

CEFEDM de Normandie

Formation diplômante au Diplôme d'État de professeur de musique

Enseignement instrumental – Jazz – Basse électrique



CREER C'EST APPRENDRE

La basse bèlè, élargissement
de l'instrumentarium et transmission

Kévin SEBA
| *Session 2021*

*A mon île,
A ceux qui n'ont pas osé, qui oseront et qui osent*

« C'est le combat de l'ombre et de la lumière C'est une lutte entre l'espoir et le désespoir, entre la lucidité et la ferveur Je suis du côté de l'espérance, mais d'une espérance conquise, lucide, hors de toute naïveté »

Aimé Césaire (1913- 2008)

*« Oser, c'est se perdre momentanément.
Ne pas oser, c'est se perdre définitivement. »*

Søren Kierkegaard (1813 – 1855)

Remerciements

Ce travail est le premier pas vers un long chemin de réflexion ponctuée de sentiments de partage et de nécessité et dont la richesse de l'environnement qui se dessine est indescriptible.

Ma première reconnaissance s'adresse à mon directeur de mémoire, Monsieur Etienne Jean-Baptiste sans qui ce travail n'aurait pu prendre corps. Je le remercie d'avoir cru en moi et soutenu jusqu'à la dernière virgule. Je le remercie pour son soutien intellectuel et pour nos échanges qui m'insufflaient de nouvelles pistes de réflexion mais également de nouvelles « forces » quand bien même je me sentais dépassé par ce nouvel exercice rédactionnel. Enfin, je le remercie pour son expertise, ses encouragements et sa disponibilité. La dernière semaine fut la plus longue. Comme on dit : *Mèsi an chay*.

Je tiens également à remercier toute l'équipe pédagogique qui nous a inculqué une connaissance riche et complète ; et en particulier je remercie le directeur Yanik Lefort qui a cru en moi en m'acceptant pour cette formation. Je le remercie d'avoir été vecteur dans ce projet.

Ma reconnaissance va ensuite à Clément Gélébart pour ses conseils toujours avisés, pour son écoute et sa bienveillance. Je le remercie pour son soutien et son honnêteté intellectuelle.

A Philo (Philippe Gouyer-Montout) j'adresse un immense merci pour ces moments d'échanges rythmés par la voix du tambour et du ti-bois. Je le remercie pour ses précieux conseils et sa disponibilité. Je le remercie de m'avoir appris tous ces rythmes et contribué à la naissance de ce projet. *Mèsi an pil*.

Enfin, je remercie mes proches pour leur soutien et leur patience dans les moments de doutes et de stress.

Créer c'est apprendre

La basse bèlè : élargissement de l'instrumentarium et transmission

Sommaire

Introduction	9
Partie 1 Le langage bèlè et ses principes structurants	19
I. Les Bèlè de Martinique, un écosystème musical	20
I.1 Le Danmié.....	20
I.2 Le Bèlè de Sainte-Marie	20
I.3 Le Bèlè de Basse-Pointe	22
I.4 Le Bèlè du Sud.....	23
I.5 Le Lasotè du Nord Caraïbe	24
I.6 Implantation du Bèlè.....	25
I.7 Principe fondateur de l'inversion.....	26
I.8 Opérateur Gran.....	27
II. Un système musical singulier, les principes structurants du Bèlè.....	30
II.1 Le Chantè ou kriè (le chant ou cri)	30
II.2 Le Répondè ou lavwa dèyè (le répondeur ou voix de l'arrière).....	30
II.3 Le Bwatè (le jeu de ti-bwa)	31
II.4 Le Tanbou (le jeu du tambour)	32
II.5 Le Dansè (la danse)	33
II.6 Le Lawonn bèlè (« ronde bèlè »).....	34
II.7 Le Kadans (« l'énergie »)	34
II.8 Les Bèlè figuratifs	37
II.9 Les Bèlè abstraction.....	38
Partie 2 Le Bèlè une acception savante émergeante.....	41
III. De la Mizik bèlè au Welto	41
III.1 Mizik Bèlè	43
III.2 Welto	47
IV. Transposition d'un langage musical de l'instrumentarium originel à l'instrumentarium élargi	50
IV.1 Bèlènou (<i>Mizik Bèlè</i> , Figuratif)	50
IV.2 Bélya	52

IV.3 Bèlè Légliz.....	53
IV.4 Créativ'Sim (Welto, Bèlè abstraction).....	55
IV.5 Vaïty Noony Trio.....	57
Partie 3 Un nouvel instrument la basse bèlè.....	60
V. L'invention du jeu de basse bèlè ou basse en tambour	60
V.1 Au départ du principe structurant « Tanbou ».....	61
V.2 Prise en compte du cadre théorique bèlè.....	66
V.3 Créer pour aboutir à la basse bèlè	69
VI. Apprendre c'est créer : La transmission de la basse bèlè, un apprentissage de la création par l'auto-formation et par tâtonnement expérimental.....	76
VI.1 Au départ des ressources pour l'apprentissage : Les principes structurants	77
VI.2 Prise en compte du cadre théorique bèlè.....	83
VI.3 Créer pour aboutir au nouvel instrument bèlè.....	86
Conclusion.....	91
Discographie.....	93
Annexe	96
Annexe vidéo	97
Annexe Partitions expériences tâtonnées : V	98
Bibliographie.....	110
Résumé :	112

Table des illustrations

Figure 1 Schéma de l'autoformation.....	15
Figure 2 : Autoconstructivisme d'après Janou et Edmond Lèmery, 1991	17
Figure 3 Implantation originelle des pratiques bèlè en Martinique.	25
Figure 4 Motifs rythmiques discriminants des genres du Bèlè de Sainte-Marie	26
Figure 5 Schéma de bipolarité du Bèlè Samaritain.....	28
Figure 6 Schéma de bipolarité du Bèlè du Sud	29
Figure 7 formules mélorythmiques des répertoires Bèlè	31
Figure 8 Imbrication des principes structurants	35
Figure 9 Hiérarchisation des pratiques Bèlè	36
Figure 10 Les différentes tunique ou formulations du Bèlè	39
Figure 11 Frise chronologique du Bèlè originel au Bèlè « moderne »	59
Figure 12 Bèlè du Sud : principes structurants, médias de formalisation et matériaux	62
Figure 13 Présentation des accords Welto sur le mode d'accordage classique de la basse électrique	70
Figure 14 Présentation des accords selon le nouveau mode d'accordage bèlè de la basse électrique	71
Figure 15 Schéma conceptuel d'apprentissage constructiviste d'après Piaget	76
Figure 16 Ressources pédagogiques : principes structurants, médias de formalisations et matériaux du Bèlè du Sud	78

Table des partitions

Partition 1 Gamme Bèlè	43
Partition 2 Gamme bèlè avec degrés auxiliaires, (•)	43
Partition 3 Accords de « tierces bèlè » à partir de la gamme bèlè	46
Partition 4 Gamme wèlto et accords wèlto bèlè.....	48
Partition 5 Chous Danmié, Bèlènou.....	51
Partition 6 Extrait du score Bèlè légliz avec instrumentarium élargi.....	54
Partition 7 Intégration bèlè et welto	66

Table des tableaux

Tableau 1 Synthèse Bèlè Samaritain.....	21
Tableau 2 Synthèse Bèlè Basse-Pointe	22
Tableau 3 Synthèse Bèlè du Sud.....	23
Tableau 4 Synthèse Lasotè du Nord Caraïbe	24
Tableau 5 Notion de tierces.....	45
Tableau 6 Gamme bèlè et Tierces bèlè	45
Tableau 7 Accords bèlè.....	46
Tableau 8 Gamme Wèlto et tierces wèlto	47
Tableau 9 Accords wèlto.....	48
Tableau 10 Synthèse de l'expérience Bèlè à partir des Principes Structurants.....	63
Tableau 11 Synthèse de l'expérience Bèlè à partir des éléments théoriques.....	66
Tableau 12 Synthèse de l'expérience Bèlè à partir de la création augmentée	72
Tableau 13 Ressource synthèse de l'expérience Bèlè à partir des Principes Structurants.....	80
Tableau 14 Ressource synthèse de l'expérience Bèlè à partir des éléments théoriques	83
Tableau 15 Ressource synthèse de l'expérience Bèlè à partir de la création augmentée.....	86

Introduction

Né en Martinique, je me suis initié à la basse électrique dès 2007. Je fis à cette époque une merveilleuse rencontre avec la musique Jazz lors du « Lamentin Jazz Project », un festival organisé par l'office culturelle de la ville du Lamentin. Ce festival valorise la culture musicale martiniquaise à travers un processus d'échange artistique entre artistes musiciens martiniquais, caribéens, nationaux et internationaux. Beaucoup de musiciens exceptionnels s'y produisent chaque année et associent souvent la musique traditionnelle ou populaire de leur pays au jazz pour véhiculer, de manière planétaire, la diversité et la richesse caribéenne.

Animé du même désir j'envisage dès lors cette pratique comme voie de professionnalisation sérieuse contrairement à l'idée générale véhiculée à cette époque.

Cela dit ce n'est qu'après une longue interruption causée par divers soucis personnels que je m'engage réellement dans cette quête. Tout au long de cette épopée, je fis de magnifiques rencontres avec de nombreux musiciens et artistes de la Caraïbe et d'ailleurs qui m'encourageront à repousser mes limites. Parmi ces musiciens et artistes, je compte Alain Jean-Marie, Mario Canonge, Claude Banys, Manuel Césaire, Chico Siméon, Francis Joseph-Rose et bien d'autres. En dépit de ma fierté pour mon île natale et de cette volonté de privilégier l'enseignement local, je me suis vu contraint de partir dans l'hexagone afin de trouver un enseignement supérieur susceptible de favoriser mon intégration dans ce domaine professionnel. Soutenu par le conseil régional de la Martinique, je reçois à cet effet une bourse d'étude pour intégrer l'American School Of Modern Music (aujourd'hui IMEP International Music Educator of Paris). J'y ai notamment rencontré Peter Giron, Bernard Vidal, François Fichu, Phil Hilfiker et d'autres professeurs qui ont su me transmettre l'art du jeu mais également un bon état d'esprit. Suite à l'obtention de mon certificat de fin de cycle professionnel, j'ai intégré le Conservatoire à Rayonnement Régional de Versailles Grand Parc où j'ai pu valider mon Diplôme d'Étude Musical (DEM, spécialité Jazz et Musiques improvisées) qui m'a permis de postuler au Centre de Formation des Enseignants de la Danse et de la Musique (CEFEDM) de Normandie pour l'obtention du DE (Diplôme d'État de professeur de musique).

Tout au long de ce parcours, je n'ai eu de cesse d'interroger mes pratiques artistiques et enseignantes compte tenu d'un sentiment d'eurocentrisme grandissant qui m'inquiétait un peu plus chaque jour. Pourquoi serai-je davantage tourné vers l'extérieur que vers l'intérieur,

ne dit-on pas qu'il faut savoir d'où l'on vient pour savoir où l'on va. En effet plongé dans toutes sortes d'études musicales axées sur le monde extérieur j'ai ressenti le besoin d'étudier le monde d'où je venais comme un retour aux sources et à cette culture qui m'a vu naître. Mais je me suis très vite heurté à une autre réalité entravante et pas des moindres, je ne connais pas vraiment ma propre culture. Il se trouve qu'issu d'une famille peu concernée par les valeurs patrimoniales, je n'ai été confronté à nos musiques et coutumes qu'à de rares exceptions (sorties scolaires, animations de village, télévision etc.) sans pour autant pouvoir l'exercer. Me rendant compte de ce qui m'apparaît alors comme des manquements j'envisage sérieusement d'élaborer un projet musical qui puiserait sa source dans ma culture natale musicale mais pas seulement. Dès lors je sais ce que je souhaite faire mais comment y parvenir sans écarter les études musicales entreprises, raison même de ma venue en France métropolitaine ? Toujours dans le but de me former, d'accroître mes compétences et d'obtenir un diplôme d'État dans l'enseignement musical pour l'enseignement de la basse électrique je m'inscris donc aux auditions du CEFEDM de Normandie l'un des rares centres de formation dont la pédagogie est axée sur les projets. Conscient qu'il était nécessaire d'apprendre à enseigner pour le faire et qu'il ne suffisait pas d'être un bon musicien pour savoir transmettre son art, lors des auditions, à l'entretien final j'ai été très surpris par la question du directeur, Monsieur Yanik Lefort : « pourquoi n'avez-vous pas valorisé votre héritage culturel à travers votre art et votre musique » ? ce fut ici la seule et unique fois depuis mon arrivée en France métropolitaine que l'on me fit cette remarque. Il m'apparut d'autant plus évident par la suite que je me contentais jusqu'à lors de suivre la tendance générale sans chercher ma propre voie comme la plupart des personnes le font. Ce fut la première rencontre décisive dans la concrétisation de cette réflexion un peu vague à laquelle je m'étais livrée quelques mois auparavant.

Par la suite ayant intégré le centre de formation je fis cette deuxième rencontre décisive d'un personnage emblématique de notre culture martiniquaise, Monsieur Etienne Jean-Baptiste qui a réalisé un travail colossal sur le Bèlè et sa pratique en Martinique. Lors d'un séminaire organisé par le CEFEDM sur les pratiques chorégraphico-musicales et musico-chorégraphiques ce fut l'occasion pour moi de nouer avec tout un pan de ma culture et d'obtenir certaines réponses à mes questions afin d'éclaircir ce sujet qui me taraudait depuis des mois. Je n'ai donc pas hésité une seconde et je l'ai sollicité à l'issue de cette conférence sur divers sujets et notamment celui de la culture martiniquaise, ce qui m'ouvrit le champ des possibles et une porte sur ma culture qui me paraissait jusque-là si lointaine. En effet sur le plan expérimental j'avais d'ores et déjà entrepris quelques recherches à ce sujet dans le cadre d'un projet musical

consistant à intégrer et à s'approprier le jeu bèlè et notamment ses éléments de langage afin de les transposer à la basse électrique.

Je visais dans le but éventuellement d'apporter de nouvelles possibilités par des modalités de jeu inédites. Cela m'a semblé être un défi important à entreprendre tant au niveau personnel que communautaire dans un contexte où je n'étais jusqu'alors pas coutumier de la recherche expérimentale. L'histoire nous montre une pratique ancestrale qui a traversé les époques en gardant ses codes initiaux et ses modalités de transmission qui sont surtout oraux. Il me paraissait évident qu'il était indispensable d'apprendre cette pratique d'autant plus que je n'avais moi-même pas reçu cet enseignement malgré le fait que j'aie grandi et étudié la basse électrique à la Martinique. J'envisage donc d'effectuer des recherches à ce propos sur le territoire martiniquais et d'interroger les principaux acteurs de cette pratique. De même pour faire le point sur la question et répondre à mon insertion future à l'issue de ma formation je réalise un état des lieux de l'enseignement institutionnel de la basse électrique et du Bèlè en Martinique. Néanmoins un certain nombre de travaux sur le Bèlè ont été réalisés par des chercheurs et je retiens surtout celui de Simone Vaïty « La question de la modernité dans l'art Bèlè Martiniquais »¹ qui est la contribution qui situe l'introduction de la basse et l'élargissement de l'instrumentarium Bèlè. Aucune recherche concernant la transmission de la basse Bèlè n'a encore été réalisée mais l'on peut néanmoins s'appuyer sur un mémoire de master de musicologie qui fait le point sur l'introduction et la prise en compte de la basse dans le Bèlè². L'intégration de la basse électrique, un instrument dit moderne, dans le bèlè est une pratique apparue au cours de ces trente dernières années avec une volonté d'élargir l'instrumentarium et ainsi contribuer au développement d'une pratique dite « Bèlè Moderne ».

Dans ce but et après avoir réalisé des heures de formation théorique sur son histoire, sa pratique et ses éléments de langage j'ai effectué quelques heures de formation à la pratique du Bèlè au « ti bois » et au « tambour » en cherchant par la suite à transposer leurs modalités de jeu à la basse électrique. L'expérience de la réalisation de mon projet musical dans le cadre de l'obtention du Diplôme d'Etat au CEFEDM de Normandie (projet B) m'a orienté vers un questionnement qui implique la création et l'autoapprentissage. J'ai abordé l'apprentissage de

¹ La question de la modernité dans l'art Bèlè Martiniquais, Simone Vaïty, 2016, Thèse de Doctorat

² La guitare basse dans l'univers bèlè : extension de l'instrumentarium et développement de la conception musicale, Catherine PAM, 2017, Mémoire de Master ; p38.

la basse dans le Bèlè par la théorie et également du point de vue pratique avec pour objectif de passer du tambour ou du ti-bois à la basse, autrement dit, de passer de l'instrumentarium traditionnel à l'instrumentarium nouveau et moderne. Une démarche de projet était déjà initiée alors il m'a semblé judicieux d'enregistrer et consigner ce cheminement d'autoapprentissage effectué pour répondre à des besoins induits par mon projet musical en tant qu'expérience. Cette expérience pourrait être mise à profit et être mobilisée ensuite pour définir les contours d'un enseignement, un processus d'apprentissage accessible à tous pour apprendre la basse bèlè et s'initier à la pratique de cette musique.

Problématique

Mon questionnement central est celui de la recherche des modalités d'appropriation du jeu bèlè et notamment de ses éléments de langage afin de les transposer à la basse électrique.

En d'autres termes comment jouer la « musique traditionnelle » avec les instruments dits « modernes » ? Comment jouer au final de la basse bèlè ?

Ma problématique se trouve au cœur des considérations de hiérarchisation entre les musiques extra européennes et les musiques occidentales : respectivement d'une part les musiques des sociétés dites « traditionnelles » considérées comme orales, primitives, et d'autre part les musiques européennes dites « classiques » ou « actuelles » des sociétés admises comme savantes de l'écriture et modernes. Cela implique la nécessité impérative d'éviter l'écueil d'un « anoblissement » du Bèlè par l'instrumentarium de la modernité symbolisée par la basse électrique. En effet le langage bèlè est différent des langages musicaux communs aux pays occidentaux et de ce fait son appropriation ne saurait passer par les cadres théoriques harmoniques, mélodiques et rythmiques de ces cultures.

Il sera donc inapproprié d'appliquer un modèle uniforme à toutes les autres cultures. Comment opérer en dehors d'un point de vue européen centré dominant qui de plus s'exerce comme fondement originel de la basse électrique ? On doit donc intégrer et envisager que les cultures extra européennes et singulièrement le Bèlè possèdent leurs propres fondements laissant entrevoir des théories, des savoirs et une acception savante singulière émergente. Je m'appuie sur la pensée philosophique de Gérard Lockel³ qui envisage la modernité endogène inhérente à chaque langage musical propre et singulièrement aux musiques Gwoka et Bèlè de

³ Gérard Lockel, Gwo-ka modèn: histoire. France, 2011.

la Guadeloupe et de la Martinique. Ainsi le Bèlè possède une théorie et décline sa formalisation de la tradition à la modernité⁴. C'est à partir de ce cadre théorique que je mobilise les « principes structurants » d'Etienne Jean-Baptiste qui renvoie aux termes conceptuels *chantè*, *répondè*, *bwatè*, *tanbou*, *dansè*, *lawonn*, *kadans* pour approcher le Bèlè.

Que signifie et implique de faire chanter (*chantè*) la basse ou répondre (*répondè*) ou faire du « ti bwa » (*bwatè*) ou du tambour (*tanbou*) ou de la danse (*dansè*) ou la dynamique d'assemblée (*lawonn*) ou l'énergie (*kadans*) à la basse ?

J'émetts pour y répondre l'hypothèse centrale de la mobilisation du phénomène de *création* portée par le mécanisme de *l'autoformation* conçue selon le principe du *tâtonnement expérimental*.

En effet, le nouvel instrument *basse bèlè* renvoie d'une part à une invention du jeu bèlè qu'implique l'appropriation du langage et du cadre théorique bèlè. Le jeu bèlè évolue donc et se transforme dans une formulation singulière en forme de contribution esthétique endogène. Dans ces conditions s'instaure une altérité interne au gré des circonstances et de l'étendue de l'instrumentarium. Jouer du *tanbou* à la basse se distingue du langage originel du tambour par exemple. Le phénomène de création devient donc une nécessité technique de transposition d'un instrument à un autre. D'autre part, la transposition des éléments de langage originel sur les instruments dits modernes supposent la modification de leur organologie. En effet ces instruments sont conçus pour répondre aux impératifs techniques, pour rendre le cadre culturel des musiques occidentales, de manière efficiente. Le Bèlè se référant à un cadre culturel différent rend inefficent l'organologie de la basse et son mode d'accordage.

La piste d'une recherche et d'une expérimentation de modalités nouvelles à ce niveau renforce le primat de la création. Cela implique que l'appropriation du Bèlè est un apprentissage à la création par l'autoformation dans le processus du tâtonnement par conséquent transmettre le Bèlè ne consiste pas à un enseignement d'éléments formels mais plutôt à une transmission d'éléments et de ressources pour un autoapprentissage de la création. Il s'agira de tenter de vérifier la nature organique et la plasticité ontologique du Bèlè.

⁴ Simone Vaïty, *op. cit.*

Cadre conceptuel et théorique

Pour ce faire, j'ai eu recours aux théories de la création. En effet, ici le simple fait d'avoir recours à l'inventivité pour créer des éléments de langage similaires et identifiables sur deux vecteurs différents (les instruments) c'est bien créer quelque chose de nouveau.

Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, le mot création est issu du latin *creatio* qui fait référence à l'action de produire et à former un être ou une chose qui n'existait pas auparavant. Ma recherche m'a poussé vers une phase d'investigations par l'expérimentation avec une obligation de création des éléments de langage dans la transposition de l'instrumentarium originel à l'instrumentarium nouveau qui semble pour l'heure inexistant. De cette phase s'en est résultée une appropriation de mon processus d'apprentissage en toute autonomie c'est-à-dire par l'autoformation.

Selon l'auteur Philippe Carré l'autoformation se définit comme étant la « *formation par soi-même* » qui représente « *le foyer fédérateur des pédagogies de la responsabilité et de l'autonomie* »⁵. Elle se caractérise par un processus d'apprentissage personnel basé sur une organisation structurée et méthodique tenant compte des résultats obtenus et comme le dit Philippe Meirieu dans ses cahiers pédagogiques « *il n'y a d'apprentissage véritable qu'en autoformation. En d'autres termes, il n'y a de savoir authentique que parce qu'un sujet construit des connaissances en élaborant des réponses aux questions qu'il se pose, en cherchant des informations lui permettant de surmonter les obstacles qu'il rencontre, en élaborant des schèmes d'action répondant à des familles de problèmes qu'il sait identifier, en ajustant ses propositions en fonction des aléas qui se présentent, en adaptant ses comportements en fonction de situations nécessairement imprévisibles, en réinvestissant progressivement ses acquis pour accroître sa capacité à apprendre et à apprendre encore. [...] En d'autres termes, nous ne nous formons que parce que parvenons à établir un véritable dialogue entre des situations qui nous font problème et des connaissances qui nous aident à construire des solutions.* »⁶

Cette notion d'autoformation a également été étudiée par Caffarella et O'Donnell (1988), par Galvani (1991) et par Carré (1997) à travers diverses typologies et modélisations.

⁵Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation. Paris : Nathan Université, 1998

⁶ Philippe Meirieu " *L'autoformation* ", *Iota+* (Service d'appui et de liaison des Ateliers de Pédagogie personnalisée), n° 17, novembre 1995-janvier 1996, page 5.

Dans le cas de Caffarella et O'Donnell, leurs travaux ont donné lieu à une typologie compartimenté en cinq catégories qui sont les suivantes ⁷:

- La nature du phénomène
- La vérification du cadre de Tough
- Le type de méthodologie
- L'individu en formation
- Les politiques

Galvani quant à lui met en avant ces trois axes principaux en parlant des ateliers pédagogiques personnalisés ⁸:

- Le bioépistémologique
- le sociopédagogique
- le technicopédagogique

Enfin, Carré lui met un point d'honneur à structurer un tant soit peu sa réflexion en la modélisant sous forme de schéma révélant les interactions qui se manifestent dans l'acte d'autoformation lui-même comme on peut le voir ci-dessous :

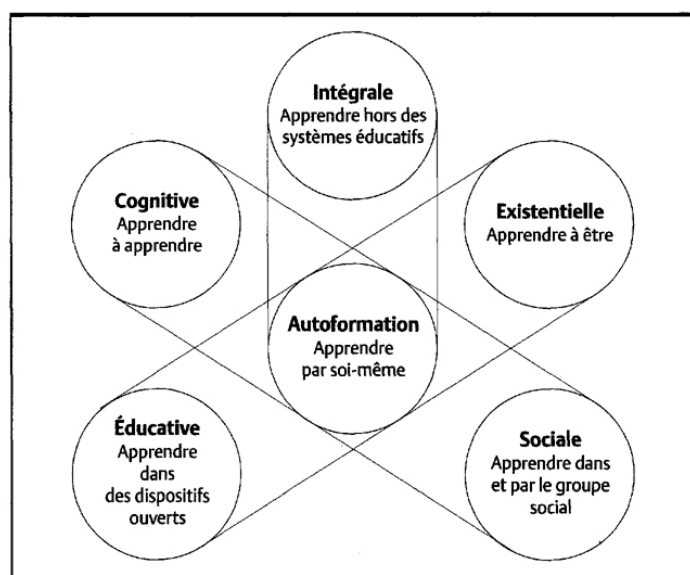


Figure 1 Schéma de l'autoformation

⁷ Caffarella, Rosemary, et Judith M. O'Donnell. « Research in Self-Directed Learning: Past, Present and Future Trends ». Self-Directed Learning: Application and Theory, Self-Directed learning: Application and Theory, Huey B. Long and Associates, 1988, p. 65-97.

Source : P. Carré (1997). « La galaxie de l'autoformation aujourd'hui », dans P. Carré, A. Moisan et D. Poisson, *L'autoformation : psychopédagogie, ingénierie et sociologie*. Paris : PUF, p. 19.

