

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

7 | 1994
Esthétiques

Sully CALLY. *Musiques et danses afro-caraïbes : Martinique*

Gros-Morne : Sully Cally/Lézin, 1990

François Borel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1458>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1994

Pagination : 270-272

ISBN : 2-8257-0503-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

François Borel, « Sully CALLY. *Musiques et danses afro-caraïbes : Martinique* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1458>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Tous droits réservés

Sully CALLY. *Musiques et danses afro-caribes : Martinique*

Gros-Morne : Sully Cally/Lézin, 1990

François Borel

RÉFÉRENCE

Sully CALLY. *Musiques et danses afro-caribes : Martinique*. Gros-Morne : Sully Cally/Lézin, 1990. – 221 p. ISBN 2-95045-77-03.

- 1 Depuis une dizaine d'années, l'histoire de la musique traditionnelle et populaire des Petites Antilles francophones, notamment de la Martinique, a fait l'objet de nombreuses publications de la part de ressortissants et ressortissantes de ces îles et d'ethnomusicologues français et nord-américains. Mais à notre connaissance, il n'y a guère que l'ouvrage de Monique Desroches et celui dont il est question ici qui soient consacrés exclusivement à la musique de la Martinique et à ses instruments traditionnels et populaires.
- 2 Etant lui-même musicien, danseur et chanteur, Sully Cally a décidé d'apporter sa propre contribution en remontant aux sources africaines de la musique martiniquaise et d'effectuer un travail en profondeur dans les zones rurales de l'île.
- 3 Précédé d'un bref historique de l'esclavage et de la culture afro-antillaise qu'il a engendré, l'ouvrage débute par le chapitre « Classification des principaux instruments à percussion », dans lequel l'auteur passe en revue les tambours à membrane afro-caribes : le *djouba dit bèlè*, dont la construction fait l'objet d'une description détaillée, le *tambour bambou*, le tambour sur cadre circulaire appelé *tambour dibass* et le tambour à double membrane *tanbou dé bonda*. Puis sont présentés d'autres tambours de diverses provenances qu'on rencontre aussi à la Martinique : le *n'goka* de la Guadeloupe, suivi d'une liste des musiciens représentatifs de cet instrument, le *steel-band* de Trinidad et les tambours *bata* de Cuba. Enfin, l'auteur poursuit avec la description d'autres types d'instruments qui vont de la paire de *ti-bwa* (bâtons percutants) à la flûte de bambou.

