

Monique Desroches

Ethnomusicologue, professeure, Faculté de musique, Université de Montréal

(1992)

“Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises.”

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jean-marie_tremblay@uqac.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de: "Les classiques des sciences sociales"

Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Site web: <http://classiques.uqac.ca/>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.ca/>

Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergé (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf., .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.

Jean-Marie Tremblay, sociologue
Fondateur et Président-directeur général,
LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Monique Desroches

“Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises”.

Un article publié dans la *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, vol. 17, no. 34 (1992) : pp. 41 à 51.

[Autorisation formelle accordée par Mme Desroches le 4 septembre 2007 le 17 juillet 2007 de diffuser cet article dans Les Classiques des sciences sociales.]



Courriel : monique.c.desroches@UMontreal.ca

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Pour les citations : Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2004 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition numérique réalisée le 28 juillet 2008 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Texte relu et corrigé par Mme Roda Jessica, doctorante en ethnomusicologie, Université de Paris IV- Sorbonne / Université de Montréal, le 6 février 2009.



Table des matières

[Abstract / Résumé](#)

[Introduction](#)

[Le processus de créolisation des musiques](#)

[*Créolisation par transformation ou substitution d'éléments d'origine*](#)

[*Créolisation par adjonction ou suppression d'éléments*](#)

[Création aux Antilles françaises](#)

[Changement dans la finalité de l'événement musical](#)

[Conclusion](#)

[Tableau 1.](#) Caractéristique stylistiques du bel-air

[Tableau 2.](#) De la "bidjin bélé" à la biguine orchestrée : continuité et changement

Monique Desroches

“Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises”. *

Un article publié dans la *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, vol. 17, no. 34 (1992) : pp. 41 à 51.

Abstract

[Retour à la table des matières](#)

Abstract. This paper gives an overview and a contextualization of contemporary musical traditions in the French West Indies. Most of these were born out of an interpenetration of musics from Europe, Africa and even from Asia (mostly india). Through this transformation, Caribbean musicians have reinterpreted original data with regards to their musical components as well as to the functions placed upon them. The author calls the process through which musical expressions are transformed, a "creolization process." Thus rather than describing musical traditions strictly on the basis of their ethnic origin, the analysis of the author focusses on the process whereby musical practices evolve in the French West Indies.

Résumé

L'article présente les pratiques musicales traditionnelles des Antilles françaises en tentant de les situer dans leur contexte actuel. La plupart des traditions musicales des Antilles émanent d'une adaptation et d'un croisement de musiques venues d'Europe, d'Afrique et parfois d'Asie (surtout de l'Inde). Ce faisant, les Antillais réinterprétaient les données musicales d'origine, et ce, tant au niveau des pa-

* Cet article est une version modifiée d'un texte paru dans *La Grande Encyclopédie de la Caraïbe, 10 vols*, Sonoli, Italie : éditeur D. Bégot, 1990. Cette recherche a été rendue possible grâce à un financement du CHSHC en 1981-1983 et en 1987-1988

ramètres musicaux que des fonctions auxquelles ils étaient associés. L'auteure qualifie de "processus de créolisation" le phénomène de transformation des profils expressifs et regroupe, à travers cette grille de lecture, les pratiques musicales analysées. Les mécanismes d'adaptation musicale insulaire ont donc été privilégiés dans la structuration du texte plutôt que la représentation plus fréquente des traditions sur la seule base de leur origine ethnique.

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

La musique relève du patrimoine vivant d'une société. Contrairement à un objet artistique fixe, comme une peinture ou une sculpture, la musique poursuit une évolution sans cesse renouvelée chaque fois qu'elle est exécutée. Qu'on pense simplement au rôle fondamental de l'interprète dans la compréhension et la mise en évidence du style d'une oeuvre. Cela est valable pour toutes les pratiques musicales, qu'elles soient de nature populaire, savante ou rituelle. Cette mouvance dans l'espace et dans le temps caractérise d'ailleurs souvent les musiques de tradition orale. Ce point de vue est ici capital, car l'un des traits dominants du fait musical antillais réside dans son adaptation, son renouvellement et son dynamisme. Il apparaît dès lors que de vouloir découper et définir le phénomène musical antillais sur la seule base de son rattachement ou de sa filiation à des pratiques ancestrales équivaudrait à concevoir les pratiques musicales des îles comme des avatars des musiques africaines ou européennes, des pratiques dont il ne resterait aux Antilles que des morceaux épars, coupés par surcroît de leurs fonctions originales.

