sur le terrain à des artistes comme Manuel Césaire, dès que je me suis penché sur la musique de Dédé Saint-Prix, et enfin dès que je me suis intéressé aux idées et travaux de mon tuteur de mémoire David Khatile sur la haute-taille. Manuel Césaire fait de la rencontre des cultures musicales africaines, martiniquaises (bèlè, quadrille, haute-taille, biguine, etc.) et européennes (musique classique) une source intarissable pour la création et le renouvellement des formes et des esthétiques musicales. L'expérience de Dédé Saint-Prix démontre bien que haute-taille, Chouval-Bwa traditionnel s'entremêlent, se croisent et s'entrecroisent. Il devenait difficile d'établir des frontières étanches entre ces traditions musicales.

Une autre de mes hypothèses de départ était qu'à travers les processus de création et de renouvellement de la musique, on pouvait lire les périodes charnières de l'évolution des mentalités et des mouvements sociaux à la Martinique et en Guadeloupe. Cette hypothèse a pu être renforcée au point de devenir une idée force de ce mémoire. En effet, le travail d'analyse à partir des données de l'enquête de terrain, l'étude de l'œuvre musicale et littéraire de Gérard Lockel m'ont entre autres permis de valider mon postulat de départ.

Une autre hypothèse me tenait à cœur. Il s'agissait de dire que l'analyse des procédés musicaux (les procédés compositionnels, les choix d'orchestration, choisir un instrument plutôt qu'un autre, etc.) dans les processus de création ne pouvait être déconnecté des considérations éthiques, politiques ou idéologiques. J'ai pu, tout au long de ce mémoire, en faire la démonstration en faisant à chaque fois que cela me paraissait pertinent, le lien entre les critères musicaux qui touchent à l'esthétique, la forme et ceux qui étaient motivés par l'engagement idéologique, la résistance culturelle, etc. L'enquête de terrain a été orientée dans ce sens. Je ne me suis pas contenté de questionner des informateurs comme Nico Gernet, Manuel Césaire ou

encore Casimir Jean-Baptiste sur les seules raisons musicales de leurs choix compositionnels par exemple. Je me suis intéressé à l'expérience de création comme un processus au sein duquel un/des individu(s) s'engage(nt) pour construire quelque chose de nouveau.

Enfin, je voudrais parler d'une idée qui s'est consolidée chemin faisant dans ce mémoire. Il s'agissait du rapport à la création chez des artistes qui viennent au départ de pratique musicale traditionnelle. Comment pouvait-on être à la fois un musicien traditionnel et un avant-gardiste ? Qu'est-ce qui poussaient des musiciens de la tradition, souvent très engagés dans la défense des valeurs traditionnels, des mémoires et héritages de leur territoire, à chercher à développer des formes musicales nouvelles ?

Voilà posés un certain nombre d'hypothèses qui sont au départ de cette aventure et qui vont orienter en partie ses choix et son cheminement.

Pour traiter les données qui en découlent, j'organise mon travail autour de trois grandes parties.

La première, intitulée, *Approche conceptuelle de l'objet d'étude : tradition, création, innovation et reformulation des pratiques*, pose les bases conceptuelles, méthodologiques et sociohistoriques à partir desquelles je vais développer mon argumentaire et confronter mes connaissances aux travaux et recherches existants.

La seconde partie, *La problématique de l'engagement dans les processus de création musicale*, traite des enjeux sociaux, politiques, idéologiques, esthétiques qui sous-tendent les expériences de création donnant naissance aux formes musicales nouvelles. Je cherche notamment à comprendre quelles sont les postures des ceux qui sont à l'initiative de ces mouvements et dans quels contextes sociaux agissent-ils ?

Enfin, la troisième et dernière partie, nommée *Plongée au cœur des processus de création musicale*, propose une plongée au cœur de certains processus de création afin de saisir les mécanismes, les expérimentations, les motivations, les postures esthétiques et/ou éthiques, politiques et/ou esthétiques, les contextes sociaux et historiques, les aléas des rencontres et des événements, qui peuvent conduire à faire émerger les fameuses formes nouvelles, mais

également à produire de « l'écart par rapport à l'existant »⁷ et à faire preuve d'audace artistique⁸.

⁷ La notion de l'écart est développée par David Khatile dans un certain nombre d'écrits sur l'esthétique des pratiques de l'oralité martiniquaise (le conte martiniquais, la haute-taille, le danmié, etc.).

⁸ La notion d'audace est mise en avant par le professeur Dominique Berthet dans ses travaux de recherche sur l'esthétique en arts, ainsi que dans ses enseignements universitaires.

PARTIE I

I A : APPROCHE CONCEPTUELLE DE L'OBJET D'ÉTUDE : TRADITION, CRÉATION, INNOVATION ET REFORMULATION DES PRATIQUES

Les problématiques appréhendées dans ce mémoire touchent à la fois aux notions de tradition, d'innovation, de création dans le cadre des dynamiques, conduisant au renouvellement des cultures musicales dans un territoire, en l'occurrence la Martinique, et à un degré moindre la Guadeloupe, qui me serviront d'exemples illustrateurs. Il est donc important, qu'en amont de l'argumentaire, que je traite d'abord les notions et concepts sous-jacents qui, tout au long de mon propos, permettront d'élucider l'objet de mon étude. Ces notions et concepts, étant par ailleurs étroitement liés au dit objet d'étude, feront l'objet d'une attention particulière et d'un examen rigoureux, en me focalisant, pour ce travail, sur des précisions nécessaires. Dans la partie introductory de notre argumentaire, nous allons également présenter les traditions sur lesquelles nous nous appuyons pour aborder les problématiques de renouvellement, de création et/ou de variation dans le(s) domaine(s) des pratiques musicales.... Une fois présentées les traditions Bèlè, Gwo Ka et Haute-Taille, nous parcourront les principales expériences de renouvellement des cultures musicales étudiées dans ce mémoire. Ainsi, le développement de mon argumentaire pourra, par la suite, s'appuyer sur des bases et ressources qui ont fait l'objet d'une présentation sérieuse.

I A 1 : ÉTUDE DES CONCEPTS ET CHOIX DU SUJET

Le but est de montrer, à travers l'existant, la diversité et la vitalité de la création musicale du contemporain antillais (Martinique et Guadeloupe). Il s'agit là d'esthétiques musicales qui s'appuient et s'inspirent des pratiques musico-chorégraphiques que sont le Bèlè, le Gwo Ka et la Haute-Taille. Cela nous amène à questionner ces processus de création, qui font appel à des motivations et critères aussi divers que ceux de la résistance et de l'engagement, pour ne citer les deux principaux, ce, d'un point de vue de la forme et/ou de la posture idéologique ou encore de l'audace de la part des artistes insulaires en quête d'affirmation identitaire. Comment ces postures artistiques font-elles alors sens, dans des espaces culturels post-coloniaux, post-esclavagistes ? Ces expériences artistiques ne révèlent-elles pas, aux Antilles, des manières de

construire de nouveaux codes de mode de vie et de nouveaux référentiels sous-jacents, en opposition aux affres de la colonisation, dans une époque post-coloniale où un grand nombre des actes de création étaient basés sur les canons et les modèles européens.

Ce sont la place et le rôle que jouent les traditions dans le renouvellement des musiques à la Martinique et à la Guadeloupe que nous interrogeons. Tous ces questionnements sur le lien entre passé et présent dans le champ musical antillais, nous conduit à interroger les processus qui, nous le rappelons et le soulignons à nouveau, conduisent à l'émergence de pratiques musicales nouvelles, tant du point de vue du genre et de la structure musicale que des ancrages sociaux, symboliques voire philosophiques. Qu'est-ce qui motivent les musiciens à inventer et/ou réinventer de nouvelles formes de musiques ? Comment s'appuient-ils sur les traditions de leurs territoires, et par quels moyens opèrent-ils ?

Pour une première tentative de réponse, je me réfère à l'éclairage apporté par le philosophe et écrivain martiniquais Edouard Glissant sur les dynamiques de renouvellement des pratiques musicales à la Martinique, après les mutations sociales des années 1960-70. Ces mutations marquaient le recul de la tradition dans l'organisation sociale, autant dans les campagnes qui, alors, se vidaient de leurs forces vives que dans les villes qui voyaient, en revanche, s'enrichir des flux de nouveaux arrivants.

« Ainsi de s'être ouverte à la caraïbe a poussé la musique martiniquaise à des projets de renouvellement. Elle ne remplacera certes pas ainsi la nécessité fonctionnelle qui droit soutenir toute musique collective et populaire. Mais il est possible que cette ouverture autorise des enrichissements et des complicités qui permettront de supporter le non-enracinement, de sauter par-dessus le néant actuel »⁹. On peut y voir une lecture de Glissant sur le paysage musical martiniquais. En effet, les années 1960-70 sont profondément marquées par l'influence des cultures musicales cubaines, portoricaines et vénézuéliennes. De nombreux courants musicaux martiniquais qui insufflent un vent nouveau puisent en partie dans les sources caribéennes et continentales américaines. Francisco qui va profondément modifier la musique martiniquaise, dès le début de la deuxième moitié du XX^e siècle, avec des formes nouvelles où le piano et les percussions du bèlè et du Danmié sont convoqués pour donner naissance aux genres *biguine lélé* dit aussi « bélia-mazouké »¹⁰.

Dans son sillage, Henri Guédon puis d'autres comme la Perfecta, vont en faire autant.

⁹Edouard, GLISSANT, *Le discours antillais*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1997, p. 386.

¹⁰Dominique, CYRILLE, *Francisco, maestro créole*, Fort-de-France, Éditions Sim'Ln, 1997, p. 32.

Mais pouvons-nous dire pour autant que ces mises en relation avec la Caraïbe et l'espace continental des Amériques, autour des phénomènes d'emprunts pour développer de nouvelles formes musicales martiniquaises, viendraient réellement répondre au recul prononcé de la tradition aux Antilles, en général, et par conséquent des musiques au tambour, particulièrement à la Martinique ?

Il importe de noter que les traditions ne structurent plus, autant jadis, l'organisation de la vie sociale. Aussi sont-elles de moins en moins assignées à des fonctions majeures et structurantes. C'est ce qui fait dire à Glissant que :

« Mais la solution antillaise est peut-être une fuite en avant. Il faut « faire des choses » dans son pays, pour pouvoir le chanter. Sinon l'activité musicale devient pratique névrotique d'engourdissement, où l'on retrouve à tout coup les « facilités » submergeantes dont nous parlions au début de cet exposé »¹¹.

Ne doit-on pas voir là, des phénomènes et processus, sommes toutes, naturels dans l'histoire des cultures musicales, à savoir la circulation et l'échange entre les cultures musicales à travers les territoires comme vecteur de création dynamique ?

Ce que dit Glissant est vrai pour la première moitié du XX^e siècle, avec les esthétiques musicales développées notamment par Stellio, Léardée et bien d'autres encore. Les influences caribéenne et continentale américaine (Vénézuela, Cuba) y sont déjà bien marquées.

La question qui semble se poser ici est la suivante : la musique à travers ses expériences ne rend-elle pas mieux compte des réalités d'un territoire, ce, par-delà les dispositifs institutionnels et politiques qui le structurent ?¹² C'est-à-dire que, la musique, à l'image d'autres pratiques artistiques, peut servir à exprimer ce que sont les Martiniquais, les Caribéens, les Américains, ayant des filiations différenciées (africaines, amérindiennes, européennes et asiatiques, entre autres), ce, par-delà le colonialisme et le post-colonialisme. A ce propos, les Martiniquais comme les Guadeloupéens puisent dans les foyers culturels qui leur plaisent. Ils font des choix motivés par des critères qui leur semblent importants. Ils s'engagent et font preuve d'audace, pour faire émerger du nouveau, à partir des éléments de la tradition, en s'appuyant sur la tradition.

¹¹ Edouard Glissant, *Le discours antillais*, op.cit. P. 386.

¹² Conversation à bâtons rompus avec David Khatile communication privée le 12 février 2016.

Qu'en est-il alors de la notion de la tradition.

- ***La notion de tradition***

La notion de tradition est donc centrale dans cette recherche. Lorsqu'on évoque les traditions culturelles, on fait souvent l'économie de préciser de quoi il s'agit précisément, peut-être parce qu'elle serait entrée dans le langage commun, ce, au-delà même de vocabulaire scientifique. Pour ma part, nous allons tenter de préciser le cadre conceptuel à l'intérieur duquel j'emploie la notion de tradition.

Plusieurs critères sont incontournables pour qu'une pratique culturelle ou un savoir puissent prétendre entrer dans la catégorie « tradition », et bénéficier ainsi du statut et de la représentation qui l'accompagnent.

Tout d'abord la tradition renvoie à un savoir qui comprend des manières de faire, mais également des techniques, qui ont été éprouvées et qui, par conséquent, sont dotées d'une efficacité reconnue par un certain nombre de personnes. La musique *bèlè*, par exemple, est une tradition, parce qu'entre autres, elle renvoie à un savoir musical qui englobe des manières de construire un jeu musical qui a une cohérence, s'appuie sur des techniques de jeu (*tambour*, *ti-bwa*, chant), mais aussi sur un ensemble de connaissances musicales, ainsi que des logiques et des mécanismes, qui structurent, à la fois, l'ensemble du jeu des instruments et te celui chaque instrument indépendamment.

Bien entendu, cela ne suffit pas pour faire « tradition ». Il faut aussi que ce savoir ait une historicité, et qu'il se soit transmis sur plusieurs générations. Cela veut dire que, toutes les traditions ont connu un état antérieur à leur statut de tradition. Donc, il n'y a pas de tradition sans transmission culturelle, sans lien entre plusieurs générations. C'est une des raisons pour lesquelles, sur un territoire quelconque ou dans un milieu donné, les gens accordent autant d'importance aux traditions, parce que celles-ci lient les générations, servent du ciment sociohistorique. La transmission c'est, en même temps, un des principaux ressorts des sociétés humaines. On évoque ou on parle souvent, à ce sujet, de la transmission par imitation ou de la tradition par mimétisme. Si cette manière de faire existe et est présente, *a fortiori* dans les sociétés avant la seconde moitié du XX^e siècle, les traditions ne se transmettent pas pour autant

fidèlement telle quelle, ainsi que le remarque le philosophe Olivier Morin qui souligne que : « nous déformons, nous réinventons, nous oublions, nous sélectionnons »¹³.

Un autre critère revêt beaucoup d'importance, c'est que les traditions circulent aussi dans l'espace (un territoire, un micro-territoire, plusieurs territoires) à une même période. C'est-à-dire que plusieurs personnes les partagent. Par exemple, le *Gwo Ka* est répandu sur le territoire guadeloupéen, et y offre à travers sa pratique des occasions de partage social à ceux qui s'y adonnent. C'est aussi une manière de faire société. Cela ne veut pas dire que toutes les traditions sont pratiquées par tous, mais qu'elles se donnent à partager, soit dans un milieu donné, soit au-delà de leurs milieux de pratique habituelle. Le sociologue français Gérard Lenclud le souligne fort justement dans un de ses articles sur le sujet¹⁴.

Lorsqu'on évoque les traditions, on a tendance à les associer aux milieux ruraux, aux sociétés qui précèdent l'époque dite moderne. Si cela est en partie vrai, il ne faut pas perdre de vue, que le propre des sociétés humaines, c'est de produire des manières de faire, des savoirs qui se partagent dans des situations et des lieux donnés, et surtout qui vont se transmettre dans le temps, au fil des générations. Par conséquent, les sociétés modernes et urbaines fabriquent elles aussi des traditions. Pour illustrer mon propos, nous prenons l'exemple des musiques de carnaval, telles qu'elles ont été développées autour des instruments à percussion (idiophones et tambours à membranes, avec des peaux naturelles), qui sont traitées dans ce mémoire, notamment avec le groupe Tanbou Bò-Kannal (TBK). Ces instruments ont aujourd'hui près de cinquante ans d'existence. Et les musiques de carnaval, qui en découlent, sont nées dans l'urbanité de l'En-Ville (Fort-de-France). Sur ce cas, on pourra dire, dans quelques années, que ces musiques sont bien une tradition musicale martiniquaise, puisqu'elles auront été durablement transmises sur plusieurs générations (au moins trois, si on considère qu'une génération renvoie à peu près à une vingtaine d'années).

Les traditions sont dans bien des cas, associées à des situations sociales données, voire à des cadres sociaux et des temporalités précis, tels que le carnaval, la musique liée au travail de la terre comme le *lasotè*¹⁵ à la Martinique, et la liste des exemples n'est pas exhaustive.

¹³Olivier, MORIN, *Comment les traditions naissent et meurent*, Paris, Editions Odile Jacob, 2011, p. 12.

¹⁴ Gérard, LENCLUD, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », in *Terrain.revues.org, Revue d'ethnologie de l'Europe*, n° 9, 1987, 13 p., Paris 1992. <http://terrain.revues.org/3195>, consulté le 08 février 2016.

¹⁵ Le lasotè est une activité sociale autour du travail de la terre qui se déroule dans une partie de la région du Nord-Caraïbe de la Martinique (Fonds Saint-Denis, Bellefontaine, Le Carbet, etc.) au sein de laquelle on retrouve des

Ce que l'on peut retenir de la tradition c'est ce lien qu'elle entretient entre le passé et le présent. Lenclud le souligne, en disant qu'elle sert aussi à « fournir au présent une caution de ce qu'il est »¹⁶.

Construire le présent et mettre en perspective le futur, en s'appuyant sur les traditions, montre bien, qu'en plus de la relation passé-présent, c'est du bien futur, dont il s'agit également.

Aussi les sociétés humaines sélectionnent-elles les traditions qu'elles souhaitent conserver ou revigoriser. Pour ce faire, elles puisent dans le passé le pavillon qui lui convient », afin « d'affirmer leur différence et, par là même, d'asseoir leur autorité »¹⁷

Il faut également souligner que la notion de tradition est souvent opposée, à tort, à celle d'innovation. Dans la vie d'une tradition musicale, il y a souvent ceux qui s'estiment être des « puristes », et ceux qui ne se l'estiment pas. Cette dichotomie est, dès le départ, biaisée, parce que les traditions ne sont pas fixes. Ce qui les caractérisent, c'est surtout la capacité qu'ont leurs acteurs, ou certains d'entre eux, à faire évoluer des pratiques, des savoirs, des techniques, soit parce qu'ils les ont souhaités, pensés et expérimentés, soit ils en sont parvenus par la force des choses (notamment par la pénurie d'un matériau ou d'un instrument, par exemple), soit encore parce qu'un apport extérieur est venu s'y greffer et modifier. Cette modification donne grâce, par exemple, à un apport technologique nouveau, développement innovant de la facture d'un instrument donné). Ce qui, par contre, est souvent primordial, c'est le maintien d'un certain nombre de principes structurants de la pratique traditionnelle.

Tout cela revient à dire que, le renouvellement des traditions est une question d'équilibre entre les éléments permanents et ceux qui changent.

Un autre point mérite que l'on s'y attarde ici. Il s'agit de dire que les traditions sont, en outre, soumises aux aléas de l'histoire des sociétés, certaines se maintiennent et d'autres disparaissent au fil du temps. Il y a également des formes de réminiscences de traditions qui s'opèrent sur les ruines d'anciennes traditions.

Pour finir, je souhaiterais évoquer sommairement la question de la transmission des traditions qui s'opèrent énormément, en Martinique notamment, à travers les institutions et le

pratiques musicales qui s'associent au travail de la terre. Le lasotè s'inscrit dans une organisation solidaire qui fonctionne autour de principe de la réciprocité entre ses différents acteurs (don/contredon).

¹⁶ LENCLUD, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *op cit.*

¹⁷ *Ibid.*

tissu associatif entre autres, particulièrement en milieu urbain, ce, depuis l'avènement de la période dite moderne, celle marquant l'arrivée de l'électricité et de l'eau courante, mais aussi de la démocratisation de l'automobile, du développement des infrastructures routières, de la télévision, ainsi que d'importants déplacements humains vers les villes, et notamment, vers les grands mégapoles ou pôles urbains. Il en a résulté les mutations sociales, qui ont modifié significativement les mécanismes de transmission et d'apprentissage des traditions dans nos sociétés.

C'est là une source de reformulation, de renouvellement, mais aussi de créations musicales, sujet que je propose de traiter maintenant.

- ***Reformulation, renouvellement, création fondement du contemporain antillais***

Ce qui fait l'objet de cette étude concerne directement les pratiques musicales nouvelles qui sont liées, nous le rappelons, aux traditions antillaises, en l'occurrence aux bélè, Gwo Ka et haute-taille, ce, de manière suffisamment significative, pour que l'on puisse établir des liens forts et des continuités entre processus de création originels et inventions actuelles.

Nous proposons le concept de « contemporain antillais bélè Gwo Ka haute taille » afin d'articuler nos analyses, vérifier nos hypothèses et globalement fonder notre problématique : les musiques du contemporain antillais ancrées dans les traditions bélè, Gwo Ka ou haute-taille. Nous circonscrivons les musiques du contemporain antillais, aux expressions musicales qui émergent à partir de 1970 des processus d'invention qui englobe reformulation, renouvellement et création au départ des pratiques socio musico chorégraphiques consolidées par les sociétés paysannes des Nouveaux Libres post 1848 de la Martinique et de la Guadeloupe : Le Bèlè, le Gwo ka et la Haute taille. Pour des raisons liées aux limites temporelles de cette étude, j'en exclus pour l'instant la pratique socio musico chorégraphique de départ qu'est le Quadrille ou *Bal a Kadriy* guadeloupéen. De même pour les expressions musicales subséquentes nous n'aborderons pas les expressions novatrices de l'Opéra des mornes de Germain Kanuti, les créations d'Eugène Mona, les développements de Lukuber Séjor notamment, qui feraient l'objet d'études à venir.

Le concept de renouvellement signifie donc que les traditions en question sont inscrites dans des processus où elles sont modifiées, pour donner lieu à des constructions nouvelles. Ces dernières sont suffisamment différentes, pour que l'on ne puisse plus les confondre avec les

modèles-types¹⁸ des traditions originelles. Mais, en même temps, ces nouvelles réalisations doivent suffisamment être ancrées dans lesdites traditions pour qu'on établisse leurs liens interactionnels.

Aussi est-il question ici de renouvellement au sens d'émergence de formes nouvelles, en l'occurrence de créations musicales antillaises, que nous avons nommées les musiques du contemporain, issues des traditions bélè, Gwo Ka ou haute-taille.

Mais alors, comment pourrait-on distinguer la reformulation de la création musicale de la réalisation originelle ?

Il est difficile de marquer une frontière bien tranchée entre ces deux notions, qui renvoient à un processus de transformation et à l'avènement de quelque chose de nouveau. Nous verrons tout au long de cette recherche, notamment à travers des exemples sur lesquels je m'appuie, que dans certains cas, comme pour Tanbou Bô Kannal, l'ancrage dans les traditions semble réellement très prononcé. Il sert effectivement de point de départ, les modèles types de la tradition servent de point d'ancrage pour l'élaboration du nouveau. Ainsi peut-on parler de reformulation, puisque le matériau ancien existe et sert de référent à la nouvelle création. Dans le cas d'une expérience menée par Manuel Césaire dans *Rhapsodie nègre*¹⁹, il me semble que la notion de création cadre davantage avec le renouvellement, parce que le modèle ou l'esthétique musicale sont le fruit d'une création inédite qui, si cette dernière s'inspire des traditions musicales aux tambours (inspirations martiniquaise et africaine), ainsi que de la musique classique symphonique européenne, le rapport de proximité avec la tradition musicale aux tambours est moins ancré dans les principes structurants de cette dernière. Toutefois, je l'avoue, il s'agit là de nuances que l'on peut discuter et qui sont difficiles à circonscrire. D'ailleurs nous n'en avons pas fait des critères de classification des expériences musicales qui sont analysées dans ce travail. Il s'agit plutôt de décrire des réalités musicales, en essayant de s'appuyer sur des notions et concepts qui peuvent, le mieux possible, en rendre compte et leur donner sens.

Voyons à présent, qu'en est-il des exemples choisis : bélè, Gwo Ka et haute-taille.

¹⁸ La notion de modèle-type est généralement employée par David Khatile dans son étude sur la Haute-Taille, mais aussi dans ses recherches sur les processus de reformulation et de réinvention dans les traditions culturelles martiniquaises et guadeloupéennes dans sa thèse : *La Haute-Taille, une contredanse martiniquaise*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris VIII, 2006. Sur le thème suivant : *Du modèle-type à la création, approche anthropologique de quelques expériences de créations musicales aux Antilles et à l'île de la Réunion*.

¹⁹ CESAIRES, Manuel, *Rhapsodie Nègre et Fantaisies Martiniquaises*, France, Hibiscus Record, 2007.

IA2 : LE BÈLÈ, LE GWO KA ET LA HAUTE-TAILLE

Comme je l’ai annoncé dans l’introduction, tout au long de ce mémoire, nous nous appuyons sur trois grandes cultures musicales antillaises : deux de la Martinique (bèlè et haute-taille) ainsi qu’une de la Guadeloupe (le Gwo Ka), pour construire notre réflexion sur les liens qui peuvent exister entre tradition et formes musicales nouvelles. À travers l’étude de ces exemples, notre objectif est aussi de chercher à comprendre la place occupée par les traditions à travers les générations, qui se succèdent, dans une société passant, selon l’époque, de la tradition à l’expérience de la modernité. Mes exemples participent des cultures musicales anciennes, dont les pratiques aujourd’hui éclairent également notre propos sur les problématiques, je le rappelle, de résistance culturelle et d’engagement des artistes-musiciens au sein des sociétés martiniquaise et guadeloupéenne, dans le contexte de l’évolution des formes et esthétiques musicales traditionnelles.

Pour ce faire, il est donc important, à ce stade du mémoire, de présenter avant tout ces trois grandes traditions musicales et chorégraphiques. Puis d’en éclairer la lecture des créations et renouvellements des cultures musicales qui en découlent, ainsi que des rapports des uns aux autres à l’intérieur de ces trois formes.

- *Le Bèlè*

Le Bèlè est un substantif désignant à la fois musique, danse et des pratiques associées, que sont le conte et la lutte. Le conte, que l’on nomme « conte créole » partage avec le bèlè un certain nombre de répertoires de chansons et quelques modalités de structuration du chant, sous la forme responsoriale. Ici voix principale et chœur collectif alternent. Dans son acceptation de lutte, c’est le *Danmié*²⁰ qui en comporte un jeu musical dont les modalités sont proches de celles du bèlè de divertissement, mais aussi de travail.

Les sources les plus anciennes qui évoquent la présence des danses et musiques au tambour des esclaves Noirs renvoient au XVII^e siècle. Ces pratiques sont généralement nommées calenda, bamboula, mais comportent également d’autres dénominations.

²⁰ Le danmié est une pratique corporelle et sonore autour de la lutte à la Martinique.

« Celle qui leur plaît davantage, et qui leur est plus ordinaire, c'est le *calenda* ; [...] Comme les postures et les mouvements de cette danse sont des plus déshonnêtes, les maîtres qui vivent de manière réglée la leur défendent, [...]. De temps en temps ils s'entrelacent les bras et font deux ou trois tours en se frappant toujours les cuisses et se baissant »²¹.

Des témoignages d'époque, attestent l'existence du bélè au XIX^e siècle. A ce propos, Lafcadio Hearn note que :

« Les anciennes danses africaines, la *caleinda* et la *bèlè* (cette dernière étant accompagnée d'une improvisation chantée) se dansent le dimanche au son du tambour dans presque toutes les plantations de l'île. Les paysans sont même tellement attachés au tambour, qu'ils se servent de son nom comme juron : *-tambou* ! C'est l'exclamation que l'on entend en toute occasion ordinaire de surprise ou d'ennui. Mais l'instrument s'appelle aussi souvent un *ka*, parce qu'on le fait d'un quart de tonneau, en patois *ka*. Les deux extrémités du tonneau ayant été enlevées, on fixe sur une des extrémités une peau mouillée bien tendue et une paire de cerceaux ; en séchant, la peau ainsi tendue prend une tension encore plus grande. L'autre bout du tonneau demeure toujours ouvert. Sur la face du *ka*, on tend une corde à laquelle sont attachés, à environ un pouce d'intervalle, de très minces et courts fragments de bambous, ou des tuyaux de plumes tendus qui prête une certaine variété aux tons »²².

Le bélè s'élabore à partir d'une relation musique/danse permanente, qui vient en structurer la pratique. Le jeu musical est performé par un orchestre constitué d'une voix principale, que l'on nomme *chantè* ; d'un chœur collectif qui répond en alternance à la voix principale (le *lavwa dèyè* ou le *répondè*) ; d'un tambourinaire (nom vernaculaire : *tanbouyé*) qui joue sur un membranophone ; d'un joueur d'idiophone (*ti-bwa*), nommé *bwatè*, qui a pour fonction de jouer sur la partie inférieure du fût du tambour, les formules rythmiques clefs du *ti-bwa* qui structurent tout le jeu musical et le jeu chorégraphique.

À côté de ces performeurs musicaux, on retrouve les acteurs de la danse, des hommes et des femmes qui évoluent selon des formes et des modalités d'organisation chorégraphiques diverses. Les protagonistes alternent entre danse seule et danse collective, mais aussi entre danse masculine et danse féminine seule.

²¹ Jean-Baptiste, LABAT, (Révérend-Père), *Voyage aux îles, Chronique aventureuse des Caraïbe 1693-1713*, Paris, Edition Phébus, 1993. p. 230.

²² Lafcadio, HEARN, *Esquisses martiniquaises*, I, Paris, L'Harmattan rééd. De la traduction française par Marc Logé de *Two Years in the French West Indies*, 1890, p., 51.

Dans le Bèlè, il y a plusieurs catégories de danses :

- * Le *Bèlè kourant*, le Bèlè doux et le *Bèlè pitjé*, qui expriment différents aspects de la vie. Ce sont là les danses les plus pratiquées dans les swaré bélè (Soirées où l'on pratique le bélè).
- * Le *Gran-bèlè*, avec ses chants graves, dramatiques et mélancoliques, désigne la danse de la fécondité de la terre (la récolte).
- * Le *Bélia* appelle au rassemblement et à l'unité, mais peut aussi annoncer une nouvelle quelconque.
- * Le *Bouwo ou Marin-Bèlè* est la danse la plus rarement pratiquée, du fait de sa longue durée d'exécution et de ses exigences chorégraphiques qu'il nécessite.
- * Les danses *Lalin-klè* est une suite de danses et des musiques qui leur sont associées. Parmi elles, le *Mabèlo*, le *Kalenda*, le *Vénézuel*, le *Ting-bang*, le *Kanigwé*, le *Woulé-mango*, qui peut exprimer la joie, la douleur ou la colère.

Cet ensemble des danses bélè constitue un riche répertoire qui est associé au travail et à des pratiques de luttes.

Le répertoire musical du bélè du travail :

Dans le répertoire du bélè, il y, entre autres, les musiques et chants de travail, qui regroupent le *Lasotè* ou *Lafouytè*, pour les travaux des champs, le *Ralé-senn*, pour la pêche à la senne, *Térakay* ou *Terasman*, pour la construction des maisons et les terrassements.

Les modalités du jeu musical dans le bélè

Qui, dans la pratique du bélè, commence ou ordonne ou encore donne les indications nécessaires, et pointe les repères du jeu musical ?

Le jeu musical bélè s'ordonne de la façon suivante. Un chanteur soliste lance le chant par une phrase que devront reprendre les chœurs (voix collective).

Le joueur de Ti-bwa (*bwatè*) introduit alors, en frappant l'arrière du tambour, la formule rythmique clé, qu'il va répéter inlassablement (principe de l'ostinato), jusqu'à la fin de la pièce

musicale concernée, ce, avec une latitude faible, mais réelle tout de même, pour la variation selon des principes et dans des cadres bien précis.

