

Apport de l'étude de la performance à la compréhension d'une pratique musicale

Marie-Hélène Pichette

Volume 9, 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005898ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005898ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (print)

1916-7350 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pichette, M.-H. (2011). Apport de l'étude de la performance à la compréhension d'une pratique musicale. *Rabaska*, 9, 135–143. <https://doi.org/10.7202/1005898ar>

Article abstract

Gwoka music of Guadeloupe consists of three inseparable elements : singing, drum and dance. To try to understand this musical practice, the ethnomusicologist cannot limit himself to an analysis of the sound structure, but must consider all the elements which surround the musical practice such as the context, the dance and the participation of the public. The study of *gwoka* as performance illustrates the interaction between these diverse constituents.

Apport de l'étude de la performance à la compréhension d'une pratique musicale

MARIE-HÉLÈNE PICHETTE

Université de Montréal

La Guadeloupe, île des Antilles françaises, compte parmi l'une des destinations touristiques de choix de la région des Caraïbes. Recherche de soleil, pratique d'activités nautiques, dépaysement pendant les saisons froides sont souvent les raisons qui attirent les étrangers dans cet endroit paradisiaque. Pour ma part, ce fut une participation imprévue à un séminaire d'ethnomusicologie qui m'y a menée en juillet 2007 et, à la manière des danseuses qui entrent dans la ronde à l'appel du tambour *ka*, c'est ce même appel qui m'a incitée à m'intéresser à la musique *gwoka*.

Pour une problématique adaptée au *gwoka*

Mes études m'ont appris que le choix d'un sujet de recherche et de sa problématique ne se décide pas à la légère. C'est une décision bien informée, longuement réfléchie et profondément ressentie. S'il est parfois idéal d'avoir une idée de départ, on m'a souvent répété qu'il faut d'abord être à l'écoute du terrain, ouvert à ce qu'il veut livrer. C'est lui qui aidera à préciser l'angle de recherche, qui dictera même l'approche à utiliser. Il révèle parfois des richesses insoupçonnées...

2007 – Une première visite en Guadeloupe lors du séminaire d'ethnomusicologie caribéenne et du Festival de *gwoka* m'expose à une variété de pratiques musicales. D'abord, les chants de marins, à l'honneur au début de la manifestation où chanteurs bretons et désiradiens (habitants de l'île de la Désirade) présentent leurs chants et participent à des débats. Puis, quadrille et *bèlè*, deux autres pratiques musicales, se succèdent sur la scène du Festival de *gwoka* ; musiciens et danseurs de Martinique, de Guadeloupe et de Sainte-Lucie (entre autres îles) présentent leur tradition. Mais c'est le *gwoka* qui attire mon attention de par la variété des prestations : ballets chorégraphiés, prestations scéniques et groupes hors scène. Quelle est cette pratique musicale ? Pourquoi les représentations scéniques diffèrent-elles tant de ce que l'on voit hors scène ? Ne peut-on représenter la musique telle qu'elle se retrouve dans un cadre habituel ? C'est en me questionnant sur l'authenticité

des représentations d'une pratique musicale que je termine cette première incursion dans le monde du *gwoka*.

2008 – Terrain prolongé où je cherche à comprendre comment la pratique musicale *gwoka* se transforme d'un contexte traditionnel à un contexte de festival. Immersion dans la musique *gwoka* : observation de cours, participation à des ateliers, fréquentation de soirées *léwòz* et d'autres manifestations culturelles. C'est lors des nombreux entretiens avec des facteurs d'instruments, des danseurs et des musiciens qu'une question simple, mais combien importante surgit : de quoi parle-t-on ? D'autres questions fusent. N'existe-t-il aucun consensus autour du *gwoka* guadeloupéen quant à sa base traditionnelle ? Pourquoi ce besoin de réclamer l'authenticité du *gwoka* selon les régions ? Comment donc évaluer les changements dans une pratique musicale sans véritable point de départ ? La thèse prend alors un nouveau tournant : il faut d'abord chercher à définir le *gwoka* guadeloupéen. Quelle est donc cette pratique musicale traditionnelle dont tous parlent et qui soulève autant de passions ?