Or, les pratiques musicales qu'exercent les artistes d'une communauté culturelle résultent de choix qu'ils ont effectués ou à tout le moins, témoignent de goûts musicaux exprimés et véhiculés par cette communauté à une époque donnée. Les Antillais ont à cet égard abondamment puisé dans les traditions de leurs ancêtres, mais ce faisant, ils les réinterprétaient et les restructuraient en fonction de leur nouveau contexte, si bien que l'on peut aujourd'hui tenter de saisir les fondements musicaux du phénomène traditionnel ainsi que les charges symboliques qui y sont associées sur la base de leur expression contemporaine et antillaise. Ainsi, de

quelle façon de nos jours, a-t-on recours aux traditions musicales ? Quel sens leur attribue-t-on, par qui et pour qui ? Dans quels contextes sont-elles le plus souvent intégrées ?

C'est dans cette perspective que je présenterai les traditions musicales pratiquées aux Antilles françaises à partir de mes enquêtes ethnographiques (1978-1989). Ces résultats seront complétés par des données issues de la littérature et par de la documentation spécialisée.

Deux questions ont en quelque sorte présidé à la rédaction et à la structure du texte. La première a trait au problème de définition d'une musique créole. Plus précisément, je me suis demandée comment le processus de créolisation avait profilé la musique de cette région. Ou si l'on veut, de quelle manière a-t-on créolisé la musique aux Antilles françaises ? Et au-delà de cette dimension créole, il est pertinent de se demander où résideraient les paramètres qui renverraient aux spécificités stylistiques d'une musique antillaise, c'est-à-dire, dans ce cas précis/ propre aux Antilles françaises, ou encore à la Martinique, à la Guadeloupe ou à ses dépendances ?

Le processus de créolisation des musiques

[Retour à la table des matières](#)

Il faut rappeler ici que la société antillaise est née au XVIIe siècle de l'amalgame de plusieurs cultures, lesquelles devaient apprendre à vivre au sein d'une dynamique sociale nouvelle, celle de l'esclavage. Les lois étaient alors rédigées par des Européens et les esclaves, coupés de leur terre d'origine, tentaient fébrilement de s'y rattacher par leurs cultes et leur musiques.

Les textes d'époque que nous ont laissés les Pères Labat ¹ et Du Tertre ², les écrits du Conseil Souverain ou encore des analyses ethnohistoriques plus récentes comme celles de Chauleau ³ et de Rosemain ⁴ attestent des efforts soutenus des esclaves pour le maintien de leurs traditions. Mais la mise en parallèle de ces descriptions historiques avec l'observation des pratiques musicales actuelles met, par ailleurs, en lumière une trajectoire insulaire régionale, parcourue par la tradition musicale depuis cette époque de la colonisation jusqu'à nos jours. Ainsi, les mythes dansés de la création, les danses sacrées de la fécondité et de la mort sont aujourd'hui presque entièrement disparus des comportements et attitudes musicales des Antilles françaises, si ce n'est au profit d'une chorégraphie arrangée et adaptée aux besoins de la scène. D'autres expressions musicales ont, par contre, épousé des trajectoires différentes et nous sont parvenues à ce jour, non sans avoir subi certaines mutations. J'appellerai créolisation la résultante de ces processus de transformation.

Partant des pratiques d'origine, le premier a trait à la suppression ou à l'addition d'éléments musicaux, le deuxième concerne la transformation d'éléments, le troisième implique un changement dans la finalité de l'événement et le quatrième renvoie à une création entièrement nouvelle. Dans les pages qui suivent, je tenterai d'attacher à chacun d'eux des genres musicaux représentatifs des processus mis en exergue.