Puis, c'est au tour du tambourinaire d'entrer dans le jeu musical, seulement après un nombre précis d'exécution de formules rythmiques clés par le joueur de ti-bwa (3 fois généralement). Le tambourinaire a une fonction d'accompagnement de la danse, avec laquelle il déploie, cependant, des modalités interactives de jeu complexe.

Ensuite, le chanteur entonne son premier couplet. Les chœurs lui donnent la répartie à travers des refrains qui alternent avec un couplet de la voix soliste. C'est pour cela que l'on parle de forme responsoriale couplet/refrain, établi de manière pendulaire avec le chanteur, jusqu'à la fin de la pièce.

Toutes les chansons du répertoire bélè sont en langue créole. Qu'en est-il alors des modalités du jeu chorégraphique ?

- ***Bèlè : modalités du jeu chorégraphique***

Dans la pratique bélè, les danses masculines et féminines évoluent dans une relation directe avec le jeu musical. L'ensemble des danseurs exécute leurs pas « au son et à l'écoute du tambour », comme on a coutume de le dire dans le milieu de la tradition bélè. Sur scène, les acteurs de la danse sont généralement au nombre de huit : quatre cavaliers et quatre cavalières. Ils forment deux quadrilles, qui évolueront à tour de rôle, pour ensuite se transformer en dispositifs de couples, qui vont évoluer au commandement du langage tambouriné.

Ils vont, dans un premier temps, entrer dans l'espace consacré à la danse, en faisant - selon des modalités précises - le tour de cet espace à travers un mouvement nommé *kouri-lawonn* (course en cercle pour circonscrire l'espace), sur le principe du va-et-vient (aller-retour). Ensuite, le premier quadrille²³, de danseurs et danseuses, se met en place et exécute sa chorégraphie, pour ensuite, laisser la place au second quadrille, qui réalise la même performance. Après ce premier mouvement, ils vont tour à tour, réaliser une danse en couple, cette fois-ci, au centre de l'espace. Puis, ils entreprennent une « montée au tambour ». Selon l'ordre de passage, les quadrilles laissent leurs places à d'autres quadrilles et, ainsi de suite, la

²³ Le mot quadrille dans le bélè prend ici le sens de dispositif d'agencement de danseurs dans un espace donné. Il est différent de celui de quadrille, tel qu'on l'utilise dans la haute-taille et qui renvoie en plus du dispositif à des réalités musicales et chorégraphiques issues du genre contredanse/quadrille.

performance musicale dure dans le temps. Les sorties des quadrilles sont toujours commandées par le tambour.

Qu'en est-il en Guadeloupe avec le Gwo Ka ?

- ***Le Gwo Ka***

La musique Gwo Ka se structure autour d'un instrumentarium qui comprend la voix humaine (une voix principale exécutée par un chant soliste) et un ensemble de voix collective (le chœur). Ces voix sont accompagnées par des idiophones (hochet *chacha* en calebasse séchée), dans laquelle on introduit des grains végétaux, le *Ti-bwa*²⁴ (souvent en morceau de bambou sur lequel on frappe de deux petites baguettes en bois) et des membranophones (tambours à une peau nommés tanbou boula ou ka tambours accompagnateurs ainsi que le makè le soliste). Le jeu musical Gwo Ka s'articule donc entre ces trois registres d'instruments, à partir de modalités bien précises.

L'idiophone (hochet *chacha*) joue sa partie en *ostinato* (mode répétitif) d'une formule rythmique clé. L'instrumentiste bénéficie d'une petite latitude pour ornementer le jeu instrumental, mais sa fonction principale reste le maintien régulier de la formule rythmique, en amplification de la rythmique du *ti-bwa*.

Les tambours se répartissent en deux catégories distinctes, ceux qui ont à charge d'assurer la base rythmique de chaque répertoire (dits rythmes boula : ils sont au nombre de sept : *Woulé*, *won*, *Toumlak*, *Padjanbel*, *Léwoz*, *Kaladja* et *Mendé*) et celui qui orne le jeu musical (le makè).

Dans le Gwo Ka, les voix humaines construisent le chant sous une forme également responsoriale, comme dans le bèlè notamment, ce, avec alternance voix principale et chœur (le fameux principe du couplet/refrain).

²⁴ Le tibwa renvoie dans la musique martiniquaise à diverses réalités formelles. La première concerne des formules rythmiques organisées autour de deux pulsations qui structurent le jeu musical (avec cinq notes matérialisées par les onomatopées tak pi-tak pi-tak) ou autour de trois pulsations (avec sept notes matérialisées par les onomatopées tak pi-tak pi-tak tak tak). La seconde réalité formelle renvoie au corps sonore à partir duquel on produit lesdites formules rythmiques. Il peut s'agir d'un bambou séché sur lequel on frappe à l'aide de deux tiges végétales (bâtons) ou encore de l'arrière d'un tambour sur lequel on produit le son par frappement avec deux bâtons.

L'organisation des séquences musicales Gwo Ka se fait souvent de la manière suivante :

A : Le chanteur introduit le thème de la chanson sur un mode d'énonciation au rythme non mesuré, thème qui sera repris par les chœurs avant que ne démarre les tambours et le hochet en calebasse.

B : le tambour (généralement le soliste makè) annonce les *tempi* musicaux (les tempos musicaux), par le biais de deux frappes marquant la régularité du temps musical. Après quoi, interviennent le(s) tambour(s) boula ou ka, qui assure(nt) le rythme global du morceau, en démarrant en même temps que le hochet *chacha*. Puis, le chanteur entonne son premier couplet. Les voix collectives vont, en chœur, ponctuer le premier couplet, à travers un refrain, et le jeu musical global se poursuit alors dynamique et animé. On peut, toutefois, avoir une partie improvisée au tambour *makè*, avec ou sans présence de la danse. Ensuite, le chant reprend dans sa forme alternative. Le final est annoncé par une formule clé, généralement connue de tous, formule produite par le tambourinaire *makè*, pour que les musiciens et danseurs du groupe mettent fin à la pièce musicale et chorégraphique encours d'exécution.

Et sur le plan chorégraphique ?

- ***La danse Gwo Ka***

La pratique chorégraphique Gwo Ka s'organise principalement autour d'un danseur (se). Sa construction consiste en un déploiement chorégraphique dynamique, ce, en étroite relation avec la musique, le tout se produisant dans une connivence très étroite avec le tambour solo, à qui il revient d'improviser son *markè*. Si la prestation chorégraphique Gwo Ka se fait à travers un seul individu à la fois, sur scène, la pratique résultante relève bien d'une réalisation collective, dans une forte interaction et interrelation musique/danse. On notera aussi que la danse Gwo Ka se construit également autour d'un jeu assez singulier d'équilibre/déséquilibre des mouvements du corps du danseur, enchainant des postures variées, et des pas bien cadencés, assaisonnées des ruptures dynamiques. Il en résulte, notamment le principe de *rèpriz*. Il s'y opère une relance, en toute complicité, du déploiement chorégraphique et du jeu musical. Il marque en même temps un changement, la fameuse relance se jouant entre les jeux musical et chorégraphique, et où la feinte, par la danse, reste une composante essentielle.

A ce titre, on peut raisonnablement dire que la danse Gwo Ka est significativement distincte de celle du Bèlè. Pour autant, il faut reconnaître que dans ces deux pratiques chorégraphiques,

la relation musique/danse est très étroite et constitutive de l'évolution de la musique et de la danse dans le développement de chacun. C'est un facteur dans l'un et l'autre cas.

Comme le bélè, la danse Gwo Ka est une danse au tambour qui s'appuie sur une formule rythmique clef, structurant l'ensemble du jeu musical et du jeu chorégraphique.

Outre le bélè et le Gwo Ka, nous allons maintenant aborder les caractéristiques de notre troisième exemple qu'est la haute-taille martiniquaise.

- *La Haute-Taille*

« La Haute-Taille est un modèle martiniquais de contredanse/quadrille qui s'est élaboré sur les bases d'une longue expérience locale des contredanses et quadrilles, ainsi que des danses de ballet à la Martinique aux XVIII et XIXème siècles »²⁵.

Les contredanses et les quadrilles sont des pratiques musico-chorégraphiques où danse et musique participent à la structuration respective de l'un et de l'autre. Le jeu musical est ici étroitement lié à la danse, la structure de la danse étant élaboré dans une relation très proche de la musique. Les contredanses ou quadrilles sont, par ailleurs, des danses à figures, c'est-à-dire que les acteurs de la danse réalisent des dessins (figures chorégraphiques) dans l'espace d'exécution de danses. Ces figures sont ainsi réalisées par un nombre variable de danseurs. La Haute-Taille est le modèle martiniquais de contredanse/quadrille, qui est commandée par un tambourinaire-commandeur, qui annonce aux danseurs les mouvements à réaliser. Aussi la caractérise-t-on comme une danse à commandements.

Dans sa thèse de doctorat et ses nombreux articles, sur le sujet, travaux qui restent à ce jour les seules recherches universitaires et scientifiques consacrées à cette pratique martiniquaise. L'auteur explique que les Martiniquais vont, au cours de cette expérience, faire l'acquisition d'une culture chorégraphique associée aux danses à figures ouverts, pour couples, du genre contre/quadrille. Cette culture chorégraphique est d'autant plus importante qu'elle va permettre, après l'abolition de l'esclavage, en 1848, aux Nouveaux Libres de ne pas avoir besoin de la présence de maîtres à danser français itinérants, d'alors, pour pratiquer et transmettre les contredanses/quadrilles au sein de la société martiniquaise. Cette précision revêt une importance capitale, pour comprendre comment s'est transmise la Haute-Taille depuis les années qui feront suite à l'abolition de l'esclavage jusqu'à nos jours. David Khatile en décrit la situation en ces termes :

« La Haute-Taille va émerger à la charnière de la période esclavagiste et de l'abolition de l'esclavage vers le milieu du XIXème siècle. Les martiniquais, anciens esclaves puis nouveaux libres, vont élaborer par étapes successives un modèle local de contredanse/quadrille qui va devenir la pratique musico-chorégraphique qui va régenter l'ensemble de la vie culturelle des

²⁵ David Khatile est anthropologue spécialiste de la contredanse de la Martinique, la haute-Taille. Il lui a consacrée une thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris 8, en 2006. Cette citation est issue d'un entretien informel du 27 mars 2015.

nouvelles entités géoculturelles de la région du centre-sud de la Martinique (Le François, Le Lamentin, Vauclin,...). Sur les bases de l'héritage d'une expérience de la danse spectaculaire et haute de la seconde moitié du XVIII^e siècle, moment charnière de mise en relation entre danses de salon et la danse de théâtre, il va s'élaborer *in situ* un modèle créole qui recentre l'intérêt de la danse sur l'exploit, les pas spectaculaires dans un cadre de figures adaptés à la mise en valeur des cavaliers virtuoses »²⁶.

La Haute-Taille est donc le résultat de ce que l'on nomme généralement un processus de créolisation culturelle, au sein duquel des Martiniquais vont créer un modèle de contredanse/quadrille, avec ses cycles de danses à figures. Ils vont également ajouter, au fil des années, des apports d'éléments nouveaux qui vont venir impacter et enrichir la Haute-Taille. Parmi ces éléments, il y a la biguine, la valse et la mazurka créole. Ces nouveaux apports montrent bien que les traditions se renouvellent dans le temps, et que ce que l'on considère aujourd'hui comme des cultures musicales martiniquaises ou guadeloupéennes anciennes, comme la Haute-taille, le Bèlè ou encore le Gwo Ka, se sont modifiées au fil des années, et que les emprunts extérieurs constituaient alors des éléments de la modernité de l'époque.

On peut alors comprendre quelles traditions sont, tout le temps, tendues entre des éléments permanents et d'autres qui relèvent de l'innovation.

« La Haute-Taille est encore aujourd'hui une pratique culturelle vivante, un emblème identitaire qui demeure encore soumis au processus de création dynamique (créolisation) à partir duquel ses acteurs reformulent les paramètres du jeu musical et celui de la danse »²⁷.

Comment fonctionne alors la musique de haute-taille ?

- ***La musique de Haute-Taille***

L'orchestre de Haute-taille se compose, historiquement, de trois ou quatre instruments que sont la voix humaine (commandeur), un tambour appartenant catégorie des membranophones sur cadre, dits *tanbou dibas*, des Idiophones, hochets *chacha*, et un violon.

À côté de ces quatre instruments de base, on y associe également, selon les endroits et les périodes, l'Idiophone en bambou nommé *siyak*. Le violon a été remplacé progressivement, à partir du milieu du XX^e siècle, par l'accordéon.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Entretien avec David Khatile, *Op. Cit.*

L'orchestre de Haute-Taille a très peu varié au fil des époques. Nous verrons dans un autre chapitre comment la Haute-Taille va participer au renouvellement des formes musicales contemporaines martiniquaises.

Notons, en attendant, combien le jeu musical de la Haute-Taille montre bien, dans quelle mesure, les Martiniquais sont allés puiser dans des référents et principes de leurs différentes cultures, pour élaborer une musique nouvelle, somme toute différente de celle que l'on joue en Europe dans les contredanses et les quadrilles. Ils vont donc construire cette musique, en s'appuyant sur des rythmes locaux comme ceux des *ti-bwa*, à deux et trois pulsations. Ils vont également intégrer la langue créole dans les commandements, au côté du français. Il en est de même pour le répertoire de chanson de haute-taille où des chants, appartenant au répertoire local, enrichissent régulièrement le corpus d'airs en constant renouvellement. Les phrases, du violon ou de l'accordéon, respectent les marquages rythmiques des *ti-bwa*.

Les appuis et marquages de la danse s'alignent, eux aussi, sur les accents musicaux des *ti-bwa*. Nous avons dit ci-dessus que la danse et la musique sont très liées. Dans la haute-taille, les phrases musicales, ainsi que les mouvements de danse, ont une relation de symétrie très forte. Et, ce trait va jouer, comme nous le verrons plus loin, un rôle important dans le développement des formes nouvelles, qui s'inspirent de la Haute-Taille, comme chez Dédé Saint-Prix, Marcé ou encore Eric Seguin-Cadiche, par exemple, émergence des formes nouvelles que je vais aborder maintenant.

IA3 : ÉMERGENCE DE NOUVELLES FORMES MUSICALES

- ***Les musiques du contemporain antillais ancrées dans les traditions bèle, Gwo Ka ou haute-taille***

Les musiques du contemporain antillais représentent, à nos yeux, des créations musicales qui émergent dans les sociétés martiniquaises et/ou guadeloupéennes d'aujourd'hui et, qui ont un lien fort avec des pratiques traditionnelles locales. Les musiques, faisant l'objet de cette recherche, sont celles qui ont un ancrage prononcé dans les traditions bèle, Gwo Ka et haute-taille, trois traditions très anciennes qui, déjà à leur époque d'émergence, ont su structurer les nouvelles constructions sociétales, après l'abolition de l'esclavage. On notera que ces trois

traditions musicales et chorégraphiques étaient déjà présentes, en Martinique ou en Guadeloupe, ce, avant l'abolition de l'esclavage.

Je rappelle ici que les pratiques musicales que je qualifie du contemporain antillais ne correspondent en rien à ce que l'on nomme, dans la sphère de musique savante occidentale de la seconde moitié du XX^e siècle, musique contemporaine. Cette dernière renvoie à des réalités formelles, sociales et institutionnelles, qui sont déjà suffisamment connotées, pour qu'on puisse encore les utiliser ici par défaut. Par conséquent, les musiques du contemporain antillais ne peuvent être, comme déjà relevé, amalgamées avec la « musique contemporaine » occidentale.

Vaut-il mieux de parler de « musique du contemporain ou de musiques d'aujourd'hui », concernant les fameuses nouvelles créations musicales antillaises d'inspiration traditionnelle, ce, pour éviter toute forme d'ambigüité lorsqu'il s'agit d'évoquer l'avènement de ces pratiques musicales nouvelles, dans le sens où elles se démarquent fondamentalement des pratiques préexistantes, quand bien même elles les auraient profondément inspirées ?

L'une des toutes premières formes de pratique musicale antillaise du contemporain, qui soit apparue renvoie à la fin des années 1960, autour de Gérard Lockel, musicien-compositeur et philosophe guadeloupéen, à travers son invention du « Gwo Ka Modènn », le Gwo Ka moderne.

Si, dans cette nouvelle création, l'ancre dans le Gwo Ka traditionnel est manifeste, on y observe cependant une réelle reformulation d'un certain nombre des paramètres dans le domaine du jeu musical. C'est en tout premier lieu l'*instrumentarium* du Gwo Ka qui est complètement redéfini avec l'apparition d'instruments comme la guitare électrifiée, le piano, le bugle, la batterie Gro-ka, le gwadlouka, la flûte, le trombone et le saxophone. Cette reformulation de l'orchestre, et du jeu musical qui en résulte, ne se résume pas seulement à l'adjonction de ces nouveaux instruments au sein de l'*instrumentarium* Gwo Ka traditionnel. Elle est surtout essentielle dans la redéfinition des fonctions et dans la répartition du jeu musical, au niveau l'ensemble des instruments de musique nouvellement constitués, mais également sur le plan de la création de nouvelles modalités techniques de jeu, avec l'apport de l'électrification et de la sonorisation. Cela, enrichissant les timbres de l'orchestre Gwo Ka, permet en même temps l'usage et l'exploitation d'effets sonores nouveaux, dont les sonorités, qui ne faisaient pas, jusque-là, partie du paysage sonore du Gwo Ka traditionnel sont désormais au centre de la création de cette nouvelle musique, en l'occurrence, le Gwo Ka Modèn. Du point de vue harmonique et sur le plan des échelles musicales, le traitement musical du Gwo ka traditionnel s'est trouvé fortement, toutefois, son essence demeurant toujours préservée.

Quelques décades plus tard, on assistera au même phénomène, avec l'émergence d'un courant musical, qui modifiera significativement le champ de l'esthétique musicale traditionnelle, cette fois à la Martinique. L'une des figures de proue de ce mouvement, est Edmond Mondésir. Il crée, avec le groupe Bèlènou, le concept de « Mizik Bèlè », et marque ainsi l'avènement d'une nouvelle esthétique dans la musique bèle. Si Mondésir et ses acolytes ne définissent pas, comme Lockel, leur musique avec le qualificatif « Modènn » (moderne), toutefois, ils procèdent quasiment de la même que pour le Gwo Ka Modènn, afin de parvenir à leur nouvelle création Mizik Bèlè. D'ailleurs, Gérard Lockel va être, pour eux, un guide tout autant qu'une référence.

Dans le sillage de Mizik Bèlè, Etienne Jean-Baptiste et Joël Littorie aussi vont participer à cette dynamique nouvelle, qui insuffle alors une nouvelle dynamique, une nouvelle réalité créative à la pratique musicale du contemporain martiniquais du dernier quart du XX^e siècle. C'est ainsi qu'au début des années 1980, ils développent le concept du Welto.

Le concept du Welto s'appuie sur l'idée de subterfuges qui donnent à voir les principes structurants du bèle, sous le voile d'encodages divers. Il traduit parfaitement un état d'esprit nouveau de création, de profonde reformulation musicale, ce, sur les bases des matériaux existants, ceux du bèle en l'occurrence. Il renvoie à l'audace qui conduit à créer du nouveau, au jeu subtil entre montrer et occulter (principe du « ou wè'y ou pa wè'y », en créole), et à la défense de la tradition comme ancrage nécessaire pour les constructions nouvelles. En la matière, l'audace se trouve, entre autres, dans l'utilisation singulière des instruments nouveaux, qui sont intégrés dans les principes d'orchestration et dans le développement du jeu musical des instruments alors exploités dans ce nouveau contexte. Ici, le principe de l'occultation et de la monstration s'opèrent, en partie, sur le voile des transferts d'instruments, des subterfuges d'orchestration ou encore des usages de l'échelle musicale bèle.

Notons par ailleurs, qu'à l'image de ce qui s'est produit quelques années plus tôt en Guadeloupe, sous l'impulsion de Gérard Lockel, les courants musicaux « Mizik bèle » et « Welto » entameront ainsi un important travail d'expérimentation musicale, accompagné d'une volonté manifeste de recherche, aussi bien sur le jeu musical que sur la conceptualisation et la formalisation théorique, qui permettent une lecture plus appropriée des réalités formelles des musiques, non seulement nouvelles de leurs créations, mais également du Gwo Ka et du bèle traditionnels. Mondésir, Jean-Baptiste et Littorie, entre autres, vont par ailleurs soumettre le genre bèle à un régime d'expérimentation aussi bien sur l'*instrumentarium*, l'électrification des instruments, que sur le travail nouveau sur les échelles sous-jacentes, ainsi que sur les

transferts de catégories d'instruments vers d'autres, sans oublier la reformulation des structures formelles de la musique, et d'autres procédés encore.

Pour poursuivre l'éclairage du processus de production des créations musicales du contemporain antillais, il me semble important de souligner, à ce stade de la discussion, à quel point l'émergence de ces nouvelles esthétiques musicales entretient un rapport de cause à effet avec l'engagement idéologique et/ou politique des principaux instigateurs de ces mouvements. En effet, les positionnements et postures des Lockel et autres Mondésir ne sont pas seulement motivés par des besoins uniquement de créations musicales. C'est là que l'on voit comment, parfois l'engagement idéologique, peut nourrir, de façon singulière, l'expérience esthétique artistique, en l'occurrence musicale, et participer à cette expérience. L'écart, la différenciation, l'apport, la nouveauté et la distance créés et revendiqués par ces auteurs sont aussi d'ordre idéologique. Le choix d'expérimenter une musique du contemporain, sur les bases de pratiques endogènes traditionnelles comme le Gwo Ka, le Bèlè ou la Haute-taille, est, en soi, une véritable posture revendiquée. Quelle en est la résultante ?

- ***Initiative collective et/ou individuelle dans les dynamiques d'émergence de nouvelles formes musicales***

L'émergence des formes musicales nouvelles dans le paysage culturel martiniquais, notamment, renvoie à des phénomènes différents. Parmi ceux-ci, il est important d'en distinguer deux principaux qui, s'ils ont des liens entre eux, méritent qu'on les apprécie d'abord séparément. Il y a d'une part des dynamiques, qui sont initiées par des individus, profondément engagés et avant-gardistes dans le domaine de renouvellement, sous un nouveau visage, de la création musicale traditionnelle. Nous avons affaire ici à des hommes doués d'une intelligence suffisamment remarquable et remplis d'audace, dans leurs orientations artistiques et leurs postures, pour imposer leurs points de vue auprès d'un certain nombre ceux qui les accompagnent dans ces expériences musicales. Parmi eux, on compte Eugène Mona, Guy Konket, Francisco, Marius Cultier, Dédé Saint-Prix, Marcé et Henri Guédon²⁸.

²⁸ Nous ne traiterons pas du cas Guédon dans ce mémoire, dont les préoccupations sont centrées sur les traditions antillaises de la Martinique et de la Guadeloupe, car Guédon s'est, d'une manière générale, appuyé autant sur les traditions musicales afro-cubaines que martiniquaises. Ses ancrages, dans les traditions, ne sont pas non plus suffisamment recentrés sur le Gwo Ka et/ou sur le bélè, même si, en ce qui concerne l'usage particulier du tambour

D'autre part, on observe des dynamiques beaucoup plus collectives, mises en exergue au sein des groupes de musiciens, qui partagent, à un moment donné, des aspirations communes, ou tout au moins proches. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de leaders au sein desdits groupes. Seulement, le travail de création, qui s'y effectue, l'est de manière plus collective, et ne constitue donc nullement le seul fait d'un seul individu. Les formations musicales, comme Tanbou Bò-Kannal, apparu dès la fin des années 1960, Liquide Rock, au début des années 1970 (autour d'Alain Jean-Marie, Winston Berkeley et Jean-Claude Montredon) ou le groupe Fal Frett, à la fin des années 1970 (avec les frères Bernard, Ralph Tamar et Robin Vautor) en sont des exemples éloquents.

Quels que soient les cas de figure, ces processus vont engendrer des créations musicales inédites, aux esthétiques aux dynamiques nouvelles. Ces dynamiques vont contribuer à renouveler profondément le paysage musical antillais de notre temps.

Encore faut-il souligner que les années 1960-70 vont représenter une période très féconde, en ce qui concerne le renouvellement des formes musicales martiniquaises et guadeloupéennes.

- ***Pourquoi vit-on une période féconde dans le renouvellement des formes musicales à partir des années 1970 ?***

On ne peut pas tout expliquer, en ne s'appuyant que sur les mutations sociales et l'avènement d'une certaine « modernité technologique », ce qui fut basculé la Martinique et la Guadeloupe, en les faisant passer de sociétés essentiellement articulées autour de l'économie de plantation vers des sociétés où l'activité tertiaire va venir polariser l'économie de leurs territoires.

L'avènement de la vie moderne (sous-tendue notamment par différents apports : électricité et eau courante, accès à l'automobile, développement des infrastructures routières, télévision, appareil de musique, reproduction mécanique de la musique, et d'autres encore) et le recul des traditions ont eu, en Martinique comme en Guadeloupe, un impact évident et non-négligeable, sur ce qui va s'y construire tant socialement que culturellement.

et des instruments à percussions, en général, Guédon reste toutefois un précurseur, ce, bien avant Mona, Konket et les autres de son époque.

D’autres facteurs vont aussi contribuer à nourrir les nouvelles dynamiques, qui s’y mettront progressivement en place. Parmi eux, il y a l’ouverture du SERMAC²⁹, au milieu des années 1970. Ce centre culturel, initié par Aimé Césaire, va dynamiser la formation artistique et contribuer autant à l’éclosion de jeunes musiciens, devenus des créateurs aujourd’hui. Le SERMAC va donc permettre à des musiciens confirmés, de se révéler en tant que formateurs et créateurs (compositeurs). Les ateliers et espaces de formation, pratiqués ici, ont également été des points de création. C’est le cas, précisément, des classes de percussions ou les ateliers d’instruments mélodiques et harmoniques. Ils étaient sous-tendus par la pratique qui pouvait s’appuyer sur l’existant, surtout en matière de pédagogie, pour développer de nouvelles manières d’enseigner et de faire de la musique. Les ateliers de tambour et percussions devaient donc réinventer leur mode de transmission et leur pédagogie, et ne plus fonctionner sur les seuls modèles de l’imprégnation, imposée sur un temps relativement long, à l’image de la transmission dans les milieux traditionnels des campagnes martiniquaises.

A cette époque, des quartiers populaires de l’urbanité de Fort-de-France, comme Bò-Kannal, pour ne citer que ce cas, étaient en train de se structurer et construire de nouvelles manières d’exister et de partager avec l’autre. La musique de rue, dont celle du carnaval, comme le Danmié et le bèlè allaient devenir ici des points d’ancrage forts pour eux.

Du reste, la référence aux valeurs culturelles des Noirs devenait alors, progressivement, un marqueur identitaire valorisé par les mouvements politiques, à travers le tissu associatif et au sein du mouvement syndicaliste, notamment, pour affirmer l’identité martiniquaise. Les cultures musicales des Noirs vont être alors, progressivement, mises en avant.

Dans le même temps, les questionnements de nombreux musiciens de l’époque tournent autour de la question suivante : « Comment développer de nouvelles pratiques musicales en s’appuyant sur la tradition »³⁰.

Nous sommes donc là à un moment charnière de l’histoire musicale des territoires martiniquais et guadeloupéens. La relation à la tradition et, en particulier, aux traditions musicales des Noirs, est au cœur des dynamiques de revendications identitaires, mais aussi au centre d’intérêt des pratiques musicales, dont celles qui cherchent à construire de nouvelles formes musicales, en lien avec ces traditions. Comment ?

²⁹ SERMAC : Service Municipal d’Action Culturelle de la ville de Fort-de-France.

³⁰ Propos recueillis auprès de Niko Gernet, lors de l’enquête de terrain, 18 mars 2016.

- *Quelques grands axes de renouvellement des formes musicales*

On observe, à l'intérieur de ces dynamiques, plusieurs axes au sein desquels se reformulent donc les cultures musicales martiniquaises et guadeloupéennes. S'il est difficile de catégoriser, de manière précise les fameuses nouvelles formes émergeantes, on peut, toutefois tenter d'en faire ressortir quelques orientations prégnantes. Pour ce faire, il est important de préciser, dès à présent, que le repère aux années 1960-70 constitue une véritable valeur indicative, car il est difficile de dater précisément tous ces faits, en dehors de cette considération probante.

Parmi Des grandes orientations, qui ressortent des dynamiques de renouvellement évoqué, on peut distinguer celles qui sont profondément ancrées dans les cultures musicales anciennes, au tambour, et que l'on associe aux esclaves noirs et à leur descendance. Il en est ainsi notamment du bélè, du Gwo Ka et de Chouval-Bwa(cheval en bois)), mais aussi de celles qui s'appuient sur les cultures musicales antillaises qui ont plutôt une filiation européenne prononcée, tels que la mazurka, le haute-taille, la quadrille et la valse. Quant à la biguine, elle se trouve un peu à mi-chemin des deux grandes catégories évoquées ici. Les musiques, qui puisent dans les cultures musicales de la Caraïbe et des Amériques (musiques afro-cubaine, afro-vénézuélienne, portoricaine, afro-étatsuniennes avec le Jazz, haïtienne, et d'autres encore), viennent ajouter à ces univers d'inspiration pour les fameuses nouvelles créations contemporaines antillaises.

Un autre mouvement va se mettre progressivement en exergue, et va modifier profondément le paysage musical martiniquais et guadeloupéen. Il s'agit des musiques de la liturgie chrétienne, en l'occurrence catholique, à travers le *Bèlè Légliz* et le *Gwo Ka Légliz*.

Les prémisses de ces deux nouveaux genres musicaux verront le jour entre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle, à la Guadeloupe et en Martinique. Leur véritable assise au sein de l'église attendra plutôt le milieu des années 1960.

« C'est à cette période que se réalisent les premières expériences qui intègrent les cultures musicales des Noirs esclaves et descendants d'esclaves dans la musique liturgique chrétienne. *La messe tam-tam*, en 1964, à la Martinique va être un moment fondateur,

bien avant les premières expériences de ce que l'on va nommer plus tard *bèlè légliz*, qui vont avoir lieu à Josseaud »³¹.

Le Gwo Ka légliz et le Bèlè Légliz sont des expériences musicales relativement récentes, qui viennent enrichir le paysage culturel des territoires guadeloupéens et martiniquais, et, en particulier, le paysage musical ecclésial catholique de ces deux territoires.

Si dans le cadre de ce mémoire, les pratiques musicales du contemporain, que j'ai choisi d'investiguer, sont celles qui ont un ancrage fort avec les traditions bèlè, Gwo Ka et haute-taille, je ne peux, tout de même pas passer sous silence, d'autres grandes expériences qui ont contribué à marquer, aux mêmes époques, le paysage musical antillais contemporain. Il me semble donc important de les évoquer, pour que, d'une part les lecteurs ne pensent pas qu'il n'y a eu que les formes qui sont traitées dans le cadre de ce mémoire, et d'autre part, pour que les liens qui existent ou qui peuvent exister entre les différentes expériences puissent être pris en compte. Ce n'est pas parce que mes choix resserrent le débat autour de certains phénomènes que je dois obligatoirement les traiter en vase clos, en les déconnectant de leur contexte global.