Enfin, dans mon processus d'apprentissage j'ai dû déterminer l'approche instrumentale la mieux adaptée pour le jeu bèlè à la basse électrique. Cette étape m'a conduit à un tâtonnement expérimental, procédé dans lequel l'on effectue une recherche de solutions à un problème donné par essais successifs jalonnés d'erreurs jusqu'à trouver l'action la mieux adaptée qui sera automatiquement validée par la réalité complexe de notre énigme en débouchant sur une réussite. Dans mon cas il s'agissait de déterminer les composantes d'expressions musicales qui ne desservent ni le Bèlè ni la technique de la basse électrique.

Le terme apparaît pour la première fois sous l'expression « expérience tâtonnée » dans le livre de Freinet « *Essai de psychologie sensible* »⁹ paru en 1950. Y sont décrits les comportements des élèves en situation d'apprentissage du langage, de la lecture et de l'écriture. Lors du congrès de l'ICEM (Institut Coopératif de l'Ecole Moderne) en 1991 Janou et Edmond Lèmery définirent le tâtonnement expérimental comme étant « *le processus d'apprentissage, de conceptualisation, de vie qu'il soit intellectuel, fonctionnel (biologique), matérialiste, comportementaliste ... caractéristique du comportement humain selon lequel l'apprenant par sa propre activité (l'expérience personnelle) accède à une LOI par approximations successives. C'est une démarche autoconstructive d'un savoir, d'un savoir-faire, d'un savoir-être dans une situation-problème ; démarche fondée sur une logique inductive bien sûr, mais aussi sur une logique du vivant.* »¹⁰ Pour décrire ce processus ils utiliseront la figure ci-dessous.

⁹ F. Célestin, *Essai de psychologie sensible*. Paris: Delachaux & Niestle, 1992.

¹⁰ L'acte d'apprendre en pédagogie Freinet, Intervention de Janou et Edmond Lèmery au Congrès de l'ICEM à Lille, 27 août 1991.

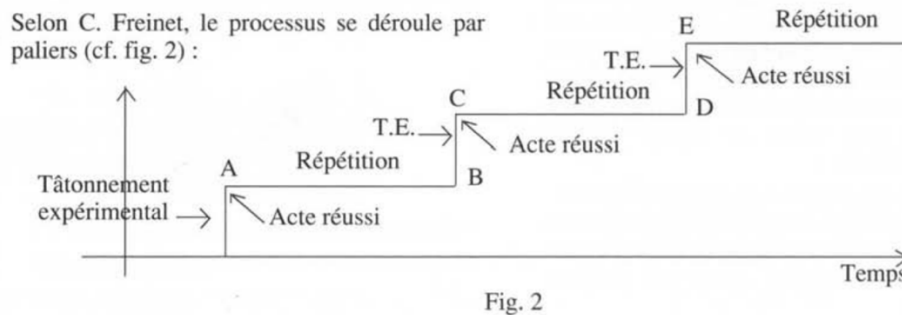
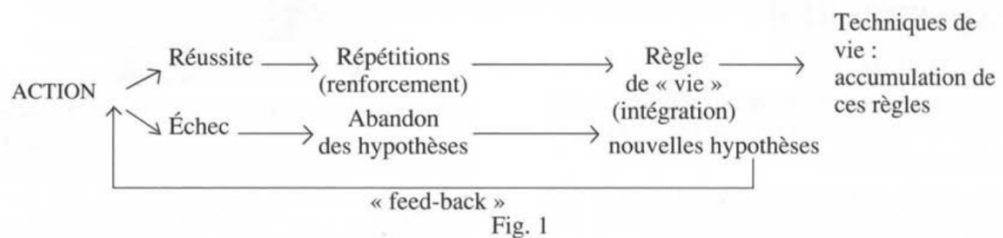


Figure 2 : Autoconstructivisme d'après Janou et Edmond Lèmery, 1991

Méthodologie

Ma réflexion s'est aussi bien nourrie de données bibliographiques que de rencontres avec des professionnels du Bèlè. La finalité étant de confondre la théorie et la pratique par un procédé créatif pour répondre à mes questionnements. La première étape de ma recherche est une phase d'apprentissage théorique du Bèlè et de sa culture. S'en est suivi une phase pratique sur des instruments originels (Tambour Bèlè et *Ti Bwa*). Cette phase pratico-pratique m'a permis de comprendre les concepts et les différents modes de jeu des différentes régions et la pluralité des approches par les instruments. Je procède ensuite à un va-et-vient perpétuel entre ces différentes approches.

Au regard des connaissances acquises et de la pratique des différents instruments l'étape suivante a consisté à la transposition du langage originel sur ma basse électrique instrument considéré comme moderne. Mon travail de recherche s'articule donc essentiellement autour de l'analyse de la démarche d'autoformation que j'ai effectuée pour la réalisation de mon projet musical. Ceci m'amena à une phase de tâtonnement expérimental qui m'ouvrit des perspectives possibles de l'apprentissage du Bèlè en tant que tel dans les conservatoires. Cela débouche sur une démarche visant à enseigner les musiques traditionnelles (Bèlè dans mon cas) en les transposant à n'importe quel instrument.

Dans un premier temps, il s'agira de dresser un portrait du langage bèlè et ses principes structurants. La seconde partie s'attachera à analyser les pratiques du Bèlè dans leurs complexités. Enfin, je proposerai un nouveau cadre d'apprentissage des musiques traditionnelles pour les instruments dits modernes.

Partie 1

Le langage bèlè et ses principes structurants

Considéré comme emblème de résistance au colonialisme et plus largement à toutes pensées tendant à s'imposer au détriment des autres comme seule vérité absolue, le bèlè comme l'indique Simone Vaïty dans sa thèse est « *une réaction motrice et essentielle, causée, d'une certaine manière, par la modernité occidentale d'alors, qui remettait en cause, et mettait au second plan l'humanité de l'autre* »¹¹. Cette définition nous permet de comprendre ce regain d'intérêt croissant que connaît le Bèlè ces dernières années. En effet, la réalité sociale des Antilles françaises et tout particulièrement de la Martinique plonge ses habitants dans un état de contrariété tel qu'ils n'en trouvent d'échappatoire que dans la résistance¹². Tous les événements singulièrement de revendication et de lutte sont dorénavant accompagnés du *Tanbouyé* (joueur de tambour), véritable symbole d'une détermination sans faille à acquérir la liberté. Cette pratique exécutée dans le registre grave constitue un acte récurrent par lequel la formalisation des différents bèlè sera possible. En effet, comme le mentionne Catherine PAM, son rôle en fait indubitablement un élément de formalisation des genres de Bèlè.

*« Au-delà du Kout tanbou ou ensemble mélorythmique qui, conventionnellement, singularise et formule un genre spécifique du Bèlè, tant sur le plan de la musique que de la danse, il confère aussi, ce quelle que soit sa formulation, l'identité singulière du genre musicochorégraphique dans une combinaison particulière avec le ti-bwa. »*¹³

¹¹ Simone Vaïty, *op. cit.*; p318.

¹² JB. Sat, "Statues de Schœlcher brisées en Martinique : réflexion avec deux spécialistes de l'esclavage," Outre-mer la 1ère, Martinique, 2020. Accessed: May 12, 2021. [Online]. Available: <https://la1ere.francetvinfo.fr/statues-schoelcher-brisees-martinique-reflexion-deux-specialistes-esclavage-838076.html>

¹³ La guitare basse dans l'univers bèlè : extension de l'instrumentarium et développement de la conception musicale, Catherine PAM, 2017, Mémoire de Master ; p.38

I. Les Bèlè de Martinique, un écosystème musical

On considère comme étant des pratiques Bèlè celles qui se réalisent autour de la culture du tambour Bèlè. L'on retrouve notamment le *Danmié*, le Bèlè de Sainte Marie, le Bèlè de Basse-Pointe, le Bèlè du Sud, le Lasotè au Nord Caraïbe. Cet écosystème musical s'exerce dans une taxinomie où les termes peuvent être polysémiques. Le terme Bèlè est générique pour désigner la pratique et la culture dans son ensemble que l'on notera avec une majuscule « Bèlè ». Pour qualifier un élément intervenant au sein de la pratique on utilise « bèlè » en minuscule. Enfin, il existe des genres à l'intérieur du Bèlè ou de la pratique générique qui aura le même nom et sera écrit en italique « *Bèlè* ». Ainsi le Bèlè est pratiqué avec un tambour bèlè, des gens bèlè, on y trouve un genre de musique et de danse spécifique *Bèlè*.

I.1 Le Danmié

Pratique musicomartiale considérée comme autonome et fondamentale du Bèlè, le *Danmié* met en scène deux combattants dont l'affrontement est pointé et accentué par le joueur de tambour qui rythme la partie comme s'il tenait l'issue du combat entre ses mains. Le joueur de tambour (tambouyé), le joueur de ti-bois (bwatè), le chanteur (chantè) et les chœurs (répondè) sont autant d'éléments qui viennent accompagner la performance mais c'est bien le tambour qui véhicule l'énergie par son flux sonore. Comme le dira Simone Vaïty :

*« il se crée un lien métaphysique entre combattants et le tambour. Le tambour, par son jeu, communiquerait de l'énergie nécessaire aux combattants. Aussi chacun d'eux sollicite-t-il le tambouyé, qu'il implore, pour que ce dernier lui transfère l'énergie dont il a besoin »*¹⁴

Le *Danmié* constitue la pratique d'unité culturelle du Bèlè puisqu'il s'exerce sur l'ensemble du territoire Martiniquais et qu'il s'incorpore au sein des autres pratiques du monde bèlè.

I.2 Le Bèlè de Sainte-Marie

Le Bèlè de Sainte-Marie se compose du *Bèlè* qui a les trois déclinaisons suivantes, le *Bèlè Kourant*, le *Bèlè Douss*, le *Bèlè pitché* et du *Gran Bèlè*, du *Bélia* ainsi que du *Marin Bèlè* tous dansés en quadrille. Cet ensemble constitue des danses de réjouissance qui sont en principe le pendant de travaux réalisés en musique, le *La Fouyètè* pour les labours, les travaux de force et la réalisation d'emplacement d'habitat. Aussi, on retrouve dans cette pratique Bèlè des expressions halogènes dite Bèlè Calenda qui ne sont pas à proprement parler des *Bèlè* bien

¹⁴ Simone Vaïty, *op. cit.*; p.246

qu'elles y soient néanmoins associées. Elles ne se forment pas en quadrille, ont une forme collective sans limite de participants décrivant au niveau chorégraphique des lignes droites, des cercles ou leurs combinaisons notamment par commandement. Il existe également une expression de solistes nommée *Kalenda* caractérisée par une improvisation libre.

L'ensemble des bèlè de Sainte-Marie sont regroupés dans le tableau ci-dessous :

Tableau 1 Synthèse Bèlè Samaritain¹⁵

Bèlè quadrille	Bèlè Calenda	
Danses de réjouissance centrales	Danses périphériques	Travaux
- Le Bèlè (3 variantes) : → Bèlè <i>kourant</i> → Bèlè <i>douss</i> → Bèlè <i>pitché</i> - Le <i>Gran Bèlè</i> - Le <i>Bélia</i> - Le <i>Marin Bèlè</i>	En cercle : - Le <i>Ting Bang</i> - Le <i>Woulé Mango</i> En ligne : - Le <i>Mabèlo</i> - Le <i>Vénézuel</i> De commandement - Le <i>Kanigwé</i> - Le <i>Karésé</i> D'improvisation en solo - La <i>Kalenda</i>	Terrassement et travaux des champs : - La <i>Fouy tè</i>
Formation musicale : 1 tambour Bèlè soliste 1 chanteur 1 groupe de <i>répondè</i> (chœur) 1 <i>bwatè</i> (joueur de <i>ti bwa</i>)		

¹⁵ Étienne Jean-Baptiste, *Matrice Bèlè: les musiques Bèlè de Martinique, une référence à un mode social alternatif*. Fort-de-France, Martinique : Mizik label, 2008, p.97

I.3 Le Bèlè de Basse-Pointe

Le Bèlè de Basse-Pointe est pratiqué au Nord de l'île ; il est issu d'un procédé défini comme *bricolage spatial* par Etienne Jean-Baptiste en corrélation à la pensée mythique développé par C. Lévi-Strauss c'est-à-dire un genre de bricolage intellectuel.

« *Je qualifierais ce processus de bricolage temporel où le positionnement différencié de ces mêmes rythmes, de leurs « danses »¹⁶ et de leurs chants identifie l'époque et le genre. Suite à ces bricolages internes à un Bèlè, ou temporels nous présentons le Bèlè de Basse-pointe qui se trouve au nord de l'île qui correspond lui, à un bricolage spatial ou géographique.¹⁷ »*

Le Bèlè de Basse-Pointe est constitué des mêmes genres que le Bèlè Samaritain (de Sainte-Marie) mais il se caractérise par le maintien du même matériau musical et chorégraphique avec une inversion mélorythmique des pas. Par exemple lorsqu'un pas se réalise en homorythmie avec le son grave de la formule mélorythmique du tambour dans le Bèlè Samaritain il sera interprété avec le son aigu de cette même formule mélorythmique dans le Bèlè de Basse-Pointe et vice-et-versa. Ces éléments témoignent de la nécessité de création qu'implique l'intégration des instruments dit modernes dans le Bèlè. L'invention structure et fonde les Bèlè en fonction des circonstances et enjeux.

Tableau 2 Synthèse Bèlè Basse-Pointe¹⁸

Bèlè quadrille	Bèlè Calenda	
Danses de réjouissance centrales	Danses périphériques	Travaux
- Le Bèlè -Le <i>Gran Bèlè</i> -Le <i>Bélia</i>	-La <i>Kalenda</i>	Terrassement et travaux des champs : - <i>Koudmen, Attelage</i>
Formation musicale : 1 tambour Bèlè soliste 1 chanteur 1 groupe de <i>répondè</i> (chœur) 1 <i>bwatè</i> (joueur de <i>ti bwa</i>)		

¹⁶ J'y assimille également les gestes cadencés du travail ou d'autres activités ludiques comme le jeu de bâtons.

¹⁷ Etienne Jean-Baptiste, *op. cit.* p.99

¹⁸ *Ibid*

I.4 Le Bèlè du Sud

En outre, on retrouve également sur l'île le Bèlè dit du Sud qui est un Bèlè dansé en couple. Ce dernier regroupe différentes sortes de *Bèlè* à savoir le *Bèlè* et le *Gran Bèlè*. Musicalement construit sous une forme de chant responsorial, comme pour les autres Bèlè le chanteur soliste démarre par la réponse qui est ensuite reprise par l'assemblée, suivie des tambours qui sont rejoints plus tard par les danseurs qui évolueront en couple devant le tambour à tour de rôle. Contrairement aux autres Bèlè, il se réalise en succession de couples, celui-ci ne possède pas de *ti bwa* (ti-bois) et est généralement vecteur d'une atmosphère un peu grave et solennelle.

Tableau 3 Synthèse Bèlè du Sud¹⁹

Bèlè quadrille	Bèlè Calenda	
Danses de réjouissance centrales	Danses périphériques	Travaux
- Le Bèlè -Le <i>Gran Bèlè</i>	-La <i>Kalenda</i> - Le <i>Mayoumbé</i>	Terrassement et travaux des champs : -Le <i>Friyé tè</i>
Formation musicale : 2 tambours Bèlè ²⁰ 1 chanteur 1 groupe de <i>répondè</i> (chœur)		

¹⁹ *Ibid*

²⁰ Il existait un tambour joué sous les essais qui réalisait un accompagnement.

I.5 Le Lasotè du Nord Caraïbe

Lors des différents travaux on peut entendre les sonorités d'un autre type de Bèlè nommé le Lasotè. Son implantation est celle de la chaîne des Pitons du Carbet elle s'étend à la région haute de Schoelcher (Fond Layé, La Démarche et Terreville), où il est nommé Bri tè ou Gaoulé. Majoritairement réalisée durant le travail de la terre, cette pratique s'accompagne de plusieurs tambours Bèlè préparés pour l'occasion afin de changer leur timbre. Bien que le tambour soit l'élément central de cette pratique, l'orchestre reste néanmoins à géométrie variable car sa constitution dépend de la tâche à réaliser. Ainsi, *Le Gand son*, le *Mazonn*, le *Larivyè léza*, et le *Grajé Manyok* sont autant de pratiques accompagnant les travaux d'agriculture, de transformation d'aliments et de construction artisanale. Par ailleurs, l'absence de la danse caractérise l'ensemble de ces pratiques et en fait une constante inédite.

« L'on peut remarquer que dans le Nord caraïbe, les pratiques tambourées privilégient les travaux dans l'agriculture, la fabrique de denrées alimentaires et l'habitat. La danse est périphérique dans cette région où le paysannat est rude peu empreint aux festivités comme la danse. »²¹

Tableau 4 Synthèse Lasotè du Nord Caraïbe

Travaux			Pratiques périphériques
Agriculture	Fabrique de denrées alimentaires	Habitat	Réjouissance festive
- Le <i>Gran son</i> - Le <i>Mazonn</i>	-Le <i>Grajé manyok</i>		
<-----Larivyè léza----->			
Orchestre : 2 à 5 tambours Bèlè 1 <i>kriyè</i> (plusieurs chanteurs ou crieurs qui se relaient) 1 groupe de <i>bwatè</i> sauf pour le <i>mazonn</i> ²² 1 à plusieurs conques (<i>Kôn</i>) sauf pour le <i>Grajé manyok</i> et le <i>Larivyè léza</i> 1 groupe de <i>répondè</i> (chœur) uniquement pour le <i>Grajé manyok</i>			

²¹

Eienne Jean-Baptiste, *op. cit.*

²² *Ibid* : Philippe Caqui, chanteur de *Mazonn* frappait les pulsations comme un Vénézuélien en frappant les deux baguettes de ti bois les unes contre les autres.

I.6 Implantation du Bèlè

De l'ensemble de ces différents Bèlè ressort une constante musico-chorégraphique et symbolique. En effet, les proto Bèlè dites Calendas constituaient du temps de l'esclavage (mais encore de nos jours) un moyen d'expression, une forme de résistance à l'oppression dominatrice du système esclavagiste qu'elle soit physique ou morale. Une véritable société prenant son expansion après l'abolition de l'esclavage, émerge de l'alliance des résistants à l'esclavage aux Nouveaux Libres dans les mornes où l'on vit au rythme des tambours sur l'ensemble de l'île. Catherine PAM quant à elle définit le Bèlè de la façon suivante « *Le Bèlè est une pratique artistique au sein de laquelle on retrouve la musique, la danse et l'art dramatique. C'est une création des Marrons enfuis dans les mornes du temps de l'esclavage et rejoints par les Nouveaux Libres, en 1848, lors de l'abolition par l'affranchissement généralisé des esclaves. Le Bèlè constitue une création artistique qui marque les fondements de nouvelles sociétés émancipées d'alors, et basées sur des fondements sociaux d'échange, d'entraide, de partage, et de respect de la personne humaine. La plus connue d'entre elles, est la Société Bèlyà.* »²³



Figure 3 Implantation originelle des pratiques bèlè en Martinique²⁴.

Cette carte représente la Martinique et ses communes, le cercle rouge illustre le Bèlè du sud, cercle jaune Lasotè, cercle bleu Bèlè Basse-Pointe, cercle vert Bèlè Sainte-Marie et les flèches la répartition du Damiyé sur tout le territoire.

²³ Catherine. PAM, *op.cit.*, p12

²⁴ Document de soutenance orale de Mémoire Master 2 de Siméline Jean-Baptiste, 2016.

Tous ces Bèlè donne lieu à ce que l'on appelle la « *Swaré bèlè nationale*²⁵ » une soirée unificatrice sous forme de construction performative à travers laquelle l'ensemble du répertoire est convoqué. Cette appellation générique ne fait pas uniquement référence à la soirée dédiée à cet effet mais également et surtout de son sens figuratif, elle se réfère à tous les espaces dans lesquels prennent vie les éléments constitutifs du Bèlè nommé « *cadre performatif* »²⁶.

I.7 Principe fondateur de l'inversion

Dans l'expression musicale de ces Bèlè l'on retrouve des mécanismes fondateurs dont l'inversion représente l'élément majeur. Ainsi, la formulation musicale s'inscrit dans l'inversion mélorythmique réalisée par le tambour qui vient discriminer les différents genres. Le Bèlè Samaritain par exemple comporte plusieurs *Bèlè* qui se distingue par ce mécanisme de l'inversion du matériau musico-chorégraphique. En effet, les inversions de rythme et de sons définissent le genre joué comme nous pouvons le voir dans la figure ci-dessous.



Figure 4 Motifs rythmiques discriminants des genres du Bèlè de Sainte-Marie

Dans la première formule, celle du *Bèlè* également appelée *Bèlè Kourant* (courant) l'on retrouve la figure de départ avec une alternance entre deux croches graves et d'une noire aigüe puis l'inversion intervient pour signifier le *Bélia* où non seulement l'on ne commence pas maintenant par la noire, mais on alterne de manière stricte aigüe et grave à chaque nouveau son. Enfin, dans le *Bèlè Pitché* c'est l'intégralité de ces composantes qui subissent l'inversion, autant dans la hauteur des sons que dans la reproduction du membre, de la séquence ou terme de référence qu'est le motif *Bèlè*

²⁵ *Swaré bèlè nationale* : soirée regroupant les différents Bèlè dans un même lieu performatif, dans le but d'une unité culturelle. Ce sont des soirées préalablement programmées dans un calendrier annuel. Cf. Étienne, Jean Baptiste, *op. cit.*, p. 69. Ethnomusicologue, musicien, compositeur, chercheur du monde bèlè et doctorant à l'École des Hautes Études de Paris, il réalise plusieurs écrits dont une méthode de tambour bèlè *Mèt à Bèlè* et des recueils de partitions sur les musiques de Martinique.

²⁶ Etienne Jean-Baptiste, *op. cit.*, p.67

Cependant ce système d'inversion, complexe opération combinatoire ne s'arrête pas uniquement au langage musical car on le retrouve également dans le langage social ce qui renforça ses attraits. Ce principe de l'inversion trouve son origine beaucoup plus loin dans le passé par les Nouveaux Libre suite à l'abolition de l'esclavage dans une volonté d'appropriation de valeurs identitaire et sociétale afin qu'il représente leur idéal en opposition par inversion de celui de la société coloniale plus globalement. C'est ainsi que les termes et expressions utilisés jadis à des fins péjoratives deviennent désormais de véritables faire-valoir identitaires véhiculant leur fierté. En effet C. Chivallon met en lumière la logique de contreculture du monde Bèlè :

« Que l'échange porte principalement sur le travail n'est pas un hasard. On imagine aisément la force symbolique du don de travail pour une société fondée sur l'esclavage. Si le sens de ce qui a servi de mobile à l'asservissement se trouve être transcendé pour scander désormais la socialité de la vie, c'est qu'il y a bien en jeu dans l'entraide quelque chose de profondément essentiel pour la construction collective. On accède peut-être par cette voie à une signification plus riche de l'expérience des mornes qui n'est plus seulement celle d'une rupture d'avec l'univers des plantations, mais aussi celle d'un dépassement. »²⁷. Inverser le cours des choses pour fonder une société d'entraide du don contre don du travail révolutionne la valeur du travail servile coloniale, esclavagiste et post-esclavagiste. Ainsi, le Bèlè est une construction et une formulation symbolique au travers du sensible musico-chorégraphique pour dire humanité, la contreculture servile par l'inversion des termes de la domination.

I.8 Opérateur Gran

Aussi un autre élément saillant et essentiel préside l'écosystème bèlè, à savoir l'organisation par la bipolarité de chaque répertoire qui privilégie la famille nucléaire en symbolisant l'alliance des sexes masculin et féminin.²⁸

« Par l'opération du Gran, on établit par bipolarité des genres des répertoires, par exemple en distinguant les Bèlè des Gran bèlè. Ainsi naissent des matériaux nouveaux, variant du cinquillo vers l'eptillo. Ce sont ces dispositifs créatifs qui engendrent des genres en familles, selon une construction figuratiste ou abstraite. »²⁹

²⁷ Chivallon, C. (2012). L'assertion d'un moment colonial ou la répétition de la scène primordiale. Dans *L'esclavage du souvenir à la mémoire. Contribution à une anthropologie de la Caribbe* (Karthala, p. 226–227).

²⁸ Le Bèlè, catégories de genres et genres de pratiques, Natalie Ardanu, 2021 Thèse de Doctorat

²⁹ Simone Vaïty, *op. cit.*, 492



Ainsi un répertoire est constitué de deux pôles : les pièces (accompagnées par l’ostinato) Ti Bwa *bèlè* avec leur référent cinquillo (formule mélorythmique composée de 5 sons) et les pièces (accompagnées par cet ostinato complémenté) Ti Bwa *Gran bèlè* avec le référent cinquillo complémenté par l’opération « *Gran* » de deux croches, l’heptillo (formule mélorythmique composée de 7 sons).

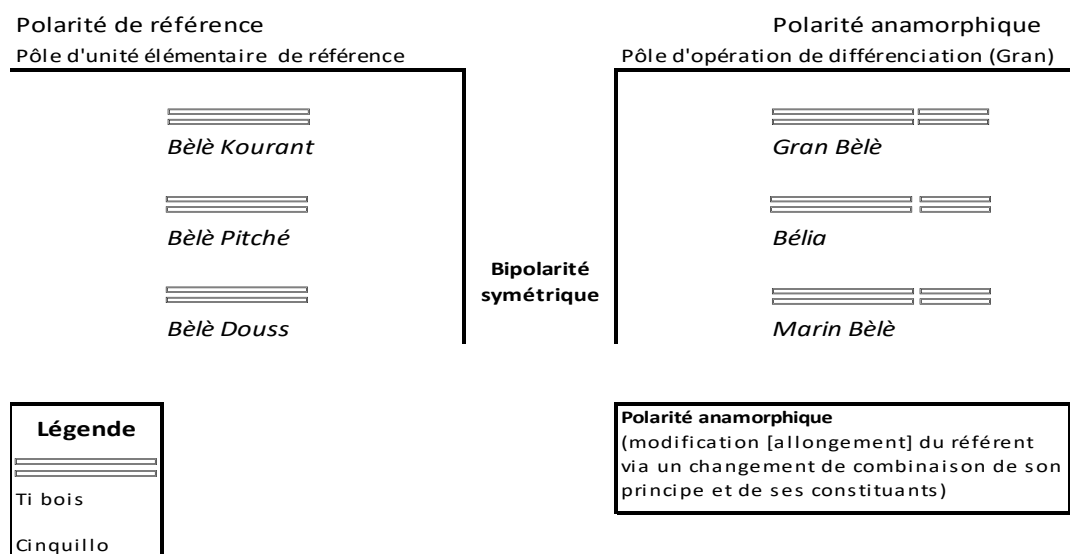


Figure 5 Schéma de bipolarité du Bèlè Samaritain³⁰

Il en sera de même pour le Bèlè du Sud mais avec une autre référence de Bwatè réalisé par la formule mélorythmique du genre en ostinato par l’un des tambours. L’opération du Gran s’exercera par l’allongement de la durée du dernier son de l’ostinato.