2009 – Année d'analyses, de réflexions, de conférences sur l'avancement de la recherche. Loin du terrain, avec du recul, je constate deux choses essentielles : la musique *gwoka* se comprend mieux lorsqu'on la voit et les divers éléments qui la composent ne peuvent s'étudier séparément. Je dois adopter une approche qui permettra l'analyse de la pratique musicale dans son ensemble : la performance.

La performance, un choix incontesté

La performance est un processus par lequel tout un événement musical se crée. Elle comprend les éléments extra-musicaux qui accompagnent l'objet sonore et elle évolue au fil des prestations. Elle n'est donc pas seulement musique, « elle est aussi mise en scène, chorégraphie, rite, cérémonie, festival. Elle compte sur l'interaction entre les participants et le comportement musical, verbal ou gestuel du public et, en plus de la musique, elle possède un lieu, un temps précis et un contexte¹ ». Tel que le précise Gerard Béhague, « idéalement donc, l'étude de la performance musicale en tant qu'événement et processus et celle des pratiques et produits qui en résultent devraient se concentrer sur la musique et les comportements extra-musicaux des participants (interprètes et public), les interactions sociales, la signification de ces interactions pour les participants et les règles et les codes de performance définis par la communauté pour une occasion ou un contexte

1. Marie-Hélène Pichette, « Comprendre le *gwoka* guadeloupéen par la performance », dans *Territoires musicaux mis en scène*, sous la direction de Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 314.

précis² ». L'étude de la performance s'avère ainsi une façon d'étudier une pratique musicale en allant au-delà de l'objet sonore.

Bien que conscients que toute pratique musicale ne se limite pas au son, les ethnomusicologues reconnaissent depuis peu l'importance de la performance dans l'analyse d'une pratique musicale. Au début des années 1960, l'anthropologue Alan Merriam en avait déjà exposé la nécessité dans son modèle d'analyse préconisant l'étude du son, du concept et du comportement, ce dernier élément s'attardant à des aspects de performance dont la façon de jouer, de chanter et la gestuelle³. De son côté, l'ethnomusicologue Mantle Hood avait prôné les mérites de la bi-musicalité, cette pratique où la performance est au cœur de l'apprentissage⁴. En encourageant l'ethnomusicologue à apprendre à interpréter la musique étudiée, il devient davantage possible d'en comprendre les subtilités et par le fait même de s'intégrer peut-être plus facilement à la communauté fréquentée. Ces méthodes mettaient certes de l'avant des éléments autres que le son proprement dit, mais sans nécessairement les intégrer dans une analyse formelle de la pratique musicale.

C'est dans les années 1980 que l'ethnomusicologue Regula Qureshi a réussi à montrer concrètement « comment le contexte est indispensable à la compréhension de la structure musicale et que ce sont précisément ces éléments extra-musicaux propres à la structure musicale qui donnent le pouvoir à la musique d'affecter son contexte à son tour⁵ ». Par le biais d'outils adaptés – le vidéographe (diagramme donnant un aperçu visuel de la prestation) et le vidéogramme (tableau montrant l'interaction entre le public et les musiciens) – « son étude de la musique *qawwali* a révélé que l'analyse de l'interaction avec le public était essentielle dans la compréhension de cette pratique musicale⁶ ». Sur cette lancée, en 2008 l'ethnomusicologue Monique Desroches a apporté à cette analyse de la performance les concepts de co-texte – tout élément créé par la performance – et de signature singulière, ces traits spécifiques à un groupe, discernables par l'analyse des éléments externes à l'objet sonore⁷. C'est une fusion de ces approches, favorisant la prise en compte de tout ce qui entoure une pratique musicale, que je privilégie

2. Gerard Béhague (dir.), *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*, Westport-London, Greenwood Press, 1984, p. 7.