Il est important de savoir, en effet, que d'autres expériences majeures similaires à celles déjà abordées, ont vu le jour, comme je viens de l'indiquer, dans la même période. J'ai aussi précédemment évoqué Henri Guédon, sans rentrer dans trop de détails le concernant. Il faut néanmoins noter, qu'à la fin des années 1960, et parallèlement à la pratique de musique de bal, nombre des musiciens rompus à la musique populaire et à l'animation des bals, vont y porter une vision musicale nouvelle, différente de celles alors en vigueur dans ce domaine. C'est dans ce contexte que Solon Goncalves, Alain Jean-Marie, Winston Berkeley, Jean-Claude Montredon et Henri Guédon propulsent une autre pratique musicale : la musique de cabaret et de concert. Ce fut une période de tâtonnement du renouvellement en question. Dans la foulée de cette expérience, on va connaître, au début des années 1970, sur le circuit professionnel de la musique martiniquaise, l'avènement du « Liquid Rock ». Cette une expérience sera réalisée autour d'une forme musicale basée sur l'improvisation, musique qu'initieront Alain Jean-Marie, Winston Berkeley et Jean-Claude Montredon.

³¹ David Khatile, communication dans le cadre de la soutenance de mémoire de Diplôme d'Etat de professeur de musique de Reine-Marie Némorin Jaccaria, Campus Caraïbéen des Arts de la Martinique et Cefedem de Normandie, Fort-de-France, juillet 2015.

Une autre expérience, va être déterminante entre la fin des années 1950 et le début des années 1960. Elle sera menée par Frantz Charles Denis dit Francisco. Ce précurseur va être à l'avant-garde du jeu pianistique, mais aussi des formes musicales où biguine et mazurka créole se marieront avec le *bèlè*, pour alors donner naissance à des formes musicales nouvelles, comme la *Biguine lélé* et le *bélia-mazouké*. Notons, par ailleurs, que Francisco est un musicien important dans l'échiquier culturel martiniquais, car il influencera de nombreux musiciens, qui auront une filiation avec lui par la suite. Parmi eux, on compte le jeune pianiste martiniquais, Hervé Celcal, qui a développé un jeu pianistique fortement ancré dans la tradition *bèlè*. Ce travail, Francisco l'avait initié, en empruntant aux Cubains notamment, quelques principes de construction du jeu pianistique, profondément inspiré des cultures musicales des Afro-cubains.

Cette transition m'amène à évoquer, maintenant, la question des filiations en musique comme vecteur de création de formes et/ou d'esthétiques musicales nouvelles.

- ***Filiations musicales, filiation de musiciens et renouvellement des formes musicales***

Il n'est pas question de faire ici un inventaire de l'histoire de la musique de la Martinique ou encore d'en établir des filiations musicales à proprement parler. L'idée est plutôt de faire valoir le fait que, sur les bases d'héritages et de filiations entre musiciens et formes musicales données, il a résulté et se sont perpétuées des dynamiques de renouvellement du paysage musical existant.

Je viens tout juste de parler de la filiation qui existe entre Francisco et Hervé Celcal, parce que, effectivement, cela concerne bien l'ancrage dans le *bèlè* d'un système musical nouveau. Pour comprendre un certain nombre des dynamiques de créations musicales martiniquaises d'aujourd'hui, il est toutefois important de se pencher sur l'histoire des pratiques musicales qui ont résulté au cours de l'histoire. À titre d'exemple, retenons que c'est bien Francisco qui, un demi-siècle plus tôt, va positionner le tambour et le *Ti-bwa* au cœur des musiques biguine³² et

³² La biguine est un genre de musique et de danse martiniquais et guadeloupéen qui naît dans le dernier quart du XIXème siècle. Elle résulte d'un processus de création qui par le biais duquel s'élabore une forme nouvelle qui puise dans les cultures musicales et chorégraphiques de l'Europe, de l'Afrique et des Antilles.

mazurka³³, alors même, qu'au départ, ces deux instruments avaient fait l'objet de transfert vers la batterie. Il est évident, qu'à son époque, Francisco fit preuve d'audace et d'engagement qui dépasse le simple cadre musical. À travers le concept de la *biguine lélé*, par exemple, il a repositionné un élément important, qui concerne le Noir ou l'identité des Noirs, dans le champ de la biguine, dont la teneur est d'essence davantage européenne. De ce fait, Il a innové, en modifiant et hybrideant le répertoire des musiques traditionnelles de ville de la Martinique³⁴, à caractère européen prononcé, par le mariage du piano et du tanbou bélè. Parmi les héritiers de Francisco, on compte notamment Claude Césaire qui, à travers l'expérience *Bwa Koré*, réalisera une création musicale d'un genre nouveau. Selon Claude Césaire, lui-même : « *Bwa Koré* n'est pas du jazz, mais ce n'est pas non plus de la musique latine etc. Les gens ont du mal avec *Bwa Koré*, car nous nous inspirons principalement de la musique bélè »³⁵.

Un autre musicien, va également marquer des générations de musiciens, tant du point de vue du jeu instrumental que de celui de la composition. Il s'agit du pianiste Marius Cultier. Il a fallu attendre quelques décennies pour voir ce pianiste martiniquais amener du nouveau dans la culture musicale de son pays, ce, à partir d'expériences réalisées en Martinique et au Canada. Il va proposer une nouvelle forme musicale, reconnue aujourd'hui comme étant la *Biguine jazz*.

A travers tous ces exemples, on peut comprendre alors comment, et par quels cheminements, des musiciens de tout bord sont devenus à l'avant-garde du renouvellement des formes musicales antillaises, du fait du lien qu'ils ont avec ceux qui les ont précédés, jusqu'à se nourrir des sèves de cultures traditionnelles de leurs origines et à enrichir les générations suivantes. Ainsi, Marius Cultier, par exemple, reste un guide pour Fall Frett, Malavoi, *Bwa koré*, Paulo Rosine, Mario Canonge, Gilles Rosine et beaucoup d'autres. Pour revenir à Claude Césaire, comment comprendre son travail axé autour du concept *Aléliwon* qui, aujourd'hui, par

³³ La mazurka est une pratique de danse et de musique européenne qui émerge dans la seconde moitié du XIXème siècle, qui va être transplantée dans les colonies esclavagistes des Amériques dès la deuxième moitié du XIXème siècle.

³⁴ Dans la première moitié du XX^e siècle, le répertoire de musique traditionnelle, des villes martiniquaises, était essentiellement constitué de biguines, de mazurka et de valses créoles, alors interprétés avec un instrumentarium (harmonique, mélodique et rythmique) à dominante occidentale : avec l'usage du piano, de la guitare, de la flute, de la clarinette, de la contrebasse, de la batterie, auxquels s'ajoutaient comme instruments locaux, que l'idiophone *ti-bwa* et le hochet *chacha*. Ces musiques citadines étaient bien différentes des répertoires de musiques des campagnes (Bélè, kalenda) à dominante africaine et interprétées avec des instruments différents : essentiellement le tanbou bélè, le tanbou dibas (tambour sur cadre martiniquais), le *ti-bwa*, le *chacha*, siyak (idiophone en bambou sur lequel le son est produit par frottement et par frappement à l'aide de tiges végétales ou de métalliques) et la flûte des mornes (flûte traversière en bambou).

³⁵ Entretien de Manuel Césaire, le 15 juillet 2015.

un processus d'appropriation, revisite le répertoire traditionnel des villes et des mornes martiniquais, en portant une réflexion qui mène à l'innovation et à la modernité.

Cette démarche d'appropriation met en valeur le genre musical, mais aussi les œuvres et les compositeurs, par le biais de l'expérience de l'altérité. C'est ainsi que le groupe Fall frett, des frères Bernard (Jacky, Alex et Nicole), vont, s'inspirant des expériences de M. Cultier, construire une forme moderne de *biguine jazz* en s'inspirant des rythmes de la biguine et de la mazurka. Ces catégories de pratiques, même si elles présentent des liens divers avec la tradition, produisent malgré tout de l'écart par rapport à cette même tradition.

Gérard Lockel, quant à lui et à travers le Gwo Ka Modènn, il est devenu un modèle qui, je le rappelle, a fortement inspiré Edmond Mondésir, mais aussi Léon Bertide, les créateurs de l'esthétique *Bèlènou*, qui elle-même va être un des points de référence de Welto et de Bel aliens d'Etienne Jean-Baptiste, Le groupe Bélya³⁶ se situe, en partie, dans cette dernière filiation.

Concernant le pianiste guadeloupéen, Alain Jean-Marie, il a, avec son groupe *Liquid rock*, évolué dans cette mouvance, pour aboutir à son concept de *Biguine réflexion*.

La présentation du contexte sociohistorique à l'intérieur duquel émergent les nouvelles formes de musiques du contemporain antillais qui sont traitées dans ce mémoire, apporte un éclairage sur les raisons qui me conduisent à de défendre l'idée que les années 1960-70 représentent une période charnière de l'histoire de la Martinique et de la Guadeloupe. L'importance et la nature des mutations sociales vont contribuer à faire basculer ces deux territoires dans une période nouvelle, au sein de laquelle foisonnent les initiatives et l'invention de nouvelles manières de vivre, de nouvelles manières de faire de la musique et d'exprimer ses identités martiniquaises et/ou guadeloupéennes. Pour autant, les continuités sont fortes entre la période qui précède 1960-70 et celle qui s'ouvre avec ces mutations profondes. Les ressources et méthodes convoquées pour en faire la démonstration vont être maintenant présentées.

³⁶Bélya est un groupe martiniquais de 9 artistes qui tire son inspiration de la musique Bèlè. Terme d'origine africaine, on l'emploie en créole pour encourager quelqu'un ou pour approuver une action positive. Dans la culture martiniquaise, il s'agit d'une danse appartenant au Bèlè. Le Bèlè est la souche artistique : il est composé des musiques et des danses rurales traditionnelles du pays. <https://fr-fr.facebook.com/belya.matinik> consulté le 17 décembre 2015.

I B : MÉTHODOLOGIE : TERRAIN, RESSOURCES, OUTILS ANALYTIQUES, ÉCRITURE

Pour le travail de ce mémoire, je m'appuie sur un certain nombre de ressources différentes, à partir desquelles je construis ma réflexion. Celle-ci se nourrit également d'une longue expérience personnelle, en tant que pratiquant au sein de la culture musicale bélè, et en tant qu'observateur passionné des cultures musicales antillaises.

Parmi les ressources à partir desquelles je nourris mon travail, figure le fruit des enquêtes de terrain. Ce travail je l'ai réalisé auprès d'un certain nombre d'informateurs, afin de récolter des données informatives sur mon sujet d'étude portant sur le renouvellement des cultures musicales du contemporain antillais, depuis le dernier quart du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Le terrain m'a donc permis, comme je le souligne plus loin dans ce chapitre, d'observer de l'intérieur quelques expériences musicales évocatrices, à travers lesquelles se redéfinissent les formes nouvelles des créations musicales antillaises, comme c'est le cas avec *Tanbou bò-kannal* (TBK). J'ai d'ailleurs profité du carnaval 2016, moment privilégié de renouvellement des cultures musicales, pour investiguer en plein cœur de la pratique de musique de rue où les créations nouvelles également sont constantes.

Je m'appuie aussi sur un corpus bibliographique, qui touche de près ou de loin, aux thématiques et problématiques que je soulève dans ce mémoire.

Parallèlement à ces ressources bibliographiques, il existe un corpus de ressources sous la forme de conférences (séminaires, colloques, conférences, journée d'études), au sein duquel je puise volontiers pour enrichir mes connaissances et réflexions.

Mon travail se nourrit aussi d'un important des éléments discographiques, qui servent de matériau pour l'analyse musicale, afin de comprendre les mécanismes et procédés à partir desquels s'élaborent des formes musicales nouvelles qui fondent ma problématique.

Toutes ces ressources m'ont permis de, entre autres, questionné et d'investiguer mettre à l'épreuve mes postulats de départ, de structurer ma pensée et d'étayer mon argumentaire. J'ai pu avoir pour tenter d'apporter des éléments de réponses sur ce qui conduisait des musiciens à fabriquer du nouveau, à reformuler l'ancien.

Ces hypothèses, autour de la place et de l'impact des cultures musicales *bélè*, *Gwo Ka* et *haute-taille* dans les processus de renouvellement des musiques à la Martinique et en Guadeloupe, justifient donc l'intérêt que j'ai porté au travail de terrain, dont les détails sont développés en *infra*. Il s'agit là d'un travail ethnographique de traitement et de classification

des données recueillies, mais aussi d'une méthode pour confronter les données récoltées, et pour dégager un certain nombre de règles permettant d'articuler les fameuses dynamiques de renouvellement et de reformulation des pratiques musicales, déjà largement évoquées en *supra*. Si le choix de la thématique que je souhaitais traiter, émergea assez rapidement au point de faire l'unanimité avec mon directeur et mon tuteur de mémoire, ce sont plutôt les problématiques retenues qui ont évolué au fur-et-à-mesure de l'avancée de mon travail, au point de m'obliger à reconsiderer certaines de mes hypothèses initiales ainsi que les questionnements qui les sous-tendaient. Je reviens plus loin sur les réajustements alors opérés, ainsi que sur les évolutions de mon argumentaire, après avoir confronté un certain nombre de données, dont je ne disposais pas au départ. À titre d'exemple, les propos de Manuel Césaire sur les manières d'exister et de s'inscrire dans son époque, en construisant des expériences musicales différentes de celles préexistantes, m'ont obligé à reformuler mes questionnements autour de l'idée de la modernité en musique, et à reconsiderer donc le point de vue du musicien que je suis, pour mieux saisir le pourquoi et les enjeux sous-jacents des voies que les musiciens peuvent être amenés pour des créations nouvelles.

Je terminerai le traitement de ce point sur la méthodologie par le rappel des ressources, à partir desquelles, j'ai construit ma recherche et mon argumentaire. Il y a donc l'enquête de terrain, les ressources bibliographiques, les ressources discographiques et vidéographiques, les conférences, master-class et autres documents disponibles sur le Web, etc.

Comment alors suis-je arrivé au choix du sujet de mon mémoire ?

IB1 : CHOIX DE LA THÉMATIQUE

Je l'ai déjà indiqué, ce mémoire entend questionner les continuités qui s'opèrent entre trois grandes cultures musicales, deux martiniquaises (le *bèlè* et la *haute-taille*) et une guadeloupéenne (le *Gwo Ka*), ainsi que les formes nouvelles ou réélaborés de musiques du contemporain, qui se sont inspirées desdites cultures musicales, ce, depuis le dernier quart du XX^e siècle environ. Quelles places et quels rôles tiennent alors les traditions en question, dans le renouvellement des musiques de créations contemporaines à la Martinique et à la Guadeloupe ? Ce questionnement est fondamental pour étudier le lien entre le passé et le présent, dans le champ musical riche d'identités et de rebondissements historiques, sur les plans culturel et social, voire sociétal. Ce questionnement de base m'a donc conduit à interroger les processus qui mènent à l'émergence de fameuses pratiques musicales nouvelles, tant du point de vue de la forme musicale que des ancrages sociaux, symboliques. Qu'est-ce qui motivent

des musiciens à inventer et/ou réinventer des formes nouvelles ? Comment s'appuient-ils sur les traditions de leurs territoires, et par quels moyens opèrent-ils pour atteindre leur objectif ? Autant de questions qui nous a permis de réfléchir également sur les cadres et les contextes sociaux où se pratiquent les musiques et se réalisent ces dynamiques de renouvellement et de transformation culturels, sociaux, sociétaux, et avec eux, l'homme, l'individu qui en est à la source.

A travers ce mémoire, nous nous attelons, en outre, à saisir ou à comprendre le rapport à la modernité, ainsi que les motivations et les nécessités qui poussent des individus à vouloir absolument construire et partager des formes, des esthétiques et des créations nouvelles, en puisant dans un fond ancien.

Quelles sont les raisons qui m'ont poussé à choisir ce thème et pourquoi alors me suis-je appuyé sur les trois grandes cultures musicales antillaises précédemment évoquées, pour le traiter ?

Pour répondre à ces interrogations, je commencerai par noter que j'appartiens à une de ces grandes cultures musicales, la martiniquaise, où je fais partie du « monde *bèlè* ». J'y intervient en tant que musicien, compositeur et formateur, puisque je suis titulaire d'un Diplôme d'Etat de professeur de musique, dans la catégorie des musiques traditionnelles et de musiques actuelles amplifiées. Je participe aux *swaré bèlè*³⁷ souvent dans le « pupitre » des *répondè*³⁸, je côtoie aussi les « *jan bèlè*³⁹ », mais également les acteurs qui participent aujourd'hui au renouvellement des pratiques de la tradition, ainsi que les acteurs de terrain encore en activité ayant initié des dynamiques de renouvellement dans les années 1970-80.

C'est d'ailleurs parmi eux que j'ai choisi quelques-uns de mes informateurs, en tant que personnes-ressources de première importance.

Enfin, pour saisir les motivations qui m'ont poussé à faire le choix de cette thématique, il nous faut remonter à un fait majeur de l'histoire musicale antillaise (martiniquaise et guadeloupéenne). Ce fut à la fin des années 1960. Un musicien chercheur guadeloupéen, cité ici, va profondément changer les manières de questionner le rapport aux traditions,

³⁷ Il s'agit d'une soirée organisée soit chez un habitant (espace privé), soit dans un espace public, où se réunissent tous ceux qui le souhaitent, pour partager ensemble la musique et la danse *bèlè*. C'est aussi une manière d'être, que l'on nomme pareillement *bèlè*.

³⁸ *Répondè* désigne le chœur (voix collectives), qui répond aux appels (couplets) de la voix principale (*chantè*) dans un système pendulaire d'aller-retour (forme responsoriale alternant couplet et refrain). Le chœur que l'on nomme « *lavva dèyè* » est une des principales portes d'entrée dans l'apprentissage du *Bèlè*, en même temps qu'il se révèle un lieu de préférence de l'observation participante.

³⁹ *Jan bèlè* : acteurs du milieu.

notamment pour le *Gwo Ka*. Ces questionnements vont aussi toucher les enjeux épistémologiques d'une recherche musicologique, portée par des Antillais, sur des pratiques musicales de leurs territoires. L'œuvre de Gérard Lockel⁴⁰ va résonner comme un manifeste sur la création musicale aux Antilles ! Aussi vat-t-elle profondément influencer la démarche de quelques autres créateurs de musique du contemporain aux Antilles. Ma rencontre avec ce manifeste s'est donc révélée déterminante, quant à l'orientation de ma démarche musicale et artistique.

I B 2 : MES INFORMATEURS

Le choix de mes informateurs, au même titre que les situations d'enquête de terrain, tient un rôle important dans ce travail, tant pour des besoins méthodologiques qu'analytiques. Il est donc important de souligner ici que, le fait d'appartenir au milieu *bèlè*, mais également le fait d'avoir côtoyé des musiciens comme Edmond Mondésir, Étienne Jean-Baptiste, Casimir Jean-Baptiste ou encore Nico Gernet- pendant de très nombreuses années, ce, au cours de mon parcours de musicien martiniquais, au-delà de la musique *bèlè* -, a facilité mon approche du terrain sur deux points essentiels. Le premier concerne le choix des informateurs susceptibles de me donner accès à des données de grande importance. Ma connaissance du milieu et des grands moments charnières de l'histoire musicale martiniquaise, notamment celle qui se déroule depuis la seconde moitié du XX^e siècle, s'est révélée appréciable au moment de faire l'inventaire de ceux qui pouvaient être mes informateurs, d'une part. D'autre part, le fait que le choix des informateurs soit étroitement lié aux expériences de renouvellement des pratiques musicales antillaises du contemporain, pratiques inspirées des traditions originelles, qui ont marqué les musiques martiniquaises notamment, signifiait bien qu'une connaissance solide de l'histoire musicale de ce territoire s'avérait nécessaire et précieuse.

Une fois ce postulat posé, je dois maintenant préciser que j'ai également, dès le départ, en m'appuyant sur les conseils et éclairages de mon directeur et de mon tuteur de mémoire, fait le pari de profiter du fait que certains des acteurs principaux, qui ont été à l'initiative du renouvellement des cultures musicales martiniquaises et qui ont un lien fort avec les traditions

⁴⁰ Musicien guadeloupéen, créateur du *Gwo-ka Modèn*. Ses prises de position et ses actions résonnent comme un manifeste où il exhorte les antillais à construire eux-mêmes leurs propres outils descriptifs et analytiques pour appréhender leurs musiques.

bèlè et *haute-taille*, étaient d'une part, encore vivants, et de l'autre, surtout accessibles. C'est ainsi que des musiciens comme Edmond Mondésir, Etienne Jean-Baptiste, Nico Gernet se sont tout naturellement imposés dans mes choix et mes objectifs.

Nous avons ensuite, parallèlement, ciblé avec mes directeurs et tuteur, quelques expériences musicales qui ont renouvelé significativement le champ culturel de mon étude, et qui ont un lien avéré avec les fameuses traditions du *bèlè* et/ou de la *haute-taille*, en ce qui concerne la Martinique. Ainsi, nous avons fait le choix d'informateurs comme Manuel Césaire qui, à travers son œuvre *Rhapsodie nègre*, par le biais duquel il expérimente et positionne une esthétique nouvelle et un rapport singulier aux traditions de musique, à travers l'usage particulier des tambours de Noirs martiniquais et de la culture musicale dite créole, au sein de sa nouvelle création où l'on retrouve les traits culturels musicaux de filiation, à la fois, européenne et africaine, traités dans un harmonieux équilibre. J'ai été intéressé par Claude Césaire, avec le groupe *Bwa Koré*, mais aussi pour son rôle incontournable joué dans la formation et l'enseignement musicaux. Je me suis référé à Eric Seguin-Cadiche, pour ses expériences expérimentales, menées à partir de la *haute-taille*.

Enfin, un dernier critère est venu influencer mon travail de terrain. J'ai ciblé, avec l'aide de mon directeur et mon tuteur, le carnaval et les pratiques de rue comme des lieux favorables au renouvellement des pratiques musicales. C'est tout naturellement que je me suis appuyés sur le carnaval, comme expérience de terrain significatif en lien avec mon sujet d'étude. Ainsi, j'ai pu suivre des groupes carnavalesques, en participant de l'intérieur à leurs activités culturelles, et questionner quelques-uns des acteurs de cet univers, et/ou membres des groupes, au cours du carnaval 2016. Cette expérience participative, s'est révélée, pour moi, essentielle pour, entre autres, comprendre comment s'organise, d'une façon générale, le jeu musical ? Comment se modifient certains paramètres sous-jacents ? Comment se renouvellent les formes résultantes ? Le groupe de rue Tanbou Bò Kannal a été, à cet égard, un formidable laboratoire pour moi, puisque j'ai pu, grâce à leur acceptation, partager avec eux, le temps du carnaval, une singulière expérience de musique de rue

Avant même d'apporter quelques éléments complémentaires sur mes informateurs, il est utile de souligner ici que j'ai rapidement pris conscience, au cours de mon expérience de terrain, combien c'était précieux de me retrouver ainsi au cœur d'une « expérience de jeu d'acteurs », que je n'hésiterai pas de qualifier d'exceptionnelle, et que le fait, pour moi, d'appartenir au milieu *bèlè*, d'être musicien et de connaître parfois, personnellement, les informateurs pouvaient avoir quelques inconvénients. L'une d'elles réside dans les idées reçues, dans tout ce qui semble faire consensus ou être partagé de tous, alors même que le contenu peut comporter

des insuffisances, qui mériteraient quand même d'être discutées, mais pour lesquelles les protagonistes refusent d'engager une sérieuse discussion ou d'apporter quelques argumentaires utiles. Il y a aussi le fait, qu'entre personnes appartenant aux même milieux artistiques, l'informateur, comme du reste l'enquêteur appartenant à la culture étudiée, que je suis, ne trouvent pas forcément utile d'expliquer bon nombre de données, qui nécessiteraient pourtant des explications préalables, car jugées de grande intelligibilité pour mériter encore d'être explicité outre mesure. J'ai donc essayé, autant que faire se peut, d'éviter ces inconvénients.

En amont de l'interview de Niko Gernet, j'ai fait une immersion dans le groupe *Tanbou Bò Kannal*, pendant le carnaval 2016, à fin de bien observer, tenter de mieux percevoir et identifier les rythmes, ainsi que le sentiment musical qui s'y dégageait. J'ai pu également observer le fonctionnement du groupe lui-même, ce, à plusieurs niveaux. Cette plongée au cœur de TBK me donnait l'opportunité de suivre le travail des différentes sections instrumentales et d'en saisir, notamment, les logiques de catégorisation des corps d'instruments à l'intérieur d'un ensemble.

Comment ce travail de terrain va-t-il alors servir d'élément d'ancrage de mon mémoire ?

I B 3 : ENQUÊTE DE TERRAIN COMME POINT D'ANCRAGE DU MÉMOIRE

L'enquête de terrain est, nous le souligne à nouveau, un élément essentiel de ma recherche, dans le cadre de ce mémoire. J'avoue que, dans un cas comme le mien, celle-ci revêt une singularité double, surtout dans le domaine de l'observation. D'un côté, celle d'un enquêteur qui vient observer, questionner des pratiques et des pratiquants du milieu duquel il est issu lui-même, et de l'autre celle d'un observateur qui observe une pratique dont il est acteur de premier plan, dans mon cas, je l'ai précédemment déjà relevé, musicien, compositeur, je suis musicien, compositeur et arrangeur de bèlè et de biguine. On connaît les difficultés liées au fait de faire de la recherche sur sa propre culture. Notre difficulté première est double, puisque je fais face à la fois à ma propre culture (à travers le Bèlè et la Haute-taille) et à mes propres disciplines (musique, musicien, compositeur du domaine antillais martiniquais). La question de la mise à distance s'est logiquement trouvée doublement posée ici.

L'enquête de terrain s'est déroulée selon deux modalités différentes. La première a consisté à réaliser des entretiens auprès des informateurs. La seconde renvoie davantage à ce

que l'on nomme communément l'observation participante. Comme indiqué plus haut, j'ai tiré profit du carnaval, pour faire une introspection au cœur des groupes de rue et notamment Tanbou Bò-Kannal (TBK). J'ai pu ainsi observer, participer avec le groupe et bénéficier de situations privilégiées pour comprendre ce qui s'y passe et par quels procédés et logiques peuvent s'opérer la reformulation et la création en musique et en danse.

Pourquoi avoir mis l'enquête de terrain au cœur de mon travail ?

Il m'a semblé clair, dès le départ, que je ne pouvais pas aborder un tel sujet de recherche sans avoir le point de vue de ceux qui en sont les véritables artisans. Comment aurais-je pu parler de la création, de la reformulation de pratiques musicales, sans savoir ce qui motive les artisans pour réaliser de telles actions, sans connaître, dans certains, cas les histoires et anecdotes pertinentes qui activent les processus mis en exergue, sans savoir le processus qui régit ou guide les choix pour tel procédé plutôt que de tel autre, ainsi de suite.

Cette démarche m'était d'autant plus utile qu'il me fallait confronter mes hypothèses aux réalités du terrain et aux points de vue des acteurs de ces phénomènes.

Pour les échanges avec mes personnes-ressources, j'ai procédé, la plupart de temps, par des enquêtes semi-directives, afin de ne pas restreindre le champ que pouvait m'ouvrir les personnes enquêtées, ce, dans un premier temps. Dans un second temps, il m'est arrivé de procéder par entretien ciblé, directif, sur des points précis, qui ressortaient après un premier travail ethnographique autour de l'enquête. C'est ainsi que j'ai pu m'entretenir plusieurs fois avec Niko Gernet, pour me permettre des vérifications et des validations d'hypothèses et/ou de la pertinence des choix de concepts, par exemple. Monsieur Gernet m'a d'ailleurs donné, lors de notre premier entretien, un certain nombre de ressources.⁴¹ qui m'ont permis ensuite de mieux orienter les entretiens que j'ai eus avec lui et avec d'autres personnes-ressources.

De quelles manières j'ai exploité mes données de terrain ?

IB4 : OUTILS ET MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE CONCEPTUELLE ET MÉTHODE D'ÉCRITURE

Mon travail d'analyse s'articule autour de plusieurs points importants. L'un d'entre eux renvoie au travail ethnographique, ce, à partir des données récoltées au cours de mon travail de

⁴¹ Nico, GERNET, *Ixora rivé*, Fort-de-France, Label Ixora, 2015.

terrain, que je viens de traiter ci-haut. Ce travail a consisté d'une part à transcrire, puis à faire une classification des données selon les grandes problématiques de mon mémoire, mais également de rebondir sur des pistes entrouvertes par mes informateurs. Je dois dire aussi ici que je n'ai pas organisé mon mémoire en séparant le terrain et les recherches bibliographiques, discographiques et autres (conférences, sources audiovisuelles). La raison qui m'a poussé à procéder ainsi était toute simple. Prenons l'exemple du travail de terrain auprès d'informateurs comme Niko Gernet ou encore Manuel Césaire. Je me suis procuré, auprès d'eux, les ressources discographiques et vidéographiques disponibles, pour cerner avec plus de précision possible, ce sur quoi nous allions travailler. Il faut dire aussi que lorsqu'on travaille, comme c'est mon cas, sur sa propre culture et que, de surcroît, on devient observateur d'une pratique musicale que l'on connaît et d'une culture à laquelle on appartient, il y a donc risque de croire que l'on a sûrement les connaissances suffisantes pour appréhender une telle recherche. C'est alors que l'on risque également de ne plus faire très attention à la visée scientifique du travail menée, c'est-à-dire négliger d'être constamment vigilant, afin de garantir l'objectivité tout en préservant la distance nécessaire dans la démarche adoptée, ce, comme l'exige tout travail scientifique de ce genre. Ainsi, j'ai veillé à approfondir mes connaissances, en écoutant ou réécoutant des sources sonores que j'avais entendu il y a de cela quelques années déjà, que j'ai lu ou relu certains ouvrages, autour de nouveaux centres d'intérêt, liés au mémoire, que je me suis appliqué à me donner les moyens d'une approche des plus rigoureuses possibles, en vue de mieux traiter le sujet de mon étude avec plus de latitude et de maîtrise constamment recherchée.

Voilà pourquoi, en amont de ma rédaction, je m'appliquais – pendant et après l'enquête de terrain – à confronter les données recueillies aux éléments de mes différentes lectures et de nos premières analyses, notamment, de ressources bibliographiques, de documents sonores (CD) et audiovisuelles (documentaires, conférences filmées disponibles sur le net et enregistrements vidéo de pratiques musicales concernées). Cette façon de faire m'a permis, dans certains cas, d'être plus pertinent dans l'approfondissement de mes entretiens, ou parfois, comme c'est le cas avec Niko Gernet, de solliciter l'informateur pour un entretien complémentaire, davantage ciblé autour de points précis et pertinents pour le traitement de notre sujet.

Je rappelle enfin que l'immersion que j'ai pu faire dans le groupe Tanbou Bò Kannal, pendant le carnaval 2016, m'a particulièrement permis d'observer le fonctionnement du groupe à plusieurs niveaux : l'identification des parties orchestrales et leurs interrelations, le traitement rythmique et sa dynamisation en faveur de l'action du groupe, ainsi que les émotions et

sentiments divers qu'elle soulève au sein des membres du groupe, mais également au sein du public côtoyé. D'autres observations sont aussi importantes comme les liens et connexions diverses entre différentes sections instrumentales, l'impact, par la musique produite, sur la vue, l'ouïe, le ressenti, et la cohésion que cela suscite entre les gens, le sentiment d'unité et de force, et que sais-je encore. Au-delà de toutes ces expériences vécues, du terrain, je voudrais, enfin, souligner que l'un des enjeux méthodologiques de ce mémoire réside dans la capacité dont j'ai tirée parti à travers elles, fruit d'autres expériences qui, à la source, me viennent des enseignements qui nous ont été donnés tout au long de ces deux années de Master. Nous avons, mes collègues et moi-même, bénéficié d'enseignements de qualité au cours desquels, des notions et concepts, des enjeux liés aux pratiques artistiques de la Caraïbe ont été mis en lumière, sans compter des théories qui expliquent un certain nombre de phénomènes, de la terminologie d'analyse, des méthodes de travail qui, par ce biais, nous ont été savamment transmis. L'heure est venue pour moi de tenter, à travers ce mémoire, de mettre en exergue le fruit qui en résulte, en capitalisant, par ce travail de recherche, toutes ces connaissances et méthodologies qui nous ont été léguées.