³⁰: Le Bélia funéraire des obsèques d’Aimé Césaire ; p.147

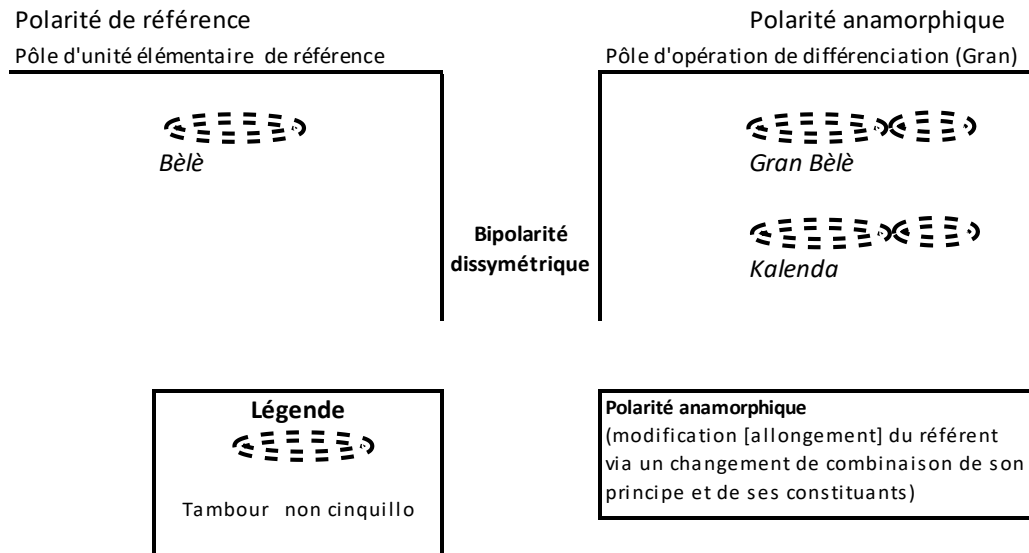


Figure 6 Schéma de bipolarité du Bèlè du Sud

L'écosystème bèlè met en exergue une structuration générale qui privilégie une plasticité par des principes de multiplication de la diversité formelle : une invention de pratiques Bèlè et une création ouverte de pièces ou catégories de pièces singulières, c'est à dire une multiplicité d'expressions de *Bèlè* tant sur le plan d'une production figurative des formes que sur le plan de leur abstraction.

II. Un système musical singulier, les principes structurants du Bèlè

Érigé en véritable écosystème l'ensemble des Bèlè de la Martinique présenté précédemment laissent entrevoir un ensemble d'éléments, de choses à faire et de chronologies sans lesquelles le Bèlè perdrait ces particularités qui le définissent. En effet, l'identité Bèlè en tant que tel est caractérisé par la présence d'un ensemble d'éléments constitutifs de ce dernier. Parmi ces éléments qui font à la fois sa singularité et son identité, nous avons le *Chantè* ou *kriè* (le chant ou cri), le *Répondè* ou *lavwa dèyè* (le répondeur ou voix de l'arrière), le *Bwatè* (le jeu de *ti-bwa*), le *Tanbou* (le jeu du tambour), le *Dansè* (la danse), le *Lawonn* (le « ronde bèlè »), le *Kadans* (« l'énergie »).

II.1 Le Chantè ou kriè (le chant ou cri)

Le *Chantè*, est une appellation qui renvoie à un personnage souvent considéré comme emblématique tel un maître de cérémonie fin connaisseur de la scène Bèlè. Debout à proximité du tambour tel un pilier incontournable de la scène, il engage le dialogue par un cri, un chant ou un conte qui saisit l'attention de l'auditoire à l'instar ce que l'on peut voir lors d'une pièce de théâtre. Il a la responsabilité de déterminer l'intégralité de la *swaré bèlè* par ses choix de chronologie des pièces et du répertoire à réaliser, car le caractère organique de ces dernières induit une nouvelle formulation à chaque nouvelle soirée répondant aux circonstances singulières. Cependant, ces formulations suivront des procédures très précises s'intégrant dans des contextes spécifiques comme par exemple ceux de « Bèlè du Sud », de « Lasoté », de « Bèlè samaritain » ou encore de « Bèlè national » celle qui unifie tous les Bèlè. Ainsi à chacune des *swaré* le *chantè* lui attribuera de par son rôle et son principe structurant usuel une irréfragable « identité conceptuelle ».

II.2 Le Répondè ou lavwa dèyè (le répondeur ou voix de l'arrière)

Le terme révèle la participation active d'hommes et femmes de l'assistance à la *swaré bèlè*, notamment regroupés derrière le chanteur ils reprennent en chœur les réponses en alternance avec le soliste et créent ainsi le *répondè* de la *swaré*. Ici, il s'agit bien du sens courant du *répondè* qui renvoie littéralement à celui qui répond contrairement à la pratique du conte dans lequel il s'agit d'un niveau plus élaboré de structuration. En effet, au sein du conte et notamment de sa narration sont d'ores et déjà introduits les mécanismes responsoriels de soliste et de chœur à travers les éléments qui forment et structurent l'énoncé du texte. On peut donc en conclure que « La fonction Répondè peut être réalisée alors de manière différente selon les

répertoires et elle ne correspond pas toujours strictement à une distribution soliste/chœur. Le principe structurant Répondé incarne ainsi un autre niveau de structuration que sa réalisation même. »³¹

II.3 Le Bwatè (le jeu de ti-bwa)

Le *bwatè* fait référence au jeu des *ti bwa* à l'arrière du tambour ou sur une tige de bambou (ex. dans le *lasotè* du Nord Caraïbe) par un membre de l'assistance capable d'exécuter et maintenir l'ostinato rythmique, langage du genre qui nécessite un ressenti des « temps forts » du chant antiphonal et des cycles établissant ainsi la pulsation. En effet, ce dernier évolue en totale autonomie en cherchant à construire un jeu net et précis de la formule mélorythmique. Il cherche ainsi à transmettre le « bon ton », celui qui permettra d'apprécier et différencier entre eux les genres de pièces en complémentarité du jeu de tambour créant ainsi les conditions d'existence du signifiant et du signifié. Le *ti bwa* (baguettes percutantes en bois), le support percuté, leur adjonction et le *bwatè* « le joueur de *ti bwa* » jouent une formule mélorythmique prépondérante et non exclusive qu'est l'ostinato formulé par les onomatopées *tak pitak pitak*, nommées *cinquillo* à travers toute la caraïbe. Dans chaque répertoires Bèlè la formule mélorythmique qui constitue la référence pour établir le *bwatè* répartie ce répertoire en deux sous-ensembles complémentaires : les pièces *bèlè* et les pièces *gran bèlè* par l'opération *gran* évoqué dans le chapitre précédent.

<i>Ti Bwa Bèlè</i>	<i>Ti Bwa Gran Bèlè</i>
<p>Jeu Cinquillo</p> <p>Jeu main droite</p> <p>Jeu main gauche</p>	<p>Jeu Heptillo</p> <p>Jeu main droite</p> <p>Jeu main gauche</p>
	

Figure 7 formules mélorythmiques des répertoires Bèlè

Le concept de *bwatè* dans cet exemple avec la formule mélorythmique la plus utilisée repose donc sur le « pitak » événement irrégulier qui combine la vivacité du *pi* au déga

³¹ E. Jean-Baptiste, *op. cit.*, p.123

(explosion/implosion) du *tak*. Ainsi, le *bwatè* est le principe qui situe un ensemble dans une structure globale et crée les conditions nécessaires à la construction de sens, de signification générale.

II.4 Le Tanbou (le jeu du tambour)

Appelé djouba au Dahomey (ancien nom du Bénin), *Tanbou Matinik* en Haïti, il constitue un assemblage de formes coniques mesurant environ 70 à 80 centimètres de hauteur composé de lattes de chêne provenant de tonneaux de rhum, de peaux de cabri ou de mouton de 30 cm de diamètre et autres éléments servant à lier le tout doté d'un système de serrage et de clefs pour tendre la peau afin de régler la hauteur des sons. Joué à l'horizontale (couché), le *tambouyé* s'assoit sur la caisse de résonance et fixe ainsi l'axe central du cercle de la performance révélant par là même leur emplacement aux divers participants.

Dans le monde Bèlè, le rôle du *Tanbouyé* est d'animer et de structurer le déroulement de chaque pièce par le biais de formules mélorythmiques qui précisent le genre en tant que type de pièces spécifiques du répertoire. Il détermine l'action à accomplir par l'injonction³² ou commandement. Le « *Tanbou inscrit donc le renouvellement comme fondement de l'expression bèlè à la fois par l'invention, l'improvisation et l'inédit. Il établit, par ailleurs, une des déclinaisons du Wèlto, en mettant en œuvre la tension entre l'organisation fixée par le genre d'une part et de l'autre le chaos et le déséquilibre qu'implique l'improvisation. Dans le monde bèlè, le jeu du Tanbou est caractérisé par le Chanjman (changement).* »³³ Il renvoie donc à un aspect fondamental que je mobiliserai plus avant qu'est la création.

En suivant la proposition du *Chantè* et répondant à la détermination du genre exercé par le *bwatè* il identifie le type de pièce spécifique. C'est ainsi que dans le Bèlè samaritain le chanteur qui annonce une pièce identifiée par le *bwatè* comme étant de la famille ou sous-ensemble *Gran Bèlè* sera précisé par le tambour en tant que *Bélia* ou *Gran bèlè* ou encore *Marin bèlè* dans le répertoire du Bèlè Samaritain.

Le couple *Tanbouyé/Tanbou* va établir par son intervention « *l'identité formelle, qui permet de distinguer, un bèlè, d'un bélia ou d'un gran bèlè [...]* » il incarne donc « *l'organisation formelle du Bèlè.* »³⁴

³² Jusqu'à la période des années 1960 cette fonction était établit par un commandeur en même temps que le tambour

³³ Simone Vaïty, *op. cit.*; p. 231

³⁴ Étienne Jean-Baptiste, *op.cit.*, p.132

II.5 Le Dansè (la danse)

Considéré comme le plus grand groupe d'intervenants de la *swaré* numériquement parlant, il effectue une performance dansée mêlant gestuelle explicite et implicite, mouvements et déplacements symboliques divers sur toute l'aire de surface, feinte (*Welto*) pour signifier par l'expression corporelle le type de pièces spécifique réalisé. En effet, le *dansè* réalise et/ou reproduit en parallèle les gestes induits par la figure mélorythmique que commande le *tanbou* y compris dans son discours improvisé. Le *dansè* accomplit la formule corporelle homologue à la formule sonore du tambour. Nous sommes dans une imbrication entre la fonction ou principe *tanbou* avec le principe ou la fonction *dansè*, on parle d'homologie *tanbou/dansè*. Et comme le dira A. Césaire « *ce ne sont pas seulement les bouches qui chantent, mais les mains, mais les pieds, mais les fesses, mais les sexes et la nature toute entière qui se liquéfie en sons, voix et rythme.* »³⁵. Cette homologie fonde d'ailleurs la nécessité de création lorsque l'on réalise l'élargissement de l'instrumentarium par exemple pour faire fonction de *tanbou* ou *dansè* avec une basse électrique. Le groupe de danseur est notamment constitué de l'ensemble des participants à la *swaré*, tout âge et sexe confondues, désireux de rejoindre activement la performance. Ils procèdent à des échanges non verbaux durant la danse et réorganisent l'espace à chaque nouvelle phase de cette dernière en se fondant sur un jeu de rôle auquel les uns et les autres s'adonnent pour la performance. Le principe *dansè* conçoit donc les différents rôles dans l'espace et leurs codifications au sein de rapports et échanges interpersonnels réalisés dans l'aire d'expression, « *chaque pas, chaque geste, chaque saut ou pirouette se liquéfie en sons* »³⁶. La matérialisation des buts et objets du Bèlè joué est rendue palpable par ce jeu corporel d'aménagement et structuration spatiale, véritable métaphore des enjeux naturels, économiques, sociaux, spirituels, symboliques et artistiques de l'œuvre Bèlè. « *le Dansè est l'expression sémiologique du Bèlè, une traduction symbolique du mouvement, de la gestion de l'espace.* »³⁷

³⁵ Césaire, Aimé. 1956. Cahier d'un retour au pays natal. Paris, Présence africaine, p.16

³⁶ Etienne Jean-Baptiste, *op. cit.*, p134

³⁷ Etienne Jean-Baptiste, *op. cit.*, p134

II.6 Le Lawonn bèlè (« ronde bèlè »)

Tel un tout constitué de plusieurs éléments parfaitement synchronisés et coordonnés semblables à une colonie de fourmis en pleine action, *le lawonn bèlè* est l'ensemble des éléments qui constitue l'ambiant et concoure à l'élaboration des conditions d'opérationnalités tant dans la conception que dans la performance du Bèlè. Le *lawonn* puise ses origines du contexte primocolonial dans lequel des ancêtres esclaves organisaient des rassemblements et effectuaient leurs danses de manière à exprimer et s'approprier un espace furtif de liberté et d'humanité. Il faut rappeler que toutes pratiques, manifestations, objets, langage s'écartant de leur servilité étaient condamnés par loi au travers du Code Noir. « *On trouve ces regroupements sous diverses formes d'organisation des petites aux grandes Antilles : calbidos, confréries, associations ou sociétés.*³⁸ ». Fondement même de la *swaré bèlè*, sous son apparence physique de cercles concentriques il matérialise la masse sonore d'une foule d'initiés qui parlent, crient, bougent, se déplacent çà et là en participant à leur façon, contribuant ainsi activement à instaurer une permanente effervescence. S'y adjoignent des cercles de danseurs en marge du cercle principal qui danse, le cercle de la buvette et de la restauration aux fragrances de cuisine créole et de rhum qui accentuent le caractère familial de la proximité des uns et des autres ainsi que l'atmosphère de promiscuité qui y règne. Le « *Lawonn construit ce que l'on nomme gens Bèlè ou moun ka suiv Bèlè (« Les gens qui suivent le Bèlè »)* »³⁹ et représente l'ambiant, lui-même pouvant être représenté d'un point de vue plus élaboré voire abstrait, en cercles matriciels constitués de cercles centraux, intermédiaires et périphériques.

II.7 Le Kadans (« l'énergie »)

Résultat de l'interaction entre les six autres principes, le *Kadans* représente cet état de synchronicité, de synergie et d'osmose que l'on peut retrouver au sein d'un orchestre. Il est au Bèlè ce que le swing est au jazz, un ensemble de conditions qui une fois réunie transportent tout un chacun à un niveau supérieur d'appréciation d'une totalité en parfaite harmonie. Communément appelée l'énergie il nécessite le respect scrupuleux des chronologies formelles qui régissent le Bèlè dans ses procédés d'introduction et d'engagement des différentes notions établies précédemment.

³⁸Labat, Jean-Baptiste (1663-1738) Auteur du texte. 1724. Nouveau voyage aux isles de l'Amérique. Tome 1. La Haye. 230-2

³⁹ Etienne Jean-Baptiste, *op.cit*, p.136

Tous les concepts définis précédemment se regroupent notamment sous l'appellation de « *principes structurants* »⁴⁰ développés par Etienne Jean-Baptiste. Il s'agit de l'ensemble des fondements indispensables et indissociables de cette pratique regroupant actions, procédures et symboliques qui régissent le rôle des officiants bèlè tout en formalisant le répertoire de par leur articulation. Comme l'illustre la figure ci-dessous :

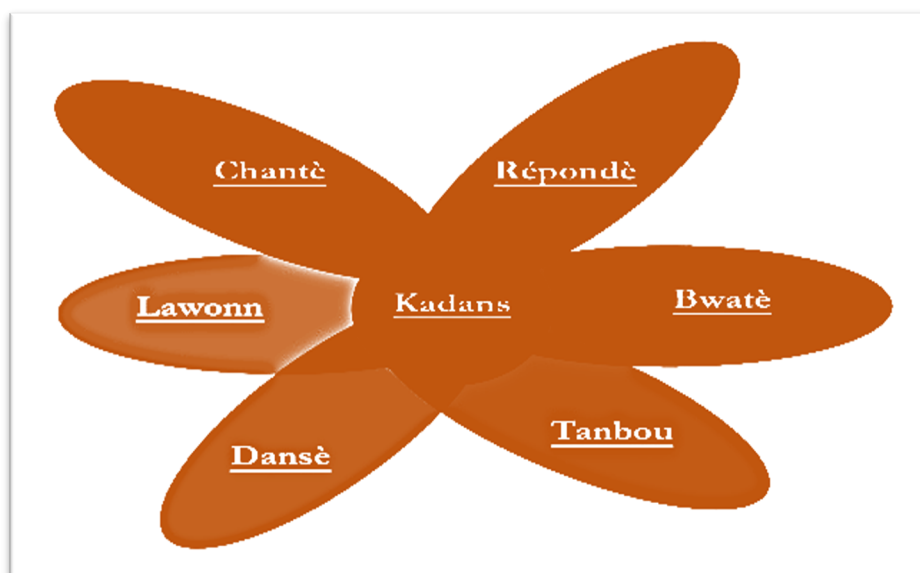


Figure 8 Imbrication des principes structurants

En somme, le *Danmié* représente donc l'unité de référence car il formalise *le chantè, le répondè, le bwatè, le tanbou, le dansè, le lawonn* et *le kadans* dans leurs formulations premières. Il spécifie vraiment le système Bèlè, autrement dit, il reflète le modèle de base du Bèlè et c'est certainement pour cette raison qu'il est le seul à s'étendre sur l'intégralité de l'île. Ainsi, il incarne donc le modèle culturel du Territoire qui sera ensuite métamorphosé et décliné en plusieurs branches selon les espaces ou zones géographiques (nord, sud etc..), en fonction des tâches à accomplir (*lasotè, fouytè* etc..) ou encore en fonction des symboles à incarner. Par conséquent, quel que soit le Bèlè joué l'on retrouvera des instruments ou des officiants pour exercer et formaliser chacun de ces principes structurants. Le diagramme ci-dessous nous permet de mieux comprendre cette hiérarchisation.

⁴⁰ Ibid.

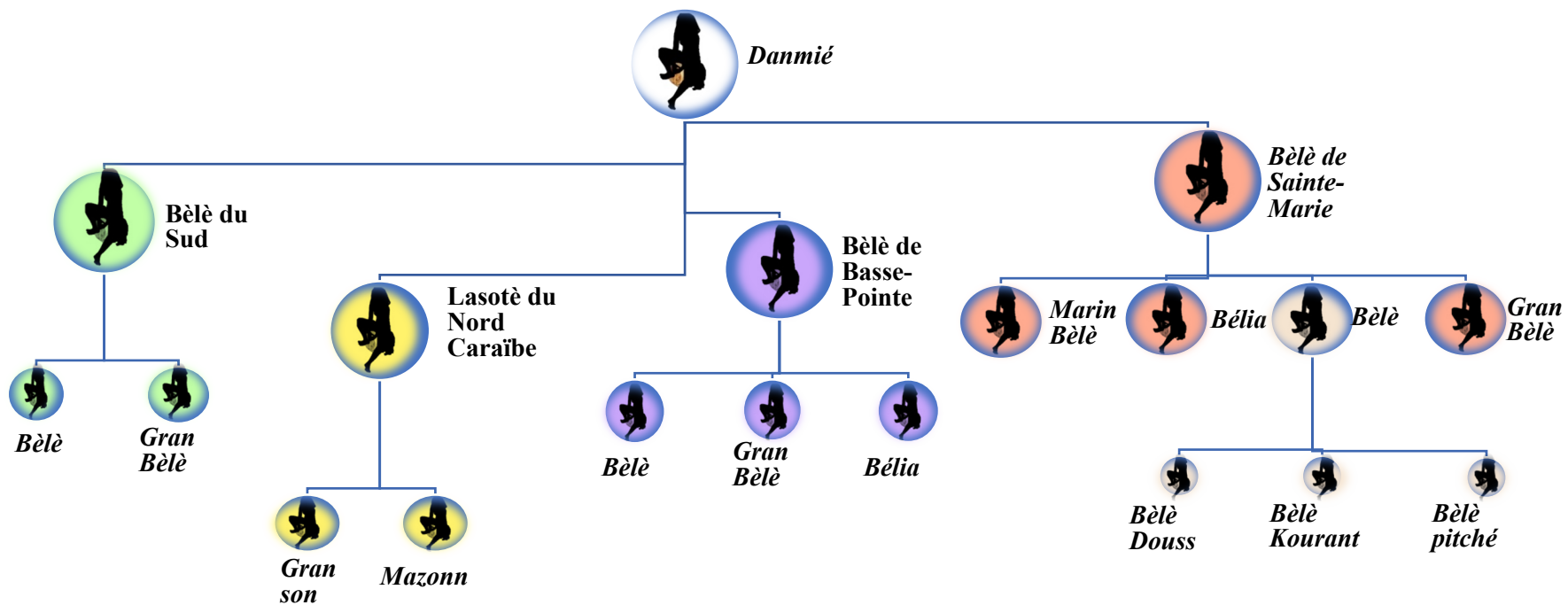


Figure 9 Hiérarchisation des pratiques Bèlè

Cependant, en procédant à une comparaison du Bèlè Samaritain et du Bèlè du Sud l'on constate qu'il y a une différenciation dans la formalisation des principes structurants. Qu'est-ce qui peut justifier et expliquer cette différenciation ? Elle se justifie par la particularité complexe qui concourt à une construction du Bèlè en deux catégories de pratiques, celles dites élaborées du *figuratif* et celles dites élaborées de l'*abstraction*.

II.8 Les Bèlè figuratifs

Le Bèlè de Sainte-Marie (Bèlè Samaritain) rend compte des sept principes structurants de manière figurative : ainsi on observe la présence de quelqu'un qui chante, le *chantè* mais aussi d'autres qui répondent, le *répondè*, de quelqu'un qui fait du ti bois, le *bwatè* de quelqu'un qui fait du tambour, le *tanbou*, d'une assemblée de gens, le *lawonn* et de l'énergie qui découle de l'ensemble, le *Kadans*. C'est-à-dire que malgré le fait que l'on fasse un Bèlè différent du *Danmié* l'on retrouve la même structure et les mêmes formalisations ou *médias de formalisation* qui procède par analogie aux principes structurants : Pour faire du *chantè* on chante, pour du *répondè* c'est un groupe de personnes qui répondent, pour du *bwatè* c'est une ou deux personnes jouant du *ti bwa*, pour du *tanbou* c'est quelqu'un qui joue du tambour, pour le *dansè* c'est une ou plusieurs personnes qui dansent, pour le *tanbou* un ou deux individus jouent le tambour, pour le *lawonn* c'est l'assemblée qui gravite autour de cet ensemble autrement dit la masse de personnes et c'est d'ailleurs cette masse de personnes qui fournira tel un réservoir de pratiquants, un *tanbou*, un *chantè*, un *dansè* etc.

Autant de considérations qui évoquent le signifiant et renvoie entre autres à la somme des principes structurants subséquents, *chantè*, *répondè*, *bwatè*, *tanbou*, *lawon* et *kadans*. Le signifiant fait donc preuve de figuralisme tel un indicateur visible dans le but de reconnaître ces principes fondamentaux par l'observation directe à première vue. Bien que ces figurations soient présentes il n'en reste pas moins qu'il s'agisse d'un Bèlè différent du *Danmié* compte tenu de l'articulation de ces différents principes.

Par conséquent, nous pouvons en conclure que tout Bèlè dans lequel se retrouve cette formulation élémentaire des principes structurants sous leur forme figurative instituent en substance les Bèlè que Vaïty nomme figuratifs : « Cette réalité est au départ d'une mise en tension entre analogie des principes structurants et média de formalisation. »⁴¹. Ainsi, l'analogie entre le média de formalisation et les principes structurants définit les Bèlè figuratifs.

Toutefois, il ne nous a pas non plus échappé que concernant le Bèlè du Sud certains éléments divergeaient des pratiques courantes. Pour cause il se distingue surtout par l'absence du média de formalisation *ti bwa* représenté par un joueur de *ti bwa* auquel il renvoie, alors qu'en est-il réellement ?

II.9 Les Bèlè abstraction

En comparant les Bèlè Samaritain et Bèlè du sud, l'on distingue que le premier dispose d'un orchestre composé d'un chanteur (*chantè*), d'un chœur (*répondè*), d'un joueur de *ti bois* (*bwatè*), d'un joueur de tambour (*tanbou*), d'une ronde ou assemblée Bèlè (*lawonn*) tandis que le second dispose des mêmes composantes à l'exception du joueur de *ti bois* (*bwatè*) qui est visiblement absent et d'un deuxième joueur de tambour en addition du premier. Néanmoins en procédant à une analyse plus approfondie de la situation l'on peut constater que ces deux tambours font deux réalisations totalement différentes. Tandis que l'un improvise et tient un discours à caractère plutôt improvisé et aléatoire l'autre se contente d'exécuter toujours le même rythme en boucle installant de surcroît un ostinato mélorythmique référent au type de pièce. Cette pratique n'est pas sans rappeler l'un des principes structurant le *bwatè* dégagé en amont et pour cause ce deuxième tambour remplit la même fonction. En définitive il existe donc bel et bien un *bwatè* en revanche il est représenté par un autre média de formalisation que celui du joueur de *ti bois* (*bwatè*) ceci démontre l'existence de la notion d'abstraction qui met en tension l'analogie au sein des pratiques Bèlè. Dès lors, que ce procédé est présent nous sommes en présence de Bèlè abstraction, c'est d'ailleurs le cas à différents niveaux d'abstraction pour les médias de formalisation s'éloigne de l'analogie aux principes structurants. L'exemple le plus saillant est celui du Conte, où apparemment hormis le *chantè* et le *lawonn* aucun des autres principes structurants ne seraient présents pourtant l'officiant conteur rend à lui seul compte des cinq autres principes mais de manière non figurative. Le conte est la pratique qui revêt le summum de l'abstraction.