3. Alan P. Merriam, *The Anthropology of music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

4. Mantle Hood, « The Challenge of "Bi-musicality" », dans *Ethnomusicology*, vol. 4, n° 2, mai 1960, p. 55-59.

5. Regula Burckhardt Qureshi, *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, Context and Meaning in Qawwali*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. xiv.

6. Pichette, *op. cit.*, p. 322.

7. Monique Desroches, « Entre texte et performance : l'art de raconter », *Cahiers d'ethnomusicologie* 21, 2008, p. 103-114.

dans l'étude du *gwoka*. Mais pour bien en saisir la pertinence, il faut d'abord comprendre ce qu'est le *gwoka*.

Le *gwoka*, trois composantes et un terrain

Le *gwoka* est une des nombreuses traditions musicales de la Guadeloupe. Issu de la trop longue histoire de l'esclavage et longtemps dénigré, il est maintenant de toutes les occasions : fêtes de communes, mouvements de revendication, festival de *gwoka*, concerts, ballets folkloriques, milieux touristiques. « Toutefois, aux yeux des locaux, le moment privilégié de son interprétation demeure, sans contredit, la soirée *léwòz*⁸ », cette soirée de réjouissance où les anciens esclaves se rassemblaient à la quinzaine pour fêter au son du tambour.

L'origine du terme n'est pas confirmée, mais il semblerait que le mot *gwoka* provienne des mots français « gros quart ». À l'origine, les tambours auraient été creusés dans des troncs d'arbres à la manière des tambours africains connus des esclaves. En Guadeloupe, le bois se faisant plus rare et plus difficile d'accès, les esclaves auraient commencé à recycler les tonneaux de salaison utilisés pour transporter les viandes. Sur ceux-ci, ils auraient posé une peau de chèvre pour en faire un tambour. Par la suite, le terme « gros quart » aurait été créolisé pour devenir « *gwoka* ».

Le *gwoka* se compose de trois éléments indissociables l'un de l'autre : le chant, le tambour, la danse. Toute pièce *gwoka* possède une forme responsoriale et se base sur l'un des sept rythmes reconnus : *toumblak*, *graj*, *léwòz*, *kaladja*, *woulé*, *padjanbèl*, *menndé*. Lors d'une prestation dite traditionnelle dans une soirée *léwòz*, les interprètes sont installés sous une tente, à l'abri des intempéries, alors que le public forme un demi-cercle devant eux. Les chanteurs, en arrière-plan, se partagent des micros alors que les joueurs de tambour ou *tanbouyés* sont installés à l'avant. Deux d'entre eux sont assis à califourchon sur leur tambour, la peau devant, alors qu'un autre, placé entre les deux, est assis sur un tabouret ou une chaise, le tambour légèrement incliné entre les jambes. Ceux qui voudront danser le feront dans l'espace créé par le demi-cercle de la foule, devant les *tanbouyés*. Il y aura aussi, parmi les membres du chœur, des joueurs de *chacha*, ces hochets faits de Calebasses remplies de graines. Ils exécuteront un motif répétitif, différent de ceux des tambours, pendant toute la durée de la pièce.

8. Pichette, *op. cit.*, p. 316.



La disposition des interprètes

Le chanteur soliste et le chœur sont installés derrière les *tanbouyès* alors que la danseuse se place devant le *makè* (soirée *léwòz* de Kan'nida, Cavanière).

Source : photographie de Laurent de Bompuis, 2006

(*Rèpriz*, Centre régional de musiques et danses traditionnelles et populaires de la Guadeloupe)



La ronde de la soirée *léwòz*

La foule forme un demi-cercle devant le groupe d'interprètes au 24^e Festival Gwoka de Sainte-Anne.