-
- ¹ R.P. Labat, *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique*, Fort-de-France, Martinique : éd. Horizons Caraïbes, 1742.
 - ² J.B. Du Tertre (rééd. de 1667-1671). *Histoire générale des Antilles*, Fort-de-France, Martinique : Société d'histoire de la Martinique, 1957.
 - ³ L. Chauleau, *La vie quotidienne aux Antilles françaises au temps de Victor Schoelcher*, Paris : Hachette, 1979.
 - ⁴ J. Rosemain, *La musique dans la société antillaise (1635-1902)*, Paris : L'Harmattan, 1986.

Créolisation par transformation ou substitution d'éléments d'origine

La "kalenda"

[Retour à la table des matières](#)

Dans son *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique*, le Père Labat¹ évoque une danse "lascive et licencieuse" que les esclaves exécutaient au son de tambours faits de troncs d'arbres évidés, qu'il appelle "kalenda". Il raconte que les esclaves y trouvaient un tel plaisir que malgré les interdictions sévères concernant son exécution, ils se retrouvaient le soir, aux abords de la plantation, pour s'y adonner. La danse se déroulait ainsi : au son des tambours, les danseurs, disposés en rangée, plaçaient leur mains au-dessus de leur tête, virevoltaient, s'approchaient, à deux pas les uns des autres en se déhanchant et, après s'être frappés la cuisse ou le ventre, retournaient à leur place initiale avant de reprendre les mêmes mouvements.

Cette danse, qu'il est toujours possible d'admirer a néanmoins connu quelques transformations. Examinons d'abord le tambour d'accompagnement. La littérature d'époque fait état de deux tambours monoxyles, c'est-à-dire, taillés à même deux troncs d'arbres, le plus petit des deux s'appelle "baboula" et l'autre tout simplement, "gros tambour". Un bref coup d'oeil sur les tambours bel-air ("bélè") et gros-ka ("gwoka")⁵ actuels nous permettent de constater que ceux-ci n'ont plus conservé l'allure monoxyle de leurs ancêtres africains puisqu'ils sont maintenant fabriqués de lattes de bois provenant de tonneaux désuets. De plus, la manière de frapper le tambour aux Antilles françaises, soit à cheval sur le devant du tambour en faisant intervenir la pointe du talon semble également être une autre innovation régionale. Ainsi, les particularités de la facture instrumentale de même que les modalités d'en jouer ont donné naissance à des timbres et des rythmies strictement

⁵ Le lecteur trouvera une description détaillée des tambours dans l'ouvrage suivant : M. Desroches, *Les instruments de musique traditionnelle*, Fort-de-France, Martinique : Bureau du Patrimoine, Conseil Régional de La Martinique, 1989.

antillaises, battements que l'on ne retrouve ni sur le continent africain, ni en Europe.

Associé en Afrique à la fécondité, à la force vitale et à la procréation, la "kalenda" est aujourd'hui coupée de ses fonctions d'origine, même si elle a gardé son caractère séducteur. Il est toujours possible de l'admirer au sein des troupes professionnelles lors des spectacles touristiques ou des fêtes patronales. Cette présence, associée au contexte touristique, viendra illustrer un peu plus loin un autre processus de créolisation (cf. le changement dans la finalité de l'événement).

Aux côtés des tambours d'accompagnement se joignent, aux Antilles, les ti-bois ("tibwa") ; jouées en ostinato à l'arrière du tambour, ces deux baguettes de bois longues d'une vingtaine de centimètres rythment la majeure partie du patrimoine musical de la Guadeloupe et de la Martinique, dont la "kalenda". Elles sont frappées à l'arrière du tambour, ou encore sur une tige de bambou déposée sur un chevalet.

Ce duo instrumental (tambour/ti-bois) constitue en quelque sorte le langage rythmique de base pour l'ensemble des danses à tambour aux Antilles françaises, caractéristique qui les distingue des accompagnements des danses africaines d'où elles émanent.