Dans l'écriture de ce mémoire, je vais donc m'appliquer à montrer pourquoi et comment les acteurs de la création musicale du contemporain antillais renouvellent-ils une pratique traditionnelle quelconque, et parviennent ainsi à des créations et compositions qui, significativement, s'inscrivent dans la modernité. Ceci nous amènera à nous pencher sur la question de l'engagement dans la pratique artistique, en nous appuyant non seulement sur les différentes formes d'engagement, mais également sur la diversité de créations de renouvellement qui en découlent, la notion de résistance en art, ainsi que sur les différentes manières de s'inscrire en résistance toute à la fois musicale et idéologique, et traiter aussi de la question du marronnage en art. L'examen de la question des rencontres, de la question des espaces où la création prend ses variétés de formes, ainsi que celles qui demandent un travail musical conséquent pour faire émerger des esthétiques et différentes manières de jouer, sont autant de thèmes qui sont aborder pour la suite de mon propos, en particulier, dans la seconde partie de mon mémoire que je commence maintenant.

PARTIE II

II A : LA PROBLÉMATIQUE DE L'ENGAGEMENT DANS LES PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE

Dans l'engagement, il y a une volonté réelle de prendre position dans un champ quelconque, ou dans un milieu qui possède déjà ses éléments constitutifs, ses logiques de hiérarchisation, ses valeurs et référentiels, ainsi que ses critères de catégorisation. Lorsqu'un musicien ou un artiste s'engage et entend apporter du nouveau ou encore modifier les normes et les hiérarchies existantes dans le milieu auquel il appartient, c'est là un engagement dans l'action qu'il prend pleinement en toute conscience, même s'il n'a pas immédiatement conscience de l'impact qui en résultera. C'est ce qu'observe très justement David Khatile qui le souligne en ces termes :

« C'est là aussi que l'éthique et l'esthétique se rencontrent. Les choix d'un musicien comme Manuel Césaire ou encore Francisco qui visent, par exemple, à repositionner le tambour dans les cultures musicales, là où celui-ci est soit absent ou en retrait, sont tout autant motivés par des raisons d'ordre idéologique, politique qu'esthétique. Les termes et modalités de l'équation éthique/esthétique et éthique/politique ne se définissent pas de la même façon selon les situations, pour autant elles se retrouvent souvent étroitement liées dans les processus de renouvellement des formes musicales à la Martinique »⁴².

Notons que si l'engagement se révèle sous des formes diverses et véhiculent des enjeux différents, il sous-tend, dans chacun des cas, l'idée de positionnements, qui visent à modifier la donne en matière de pratique musicale, de représentation des musiques martiniquaises, pour ce qui nous concerne, et d'inscription de l'ancien dans le contemporain. A ce propos, il est intéressant de constater, comme nous le verrons en détail plus loin que, dans les expériences musicales qui sont à l'origine de l'avènement de nouvelles formes ou des reformulations de

⁴² David, KHATILE, séminaire anthropologie des pratiques culturelles, cours donné sur l'esthétique comme expérience de l'engagement dans le cadre de la formation au Diplôme d'État de professeur de musique, CEFEDEM Normandie et Campus Caraïbéen des Arts, Fort-de-France, février 2014.

formes anciennes, issues de grandes traditions musicales que nous avons énoncé dans la première partie du mémoire, à savoir le *bèlè*, la *Haute-Taille* et le *Gwo Ka*, l’inscription du tambour intervient souvent comme une des motivations de l’engagement à travers l’affirmation identitaire. Nous le verrons à travers l’expérience, notamment, de TBK, du *Bèlè Légliz*, de *Rhapsodie nègre*, de Claude Césaire.

Dans certains cas, il ne s’agit pas seulement du tambour, en tant qu’instrument de musique, mais également de cultures musicales au tambour voire de cultures musicales des Noirs esclaves et leurs descendants. C’est le cas avec le *Bèlè Légliz* où se manifeste, enfin, l’inscription des cultures musicales des Noirs dans la pratique liturgique chrétienne. Casimir Jean-Baptiste, Antoine Maxime et le père Moncontour En sont des acteurs et des fervents artisans. C’est aussi le cas dans les rencontres entre cultures musicales européennes, états-unienques et africaines, avec celles de la Martinique, avec Claude Césaire, entre autres.

Un autre élément nous semble intéressant de relever dans ces rapports entre éthique, esthétique et politique. Il touche le champ de la recherche, lorsque celui-ci vient s’associer à la pratique musicale, dans le cadre du renouvellement des formes existantes. C’est ainsi que l’on va voir mis en avant des enjeux épistémologiques, tant dans l’expérimentation de nouvelles formes musicales (Bèlènou, TBK, Dédé Saint-Prix ou d’autres encore) que dans la valorisation de pratiques endogènes comme le *bèlè*. Il n’en est pas moins dans la recherche et la mise en place d’outils conceptuels et analytiques nouveaux, qui ne sont pas ceux de la musicologie académique (cf. la théorie de Lockel sur le Gwo Ka Modènn et la gamme résultante, Jean-Baptiste avec son concept de Welto, pour ne citer que ces deux cas), sans négliger les autres contributions en la matière (*Rhapsodie nègre*, *Biguine jazz* et d’autres également).

Quant à la posture idéologique du musicien, il tient aussi une place importante dans ce contexte, surtout lorsque l’on sait que les années 1970 sont charnières pour l’affirmation des mouvements qui revendentiquent alors la souveraineté territoriale (l’indépendance), la reconnaissance des droits civiques et moraux des travailleurs martiniquais, la reconnaissance de la langue créole, la valorisation des cultures des Noirs, la liste est encore longue. Un grand nombre des musiciens, qui sont à l’initiative ou au cœur des processus de création de formes et esthétiques musicales nouvelles, sont impliqués de près ou de loin dans ces mouvements. Le moins que l’on puisse dire ici, c’est qu’il y a des liens avérés entre leurs engagements politiques, idéologiques et leurs choix musicaux.

Après avoir appréhendé la question de l'engagement dans les processus de création de formes musicales nouvelles, je vais maintenant questionner ces processus de renouvellement des musiques à partir de la résistance culturelle.

II B : RÉSISTANCE CULTURELLE ET CRÉATION MUSICALE

La notion de résistance renvoie à un phénomène dynamique qui introduit des rapports de force entre des positions différentes. C'est ainsi que l'on peut évoquer en chimie, par exemple, la résistance d'un corps qui tente de s'opposer à l'action d'agents extérieurs avec lesquels il se trouve en relation.

L'application de cette notion dans le champ culturel suppose donc, qu'à travers des actions spécifiques, mais également des productions ou encore des postures revendiquées, un/des acteur(s) culturel(s) se positionnent par rapport à un certain ordre établi et une structuration du champ dans lequel ils cherchent à intervenir.

Parler de résistance en musique, c'est donc parler de positionnement par rapport, entre autres, à un champ musical donné, à un marché, à des références, à des représentations, à des normes, à des hiérarchies établies.

Si nous ne pouvons ici évoquer, de manière exhaustive, toutes les expériences et actions qui nous semble relever de la résistance culturelle. Aussi nous nous appuyons essentiellement sur des artistes guadeloupéens et martiniquais qui sont à l'initiative des dynamiques de résistance par rapport au champ musical dont traite mon sujet d'étude.

Soulignons que ces dynamiques de résistance sont à la fois au niveau de la pratique (en lien surtout avec la forme musicale, l'esthétique, les ressources techniques comme l'échelle ou encore *l'Instrumentarium*) et au niveau du savoir musical, que les protagonistes ou acteurs de cette action positionnent dans un champ de savoirs de leur choix. Ce champ de savoir est, par ailleurs, soumis à des logiques de catégorisation (musique savante versus musiques non savantes, musique de tradition orale versus musique écrite), soumis à des espaces de transmission du savoir (écoles de musique, enseignement supérieur, université).

A ce sujet, Eugène Mona a tenté de modifier la représentation du beau et de la justesse dans le chant, en développant et valorisant une certaine esthétique du « chant nègre ».

Dans leurs actions, certains artistes cherchent ainsi à modifier le champ du savoir musical, en positionnant un certain nombre de pratiques traditionnelles (*Gwo Ka, Bèlè, Chouval*

Bwa) par rapport à des pratiques reconnues institutionnellement, et qui jouissent d'un certain prestige et d'une reconnaissance officielle que n'ont pas toujours les pratiques traditionnelles en question. Ces phénomènes existent autant en arts plastiques, en danse (danse jazz, danse contemporaine, danse traditionnelle) qu'en musique ou dans d'autres pratiques artistiques encore.

Faire résistance à travers sa pratique de musique ne se limite pas forcément à un phénomène de résistance uniquement lié au champ musical. C'est parfois aussi, par extension : faire résistance dans le champ social tout court. Car une musique est avant tout un patrimoine social, et les musiques sur lesquelles je m'appuie (musiques du contemporain antillais) sont des musiques du patrimoine socio-historique de la Martinique ou de la Guadeloupe, donc qui véhiculent des histoires, des expériences, des mémoires socio-historiques. Des expériences comme celles menées, notamment par Gérard Lockel, Etienne Jean-Batiste, Mondésir et Bélénou, Francisco, peuvent être considérées comme des actes de résistance culturelle. Il peut être question de résister aux valeurs culturelles dominantes, venant de l'Europe, dont celles liées à la politique d'assimilation française, ou venant des Etats-Unis. Résister c'est aussi positionner les valeurs culturelles des Noirs sur l'échiquier social, dans le paysage culturel. Ici, résister c'est particulièrement valoriser ses traditions afro-descendantes, mais aussi construire de nouvelles formes ancrées dans celles-ci. Résister c'est aussi faire la démonstration que les cultures musicales des Noirs renvoient à des valeurs sociales qui dépassent le seul fait musical, puisqu'elles visent à valoriser l'homme, l'humanité. Elles sont liées à des visions du monde, des manières d'organiser la vie sociale, dont tout un chacun, tout homme, peut tirer profit en toute bonne intelligence et cohésion sociale.

Il existe un lien très fort entre l'engagement dont nous avons parlé dans le sous-chapitre précédent et la résistance culturelle. On peut dire que certaines formes d'engagement sont de l'ordre de la résistance. Et c'est ce que nous allons tenter d'aborder à travers quelques expériences de la vie culturelle à la Martinique et à la Guadeloupe. Si dans le propos général qui introduit cette discussion, il est fait référence à des expériences diverses, l'argumentaire que nous développons ci-dessous s'appuie sur deux cas de figure bien précis.

Le premier évoque la contribution majeure du musicien, chercheur en musique et philosophe guadeloupéen Gérard Lockel, dans les champs du renouvellement du *Gwo Ka* et dans celui de la recherche sur les musiques des Noirs dans les territoires de la Caraïbe.

Le second exemple nous fait vivre l'avènement de nouvelles formes de cultures musicales dans le champ liturgique catholique à la Martinique, avec le mouvement du *Bèlè Légliz*, présent depuis au moins deux décennies dans les célébrations cultuelles de cette obédience religieuse.

- ***Enjeux de la recherche à partir des musiques traditionnelles des Antilles : du penseur avant-gardiste Gérard Lockel⁴³***

« C'est ma conscience politique qui m'a servi de guide, de force intérieure. A mon arrivée en France, je me suis dit que l'homme que je suis possède un pays, une langue, une histoire et certainement une musique. J'ai très vite découvert que cette musique c'était le *Gwo Ka* et c'était celle du peuple guadeloupéen. Quoi que la connaissant déjà, je ne savais pas ce qu'elle était, ses caractéristiques propres, quelle était son histoire, qu'est-ce qu'elle nous disait. C'est à ce moment que j'ai compris et que je me suis donné une mission de consacrer ma vie à la découverte de la science, de la structure de cette musique ».

Comme le sous-tendent ses propos évocateurs, ci-dessus cités, Gérard Lockel est l'un des premiers, en tout cas, un précurseur dans le champ de la recherche d'une approche analytique, scientifique du *Gwo Ka* guadeloupéen. Il a posé explicitement les enjeux épistémologiques d'une recherche sur la musique de son territoire, la Guadeloupe. Parmi ces enjeux il a affirmé très tôt la nécessité de construire des outils d'analyses sérieux, propres et adaptés aux réalités formelles et culturelles du *Gwo Ka*. Et ce n'est pas là un point de détail, tant Lockel positionne avec conviction cette problématique qui lui semble incontournable : « Vous avez votre théorie musicale, c'est ce qui fait que vous soyez des hommes, eh bien nous aussi nous avons une musique, elle a une théorie musicale. »

On peut dire qu'à l'image de ce qui s'est mis en place avec le G.E.R.E.C.⁴⁴ autour de la recherche sur les langues créoles à partir du dernier quart du XX^e siècle, Lockel entend initier une dynamique de recherche autour de natifs caribéens, afin de construire les outils conceptuels et analytiques nécessaires à comprendre, décrire, analyser et transmettre les musiques endogènes.

Au sujet de Gérard Lockel, David Khatile porte ce regard analytique :

⁴³ Gérard, LOCKEL, *Gwo Ka Modènn*, Baie Mahault, Ed. ADGKM, 2011, p. 59.

⁴⁴ G.E.R.E.C. : Groupe d'Etudes et de Recherches en Espace Créolophone.

« Au-delà de l'approche analytique de la musique à travers ses formes et ses structures, ce que Gérard Lockel entend développer à partir d'une recherche native, c'est une véritable anthropologie des musiques caribéennes par des Caribéens, une anthropologie qui ne soit pas grevée, à la base, par des empirismes méthodologiques et conceptuels de la musicologie occidentale voire d'une certaine ethnomusicologie empirique »⁴⁵.

C'est le statut et la reconnaissance des musiques des Noirs descendants d'esclaves, dans la Caraïbe et dans les Amériques tout court, qui sont en jeu. L'enjeu est proche de celui de la langue créole qui, dans la seconde moitié du XX^e siècle, aspirait à une reconnaissance statutaire au même titre que la langue française.

Au cours du séminaire sur la transmission du Bèlè, quelques-uns des intervenants, comme Etienne Jean-Baptiste, alors directeur général du Campus Caraïbéen des Arts, comme Edmond Mondésir ou encore David Khatile, avaient soulevé les difficultés inhérentes à une telle initiative. Pour construire des outils et une anthropologie de la musique native, il faut déconstruire un certain nombre d'outils, de méthodes empiriques voire d'enjeux épistémologiques. C'est un chantier colossal qui s'est ouvert avec Lockel.

« Ce travail fut très difficile car je n'avais aucun exemple avant moi, personne ne s'était penchée sur le développement de la musique guadeloupéenne qu'est le *Gwo Ka*. Il m'a fallu plusieurs années de travail, de réflexion, de recherche, de comparaison. C'est après tout cela que j'ai découvert que le *Gwo Ka* est une musique modale, atonale, musique d'improvisation, se pratiquant dans sa propre science »⁴⁶.

Il y a, de mon point de vue, une continuité voire une filiation très forte entre Gérard Lockel et quelques-uns de nos chercheurs en ethnomusicologie comme Etienne Jean-Baptiste. Si Etienne Jean-Baptiste se réclame de Lockel, il me semble même que ceux qui ont été et qui sont encore aujourd'hui des étudiants martiniquais et guadeloupéens encadrés et accompagnés par Etienne Jean-Baptiste et David Khatile dans leurs recherches sur les musiques caribéennes, auxquels s'est joint récemment le professeur Apollinaire Anakesa, sont en grande partie des

⁴⁵ David, KHATILE, *Séminaire sur la transmission du bélè*, organisé par Siméline Jean-Baptiste et Christian Cronard et coordonné par David Khatile, Campus Caraïbéen des Arts de la Martinique, Château-Bœuf Fort-de-France, janvier 2014.

⁴⁶ Gérard, LOCKEL, *Gwo Ka Modenn*, Baie Mahault, Ed. ADGKM, 2011, p. 60.

héritiers de Lockel. C'est à la fois la recherche et la formation des formateurs qui sont posées là comme des enjeux de développement de société⁴⁷.

Une fois ce travail de recherche initié, quelles pouvaient bien être ses implications avec la pratique musicale elle-même ? Comment a-t-il bien pu contribuer au développement des musiques guadeloupéennes et martiniquaises du contemporain, et quels rapports aux traditions musicales des Noirs étaient mis en avant ?

- ***Résistance culturelle : du Gwo Ka Modèn aux musiques du contemporain antillais ancrées dans les cultures musicales des noirs descendants d'esclaves***

GWO KA MODÈN, BÈLÈ NOU ET WELTO : TROIS EXPÉRIENCES AUTOUR DE L'INSCRIPTION DU BÈLÈ ET DU GWO KA DANS LA MODERNITÉ

« Maintenant que j'avais trouvé toutes les caractéristiques du Gwo Ka, il me fallait les adapter sur les instruments. Le gros de ce travail s'est passé des années 1950 à 1969. Ce qui m'a énormément aidé c'est ma jeunesse sur l'habitation, mon contact avec les travailleurs du Nord Grande-Terre. Leurs mélodies improvisées, leurs inflexions, leur feeling, chez les grands chanteurs de veillées de la Grande-Terre, ainsi que les grands chanteurs de Léwoz du Nord Basse-Terre, tout cela exprime bien le sentiment profond qui existe dans le Gwo Ka, ce que j'appelle le sentiment mélodique du peuple guadeloupéen »⁴⁸.

Gérard Lockel met ainsi en lumière le lien qui existe entre recherche et pratique. Pour lui, la recherche ne pouvait pas se restreindre au seul champ de l'analyse musicale comme le souligne David Khatile. Elle se donne plutôt pour mission de révéler les contextes sociaux, les visions du monde de ceux qui pratiquent ces musiques. C'est ainsi que l'on peut comprendre la place, le sens de ces musiques et saisir ce que Lockel appelle le « sentiment mélodique guadeloupéen » et que le philosophe, chanteur et compositeur de bèle Edmond Mondésir, va reprendre à son compte, quelques années plus tard, avec le concept de « sentiment musical martiniquais », autour du projet musical Bèlè Nou.

⁴⁷ David Khatile a écrit un article intitulé « Kanpis Karibéyen dézar pou trasé siyon manmay Matinik ou ce que s'émanciper veut dire » sur ces enjeux, dans la revue anthropologique universitaire *Culture-Kairos*. Il y pose les enjeux de formation des formateurs et de recherche dans les perspectives de développement territorial et d'émancipation des martiniquais (Cf. Bibliographie).

⁴⁸ LOCKEL Gérard, *op., cit.*, p. 60.

Avant d'évoquer les filiations qui existent entre Gérard Lockel, Edmond Mondésir et Etienne Jean-Baptiste, il me semble nécessaire de poursuivre encore la réflexion sur les liens entre recherche et pratique musicale.

A ce sujet, pour Lockel, la recherche nourrit le savoir sur les sens et usages sociaux et symboliques de la musique *Gwo Ka*, en même temps qu'elle permet de comprendre les procédés et mécanismes qui régissent le jeu musical. Tout cela participe à élargir le champ de connaissances des musiques et à nourrir les expériences de création de formes nouvelles profondément ancrées dans les traditions musicales des Noirs, comme c'est le cas avec le *Gwo Ka Modènn* chez Lockel.

« En 1969, je quitte la France pour la Guadeloupe, j'ai dans mes bagages le manuscrit de mon traité et dans la tête tout ce que je dois faire afin de poursuivre mon œuvre. J'ai tout le matériel qu'il faut : manuscrit, certaines pratiques, etc. J'ai pris contact immédiatement avec les musiciens qui m'ont paru les plus aptes à comprendre mon projet. Ce n'était pas une question de « bons » musiciens, mais ceux que j'ai choisis étaient capables de comprendre le côté idéologique de mon travail. Je ne m'étais pas trompé. Au début, il n'était pas question de jouer de la musique mais surtout d'écouter le sens politique, idéologique, culturel, scientifique de ce que j'entreprendais. Cela s'est très bien passé et rapidement nous avons commencé les répétitions, le plus gros était fait. Ils connaissaient suffisamment leur instrument pour réaliser ce que je demandais. L'aspect nouveau du travail les avait vite acquis à la cause. Nous avons commencé à quatre musiciens, [jouant des congas, de la flûte, de la batterie et de la guitare] »⁴⁹.

Il n'existe pas pour Lockel de séparation entre le travail de recherche et la pratique musicale, l'un vient nourrir l'autre. Il explique d'ailleurs comment il mobilise les deux registres au sein d'un même événement, pour interPELLer les Guadeloupéens sur la richesse de leurs cultures musicales, en même temps qu'ils partagent avec eux des sentiments mélodiques guadeloupéens, comme il le défend.

Cette affirmation identitaire de ce qu'il nomme lui-même le « sentiment musical guadeloupéen », on va la retrouver quelques années plus tard à la Martinique, conceptualisée et positionnée autour d'un « sentiment musical martiniquais », comme déjà indiqué, avec notamment Edmond Mondésir, vers la fin des années 1970. Lors du fameux séminaire organisé

⁴⁹ *Ibid.*, p. 75.

au Campus Caraïbéen des Arts par Siméline Jean-Baptiste et moi-même, sur la transmission du *bèlè*, Edmond Mondésir nous rappelait que

« Dans le « sentiment musical » il y a un condensé d’expériences de vie, de rapports avec la nature, les rapports entre les gens, la manière de parler, les sons des voix, les manières de s’exprimer etc. C’est exactement comme, lorsque quelqu’un parle français on reconnaît que c’est un guadeloupéen, un haïtien, on le ressent parce qu’il met une éloquence dans la parole, donc notre musique a son sentiment, le sentiment musical s’est exprimé à travers différentes démarches (par la façon, la manière du possible.) par la manière, comme nous pouvions, nous avons créé les formes traditionnelles mais maintenant nous l’interprétons, dans un sens nouveau. Cela veut dire que lorsqu’on a un genre moderne, on le développe selon une méthodologie mieux maîtrisée et c’est ce que l’on demandait quant à la question de la danse, car pour faire une méthode, il faut procéder au découpage, et mettre des points de passage et des points de niveau ».

Sur la pratique du terrain, Lockel va mener un travail de longue haleine, une action de terrain, longue, intensive et patiente, afin de donner à comprendre sa démarche et les enjeux qui la sous-tendent. Il le rapporte en ces termes :

« Ensemble, nous avons donné une douzaine de concerts d’information dans diverses communes pour annoncer mon arrivée et ce que j’étais venu réaliser, c’est-à-dire planter le Gwo Ka dans tout le pays. Cette série de concerts a duré plus de deux ans. D’autres musiciens nous ont rejoints et à ce moment nous avons débuté une nouvelle série de concerts dans toutes les communes et toutes les sections que j’ai nommé concert d’implantation. Ils ont duré de 1969 à 2000. Ce sont les concerts du dimanche matin suivi d’un débat ».

Ce travail de longue haleine, mené par Lockel, va profondément modifier la représentation d’un grand nombre de Guadeloupéens sur le Gwo Ka et sur le fait que cette musique pouvait être jouée avec d’autres instruments que les traditionnels tambour, calebasse et voix humaines.

D’ailleurs Lockel estime que l’acte de naissance du Gwo Ka Modènn se situe au cours d’un de ces concerts-débats :

« Le concert s’acheva vers 23 heures devant une salle pleine et à l’extérieur commença un débat houleux. La grande question était : comment se fait-il qu’un musicien si réputé en France et en Europe ait abandonnée sa carrière pour se consacrer au Gwo Ka qui n’avait aucune valeur parmi les siens mais les gens se souvenaient de mon introduction, j’avais dit que dans ce concert ils pourraient entendre les possibilités qu’offre le Gwo Ka pratiqué dans sa science. Le public du

concert ne pensait pas que le Gwo Ka pouvait être joué sur des instruments mélodiques autres que le tambour tout en gardant ses caractéristiques propres et furent agréablement surpris »⁵⁰.

Il venait d'initier une dynamique de renouvellement et de reformulation des musiques guadeloupéennes, ancrées dans le *Gwo Ka*. Le Gwo Ka Modènn était né.

Le Gwo Ka Modènn ce n'est pas jouer d'un instrument mélodique sur le rythme du *toumblak* ou d'un autre rythme guadeloupéen. Le Gwo Ka Modènn c'est jouer le Gwo Ka avec des instruments mélodiques certes, mais à condition que ces instrumentistes jouent dans la science du Gwo Ka, c'est-à-dire modale, atonale dans la gamme Gwo Ka, dans le swing et dans le sentiment Gwo Ka. Ce qui ne se faisait pas avant.

Gérard Lockel va ainsi profondément marquer des musiciens martiniquais, je le rappelle, comme Edmond Mondésir qui va développer une forme nouvelle de *bèlè*, avec le groupe Bèlènou autour de l'idée similaire du « sentiment musical martiniquais ». Pour ce faire, Edmond Mondésir et Léon Bertide créeront, dans la foulée, le groupe Bèlènou, en 1980 et enregistreront leur premier album de Bèlè, au ton à dominante traditionnelle, et réalisé avec les compositions de Mondésir. En 1983, c'est la sortie du deuxième album, cette fois consacré uniquement au *bèlè* instrumental moderne. Entre 1980 et 2002, Edmond Mondésir réalisera neuf productions, oscillant entre *bèlè* traditionnel et *bèlè* moderne, entre *bèlè* « chanté » et *bèlè* instrumental.

Sur son œuvre et sa démarche, Edmond Mondésir raconte qu' :

« Il y a une exploration qui a été faite, il y a d'autres explorations à coté, car pour que l'exploration soit valable il en faut d'autres, d'où des éléments de comparaison. Donc aujourd'hui en Martinique il y a tout ce qu'il faut pour que les jeunes martiniquais qui s'intéressent à la musique puissent ne pas considérer que les seuls endroits où ils pourraient apprendre des choses intéressantes sur la musique, c'est à Cuba en Amérique ou ailleurs, parce que la prise de conscience qui a été faite nous a permis de produire dans notre époque, afin de porter notre contribution à la culture martiniquaise dans l'époque où nous vivons. Les anciens avant nous l'ont fait et heureusement nous avons pu trouver la détermination pour commencer à le faire assez tôt afin d'avoir une grande expérience »⁵¹.

⁵⁰ Gérard, LOCKEL, *op. cit.*, p. 75-76.

⁵¹ Séminaire sur la transmission du *bèlè*, organisé par Siméline Jean-Baptiste et Christian Cronard au Campus Caraïbéen des Arts, le 14 janvier 2014.

Et puisque Edmond Mondésir parle de comparaison et de dynamiques d'exploration, pour faire émerger de nouvelles formes à partir du *bèlè* traditionnel, le trait d'union est tout trouvé avec un autre groupe, une autre expérience réalisée plutôt autour de la musique et de l'apprentissage liés également au *bèlè* et à ses formes de développement, à travers le concept de Welto, mis en preuve par le groupe Créative SIM, aux débuts des années 1980. On va y retrouver Joël Littorie et Etienne Jean-Baptiste qui a travaillé aussi avec Mondésir et Bèlènou.

Du Welto, ce que dit Etienne Jean Baptiste :

« On est parti, on a ouvert une école, c'est ici que cette école a été créée (SIMLN). Le Phénomène Welto c'est un phénomène de professionnels, on est au groupe Bèlè Nou c'est en 1980 et on décide de créer Welto. L'objectif n°1 était d'enseigner, de faire entrer le *bèlè* dans les syndicats, dans les écoles, à l'Education nationale et en même temps monter une école et transmettre. Il fallait qu'il y ait une dynamique au sein de laquelle on puisse monter des groupes, il faut d'autres groupes quoi, pas seulement Bèlè Nou. »⁵²

L'expérience Welto poursuit le travail d'expérimentation musicale déjà en cours à l'époque, comme je l'ai déjà relevé, et entend l'associer à la notion du « faire école ». A ce sujet, on peut dire que le *bèlè* a réussi le pari de faire école en intégrant l'univers sacré de la liturgie ecclésiale catholique.

- *Le Bèlè Légliz : quand les cultures musicales des noirs descendants d'esclaves renversent l'ordre établi de la pastorale la liturgique catholique à la Martinique*

Voilà comment Reine-Marie Némorin Jaccaria introduit une partie de son étude consacrée au *Bèlè Légliz*, dans son mémoire de Diplôme d'Etat de professeur de musique, qui traite du chant choral à la Martinique⁵³ :

« En 1964, le jeune militaire Antoine Maxime revient en Martinique, pendant la réforme liturgique suite au concile⁵⁴ Vatican II, pour l'aggiornamento⁵⁵ Conciliaire, après avoir commencé ses études de théologie à Rome.

⁵² Séminaire de l'A.D.E.C.A.M. (Archives des Documents Ethnographiques de la Caraïbe et des Amériques) au TOM (Théâtre Otonome Mawon) Juillet/Août 2015

⁵³ Reine-Marie, NEMORIN JACCARIAT, *Le chant choral à la Martinique*, Mémoire de DE de professeur de musique, sous la direction de David Khatile, Campus Caraïbéen des Arts/ Cefedem Normandie, 2015, p. 41.

⁵⁴ Concile : rassemblement de tous les évêques du monde à Rome.

⁵⁵ Aggiornamento : mettre à jour l'église catholique, remise en question d'une manière de pensée, de faire sur le plan liturgique, le rapport entre les religions.

Affecté au séminaire collège de Fort-de-France pour y enseigner la musique et l'éducation religieuse, de la sixième à la troisième, il met très vite en place une chorale composée essentiellement de jeunes collégiens. Avec sa chorale, Antoine Maxime introduit petit à petit quelques chants en français. L'idée lui vint au cours de son séjour à Rome, pendant lequel il assista à la Misa Luba, messe composée de chants congolais [en langue luba de l'ethnie du même nom, situés à l'Est de la R.D. du Congo] accompagnée par un instrumentarium congolais. Cette Misa luba fut créée en 1958 et organisée par des missionnaires originaires du Congo, à la Basilique de Rome. Quelques années plus tard, il y eut l'expérience de la Misa Criolla, composée par l'argentin Ariel Ramires »⁵⁶.

Il existe une conjonction de facteurs qui vont participer, dès le début des années 1960, à modifier progressivement la place des cultures musicales et langagières des Noirs descendants d'esclaves dans la pastorale liturgique catholique.

Il y a tout d'abord la réforme liturgique qui fait suite Concile Vatican II, qui encourage l'usage des langues des territoires pour la transmission de l'évangile. Attention, tout de même, de ne pas se confondre sur les intentions du Concile : pour le clergé catholique, le mot d'ordre qui stipule que « tout peuple doit pouvoir louer Dieu à travers sa culture, dans sa culture », signifie que les Martiniquais et les Guadeloupéens, en l'occurrence, sont invités à le faire dans la langue nationale de leur rattachement, la langue française. C'est bien pour cela qu'Antoine Maxime n'introduit, dans la liturgie des catholiques de France, des chansons qu'en français, au sein d'un répertoire qui demeurait jusque-là qu'exclusivement en latin.

Il ne pouvait donc pas encore introduire des chansons en créole, tout simplement parce que le clergé et ses émanations locales n'avaient jamais, même à cette date des choses, reconnu la langue créole, et encore moins les cultures musicales et chorégraphiques des Noirs esclaves, puis de leurs descendants, comme étant langue et culture à part entière. C'est ce que relève à nouveau Reine-Marie Némorin Jaccaria à travers ces lignes :

« Au même titre que l'éducation républicaine, le catholicisme a toujours manifesté son refus de reconnaissance et sa défiance à ce qu'il estime être un vecteur de valeurs et de visions du monde qui ne correspond pas du tout à ses principes et à son dogme »⁵⁷.