Source : photographie de Laurent de Bompuis, 2011

(*Rèpriz*, Centre régional de musiques et danses traditionnelles et populaires de la Guadeloupe)

Le chanteur soliste commencera la pièce en entonnant un couplet en créole sur l'un des sept rythmes. Il invitera ensuite le chœur, composé d'hommes et de femmes, le plus souvent les gens du public, à chanter le refrain et parfois même à frapper des mains. L'alternance entre le soliste et le chœur se prolongera pendant presque toute la pièce, selon le désir du soliste. Après quelques échanges et lorsque le soliste sera satisfait de la qualité du chant, il invitera les *tanbouyés* à les accompagner. Ils exécuteront tous le rythme choisi par le chanteur soliste. Deux des *tanbouyés*, les *boulas*, auront la difficile tâche de répéter le même rythme (avec tout ce que cela implique quant à la vitesse, la qualité sonore et la dextérité) pendant toute la durée de la pièce, durée qui peut facilement se situer entre cinq et vingt minutes selon l'ambiance, la quantité et la qualité des danseurs. Après s'être assuré que les *boulas* maîtrisent bien le rythme, le *tanbouyé* du milieu, le *makè*, commencera une improvisation. Il ponctuera d'abord les paroles du chanteur soliste, improvisera en solo lorsque le chant s'arrêtera puis, dès qu'un danseur ou une danseuse entrera dans la ronde, marquera ses pas en ne le quittant jamais des yeux. Le rôle principal du *makè* étant de marquer les pas des danseurs, dès que l'un d'entre eux s'aventure dans la ronde, il doit marquer ses pas,



Une danseuse et un marqueur

La danseuse et le *makè* maintiennent une communication constante pendant la performance, le *makè* reproduisant au tambour les pas de la danseuse (soirée *léwòz* à Sainte-Rose).

Source : photographie de Laurent de Bompuis, 2010
(*Rèpriz*, Centre régional de musiques et danses traditionnelles et populaires de la Guadeloupe)

que le chanteur ait terminé de chanter ou non. Le danseur ou la danseuse dansera toujours en solo, exécutant une série de pas devant le *makè*. On dit que si les deux sont en harmonie, ils entreront dans une sorte de symbiose, de communion. Les danseurs se succéderont ainsi devant le *makè* jusqu'à ce que le chanteur soliste, le *makè* ou le danseur mette fin à la pièce.

En plus de ce déroulement bien précis, les interprètes de *gwoka* sont soumis à une codification rigoureuse, tel que l'expriment les nombreux informateurs. En principe, une soirée *léwòz* devrait comprendre chacun des sept rythmes au moins une fois pendant la soirée. Ensuite, la *rèpriz*, une sorte de cadence ou une formule rythmique préétablie, est un élément essentiel de chacune des composantes. Elle est particulièrement importante au niveau de la danse et du marquage. Par exemple, un danseur ne peut entrer dans la ronde qu'à la *rèpriz* exécutée par le *makè*. Ces codifications, et plusieurs autres encore, s'apprennent ; elles ne sont pas écrites.

Le terrain s'avère essentiel dans l'étude d'une telle musique. À vrai dire, puisque les sources écrites sur le *gwoka* sont à peu près inexistantes, ce sont les tenants de la tradition qui deviennent des sources essentielles, ces personnes qui, par leur expérience et leur âge, semblent détenir l'essence des traditions orales guadeloupéennes. C'est donc en côtoyant ces personnes détentrices de savoir, en pratiquant le tambour ou la danse, en questionnant, en vivant la culture *gwoka*, bref en faisant du terrain qu'il devient possible non seulement de réellement tenter de comprendre la pratique musicale, mais surtout de constater l'importance de la performance.

Une meilleure compréhension d'une pratique unique

Le terrain a révélé que, pour tenter de bien comprendre le *gwoka*, il faut s'attarder à l'analyse de la pratique musicale en tant que performance. Pour ce faire, ce sont les méthodes de Qureshi et de Desroches, telles que citées plus haut qui s'avèrent les plus efficaces. L'analyse s'articule donc en quatre temps qui me semblent essentiels pour bien saisir la dynamique d'une pratique musicale.