Le bel-air ("bélè") et le gros-ka ("gwoka") ⁶

Deux types de danse à tambour sont encore en vigueur aux Antilles françaises et connaissent même de nos jours un regain de vitalité. Il s'agit du lérose ("léwoz") ou gros-ka ("gwoka"), en Guadeloupe, et de son pendant martiniquais le bel-air ("bélè"). Osmose des cultures européennes et africaines, les deux séries de

⁶ Pour de plus amples informations sur les danses, le lecteur peut consulter les travaux suivants : J. Michalon, *Le ladjia*, Paris : éditions caraïbéennes, 1987 ; M. Desroches, *La musique traditionnelle à la Martinique*, Rapport de Recherche au CRSH, Montréal, 1985 (épuisé) ; C. Lafontaine, "Musique" et société aux Antilles", *Présence Africaine*, nos 121-122, 1982 : 72-109 ; Lockel et Lancrot *La musique de quadrile à la Guadeloupe*, Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, 1987, document ronéo.

danse témoignent de l'influence de l'Europe par leur chorégraphie en quadrille, bien que l'apport majeur provienne de l'Afrique : ce dernier s'appuie sur la prédominance du tambour, la structuration du chant en appel-réponse, les postures des danseurs, les intonations et timbres vocaux, sans oublier le relais constant des danseurs. Néanmoins, par-delà ces apports, le bel-air et le gros-ka épousent un visage créole original, voire antillais, reflet de la société qui les détient et les maintient encore vivants. Ces assises créoles comprennent notamment l'instrumentation (2 tambours ("bélè" ou "gros-ka" et les ti-bois), les modalités vocales (timbre nasillard, alternance chœur/soliste) et la structuration mélodique en appel/réponse. Le tableau qui suit tente de schématiser ces données.

TABLEAU 1
Caractéristique stylistiques du bel-air

[Retour à la table des matières](#)

Instrumentation	Modalité vocale	Structure mélodique	Rythme	Battement
Tambours	Deux sources :	a) longue phrase émise	Ti-bois,	Trois types :
"bélè" ou "gros-ka"	- soliste - chœur	par soliste (couplet)	deux pulsations : - binaire	- oulé,- oulé discontinu parsemé d'arrêts courts
Ti-bois	Timbre : nasillard	b) chœur "vwa qui répond une seule et même phrase en ostinato (refrain)	- ternaire	kasé : frappe sèche sur peau du tambour

Les possibilités de cellules rythmiques tambourinées sont ici moindres que dans le "gwoka", à cause de la présence d'un seul tambour par opposition à la bat-

terie de tambour ("maké" et "boula") qui accompagnent le "gwoka" en Guadeloupe.

Les danses "bélè" et "gwoka" sont parmi les genres musicaux les plus représentatifs du processus d'identification culturelle, antillais d'abord et régional ensuite. En effet par-delà les apports africains et européens que l'on retrouve dans ces danses, les Antillais ont su se réapproprier, voire réinventer, les paramètres expressifs et formels des deux types de pratiques pour les rendre aujourd'hui uniques et exclusives aux deux îles.

La plantation servait autrefois de support social moteur pour l'exécution de ces danses. Mais au XIXe siècle, se développait une nouvelle infrastructure socio-économique : le milieu urbain. Dans ses nouveaux espaces sociaux, la musique à la mode se résumait aux valse, polkas, biguines et mazurkas. D'essence européenne, ces danses ont, elles aussi, connu avec le temps une forme de créolisation par transformation d'éléments. En fait, il semble que ce soit le rythme qui ait assuré le continuum entre ces nouvelles danses orchestrées (clarinette, trombone, banjo, piano, basse et batterie) et les danses à tambour ("bélè" et "gwoka") que j'ai présentées précédemment. Le tableau 2 qui suit tente d'illustrer cette affirmation en comparant d'un côté une "bidjin bélè" et un "bélia" avec une biguine et une mazurka orchestrées de l'autre.