- 4 Le deuxième chapitre présente les « Danses et manifestations rurales de la Martinique » et s'ouvre sur la danse de lutte *agia*, avec ses origines, ses modalités d'exécution et les textes des chansons qui l'accompagnent. Suit la danse *bèlè* ou *bel-air*, terme qui ne qualifiait autrefois qu'une chanson de la classe dominante, mais qui désigna par la suite le genre et l'ensemble chant-*ti-bwa*-tambour. La chorégraphie de cette danse fut influencée par le menuet, le quadrille et la contre-danse alors que les pas restèrent purement africains. Le *bélia* (« *bel y a* ») commémore l'abolition de l'esclavage (1848) et encourage l'action, tandis que le *ting-bang* n'est dansé statiquement qu'avec les bras et que le *kanigwé* est une danse commandée par un chanteur. La danse du *mayombé* (Congo) accompagne les travaux des champs, tout comme l'*assotè* ou *coup de main* et la *vwa bef*, accompagnant les travaux avec les boeufs. Cependant, comme le *chalbari* (« charivari ») lors d'un mariage, la plupart de ces danses ont aujourd'hui disparu.
- 5 Ce que l'auteur appelle « Le folklore euro-antillais » (chap. 3) est « le résultat du syncrétisme de deux cultures, l'africaine et l'européenne » (p. 97). Il s'est concrétisé par une des plus connues des danses antillaises, la *biguine*, dont l'origine remonterait au XIX^e siècle en Louisiane et dont le nom proviendrait de l'anglais *to begin*, « commencer ». Cette danse, ainsi que la mazurka, la polka et le quadrille, fait l'objet d'une description détaillée, dans laquelle figurent les textes des chansons en créole, le schéma des pas de danse et la musique de quelques-uns des titres les plus connus de ce répertoire.
- 6 Dans le chapitre 4, « Musique et manifestations populaires », sont recensés une bonne partie des titres de chansons créées durant la première moitié de ce siècle, accompagnés de quelques textes et de quelques partitions dont certaines composées par Ernest Léardée. On y trouve également la description de manifestations populaires, telles que la *mizik chouval bwa*, « musique de chevaux de bois », dont l'origine réside dans les fêtes communales où figurait un manège accompagné d'un orgue de barbarie qui fut remplacé progressivement par un orchestre créole. D'autres occasions de fête sont mentionnées : le « dîner dansant », le « punch en musique », le « thé dansant », le « bal antillais » et bien sûr le *zouk*, terme désignant tout d'abord le lieu des fêtes rurales, puis la musique qui anime le bal. La dernière partie de ce chapitre est une « historiographie musicale », en fait la biographie de quelques musiciens et personnages contemporains martiniquais ayant marqué la musique populaire de la Martinique. L'ouvrage se termine par une annexe dans laquelle sont recensés de nombreux disques (disponibles sur le marché ?) sur lesquels figurent l'un ou l'autre des genres présentés dans l'étude ; y figure aussi un tableau de type arborescent faisant la synthèse de ces genres, ainsi qu'un petit lexique, une modeste bibliographie et une courte conclusion.
- 7 Malgré son style pittoresque, ses nombreuses illustrations (dessins, photographies noir/blanc et couleurs) et références à des musiciens du cru, ce livre sympathique manque trop nettement de rigueur et de précision pour être considéré comme un « document de référence culturelle, historique et social (*sic*) » (p. IV de couverture). Les quelques allusions à l'Afrique sont par exemple particulièrement fantaisistes : « Le tambour est un instrument que l'on retrouve sous diverses formes dans certaines musiques du monde mais son origine reste l'Afrique » (p. 14) ; ou bien : « Le tambour *djouba* est originaire de l'ouest du Nigéria ex-Dahomey, c'est un instrument religieux et plus que sacré nommé « National-djouba » de l'ethnie Fon » (p. 18) ; on peut se demander où l'auteur est allé chercher ces renseignements, car le terme *djouba* est absent de toute nomenclature sur les tambours des Fon ; ou encore : « un tronc frappé à l'aide de « *ti-bwa* », peut être l'ancêtre des tambours à fente que l'on retrouve en Afrique et dans l'océan Indien, tronc

d'arbre creusé ayant une fente sur le côté. » Les tambours à fente d'Afrique seraient-ils originaires des Antilles ? Plus loin (p. 19), on trouve la note : « Zaca : de l'ethnie Acaza de la région Dahomey Congo » (?). En outre, dans son acharnement à découvrir une origine africaine aux instruments, l'auteur suppose que l'appellation du tambour guadeloupéen *n'goka* ou *gros-ka* provient d'une déformation de *n'goma*, terme bantou désignant de nombreux tambours à membrane (p. 30). Ce faisant, il tend à mettre en doute le nom de « gros-quart », un tonneau unanimement admis comme ayant donné naissance au tambour sur le modèle duquel il est construit. De plus, le terme *rara* (p. 210) n'est pas « un adjectif yoruba désignant quelqu'un de simple d'esprit », mais plutôt la déformation du nom Allada (ville de la République du Bénin), devenu avec le temps et la francisation du Dahomey, « Ardres », « ardra », puis « arada », « arara » et « rara ». Enfin, le terme espagnol *cimarron* ne veut pas dire « sauvage », mais bien « cheval (ou esclave) échappé ».

- 8 On regrettera aussi que les textes en créole n'aient pas été traduits systématiquement et que le découpage des chapitres ne soit pas toujours cohérent.
- 9 Ces lacunes sont probablement dues au fait que Cally a publié ce livre lui-même, qu'il n'a pas eu l'occasion de consulter d'autres ouvrages sur le même sujet (comme en témoigne la bibliographie) et qu'il n'a pas pu bénéficier de l'assistance d'un éditeur scientifique.

BIBLIOGRAPHIE

DESROCHES Monique, 1989, *Les instruments de musique traditionnelle (Martinique)*. Fort-de-France : Bureau du Patrimoine, Conseil régional de la Martinique. 87 p.