⁴¹ Simone Vaïty, *op.cit.*, p.191

En somme, apparaissent de ces analyses comparatives la nécessité comme dira Vaïty de « prendre de la distance par rapport à l'étymologie des termes, et de l'autre prendre en compte les procédures et l'essence de la signification qui se dégage de la pratique considérée ». ⁴² En d'autres termes le signifiant n'est pas toujours l'égal du signifié alors *chantè* ne renvoie pas forcément à quelqu'un qui chante mais pourrait également renvoyer à un autre média de formalisation.

En conclusion, pour maîtriser et faire du Bèlè l'on ne peut faire l'impasse sur l'abstraction notamment dans l'application des principes structurants au travers du processus de création qu'elle induit.

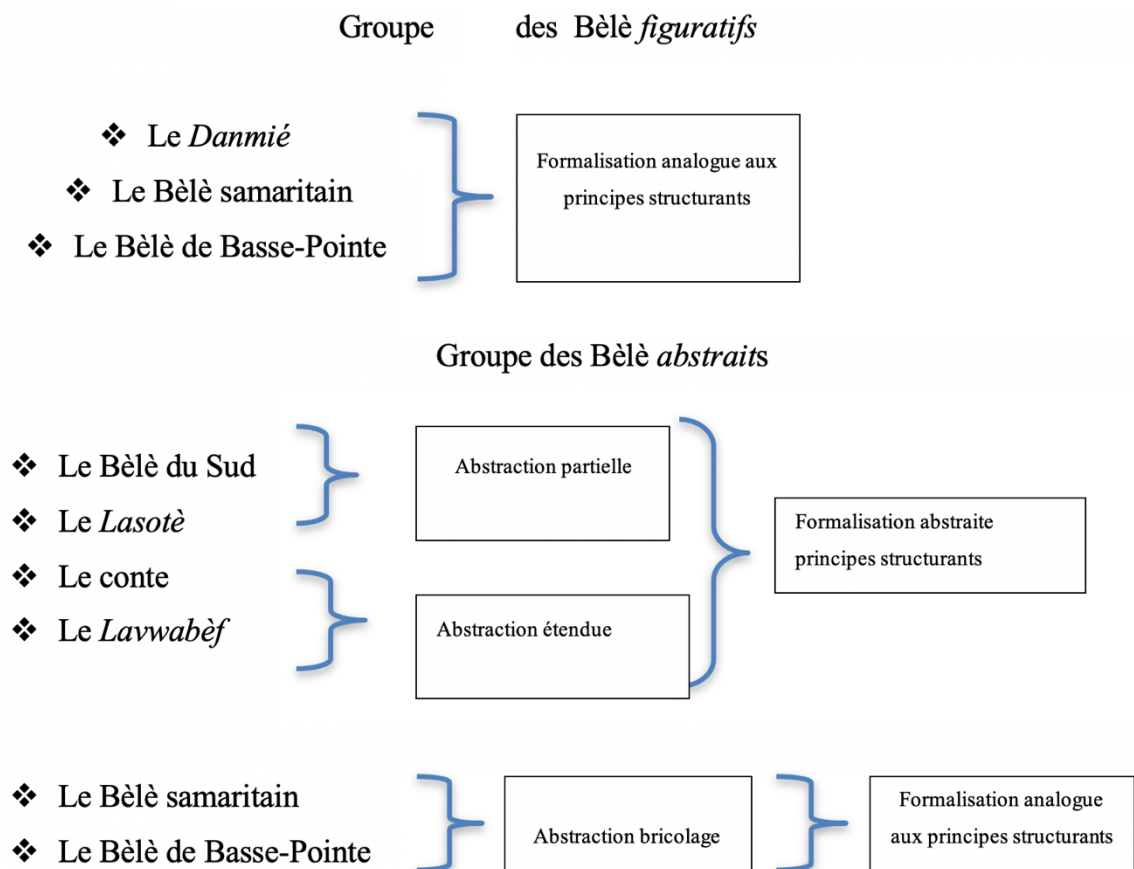


Figure 10 Les différentes tunique ou formulations du Bèlè

La première partie de cette étude nous a dévoilé la grande diversité inhérente à la pratique Bèlè et nous a permis de rendre compte d'un réel écosystème musical s'étendant sur l'ensemble de l'île. Dans cet écosystème émerge différents types de *bèlè* régis par un ensemble

⁴² *Ibid.*

de règles nommé principes structurants : le *chantè*, le *répondè*, le *bwatè*, le *tanbou*, le *dansè*, le *lawonn* et le *kadans*. Il est également acté que l'ensemble des Bèlè à la Martinique du nord au sud converge vers une somme d'éléments fondateurs qui vise à unifier cette pratique symbolisée par un répertoire modèle, le *Danmié*. Ces fondements dans leurs applications s'exercent de manière figurative à première vue par le biais de médias de formalisation analogues aux principes structurants. Et de manière plus élaborée, ces applications des principes structurants mettent en tension ces analogies premières pour les dépasser par l'abstraction éloignant ainsi le média de formalisation de la formalisation originelle du principe structurant. Ainsi pour approcher la pratique bèlè il est nécessaire d'intégrer les principes structurants et la modalité saillante de leurs mises en œuvre qu'est l'abstraction.

Maintenant que nous avons circonscrit les répertoires et leur cadre fondateur nous allons nous intéresser aux théories et aux élaborations artistiques des acteurs dans l'évolution du Bèlè.

Partie 2

Le Bèlè une acception savante émergente

Selon l'expression courante mais discutable, la « Musique savante » serait le synonyme de « musique sérieuse » ou « grande musique », c'est à dire des pratiques musicales qui impliquent des considérations structurelles et théoriques avancées. Cependant l'expression de par ses origines et l'utilisation qui lui est conférée depuis des décennies, regroupe l'ensemble des musiques dites « classiques » issue des cultures occidentales. En d'autres termes toutes celles qui ne font pas partie de cette catégorie « classique » sont directement classées dans l'une des deux autres branches du triangle axiomatique distinguant musique populaire, musique traditionnelle et musique savante. Cette dernière est considérée comme une musique de tradition écrite qui se transmet par des traités théoriques et des partitions contrairement aux musiques populaires et traditionnelles transmises oralement. L'expression « musique savante » ne cesse de faire débat au sein du discours musicologique. Pour ainsi dire, l'histoire de cette notion est étroitement liée à la naissance et l'évolution de la notation musicale chez les européens. Est-ce à dire qu'ils étaient les seuls à écrire la musique ou encore à formaliser, structurer et théoriser leur pratique musicale ? Nous sommes conscients aujourd'hui que cette acception a pour principale conséquence de rendre inaudible et minorer les cultures extra-occidentales alors que les pratiques savantes en musique ne sont pas exclusivement classique encore moins européennes ou occidentales. La pratique bèlè se trouve au cœur de la remise en cause de cette exclusive savante infondée.

III. De la Mizik bèlè au Welto

Bèlènou fondé par Edmond Mondésir, est le premier groupe à sillonner à travers les méandres de l'idéologie assimilationniste largement répandue à la Martinique pour y dégager, y tracer une autre voie de l'émancipation. En effet, son meneur Edmond Mondésir, philosophe de formation, bénéficie d'une vision très avertie de la culture Martiniquaise et des conséquences de la colonisation en ce domaine. Il s'engage alors très rapidement, dans une démarche émancipatrice à destination de ses compatriotes et notamment les jeunes en tant que responsable et membre du comité directeur d'ALCPJ (An Lôt Chimèn Pou la Jènès ; un autre chemin pour la jeunesse). Aussi, accompagner des autres membres de son groupe Bèlènou et mobilisant ses connaissances anthropologiques, il a pu mener une longue étude ethnographique participative

ciblant les « authentiques »⁴³ afin d'extraire les fondements musicaux originels et déterminer un modèle définissant le Bèlè. L'ethnographie lui permet donc de saisir la nature des pratiques bèlè et de définir un corpus de matériaux musicochorégraphiques de référence. Il prend conscience de la nécessité de s'inscrire dans le prolongement du travail déjà effectué par les figures emblématiques Martiniquaises et de leurs efforts considérables pour rétablir humanité dans un espace de colonialité. Il s'inspire principalement du concept de *négritude* d'Aimée Césaire. Cette pensée va étayer son cadre philosophique qu'il va compléter par l'adjonction du cadre théorique de Franz Fanon. Ainsi, l'égalité en humanité pour les Africains, les afrodescendants de la philosophie Césairienne va déboucher sur une mobilisation théorique Fanonienne pour les colonisés mettent en évidence et invalident les hiérarchies et typologies culturelles dominantes. Franz Fanon l'exprime en ces termes « *Tout le peuple colonisé — c'est-à-dire tout le peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale — se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noirceur, sa brousse* »⁴⁴. Il pose ainsi les fondements et principes qui régissent et instituent les enjeux de ces relations pour que s'émancipe la pensée du colonisé afin qu'il se forge sa propre intellection⁴⁵ et qu'il en tire avantage. Dès lors, Edmond Mondésir s'empare de la théorie *Gwo Ka Modèn* de Gérard Iokel, définie par Vaïty comme un *grignotage anthropologique*⁴⁶ pour faire valoir notre humanité par les termes et expressions occidentales qui font gage de science et de savoir.

⁴³ Les Anciens et les répertoires dont ils ont hérités des Nouveaux Libres.

⁴⁴ Fanon, Frantz. 2015. *Peau noire, masques blancs*. Points. p. 14.

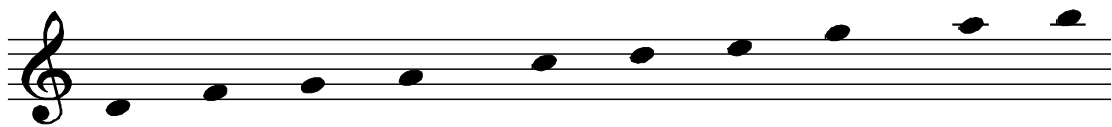
⁴⁵ L'intellection est une forme gnostique de création, autrement dit une récréation; comprendre, c'est la façon qu'a la créature de créer (...). Si l'intelligence, recomposant après coup ce qu'elle décomposa, s'entortille dans la complication, l'intellection épouse le mouvement même par lequel la simplicité rayonne en complexité. Si l'intelligence rétrospective commence par la fin, la vive intellection, contemporaine d'une naissance qu'elle capte sur le fait, va dans le même sens que la création et prend ainsi les choses par leur commencement ; l'opération intellectuelle intervertit les procédés intellectuels et remet la pensée à l'endroit. Jankél., *Je-ne-sais-quoi*, 1957, p. 50

⁴⁶ L'élargissement de l'instrumentarium du *Gwo ka* (équivalent du Bèlè à la Guadeloupe) par l'introduction des instruments occidentaux, afin de rendre compte d'une réalité musicale endogène, non occidentale et non créole.

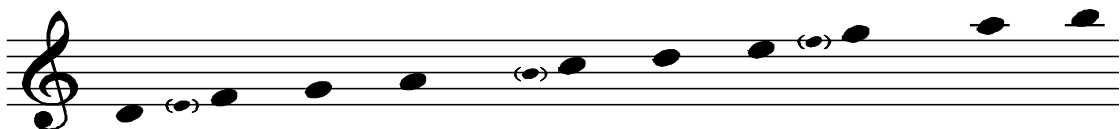
III.2 Mizik Bèlè

Dans le but d'apporter une expertise et un regard scientifique sur la modernité du processus de création que soustend la pratique Bèlè, Edmond Mondésir et les membres du groupe Bèlènou vont émettre comme postulat la légitimité d'une notion qu'elle renferme belle et bien, celle de « Musique » ou « *Mizik*⁴⁷ » en dépit du fait qu'elle ait longtemps été reléguée au rang de « bruit » par les chroniqueurs du 17^{ème} siècle jusqu'au 20^{ème} siècle (1980). Le groupe Bèlènou institue ainsi dans l'univers Bèlè un cadre théorique d'émancipation et d'humanisation puisant ses fondements dans les sciences humaines et crée une musicologie endogène.

Le Bèlè passe donc du rang de « bruit » selon les chroniqueurs et l'idéologie coloniale à celui de musique « *Mizik bèlè*⁴⁸ » à travers tout un processus d'étude historique, d'enquête scientifique et d'expérimentation mené dès les années 1980 avec notamment la sortie de leur premier vinyle. Ils approfondiront par la suite la question de mélodie dans le Bèlè en travaillant à édifier la *Mélodie bèlè*⁴⁹ par le biais du chant bèlè. De toutes ces considérations, recherches et études concernant la répartition interne des matériaux mélodiques découlent le référent spécifique nommé « *gamme bèlè* » résultant d'échelles éparées et hétérogènes de l'expression mélodique du Bèlè. En outre, apparaissent les notions de réservoirs principaux et secondaires, d'arbres d'échelles musicales qui viennent préciser le fonctionnement formel et la logique systémique de cette dernière. C'est notion furent par la suite démontrées et exposée par Jean-Fred Castry dans le cadre du *Gwo Ka* en Guadeloupe l'équivalent du Bèlè en Martinique.



Partition 2 Gamme Bèlè



Partition 2 Gamme bèlè avec degrés auxilliaires, (•)

⁴⁷ Mizik bèlè, nom qu'Edmond Mondésir à la nouvelle musique résultante de son travail.

⁴⁸ Edmond Mondésir, *Lanné tala*, [Vinyle], Fort-de-France, MB Records, 1980.

⁴⁹ Edmond Mondésir, *Mélodi Bèlè*, Fort-de-France, Apal production, 1995.

Cette gamme développée par musicologie endogène est une échelle analogue à la pentatonique pour rendre l'holistique de cette réalité musicale qu'exprime Béla Bartok en ces termes :

« La somme de tous ces traits singuliers le différencie clairement de tout autre système pentatonique au monde [...] C'est la totalité des caractéristiques qui est le facteur discriminant décisif parmi les divers styles et non une seule caractéristique isolée de tout. Donc si vous écoutez la "vieille" forme hongroise de musique pentatonique, et si vous le déclarez semblable ou identique à telle ou telle forme de musique indienne, noire ou écossaise vous aurez tort, car vous aurez fondé votre jugement sur un trait unique, isolé. D'ailleurs, la "vieille" musique pentatonique hongroise est une branche de la tradition pentatonique turque d'Asie centrale de Mongolie et de Chine »⁵⁰.

Cela suggère donc que toutes les généralités provenant de l'application singulièrement occidentale de ces notions aient été soustraites par le relativisme culturel pour décrire et analyser les travaux réalisés tout en évitant leurs acceptions courantes européocentrées. De là l'articulation du langage mélodique des pièces a permis de formaliser le mode tétratonique bèlè suivant composé (occidentalement parlant bien sûr) d'une tierce mineure et de deux secondes majeures. Par l'extension de ce mode initial l'on peut atteindre une échelle de 10 sons en procédent comme ci-dessous.

Mi Sol La Si
La Do Ré Mi
Ré Fa Sol La

Cette conception peut s'entendre notamment au départ des travaux réalisés par Dominique Cyrille, sur les échelles musicales dans les musiques rurales de la Martinique qui montrent ainsi l'existence d'échelles diverses pouvant comprendre trois à huit sons⁵¹. Aussi, d'autres travaux comme ceux du groupe Créativ'sim viennent renforcer ces théories et caractériser par un principe d'assemblage qui évolue en dehors du cadre tonal de l'occident au travers de la notion d'*harmonie* bèlè. De cette façon ils reproduisent l'action de grignotage sur

⁵⁰ Béla Bartók, « Conférences de Harvard » in *Écrits*, Paris, Contrechamps, 2006 [1943], p. 302.

⁵¹ Dominique Cyrille, *Recherche sur la musique rurale à la Martinique*, Paris IV, thèse de Doctorat, sous la direction de Manfred Kelkel, Université de la Sorbonne, 1996.

le concept d'intervalle de l'occident et définissent la tierce comme étant une ponction de l'élément n+1 qui permet de passer directement de l'élément n à l'élément n+2. En conséquence partant de la séquence numérique suivante : 1,2,3,4,5,6,7,8 on obtient les tierces 1,3,5,7 et 2,4,6,8 son équivalent dans la gamme majeure occidentale sera do, ré, mi, fa, sol, la, si, do, pour les tierces : do, mi, sol, si et ré, fa, la, do.

Tableau 5 Notion de tierces

Séquence Ou Échelle	Intervalles								
Numérique de 1 à 8	Secondes	1	2	3	4	5	6	7	8
	Tierces	1		3		5		7	
			2		4		6		8
Gamme diatonique majeure occidentale	Secondes	Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
	Tierces	Do		Mi		Sol		Si	
			Ré		Fa		La		Do

La réappropriation de la notion de tierce appliquée à la *gamme bèlè*, donne la suite de notes suivante au départ de la note Ré :

Gamme bèlè Ré, fa, sol, la, do, ré, mi, sol, la, si générant ré, sol, do, mi, la, et fa, la, ré, sol, si

Tableau 6 Gamme bèlè et Tierces bèlè

Échelle	Intervalles										
<i>Gamme bèlè</i>	Secondes	Ré	Fa	Sol	La	Do	Ré	Mi	Sol	La	Si
	Tierces	Ré		Sol		Do		Mi		La	
			Fa		La		Ré		Sol		Si

A l'instar de l'extraction d'acceptions occidentales ayant permis de définir la tierce dans l'univers bèlè, l'*harmonie bèlè* dans le prolongement de la tierce bèlè se définit comme étant l'agrégations de trois tierces bèlè générant alors des accords de trois types différents.

A partir de la suite de tierces naturelles précédentes l'on obtient les accords de trois sons suivants dont les différents types sont explicité ci-après :

Tableau 7 Accords bèlè

<i>Gamme de Ré bèlè</i> (Sens de lecture)	Accords bèlè de 3 sons					
	Do	<i>Ré</i>	<i>Mi</i>	Sol	<i>La</i>	<i>Si</i>
	Sol	<i>La</i>	Do	Ré	<i>Mi</i>	Sol
	Ré	<i>Fa</i>	Sol	La	<i>Do</i>	Ré

Type 1

En **gras** de bas en haut (**Ré/Sol/Do** ou **La/Ré/Sol**) des accords en quarte (superposition quartes justes) selon la dénomination occidentale

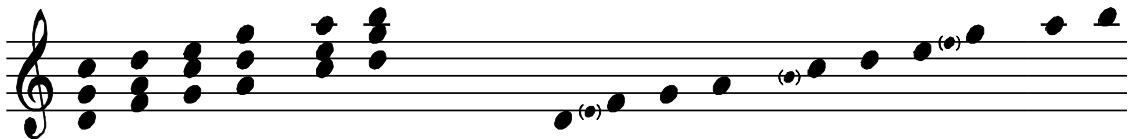
Type 2

En *italique* de bas en haut (*Fa/La/Ré* ou *Do/Mi/La*) des accords majeurs 6 (superposition de tierce majeure et de quarte juste) selon la dénomination occidentale

Type 3

En **gras italique** de bas en haut (**Sol/Do/Mi** ou **Ré/Sol/Si**) des accords majeurs sus 4/6 (superposition de quarte juste et de tierce majeure) selon la dénomination occidentale.

Ainsi selon les degrés de la gamme l'intervalle de tierce bèlè peut représenter un intervalle de quarte.



Partition 3 Accords de « tierces bèlè » à partir de la gamme bèlè

Les spécificités sonores que produisent ces accords sont essentiellement dûs à la prépondérance d'intervalles de quarte soit l'accord fondamental, « parfait » ce qui affirme l'identité aisément reconnaissable de l'harmonie bèlè qu'exprime le second *opus* de Bèlènou.

Voici ce que révélait Béla Bartók cinquante ans auparavant concernant la musique paysanne hongroise et les créations modernes d'expression paysanne de Zoltan Kodaly :

« Une autre particularité de ces vieilles mélodies, ce sont les fréquents sauts de quarts justes. Telle est la source de l'écriture mélodique de Kodaly, si hautement caractéristique⁵² la fréquence de ces sauts d'intervalles singuliers : fa, do, sol, donne lieu à la formation d'accords en quarts, extrêmement simples et ressentis comme consonnants ainsi que leurs renversements »⁵³.

III.3 Welto

D'un point de vue occidental ces particularités peuvent paraître comme étant de simples renversements d'accords déjà connus tout comme ce fût le cas pour la *gamme* bèlè à cause de sa ressemblance avec la pentatonique. Cependant il n'en reste pas moins qu'il s'agisse une fois de plus d'une toute autre réalité, l'*accord* bèlè Fa/La/Ré de type 2 n'est pas le deuxième renversement de l'accord Ré mineur cela dit leurs points communs ou appartenance aux deux systèmes créent l'interstice propice au *wèlto*.⁵⁴ Une nouvelle gamme du même nom émerge alors et vient généraliser la singularité harmonique bèlè qui consiste à générer des accords de tierces bèlè de type 1 renvoyant aux accords de quarte du système occidental, la *gamme wèlto*.

Tableau 8 Gamme Wèlto et tierces wèlto

Échelle	Intervalles														
Gamme Wèlto	Secondes	Ré	Fa	Sol	Si	Do	Mi	Fa	La	Si	Ré	Mi	Sol	La	Do
	Tierces	Ré		Sol		Do		Fa		Si		Mi		La	
			Fa		Si		Mi		La		Ré		Sol		Do

L'on peut observer que les intervalles de tierce *wèlto* bèlè ne se contentent pas simplement de généraliser l'intervalles de quarte d'acception occidentale, mais enrichissent littéralement la gamme par l'admixtion d'intervalles de quarte augmentée (Fa/Si).

⁵² Exemple de la sonate pour violoncelle.

⁵³ Béla Bartók, « Les chants populaires de Hongrie », in 2006, [1928] *op., cit.*, p. 161.

⁵⁴ La théorie *wèlto* développée par le groupe Créativ'Sim vise à instaurer un faux semblant de la norme établie en vigueur de façon à intégrer l'univers musical dominant.

Cette échelle *Wèlto* restitue les mêmes notes que la *gamme bèlè*.

Ré Fa Sol La Do Ré Mi Sol La Si

De même, elle reprend les mêmes notes que la *gamme majeure occidentale*

Do Ré Mi Fa Sol La Si

La *gamme wèlto bèlè* génère elle aussi comme la *gamme bèlè* des accords de trois sons en tierces *wèlto bèlè*

Tableau 9 Accords wèlto

Gamme de Ré wèlto (Sens de lecture) ↑	Accords wèlto de 3 sons									
	Do	Mi	Fa	La	<i>Si</i>	Ré	Mi	Sol	La	Do
	Sol	Si	Do	Mi	<i>Fa</i>	La	Si	Ré	Mi	Sol
	Ré	Fa	Sol	Si	<i>Do</i>	Mi	Fa	La	Si	Ré

Ces accords *wèlto* sont identiques aux accords bèlè de type1 et se structure en quarte occidentalement parlant. Ils donnent lieu à deux variations spécifiques, celle de quarte augmentée/quarte juste en **gras** de bas en haut (**Fa/Si/Mi**) qualifié de type « 1a » et celle de quarte juste/quarte augmentée en **gras italique** de bas en haut (**Do/Fa/Si**) qualifié de type « 1b ».



Partition 4 Gamme wèlto et accords wèlto bèlè

Ci-dessous, entouré en fin de partition, il ne s'agit nullement comme l'on pourrait le croire selon le système tonal en musique occidentale d'un accord de 7e de dominante Sol, Si, Ré, Fa, mais plutôt d'une articulation de notes spécifiques au Bèlè contenant sa propre

terminologie : Ré Sol(do) Fa Si articulation de type « 1a » obtenue par superposition des tierces *wèlto* bèlè avec une omission (Do).



L'univers bèlè est ainsi dissimulé par le *Wèlto* ou faux semblant derrière un voile qui masque la richesse de toute la constellation culturelle martiniquaise aux regards superficiels.

L'ensemble de ces théorisations des pratiques Bèlè à travers les *gammes* bèlè et *Welto* bèlè témoigne d'une dualité théorique entre les conceptions occidentales exogènes et la perception endogène du pays. Ces élaborations technique et esthétique illustrent à la fois le principe du grignotage anthropologique et le « chevauchement » du cadre exogène de la musique occidentale dominante.

Ainsi deux lectures de ces aspérités peuvent être effectuées selon les visions occidentale et martiniquaise. Ce constat révèle la notion de créolisation d'Édouard Glissant qui décrit le mélange de cultures propres aux pays de la Caraïbe et montre l'empreinte oppressive de la culture occidentale sur ces derniers. Édouard glissant dira :

« J'appelle créolisation un phénomène de mélange, non seulement des individus, mais de cultures dont les conséquences sont imprévisibles, imprédictibles [...] c'est le mélange des différents qui, dans le mélange, sont gardés comme différents. »⁵⁵

Cet ensemble théorique va constituer le point de départ de la mise en œuvre d'un élargissement de l'instrumentarium et de la création.

⁵⁵ Glissant, Édouard, et Patrick Chamoiseau. « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial [1] », *Cahiers Sens public*, vol. 10, no. 2, 2009, pp. 25-33.