Ce n'est donc pas à travers la langue créole, en tant que langue d'énonciation du culte et de la pastorale liturgique catholique, que s'initient les dynamiques qui vont conduire à

⁵⁶ Ariel Ramires est l'un de chanteurs du groupe Los Calchakis.

⁵⁷ Reine-Marie, JACCARIAT NEMORIN, *op.*, *cit.*, p. 43.

introduire progressivement les cultures des Noirs dans la pratique cultuelle catholique à la Martinique et à la Guadeloupe. Reine-Marie Némorin Jaccaria précise, à ce sujet, que :

« La représentation qu'un nombre de Martiniquais et de Guadeloupéens avaient à cette époque de la langue créole ne favorisa sans doute pas non plus son incorporation dans la pastorale liturgique catholique. D'une part la langue de l'ascension sociale restait le français en plus des représentations dépréciatives qu'avaient de nombreux fidèles au sujet du créole qu'ils ne considéraient pas comme une langue, mais plutôt comme un « patois » voire un « patois de vieux-nègre ».

David Khatile ajoute, dans l'explicitation de ces propos, qu':

« Il va falloir attendre la fin des années 1970 pour voir des prêtres avant-gardistes et engagés comme le père Saint-Honoré à la paroisse Saint-Laurent du Lamentin pour intégrer des chants en créole accompagnés de battues de *Ti-bwa* à la main, et des homélies en grande partie en créole »⁵⁸.

C'est donc à travers la musique que les cultures des Noirs descendants d'esclaves vont pénétrer la pastorale liturgique catholique à la Martinique et en Guadeloupe.

On le doit en grande partie à Antoine Maxime, comme précurseur. Celui-ci s'est dit que si les Congolais pouvaient accompagner leurs messes, avec leurs instruments de musique et leurs rythmes, les Martiniquais pouvaient faire autant. Sur les conseils de son ami le père Jean de Coulanges, Antoine Maxime va, vers les années 1964-65, créer un *Kyrie* en français « Seigneur ayez pitié de nous, ayez pitié de nous », sur une musique *bèlè* accompagnée de tambours *bèlè* (*tanbou bèle*), de hochet *chacha* et de l'idiophone *ti-bwa*.

A noter qu'Antoine Maxime n'avait pas du tout de formation musicale profonde, sinon quelques rudiments de solfège, une bonne culture musicale et une oreille avisée. Il va donc se perfectionner progressivement à travers la pratique de la musique classique. C'est alors qu'il va avoir les encouragements appuyés du vicaire Louis Élie. Antoine Maxime compose alors, dans la foulée, un *Kyrie* et un *Psaume* en créole, qu'il soumet à Paulette Nardal⁵⁹, à l'époque, une des grandes figures du monde littéraire antillais et de la pratique chorale.

Devant l'enthousiasme débordant de Paulette Nardal, Antoine Maxime va composer en quelques semaines la messe *Tam-Tam*.

⁵⁸ Conversation à bâtons rompus avec David Khatile, le 12 janvier 2016.

⁵⁹ Paulette Nardal est la fondatrice de la célèbre *Revue littéraire du Monde Noir*, mais également de l'une des plus célèbres chorales martiniquaise, Joie de chanter.

C'est alors que le vicaire Louis Élie soumet l'idée d'organiser, en 1966, un « rallye choral » au sein duquel il y aurait des chants classiques, la messe *Tam-Tam* et des chants créoles.

Antoine Maxime va constituer, pour le coup, une chorale mixte, avec le soutien de la mère supérieure du couvent de Cluny, qui lui envoie la chorale de filles les rosiers. Elle se mêlera à celle des jeunes collégiens du séminaire collège. Dans cette chorale regroupée, on trouve des garçons et filles, Noirs et Blancs créoles (Békés), mélangés.

- ***La messe Tam-Tam : un acte fondateur de l'inscription des cultures musicales des Noirs dans la pastorale liturgique catholique***

Avril 1966 va devenir un moment fondateur, dans l'inscription des cultures musicales des Noirs dans la pastorale liturgique catholique, ce, à travers son premier « rallye choral » qui se déroulé à la cathédrale de Fort-de-France. Une dizaine de chorales y était présente. Parmi elles, la chorale Joie de chanter, de Paulette Nardal et la chorale du François. Dans la dernière partie du rallye, Toutes ces chorales interprètent alors la fameuse messe *Tam-Tam*, accompagnée des membranophones *bèlè*, du *ti-bwa* qui, pour la première fois dans l'histoire martiniquaise, prennent place au sein de l'*instrumentarium* de la pastorale liturgique catholique.

La messe *Tam-Tam* est, par ailleurs, chantée en langue créole. L'évêque traditionnaliste Monseigneur Varin-de-la-Brunelière est présent et semble enthousiaste. Il interpelle Antoine Maxime à la fin du spectacle pour lui faire la remarque suivante :

« Mais mon p'ti, il n'y avait pas assez de tambours ! ». Cette remarque est sans doute due au fait que ce dernier avait assisté, trois ans plus tôt, à une messe éthiopienne à Rome au cours de laquelle les chants étaient accompagnés des dizaines de tambours.

La messe *Tam-Tam*, entrant ainsi dans l'histoire, ne va pas s'arrêter là. Son succès, grandissant, va la conduire à être jouée dans différentes paroisses de l'île : du François, de Rivière-Pilote, des Terres-Saint-Ville notamment. Le vicaire Louis Élie va même introduire, le 24 décembre 1966, quelques morceaux de la messe *Tam-Tam* et des psaumes en créole, au cours de la célébration de la messe de minuit.

Il va s'ensuivre un enregistrement de la messe *Tam-Tam*, en direct, à l'église de Balata, ce qui va définitivement immortaliser cet événement majeur de l'histoire musicale martiniquaise

sur un disque vinyle 33 tours⁶⁰. En 1966, Paulette Nardal participe à l'enregistrement de la Messe *Tam-Tam* d'Antoine Maxime et du vicaire Louis Elie. Deux morceaux de la messe *Tam-Tam* vont être de nouveau enregistrés quelques mois plus tard, dans une discothèque de Fort-de-France nommée pareillement le Tam-Tam.

Cet enregistrement participe aussi à l'acte fondateur majeur qui va impulser des nouvelles dynamiques d'inscription de la pratique chorale religieuse d'obédience catholique dans les cultures des Noirs martiniquais. Lorsque l'on sait que la très grande majorité de la population de ce territoire est d'origine Noire, on mesure l'importance d'une telle initiative à l'intérieur du champ social.

Antoine Maxime va poursuivre ainsi son travail, en à introduire le chant en créole dans la pastorale liturgique catholique, notamment avec le soutien des chorales du Lamentin et de Saint-Christophe.

L'année 1974 est celle de grandes turbulences sociales à la Martinique. C'est la période des évènements de Chalvet⁶¹. Antoine Maxime prend alors position, décide et compose pour l'occasion, des chants de revendication sociale en faveur des travailleurs noirs et indo-créoles, encore exploités par l'économie de plantation qui est aux mains des grands propriétaires blancs créoles. Parallèlement à ces chants engagés, qu'il introduit dans la pastorale liturgique catholique, il prend également position pendant son homélie, le dimanche suivant les événements, pour dénoncer l'injustice quelle que soit. Sa posture n'est pas du goût de l'ensemble des paroissiens. Certains d'entre eux vont quitter les bancs de l'église en pleine messe, pour manifester leur désapprobation.

L'engagement idéologique, la résistance culturelle, sont des ressorts activés par Antoine Maxime pour renouveler le patrimoine musical de la pastorale liturgique catholique en Martinique.

Antoine Maxime va organiser dans les années 70, un spectacle retentissant autour de ce répertoire de chants à textes engagés, au sein duquel il va, en outre, introduire des textes d'Aimé Césaire, mais également une pièce musicale très engagée qui dénonce les conditions de vie miséreuses des Noirs et qui rend hommage à la grandeur des afro-descendants. Il s'agit de Bwa

⁶⁰ Antoine, MAXIME, *Messe Tam Tam Créoile*, Label Le Kiosque d'Orphé, Martinique, 1966.

⁶¹ Les événements de Chalvet résultent du mouvement des agriculteurs du Lorrain, concernant un litige sur le problème d'augmentation de salaire. Pour résoudre le conflit qui en a découlé, le préfet de l'époque privilégia le rétablissement de l'ordre par la répression. À cette occasion, il y eut l'assassinat de deux ouvriers agricoles par les gendarmes au lieu-dit Chalvet sur la commune de Basse-Pointe. Ce qui déclencha ensuite une révolte populaire.

Brilé d'Eugène Mona, le Nègre aux pieds nus. Ce chantre des traditions orales des Noirs martiniquais, lui fit alors l'immense surprise de les accompagner à la flûte, le jour du concert.

Est-il assez de dire qu'Antoine Maxime est réellement un de ceux qui va initier les dynamiques d'inscription des cultures musicales et langagières des Noirs dans la pastorale liturgique catholique ? Son apport va être, en tout cas, déterminant pour l'avènement du *Bèlè-Légliz*. Pour sa concrétisation, d'autres vont prendre le relais, à l'image du père Saint-Honoré, dans les années 1980-90, au Lamentin. Le processus d'inculturation va ainsi se poursuivre jusqu'à faire émerger, au début du XXI^e siècle, une forme nouvelle. Elle prend place à la fois dans le champ de la pastorale liturgique catholique, mais également dans le champ culturel de l'espace public martiniquais.

Le *Bèlè Légliz* prendra naissance à Rivière-Pilote, dans le quartier Josseaud, à l'initiative du père Moncontour, qui proposera à ses paroissiens d'intégrer le *bèlè* dans leur répertoire de chants liturgiques.

Casimir Jean-Baptiste, dit Kazo, va en être un des acteurs majeurs. Il lui est demandé de faire la traduction en créole d'un évangile, en l'accompagnant de musique *bèlè*. Ce dernier va réaliser un véritable chef-d'œuvre, ancré depuis dans l'imaginaire martiniquais. L'intérêt des paroissiens va être réel et l'enthousiasme suscité va conduire la paroisse à renouveler régulièrement cette expérience, à partir de 2005.

Le *Bèlè Légliz* va alors se répandre à d'autres paroisses et devenir progressivement une pratique instituée de la pastorale liturgique catholique en Martinique.

Du point de vue de la forme, à quoi ressemble le *Bèlè Légliz* ?

Le *Bèlè Légliz Bèlè Légliz* est une pratique qui est composée de la musique, des arts de la parole et de l'expression corporelle. Polymorphe, il offre en même temps une certaine latitude esthétique et formelle, qui va jusqu'à inclure des formes satiriques et d'autres, humoristiques, et désormais, comme je viens de le dire, ancrées dans l'imaginaire créole pour traduire l'évangile. Le *Bèlè Légliz Bèlè Légliz* permet aujourd'hui à des fidèles martiniquais de vivre et de partager leur foi chrétienne à partir de référents et valeurs culturels qui ont davantage à voir avec leurs territoires, avec leurs imaginaires.

Le Père Lucenay résume bien ce que véhicule l'expérience du *Bèlè Légliz*, pour ceux qui croient aux principes et dogmes de l'obédience catholique, mais aussi et de façon plus générale, pour ceux qui portent un regard sur l'histoire de la Martinique.

« C'est extraordinaire *Bèlè Légliz* ! *Bèlè Légliz* , c'est toute une démarche, un concept qui a été monté il y a une dizaine d'années par des confrères prêtres, des ainés : le Père Monconthour avec le Père Lafine, le Père Handerson aussi, des « Vieux nègres » au vrai sens du terme, comme moi (je suis chabin mais je suis un « Vieux nègre » aussi) qui se sont dit : que les catholiques en Martinique sont restés pris dans une église française et dans une religion, une foi, une pratique française où il ne faut pas être heureux, il faut rester comme des « tet pen-rasi⁶² » comme dans l'église il faut se taire (alors c'est moi qui extrapole ! hein). Ils ont compris que le *bèlè* c'est la musique du nègre, la musique de l'habitation de la révolution et de la résistance et beaucoup de catholiques qui ont été initiés, avaient été éduqués à la française, donc pas question de prier dieu, de faire de la musique pour dieu avec les affaires de «vieux nègre », le tambour avec le créole, beaucoup de gens vivent avec la culture martiniquaise, c'est là que vous voyez qu'il y a une sagesse pour la culture. L'église, la foi chrétienne a quelque chose à dire aux martiniquais par leur rapport avec leur propre culture ».

La musique *Bèlè Légliz* place le tambour au centre de l'*instrumentarium* de la pastorale liturgique catholique. La place, le statut et les fonctions centrales, dans cette musique, sont accordés au tambour dans le *Bèlè- Légliz*.

Lorsque Kazo (Casimir Jean-Baptiste) évoque l'émergence du *Bèlè- Légliz*, du point de vue de la construction des formes musicales, il insiste sur un point essentiel qui, du reste à trait à ce mémoire de recherche, à savoir, la place de l'expérimentation dans le processus de création.

Si la demande du père Moncontour est intelligible, concernant l'intention d'inscrire les cultures Noirs dans la pratique du culte, sa réalisation à travers de la matière musicale n'est pas au départ si simple à mettre en forme, pour sa concrétisation. C'est au départ une expérience de l'inconnu, un test grandeur nature, puisque la mise à l'épreuve qui en résultera sera immédiate. Une autre difficulté, pour réaliser le *Bèlè Légliz* touche au fait que la pastorale liturgique n'est pas un sujet quelconque. Il est question de foi, de culte et de cérémoniel communautaire. Enfin, l'un des enjeux consiste à convaincre définitivement l'ensemble de la communauté religieuse catholique de la justesse de la démarche, mais également le fait que, les cultures musicales des Noirs ont aussi leur place dans la pastorale liturgique.

⁶² Expression de la langue créole qui signifie littéralement « tête de pain rassi », faisant référence à une attitude un peu austère, très introvertie, peu communicative.

Le travail d’expérimentation sous-jacent, s’opérera à plusieurs niveaux. L’un des paliers concerne l’aspect technique, à travers la quête de la cohérence et la beauté du jeu musical dans son ensemble, mais aussi l’harmonisation des voix collectives, et de l’équilibre des modes de structuration entre chant individuel et collectif, ainsi que l’usage de l’échelle *bèlè* et la structuration du jeu musical à partir de formules rythmiques clés, comme celles du *Ti-bwa* opérant à deux ou à trois pulsations obstinées.

Tous ces paramètres du jeu musical vont être investis, expérimentés pour donner un rendu d’ensemble cohérent et expressif, et pour donner également lieu à des constructions audacieuses et harmonieuses, dans la conjonction des instruments de différentes familles, ainsi que dans le dialogue entre les différents pupitres instrumentaux.

Sur un tout autre plan, Kazo souligne souvent que, faire du *Bèlè Légliz* ne consiste pas à mettre du *bèlè* dans le culte catholique. Faire du *Bèlè Légliz* c’est créer de nouveaux contenus musicaux, de nouvelles esthétiques au sein desquelles les cultures musicales, chorégraphiques, langagières des Noirs ont leur place, à l’intérieur de l’univers sacré de l’église. La nuance est importante. Faire du *Bèlè Légliz* pour un grand nombre de pratiquants, et *a fortiori* pour ceux comme Kazo, le père Moncontour ou avant eux Antoine Maxime qui sont à l’initiative de ces dynamiques, c’est résister culturellement en donnant aux valeurs et aux pratiques culturelles des Noirs la place qu’elles méritent dans la pastorale liturgique catholique. C’est reconnaître le Noir dans son être-au-monde, à travers ses patrimoines culturels, à travers ses héritages.

II C : LIEUX, ESPACES ET SITUATIONS DE PRATIQUE COMME VECTEUR DE CRÉATION : LE CARNAVAL ET LES PRATIQUES DE RUE COMME LIEUX PRIVILÉGIÉS DE LA MODERNITÉ

« Les situations, les cadres sociaux, les modalités de partage de la pratique musicale révèlent des enjeux de natures diverses, donnent du sens en même temps qu’ils participent à construire les formes du jeu musical »⁶³.

⁶³ David, KHATILE, *Des modèles-types à la création*, conférence donnée dans le cadre du colloque sur la transmission des musiques traditionnelles, université de Poitiers, 3 mai 2016.

Le fait de pratiquer ensemble et de donner à partager ainsi de la musique participent à modifier la nature voire la forme des genres et esthétiques musicales et des rapports humains, la considération de l'autre et de soi.

La pratique scénique, la musique de rue, la pratique privée plus ou moins confidentielle contribuent donc à l'élaboration du jeu et de la forme musicale. Les modes d'échanges et de partage avec les récepteurs, qu'ils soient simples assistants ou participants occasionnels de la performance musicale déterminent en partie aussi la nature du jeu musical.

La pratique musicale de plein-air que l'on nomme improprement « musique de rue » représente un cadre social et une situation performancielle et de partage qui, bien souvent, favorise la reformulation des genres musicaux existants.

Qu'il s'agisse de musiques de carnaval ou de tout autre musique de rue, de façon plus générale (qui dépasse le seul fait carnavalesque), les conditions de performance, les modes de participation des acteurs du jeu musical et les enjeux performanciels offrent une latitude plus ou moins grande pour faire varier les modèles musicaux existants.

Dans certaines de ces situations, le fait que l'accès à la pratique musicale soit moins formalisé dans ses logiques d'organisation semble favoriser la production du différent, de l'inédit. C'est ainsi que par exemple des musiciens se donnent l'habitude de se rencontrer pour des moments de jeu en plein-air autour d'un/de genre(s) musicaux qu'ils affectionnent. C'est, par exemple, le cas, le vendredi sous les locaux de la BNP à Fort-de-France, autour du Gwo Ka ou d'autres musiques aux tambours. Ce phénomène existe dans de nombreux lieux à la Martinique et en Guadeloupe. Ce qui est caractéristique de ces manières de pratiquer la musique, c'est le fait que des acteurs connus et inconnus s'y côtoient, que des habitués et in-habitués se rencontrent, que des spécialistes de très bon niveau technique et des musiciens modestes partagent la pratique, etc. Il y a de l'aléatoire et de l'informel dans ses rencontres. Ces modalités favorisent l'irruption du singulier, de l'inédit, du différent, quel que soit la qualité de ce qui est construit *instanti quo*. Les possibilités d'expérimenter sont parfois plus présentes dans ces situations.

Un certain nombre de contraintes, ou en tout cas, de besoins liés au fait de se retrouver en plein air et sans aucune sonorisation, participent également à la construction du jeu musical.

La question du volume sonore et de la circulation du son dans l'espace revêt une importance capitale. Ce paramètre oblige, dans bien des cas, à repenser le type orchestral, mais

aussi la facture instrumentale. On modifie les instruments pour leur donner plus d'amplitude sonore, pour les rendre plus légers ou plus confortables, lorsqu'ils doivent être mobiles (tambours de carnaval, fûts, caisse-claires, sets de percussions, et d'autres instruments du genre), pour développer leur plasticité ou, au contraire, pour, notamment, pallier aux aléas de nombreuses manipulations extérieures, etc.

Les pupitres ou familles d'instruments sont souvent agencés de manière particulière pour faire corps dans l'environnement sonore du groupe, mais aussi dans l'espace élargi, dans lequel se trouverait l'assistance ou les spectateurs.

La structure musicale subit elle aussi des ajustements, dès lors que les temps de performance sont différents de ce qu'ils sont en dehors du contexte de la pratique de rue.

Il y a donc une multitude de paramètres qui peuvent modifier le jeu musical et participer à la reformulation de l'existant ou encore à la création de formes nouvelles.

Il est important de préciser que le carnaval est le lieu par excellence de création des formes nouvelles, c'est le lieu qui laisse libre cours à la créativité, aux maillages et mélanges de toutes sortes, les inattendus, même les plus saugrenus.

D'un point de vue anthropologique, le carnaval est une expérience où les ordres et normes, en tous genres, sont mis à mal, renversés ou reformulés. La musique n'y échappe pas, bien au contraire.

« Le carnaval de Saint-Pierre, par exemple, a joué un rôle incontournable dans l'émergence de la biguine, dans les expériences de rencontre entre musiques orphéoniques ou musiques de fanfare et cultures musicales des Noirs. Le chant et la parole sont historiquement les pratiques musicales qui symbolisent le plus l'ingéniosité et la créativité musicale, à travers ses formes (satyres déclamées, chants de *vidé* sous la forme responsoriale, chant collectif à une voix accompagnant un *bwa-bwa*⁶⁴, monologue chanté, psalmodie, incantation à l'image de Suffrin, avis d'obsèques de sa majesté vaval »⁶⁵.

La musique de rue notamment, celle faite autour des grandes formations de tambours et autres percussions, ainsi que de chant, a beaucoup évolué aux cours des quarante dernières

⁶⁴ Dans le carnaval, le *bwa-bwa* représente une marionnette en bois et à l'effigie de quelqu'un de connu ou que l'on connaît, afin de porter celui-ci en dérision pendant le *vidé* carnavalesque.

⁶⁵ Conversation avec David Khatile, 12 janvier 2016.

années, dans les Antilles françaises. Akiyo, Tanbou Bò-Kannal, pour ne citer qu'eux, ont joué le rôle de pionniers dès les années 1970.

On a vu émerger des groupes à pied de conque de lambi, ce qui est nouveau dans le paysage culturel martiniquais. La conque de lambi est devenue un instrument à part entière des groupes de carnaval depuis une vingtaine d'années. Des musiciens comme Dédé Saint-Prix l'avaient déjà inscrit définitivement dans l'orchestre de Chouval-bwa⁶⁶ en tant qu'instruments de pupitre et instrument soliste.

A la lumière de quelques expériences de musique de rue et de carnaval à la Martinique menées par le groupe Tanbou Bò-Kannal, je vais montrer en quoi et comment se reformulent les pratiques musicales, au point de faire, dans certains cas, émerger des formes nouvelles de créations. Ces expériences rendent compte de la place que jouent aussi les musiques de rue et de carnaval, dans l'expression des modernités martiniquaises du champ musical.

II C 1 : PLONGÉE AU CŒUR DE TANBOU BÒ-KANNAL

Tanbou Bò-Kannal va profondément modifier le paysage culturel martiniquais. Il va également dynamiser le champ musical au niveau de la création de formes nouvelles et du repositionnement des cultures de Noirs dans les musiques de carnaval et d'autres formes des musiques de rue. D'ailleurs, l'irruption de TBK, dans le carnaval de Fort-de-France dans les années 1970, est une histoire de rapport de force. TBK dénoncera alors le caractère bourgeois du carnaval et l'absence des principaux marqueurs identitaires des couches populaires noirs dans les pratiques musicales et chorégraphiques. Il ne sera pas autorisé, au départ, à figurer dans le carnaval. On doit sa participation à un passage en force, face au comité d'organisation du carnaval de l'époque. C'est le début d'une nouvelle ère marquée par la profonde transformation du carnaval martiniquais.

- *La création du kalennbwa comme musique de vidé⁶⁷ ancrée dans les cultures musicales aux tambours des Noirs*

⁶⁶ Chouval-bwa : musique martiniquaise, historiquement associée à la tradition des manèges de chevaux en bois. Elle va connaître un nouvel essor à partir de la fin des années 1970, avec des musiciens comme Dédé Saint-Prix, Marcé, Ton René et les groupes Pakatak, ankò titak, et d'autres encore.

⁶⁷ Musique qui accompagne généralement la parade carnavalesque martiniquaise.

« En 1973, nous sommes allés pour la première fois dans la rue avec nos tambours, et nous avons créé à partir de là un rythme que nous appelons « Kalennbwa », ce qui donne ce rythme de rue que l'on entend actuellement.⁶⁸ »

Lorsqu'on analyse l'orchestration du *kalennbwa*, on remarque le maintien d'un certain nombre de principes structurants des musiques *Chouval-Bwa* et *kalennda*. Les voix humaines sont articulées autour d'une voix principale (*chantè*) et des voix collectives (*lavwa dèyè* ou *répondè*, constituant le chœur). La forme de chant employée reste celle que l'on trouve dans la plupart des musiques aux tambours des Noirs, à savoir la forme responsoriale à travers l'alternance couplet/refrain.

La fonction *Ti-bway* est également présente. Elle est assurée par une section qui distingue deux *Ti-Bwa*. Chaque *Ti-bwa* apporte un jeu différent. Le premier exécute une formule rythmique en *ostinato* (en continu), comme celle du Chouval-Bwatra ditonnel, produisant cinq frappes agencées sur deux pulsations (*tak-pitak-pitak*). Le second renvoie au *Ti-bwa kalennda*. La superposition de ces deux *Ti-bwa* donne un maillage percutant, riche en sonorités et en subtilités rythmiques.

Les tambours sont présents, mais organisés différemment autour de sections. Il y a une section de tambours au son grave, une aux sonorités médiums, une avec des sons aigus, ainsi qu'un ou deux tambours d'improvisation ou solos. La section de tambours est organisée par rapport à la hauteur de sons (grave, aigu, médium) et en lien avec la fonction musicale (accompagnement ou improvisation).

Le rythme de *Ti-bwa* (*tak pitak pitak*) est joué par la section de l'instrument du même nom, tandis que le rythme de « Chouval-Bwa » (le *doumbédoum*) est maintenu en complémentarité entre la section des basses et des tambours au son grave. Le rythme de *kalennda* est, lui, reproduit par les tambours au son aigu. Les deux tambours d'improvisation se détachent par-dessus l'accompagnement, pour ornementer le jeu musical d'ensemble.

Voici un exemple de l'orchestration du Kalennbwa

⁶⁸ Entretien avec Nico Gernet, mars 2016.

On peut remarquer que le processus de création s'élabore autour de deux grands mécanismes. Le premier concerne la réutilisation des matériaux existants, dont la plupart proviennent des traditions de musiques aux tambours martiniquaises. Cela concerne d'une part les instruments de musique comme le Ti-Bwa, les voix humaines (voix individuelle soliste et voix collective, du tambour à deux membranes du Chouval-bwa, du chacha tubulaire (hochet), d'une part. D'autre part, cela concerne aussi certaines fonctions instrumentales. C'est le cas avec le chant, la langue d'énonciation du chant (le créole), le maintien de la cellule rythmique qui structure la musique avec le Ti-bwa(ici en section), les tambours qui apportent un accompagnement rythmique, le chacha qui tient également le rôle de soutien rythmique et l'improvisation par un tambour aigu comme dans le chouval-bwa.

Enfin, les procédés et mécanismes de structuration d'ensemble du jeu musical, comme la forme responsoriale du chant, ainsi que la répartition des fonctions entre membranophones (tambours) et idiophones (Ti-Bwa), renvoient aussi à des matériaux et manières de faire de la tradition.

Mais alors qu'est-ce qui relève de la création ou de la reformulation ?

Retenons tout d'abord l'apparition des sections de tambours, organisées sur le principe de la hauteur de sons (grave, aigu, médium).

La répartition des fonctions instrumentales, au sein des sections, est différente de celle que l'on trouve dans les traditions kalennda et chouval-bwa. Par exemple, la section de tambours, ou encore celle de Ti-Bwa.

Les combinaisons de jeu instrumentaux, au sein d'une section ou de plusieurs sections, se réalisent, entre autres par la superposition de deux types de jeu de Ti-bwa appartenant à des genres différents (Chouval-Bwa et kalennda). Cette pratique n'est toutefois pas courante (dans une même section). On utilise aussi des polyrythmies, qui se créent dans les croisements des rythmes de tambours. Elles sont subtiles et inhabituelles.

On notera aussi l'apport de timbres et d'instruments nouveaux, comme la cloche qui se retrouve la plupart du temps en soutien du Ti-Bwa.

Les tambours vont être fabriqués par les membres du TBK eux-mêmes, dans leurs propres ateliers. Pour rester proche des sonorités du tambour bèlè et du tambour Chouval-bwa, les membranes, en peau animale naturelle, vont être préférées à celles en peau synthétique. Ce choix ne relève pas seulement de l'esthétique musicale, il sous-tend en même temps une posture idéologique, qui vise à positionner les marqueurs identitaires des cultures Noirs, en les mettant en exergue.

« Je parlais du tambour médium. Il a été intégré un peu après, parce que dans toutes les recherches que nous faisions, nous avons essayé avec une conga en plaçant une cloche à la base et cela donnait un son différent du son d'origine, à partir de cela nous avons encore étudié (cherché). Nous sommes allés plus loin en prenant un petit fût et nous avons fabriqué le tambour medium que nous utilisons aujourd'hui. Mais, c'est un résultat que nous avons obtenu sur plusieurs années.

L'héritage du Kalennbwa est immense aujourd'hui. Il est devenu le rythme principal de la musique de carnaval. On l'entend à tous les coins de rue pendant le vidé mais en dehors du vidé »⁶⁹, au-delà de la Martinique également.

⁶⁹ Entretien avec Nico Gernet mars 2016.

- *Le carnaval un prétexte pour développer des activités musicales parallèles ?*

L'apport de TBK ne va pas s'arrêter à la musique de carnaval. Cet événement (le carnaval) est très rapidement devenu, pour TBK, un tremplin pour la création. En effet, parallèlement à l'activité du groupe TBK de carnaval, d'autres expériences vont être menées avec une ossature de TBK. C'est ainsi que voit le jour des expériences de fusion entre musique de carnaval, de bèlè, de Chouval-Bwa et les « musiques actuelles ».

L'activité musicale, théâtrale, chorégraphique va, par la même occasion, s'intensifier pendant cette période, au point de donner lieu à d'innombrables représentations, concerts et spectacles.

Le carnaval va ainsi dynamiser les actions de recherche sur l'imaginaire créole. Les personnages de la mythologie martiniquaise et caribéenne vont être mis en valeur, dont Le diable rouge, Mariàn Lapo fig.

Cette partie a permis de comprendre les cadres sociaux de pratique à l'intérieur desquels s'opèrent les expériences de renouvellement des pratiques musicales à la Martinique et à la Guadeloupe. Elle approche ces processus dynamiques à partir des questions qui touchent à l'éthique, au politique, à l'idéologique dans le but de rendre compte des phénomènes musicaux qui nous intéressent. Elle a permis de mettre en valeur certains liens entre éthique, politique et esthétique. La partie qui suit appréhende les processus de création et de reformulation des musiques du contemporain antillais à partir de l'analyse musicale. Elle propose une plongée au cœur même des procédures et des mécanismes qui conduisent à l'émergence de formes musicales nouvelles. Dans le même ordre d'idées que pour la partie précédente, les liens entre esthétique, forme, politique et éthique sont relevés à chaque fois qu'ils paraissent pertinents.

PARTIE III

Cette troisième partie entend aborder les problématiques de renouvellement, de création, ainsi que les liens à la tradition et leur rapport à la modernité, ce, d'un point de vue analytique, en s'appuyant sur les matières musicales elles-mêmes. C'est ainsi que sont, tour à tour, questionnés les processus de création musicale à travers leurs expérimentations ; les apports de l'évolution de la facture des instruments de musique, l'impact des nouvelles technologies en matière de captation, de sonorisation et d'enregistrement discographique. Il est évident que les éléments descriptifs et analytiques, qui sont mis en valeur dans cette troisième partie, sont à mettre en connexion avec ceux qui ont déjà été développés dans la partie II du mémoire, et qui touchent davantage aux rapports sociaux, identitaires, mémoriels et symboliques, sous-tendant les musiques du contemporain martiniquais, depuis le dernier quart du XX^e siècle. C'est d'ailleurs pour cela que, lorsque cela me semble nécessaire de souligner les liens entre facteurs musicaux *stricto sensu* et facteurs symboliques ou idéologiques, nous le faisons. La mise en relief de ces liens participe à éclairer l'argumentaire de cette recherche.