Dans un premier temps, je m'intéresse au contexte, le contexte guadeloupéen. L'île, son peuplement, son passé esclavagiste, le militantisme de ses habitants sont autant d'éléments qu'il faut connaître pour en venir à saisir toute la dimension du *gwoka*. C'est grâce à l'histoire de l'île qu'il devient plus facile de comprendre comment ses nombreuses pratiques musicales si variées ont survécu et vivent encore aujourd'hui. Chants de labour, chants de veillée, quadrille sont autant de traditions musicales qui composent le visage de la Guadeloupe. Enfin, des organismes comme le Centre *Rèpriz*, ce centre régional de musiques et danses traditionnelles et

populaires de la Guadeloupe, travaille à la diffusion et à la promotion de toutes ces traditions.

La deuxième partie de l'étude s'attarde à la pratique musicale, le *gwoka*. C'est en expliquant le passé du *gwoka*, ses origines plus ou moins confirmées et son évolution qu'il devient possible de saisir ce qu'il représente aujourd'hui. Musique de tradition, musique de résistance, ou tradition de résistance ? De tels questionnements animent ma réflexion. Il s'agit ensuite de définir le *gwoka* : d'où provient le terme, qu'est-ce qui constitue ses trois composantes indissociables (chant, tambour, danse), à quel niveau et comment s'effectue la transmission des savoirs, que contient son répertoire, comment est-il structuré, qui en sont les principaux représentants ? Enfin, les lieux de performance privilégiés tels le Festival de *gwoka*, mais surtout la traditionnelle soirée *léwòz* s'avèrent des scènes importantes de transmission et de valorisation des savoirs.

Les deux parties suivantes entrent au cœur de l'analyse d'abord par la structure sonore. Il s'agit de transcrire musicalement deux ou trois pièces représentatives du répertoire traditionnel *gwoka* en y incluant le texte et sa traduction française. Une analyse en profondeur suivra au sujet des éléments vocaux, instrumentaux, rythmiques, mélodiques et structurels. Bien que je sache qu'une telle analyse ne suffit pas pour bien comprendre le *gwoka*, je crois, comme Qureshi, qu'elle est tout de même essentielle pour en maîtriser certains éléments de base. Vient ensuite l'analyse de la performance ou de l'événement, la soirée *léwòz*. Les outils développés par Qureshi – le vidéographe et le vidéogramme – et adaptés à l'analyse en cours serviront à exposer ce qui se passe pendant une prestation *gwoka* traditionnelle et à en illustrer le dynamisme, l'interaction entre tous les musiciens et le public. Les lieux, la danse, la gestuelle, l'interaction, les codes, les attentes du public sont autant d'éléments à prendre en considération dans cette analyse de la performance. Une attention toute particulière se dirige également vers le contexte, concept développé par Desroches, représenté ici par cette relation *makè-dansè* où quelque chose se crée entre les deux interprètes. Ce concept s'avère particulièrement intéressant dans le cas du *gwoka* puisque cette relation danseur-marqueur est un élément clé d'une performance réussie.

C'est en montrant l'interaction entre les quatre temps de cette analyse que l'étude de la performance permettra de mieux comprendre le *gwoka* guadeloupéen.

* * *

2010/2011 – C'est à force de réflexions, de terrains supplémentaires, d'entretiens toujours aussi passionnants et fructueux que le choix de la

méthode retenue se confirme. J'en suis convaincue, il est impossible d'étudier le *gwoka*, pratique musicale aux trois composantes, sans prendre en considération tous les éléments qui entourent sa structure sonore. Qui plus est, les intervenants semblent être de mon avis : pour la majorité d'entre eux, le *gwoka*, c'est l'âme de la Guadeloupe ; comment alors étudier ce qui constitue l'essence d'un peuple en se limitant à une seule composante ? Les Guadeloupéens me l'ont bien montré, le *gwoka* n'est pas simplement une musique, c'est un mode de vie et, pour le comprendre, il faut en explorer les diverses facettes. L'étude de la performance est donc un premier pas dans cette démarche.