IV. Transposition d'un langage musical de l'instrumentarium originel à l'instrumentarium élargi

Primat de la mélodie et du figuralisme

A l'origine la Martinique ne comptait qu'un petit nombre d'instruments à vent le chant étant largement répandu, ne s'est révélé que plus tard la nécessité d'exprimer ce dernier par un autre instrument mélodique. Le contexte d'origine du Bèlè dans lequel régnait une ferme résolution de soumettre l'autre à une autorité acquise de force, privait les colonisés de tout ce qui pouvait signifier une possible humanité et venir contrecarrer les plans de conquête et d'expansion de l'opresseur. Les esclaves notamment n'ont eu d'autres choix que celui d'utiliser leurs outils les plus rudimentaire et la voix de façon minimaliste d'où la prépondérance du chant qui vient rendre exclusivement l'expression mélodique. Toutefois les travaux d'Edmond Mondésir viendront questionner cette primauté du chant dans le Bèlè et ouvrir à de nouvelles perspectives.

IV.1 Bèlènou (*Mizik Bèlè*, Figuratif)

Le groupe Bèlènou qui a toujours milité en tant qu'organe culturel du mouvement indépendantiste APAL (*Asé Pléré Annou Lité*, assez pleurer, luttons) a de par son travail redonné ses lettres de noblesses au son et aux conceptions qui l'accompagne (échelles non tempérées, gammes bèlè). En effet, suivant la droite ligne d'Edouard Glissant il serait préférable d'adhérer intellectuellement à un idéal complexe du métissage pour s'émanciper. Le groupe Bèlènou va rompre avec des codes et tendances d'eupéanisation de la culture Martiniquaise (comme c'est le cas pour la biguine) et va plutôt de *martinicaniser* ou encore créoliser en inversion les cultures et apports exogènes. Ainsi, dans un premier temps il a grignoté tous les cadres théoriques européens dans une démarche d'appropriation pour s'exprimer selon les aspects musicaux endogènes à leur propre culture. Dans un deuxième temps il a intégré la flute des mornes (flûte en bambou) à l'instrumentarium originel déjà présent dans d'autres musiques de Martinique. Pour enfin dans un troisième temps le groupe Bèlènou ajoute les instruments amplifiés et surtout occidentaux tel que la guitare électrique dans une première phase des années 1980. Ainsi, de nouveaux instruments apparaissent dans des espaces de performances autres que la *swaré bèlè* et viennent influencer le langage Bèlè. Cette démarche visant à tenir compte de l'instrumentarium de son temps dans la construction et le développement culturel de l'île

positionne le Bèlè comme témoin des valeurs de la société moderne occidentale qui promeut l'intégration du progrès technologique. Cela fût rendu possible à la suite des travaux menés par le groupe Bèlènou dont la résultante est leur premier album avec l'instrumentarium originel, tambour, *ti-bwa*, chant, chœur et augmenté de la flûte des mornes pour réaliser la *Mizik bèlè*⁵⁶. Néanmoins, l'on constate qu'ils restent dans un premier temps, utilisés dans le but de renforcer et préserver l'essence des instruments originels. C'est ainsi que l'on retrouve la flûte, instrument à vent au rôle de *chantè*, elle joue la partie du *chantè* et évolue donc uniquement dans cette modalité figurative. « *Au chant, le jeu responsorial, lorsqu'il n'est pas rendu par un chanteur, est produit, par analogie de fonction mélodique, aux vents ou par tout autre instrument mélodique* »⁵⁷.

Cependant dans une seconde période l'on voit un écart se creuser entre médias de formalisation et principes structurants rompant peu à peu l'analogie qui les lie.

Dans le cas de la pièce « Chous danmyé »⁵⁸, l'on entend la flûte des mornes improviser et déplacer les schémas de variations et de développements mélodiques qui lui sont habituellement attribués, c'est à dire les mélodies du couple chant/chœur (*chantè/répondè*). En résulte alors un déplacement de l'homologie vers d'autres principes structurants, ici celui de *tanbou* dont l'improvisation fait partie intégrante. L'on peut donc parler comme le mentionne Vaïty de « flûte en tambour »⁵⁹.

♩ = 122

Partition 5 Chous Danmié, Bèlènou

⁵⁶ Edmond Mondésir, *Lanné tala*, [Vinyle], Fort-de-France, MB Records, 1980.

⁵⁷ Simone Vaïty, *op. cit.*, p. 425

⁵⁸ Edmond Mondésir, *Lanné tala*, [Vinyle], Fort-de-France, MB Records, 1980

⁵⁹ Simone Vaïty, *op. cit.* p. 426

IV.2 Bélya

Le groupe *Bélya* créé en 1998 s'inscrit dans le prolongement du groupe Bèlènou dix-huit ans après et élargit lui aussi l'instrumentarium originel. Ils ajoutent les instruments considérés comme moderne et occidentaux tel la basse électrique, le clavier électrique, la batterie mais aussi d'autres percussions martiniquaises habituellement utilisés lors du Carnaval de l'île par les orchestres de rue nommé « groupe à pied ». Ces groupes utilisent notamment un set de membraphones plus diversifié qui couvre différentes tessitures allant du registre grave au registre l'aigu en passant par le registre medium. Dans ce groupe le tambour bèlè est quant à lui accompagné d'un *ti-bwa* portatif ou d'un *ti-bwa* sur un support en bambou ou encore d'un petit tambour surélevé. Les instruments occidentaux venus compléter le jeu orchestral Bèlè sont utilisés contrairement à leurs utilisations classiques pour reproduire essentiellement des éléments rythmiques du *ti-bwa*. Par exemple, le jeu de basse consiste en grande partie à reproduire les éléments d'ostinato du tambour⁶⁰.

Par ailleurs, au niveau morphologique, le groupe réunifie les aspects musicaux et chorégraphiques du bèlè originel en réintroduisant la danse lors de leurs prestations contrairement au groupe Bèlènou cité précédemment.

En outre ce groupe a été l'initiateur d'un projet de professionnalisation du Bèlè en passant d'un statut d'association bénévole à celui d'entreprise commerciale privée type SARL (Société à Responsabilité Limitée). Ce projet de professionnalisation s'accompagne d'une volonté d'insertion de la jeunesse dans un contexte où le chômage bat des records en Martinique. La filiation de leur promoteurs Jocelyn Bernadine dit Bèbène à un orchestre carnavalesque pourrait justifier cette formalisation du groupe. Tout comme le groupe Bèlènou la tradition des *swaré* bèlè ne perdure pas avec ce groupe en dépit même du fait qu'il en organise chaque année et contribue ainsi à entretenir deux espaces performatifs distincts du Bèlè des Nouveaux Libres ceux de la *Swaré* bèlè et ceux de la *Scène* bèlè.

⁶⁰ Pièce « Lumina », Bélya, CD, *Fondok*, Beya 01, 2002.

IV.3 Bèlè Légliz

Le Bèlè *Légliz* fait valoir une véritable formalisation orchestrale pour les besoins de la liturgie catholique de Martinique qui s'exprime par une notation musicale du Bèlè sous deux supports incontournables, que sont celui de la partition papier et celui de la partition numérique. En effet, réalisé dans les églises il est pratiqué par les membres de la paroisse dont la plupart sont des choristes professionnels ce qui a pour effet d'accentuer les pratiques vocales de groupe leur conférant ainsi une place centrale. Cette chorale dont découle la singularité de l'expression musicale du Bèlè *Légliz* procède à un traitement particulier du média de formalisation *lavwa dèyè* (la voix de l'arrière) et remplace les variations improvisées du principe structurant *Répondè*⁶¹ par une harmonisation réfléchie et écrite.

Bien qu'ils s'inscrivent également dans cette démarche d'élargissement de l'instrumentarium dans le Bèlè par l'ajout aux instruments originels (ici tambours bèlè et *tibwa*) des instruments tel que le piano ou le synthétiseur, la guitare électrique et la basse électrique le Bèlè *Légliz*⁶² se distingue des autres expressions bèlè.

D'abord il introduit le tambour bèlè dans ces lieux où son utilisation était jusqu'alors prohibée ensuite il procède au grignotage du concept de chœur à quatre voix ou plus et enfin comme l'on peut le constater sur la partition de *Plis fòs pou vansé*⁶³ il formule ses productions par écrit et constitue ainsi son répertoire.

⁶¹ Le *Répondè* est écrit pour quatre voix harmonisées selon les procédures musicales du Bèlè, notamment des improvisations du *Lavwa dèyè*. Cela se réalise par un étagement de quatre courbes différentes les unes des autres et qui chacune peut faire office de voix fondamentale. Il ne s'agit pas de voix secondaires (conséquentes) générées par une voix principale (antécédente ou fondamentale) comme de manière courante dans les procédures musicales de l'harmonie occidentale.

⁶² *Sanblé pou la bon nouvel Bèlè Légliz*, CD, *Bèlè Légliz*, Fort-de-France, Mizik Label, 2009.

⁶³ *Plis fòs pou vansé*, Emmanuel Lauretta

Bèlè Lisid)

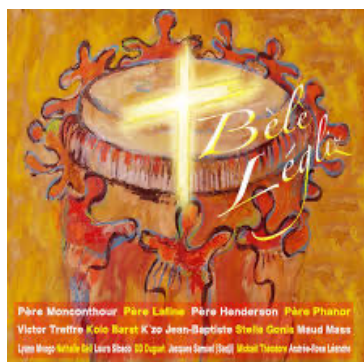
PLIS FÔS POU VANSE

Auteurs/Compositeurs:
Josiane FEUGAROL
Emmanuel LAURETTA

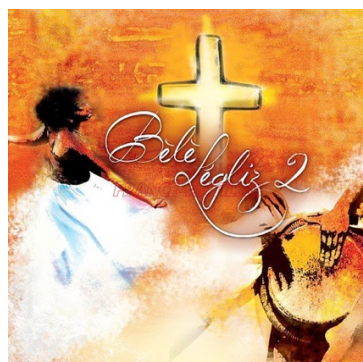
The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the instruments are: Flute, Clarinet in B \flat , Alto, Tenor Saxophone, Trumpet in B \flat , Piano, Voice, Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Electric Guitar, Bass Guitar, woodblock hi, Tanbou Acc, and Tanbou Gwo Kou. The key signature is B \flat major (two flats) and the time signature is 3/8. The piano part includes chord markings: Dsus 4 /6, A \flat , B \flat , Cm, and Cm. The voice part has a final note marked with a fermata and the word 'Bon'. The percussion parts (woodblock hi, Tanbou Acc, Tanbou Gwo Kou) feature rhythmic patterns of eighth notes.

Partition 6 Extrait du score Bèlè légliz avec instrumentarium élargi

L'on retrouve essentiellement ce répertoire sous les formes discographiques suivantes⁶⁴ :



Bèlè Légliz



Bèlè Légliz



Vwa Légliz

Image 1 Production discographique Bèlè Légliz

Par conséquent le Bèlè Légliz fait preuve en ce sens d'une innovation notoire dans l'univers bèlè et d'un apport considérable dans le cheminement du Bèlè vers cette acception occidentalisée de musique savante tout en reflétant les rhizomes du modernisme propre à ce dernier.

IV.4 Créativ'Sim (Welto, Bèlè abstraction)

Le groupe Créativ'Sim à l'origine de la formulation de la *gamme wèlto* a été monté en 1990⁶⁵ sous l'impulsion d'Etienne Jean-Baptiste jeune musicien professionnel issu du groupe Bèlènou. Les musiciens du groupe motivés dans leurs recherches par la formalisation de l'ambiguïté *wèlto* et du *ou wèy ou pa wèy* (tu l'as vu tu ne l'as pas vu) et de démocratisation de l'instrumentarium mettent en avant l'affranchissement de tout l'instrumentarium originel au profit de l'instrumentarium occidental dit moderne. Ainsi, franchissant les frontières du figuralisme ils révolutionnent, formalisent et approfondissent l'approche du concept de *Mizik bèlè* initié par le groupe Bèlènou dans une dimension privilégiant l'abstraction. L'on retrouve dans leur univers Bèlè⁶⁶ en adjonction des instruments suivants : soufflants (saxophone, flûte

⁶⁴ http://pastrojeunes2rp.over-blog.com/pages/LIVRES_ET_CD-1511380.html

<http://www.martinique.franceantilles.mobi/actualite/culture/bele-legliz-2-dezyem-dekatman-252958.php>

⁶⁵ *Welto* - Créativ'Sim, Sim'Ln Production CREA 01, 1997. (audio)

⁶⁶ De manière très furtive, on a pu avoir Valère Loza, un pianiste qui jouait également de la basse dans Bèlènou. Il était un ancien de l'AGEM, membre d'APAL.

traversière européenne, trombone) et de la basse électrique, le piano ou le synthétiseur, la batterie et la trompette deux nouveaux arrivant dans le Bèlè.

La spécificité de l'élargissement de l'instrumentarium bèlè, exercé par Créativ'Sim représente une rupture radicale avec les symboliques formelles originelles du Bèlè.

Le groupe Créativ'Sim s'affranchit totalement de tout figuralisme, sonore ou physique. Ainsi le tambour et le *ti-bwa* ne fondent plus l'instrumentarium au profit d'une formalisation instrumentale qui transcende le formel et amplifie le conceptuel. Il intègre les principes structurants dans une rupture radicale avec toute analogie de formalisation ou média de formalisation. Cette démarche dans laquelle domine l'abstraction représente un élément important à mobiliser dans le projet d'introduction de la basse dans le Bèlè. En effet, pour créativ'sim un instrument percussif comme la batterie ne remplit pas forcément la fonction de tambour. Pour ce groupe on doit aller à l'essence(tiel) ou du point de vue conceptuel une flûte peut rendre compte du principe structurant *tanbou*. On peut donc envisager de réaliser du Bèlè en solo, en ensemble d'instruments uniformes (groupe vocal a capela, ensemble à vent ou de cordes...) en respectant et mettant en œuvre les principes structurants du Bèlè. De même dans leur préoccupation d'insertion professionnelle le groupe Créativ' Sim va utiliser, les accords de type 2 et de type 3 pour une médiation entre les points de vue occidental et bèlè.

Les groupes Créativ'sim et Bèlènou constituent les deux piliers de l'apport théorique du monde bèlè et représentent les modèles pour les autres expériences des artistes et groupes qui vont suivre. Créativ'sim est à l'origine de la théorie *welto* et de l'harmonie bèlè décrite en *supra* au chapitre 3. Ces apports ont été mobilisés d'une part dans le *Bèlè Légliz* et d'autre part dans le groupe Vaïty Noony notamment.

IV.5 Vaïty Noony Trio


Le groupe Vaïty Noony a son tour s'inscrit dans un contexte d'élargissement de l'instrumentarium par la réduction d'une formule de *big band*. Formée par Simone Vaïty clarinettiste du big band de l'IFAS (Institut de Formation aux Arts du Spectacle), le groupe est constitué de 2 trompettes, de saxophones (2 altos, 2 ténors, 2 sopranos ou baryton), de 2 trombones, d'une batterie, d'une paire de congas, d'une paire de timbales afro-cubaines, d'une basse, d'une guitare, d'un piano et d'un synthétiseur ou orgue électrique. Il réalise un ensemble de pièces avec un net souci d'orchestration comme c'est habituellement le cas dans les formations de cette envergure ainsi qu'une volonté d'expérimentation et de recherche d'expression innovantes pouvant comprendre l'instrumentarium originel. S'approfondit et se formalise alors dans le Bèlè tout comme ce fût le cas pour les chorales du *Bèlè Légliz*, la notion d'imbrication de ces deux familles d'instruments que représente les instruments originels et occidentaux dit modernes. L'on note une certaine authenticité dans la construction et la réalisation de «Chimen la dignité» (le chemin de la dignité) qui commence avec l'instrumentarium originel puis introduit progressivement les instruments modernes dans un langage éloigné de leur instrumentation originelle. Par exemple, le piano et la basse jouent de manière innovante pour restituer le plus fidèlement possible la philosophie bèlè à travers des *glissandi* et toutes sortes de clusters.

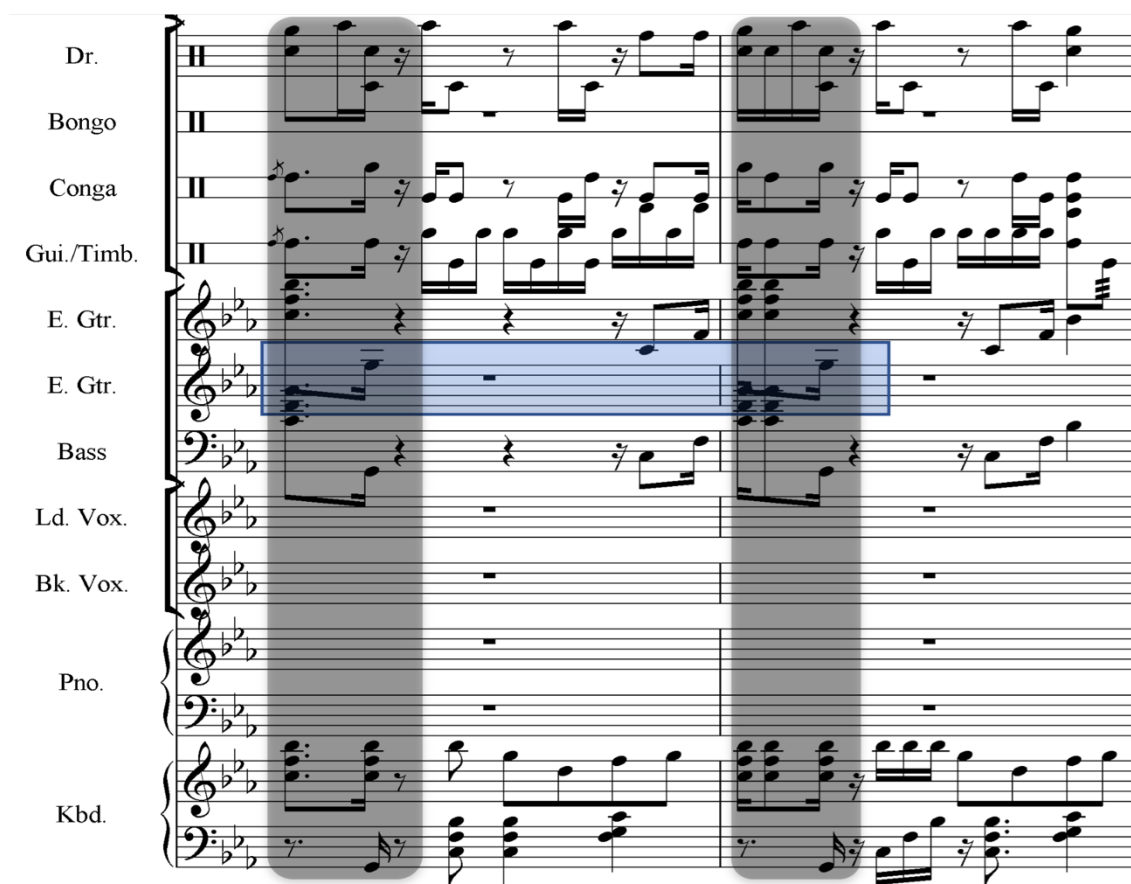
Aussi dans la pièce *Noony*⁶⁷ est réalisée une superposition des genres *Grajé manyok* et *Kalenda lisid* alliant deux répertoire opposé l'un pour la fabrique de la farine de manioc et l'autre pour la danse. L'on remarque dans *Tanbou papiyon*, que l'instrumentarium s'élargit aux pieds du danseur, qui produit une formule sonore homologique du pas référent du genre *Bèlè lisid*⁶⁸.

⁶⁷ Vaïty, *Vaïty Noony*, Fort-de-France, Artitude, 2014

⁶⁸ Bruits de pieds en début et en fin du titre *Tanbou papiyon*, VAITY, CD, *Noony, Wèlto*, Fort-de-France, Artitude, 2014.

Vaïty met aussi en œuvre des procédés de DJing en réalisant du collage musical. Elle imprime une nouvelle dimension créative lorsqu'elle tend à imposer aux instruments nouveaux, les techniques de jeu inhérentes à la conception musicale du Bèlè. L'exemple de la *Kalenda Sésé* est représentatif de sa démarche qui met la création au cœur de sa production.

Le travail de l'instrumentation s'oriente vers des combinaisons et des aménagements de la *Kalenda*. On aboutit à une *Kalenda* particulière qui ne joue pas sur un marqueur de cycle à un son,  mais sur groupe de deux ou trois voire quatre sons/temps, qui correspondent à deux cycles de *ti-bwa*.



Partition 8 Sésé - Marqueurs Tanbou de cycles de Kalenda

L'approche musicale et orchestrale de Vaïty Noony peut donc se définir par une exploration de nouvelles modalités du jeu orchestral dans l'utilisation des formules mélorythmiques des différents genres bèlè en s'appuyant sur les modalités techniques de jeu des nouveaux instruments. A ce propos en encadré bleu on a un jeu de basse très singulier consistant à réaliser un accord de type 1 (accord de quarte) pour marquer le cycle de *Kalenda*. Le jeu de la basse prend sens dans le fait d'effectuer des accords à l'aigüe alors qu'habituellement il jouerait essentiellement au grave dans une conception plus conventionnelle.

Il en découle une nouvelle esthétique que l'on pourrait qualifier de tentatives d'émancipation qui engendre de nouvelles pistes au niveau du langage et des répertoires d'essence bèlè.

De la mizik bèlè au Welto en passant par l'élargissement de l'instrumentarium originel et l'évolution du langage de par les transpositions opérées l'on retrouve effectivement un langage singulier, un répertoire singulier qui tendent à considérer le bèlè en tant qu'acception savante.

C'est ainsi que le bèlè pose sa pierre à l'édifice en participant au monde, s'y créant une existence propre et propice à sa survie. « *Le métissage ne correspond donc pas à une question identitaire mais à une question de participation au monde et une question d'entrée dans le monde, peut-être pour pouvoir y survivre véritablement* »⁶⁹

On retiendra une évolution significative du Bèlè originel au *Welto*.

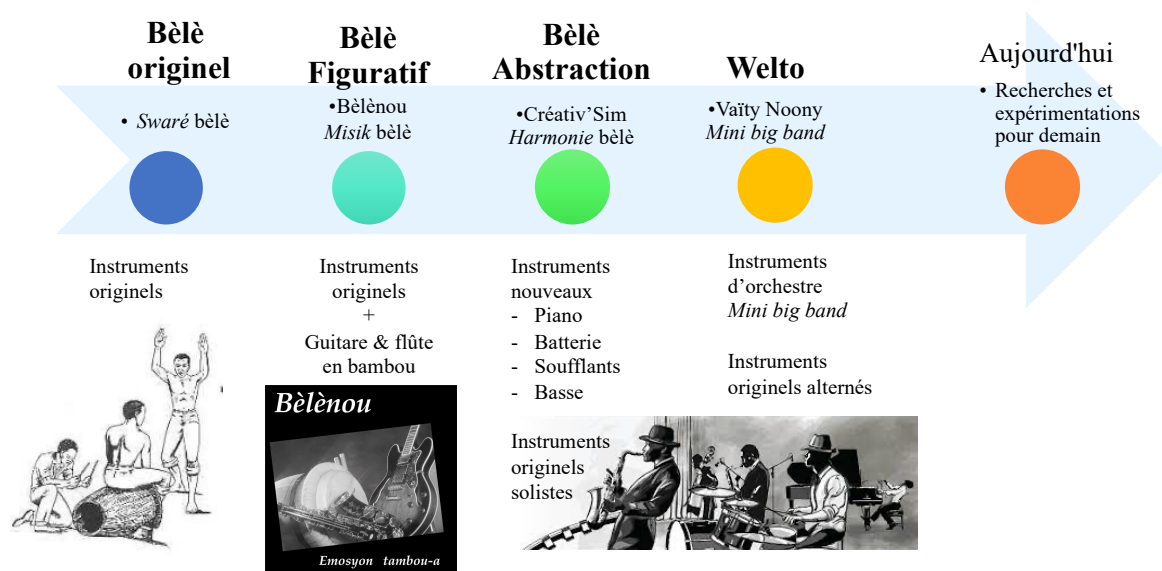


Figure 11 Frise chronologique du Bèlè originel au Bèlè « moderne »

⁶⁹ Glissant, Édouard, et Patrick Chamoiseau. « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial [1] », *Cahiers Sens public*, vol. 10, no. 2, 2009, pp. 25-33.

Partie 3

Un nouvel instrument la *basse bèlè*

Faire chanter (*chantè*) la basse ou répondre (*répondè*) ou faire du « ti bwa » (*bwatè*) ou du (*tanbou*) ou de la danse (*dansè*) ou la dynamique d'assemblée (*lawonn*) ou l'énergie (*kadans*) à la basse implique le phénomène de *création* portée par le mécanisme de *l'auto-formation* dans le *tâtonnement expérimental*.

Le jeu bèlè évolue donc et se transforme dans une formulation singulière en forme de contribution esthétique endogène. La transposition des éléments de langage originel sur les instruments dits modernes peut entraîner la modification de leur organologie. L'organologie de la basse peut donc évoluer de même que son mode d'accordage mais fondamentalement c'est la conception du jeu conventionnel ou admis de la basse qui s'opère. Le phénomène de la création permanente au cœur de cette démarche représente une ontologie du Bèlè et se pose donc comme une condition de sa transmission. Transmettre le Bèlè signifie donc la mise en place de dispositifs d'apprentissage de la création auquel on adjoint l'auto-formation et le tâtonnement expérimental.

V. L'invention du jeu de basse bèlè ou basse en tambour

La basse est un instrument dont la lutherie n'a cessé d'évoluer au cours de son histoire grâce à des échanges et des besoins croissants à la fois des instrumentistes mais aussi du public. En effet à l'époque la difficulté à enregistrer la contrebasse, la taille de l'instrument sa masse ont constitué des points limitants dans son utilisation. Ainsi, ses éléments constitutifs suivants ont fait l'objet de multiples recherches : matériaux, forme de l'instrument, taille et profondeur de la caisse. L'électrification de la contrebasse par le luthier Fender a été un changement notable du XXème siècle en matière de modernité instrumentale. Ces recherches ont permis d'aboutir à la basse électrique dont l'organologie n'a de cesse d'évoluer car il est un instrument *augmentable* :

« L'augmentation d'un instrument peut être pensée comme un processus d'extension de ses possibilités sonores par des moyens technologiques sans compromettre le fonctionnement de l'instrument initial, ses acquis en termes d'expressivité et d'ergonomie découlant d'un rapport causal entre geste et son »⁷⁰.