Tableau 2*De la "bidjin bélé" à la biguine orchestrée : continuité et changement*[Retour à la table des matières](#)

Genre musical	Tempo Chorégraphie	Structuration mélodique	Instrumentation	Lieu d'émergence rural/urbain	Influence éthique dominante	Rythme de base
"Bidjin bélé"	 280 cercle et quadrille	<ul style="list-style-type: none"> • appel-réponse • improvisation du soliste 	tambour "bélé" ti-bois	rural (plantation)	africaine	
Biguine	 220 en couple	<ul style="list-style-type: none"> • couplets-refrain (de 8 mes. chacun) • pas d'improvisation • forme ABA 	piano trombone clarinette guitare basse batterie chacha	urbain	européenne	
"Mazouka bélé"	 180 cercle	<ul style="list-style-type: none"> • appel-réponse. • improvisation de soliste 	Tambour "bélé" ti-bois chacha	rural (plantation)	africaine	
Mazurka	 144 en couple	<ul style="list-style-type: none"> • couplets-refrain (de 8 mes. chacun) • pas d'improvisation • forme ABA 	Piano trombone clarinette guitare basse batterie chacha	urbain	européenne	

Créolisation par adjonction ou suppression d'éléments

[Retour à la table des matières](#)

Cet attribut renvoie à l'addition ou à la suppression d'éléments musicaux, à un bloc d'origine qui, lui, est demeuré inchangé. Un exemple révélateur de cette technique se trouve dans les petits refrains rythmés (généralement sur un rythme de biguine) que l'on insère dans certains cantiques de Noël.

Les chants sont rassemblés dans un livret que la majorité des familles antillaises conserve précieusement. Les textes et mélodies de ces cantiques de Noël ont pour origine la France médiévale et selon toute vraisemblance, ils auraient pris naissance dans les régions avoisinantes de Lyon et d'Avignon (voir à ce sujet le livre de Guéranger)⁷. Mais il semble que cette tradition populaire soit désormais éteinte en France. Cependant, ces cantiques de Noël demeurent très populaires aux Antilles françaises, contrairement au destin qu'ils ont connu dans leur pays d'origine.

La ligne mélodique et la suite harmonique des cantiques ressemblent en tous points aux mélodies françaises. Cependant, après quelques mesures chantées dans ce style, on laisse le support écrit et, spontanément, s'amorce un refrain chanté en créole (parfois aussi en français) dont la pulsation, la dynamique, le rythme et l'allure rappellent la biguine, danse représentation des cultures créoles des Antilles françaises. L'interprétation prend alors l'allure d'une joyeuse improvisation collective après quoi on revient à la mélodie initiale associée aux couplets écrits en langue française.

De telles incursions de la culture créole dans un genre musical d'essence européenne pourraient ici être vues comme une volonté d'affirmation collective, voire l'expression d'une identité culturelle propre au peuple créole de descendance afri-

⁷ D. Guéranger, *Noël, histoire et liturgie, coutumes et légendes*, Paris : Société de St-Augustin, Desclée De Brower et Cie, 1894.

caine. Ne pourrait-on pas voir dans ce processus de créolisation (la rythmie et la langue du refrain puisé dans la plus pure tradition de l'oralité créole noire) une forme de réappropriation du genre musical face à la domination de la société européenne ?

Création aux Antilles françaises

[Retour à la table des matières](#)

Ce type de processus m'amène maintenant à parler d'un phénomène musical récent, le "zouk", nouveau terme créé par le groupe antillais "Kassav" au début des années 80. Bien plus qu'un nouveau concept ou un style à la mode, le "zouk" constitue un réel phénomène musical qui dépasse les frontières mêmes des Antilles françaises pour atteindre les continents africain, européen et américain. Ses initiateurs, Pierre-Edouard DÉCIMUS et Jacob DEVARIEUX, ont d'abord puisé l'essentiel des éléments expressifs du "Zouk" dans la plus pure tradition des Antilles françaises : les thèmes sont chantés en créole, les tambours "makè", "oulè" ou "bèlè", soutiennent, aux côtés de "tibwa" et "chacha", un rythme dont la pulsation de base émane de la biguine. On y a ensuite transféré l'ambiance de fête et de déroulement qui marquait les *vidés* du Carnaval et le déroulement des bals d'autrefois. Enfin, à l'instar des "balakadri" ou des "bal granmoun", un "zouk" (soirée dansante où l'on entend surtout de la musique "zouk") se compose d'une série de danses : biguines, slows et mazurkas se joignent généralement au nouveau son du "zouk" pour baliser et ponctuer l'ambiance de la soirée.