III A : PLONGÉE AU CŒUR DES PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE

Saisir les procédés et les mécanismes, par le biais desquels s'opèrent les processus de création, mais aussi la réinvention des traditions, ainsi que la reformulation de formes existantes, nous éclairent sur l'effectuation-même de ces phénomènes, ainsi que sur les ressorts qui activent ces dynamiques dans les sociétés martiniquaises et guadeloupéennes. Je vous invite, pour cela, de tenter de faire une plongée au cœur de certaines expériences qui ont conduit à l'émergence de formes musicales nouvelles. Cette plongée nous permettra, puis-je l'espérer, à la fois de distinguer un certain nombre des procédés employés et d'enjeux qui sous-tendent ces expériences, mais également d'appréhender les choix esthétiques de ceux qui sont à l'initiative et au cœur des processus de création, participant ainsi au renouvellement des cultures musicales martiniquaises. C'est à travers ces regards plongés au cœur des expérimentations, menées au cours de ces expériences évoquées, que l'on peut comprendre les liens qui peuvent exister entre esthétique, politique et éthique. Sinon, comment pourrait-on alors comprendre, par exemple, la place de la langue créole, le travail de valorisation et de recherche opéré chez Dédé

Saint-Prix et Marcé, si on ne tient pas compte de leurs souhaits respectifs, ceux de se positionner en tant que Martiniquais, Antillais et Caribéen dans le champ musical de leur environnement ? En cela, il y a des positionnements identitaires forts, qui sous-tendent ces choix esthétiques et poétiques, dans leurs musiques. Manuel Césaire, notamment, nous dévoile comment à travers la composition d'une pièce musicale, devenue désormais une œuvre majeure dans l'histoire martiniquaise, à savoir le Rhapsodie nègre, il développe une nouvelle esthétique musicale au sein de laquelle il entend s'affirmer en tant que Martiniquais, porté par plusieurs grandes cultures musicales, dont celle des musiques aux tambours, jusque-là moins présentes dans son parcours de musicien. L'esthétique développée par Manuel Césaire révèle une construction musicale originale qui va par-delà les cultures musicales de référence qui l'ont jusqu'ici nourri en tant que compositeur. Sur ce plan, *Rhapsodie nègre* est un exemple de créolisation culturelle au sein duquel son auteur construit un matériau musical nouveau, en puisant certes dans des cultures musicales anciennes, mais en s'appuyant sur une filiation avec une tradition musicale tout autant originale qui le précède (Malavoi, Fall Frett). Aussi façonne-t-il un matériau nouveau à l'image de son identité propre.

- ***Création et esthétiques musicales***

Parler d'esthétique en musique suppose que l'on puisse identifier les paramètres à partir desquels on distingue une pratique musicale d'une autre, comme étant une esthétique spécifique. Dans le fait, il existe un lien entre l'esthétique et l'identité musicale. Cela suppose que l'on puisse identifier les principaux marqueurs de l'esthétique concernée. Les indicateurs, à partir desquels, on distingue une esthétique sont ceux qui ont, généralement, fait l'objet de l'expérimentation et de la recherche, ayant conduit à créer un écart, un différentiel entre une esthétique qui se construit et s'affirme et l'existant. Tous les paramètres du jeu musical peuvent être investis dans la construction d'une esthétique. Chaque expérience esthétique s'élabore autour de choix parmi ces paramètres et explore des logiques combinatoires que les porteurs de l'esthétique expérimentent. Parmi ces paramètres on retrouve pêle-mêle les choix et principes d'orchestration, les échelles mélodiques, le rythme, les techniques et timbres de voix, les timbres des instruments, les métries structurantes, l'*instrumentarium* musical caractéristique.

Ainsi l'expérience esthétique est une expérience de l'écart et de l'imprévu par rapport à l'existant. Cela induit qu'un ou des musiciens s'engagent dans la construction de nouvelles formes musicales. L'expérimentation et la recherche dans laquelle se construit une esthétique suppose que, chemin faisant, des procédés et des combinatoires soient invalidés et/ou validés, selon le regard réflexif et les attendus de ceux qui vivent cette expérience expérimentale. Il y a

donc des choix qui se font tout au long de la construction expérimentale de l'esthétique. Il y a également dans cette expérience des échelles et des niveaux d'expérimentation qui renvoient, dans certains cas, à des combinatoires de matériaux musicaux entre eux ou à de combinaisons d'instruments, et dans d'autres cas, à des structurations formelles plus larges, qui touchent l'équilibre du jeu musical dans son ensemble, la structure de la conduite du jeu musical, l'orchestration, la répartition.

Il n'existe pas de garantie de réussite, en la matière, lorsqu'on tente de faire émerger une esthétique musicale. La recherche et l'expérimentation ne garantissent donc pas, d'emblée, qu'au bout de ce cheminement, émergera sûrement une esthétique musicale cohérente, ni que celle-ci se distinguerà significativement de ce qui existait déjà. Il n'y a aucune garantie, non plus, que cette nouvelle esthétique soit reconnue comme telle, par le milieu musical auquel elle appartient.

Ainsi, choisir, expérimenter et combiner relèvent-ils avant tout de l'engagement. On s'engage à produire une différence, à construire, à créer un écart par rapport à l'existant. L'esthétique est donc une expérience "risquée" mais assumée, faite autour de la recherche d'un écart différentiel suffisamment significatif, pour qu'on puisse l'identifier en tant que tel.

L'engagement dans l'esthétique ne relève donc pas uniquement du seul registre formel de la musique. Ainsi certains choix formels peuvent-ils être motivés par des postures idéologiques, identitaires voire politique. Le statut d'un instrument (comme le tambour, le *ti-bwa* chez Dédé Saint-Prix, par exemple), d'une langue d'énonciation de la parole chantée (comme le créole dans le *bèlè légliz*) peut relever d'un positionnement identitaire (Marcé, Mona, Dédé Saint-Prix constituent quelques-uns des exemples très évocateurs que j'ai traités). Il importe, en outre, de souligner que les implications de ces choix et postures identitaires impactent sur la forme musicale. Aussi l'émergence d'une esthétique est-elle également associée à un engagement, qui peut être, comme déjà souligné, identitaire, idéologique ou politique. C'est le cas avec Gérard Lockel, E. Mondésir, Dédé Saint-Prix et Eugène Mona. Ces musiciens ont cherché à positionner autrement certains instruments, et ont donné un statut différent à ces instruments. Ainsi retrouve-t-on chez Dédé Saint-Prix et chez Eugène Mona une place prépondérante accordée aux instruments à percussion : tambour, *ti-bwa* et *chacha*. Ces choix-là ne sont pas uniquement, nous l'avons vu, des choix musicaux. Ils sont aussi identitaires, idéologiques, politiques.

Dans les Antilles françaises, notamment, on ainsi construit l'esthétique musicale en positionnant très fortement, dans la hiérarchie des instruments musicaux, le tambour, le *chacha*

et le *Ti-Bwa*. Cela révèle en même temps un véritable engagement identitaire voire idéologique, engagement socio-politique rejoignant l'engagement culturel musical pour faire unité.

Pour qu'il y ait l'avènement d'une esthétique musicale, il faut donc que tout le milieu dans lequel cette esthétique entend se positionner reconnaissse déjà la pertinence et la validité musicale de la nouvelle esthétique musicale. Il ne suffit pas de faire un travail d'expérimentation dans ses ateliers pour prétendre créer une nouvelle esthétique musicale, une esthétique musicale ensuite, la soumettre au jugement du milieu, et parfois, au-delà de ce milieu. C'est donc là une condition *sine qua non* pour la validation de sa reconnaissance. À travers l'esthétique se pose la question de la reconnaissance de l'écart, de la reconnaissance de l'identité musicale.

Les esthétiques des créations musicales du contemporain antillaises, de mon étude, sont désormais sans contestation possible, véritablement des musiques de recherche, des musiques d'expérimentation. J'ai, *en supra*, mentionné quelques précurseurs en matière d'émergence desdites esthétiques musicales. Il n'est pas étonnant, non plus, de constater que, par rapport à la question d'engagement que j'ai aussi longuement traité, ces nouvelles esthétiques foisonnent au début du dernier quart du XX^e siècle, qui correspond à un moment charnière de l'histoire martiniquaise, du fait des toutes sortes de mutations sociales qui ont profondément affecté la société. Les figures de proue, qui ont été à l'avant-garde de ces mutations, ont ouvert la voie à des générations de musiciens et compositeurs qui s'inscrivent dans les mêmes mouvances esthétiques ; ils ont ouvert la voie tout simplement à la Martinique pour qu'elle se responsabilise.

Quel est alors l'impact de toutes ces nouvelles créations, sur l'homme martiniquais et sur sa société aujourd'hui ?

III A 2 : L'INFLUENCE DE LA HAUTE-TAILLE CHEZ DÉDÉ SAINT-PRIX DANS LA MUSIQUE CHOUVAL-BWA, CHEZ MARCÉ ET ERIC SEGUIN-CADICHE

Vers la fin des années 1970, on assiste à l'avènement d'un nouveau genre musical, qui va marquer significativement l'histoire de la musique antillaise. Le percussionniste, flûtiste et chanteur Dédé Saint-Prix va être le chantre d'un nouveau genre musical profondément ancré dans la musique de *Chouval-Bwa* traditionnel. Si le *Chouval-Bwa* était présent, en tant que

genre musical associé à la tradition des manèges de chevaux en bois, il occupait en même temps l'espace public martiniquais, lors des événements festifs comme les fêtes patronales des communes. La fulgurance et le succès retentissant qu'il va connaître avec Dédé Saint-Prix, Pakatak, Marcé, et d'autres encore, vont le propulser dans le champ des musiques de grande diffusion.

- *La reconnaissance du Chouval-bwa*

Le *Chouval Bwa* s'est rapidement développé avec Dédé Saint-Prix, en tant que musique de grande diffusion, en même temps que l'on assistait à l'éclosion d'autres groupes du même genre musical. Ce ne fut pas le cas pour le Gwo Ka Modènn, pour Mizik Bèlè, et pour Welto, qui furent, à leur début, plus discrets, mais d'une grande vitalité dans l'engagement identitaire et culturelle, au sein de leurs espaces d'expression. Ils n'ont pas bénéficié d'une grande visibilité à travers les médias et les espaces dédiés, comme les festivals et les salles de concert.

Comme je l'ai souligné tout au long de cette recherche, la place occupée par un genre musical ou par une esthétique musicale quelconque, dans la société, sa représentativité dans le champ médiatique et la représentation qu'en ont les gens, sont des facteurs importants pour sa reconnaissance, sa valorisation et son développement futur.

- *L'émergence d'une nouvelle esthétique musicale*

Dédé Saint-Prix est flutiste-percussionniste-compositeur et chanteur. Il a développé sa nouvelle esthétique musicale sur les bases de la musique traditionnelle du *Chouval-bwa*, en modifiant l'orchestration musicale. A son sujet, David Khatile nous indique qu'

« Il a opéré des transferts entre le jeu de l'accordéon et du violon des musiques de contredanse/quadrille (Haute-Taille) vers la voix humaine et développé ainsi une esthétique vocale singulière »⁷⁰.

Il a également opéré des transferts de l'accordéon vers la flûte en bambou (flûte traversière locale). Il a aussi intégré les basses électriques, guitares électriques et autres instruments à vents,

⁷⁰ David, KHATILE, *Conférence donnée à l'université de Poitiers dans le cadre du colloque musique, langue et identité*, 2008, *op. cit.*

et reformulé complètement la pratique musicale du *Chouval-bwa*. Dédé Saint-Prix va ainsi maintenir la place incontournable des tambours, du *Ti-bwa* et du *chacha* dans sa musique, ce, malgré les sirènes de la grande diffusion qui l'invitait à substituer, à ces instruments emblématiques de l'identité martiniquaise, des instruments électriques (boîtes à rythmes, synthétiseurs, et d'autres encore).

- ***Le rapport à la tradition et à l'imaginaire créole chez Dédé Saint-Prix***

Dédé Saint-Prix, tout comme Marcé, va sublimer la langue créole dans son *Chouval-Bwa* en y développant des formes de poésie chantée en langue créole d'une splendeur inégalée, sinon par Eugène Mona. L'engagement de ces artistes est prononcé au niveau de la langue créole. Dédé Saint-Prix va expérimenter les liens entre musique et langue jusqu'aux tréfonds des richesses et des ressources de la langue créole. Il ne va pas se contenter de mettre en relief le verbe dans ce qu'il a de poétique. Dédé Saint-Prix va dévoiler des registres d'usage de la langue créole dans la pratique musicale autour de la texture de la langue, de la relation entre onomatopées vocales et le jeu instrumental.

L'engagement chez Dédé Saint-Prix consiste aussi à revaloriser le statut de la langue créole, à modifier les relations hiérarchiques qui existaient à l'époque entre les langues françaises et créoles. Dédé Saint-Prix et Marcé ont contribué activement à modifier le statut de la langue créole au même titre que les créolistes Bernabé, Confiant, Poulet, Boukman, ou encore l'écrivain Monchoachi. Dédé Saint-Prix va donner de la visibilité à des usages anciens des pratiques langagières créoles, il va dans ces chansons, revitaliser des mémoires sociales et historiques comme celles des marins pêcheurs. Il va donner à entendre et à partager le génie martiniquais dans son écriture musicale.

- ***L'ancre prononcé dans la tradition de Haute-Taille***

L'ancre dans la Haute-Taille est très important chez Dédé Saint-Prix. Jusqu'ici, je n'ai évoqué uniquement les emprunts faits au jeu de l'accordéon de Haute-Taille dans les techniques vocales et le chant de Dédé Saint-Prix. En réalité, il en va plus que cela. David Khatile, spécialiste de la Haute-Taille, trouve chez Saint-Prix de nombreux points communs, entre sa pratique musicale et celle de l'univers *haute-taille*. Il nous l'explique en ces termes :

« Dans le répertoire de Dédé Saint-Prix, on retrouve des pièces musicales entières construites sur les bases de la musique et de la danse de Haute-Taille comme *doubléblé, Haïti*. Il y a également une présence prononcée de l'accordéon qui navigue entre les traditions musicales du *Chouval-Bwa* et de la Haute-Taille. Des textes de chansons de Dédé Saint-Prix sont entièrement ou partiellement construits sur les commandements de Haute-Taille comme le morceau *tay-wot* en hommage aux Anciens de cette tradition. On retrouve également des fragments de musique de Haute-Taille, des références à l'imaginaire de la Haute-Taille comme dans le célèbre morceau *lélé* où il dit : *si 'w pa lé yo koumandé 'w, fo pa 'w dansé lawot-tay*⁷¹. Enfin le jeu du tambour sur cadre de la Haute-Taille appelé vernaculairement *tanbou dibas* est en partie reproduit dans certaines créations de Dédé Saint-Prix comme *soldat papillon, chelchè et d'autres.* »

- ***La question de la reconnaissance dans l'émergence d'une esthétique***

Le *Chouval-Bwa* moderne est, depuis plusieurs années déjà, considéré comme une esthétique majeure du paysage musical martiniquais. Dans ce domaine, Dédé Saint-Prix est un artiste internationalement reconnu, au même titre, du reste, que son *Chouval-Bwa* qui l'a consacré et auquel il s'est consacré. Pour qu'une pratique nouvelle s'impose, dans un paysage culturel donné, ce, de façon générale, et dans son propre milieu, elle doit être validée par une partie significative de ses pairs et/ou de personnes habilitées à reconnaître. Ces personnes font à tort ou à raison souvent autorité, soit par la reconnaissance de leurs aptitudes et compétences soit par délégation de pouvoir. Encore une fois, il ne suffit pas toujours de construire une nouvelle esthétique pour que celle-ci soit reconnue, validée et pérennisée.

- ***L'importance de la Haute-Taille et du quadrille aux commandements de la Guadeloupe dans la musique de Marcé***

« Atansion mélanjè bokantè pou nè pa mélanjé bel pawôl é wôt-tay⁷²»

C'est ainsi que Marcé, de son vrai nom Bernard Pago, le célèbre tambourinaire, chanteur et compositeur introduit un de ses plus grands succès dans les années 1980, un morceau de

⁷¹ « Si tu ne veux pas être commandé alors ne vient pas danser la haute-taille », en référence à la présence de commandements de la haute-taille qui demandent aux danseurs d'exécuter des figures de danse.

⁷² « Attention spécialistes de l'amalgame et de la confusion, ne mélangez pas belle parole et haute-taille ».

contredanse/quadrille intitulé mélanjè-bokantè. Cette pièce musicale va avoir un succès retentissant à la Martinique.

Le genre Haute-Taille de la Martinique et le quadrille aux commandements de Guadeloupe sont deux formes musico-chorégraphiques qui appartiennent au genre contredanse/quadrille.

Si Marcé prend ses précautions et précise que la musique qu'il joue n'est pas de la Haute-Taille (tel que ce genre se pratique traditionnellement), ce n'est pas pour mettre cette tradition à l'index. Au contraire, Marcé voe une admiration profonde au milieu de la Haute-Taille et aux maîtres commandeurs-tambourinaires comme Lucien Rosamond. Sa manière de respecter la Haute-Taille c'est de dire qu'il s'en inspire pour créer des esthétiques musicales nouvelles mais qu'il ne faut pas amalgamer pour autant son travail avec la Haute-Taille traditionnelle.

Le répertoire de Marcé comprend énormément de compositions alignées sur la musique de Haute-Taille. Il contient également un grand nombre de paroles et formules langagières empruntées à la Haute-Taille. Marcé tient d'ailleurs une partie de sa renommée sur la reconnaissance de ses qualités poétiques. Il puise beaucoup de son verbe fécond dans la parole des commandeurs de haute-taille. Sans être exhaustif, voici quelques-unes des formules devenues célèbres chez Marcé : « donnez-moi le pas de lakabrit s'il vous plaît⁷³ », « regardez la dame dans le blanc des yeux pour prendre contact de la cadence », « pies bizou pa fet man di'w, pies bizou paf fet », « jilé kanni fas-a-fas, dozado », etc.

Marcé a développé sur les bases de la musique, une esthétique où il rajoute à *l'Instrumentarium* traditionnel de Haute-Taille (tambour sur cadre, chacha, violon ou accordéon) une basse électrique, un tambour membranophone *Chouval-bwa*, une flûte en bambou. Le chant aussi se trouve modifié avec l'ajout de voix collectives (chœurs) alors que dans la tradition de haute-taille, il n'y en a pas. Il utilise par moments la forme orchestrale traditionnelle.

Par contre, pour Marcé, on ne peut confondre belle parole et haute-taille ! Parce qu'il reformule les paramètres du jeu musical et qu'il ne respecte pas un certain nombre de principes structurants de la haute-taille. Parmi eux, le rapport à la danse. Effectivement, le déploiement musical chez Marcé ne tient pas compte de l'architecture de la danse, ni des temps impartis aux évolutions des danseurs (les figures).

⁷³ En référence aux sauts des danseurs. Un saut de cabri signifie un saut qui n'est pas réussi.

Alors oui, il ne faut pas mélanger belle parole et haute-taille, mais on est en droit de relever l'ancrage prononcé dans la haute-taille dans la musique de Marcé et surtout le fait que ce rapport à la tradition est vecteur de création d'esthétiques musicales nouvelles.

- ***Eric Seguin-Cadiche : une expérience musicale du contemporain autour de la haute-taille***

Éric Seguin-Cadiche est un artiste spécialiste de la musique, de la danse, dessinateur et couturier. Il a, pendant de longues années aussi, été conteur. Si j'évoque cette pluridisciplinarité, c'est que peut-être qu'elle a un effet sur les choix musicaux de l'individu ou sur sa représentation de l'artiste, même lorsqu'il pratique une musique, une danse traditionnelle.

Seguin-Cadiche a pendant très longtemps été commandeur-tambourinaire de haute-taille et danseur. Il est originaire de Ducos. Il a construit son expérience dans la haute-taille dans le quartier Perriolat, au François. Il a ensuite accompagné le groupe du quartier Morne-Pitault (Tradision péyi nou). C'est un musicien reconnu par le milieu depuis plus de vingt ans.

Il a eu l'idée aux débuts des années 2000 de développer une musique nouvelle ancrée dans la haute-taille, où il y aurait d'autres instruments, d'autres esthétiques et aussi de nouvelles compositions, les siennes.

Il s'est entouré de musiciens de haute-taille et de musiciens venant d'autres horizons musicaux comme Roro Kaliko à l'accordéon. Il a composé des pièces musicales, a organisé des répétitions après avoir présenté son projet musical, ses idées et souhaits expérimentaux à ceux qu'il avait choisi pour vivre cette aventure. Il a enregistré dans un premier temps un single « sin doré » vers 2007-8.

Une fois son single sur les ondes radiophoniques et sur les étagères des disquaires de l'île, il a reçu les foudres d'une grande partie du milieu de la haute-taille et notamment de ceux avec qui il avait l'habitude de pratiquer. Il s'est retrouvé brutalement rejeté par ses pairs de la haute-taille.

On lui reprochait d'avoir commis un sacrilège et de s'être servi de la tradition haute-taille à ses propres fins mercantiles et à son ambition démesurée. Et pourtant, cette expérience lui couta davantage d'argent qu'il n'en gagna.

Nous avons cherché à comprendre qu'est-ce qui a bien pu motiver Eric Seguin-Cadiche à travers sa démarche de faire une musique nouvelle inspirée de la haute-taille.

Voilà ce qu'il nous a répondu : « *lè'w artis, sé kréyé ou ka kréyé, man té anvi kréyé épi lawot-tay*⁷⁴ ».

Le besoin de créer du nouveau est présent chez cet artiste qui considère qu'il peut très bien faire de la musique traditionnelle et être en même temps un créateur de formes nouvelles inspirées de la haute-taille.

Ce qui est intéressant à remarquer chez Eric Seguin-Cadiche c'est que lorsqu'il va initier cette expérience il va positionner la tradition haute-taille au cœur de sa construction musicale. Il va aller beaucoup plus loin que Marcé ou Dédé Saint-Prix dans l'ancrage dans la tradition. Il va construire la musique en respectant scrupuleusement la danse, même lorsqu'elle n'est pas présente. Un groupe de Haute-Taille pourrait s'il le voulait danser sur la musique d'Eric Seguin-Cadiche malgré le fait que ce ne soit pas de la haute-taille traditionnelle. L'architecture de la musique haute-traditionnelle a été conservée, celle de la danse aussi. Ce qui a changé ce sont les instruments qui sont enrichis de batterie ou boîte à rythme, de synthétiseurs, la présence de chœurs, notamment. Il va prendre un certain nombre de liberté quant aux techniques de chant du commandeur par exemple. Mais il reste très proche de la tradition. D'ailleurs, il va dans sa vision du projet qu'il mène, chercher à développer un concept où la danse est prise en compte. Dans les nombreux spectacles qu'il va faire, notamment à l'Atrium, dans les clips vidéo également, dans les enregistrements discographiques également, la danse sera présente, car pour lui il n'est pas possible de faire une musique nouvelle sans tenir compte de la danse, même si elle se distingue de la forme traditionnelle.

L'expérience d'Éric Seguin-Cadiche est intéressante parce qu'elle nous montre que les créations musicales du contemporain ancrées dans les traditions bélè, Gwo Ka ou haute-taille peuvent venir de personnes initialement attachées à la tradition, et que ces derniers il n'existe pas de conflits entre faire de la tradition et développer des formes nouvelles sur les bases de la tradition. Enfin, cette expérience nous dit également que ceux qui sont issus de la tradition engagent souvent autrement ladite tradition dans leurs nouvelles expériences musicales.

⁷⁴ « Lorsque tu es un artiste, tu cherches à créer, j'avais envie de créer à partir de la haute-taille ».

III A 3 : SUR LES CHEMINS DE MANUEL CÉSAIRE À TRAVERS L'EXPÉRIENCE DE RHAPSODIE NÈGRE : UN EXEMPLE DE REFORMULATION MUSICALE ET D'ÉMERGENCE D'ESTHÉTIQUE NOUVELLE À LA MARTINIQUE

« Si le chevalier de Saint-Georges était un contemporain, qu’aurait-il eu comme démarche musicale ? ».⁷⁵

C'est ainsi que le musicien martiniquais Manuel Césaire, pianiste, compositeur-arrangeur et chef d'orchestre positionne très rapidement le cadre de notre entretien sur la question de la modernité et du lien entre tradition et innovation.

Le questionnement de Manuel Césaire apporte un éclairage fondamental dans la problématique de cette recherche. Il nous montre que le rapport à la tradition se pose tout autant dans des cultures musicales qui ne sont pas au départ considérées comme profondément ancrées dans l'héritage des Noirs esclaves et descendants d'esclaves, à savoir la biguine, la mazurka créole, la valse créole, voire un certaine affinité avec la musique classique européenne, que dans d'autres comme le Chouval-bwa, le kalennbwa (cf. Niko Gernet) où les liens semblent beaucoup plus forts. Ce que Manuel Césaire dit en substance c'est que la démarche d'un contemporain en matière de création et de culture musicale reste fondamentalement inscrite dans la relation qu'elle peut avoir avec les autres cultures musicales de son époque, dont celles issues de sa terre natale. Le chevalier de Saint- Georges ne chercherait-il pas à élaborer des matériaux et construire son jeu musical en s'appuyant en partie sur les pratiques des noirs, sur les musiques dites aux tambours, en plus de sa culture musicale classique ?

« Si le chevalier de Saint-Georges était un contemporain, de par l'écriture vocale qu'il maîtrisait, l'écriture classique orchestrale, ne serait-il pas parti de ses rythmes avec l'interprétation qu'il connaît alliant à la fois des éléments d'origine martiniquaise et européennes ».

Dans Rhapsodie nègre, il y a donc une volonté manifeste de construire une rencontre entre des cultures musicales différentes. Ce n'est pas un simple clin d'œil aux cultures des musiques aux tambours martiniquaises, mais une véritable construction qui prend ancrage dans

⁷⁵ Manuel CESAIRE, entretien privée dans le cadre de l'enquête de terrain réalisée pour ce mémoire, Fort-de-France Martinique, février 2016.

cette double culture que revendique le compositeur. Manuel Césaire appréhende cette expérience comme un syncrétisme : « je ne sais pas si c'est contemporain ou moderne... c'est vraiment en terme de syncrétisme ».

L'histoire même de Rhapsodie nègre est une expérience de la relation et de l'inédit qui s'élabore et se matérialise au gré des rencontres que n'avait pas forcément prévu Manuel Césaire. Lorsque celui-ci explique comment se sont réalisées par étapes successives les séances d'enregistrements par pupitres au gré des opportunités des musiciens de passage sur le sol martiniquais, qui viennent s'ajouter aux locaux, on saisit le caractère aléatoire de cette expérience et surtout l'audace de Manuel Césaire qui de fil en aiguille matérialise son projet Rhapsodie nègre.

Si l'on se penche sur l'expérience compositionnelle, sur l'écriture de cette pièce musicale, on perçoit l'engagement de l'auteur à travers ses choix et ce qu'il entend apporter de nouveau. On saisit là que, ce qui renvoie à l'audace chez l'artiste, (concept cher à Dominique Berthet) est présent tout au long de l'écriture et de l'expérience esthétique de Manuel Césaire. Il y a une prise de risque certaine et une aventure expérimentale : « je pense que si cette pièce avait été jouée dans les années 1950-60, je serais excommunié de la scène ». Mais au-delà du risque et de l'incertitude, l'audace trouve sa motivation dans le souhait ardent de construire une esthétique nouvelle, des passerelles nouvelles et de les partager avec un grand nombre.

« Il me tenait à cœur de mettre sur disque mais aussi sur scène, d'établir des passerelles entre le tambour, le *Ti-bwa* et des éléments occidentaux. Car pendant des décennies, pour ne pas dire des siècles, il y a eu des clivages et des considérations de supériorité et d'infériorité liés à ses mouvements. Manuel Césaire dans Rhapsodie nègre fait la brillante démonstration que, dans une pièce musicale pour orchestre symphonique on puisse écrire pour le tambour, pour les *Ti-bwa* et *chacha*. Son défi était de développer une écriture où les éléments ne venaient pas simplement se superposer, mais au contraire faire que les tambours, *Ti-bwa* et autre *chacha* se mélagent harmonieusement avec les autres corps d'instruments de l'orchestre symphonique. Il fallait créer un jeu nouveau, ne pas se contenter de faire jouer en ostinato⁷⁶ les tambours, *Ti-bwa* et *chacha*, il fallait donner de la pertinence à leur jeu, en soi et dans le déroulement global de la pièce musicale. C'est ce défi qu'a brillamment relevé Manuel Césaire

⁷⁶ Sur le mode de formules répétitives qui tournent en boucle (cycle).

et ses musiciens en proposant d'autres registres d'intervention à ces instruments, en dehors des traditionnelles fonctions de soutien rythmique.

Enfin, le compositeur tenait à ce que sa pièce musicale soit une création martiniquaise, enregistrée intégralement en Martinique. C'est là aussi un choix qui démontre sa détermination et la posture qu'il revendique.

Si aujourd'hui, plus de dix ans après, j'illustre ma recherche par l'expérience menée par Manuel Césaire c'est bien que celle-ci a marqué l'histoire musicale martiniquaise et qu'elle perdure aux effets de mode. L'auteur-compositeur souligne lui-même que « c'est une œuvre qui résiste au temps, n'obéissant à aucune mode du marché ou tendance du moment, ce qui en fait sa pérennité. Mon producteur Marie-Line Mauriello me dit qu'elle continue à presser le disque chaque année, parce qu'elle en vend régulièrement, dix ans après ». Son succès ne se restreint pas au seul champ musical, il touche aussi le milieu de la danse et de la littérature. Rhapsodie nègre a été mise en scène et chorégraphiée à plusieurs reprises, notamment par Josiane Antourel, les ballets d'Haïti, Ina boulanger.

Pour revenir à l'écriture musicale, plusieurs points sont importants à souligner. Le premier c'est que l'idée d'écrire cette œuvre et de développer une esthétique d'écriture musicale pour orchestre où les tambours, *Ti-Bwa*, *chacha* et donc les cultures musicales aux tambours des Noirs martiniquais et aussi des Noirs d'Afrique soient harmonieusement et pleinement intégrés dans la composition musicale. Outre le fait d'avoir intégré ces instruments locaux dans l'*instrumentarium* de l'orchestre à côté des pupitres symphoniques, il y a le travail de composition, d'arrangement et d'orchestration qui traduit parfaitement l'idée de syncrétisme défendue par Manuel Césaire. La structuration de la pièce en quatre mouvements articulés autour de choix musicaux, sociohistoriques et symboliques révèle aussi les intentions du compositeur.

Le premier mouvement renvoie à l'Afrique, à ce qui précède la traite négrière, le second la traversée négrière, le troisième l'arrivée dans les Amériques et le dernier l'émergence des cultures antillaise, caribéennes et des Amériques.

Le choix des instruments, des paysages sonores, des orchestrations et arrangements musicaux tient compte de ses critères historiques. Il faut aussi dire que Manuel Césaire s'est inspiré en partie de l'œuvre des poètes de la Négritude Aimé Césaire, Léon Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor pour traduire musicalement certaines de leurs idées dans sa musique.

Du point de vue compositionnel, il s'est permis quelques écarts vis-à-vis des normes d'écriture de la musique symphonique. Le choix du genre rhapsodie n'est pas non plus hasardeux. Manuel Césaire s'est inspiré en partie de la démarche de Gershwin dans Rhapsodie in Blue ?