⁷⁰ Otso Lähdeoja, Benoît Navarret, Santiago Quintans, Anne Sèdes. La guitare électrique comme instrument augmenté et outil de création musicale. CIM09 - La Musique et ses Instruments, Oct 2009, Paris, France. hal-01656685

La basse électrique à l'opposé de la contrebasse est portable, elle bénéficie d'une puissance sonore par amplification, rendant son enregistrement plus aisé, elle rend possible l'emploi de traitements analogiques et numériques du signal. La basse électrique se présente désormais comme un instrument augmenté (et augmentable) qui se définit par un ensemble d'éléments modulables selon les sonorités recherchées. Enfin, elle peut être connectée à des environnements informatiques.

La basse électrique, est en termes de fonction une contrebasse électrifiée. La plupart des modèles disponibles sur le marché reposent sur des fondamentaux de lutherie éprouvés sur la base de Fender avec des variantes. Elle présente en générale des cordes métalliques soient en acier ou en nickel voire en chromé or, un manche généralement collé ou vissé, une tige de renfort du manche, de bois identiques notamment pour le manche (habituellement il s'agit d'érable, d'acajou, ou d'ébène), des frettes en métal, une décomposition chromatique de la longueur vibrante de la corde. Elle est accordée en quarte. Du grave à l'aigu on retrouve une disposition des cordes du bas vers le haut Mi, La, Ré et Sol.

Ici, je reprends la formule de Vaïty « flûte en tambour »⁷¹ que je ramène à la basse ce qui donne la « Basse en tambour »⁷² pour traduire le choix que j'opère pour présenter mes travaux d'élargissement de l'instrumentarium bèlè. Je considère ainsi que la basse bèlè est un instrument de création augmenté.

V.1 Au départ du principe structurant « Tanbou »

L'étude du Bèlè notamment celle de son écosystème et de ses fondements met en évidence les principes structurants. Il s'agira donc du point de départ de mon expérimentation et de mon cheminement d'introduction de la basse électrique, instrument dit moderne dans le Bèlè. J'ai choisi pour ma présentation le répertoire du Bèlè du Sud et plus particulièrement le genre bèlè dans sa déclinaison en type de pièce spécifique *Kalenda du Sud* à travers le morceau *Ti Manmay dodo*⁷³ de Spélizane SAINTE-ROSE.

⁷¹ Simone Vaïty, *op. cit.* p. 426

⁷² *Ibid*

⁷³ Vidéo en annexe, Sélect Tango n° 2, *op., cit., kalenda du Sud* 00 25' 40'' à 00 28' 54''

BELE DU SUD		
Bèlès		Gwan bèlè
Bèlè	bèlè kourante	Gwan bèlè
	bèlè douss bèlè Pitché	Bélyà Marin bèlè
Quadrille		double quadrille chassé croisé tourné montée au tambour

le Marin bèlè est un (gwan) Bèlè fondé sur le kouwi lawonn du Bélyà

PRINCIPES STRUCTURANTS		MEDIA DE FORMALISATION		MATERIAU			
				<i>Bèlè du sud</i>	<i>Gran bèlè du sud</i>	<i>Kalenda du sud</i>	
Chantè		Chant		répertoire bèlè du sud	répertoire gwan bèlè du sud	répertoire kalenda du sud	
Répondè		Chant (Chœurs)		répertoire du chantè	répertoire du chantè	répertoire du chantè	
Bwatè		Ti-bois					
Tanbou	rythme de base	Tambour	rythme de base				
	danse		danse				
	phases		woulé	phases			
			pi tak	pi tak			
Dansè	kouri lawonn	Danse	kouri lawonn	alé viré alterné à droite et à gauche	kabel douvan dèyè, nika douvan dèyè	kouwi alé viré	
	en groupe		en groupe		kouwi douvan, kouwi dèyè	kouwi douvan, kouwi dèyè	
	en couple, seul		en couple, seul	alé viré alterné à droite et à gauche-alé viré avec un allé aérien	kouwi douvan, kouwi dèyè panoramique	kouwi douvan, kouwi dèyè panoramique	
	phases		phases	chassé croisé-tourné-(jès chapé)	chassé croisé-tourné-(jès chapé)	chassé croisé-tourné-(jès chapé)	
Lawonn		Assistance		gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert	
Kadans		Energie		cycles des prinipes struturants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou (kouwi lawonn Alé viré) puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes struturants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes struturants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou puis dansè puis lawonn	

Figure 12 Bèlè du Sud : principes structurants, médias de formalisation et matériaux

Je pars donc du cadre de synthèse des principes structurants du Bèlè du Sud. Aussi, je privilégie pour l'expérience le principe structurant *Tanbou* en encadré bleu.

J'envisage au départ du rythme de base du tambour une réalisation alternant grave et aigüe.

« Ainsi, la question de l'usage du grave et de l'aigu représente un enjeu très important dans la performance ou la pratique bèlè martiniquais, en l'occurrence. »⁷⁴










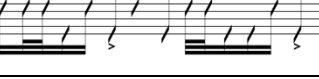

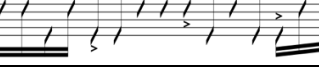
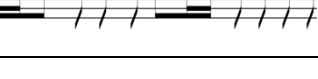

La formule mélorythmique de base réalisée par le tambour dans la *Kalenda du Sud* étant la suivante () j'ai effectué dans un premier temps et suite à l'écoute de la pièce, une alternance de noire dans le registre grave et de doubles croches dans le registre aigüe. J'ai choisi un intervalle d'octave à partir Ré pour l'exécution de cette première partie d'expérimentation.

Tableau 10 Synthèse de l'expérience Bèlè à partir des Principes Structurants

Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i>			
Expérience Bèlè à partir des principes structurants (Du langage originel vers le langage moderne)			
	Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base			
			
			
			
			
			

⁷⁴ La guitare basse dans l'univers bèlè : extension de l'instrumentarium et développement de la conception musicale, Catherine PAM, 2017, Mémoire de Master ; p. 10
Vidéos en annexe vidéo rythme de base partie 1

Maintenant je m'atèle selon le même principe d'opposition de grave et aigüe sur un intervalle d'octave à partir de la note Ré à la réalisation de la *Danse* du principe structurant *Tanbou*.

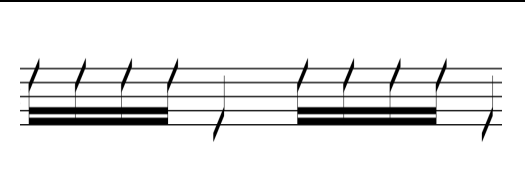





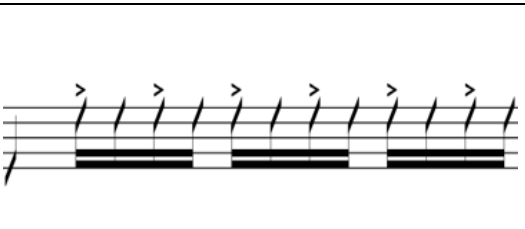



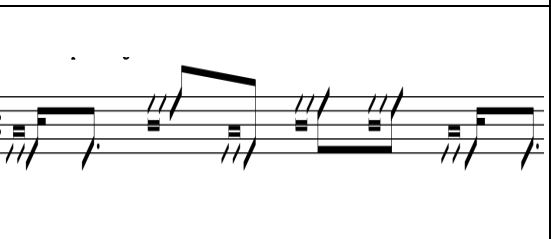
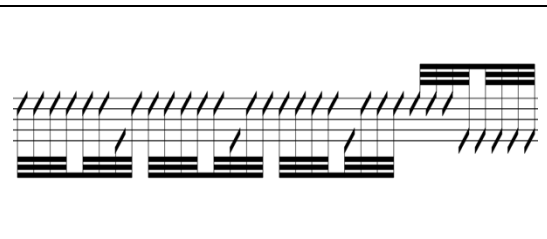

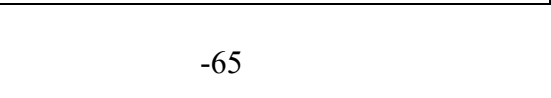

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> Expérience Bèlè à partir des principes structurants (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Danse	Exemples d'improvisations			

Enfin, selon le même principe d'opposition de grave et aigüe sur un intervalle d'octave à partir de la note Ré et dans la continuité de l'expérience je réalise les *Phases* du principe structurant *Tanbou*. Je mentionne que le *Woulé* correspond musicalement au mécanisme du *Blip* c'est-à-dire un jeu réalisé en appoggiature plus ou moins continue.⁷⁵

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> Expérience Bèlè à partir des principes structurants (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Phases	Pi tak			
	Blip			

Pour finir, je propose la synthèse suivante pour rendre compte du principe structurant *Tanbou* dans son ensemble à la basse électrique.

Itinéraire Basse bèlè pour le *Tanbou*
Expérience Bèlè à partir des principes structurants
 (Du langage originel vers le langage moderne)

Principes Structurants		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base				
Danses	Exemples d' improvisation ^s			
				
Phases	Pi tak			
	Blip			

V.2 Prise en compte du cadre théorique bèlè

Je complète le cadre de synthèse des principes structurants du Bèlè du Sud et son principe structurant *Tanbou* précédemment développé en y appliquant la *gamme bèlè* et ses déclinaisons ainsi que les accords bèlè. Je choisis de le réaliser dans la gamme de Ré Bèlè pour des raisons de commodité propre à celle-ci, c'est-à-dire l'absence d'altérations.

Je les applique donc au rythme de base du tambour pour affiner le rapport grave aigue.

The image shows two musical staves in bass clef. The top staff is labeled 'Gamme bèlè' and 'Accords bèlè'. It shows a scale of notes (C, D, E, F, G, A, B, C) and a series of chords (triads) built on these notes. The bottom staff is labeled 'Gamme wèlto' and 'Accords wèlto'. It shows a similar scale and a series of chords, but with some notes marked with a sharp sign, indicating a different mode or variation.

Partition 7 Intégration bèlè et wèlto

Tableau 11 Synthèse de l'expérience Bèlè à partir des éléments théoriques⁷⁶

Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i>			
Expérience Bèlè à partir des éléments théoriques			
(Du langage originel vers le langage moderne)			
	Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base			

⁷⁶ Vidéos en annexe vidéo rythme de base partie 2

Maintenant je m'atèle selon le même principe d'introduction des théories sur le rythme de base à partir de Ré bèlè à la réalisation de la *Danse* du principe structurant *Tanbou*.⁷⁷





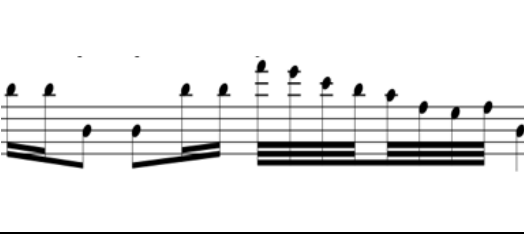

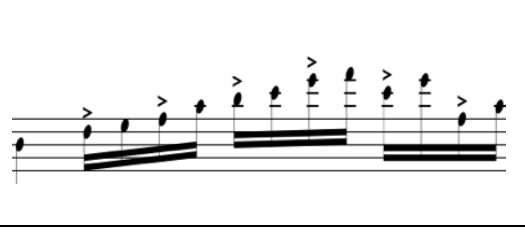



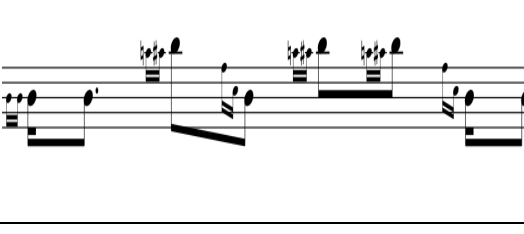

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> Expérience Bèlè à partir des éléments théoriques (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Danse	Exemples d'improvisations			

Enfin, selon le même principe d'introduction des théories sur la *Danse* je réalise les *Phases* du principe structurant *Tanbou*. Je mentionne que le *Woulé* correspond musicalement au mécanisme du *Blip* c'est-à-dire un jeu réalisé en appogiature plus ou moins continue.

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> Expérience Bèlè à partir des éléments théoriques (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Phases	Pi tak			
	Blip			

Pour finir, je propose la synthèse suivante pour rendre compte du principe structurant *Tanbou* dans son ensemble en incluant les bases théoriques de gammes et accords (bèlè et *welto*) à la basse électrique.

Itinéraire Basse bèlè pour le *Tanbou*
Expérience Bèlè à partir des éléments théoriques
 (Du langage originel vers le langage moderne)

Principes Structurants		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base				
Danses	Exemples d'improvisations			
	Pi tak			
Phases	Blip			

V.3 Créer pour aboutir à la basse bèlè

Ici, je développe le principe de la création de manière accrue en envisageant la problématique technique de l'instrument de par son organologie. Ainsi, le principe structurant *tanbou*, la gamme bèlè et ses accords viennent réinterroger les doigtés, le phrasé mais aussi la formulation même de la gamme et de ses accords. Enfin, l'acte de création m'amène à reconsidérer l'accordage conventionnel de la basse au point d'envisager la reconfiguration de son l'organologie à défaut d'une création de luthier (*Figure 12 et 13*).

On remarque qu'avec cette deuxième disposition, les accords *welto*, deviennent aisément réalisables du fait de la répartition juxtaposée des notes sur les différentes cordes. Ceci permet donc d'éviter de trop nombreux sauts de cordes par quarts justes occidentales et améliore la fluidité du mouvement. De surcroît, le jeu en amplification mélodique devient réalisable même pour les formules mélorythmiques les plus exigeantes telles les improvisations *danse* et les phases *-blip*, notamment lorsque l'on applique l'abstraction. Comme on peut le constater sur les figures suivantes les trajets pour certains accords nécessitaient d'effectuer des trajets éclatés, peu linéaires avec l'accordage classique occidental (**Figure 12**). Avec le nouveau mode d'accordage bèlè, une logique de trajet en diagonal est effectuée de manière ramassé et linéaire facilitant ainsi le mouvement sur les accords *welto*.

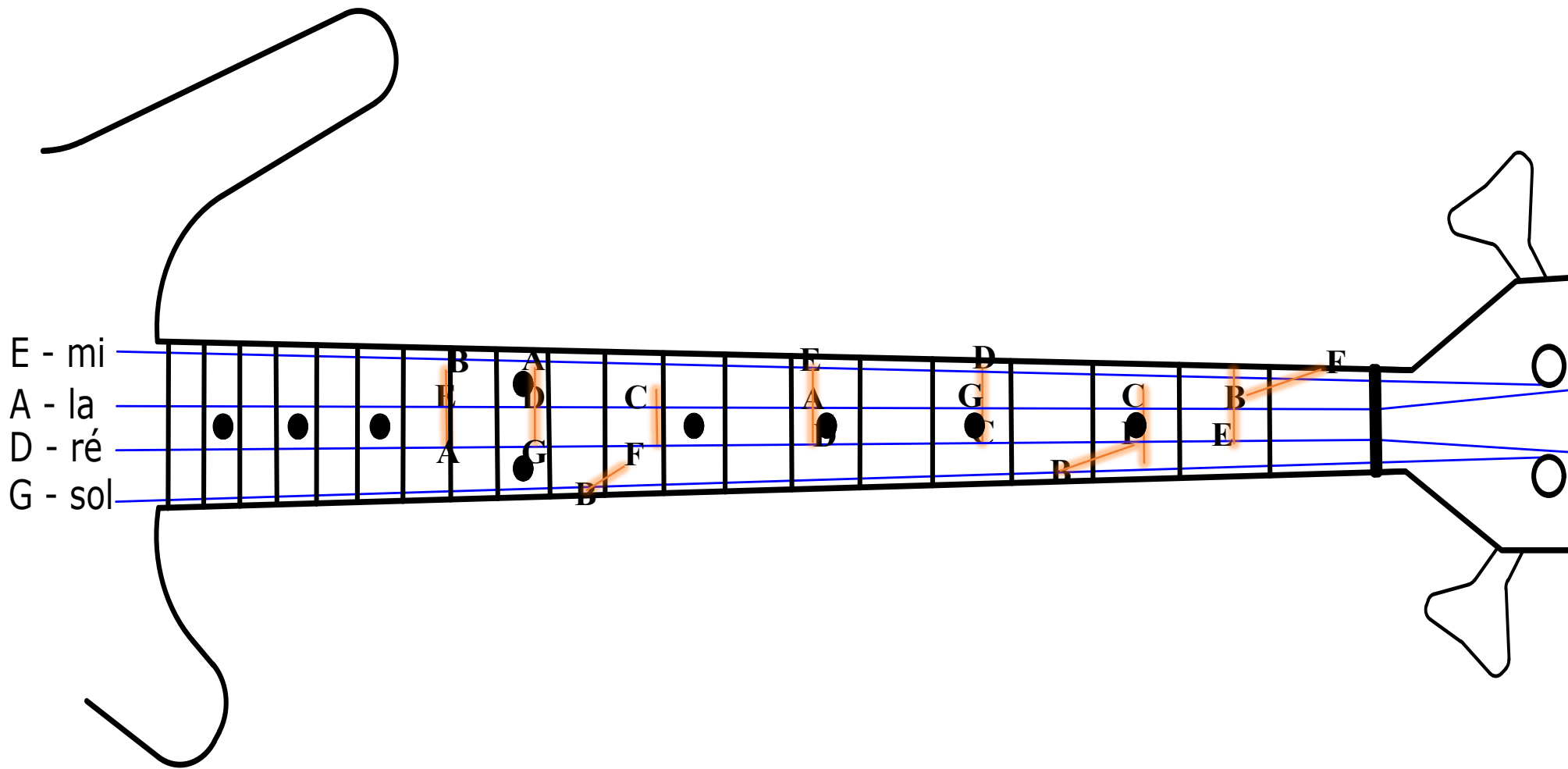


Figure 13 Présentation des accords Welto sur le mode d'accordage classique de la basse électrique

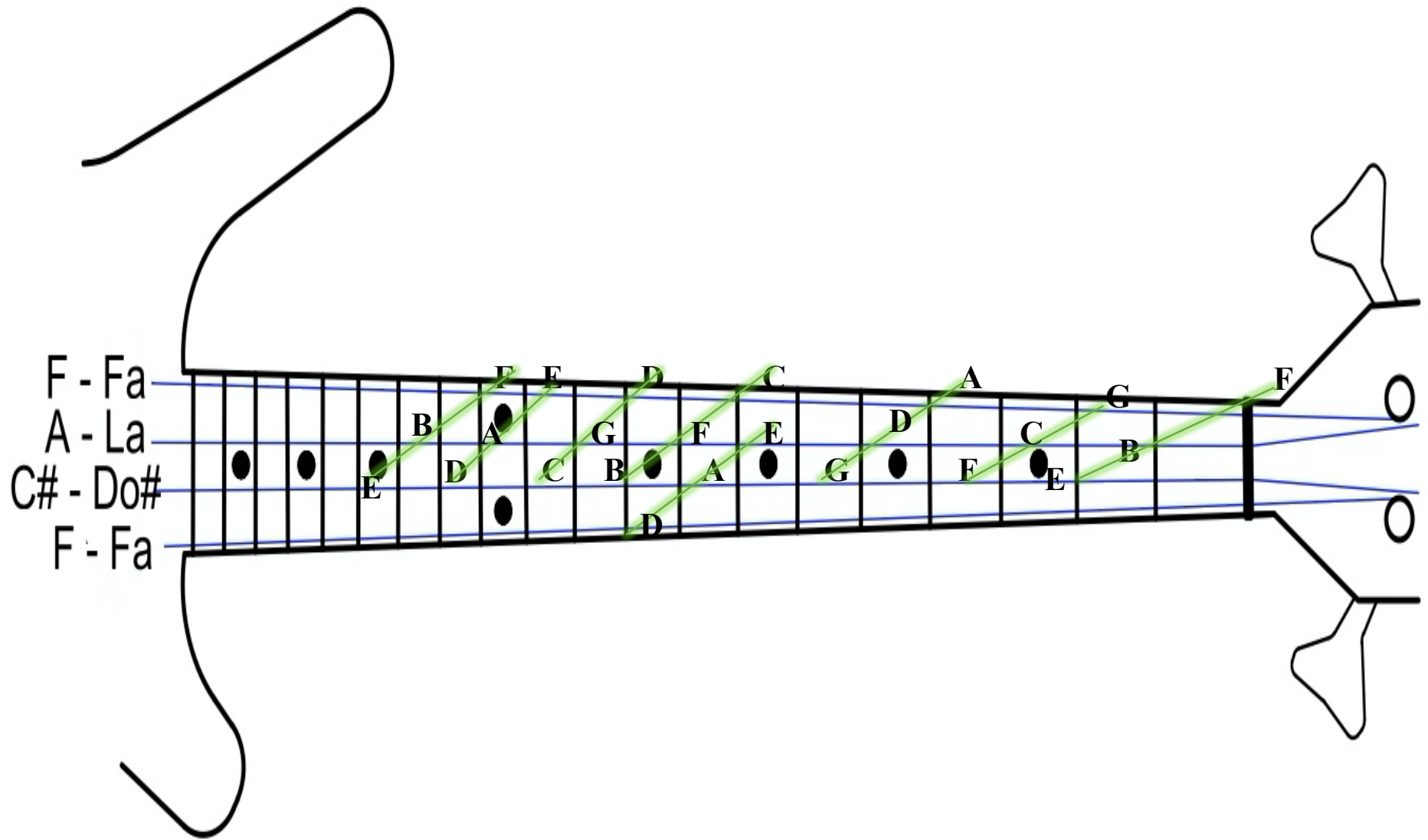

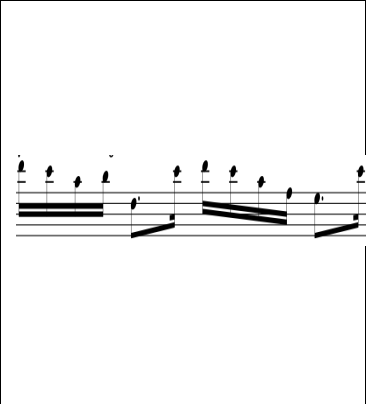






Figure 14 Présentation des accords selon le nouveau mode d'accordage bèlè de la basse électrique

Je prends en compte les impératifs organologiques en opérant à la réorganisation des échelles musicales et des accords ou/et à la modification de l'accordage de la basse électrique que j'applique au principe structurant *Tanbou* à partir d'exemples élaborés en *supra* dans le sous-chapitre précédent (*V.2 Prise en compte du cadre théorique bèlè*).⁷⁸

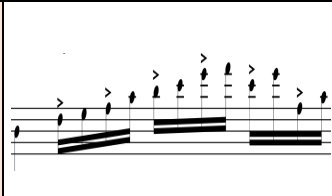

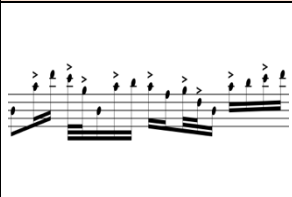

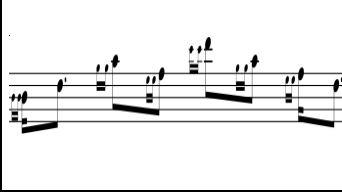
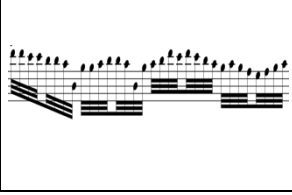
Tableau 12 Synthèse de l'expérience Bèlè à partir de la création augmentée

Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i>			
Expérience Bèlè à partir de la création augmentée (Du langage originel vers le langage moderne)			
	Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base			

Maintenant j'applique les incidences organologiques à la réalisation de la *Danse* du principe structurant *Tanbou* à partir des résultats de l'application du cadre théorique bèlè.

Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i>			
Expérience Bèlè à partir de la création augmentée (Du langage originel vers le langage moderne)			
	Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Danse			







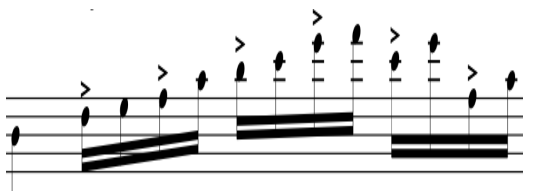

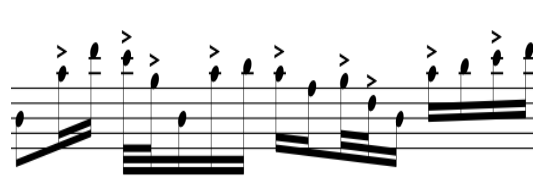



Enfin, dans la droite ligne de l'exécution précédente met en œuvre l'implication organologique également sur les *Phases* du principe structurant *Tanbou*. Je rappelle que le *Woulé* correspond musicalement au mécanisme du *Blip* c'est-à-dire un jeu réalisé en appoggiature plus ou moins continue.⁷⁹

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> Expérience Bèlè à partir de la création augmentée (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Phases	Pi tak			
	Blip			

Pour finir, je propose la synthèse suivante pour rendre compte du principe structurant *Tanbou* dans son ensemble à la basse électrique augmentée.

⁷⁹ Vidéos en annexe vidéo, Phase partie 3

Itinéraire Basse bèlè pour le *Tanbou*
Expérience Bèlè à partir de la création augmentée
 (Du langage originel vers le langage moderne)

Principes Structurants		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base				
Phases	Dances Exemples d' improvisati			
	Pi tak			
	Blip			

Ce travail de recherche expérimental amorce une réflexion sur la particularité de l'instrumentarium moderne bèlè et plus particulièrement de celui de la basse électrique en tant qu'instrument « augmenté » et outil de création. Les différentes difficultés rencontrées notamment dans la conception de la basse bèlè et de son jeu au même titre que la basse dite moderne mettent en lumière la nécessité d'une phase de déconstruction des représentations musicales pour comprendre et jouer le Bèlè. Cette nécessité a pu être révélée au travers de l'approche par l'organologie, la prise en compte du cadre théorique bèlè et l'intégration de ses principes structurants impliquant le phénomène de l'abstraction. Je me suis confronté à un impératif central de mise en œuvre celui de la création exprimée par les nombreux résultats renouvelables à souhait que l'on peut retrouver en annexes. Cela a mis en exergue la vérification de mon hypothèse centrale celle de l'autoformation et du tâtonnement expérimental. Je m'attèlerais donc à partir de cette expérience à circonscrire un cadre pédagogique et didactique pour la transmission et l'apprentissage du bèlè de sa forme originelle à sa formulation « moderne » singulièrement au travers de la base électrique.