Les créateurs ont poursuivi la créolisation de cette recette déjà gagnante en y intégrant la syncope de la calypso, puis ils ont fait ressortir la basse, comme dans le reggae, mis en évidence des solos de guitares, ajouté des cuivres en staccato appuyés solidement par un jeu ostinato à la batterie, comme cela se pratique dans la musique zairoise actuelle.

Les inventeurs du "zouk" voient le succès de leur concept d'abord dans l'alliage original des éléments musicaux, mais aussi et surtout, à l'instar de la galette de manioc, "kassav", dans le dosage de chacun d'eux dans l'expression globale, cou-

ronnée par l'atmosphère de joie et de dévouement qui caractérise le "zouk" antillais.

Changement dans la finalité de l'événement musical

[Retour à la table des matières](#)

La situation qui illustre le mieux ce processus est celle du spectacle touristique. La masse croissante de visiteurs et de touristes dans les îles, le développement des infrastructures hôtelières et le nombre accru de musiciens et de danseurs ont contribué à l'émergence de cette nouvelle forme d'expression musicale, vers le début des années 50. Certains danseurs sont même devenus des professionnels des spectacles touristiques, si bien qu'il nous faut aujourd'hui considérer cette musique de façon autonome avec ses objectifs, ses trajectoires et ses profils expressifs propres.

Les musiciens inscrits dans le processus touristique ont le plus souvent puisé dans le réservoir des traditions musicales pour composer leurs programmes. Les genres déclarés vétustes semblent avoir été privilégiés dans le contenu des spectacles. En effet les "kalenda", "ladjia" et haute-taille forment souvent la pierre angulaire des musiques de scène. Dans cette optique, il apparaît évident que la musique touristique offre une représentation sectaire des traditions où la valeur d'objet (réification des genres) prime sur la valeur d'usage. Mais elle reflète néanmoins le choix d'une société ou, à tout le moins, celui des acteurs impliqués dans le réseau touristique. Dans ce transfert contextuel, on intervient par ailleurs dans le processus traditionnel. En premier lieu, on revoit la chorégraphie des danses pour les adapter à la scène : l'espace en forme de cercle qui permettait une participation et un relais spontané des danseurs est maintenant remplacé par la scène qui ne permet qu'un seul angle de vision ; le relais des danseurs ne pouvant quant à lui, être assuré par les spectateurs, la durée des performances a été réduite au minimum. Enfin, les chorégraphies se voulant des spectacles hauts en couleurs, une attention

particulière a été désormais portée aux costumes, à l'allure des participants et à une diversité des programmes dans l'enchaînement des danses.

Mais, dans ce transfert fonctionnel de la musique traditionnelle, on peut se demander ce qu'il advient du processus de l'oralité, principe de production et de transmission des connaissances qui dicte la majeure partie des pratiques musicales aux Antilles. Peut-on modifier le processus de "performance practice" sans altérer pour autant la tradition musicale, pendant et en fin parcours ? Vansina, l'auteur de *Oral Tradition as History* nous dit (en parlant des contes) :

"Dans la tradition vivante, chaque performance est nouvelle et unique. Mais, par ailleurs, chacune d'elles s'inscrit dans le prolongement d'une tradition plus ancienne" ⁸ (Traduction de l'auteur).

Tout se passe comme si l'on avait la tradition d'un côté, et une série de réalisations multiples de cette même tradition, de l'autre. Dans le spectacle touristique, cette démarche est en quelque sorte inversée. La diversité et la multiplicité sont ici remplacées par une brochette variée de genres musicaux dits traditionnels, unifiés par la répétition rigoureuse des chorégraphies, d'un spectacle à l'autre. Dans ce dernier type de réalisation, la grande absente est souvent l'innovation, alors qu'elle occupe une place fondamentale dans la tradition vivante. La spontanéité et l'unicité, caractéristiques des musiques exécutées dans le milieu antillais sont également évacuées du schéma touristique. De plus, il n'existe pas dans les traditions musicales antillaises de spectateurs inactifs : tous participent à l'événement. Mais comment transplanter cette dynamique quand le touriste lui-même ne connaît ni la langue ni les éléments essentiels de la tradition ?