Je tiens à terminer cette étude de l'œuvre de Manuel Césaire par quelques anecdotes qui montrent à quel point l'émergence d'une esthétique peut se rattacher à des faits expérimentaux pas toujours formalisés en amont. Je laisse la parole à l'auteur qui nous raconte comment s'est construit au fil des représentations de l'orchestre symphonique quelques-uns des contenus et des choix de Rhapsodie nègre.

« Rhapsodie Nègre vient à la fois d'une volonté que j'avais quand j'étais directeur de l'orchestre symphonique d'aller plus loin que la simple interprétation de musique classique. L'orchestre a été formé en 1999 et est ensuite devenu un orchestre symphonique. Les premiers concerts étaient en musique classique, puis j'insérais dans une partie de concert progressivement, soit des titres du répertoire que j'orchestrerais pour de la musique symphonique, soit pour l'orchestre sur les rythmes de biguine, de mazurka. Puis j'ai voulu faire du Bélya⁷⁷ qui d'ailleurs deviendra un élément de la *Rhapsodie Nègre*. C'est vraiment de là que l'idée m'est venue, parce que le public a beaucoup apprécié. L'idée c'est qu'on devait rendre un hommage musical au *chevalier de Saint-Georges*... Le Bélia est joué en fin de concert et le public est resté estébékwé⁷⁸. Les gens ne s'attendaient pas à ça et de tout l'hommage. Ces gens-là ont gardé en mémoire le Bélya⁷⁹. Et là je me dis qu'il y a vraiment quelque chose à faire mais qu'il faut aller plus loin »⁸⁰.

L'orchestre symphonique s'est donc appuyé sur ses représentations pour expérimenter, proposer et aussi juger du retour de l'assistance, un peu à la manière d'un laboratoire. C'est ainsi que certains apports ont été validés ou ont servi de déclencheur d'idées. L'audace, l'expérimentation permettent d'aller plus loin, de créer du nouveau avec des matériaux qui existent déjà. Les procédés sont validés ou invalidés et ainsi chemine le processus de création jusqu'à aboutir à l'enregistrement de Rhapsodie nègre et à son immortalisation par le biais du support discographique.

⁷⁷ Genre de musique et de danse appartenant au bèlè martiniquais.

⁷⁸ Littéralement : épater. Cette expression signifie être agréablement surpris, rester bouche bée.

⁷⁹ Une des formes de danse et de chant du genre bèlè.

⁸⁰ Manuel CESAIRES, entretien dans le cadre d'un terrain de recherche, Fort-de-France, février 2016.

III B : L’INFLUENCE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES, DÉVELOPPEMENT DE LA FACTURE INSTRUMENTALE, APPARITION DE NOUVEAUX INSTRUMENTS DANS LES CRÉATIONS MUSICALES

L’apparition de nouveaux instruments, l’évolution de la facture instrumentale ou encore l’apport des nouvelles technologies sont des facteurs qui participent généralement au renouvellement des formes musicales. Dans le cadre de notre recherche sur l’évolution des musiques, à la Guadeloupe et à la Martinique, qui ont un ancrage prononcé dans les traditions *bèlè*, *Gwo Ka* et/ou haute-taille, ces facteurs vont contribuer plus ou moins au renouvellement des formes musicales sous des modalités différentes. Nous allons tenter de comprendre en quoi et comment ces facteurs ont été opérants dans ces processus de reformulation, de réinvention des musiques à la Martinique et à la Guadeloupe.

Lorsqu’on évoque les évolutions technologiques, on inclut celles qui sont liées à l’enregistrement, au mixage et au *mastering* en studio. « Il est important de prendre la mesure de l’importance du travail qui consiste à capter et façonne le son grâce aux technologies dont disposent les spécialistes dévolus à ces tâches, dans l’émergence d’esthétique musicale »⁸¹. Le studio d’enregistrement est donc un lieu où se façonnent les esthétiques musicales, un lieu de création, différent de celles opérées par les musiciens. Mais ces deux espaces de production peuvent devenir complémentaires.

- ***L’apport de Lockel au niveau de l’instrumentarium musical à la Guadeloupe***

Gérard Lockel a créé la théorie Gwo Ka Modènn, la théorie des trois cultures⁸², et a enrichi l’*instrumentarium* du Gwo Ka Modènn de trois instruments rythmiques : le guadlouka, le yakalok et la batterie Gwo Ka.

⁸¹ David KHATILE, entretien privé du 18 mars 2016.

⁸² D’après Gérard Lockel, en Guadeloupe, la culture française s’est surtout développée dans la classe moyenne, la culture coloniale dans la petite bourgeoisie, et la culture guadeloupéenne, dans le milieu ouvrier et paysan, in (Lockel, *Op. cit.*, p. 207).

La question que l'on peut se poser c'est : en quoi cette contribution va permettre de renouveler le paysage musical à la Guadeloupe ?

Il est généralement admis que G. Lockel n'a eu que très peu d'influence sur le Gwo Ka traditionnel, mais dans la mesure où ces instruments sont utilisés dans le Gwo Ka Modènn on pourrait se demander si cela va impacter le champ musical guadeloupéen ou plus singulièrement celui du Gwo Ka.

- ***La batterie « Gro Ka »***

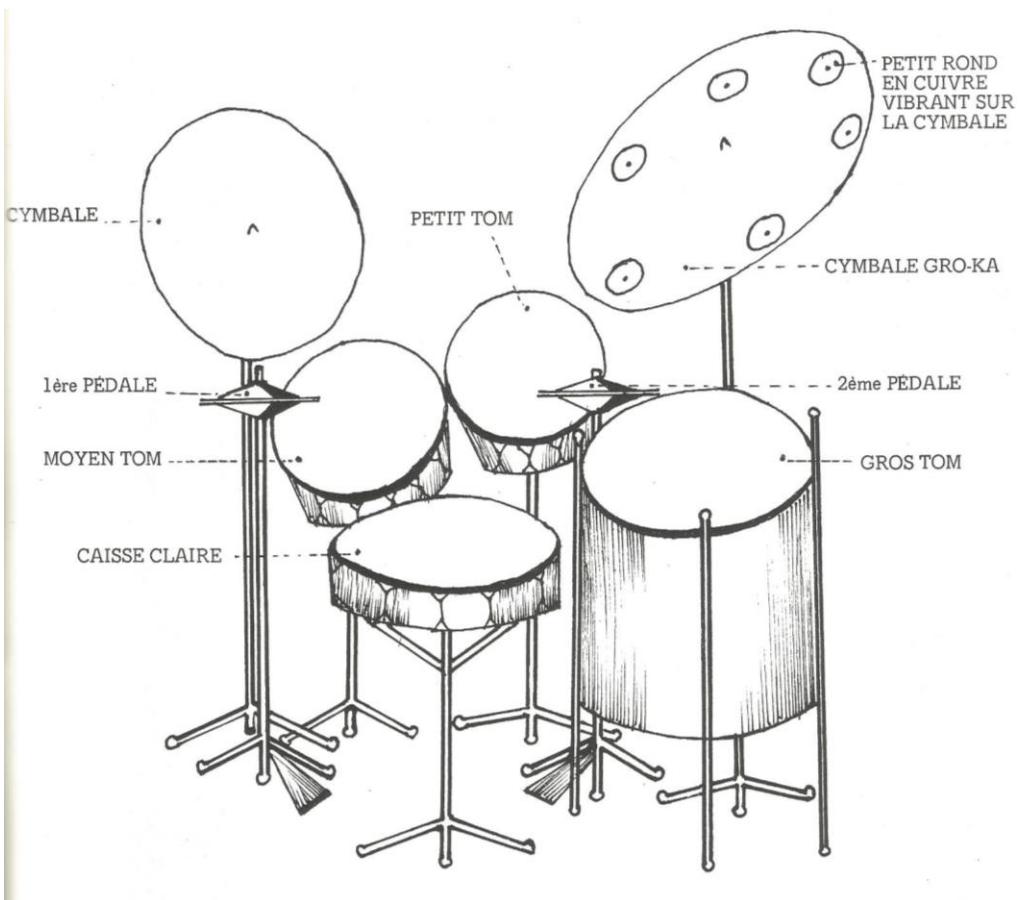
« Le tambour *Makè*⁸³ étant seul comme élément rythmique improvisant il m'a semblé utile de compléter le rythme par d'autres éléments dont une batterie. Cette batterie je l'ai modifiée, car il fallait concevoir une batterie qui corresponde à cette forme de musique qu'est le Gro-Ka. C'est ainsi que la cymbale est aménagée. J'ai supprimé la grosse-caisse. J'ai ajouté une pédale supplémentaire. La pédale et les cymbales ont un rôle important, car leur jeu s'intègre à celui du *Boula* ».

Lockel a donc ressenti le besoin de construire cet instrument pour développer la nouvelle forme musicale qu'il a inventé, à savoir le Gwo Ka Modènn. Il introduit à travers la batterie Gro Ka un registre polyrythmique plus fourni, sur un seul instrument ; et aussi l'apport de peaux⁸⁴ avec d'autres sonorités.

⁸³ Le makè joue dans le Gwo Ka la fonction d'improvisation et le boula celle d'accompagnement rythmique. Ces deux tambours sont des membranophones (une seule membrane animale).

⁸⁴ Boula, makè, tomes et caisse claire de la batterie « Gwo Ka ».

La batterie Gwo Ka⁸⁵



• *Le gouadlouka*

Nous disposons de très peu d'informations sur le gouadlouka. C'est un assemblage de trois réceptacles montés sur un trépied. Les réceptacles sont à mi-chemin entre les wood bloks et des Udu, autour du principe sons profonds et un peu sourds du fait de la forme du réceptacle et de la bouche qui lui sert de sortie sonore. L'instrument est frappé à l'aide de deux baguettes de bambou. Chaque réceptacle est d'une grandeur différente, ce qui va permettre au joueur de moduler entre les sonorités et hauteur de notes de chacun d'eux. Là aussi au niveau du jeu

⁸⁵ Image issue de l'album vinyl 33 tours de Gérard Lockel « Gwo Ka Modènn » réalisé en juin 1988 produit par l'ADKM

musical, l'instrumentiste peut développer un jeu polyrythmique en plus des possibilités mélodiques qu'offre l'instrument.

Le gwadelouka⁸⁶



⁸⁶ Image issue de l'album vinyle 33 tours de Gérard Lockel « Gwo Ka Modènnn » réalisé en juin 1988 produit par l'ADKM

- Le Yakalok

Le *Yakalok* est un des trois instruments inventés par Gérard Lockel. Il consiste en un ensemble de trois idiophones en bambou nommés siyak posés sur un trépied. Les trois Siyak ont des grandeurs et circonférences distinctes, ce qui permet à l'instrumentiste de tirer profit de couleurs, de volume, de subtilités de timbres différents et de développer un jeu riche autour de la polyrythmie, les modulations de timbres et d'amplitude sonore. Les Siyaks ont sur leurs corps des rainures qui permettent au musicien de produire le son par frottement à l'aide de baguettes végétales en bambou.

Le *Yakalok*⁸⁷



Ce qu'on peut dire, c'est que Gérard Lockel, à travers ses apports a contribué à enclencher de nouvelles dynamiques autour de la musique *Gwo Ka*. D'autres groupes et musiciens lui ont emboîté le pas. Parmi eux Van lévé et Michel Halley, les groupes Gwo Siwo, Poukoutan, Van, Gwo Ka polyrythmique (le groupe Takouta), le Gwo Ka jazz. Des instruments modernes ont été introduits. Introduire de nouveaux instruments c'est d'une part enrichir l'*instrumentarium* d'un genre musical existant. D'autre part, c'est stimuler l'inventivité et inviter ses pairs à en faire autant, ou à y réfléchir tout au moins.

⁸⁷ Images issue de l'album vinyle 33 tours de Gérard Lockel *Gwo Ka Modènn* réalisé en juin 1988 produit par l'ADKM

Si l'apport de nouveaux instruments comme c'est le cas avec Lockel participe à l'émergence de créations musicales du contemporain ancrées dans des traditions existantes, eh bien on peut dire que l'apport de nouveaux instruments est un vecteur de transformation.

La ferveur qu'il y a eu, entre les années 1970 et 1990, autour de l'émergence de formes musicales nouvelles qui prenaient ancrage dans le *Gwo Ka* traditionnel s'est estompé depuis le début du XXI^e siècle. On ne pourra jamais affirmer avec certitude quelles sont les raisons de cet arrêt. Pour autant, on peut évoquer quelques facteurs qui nous semblent déterminants. La posture idéologique de certains initiateurs et acteurs de ces formes nouvelles, et en tout premier lieu celle de Lockel vis-à-vis des institutions et de la situation politique de la Guadeloupe, a contribué à l'isolement progressif de ces mouvements de renouveau autour du *Gwo Ka*. Le rôle des médias est important également dans la réussite de telles démarches, tant ils peuvent contribuer ou pas au succès et à la pérennité de telles expériences musicales.

- ***La contribution de Tanbou-Bò-Kannal***

Le groupe Tanbou Bò-Kannal va développer à partir des années 1970, un travail de recherche expérimental sur les musiques de rue et de carnaval à la Martinique. Cette recherche va toucher autant les rythmes et les constructions du jeu musical que l'*instrumentarium*. C'est ainsi que des ateliers de fabrication de nouveaux instruments vont voir le jour. Parmi les objectifs du groupe figure celui de créer des instruments à percussion adaptés à la pratique carnavalesque mais qui soient très proches des propriétés sonores des instruments de la tradition *bèlè* et *Chouval-bwa*. C'est ainsi que des tambours, ainsi que des instruments de batterie et percussions vont être créés au sein de ces ateliers. Concernant les tambours à membrane, le choix de conserver des membranes animales naturelles témoigne d'une volonté manifeste de ne pas succomber aux effets de modes qui voulaient que les membranes synthétiques viennent se substituer aux peaux animales. Ce choix est motivé d'une part, par le fait que les membranes naturelles permettent de conserver une identité sonore très proche des tambours membranophones du *bèlè* et du *Chouval-Bwa*; d'autre part, par le fait qu'elles permettent de conserver les techniques de jeu à main nue. Les membranes synthétiques sont essentiellement jouées à l'aide de baguette(s) ou mailloche(s). La relation entre l'homme et la membrane n'est plus directe puisqu'elle s'opère par la médiation d'un autre instrument.

Il y a un point qui ne peut être passé sous silence. C'est le fait qu'amplifier la musique modifie les techniques de jeu et parfois les logiques d'équilibre entre les instruments de musique d'un ensemble. Le chant et notamment le chant solo en est un exemple. Depuis que l'on amplifie

la musique, les chanteurs ne chantent presque plus de la même façon. En plus d'adapter l'amplitude sonore de leurs voix, les techniques de chant ont plus ou moins changées avec l'apparition du micro.

- ***À propos de l'apport des technologies d'enregistrement et de façonnage du son en studio***

Manuel Césaire, raconte que lorsqu'il composa l'œuvre fantaisies martiniquaises, une création plus recentrée autour du piano et du tambour qui faisait écho à Rhapsodie nègre où l'univers de l'orchestre symphonique prévalait, les technologies mises à disposition en matière d'enregistrement et de travail du son ont été déterminantes. Il cherchait à construire des paysages sonores nouveaux, et surtout à mettre en relief le tambour *bèlè* à travers toute la richesse qu'il véhicule en matière de timbres, d'effets sonores, de techniques de jeu.

« Un jour Miki (Télèphe, tambourinaire et percussionniste) me disait « Mano nou té fou a lépok-tala »⁸⁸... Il avait oublié ce travail qu'il avait produit lui-même. Il me dit « mésié tanbou-a ka sonnen »... « Ça a été une expérience technique autour de la prise de son du tanbour bélè. Ce n'est pas facile. Avec Yves Ambrart nous avons vraiment cherché la bonne formule. Sur les prises de son du tambour il doit y avoir quatre à six micros à peu près... Il y en avait devant la peau, au-dessus du fut, dans le fut, à côté, en hauteur pour prendre la globalité du son. Et donc, chaque prise de tambour correspondait à six pistes qui étaient enregistrées. Je te donne les éléments techniques pour te montrer que souvent le bassiste et les autres instruments ont déjà fini d'enregistrer, *épi yo ka di nou mésié vini ban mwen an kout tanbou*⁸⁹, là ! Là le tambour est vraiment au centre de la musique ».

Le travail d'expérimentation et de recherche se fait également dans le studio d'enregistrement. Ce travail de laboratoire impacte l'écriture et la création, dans des dynamiques de va-et-vient. Il s'inscrit dans le processus qui s'est enclenché, dès lors que ceux qui prennent l'initiative de faire émerger du nouveau, de l'inédit commencent leur aventure expérimentale.

Manuel Césaire souligne que déjà pour Rhapsodie nègre, l'apport des technologies d'enregistrement avait été précieux dans son écriture. Voilà ce qu'il dit : « C'est un gros travail

⁸⁸ « Mano, nous étions fous à cette époque-là ».

⁸⁹ Traduction littérale : Et puis, ils nous disent, messieurs venez nous jouer un coup de tambour, là.

de choix d'écriture et d'interprétation de percussion avec Miki Télèphe ; et pendant les soirées en studio nous avons essayé de trouver les sonorités les plus adaptées, faisant sens au message, à l'histoire que raconte la *Rhapsodie*. Les textes restaient les poutres fondatrices de cette *Rhapsodie* »⁹⁰.

On constate donc que les technologies du son interviennent ici à la fois pendant les phases d'écriture, de composition et de répétition des musiciens et compositeurs. On a tendance à croire que l'apport des technologies du son n'intervient que pour capturer en vue de créer le matériau discographique, c'est –à- dire en fin de processus.

On peut remarquer ici toute l'importance jouée par les technologies du son durant tout le processus de création musicale. C'est pour cela que nous défendons ici l'idée qu'elles peuvent, le cas échéant être des opérateurs importants dans les expériences de création musicales, dans le renouvellement des pratiques musicales. Elles peuvent être un des lieux laboratoire de ces expériences.

III C : PERSPECTIVES DE RECHERCHE SUR LES PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE DU CONTEMPORAIN

Dans ce mémoire il y a un certain nombre de problématiques que j'ai approché de plus ou moins loin qui mériteraient d'être développées au cours de recherches futures. Je n'ai pas pu les approfondir pour des raisons diverses. Soit qu'elles demandent à être appréhendées comme objet d'étude à part entière ; soit qu'elles exigent une recherche beaucoup plus exhaustive que celle réalisées dans le cadre d'un mémoire de master 2 ; soit qu'elles sont apparues au cours de la rédaction du mémoire parfois même en toute fin d'écriture ; ou enfin soit qu'elles requièrent des outils méthodologiques, conceptuels et analytiques plus rigoureux que ceux dont je dispose actuellement.

Quoiqu'il en soit, il me semble nécessaire de les poser succinctement dans cette partie consacrée aux perspectives de recherche liées à ce travail de mémoire. L'intérêt de cette démarche consiste d'une part, à mettre en relief des problématiques approchées qui font sens dans cette recherche sans pour autant en être des problématiques principales. D'autre part, il

⁹⁰ Manuel CESAIRES, entretien privé dans le cadre d'une enquête de terrain, Fort-de-France, février 2016.

s'agit également de montrer que cette recherche ouvre des pistes qui méritent sans doute d'être investiguées.

Parmi celles-ci, il y a la question liée aux phénomènes de transferts de catégories d'instruments vers d'autres. Ces procédés participent activement à renouveler les pratiques musicales sur un territoire. Cette thématique de recherche, chère à mon tuteur David Khatile, peut contribuer à éclairer les processus d'évolution des cultures musicales à la Martinique mais également dans les Amériques comme il le défend souvent. Nous avons à cet égard fait le constat que les procédés de transferts de l'accordéon vers la voix humaine, tels que nous les rencontrons chez Dédé Saint-Prix témoignent de l'ancrage fort dans la Haute-Taille du Chouval-Bwa moderne de la Martinique de la fin du XX^{ème} et du début du XXI^{ème} siècle. Ce qui est mis en relief chez Dédé Saint-Prix existe également dans d'autres expériences du contemporain musical martiniquais, notamment avec le groupe *Vwa bel danm*, où des instruments de la musique *bèlè* sont transférés vers les voix humaines des chanteuses. David Khatile souligne « que ce phénomène existe dans toutes les musiques, mais que c'est surtout les capacités qu'elles peuvent avoir à faire émerger de véritables esthétiques musicales, des styles et techniques de chant, d'instruments à vent, de jeu tambouriné qui font que les cadres formels, techniques et esthétiques des musiques peuvent se retrouver reformulés ». Il évoque à ce sujet l'histoire du jazz avec ces « incessants phénomènes de transferts qui selon les époques ont donné les techniques et esthétiques vocales du scat puisés en partie dans le jeu des instruments à vent (Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, etc.), le style wawa à la trompette inspiré par les voix humaines, et bien d'autres ».

Il me semble intéressant de poursuivre et d'approfondir ces investigations sur ces phénomènes en vue de contribuer au développement de la recherche sur les musiques antillaises.

Un second point qui émerge dans ce mémoire et qui gagnerait à être développé est celui de la relation entre langue et musique. On a pu évoquer l'importance du travail effectué autour de la langue créole par certains compositeurs et notamment ceux qui sont, comme Dédé Saint-Prix, Marcé, Éric Seguin-Cadiche, (on pourrait rajouter Eugène Mona, Guy Konket, et bien d'autres) à la fois auteur-compositeur, interprète, chef d'orchestre et chanteur. Il y a là un champ de recherche à investiguer sur la relation entre langue et esthétique musicale. Le travail autour de la langue n'est pas une simple recherche textuelle, il y a quelque chose de plus. Le lien entre parole et musique, tout ce que la langue permet de façonner dans le jeu musical mérite d'être approfondi. Si je n'ai pas eu l'opportunité de le faire dans ce mémoire, il serait souhaitable d'investir ce thème dans des recherches futures.

CONCLUSION

Nous voici enfin au bout de mon mémoire de master 2, dont le sujet Traite des créations musicales du contemporain antillais.

Ce sujet, pouvant être décliné sous diverses hypothèses et pistes de travail, il comporte tout autant de multiples et divers questionnements, dont certains ont été approfondis ici, d'autres l'ont été moins, et d'autres encore tout juste effleurés, comme je viens de le justifier dans le cadre des perspectives de mes recherches futures. C'est un travail fastidieux, certes, mais qui demeure pour moi une expérience sans prix.

Ce mémoire m'a permis de confronter un certain nombre d'hypothèses formulées au début de cette aventure et d'en dégager quelques idées forces, sur lesquelles j'ai pu m'appuyer dans mon travail de recherche. Les démonstrations menées ici confortent mon idée principale : que la musique dit le territoire plus qu'on ne l'imagine. J'ai choisi de traiter le fait musical aux Antilles (Martinique et Guadeloupe) à travers les créations musicales du contemporain, en tant que qu'impliqué dans l'univers culturel desdits territoires, pour me permettre, pour d'autres et pour moi-même, une mise en évidence d'un certain nombre de logiques, de mécanismes structurels et formels qui touchent à la composition, à l'orchestration, à l'arrangement et au style notamment. Cela m'a permis également de faire le lien entre des choix musicaux et des choix qui renvoient davantage à l'éthique, au politique, à l'idéologie. Les questionnements, par le biais desquels le thème de ce mémoire a été abordé, ont contribué, je l'espère, à nourrir la réflexion sur certaines des manières, dont la musique peut dire le territoire. Nous avons vu à quel point, par exemple, que l'expérience du *Bèlè Légliz* révèle des enjeux qui dépassent le seul champ musical, un enjeu qui touche l'homme, la société, l'humanité et le sacré, donc la vie dans toute sa complexité et son intérêt pour l'homme, et au-delà. Il n'est donc pas seulement question de renouveler le répertoire de la pastorale liturgique catholique. Il est en même temps, sur le plan socioculturel voire politique, question de reconnaître et valoriser les cultures des Noirs descendants d'esclaves dans une pratique cultuelle où elle n'avait jusque-là pas été acceptée, pour ne pas dire plus jamais acceptée. Ce qui s'est passé avant avec la messe *Tam-Tam*, en 1966, va être un acte fondateur sociétal et pas seulement musical ou religieux. Ces expériences au cours desquelles jaillissent des formes musicales nouvelles, des esthétiques inédites nous disent à quel point la musique peut participer à la construction du réel dans un territoire, dans un monde.

Si nous devons retenir une idée de ce qu'aura été la contribution de ce mémoire, c'est que l'art musical, n'est nullement une mince affaire. La musique se renouvelle, et avec elle, l'homme, à travers des choix qui renvoient à des motivations, touchant à des critères de natures diverses. L'esthétique, la forme, le style, l'*instrumentarium*, la parole, la langue, mais aussi la posture politique, l'éthique, l'idéologie, le besoin de reconnaissance, l'affirmation identitaire, la réhabilitation de mémoires bafouées, et d'autres formes encore. Ces critères peuvent s'entrecroiser pour se retrouver sur des choix qui font sens et qui s'accordent. C'est dans ce sens que j'ai développé les problématiques liées à l'engagement, à la résistance culturelle au sein les phénomènes de renouvellement et/ou des créations de pratiques et formes musicales originales, ce, depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui, dans les Antilles françaises.

J'ai fait le choix d'intégrer la *haute-taille* dans les traditions culturelles martiniquaises au côté du *bèlè* et du *Gwo Ka*, parce qu'il m'a semblé, depuis quelques années déjà, que cette pratique est autant martiniquaise que l'est le *Bèlè* avec lequel j'ai un rapport privilégié. J'aurai pu me confiner dans le champ des pratiques que l'on positionne, avec autorité, comme les seules qui représenteraient les Noirs esclaves et leurs descendants. Ce choix m'a permis de constater qu'il n'existe, en réalité, pas autant de séparation et de clivages que certains veulent bien nous le faire croire, entre les différentes pratiques culturelles qui ont été développées sur le territoire ; toutes fondent la Martinique culturelle, la Martinique humanité. Le fait de construire des catégories à partir de l'originel est une chose, mais celui de comprendre comment sont nées ces pratiques sur le territoire martiniquais, et surtout de saisir à quoi cela sert-il dans la vie d'individu(s), de groupe(s) d'individus, c'est une toute autre chose.

Un autre choix m'a permis d'avancer dans la lecture que l'on peut faire des phénomènes de création et de reformulation des pratiques musicales à la Martinique. C'est celui de m'être appuyé sur *Rhapsodie nègre* de Manuel Césaire. Si au moment de l'enquête j'ignorais ce que je pourrais vraiment en tirer, je me suis très vite rendu compte de l'intérêt d'avoir élargi mon champ d'investigation jusqu'à ce compositeur. Manuel Césaire révèle effectivement une autre manière de s'appuyer sur de grandes cultures musicales, dont le *bèlè* et les contredanse/quadrilles, pour construire une musique simplement martiniquaise, inscrite dans son époque (du contemporain), moderne et audacieuse.

Enfin, après avoir fait une plongée au cœur de quelques-uns des processus, qui m'ont permis de développer mon argumentaire, il me semble que l'analyse musicale et la réflexion anthropologique menées prennent de la consistance, lorsqu'on les nourrit du travail de terrain. Ce n'est pas suffisant, pour prétendre faire de la recherche, mais c'est fondamental pour en

saisir des enjeux de toute nature, au moment de produire de la connaissance. Parler à la place de Nico Gernet, de Manuel Césaire, de Kazo Jean-Baptiste et d'autres pour ne pas avoir été sur le terrain, accentue, me semble-t-il, le risque de développer des théories sans en avoir réellement la substance, l'essence, à partir desquelles les faits que l'on voudrait décrire n'existeraient pas.

Pour terminer, j'aimerais non pas refermer la discussion, mais plutôt l'ouvrir. Il me semble que c'est aussi cela l'enjeu de la recherche.

J'ai identifié quelques points qui n'ont pas été développés dans ce mémoire, parmi eux les phénomènes de transferts de catégories d'instruments à une autre, la relation langue et musique. Toutefois, pour ce qui vient d'être fourni à travers ce travail, peut compter, je l'espère humblement, parmi des contributions qui portent une utilité en faveur d'un grand nombre. J'espère donc avoir contribué modestement à nourrir la réflexion sur la thématique : comment la musique dit le territoire.

Puisse ce mémoire de Master 2 me donner la possibilité de poursuivre ces recherches et de ne pas perdre de vue la nécessité d'avoir une approche transversale et transdisciplinaire des pratiques artistiques, qu'ils s'agissent d'arts vivants ou d'arts visuels. Ce qui a été démontré dans ce mémoire à partir de la musique, aurait pu être fait à partir de la peinture par exemple, avec d'autres outils, d'autres manières de faire, et d'autres méthodes de recherche.