VI. Apprendre c'est créer : La transmission de la basse bèlè, un apprentissage de la création par l'auto-formation et par tâtonnement expérimental

L'appropriation du Bèlè est un apprentissage à la création par l'auto-formation dans le processus du tâtonnement par conséquent transmettre le Bèlè ne consiste pas à un enseignement d'éléments formels mais plutôt à une transmission d'éléments et de ressources pour un auto apprentissage de la création. À la lumière de mon expérimentation précédente je mobilise mon expérimentation de l'élargissement de l'instrumentarium bèlè à la basse électrique du chapitre précédent « l'invention du jeu de basse bèlè ou basse en tambour ». Je propose de traduire cette expérience en tant que cadre d'apprentissage du Bèlè et plus spécifiquement de la *basse* bèlè. Ce cadre je l'approche par le prisme théorique de la situation problème. Je considère donc que l'apprentissage de la création est un processus et une compétence qui peut s'acquérir de manière idoine selon le point de vue constructiviste.

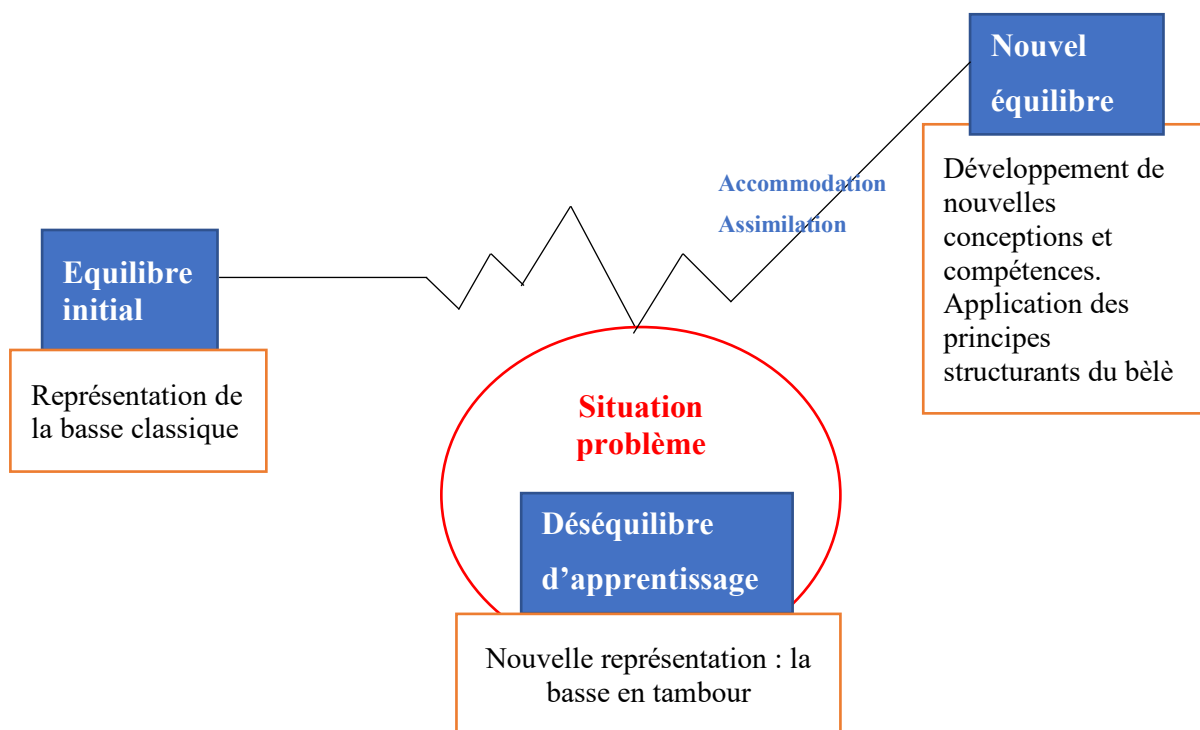


Figure 15 Schéma conceptuel d'apprentissage constructiviste d'après Piaget

Dans ses études du développement cognitif de l'enfant Piaget ⁸⁰ montre que l'apprentissage nécessite des situations actives alternant essais et erreurs afin d'être confronté

⁸⁰ Piaget, J. (1977). La naissance de l'intelligence chez l'enfant (9ème).

à des situations problèmes qui déconstruisent les représentations initiales. Cette phase de déconstruction permet de rencontrer et de résoudre les conflits cognitifs par une phase d'assimilation et d'accommodation ici de nouvelles théories musicales, d'un nouvel accordage, pour l'élargissement de l'instrumentarium originel. In fine, l'élève aboutira à un nouvel équilibre où de nouvelles conceptions seront intégrées afin d'être appliquées.

Mon choix est motivé par le fait de la corrélation qui s'établit naturellement entre la nécessité de créer pour faire, apprendre le bèlè et l'invention qu'implique tout apprentissage du point de vue constructiviste. Tout d'abord, le cadre théorique mobilisé en référence prévoit un ensemble de ressources une boîte à outils mis à disposition de l'élève ou l'apprenant. Puis en second lieu ce cadre prévoit l'identification de l'obstacle épistémologique par l'enseignant qui devra le circonscrire en une difficulté franchissable par l'élève c'est-à-dire proche de sa zone proximale de développement. Enfin, l'enseignant construit un dispositif qui permet un espace pour un tâtonnement expérimental de l'élève à partir des ressources mises à sa disposition pour franchir l'obstacle et aboutir à l'apprentissage, qui ne se limite pas aux prévisions ou savoirs, savoirs faire préétablis par l'enseignant. Je remobilise donc ma propre expérience d'autoformation que je reformule en dispositif d'apprentissage.

VI.1 Au départ des ressources pour l'apprentissage : Les principes structurants

Dans un premier temps, je mets à disposition de l'élève les ressources lui permettant d'apprécier l'écosystème et ses fondements par la mise en évidence des principes structurants (**Figure 15**). Il pourra établir un choix des répertoires pour son expérimentation, son cheminement d'introduction de son instrument dans le Bèlè. Cela peut correspondre à des indications bibliographique, vidéographique ou des mises en situation in situ lors de soirée bèlè ou de concert et/ou d'échanges avec ses pairs. Dans le cas présent pour l'enseignement de la basse je peux reprendre la présentation du répertoire du Bèlè du Sud et plus particulièrement du genre bèlè dans sa déclinaison en type de pièce spécifique *Kalenda du Sud* à travers le morceau *Ti Manmay dodo*⁸¹ de Spélizane SAINTE-ROSE.

⁸¹ Vidéo en annexe IX, Sélect Tango n° 2, *op., cit., kalenda du Sud* 00 25' 40'' à 00 28' 54''
Ti manmay dodo - Association AM4, CD, *Musiques et chants Nègro-Martiniquais : le sud : vol. 1 et 2*, AM4, 1990. (audio)

BELE DU SUD

Bèlès		Gwan bèlè
Bèlè	bèlè kourante bèlè douss bèlè Pitché	Gwan bèlè Bélya Marin bèlè
	Quadrille	double quadrille chassé croisé tourné montée au tambour

le Marin bèlè est un (gwan) Bèlè fondé sur le kouwi lawonn du Bélya

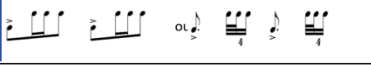
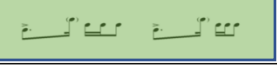
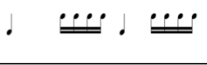
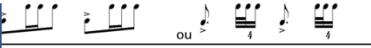
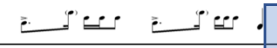


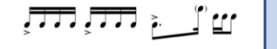
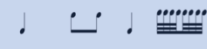



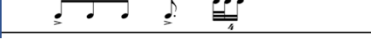
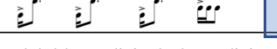

PRINCIPES STRUCTURANTS		MEDIA DE FORMALISATION		MATERIAU		
				<i>Bèlè du sud</i>	<i>Gran bèlè du sud</i>	<i>Kalenda du sud</i>
Chantè		Chant		répertoire bèlè du sud	répertoire gwan bèlè du sud	répertoire kalenda du sud
Répondè		Chant (Chœurs)		répertoire du chantè	répertoire du chantè	répertoire du chantè
Bwatè		Ti-bois				
Tanbou	rythme de base	Tambour	rythme de base			
	danse		danse			
	phases		phases			
	exemple d'improvisation		exemple d'improvisation			
Dansè	kouri lawonn	Danse	kouri lawonn	alé viré alterné à droite et à gauche	kabel douvan dèyè, nika douvan dèyè	kouwi alé viré
	en groupe		en groupe	alé viré alterné à droite et à gauche-alé viré avec un allé aérien	kouwi douvan, kouwi dèyè	kouwi douvan, kouwi dèyè
	en couple, seul		en couple, seul	chassé croisé-tourné-(jès chapé)	kouwi douvan, kouwi dèyè panoramique	kouwi douvan, kouwi dèyè panoramique
	phases		phases		chassé croisé-tourné-(jès chapé)	chassé croisé-tourné-(jès chapé)
Lawonn		Assistance		gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert
Kadans		Energie		cycles des prinipes struturants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou (kouwi lawonn Alé viré) puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes struturants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes struturants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou puis dansè puis lawonn

Figure 16 Ressources pédagogiques : principes structurants, médias de formalisations et matériaux du Bèlè du Sud

Bien sûr l'on peut partir du cadre de synthèse des principes structurants du Bèlè du Sud mais également aller au-delà et proposer le principe structurant du bèlè de Sainte-Marie⁸² par exemple ou tout autre répertoire. Au-delà de ma propre expérience d'apprentissage du principe structurant *Tanbou* en encadré bleu on peut envisager en outre ceux des principes structurant *Chantè* en encadré orange et *Bwatè* en encadré vert qui pour ce dernier s'intéresse au *Gran bèlè* du sud.

Ainsi, je propose un cadre ouvert de l'expérience du bèlè extirpé de mes propres investigations l'ensemble des tableaux qui organisent le tâtonnement expérimental pour franchir l'obstacle épistémologique : j'ai repéré pour le bèlè l'obstacle épistémologique majeur et centrale celui de l'abstraction. Je retiens à partir de ma propre expérience qu'il faut pour y parvenir procéder à une succession d'essais/erreurs pour reproduire par analogie stricte dans un premier temps c'est-à-dire par le jeu et la mise en œuvre du principe structurant de manière figurative. Ensuite, il s'agira pour l'élève de s'engager dans une prise de risque en réalisant des reformulations de moins en moins proche du modèle de départ celui du Bèlè traduit par l'instrumentarium originel dans sa tension avec son média de formalisation. En conséquence, l'élève réalisera des développements figuratifs dans un second temps pour s'engager finalement à extraire l'essence du principe qu'il formulera de manière de plus en plus éloignée du figuratif et du modèle initial aboutissant ainsi à l'abstraction. L'abstraction s'entend dans l'acception première de l'abstract, l'extrait signifiant pour l'« ADN » qui permet une duplication et la naissance de l'inédit de phénomène ou réalité. Cela s'apparente par exemple à trouver les « cellules souches » des principes structurants bèlè. Donc mes tableaux constituent des ressources et boîtes à outils pour les élèves en même temps qu'un cadre pédagogique pour l'enseignant. Par conséquent, je propose mon expérience initial en tant que modèle.

⁸² Simone Vaïty, *op. cit.*, p. 261

Tableau 13 Ressource synthèse de l'expérience Bèlè à partir des Principes Structurants

Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> ou tout autre principe structurant concerné				
Expérience Bèlè à partir des principes structurants (Du langage originel vers le langage moderne)				
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base				

Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> ou tout autre principe structurant concerné				
Expérience Bèlè à partir des principes structurants (Du langage originel vers le langage moderne)				
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Danse	Exemples d'improvisations			

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> ou tout autre principe structurant concerné Expérience Bèlè à partir des principes structurants (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Phases	Pi tak			
	Blip			

Pour en finir, la synthèse des éléments retenus pour rendre compte du principe structurant appliqué à son instrument.

Itinéraire Basse bèlè pour le *Tanbou* ou tout autre principe structurant concerné

Expérience Bèlè à partir des principes structurants

(Du langage originel vers le langage moderne)

Principes Structurants		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base				
Danses	Exemples d'improvisations			
Phases	Pi tak			
	Blip			

VI.2 Prise en compte du cadre théorique bèlè

On complète le cadre de synthèse des principes structurants du Bèlè étudié en y appliquant la *gamme bèlè* et les accords bèlè. Le choix de le réaliser dans la gamme de Ré Bèlè peut s'avérer commode en l'absence d'altérations.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Gamme bèlè' and 'Accords bèlè état fondamental'. It features a scale of eighth notes on a treble clef staff, followed by a series of five chords. The bottom staff is labeled 'Gamme wèlto' and 'Accords wèlto'. It features a scale of eighth notes on a treble clef staff, followed by a series of six chords that ascend in pitch.

Ce schéma peut même être étendu à la discipline de la danse avec les postures et les théories des danses endogène (celle du Bigidi et de la technique *Ka* de Léna Blou⁸³)

Tableau 14 Ressource synthèse de l'expérience Bèlè à partir des éléments théoriques

Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> ou tout autre principe structurant concerné			
Expérience Bèlè à partir des éléments théoriques (Du langage originel vers le langage moderne)			
	Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base			

⁸³ LENABLOU, *Techni'ka. Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*. Guadeloupe, Editions Jasor, 2005.

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> ou tout autre principe structurant concerné Expérience Bèlè à partir des éléments théoriques (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Danse	Exemples d'improvisations			

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> ou tout autre principe structurant concerné Expérience Bèlè à partir des éléments théoriques (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Phases	Pi tak			
	Blip			

Itinéraire Basse bèlè pour le *Tanbou* ou tout autre principe structurant concerné

Expérience Bèlè à partir des éléments théoriques

(Du langage originel vers le langage moderne)

Principes Structurants		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base				
Dances	Exemples d'improvisations			
Phases	Pi tak			
	Blip			

VI.3 Créer pour aboutir au nouvel instrument bèlè

Le principe de la création de manière accrue implique la problématique technique de l'instrument de par son organologie. Ainsi, le principe structurant choisi, la gamme bèlè et ses accords sont à réinterroger ainsi que les doigtés et le phrasé. Enfin, on chemine vers l'acte de création qui reconsidère les configurations et usages conventionnels de l'instrument au point d'envisager une modification de l'organologie à défaut d'une recréation totale de l'instrument.

L'élève doit donc prendre en compte les impératifs organologiques qui lui sont propres et opère à la réorganisation des échelles musicales et des accords ou/et à la modification de la technique instrumentale générale.

Je propose les boîtes à outils suivante pour une création augmentée.

Tableau 15 Ressource synthèse de l'expérience Bèlè à partir de la création augmentée

Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> ou tout autre principe structurant concerné			
Expérience Bèlè à partir de la création augmentée (Du langage originel vers le langage moderne)			
	Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base			

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> ou tout autre principe structurant concerné		
		Expérience Bèlè à partir de la création augmentée (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Danse	Exemples d'improvisations			

		Itinéraire Basse bèlè pour le <i>Tanbou</i> ou tout autre principe structurant concerné		
		Expérience Bèlè à partir de la création augmentée (Du langage originel vers le langage moderne)		
		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Phases	Pi tak			
	Blip			

Itinéraire Basse bèlè pour le *Tanbou* ou tout autre principe structurant concerné

Expérience Bèlè à partir de la création augmentée

(Du langage originel vers le langage moderne)

Principes Structurants		Figuratif	Développement Figuratif	Abstraction
Rythme de base				
Danses	Exemples d'improvisations			
Phases	Pi tak			
	Blip			

Ce cadre pédagogique aboutit à une auto-évaluation par l'élève de son auto-apprentissage. Ses critères d'évaluations correspondent à une production concrète du jeu instrumental à l'aune des objectifs fixés par les outils que j'ai proposé ci-dessus. Dans ce processus, j'interviens pour une remédiation permanente liée à une évaluation continue des apprentissages de l'élève. Je précise et permets l'approfondissement des principes et connaissances, ainsi que l'interprétation des ressources attribuées au départ. Je peux les conforter par des exemples et la mise en émulation entre élèves. J'ai présenté ce cadre pédagogique en indiquant que je m'adressais à l'élève mais, en réalité j'envisage la mise en œuvre de cet apprentissage dans une dynamique collective avec un groupe d'élèves qui constituera un groupe musical afin que le rendu soit signifiant et formateur.

L'enseignant a pour principal objectif celui de faire intégrer la particularité de l'instrumentarium moderne bèlè, en tant qu'instrument augmenté et outil de création. Les différentes difficultés rencontrées dans la conception de l'instrument et de son jeu poussent à une phase de déconstruction des représentations musicales pour apprendre et intégrer le jeu bèlè.

Cet apprentissage révèle donc une entrée pour une meilleure connaissance et une possibilité d'approfondissement de l'instrument indépendamment de l'acquisition des savoirs bèlè. L'instrument est réinterrogé dans sa pratique et bousculé dans ses limites notamment organologiques. Cela ne s'adresse pas uniquement à l'instrumentarium nouveau mais également à l'instrumentation originel du Bèlè : la voix, le tambour, le ti bois et la conque de lambis. Il s'agit de l'une des conséquences vertueuses de l'application du phénomène de l'abstraction.

Cette partie a permis d'explorer le tâtonnement expérimental d'une part du point de vue de mon autoformation nécessaire à mon acte de création pour introduire la basse électrique dans le Bèlè. J'y ai expérimenté une stratégie d'apprentissage où je passe d'une reproduction du matériau de l'instrumentarium originel, ici le tambour de manière figurative et par développement de ce procédé, j'atteins l'abstraction par une progression de ma prise de risque en m'éloignant du modèle de base. Cette démarche n'est pas seulement un exercice technique mais une intégration raisonnée d'émotions nouvelles où l'affect passe par des phases de déstabilisation pour enfin arriver à une acceptation d'un nouvel univers du ressenti et de la perception du Bèlè. Il semble que l'apprentissage du Bèlè, c'est-à-dire l'apprentissage de la création soit un cheminement où l'on convoque le doute pour une remise en cause féconde.

L'opération de l'abstraction en tant que phénomène renvoie donc à la prise de risque pour l'intégration de l'essence même d'un principe structurant au-delà de sa formulation originelle ou connue.

Quant à la dimension savante du bèlè, elle rend tout simplement compte d'une posture fanonienne des Martiniquais qui considèrent disposer de valeurs équivalentes aux pensées musicales occidentales émancipées d'un univers euro-centré.

De cette démarche initiale on peut ainsi généraliser la transmission de la création du Bèlè en intégrant l'élargissement de l'instrumentarium en posant la présente expérimentation comme un modèle de dispositif pédagogique à caractère constructiviste en mobilisant la théorie de la situation problème.

Conclusion

Si la construction de ce que nous appelons musique dans un univers de la mondialisation s'entend comme une modalité des interconnexions culturelles sur l'ensemble de la planète, il n'en demeure pas moins qu'elle ne soit pas intégrée comme telle et singulièrement à la Martinique. Les résultats de cette construction se traduisent par une hiérarchisation qui décline ses expressions aujourd'hui mondialisées en catégories de musiques où la « Musique du Monde » fait révérence au référent qu'incarne la musique occidentale savante. Comme le dira Patrick Chamoiseau « *Toutes les cultures ont toujours été métisses, mais le métissage et la créolisation se sont toujours produits dans des situations de hiérarchisation des races et de dévalorisation de certaines composantes* »⁸⁴.

Comment donc tirer profit de ma présente contribution pour envisager une insertion professionnelle en Martinique notamment ? L'idée est de m'appuyer sur les résultats de ce travail pour théoriser un principe appliqué au Bèlè mais que l'on pourrait étendre aux autres cultures musicales martiniquaises : Biguine, Haute Taille, Cadence, Zouk etc. Mais au-delà on peut envisager une extension aux cultures musicales caribéennes voir américaines. La question de l'élargissement de l'instrumentarium se trouve au cœur des problématiques d'intégrations des cultures endogènes dans la modernité dominée par la culture occidentale. En d'autres termes appréhender la pratique Bèlè pour créer le jeu de basse bèlè renvoie à cette dimension.

Comment apprend-on la basse localement ? Est-ce selon une vision extérieure à notre culture ou selon notre conception locale de la musique car comme le souligne Vaïty :

« *À une autre échelle de réflexion, cette perception restrictive de certains faits culturels est similaire à celle de bon nombre d'Occidentaux qui nomment nos pratiques, tentant d'en traduire les réalités seulement par le prisme des notions de leurs cultures. Ils les transposent ainsi sur les nôtres, sans qu'ils n'en aient préalablement cerné l'essence, les fondements et les particularités véritables* »⁸⁵.

⁸⁴ Glissant, Édouard, et Patrick Chamoiseau. « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial », *Cahiers Sens public*, vol. 10, no. 2, 2009, pp. 25-33.

⁸⁵ Simone Vaïty, *op. cit.*, p.4

Du point de vue de la pédagogie les procédures que mettent en exergue ma recherche viennent directement remettre en question le modèle traditionnel transmissif⁸⁶ car comme le stipule » Giordan,1993 « *c'est l'apprenant qui comprend, apprend et personne ne peut le faire à sa place* »⁸⁷. Il ne s'agit donc pas d'enseigner un savoir préétablie mais plutôt de permettre à l'élève d'accéder à un dispositif d'apprentissage dans lequel il construira lui-même son savoir et son savoir-faire. En cela l'apprenant est inscrit par son professeur dans un cheminement de l'invention et de l'inédit.

J'expose ainsi les piliers et fondements de mon identité professionnelle en tant que professeur de basse électrique et, je pense que mon insertion tout particulièrement en Martinique en tant que tel doit s'appuyer sur ces orientations.

Ce travail a pour conséquence de nous sortir de l'ethnocentrisme ou l'eurocentrisme et, favoriser la diversité culturelle du monde au sens large du terme. Etant donné que nous vivons une société axée sur l'idée universelle de monoculture et de standardisation du monde comme la décrit Édouard Glissant qui nous conditionne et nous empêche de faire œuvre de nous-même par la pensée divergente que décrit Philippe Meirieu afin d'envisager les choses autrement. Chaque société spécifique à quelque chose à apporter dans ce monde global sans compter que nul ne débute un apprentissage totalement vierge de toute culture et la prendre en compte serait susceptible d'accroître la pertinence de l'apprentissage lui-même ainsi que la légitimité culturelle de l'apprenant.

Pour aller plus loin, les questions restées en suspens pourront faire l'objet d'études plus approfondies.

⁸⁶ Pédagogie, dite « magistrale » ou « frontale » s'inspire des travaux de John LOCKE. La connaissance est transmise par l'enseignant. Elle viendrait s'imprimer dans la tête de l'élève comme dans de la cire molle.

⁸⁷ Giordan, André, et Gérard De Vecchi. 1987. Les origines du savoir, des conceptions des apprenants aux concepts scientifiques. Actualités pédagogiques et Psychologiques. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé.

Discographie

Bèlè « traditionnel »

- AM4, CD, Chant et musiques négro-martiniquais, Fort-de-France, AM4 03, vol. 3, 1991.
- AM4, CD, Chants et musiques afro-martiniquais, le sud, Fort-de-France, AM4, vol. 1 & 2, AM4, 1990.
- AM4, CD, Souche, AM4 004, vol. 4,
- AM4, Chants et Musiques Négro-Martiniquais, Vol. 5, Danmyé et musiques du sud de Basse-Pointe, AM4, 1999.
- BEL ALIANS, CD, Bel Alians, Le Bélia des Alliés, Bél Alians/Sim'Ln, 1993.
- BERTRAND, Anca, vinyle 33T, Folklore de campagne, Long Play made in Canada, 1960.
- BERTRAND, Anca, Vinyle 33T, Folklore de Martinique recueilli par Anca Bertrand, Canada, 1962.
- CALLY, Sully, CD, Sully Cally Paroles de tambour vol. 2, Sainte-Marie, Sully Cally Production, 1990.
- LES FRERES RASTOCLE, CD, Les Frères Rastocle Collection, Patrimoine, Fort-de-France, Label Sully Cally, 1990.
- LOCKEL, CD, Franck, Franck Lockel trio, Guadeloupe, GKM, 2007.
- LOMAX, Alan, CD de Collectage, Caribbean Voyage, The 1962 field recordings. Rounder 11661-1732-2, 2001 [1962]
- MONDÉSIR, CD, Edmond, Lanné tala, [Vinyle], Fort-de-France, MB Records, 1980.
- MONDESIR, CD, Edmond, Mélodi Bèlè, Martinique, Fort-de-France, APAL production, 1995.
- TI-EMILE, Vinyle, Ti-Emile et son groupe folklorique, Bélia. Fort-de-France, Henri DEBS, 1995 [1971].
- Ti-Raoul Grivallier, Ti-Raoul : les plus grands succès, Prestige Promo, 2008.
- Ti-Raoul Grivalliers, Ti Raoul Best of Originaux Restaurés : Best of, Sully Cally Production.
- TI-RAOUL, CD, Best of, Gro-Morne, Sully Cally, coll. Patrimoine, 1994.
- VAÏTY, CD, Vaïty Duo Bèlè, Martinique, Mizik Label, ML9341204, 2004.
- VALADE, Appolon, CD, Mèt tanbou, Martinique, Sully Cally, coll. Patrimoine, 1999

Bèlè « moderne »

- BELE LEGLIZ, CD, Bèlè Légliz 2, Fort-de-France, Bèlè Label Muzik, 2014.
- BELE LEGLIZ, CD, Bèlè Légliz, Fort-de-France, Mizik Label, 2009.
- BELENOU, Album, Chèché chimen, APAL O10, Fort de France, 2013
- BELENOU, CD, An ti van frèmi, APAL 05, Fort de France, 1993.
- BELENOU, CD, Janbé liziè, APAL 07, 1999.
- BELENOU, CD, Rétrospektiv, APAL 08, Fort de France, 2001.
- BELENOU, Vinyle 33T, Chimen tala, Fort de France, APAL, 1983.
- BELENOU, Vinyle 33T, Emosion tanbou a, Fort de France, APAL 04, 1990.
- BELENOU, Vinyle 33T, Lanné tala, Fort de France, MB records, 1980.
- BELENOU, Vinyle 33T, Syèl kléré, Fort de France, APAL 02, 1986.
- BELYA, CD, Fondodok, Martinique, Bélya 01, 2002.
- CALLY, Sully, Vinyle 33T, Collection Patrimoine, Gros-Morne, Sully Cally, 1970.
- CRÉATIV'SIM, CD, Welto, Sim'Ln Production CREA 01, 1997.
- Eugène Mona, CD, Témoignage, Hibiscus Records, 2006.
- FRANCISCO, Vinyle 33T, La Biguine lélé, Hit Parade, Parade HPR007, 1966.
- GROUPE DE MORNE DES ESSES, Vinyle 33T, Musique traditionnelle de Martrinique. CD GMESC 95, 1972.
- LOCKEL, Franck, CD, Gwo Ka Modèn, Guadeloupe, Gérard Lockel, 2006.
- LOCKEL, Gérard, CD, Récital de guitare, Aux âmes des ancêtres africains morts dans l'esclavage, Baie Mahault, LOCK, 2001.
- MONA, Eugène, Vinyle 33T Eugène Mona, Vol. 1 1975-1978, Coll. Musiques du monde, Hibiscus Records, 2007.
- MONDESIR Edmond BELENOU, Moman mizik bèlè, APAL 2012, Fort de France, 2016
- MONDESIR Edmond, Album, Bèlè tradition et création, Ocora Radio France, Fort de France, 2012.
- MONDESIR Edmond, Album, Emosion bèlè 01, Awimusic, Fort de France, 2006.
- MONDESIR Edmond, Album, Emosion bèlè 02, Awimusic, Fort de France, 2008.
- MONDESIR Edmond, Album, Emosion bèlè 03, Awimusic, Fort de France, 2011.
- MONDESIR Edmond, Album, Emosion bèlè 04, APAL 011, Fort de France, 2015.
- MONDESIR Edmond, CD, Manmay bèlè, APAL 09, Fort de France, 2002.
- MONDESIR Edmond, CD, Mélodi bèlè, APAL 06, Fort de France, 1986.
- MONDESIR Edmond, CD, Nou pa pè, Awimusic 05, Fort de France, 2010.