Forcément cantonné dans son rôle de spectateur ou d'observateur, le touriste participe malgré lui à la réduction structurelle et expressive des pratiques musicales, mais il permet, par ailleurs, la naissance d'une nouvelle musique, laquelle crée un nouveau rapport de l'Antillais avec ses racines traditionnelles. Bien que cette destinée des pratiques traditionnelles se retrouve dans la majorité des sociétés actuelles, et n'est par conséquent pas unique aux Antilles françaises, il apparaît

⁸ J. Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison, Wisconsin : the University of Wisconsin Press, 1985 : 35.

que la finalité des réalisations musicales en contexte touristique a façonné tout particulièrement le visage des traditions musicales antillaises. Ainsi, le nouveau souffle que l'on a donné à certains genres moribonds, les attributs qui accompagnent maintenant les musiques touristiques, les récents statuts conférés aux musiciens de scène et enfin, la dynamique nouvelle qu'elle commande dans la chaîne musiciens, danseurs, chanteurs et la musique traditionnelle nous conduisent aujourd'hui à considérer la musique touristique comme une pratique culturelle autonome. À l'heure où les Antilles françaises sont à définir leur identité culturelle, les traditions musicales apparaissent comme des points d'ancrage, des relais qui permettent un débat vers des avenues possibles de redéfinition de la société antillaise contemporaine. Les musiques touristiques, même si elles ont figé les racines musicales au sein du spectacle, demeurent, dans certains cas, les derniers témoins d'une époque révolue ; elles peuvent, à ce titre, servir de pont entre le passé et le présent tout en offrant une plate-forme publique privilégiée pour un débat sur l'identité culturelle. Il s'agira maintenant de voir quelle place la société antillaise leur attribuera dans l'avenir.

Conclusion

[Retour à la table des matières](#)

J'ai choisi de présenter ici les pratiques musicales à partir de leurs modalités de création et de production aux Antilles françaises. Mon objectif était de démontrer qu'au-delà de la dimension "influence ethnique dominante" est venu se greffer aux Antilles un autre phénomène dynamique et contemporain qui est celui de la créolisation. J'ai voulu surtout éviter le piège d'une présentation statique des pratiques musicales au profit de leur actualisation antillaise. J'ai, à ce titre, identifié des processus de créolisation par lesquels la pratique musicale s'est construite et se reconstruit incessamment. Ce renouvellement et cette évolution constante des musiques se sont notamment manifestés dans ce que j'ai intitulé le "passage de la "bidjin bélé" à la biguine orchestrée" (tableau 2), ou encore dans le phénomène du "zouk".

En d'autres termes, il semble que la musique traditionnelle aux Antilles françaises se soit d'abord définie à partir des premiers contacts interculturels, résultat de l'amalgame des groupes ethniques à la base de la formation de cette société. La pratique musicale a par la suite traversé le filtre de la créolisation, processus par lequel elle a adapté et réinterprété ces influences d'origines ethniques diverses. Mais l'osmose ne s'est pas arrêtée là : les pratiques musicales ont en effet épousé une trajectoire spécifique insulaire en raison des contraintes socio-économiques et culturelles rencontrées dans chacune des îles. Ainsi s'est créée aux Antilles françaises une musique créole, c'est-à-dire une pratique adaptée découlant d'un passé socio-historique, mais aussi une musique que je qualifierai d'antillaise, voire propre à chacune des îles, en raison cette fois des profils insulaires contemporains.

Une image synthétique de son évolution mettrait ainsi au premier plan les contacts interculturels auxquels se sont joints différents processus de créolisation et, enfin, sur lesquels sont venus se greffer des modalités d'adaptation insulaire.

Monique Desroches
Faculté de musique, Université de Montréal
Montréal, Québec H3C 3J7