ANNEXES

Ressources audiovisuelles

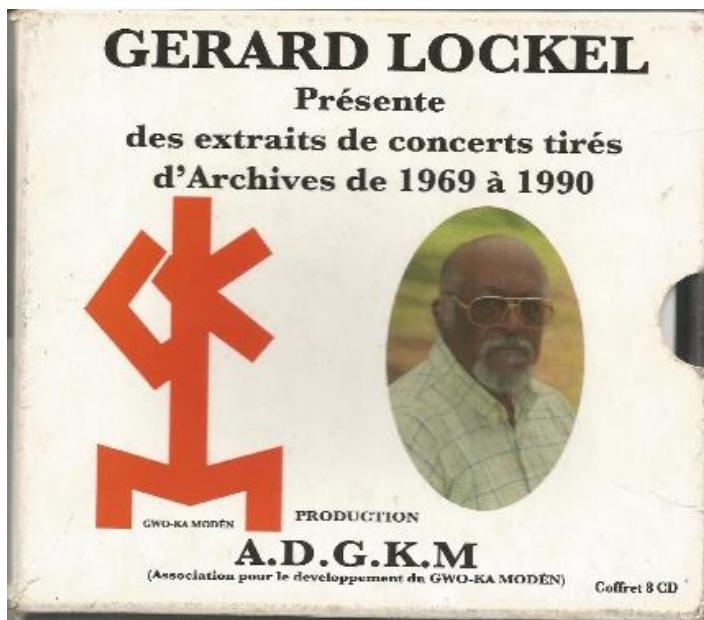
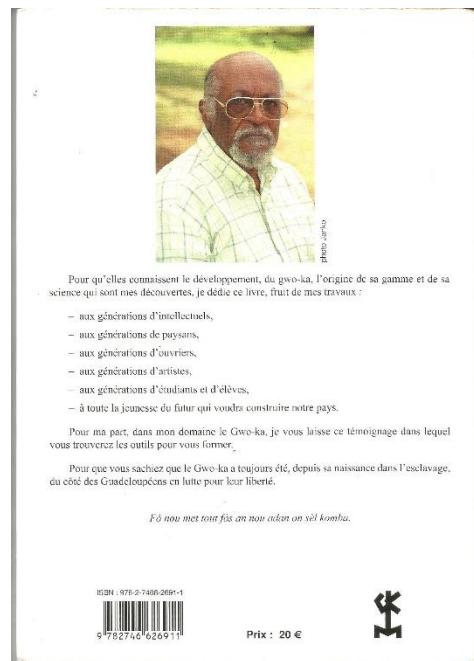
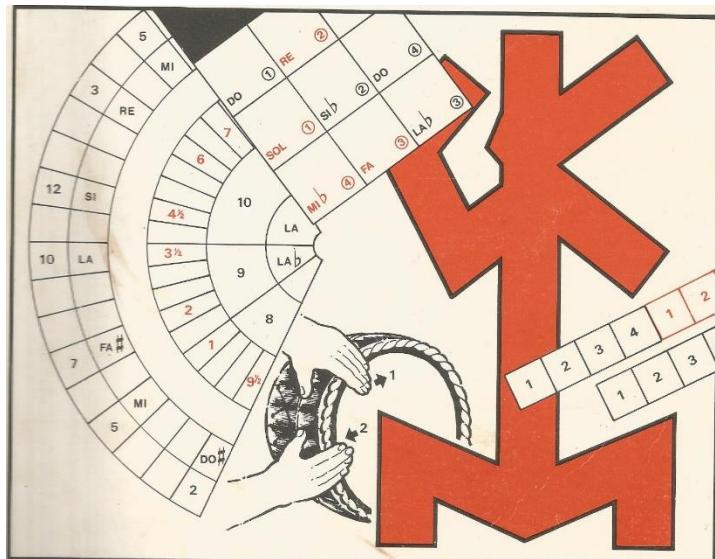
Titre EIYA "live du groupe Belya"

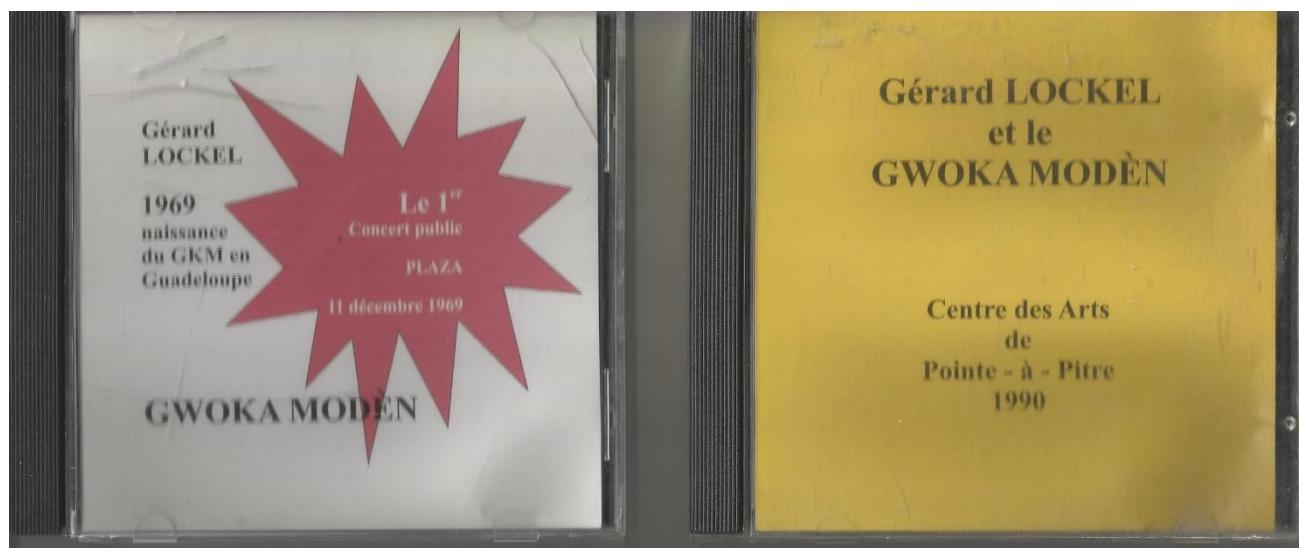
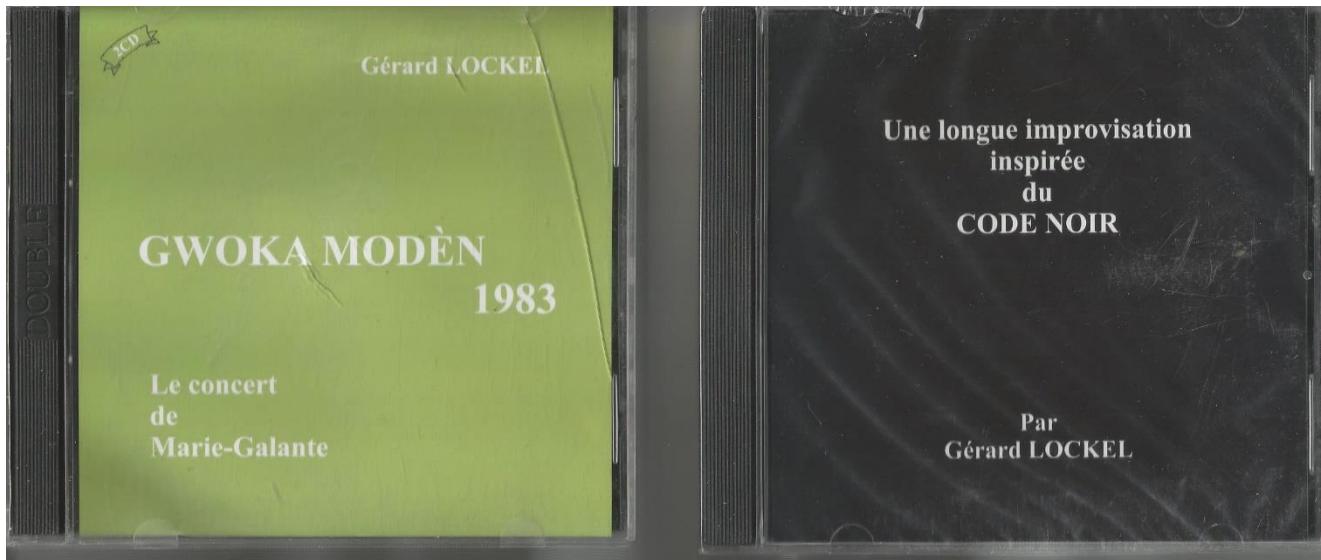
<https://www.youtube.com/watch?v=9thOt86bAwc>

Titre Févriyé 74 - LIVE KoloBarst -

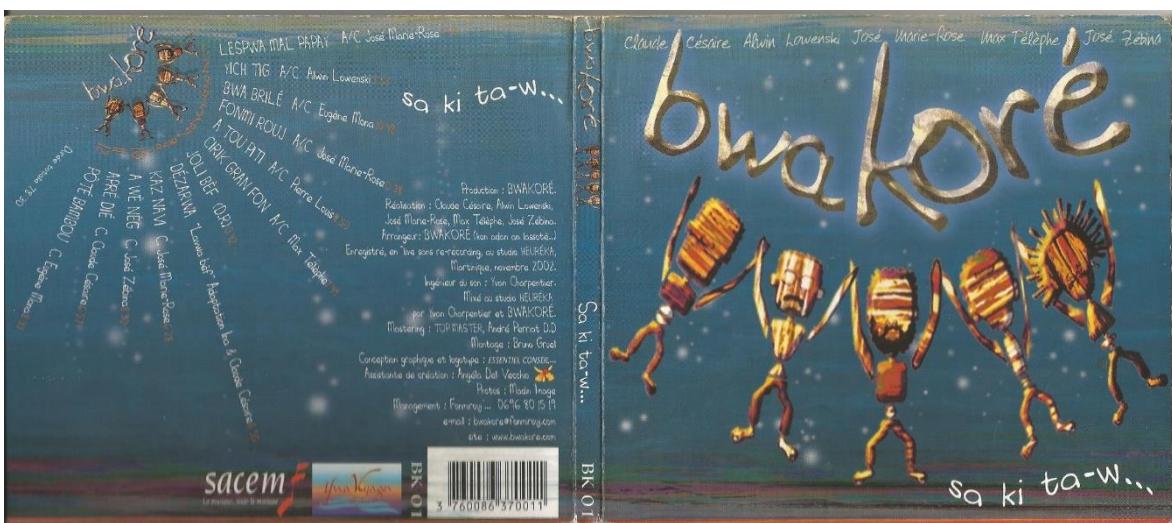
<https://www.youtube.com/watch?v=9thOt86bAwc>

Gérard Lockel :

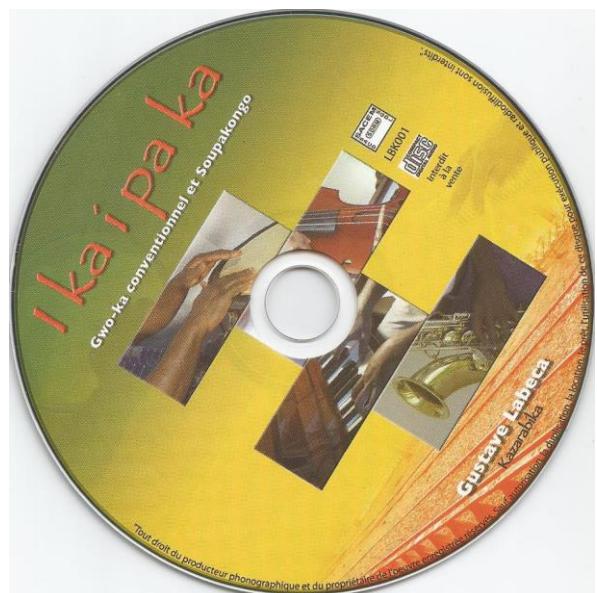
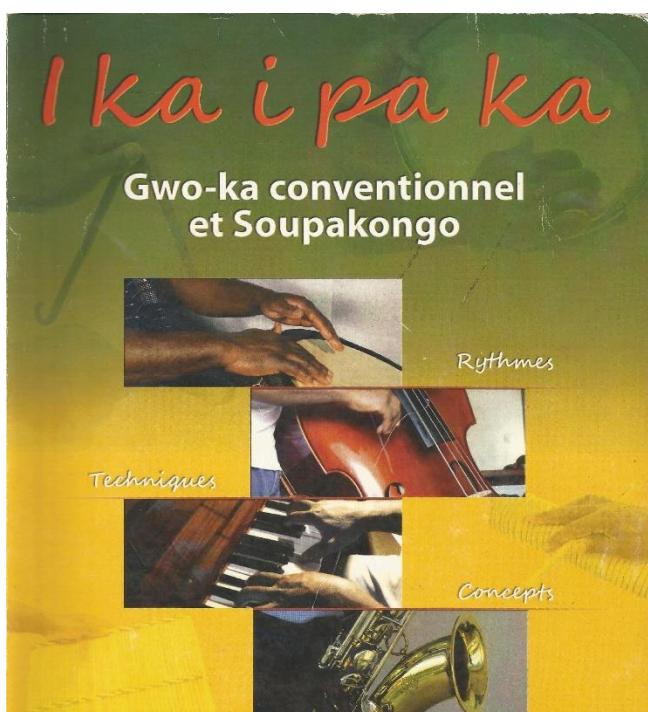




Bwakoré :



Gustave Labéca



Niko Gernet et Ixora



Conférences - Influence de la musique sur la société martiniquaise. Steve GADET et le Père Olivier-Marie LUCENAY, Dominique BERTHET⁹¹

Gérard LOCKEL est un musicien guadeloupéen, guitariste. Après avoir écrit le traité « Gwo Ka Modènn », il vient de publier son dernier livre du même nom. Il souhaite transmettre le développement du Gwo Ka, l'origine de sa gamme et de sa science qui sont ses découvertes. Il dédie ce livre, fruit de ses travaux : aux générations d'intellectuels, aux générations de paysans, aux générations d'ouvriers, aux générations d'artistes, aux générations d'étudiants et d'élèves, à toute la jeunesse du futur qui voudra construire notre pays.



Créative Sim, WeltoVaïty, Ixora (N Gernet), Manuel CESAIRES Rapsodie Nègre, Bwa koré, Dédé SAINT-PRIX, Eugène MONA, Bèlè Légliz Volumes 1 et 2, Boogie FLAHA Nèg Béni, Hervé CELCAL, Gil ROSINE, Victor TREFFE

Edmond Mondésir Bèlè-Nou

Emission télévisée Sélect Tango sur RFO

C'est un groupe qui a ressenti la nécessité de rendre son aspect vivant à Bèlè, parce qu'à partir d'un certain moment il y avait une coupure entre les anciens et les jeunes qui ignoraient Bèlè et puis ce qui avait c'était un petit peu, disons les représentations folkloriques ou les podiums, mais pour danser Bèlè directement pour les jeunes ce n'était pas une chose possible, parce qu'il n'y avait plus les soirées Bèlè d'avant. La première démarche de Bèlè-Nou c'était de chercher à relancer les soirées Bèlè pour permettre aux jeunes de prendre contact avec les anciens et de se retrouver, c'est la première démarche. Mais une deuxième démarche c'est que nous étions sensible au fait qu'il y a un sentiment musical martiniquais qui est lié au tambour, c'est-à-dire que lorsque l'on entend une biguine ou une mazurka, il y a un sentiment qui se dégage, mais lorsqu'on écoute Bèlè il y a un autre sentiment qui se dégage, c'est autre autres choses, une émotion qui est différente et pour nous il était nécessaire de traduire cela musicalement, c'est-à-dire de faire passer tout ce qu'il y avait en germe dans le tambour, de le faire passer dans des

⁹¹ Emission Select Tango 1993

instruments modernes comme la guitare, la basse, ou le saxophone et donc c'est à partir de là que le groupe Bèlè-Nou a développé un travail de recherche musicale pour produire cette musique que nous avons appelé tout simplement « Mizik Bèlè ». On n'a pas besoin de savoir jouer du tambour pour ressentir ces émotions-là, je crois qu'on les ressent. L'expérience on l'a fait tout le temps quand on est de culture martiniquaise même si on ne sait pas jouer du tambour il y a quelque chose dans le roulement du tambour, dans la manière dont le rythme se produit qui crée cette émotion particulière, bon je ne sais pas, si on est un haïtien on entend hon wonwon won, (rythme du rara) ça fait bouger d'une certaine façon, Bien bon le guadeloupéen il entend son Gwo Ka d'une certaine façon, le merengue on entend un rythme qui fait : « Tou tou tougoudougoudou », et il y a quelque chose dans Bèlè qui est spécifique à ce sentiment musical alors évidemment comme c'est quelque chose qui n'était pas extrêmement développé alors il faut travailler pour le rendre dans sa pureté, pour trouver la base véritable parce que les pratiques du tambour et de la musique Bèlè sont un petit peu liées si vous voulez aux personnes, aux individus, à la manière dont il le ressent, mais par-delà cela il y a un sentiment musical profond, donc ça demandait un travail d'approfondissement. Ce sont des jeunes ? Oui ce groupe est apparu officiellement en 1980, on a commencé à travailler un peu avant et puis on a fait une première production discographique en 1980, une sorte de manifeste pour signifier qu'à cette époque-là nous choisissons de nous orienter vers Bèlè parce que du point de la percussion, il y avait beaucoup d'intérêts pour la percussion guadeloupéenne, la percussion africaine mais à ce moment-là nous avons dit Bèlè-Nou une façon de dire « nous ka konservé Bèlè-nou » (pa ta nou groupe Bèlè-Nou, mais bèle-nou au peuple Martiniquais. »

Edmond Mondésir (né à Fort-de-France, le 6 janvier 1948) est un professeur de philosophie et homme politique martiniquais (conseiller régional et président de la commission culture de 2004 à 2010) aussi connu comme auteur, compositeur et chanteur de Bèlè (musique traditionnelle de la Martinique). Il est un pilier de la musique Bèlè en Martinique, à la fois défenseur de l'authenticité de cette musique et acteur de sa modernisation dans le respect de l'intégrité de l'esprit bèle. Plus qu'un artiste, il est un militant culturel de la première heure qui se bat depuis les années 70 pour que les Martiniquais soient fiers de leur identité culturelle et qu'ils se la réapproprient. Il est, depuis toujours, convaincu que sa culture, aussi particulière soit-elle, est un langage vers l'universel, une manière d'exister au monde.

Les foyers du Bèlè⁹² :



⁹² <http://www.anpjbele.fr/le-dkb/les-foyers-du-b%C3%A8l%C3%A8/>

BIBLIOGRAPHIE

• *Bibliographie sélective*

ANTIOPE Gabriel, *Nègre, Danses et Résistances, La Caraïbes du XVIIème siècle au XIX^e siècle*, Ed. L'Harmattan, 1996.

AM4 Association, *Tradition danmye-kalenda-bele de martinique. Ti-bwa et tanbou déjanbé Tome 1*, Fort de France, K. Ed. 2012.

AM4 Association, *Tradition danmye-kalenda-bele de martinique. Ti-bwa et tanbou déjanbé Tome 2*, Fort de France, K. Ed. 2012.

CESAIRES Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971 [1939].

CESAIRES Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.

CYRILLE, Dominique, Lancry José, *Maestro Créo Francisco*, Martinique, Ed. Sim' Ecole, 1997.

GLISSANT, Edouard, *Le discours antillais*, Ed. Gallimard, Collection Folio (n° 313), 1997.

HEARN, Lafcadio, *Aux vents caraïbes*, Paris, Hoëbeke, 2004, [1890].

HEARN, Lafcadio, *Esquisses Martiniquaises*, Mercure de France, 1924, pour la traduction française de Marc Loge, réédité par annuaire international des français d'Outre-Mer, 1977.

JALLIER, Maurice, et locène yolène, *Musique aux Antilles / Mizik bo kay*, Paris, Ed. Caraibéennes, 1985

JEAN BAPTISTE, Etienne, *Met' à bèle Martinique, Méthode de tambour Bèlè Volume 1*, Martinique, Edition Sim'Ekol, 1991.

JEAN-BAPTISTE, Etienne, « *Matrice » Bèlè, les musiques Bèlè de Martinique : une référence à un mode social alternatif*, Martinique, Ed. Mizik Label, Coll. Sim'Ekol, Martinique, 2008.

KHATILE, David, Gerry L'Étang (Dir.), *La Haute-Taille un paradigme de créolisation culturelle*, in Archipélies 3-4, Actes du séminaire de la créolisation culturelle, Publibook EPU, 2012.

KHATILE, David, *La Haute-Taille, une contredanse martiniquaise*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris VIII, 2006.

KHATILE, David, « Kanpis Karibéyen dézar pou trasé siyon manmay Matinik ou ce que s'émanciper veut dire », in *Cultures-Kairos*, Revue des pratiques corporelles de la Maison des Sciences et de l'Homme, Paris, 2013.

KHATILE, « David, la Haute-Taille : un paradigme de créolisation culturelle », in *Revues Archipelées*, Acte du séminaire sur la créolisation de l'Université des Antilles-Guyane, Paris, éditions Publibook, 2012.

LABAT, Jean-Baptiste, *Voyage aux îles, Chronique aventureuse des Caraïbe 1693-1713*, Paris, Edition Phébus, 1993.

LOCKEL, Gérard, *Gwo Ka Modènn*, Baie Mahault, Ed. ADGKM, 2011.

LOCKEL, Gérard, *Traité de Gwo Ka moderne*, Baie Mahault, éditions Gérard Lockel. 1981.

Office Régional du Patrimoine Guadeloupéen, *Les musiques guadeloupéennes dans le champ culturel afro-américain au sein des musiques du monde : Colloque de pointe-à-Pitre, Novembre 1986*, Paris, Ed. Caribéenne, 1988.

- *Bibliographie générale*

BERGEROT, MILES, Frank, *De A à Z*, Bègle, Ed. Le Castor Astral, 2012.

BERTHET, Dominique (dir.), *Vers une esthétique du métissage ?*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BERTHET, Dominique (dir.), *40 entretiens d'artistes, Martinique, Guadeloupe*, tome 2 (2000-2014) Esthétique de la rencontre 2, Paris, L'harmattan, 2015.

BERTHET, Dominique (dir.), *L'audace en art*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BERTHET, Dominique (dir.), *Une esthétique du trouble*, Paris L'harmattan, 2015.

BERTHET, Dominique, *Pratiques artistique contemporaine en Martinique, esthétique de la rencontre 1*, Paris, L'Harmattan, 2012.

BONNIOL Jean-Luc, (dir.), *Paradoxes du métissage*, Paris, éditions du CTHS, 2001.

CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce-que l'art*, Ed. L'Harmattan, Coll. Ouvertures philosophiques, Université de Virginie, 2000.

CHAULEAU, Liliane, *Histoire Antillaise la Martinique et la Guadeloupedu XVII^e siècle à la fin du XIX^e siècle*, Point-à-Pitre, Ed. Desormeaux, 1973.

CONFIANT, Raphael, DAMOISEAU R. (dir.), *À l'arpenteur inspiré, mélanges offerts à Jean Bernabé*, Ed. Ibis Rouge, 2006.

DESROCHES, Monique, PICHETTE, Marie-Hélène, DAUPHIN, Claude, SMITH, Gordon, E., *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Ed. Les Presses de l'université de Montréal, 2011.

GEMEZ-MULLER, Alfredo (Dir.), *Le Postcolonial en Amérique latine, Débats Contemporains*, Paris, Ed. KIME, 2016.

GERSTIN, Julians, *Traditional music in a new social movement: the renewal of bèlè in Martinique (West Indies)*, Berkeley, Ph.D. dissertation, University of California, 1996.

GILLES, Clotilde, *Un univers musical martiniquais – Les soirées bèlè du nord-atlantique*, Condé-Sur-Noireau, Ed. L'Harmattan, Coll. L'univers musical, 2001.

GILROY P., *L'atlantique noire, Modernité et double conscience*, Paris, Ed. Kargo, 2003.

GLISSANT, Edouard, *Poétique de la Relation - Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

LAFONTAINE, Marie-Céline. *Les Musiques guadeloupéennes dans le champ culturel afro-américain, au sein des musiques du monde : colloque de Pointe-à-Pitre, novembre 1986*, Paris, Ed. Caribéennes, 1988.

LAPLANTINE, François, et NOUSS A., *Le métissage*, Paris, Ed. Fauvert, 2001.

LENCLUD, Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », in *Terrain.revues.org, Revue d'ethnologie de l'Europe*, n° 9, 1987, 13 p., Paris 1992. <http://terrain.revues.org/3195>, consulté le 08 février 2016.

LEYMARIE, Isabelle, *Musiques Caraïbes*, Coll. Musique du Monde, Ed. Actes sud, Cité de la musique, Université du Texas, 1996.

NEMORIN JACCARIAT, Reine-Marie, *Le chant choral à la Martinique*, Mémoire de DE de professeur de musique, sous la direction de David Khatile, Campus caraïbéen des arts/ Cefedem Normandie, 2015.

MENIL, René, *Tracée, Identité, négritude, esthétique, aux Antilles*, Ed. Rubert, Lafont, 1981.

MEUNIER, Jean-Pierre, LEARDEE Brigitte, *La biguine de l'oncle Ben's : Esnест Léardée raconte*, Paris, Ed. Caribéenne, 2000.

MORIN, Olivier, *Comment les traditions naissent et meurent*, Paris, Editions Odile Jacob, 2011.

MORIZOT, Jacques, POUIVET, Roger, *Le dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Ed. Armand Colin, 2007.

PINDARD, Marie-Françoise, *Musique traditionnelle créole, le grajé de Guyane*, Ibis Rouge, Matoury, 2006.

POURCHEZ Laurence, HIDAIR, Isabelle (Dir.), *Rites et constructions créoles*, Paris, Ed. Archives Contemporaines, 2014.

RAIBAUD, Yves (Dir.), *Géographies des musiques Noires*, Revue géographie et Cultures n° 76, Paris, L'Harmattan, 2011.

RELOUZAT, Raymond, *Tradition et imaginaire créole, Collecte et études des traditions orales créoles*, Université du Texas, Ed. Ibis Rouge, 1998.

RELOUZAT, Raymond, *le référent ethnoculturel*, Coll. Djoubakwa Créo, Ed. L'Harmattan, Université du Texas, 1989.

ROSEMAIN, Jacqueline, *La musique dans la société antillaise Martinique Guadeloupe 1635-1902*, Paris, Ed. L'harmattan, 1986.

SALAVINA, Saint-Pierre, *la Venise tropicale (1870-1902)*, Université du Texas, Texas, Ed. Caribéenne, 1986.

TERRINE, Jean-Marc, *La ronde des derniers Maîtres du Bèlè*, Paris, HC Editions, 2004.

TERRINE, Jean-Mico, *La fin d'un long silence, Un héritage oublié des noirs marron Caraïbes*, Martinique, Autoproduction Jean-Mico Terrine, 2005.

TERRINE, Jean-Mico, et Léonie, *Contes de l'âme antillaise Kontè Kréyol*, Martinique, Exbrayat, Fort-de-France, 2007.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincksieck, 1978.

YANG-TING Fernand, *Saint-Pierre avant 1902*, Ed. S. Yang-Ting Bagoé, Fort-de-France, 1995.

WEBOGRAPHIE

http://books.google.fr/books?id=tb0XAAAAYAAJ&pg=PA209&lpg=PA209&dq=Dutr%C3%ABne+Lacouture.+Pr%C3%A9cis+sur+la+canne,&source=bl&ots=iwWc1vTe7u&sig=zkUA0uvmpfBSDlG7i4RSlr_15U&hl=fr&ei=kIkJTaq7JIat8gPDoMn1Dw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

Texte entier de : *Observations sur la physique, sur l'histoire naturelle et sur les arts*

<http://www.parolesdesclavage.com/sitefr/>

<http://www.karaibes.com/musique.htm>

Présentation rapide de la musique de la Caraïbe et notamment de ses influences africaines.

<http://kapeskreyol.potomitan.info/dissertation2.php>

<http://www.eurescl.eu/>

<http://abolitions.free.fr/spip.php?article38>

http://baudelaire.litteratura.com/peintre_vie_moderne.php#

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114021k/f1.planchecontact>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5545539f.r=pere+labat.langFR>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k741010.r=pere+labat.langFR>

<http://kapeskreyol.potomitan.info/dissertation2.php>

http://www.archive.org/stream/histoiregnaled02dessgoog/histoiregnaled02dessgoog_djvu.ttx

<http://www.colorquilts.com/julian/AcademicCourses.html>

<http://www.fela.net/bio/>

<http://www.karaibes.com/musique.htm>

<http://www.larousse.fr/dictionnaires>

http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/cesaire_suzanne.html

<http://www.parolesdesclavage.com/sitefr/>

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/>

<http://www.youtube.com/watch?v=WflhPhTukQY>

DISCOGRAPHIE

- AM4, *Chants et musiques N'gro Martiniquais*, Vol. 1/2, Martinique, AM4001, 1991.
- AM4, *Chants et musiques N'gro Martiniquais*, Vol. 3, Martinique, AM403, 1991.
- AM4, *Souch, Chants et musiques N'gro Martiniquais*, Vol. 4, Martinique, AM404, 1991.
- BEL ALIANS, *Le Bèlè des Alliés*, Martinique, Bel Alians-Sym' Ln, 1993.
- BELE LEGLIZ, *Bèlè Légliz*, Martinique, Mizik Label, 2009.
- BELIA, *Fondodok*, Martinique, Bélia 01, 2002.
- CESAIRE, Manuel, *Rhapsodie Nègre et Fantaisies Martiniquaises*, France, Hibiscus Record, 2007.
- DRUMS OF DEFIANCE, *Jamaican Maroon Music*, CD Folkways SF CD 40412
- Nico, GERNET, *Ixora rivé*, Fort-de-France, Label Ixora, 2015.
- LES FRERES RASTOCLE, *Collection. Patrimoine*, Martinique, Label Sully Cally, 1990.
- LOCKEL, Franck, *Franck Lockel trio*, Guadeloupe, GKM, 2007.
- MAXIME, Antoine, *Messe Tam Tam Créole*, Label Le Kiosque d'Orphé, Martinique, 1966.
- MONDESIR Edmond, *Mélodies Bèlè*, Martinique, Apal production, 1995.
- MONDESIR, Edmond et Manuel, *Emosion Bèlè*, Vol. 2 Martinique, Awi Music, 2008.
- TI-RAOUL, *Best of Martinique*, Sully Cally, coll. Patrimoine, 1994.
- VAÏTY, *Vaïty Duo Bèlè*, Martinique, Mizik Label, ML9341204, 2004.
- VAÏTY, *Vaïty Noony*, Martinique, Artitude ICT, VN001, 2014.
- VALADE, Appolon, *Mèt tanbou*, Martinique, Sully Cally, coll. Patrimoine, 1999.
- VWA BEL DANM, *Bèlè djol*, Martinique, Vol 1 Vwa Bèl Danm VBD001, 2002.
- VWA BEL DANM, *Bèlè djol*, Martinique, Vol 2 Vwa Bèl Danm, VBD002, 2006.

VIDEOGRAPHIE

BELE *LEGLIZ,-Plisfospouvansé*, Mizik Label2010

BELE *TI MANMAY Swaré* Bèlè VAITY YouTube, 2010

DUNHAM Katherine, *Ag'ya- Charm dance*, – K. Duham, 1947.

DUNHAM Katherine, *Ag'ya*, 1947 – K. Duham, 1947

DUNHAM Katherine, *Ag'ya, Martinique Fieldwork*, 2 0001 – YouTube, 1936.

DUNHAM Katherine, *Ag'ya, MartiniqueFieldwork*, 0001 – YouTube, 1936.

KUTI Fela - *Teacher Don't teach Me No Nonsense* YouTube

Manuéla Allias *M'La Bapté*, Paris

TI-EMILE, *Manzè Afayo*, Martinique, RCI, 1987.

XTREM'JAM, *L'expérience Trans'Bèlè- Péyimwen*, Martinique

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENT	5
SOMMAIRE	6
INTRODUCTION.....	7
PARTIE I.....	13
I A : APPROCHE CONCEPTUELLE DE L'OBJET D'ÉTUDE : TRADITION, CRÉATION, INNOVATION ET REFORMULATION DES PRATIQUES	13
IA1 : ÉTUDE DES CONCEPTS ET CHOIX DU SUJET.....	13
IA2 : LE BÈLÈ, LE GWO KA ET LA HAUTE-TAILLE	21
IA3 : ÉMERGENCE DE NOUVELLES FORMES MUSICALES.....	30
I B : MÉTHODOLOGIE : TERRAIN, RESSOURCES, OUTILS ANALYTIQUES, ÉCRITURE.....	41
IB1 : CHOIX DE LA THÉMATIQUE	42
IB2 : MES INFORMATEURS	44
IB3 : ENQUÊTE DE TERRAIN COMME POINT D'ANCRAGE DU MÉMOIRE.....	46
IB4 : OUTILS ET MÉTHODOLOGIE D'ANALYSE CONCEPTUELLE ET MÉTHODE D'ÉCRITURE	47
PARTIE II	50
II A : LA PROBLÉMATIQUE DE L'ENGAGEMENT DANS LES PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE.....	50
II B : RÉSISTANCE CULTURELLE ET CRÉATION MUSICALE	52

II C : LIEUX, ESPACES ET SITUATIONS DE PRATIQUE COMME VECTEUR DE CRÉATION : LE CARNAVAL ET LES PRATIQUES DE RUE COMME LIEUX PRIVILÉGIÉS DE LA MODERNITÉ.....	67
II C 1 : PLONGÉE AU CŒUR DE TANBOU BÒ-KANNAL.....	70
PARTIE III	75
III A : PLONGÉE AU CŒUR DES PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE	75
III A 2 : L'INFLUENCE DE LA HAUTE-TAILLE CHEZ DÉDÉ SAINT-PRIX DANS LA MUSIQUE CHOUVAL-BWA, CHEZ MARCÉ ET ERIC SEGUIN-CADICHE	78
III A 3 : SUR LES CHEMINS DE MANUEL CÉSAIRE À TRAVERS L'EXPÉRIENCE DE RHAPSODIE NÈGRE : UN EXEMPLE DE REFORMULATION MUSICALE ET D'ÉMERGENCE D'ESTHÉTIQUE NOUVELLE À LA MARTINIQUE	85
III B : L'INFLUENCE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES, DÉVELOPPEMENT DE LA FACTURE INSTRUMENTALE, APPARITION DE NOUVEAUX INSTRUMENTS DANS LES CRÉATIONS MUSICALES	89
III C : PERSPECTIVES DE RECHERCHE SUR LES PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE DU CONTEMPORAIN	96
CONCLUSION	98
ANNEXES	101
BIBLIOGRAPHIE	108
WEBOGRAPHIE.....	112
DISCOGRAPHIE.....	113
VIDEOGRAPHIE	114
TABLE DES MATIERES	115