MONDESIR Edmond, CD, Sé pou la viktwa, Awimusic 04, Fort de France, 2009.
MONDESIR, Edmond et Manuel, CD, Emosion Bèlè, Vol. 2 Martinique, Awimusic, 2008.
VAITY, CD, Noony, Wèlto, Fort-de-France, Artitude, 2014.
VWA BEL DANM, CD, Bèlè djol, Fort-de-France, Vol 1 Vwa Bèl Danm VBD001, 2002
VWA BEL DANM, CD, Bèlè djol, Fort-de-France, Vol 2 Vwa Bèl Danm VBD002, 2006
VWA LÉGLIZ, CD, Vwa Légliz, Fort-de-France, Bèlè Label Muzik, 2011.

Annexe

BELE DE SAINTE MARIE

	<p>Bèlès</p> <p>bèlè kourant</p> <p>bèlè douss</p> <p>bèlè Pitché</p>	<p>Gwan bèlè</p> <p>Gwan bèlè</p> <p>Bélya</p> <p>Marin bèlè</p> <p>doublé quadrille</p> <p>chassé croisé</p> <p>tourné (chassé ouvè)</p> <p>montée au tambour</p>
<p>Bèlè</p>		
<p>Quadrille</p>		

PRINCIPES STRUCTURANTS	MEDIAS DE FORMALISATION	MATERIAU							
		BELE			GWAN BELE			TRAVAUX	
		KOURANT	DOUSS	PITCHE	GWAN BELE	BELYA	MARIN' BELE	FOUY TE	
Chantè	Chant	répertoire kourant	répertoire douss	répertoire pitché	répertoire gwan bèlè	répertoire Bélya matrice morielle de création (bélya manmay la, bélya é sa mwen ermé, bélya santiya simaoba)	répertoire Marin bèlè matrice mémorielle de création (bouwo)	répertoire Fouy tè	
Répondè	Chant (Chœurs)	Répertoire du chantè	répertoire du chantè	répertoire du chantè	répertoire du chantè	répertoire du chantè	répertoire du chantè	répertoire du chantè	
Bwatè	Ti-bois	Cinquillo Ti bwa bèlè 	Cinquillo Ti bwa bèlè 	cinquillo X 2 Ti bwa gran gran bèlè 	Eptillio Ti bwa gwan bèlè 	Eptillio Ti bwa gwan bèlè 	Eptillio Ti bwa gwan bèlè 	Cinquillo Ti bwa bèlè 	
Tanbou	Tambour	kouri lawonn 							
		danse	quadrille 						
			montée au tambour 						
		phases	woulé 			Piké (accent à chaque cycle de ti-bwa gran gran bèlè) 			
pi tak 				Piké (accent à chaque cycle de ti-bwa gran gran bèlè) 					
Dansè	Danse	kouri lawonn	kouwi (pas de course)	kouwi lawon dansé	yonn a lot pitché kouwi pitché (récent)	alé viré alterné à droite et à gauche	kouwi alé viré	kouwi alé viré	Entrée de la houé en terre
		quadrille	yonn a lot - woulé (homologie Tanbou)	yonn a lot woulé glissé (homologie Tanbou)	yonn a lot pitché (homologie Tanbou)		kouwi douvan, kouwi déyè	3 kouwi douvan-3 kouwi déyè	
		montée au tambour en couple	Bodzè - woulé (Homologie tanbou)	Bodzè woulé-biguiné (homologie tanbou)		alé viré alterné à droite et à gauche-alé viré avec 1 allé aérien	kouwi douvan, kouwi déyè panoramique	3 kouwi douvan-3 kouwi déyè panoramique	
		phases	chassé croisé- chassé ouvert-tourné-sauts-tours (jess chapé)	chassé croisé- chassé ouvert-tourné-sauts-tours (jess chapé woulé)	chassé croisé- chassé ouvert-tourné-sauts-tours (jess chapé) pitché	chassé croisé- chassé ouvert-tourné-sauts-tours (jess chapé)	chassé croisé- chassé ouvert-tourné-sauts-tours (jess chapé) sur cycle de 3 eptillio	chassé croisé- chassé ouvert-tourné-sauts-tours (jess chapé) sur cycle de 3 eptillio	
Lawonn	Assistance	gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert	gens bèlè ouvert	
Kadans	Energie	cycles des prinipes strururants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes strururants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou (kouwi lawonn sans course) puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes strururants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes strururants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou (kouwi lawonn sans course) puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes strururants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou (kouwi lawonn alé viré) puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes strururants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou (kouwi lawonn alé viré) puis dansè puis lawonn	cycles des prinipes strururants chantè puis répnèdè puis bwatè puis tanbou puis dansè (travaux) puis lawonn	

doublé yonn a lot avec inversion complète :

 1) le yonn a lot est en dernier
 2) le début est une inversion du yonn a lot des deux membres et des hauteurs de sons

le Marin bèlè est un (gwan) Bèlè fondé sur le kouwi lawonn du Bélya

Annexe vidéo

Partie 1

- Vidéo Rythme de base figuratif partie 1
- Vidéo Rythme de base développement figuratif partie 1
- Vidéo Rythme de base abstraction partie 1
- Vidéo Danse figuratif partie 1
- Vidéo Danse développement figuratif partie 1
- Vidéo Danse abstraction partie 1
- Vidéo Phases Blip/ pi tak figuratif partie 1
- Vidéo Phases Blip/ pi tak développement figuratif partie 1
- Vidéo Phases Blip/ pi tak abstraction partie 1

Partie 2

- Vidéo Rythme de base figuratif partie 2
- Vidéo Rythme de base développement figuratif partie 2
- Vidéo Rythme de base abstraction partie 2
- Vidéo Danse figuratif partie 2
- Vidéo Danse développement figuratif partie 2
- Vidéo Danse abstraction partie 2
- Vidéo Phases Blip/ pi tak figuratif partie 2
- Vidéo Phases Blip/ pi tak développement figuratif partie 2
- Vidéo Phases Blip/ pi tak abstraction partie 2

Partie 3

- Vidéo Rythme de base figuratif partie 3
- Vidéo Rythme de base développement figuratif partie 3
- Vidéo Rythme de base abstraction partie 3
- Vidéo Danse figuratif partie 3
- Vidéo Danse développement figuratif partie 3
- Vidéo Danse abstraction partie 3
- Vidéo Phases Blip/ pi tak figuratif partie 3
- Vidéo Phases Blip/ pi tak développement figuratif partie 3
- Vidéo Phases Blip/ pi tak abstraction partie 3

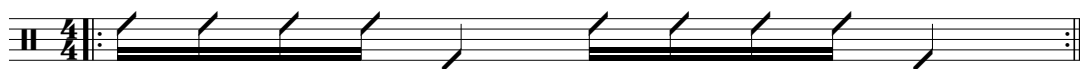
Annexe Partitions expériences tâtonnées : V

Formules mélorythmiques Chap.5

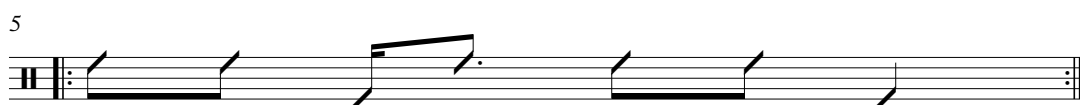
V1 Au départ du principe structurant « Tanbou »

♩ = 60

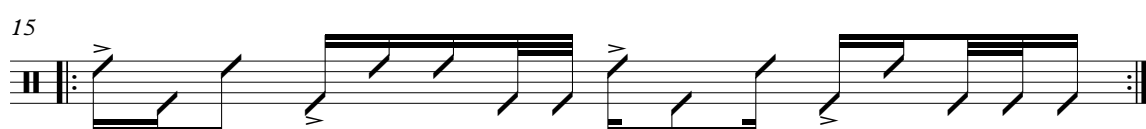
Rythme de base - figuratif



Rythme de base - Dvt figuratif



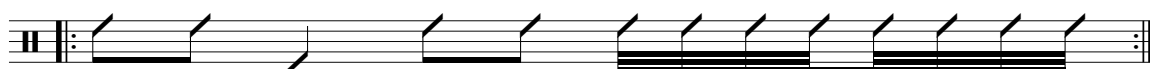
9 Rythme de base - Abstractions



16 Danse-exemples d'improvisations figuratif



17 Danse-exemples d'improvisations Dvt figuratif



18



19



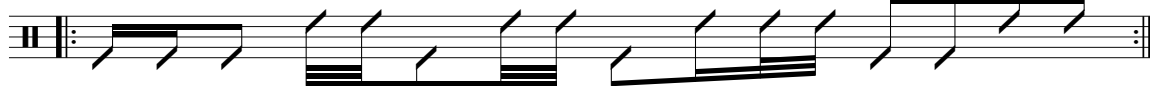
20



21 Danse-exemples d'improvisations abstraction



22



23



24



25 Phases-Pi tak figuratif



26 Phases-Pi tak Dvt figuratif



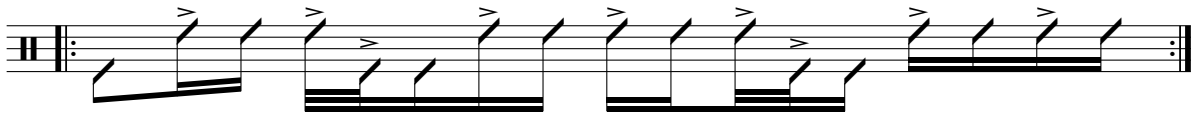
27



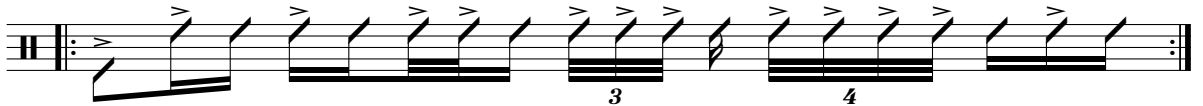
28



29 Phases-Pi tak abstraction



30



31



32 Phases-Blip figuratif



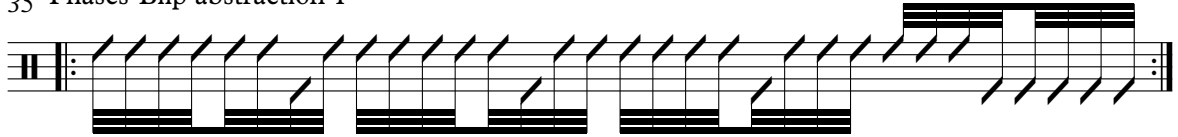
33 Phases-Blip Dvt figuratif 1



34 Phases-Blip Dvt figuratif 2



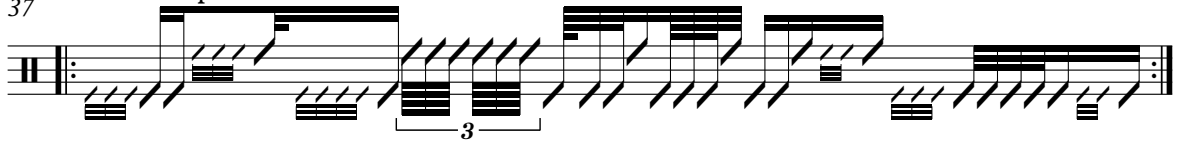
35 Phases-Blip abstraction 1



36 Phases-Blip abstraction 2



37 Phases-Blip abstraction 3



38 Phases-Blip abstraction 4



Formules mélorythmiques Chap.5

V2 Prise en compte du cadre théorique bèlè

♩ = 60

39 Rythme de base - figuratif avec Gamme bèlè



40 Rythme de base - figuratif avec Gamme & Accords bèlè



41 Rythme de base - figuratif avec Gamme *welto*



42 Rythme de base - figuratif avec Gamme & Accords *welto*



43 Rythme de base - Dvt figuratif 5 avec Gamme bèlè



44 Rythme de base - Dvt figuratif 5 avec Gamme & Accords bèlè



45 Rythme de base - Dvt figuratif 5 avec Gamme *welto*

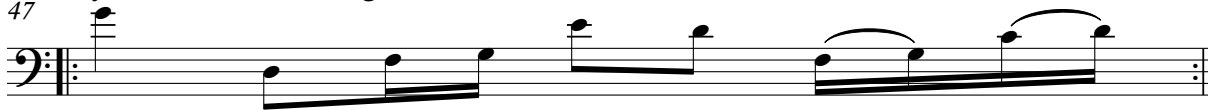


46 Rythme de base - Dvt figuratif 5 avec Gamme & Accords *welto*



Copyright © Kevin SEBA

47 Rythme de base - Dvt figuratif 6 avec Gamme bèlè



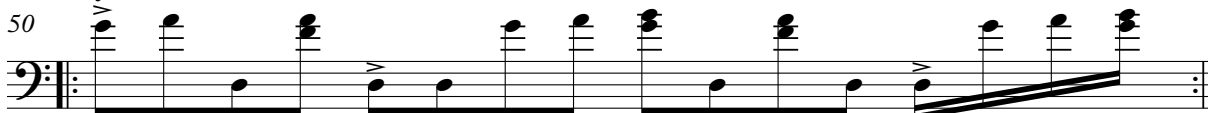
48 Rythme de base - Dvt figuratif 6 avec Gamme & Accords bèlè



49 Rythme de base - Abstractions 1 avec Gamme bèlè



50 Rythme de base - Abstractions 1 avec Gamme & Accords bèlè



51 Rythme de base - Abstractions 4 avec Gamme bèlè



52 Rythme de base - Abstractions 4 avec Gamme & Accords bèlè



53 Rythme de base - Abstractions 6 avec Gamme bèlè



54 Rythme de base - Abstractions 6 avec Gamme & Accords bèlè



55 Danse-exemples d'improvisations figuratif avec Gamme bèlè



56 Danse-exemples d'improvisations figuratif avec Gamme & Accords bèlè



57 Danse-exemples d'improvisations figuratif avec Gamme *welto*



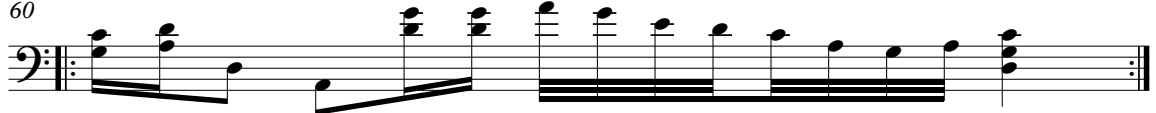
58 Danse-exemples d'improvisations figuratif avec Gamme & Accords *welto*



59 Danse-exemples d'improvisations Dvt figuratif 3 avec Gamme bèlè



60 Danse-exemples d'improvisations Dvt figuratif 3 avec Gamme & Accords bèlè



61 Danse-exemples d'improvisations abstraction 2 avec Gamme bèlè



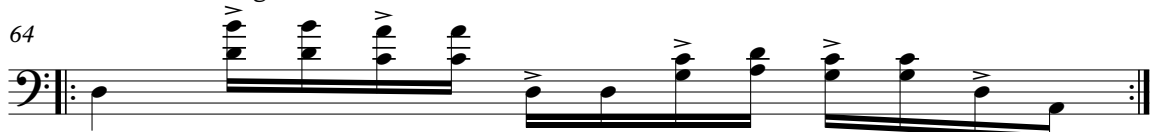
62 Danse-exemples d'improvisations abstraction 2 avec Gamme & Accords bèlè



63 Phases-Pi tak figuratif avec Gamme bèlè



64 Phases-Pi tak figuratif avec Gamme & Accords bèlè



65 Phases-Pi tak Dvt figuratif 1 avec Gamme bèlè



66 Phases-Pi tak Dvt figuratif 1 avec Gamme & Accords bèlè



67 Phases-Pi tak abstraction 1 avec Gamme bèlè



68 Phases-Pi tak abstraction 1 avec Gamme & Accords bèlè

69 Phases-Blip figuratif avec Gamme *welto*70 Phases-Blip figuratif avec Gamme & Accords *welto*

71 Phases-Blip Dvt figuratif 1



72 Phases-Blip abstraction 1 avec Gamme bèlè



Formules mélorythmiques Chap.5

V.3 Créer pour aboutir à la basse bèlè

♩ = 60

73 Rythme de base - figuratif avec Gamme *welto*



Rythme de base - Dvt figuratif 5 avec Gamme *welto*



Rythme de base - Abstractions 6 avec Gamme *welto*



Danse-exemples d'improvisations figuratif avec Gamme *welto*



Danse-exemples d'improvisations Dvt figuratif 3 avec Gamme *welto*



Danse-exemples d'improvisations abstraction 2 avec Gamme *welto*



Phases-Pi tak figuratif avec Gamme *welto*

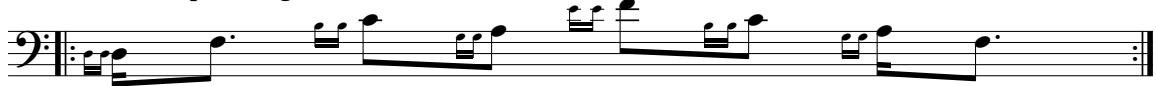
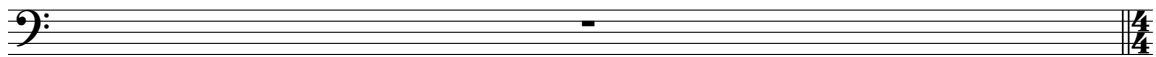


Phases-Pi tak Dvt figuratif 1 avec Gamme *welto*



Phases-Pi tak abstraction 1 avec Gamme *welto*Phases-Blip figuratif avec Gamme *welto*

Phases-Blip Dvt figuratif 1

Phases-Blip abstraction 1 avec Gamme *welto*

Rytme de base

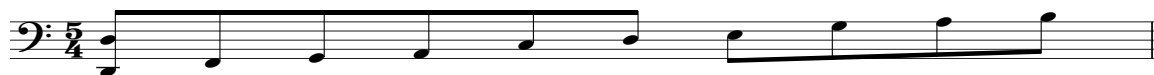
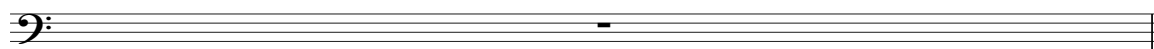
Danse-exemple d'improvisation



Phases-Pi tak

Phases-Blip



Gamme bèlè*Accords bèlè état fondamental**Renversement 1**Renversement 2**Gamme wèlto**Accords wèlto*

Bibliographie

Ouvrages et articles généraux

- Ardanu, Nathalie. 2021. « Le Bèlè, catégories de genres et genres de pratiques ».
- Blou, Léna. 2005. *Techni'ka, Recherches sur l'émergence d'une méthode d'enseignement à partir des danses Gwo-ka*. Jasor. Vol. 1. Guadeloupe.
- Césaire, Aimé. 1956. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Présence africaine.
- Chivallon, Christine. 2012. « L'assertion d'un moment colonial ou la répétition de la scène primordiale ». In *L'esclavage du souvenir à la mémoire. Contribution à une anthropologie de la Caribbe*, Karthala, 226-27. Esclavages. Paris: Karthala.
- Cyrille, Dominique. 1996. « Recherche sur la musique rurale de la Martinique ». These de doctorat, Paris 4.
- Fanon, Frantz. 2015. *Peau noire, masques blancs*. Points.
- Glissant, Édouard, et Patrick Chamoiseau. 2009. « La créolisation et la persistance de l'esprit colonial ». *Cahiers Sens public* n° 10 (2): 25-33.
- Jean-Baptiste, Étienne. 2008. *Matrice Bèlè: les musiques Bèlè de Martinique, une référence à un mode social alternatif*. Fort-de-France, Martinique: Mizik label.
- Jean-Baptiste, Etienne Daniel. 2013. « Filiation musicale, conduites de déni en Outremer français d'Amérique : le Bélia funéraire des obsèques d'Aimé Césaire ». These de doctorat, Paris, EHESS.
- Labat, Jean-Baptiste (1663-1738) Auteur du texte. 1724. *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique. Tome I*. La Haye.
- Lähdeoja, Otso, Benoît Navarret, Santiago Quintans, et Anne Sèdes. s. d. « La guitare électrique comme instrument augmenté et outil de création musicale », 12.
- Lockel, Gérard. 2011. *Gwo-ka modèn: histoire*. France.
- Sat, Bruno. 2020. « Statues de Schœlcher brisées en Martinique : réflexion avec deux spécialistes de l'esclavage ». *Outre-mer la 1ère*, 2020. <https://la1ere.francetvinfo.fr/statues-schoelcher-brisees-martinique-reflexion-deux-specialistes-esclavage-838076.html>.
- Vaity, Simone. 2016. « La question de la modernité dans l'art bèlè martiniquais ». These de doctorat, Antilles.

Science de l'éducation

Bartók, Béla. 2017. « Les chants populaires de Hongrie [1928] ». In *Écrits*, édité par Philippe Albèra et Peter Szendy, 157-63. *Écrits, entretiens ou correspondances*. Genève: Éditions Contrechamps.

———. s. d. *Écrits*. Contrechamps. Paris. Consulté le 13 mai 2021.

Caffarella, Rosemary, et Judith M. O'Donnell. 1988. « Research in Self-Directed Learning: Past, Present and Future Trends ». In *Self-Directed Learning: Application and Theory*, Self-directed learning: Application and theory, 65-97. Athens GA: Huey B. Long and Associates.

Carré, Philippe, André Moisan, et Daniel Poisson. 2010. *L'autoformation. Perspectives de recherche*. Formation et pratiques professionnelles. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France.

Célestin, Freinet. 1992. *Essai de psychologie sensible*. Paris: Delachaux & Niestlé.

Develay, Michel. 1992. *De l'apprentissage à l'enseignement : pour une épistémologie scolaire* /. Éditions ESF, . <https://eduq.info/xmlui/handle/11515/6905>.

Galvani, Pascal. 1991. *Autoformation et fonction de formateur. Des courants théoriques aux pratiques de formateurs, les Ateliers Pédagogiques Personnalisés* -. Chronique Sociale. Lyon.

Giordan, André, et Gérard De Vecchi. 1987. *Les origines du savoir, des conceptions des apprenants aux concepts scientifiques*. Actualités pédagogiques et Psychologiques. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.

Lèmery, Edmond, et Sylvain Hannebique. 2002. *Tâtonnement expérimental et pédagogie Freinet | Coop'ICEM*. ICEM. Pratiques & Recherches 35.

Merieu, Philippe. 1995. « L'autoformation », Iota+ (Service d'appui et de liaison des Ateliers de Pédagogie personnalisée), , n° 17 (1996): 5.

Piaget, Jean. 1977. *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*. 9ème.

Mots clés : Basse électrique, Bèlè, constructivisme, création, abstraction, ethnocentrisme, musique, danse, Martinique

Résumé

Le Bèlè constitue un écosystème en constante évolution et dont il est nécessaire de consigner les principes qui le caractérisent par théorisation en vue d'une transmission fidèle qui lui permettra d'entrée dans l'univers de la mondialisation et d'y survivre véritablement. Ce travail de recherche présente le cheminement de mon processus d'autoapprentissage effectué pour répondre à des besoins de jouer le Bèlè sans le dénaturer et en respectant ses principes structurants qui le fondent. Il interroge les modalités de transmission et d'apprentissage rationnelles dans le bèlè ainsi que l'intégration des instruments dits « modernes », comme la basse électrique. Les expérimentations effectuées font converger les notions d'autoformation et de création qui mettent en exergue la singularité du Bèlè portée par l'abstraction.