



HAL
open science

Musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIXème siècle (1802-1902) : expression d'une identité culturelle créolisée ?

Ethel Petit

► To cite this version:

Ethel Petit. Musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIXème siècle (1802-1902) : expression d'une identité culturelle créolisée?. Linguistique. Université de Limoges, 2022. Français. NNT : 2022LIMO0038 . tel-04123696

HAL Id: tel-04123696

<https://theses.hal.science/tel-04123696>

Submitted on 9 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Limoges

ED 612 - Humanités

Espaces Humains et Interactions Culturelles- EA 1087

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges

Arts, Lettres, Langues- Spécialité Langues et Littératures- mention Littératures comparées

Présentée et soutenue par
Ethel PETIT

Le 9 juin 2022

**Musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et
franco-créolophone au XIX^e siècle (1802-1902) :
expression d'une identité culturelle créolisée ?
TOME 1**

Thèse dirigée par Cécile BERTIN-ELISABETH, Professeure des Universités

JURY :

Président du jury

M. Dominique BERTHET, Professeur des Universités, CRILLASH-CEREAP,
Université des Antilles

Rapporteurs

M. Raphaël CONFIANT, Professeur émérite, CRILLASH, Université des Antilles

M. Nicolas DARBON, Maître de Conférences-HDR, CRILLASH, Université d'Aix-
Marseille

Examinatrice

Mme. Natasha UECKMANN, Maître de conférences-HDR, Université Martin Luther de
Halle-Wittenberg

Directrice de thèse : Cécile BERTIN-ELISABETH, Professeure des Universités, EHIC,
Université de Limoges

Dédicace

Je dédie cette thèse à tous les artistes se consacrant à leur art malgré les difficultés.

Épigraphe

« Pour connaître un pays, les us et coutumes de ses habitants, il faut abandonner toutes idées préconçues, oublier ses propres habitudes et par-dessus tout parler la langue des gens que l'on souhaite observer. Agir autrement, c'est voyager alors comme une malle ou un carton à chapeaux ».

Louis Moreau Gottschalk

Remerciements

À ma mère Rose-Lyne, à mes frères Patrice, Benjamin et Julien et à mon oncle Renaud pour leurs conseils et leur présence indéfectible.

À ma très chère Odile, amie qui est là dans les moments les plus sombres comme dans la joie.

Aux ami.es, celles et ceux de toujours, les nouvelles et nouveaux rencontrés par le biais de cette thèse, les proches, comme ceux de passage. Une pensée particulière au Dr. Roseline Armange.

À ma directrice Cécile Bertin-Elisabeth, pour avoir accepté de me suivre et pour ses précieux conseils, et dont le prénom est ô combien évocateur dans la démarche de cette thèse.

À Mme Grizel Hernández, toujours présente malgré la distance.

À Mesdames Vincourt, Rose-Héloïse, Sainte-Rose et Monsieur Joseph pour leur soutien et leur amitié.

À Madame Corbin, Messieurs Lambourdière et Manyri pour leurs conseils avisés et leur bienveillance, ainsi qu'au personnel de l'IUT de la Martinique.

Aux membres du CRILLASH, camarades doctorants et professeurs qui, par leurs conseils et approches, m'ont donné les outils nécessaires.

Au personnel de la Bibliothèque Universitaire de Schœlcher, en particulier de l'Espace Caraïbe, à Mesdames Cléodon et Simphor.

Au personnel des Archives territoriales de la Martinique, en particulier Monsieur Meslien.

Au personnel de la Bibliothèque de la Fondation Clément, en particulier à Mme Chomerau-Lamotte.

Au personnel du Département de musique de la Bibliothèque Nationale de France.

À Monsieur Fabien Guilloux de l'Institut de recherche en musicologie (IREMUS) du CNRS.

Au Professeur Claude Dauphin et à Monsieur Jean-Claude Nazon de la Société de Recherche et de Diffusion de la Musique Haïtienne (SMRDH).

Aux enseignants et au personnel de l'Université de Limoges et du Laboratoire EHIC qui m'ont accueillie malgré une arrivée tardive.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Table des matières

Remerciements.....	4
Droits d’auteurs.....	5
Table des matières.....	6
Table des illustrations	9
Table des tableaux.....	10
Introduction générale	11
Partie I. Musique de salon au XIX ^e : éléments de comparaison dans la Caraïbe insulaire	49
I.1. Musique de salon au XIX ^e siècle : contexte et développement	59
I.1.1. Une pratique des classes privilégiées	59
De l’aristocratie à la bourgeoisie	59
I.1.2. Les Créoles, consommateurs de salon.....	64
I.1.2.1. Les salons et l’Art.....	68
I.1.2.2. L’ascension sociale à travers le salon.....	71
I.1.3. La musique de salon en terre(s) francophone(s) : de la France aux Antilles franco- créolophones.....	74
I.1.3.1. En France	74
I.1.3.2. Haïti	79
I.1.3.3. Les petites Antilles françaises	87
I.1.4. La musique de salon en terre(s) hispanique(s) : de l’Espagne à Cuba.....	90
I.1.4.1. En Espagne	90
I.1.4.2. De l’engouement pour les formes populaires	96
I.1.4.3. À Cuba.....	101
I.2. Musique de salon aux Antilles franco-créolophones et à Cuba au XIX ^e siècle :	
Instrumentation et interprètes.....	106
I.2.1. L’instrumentation dans la musique de salon dans la Caraïbe insulaire.....	111
I.2.1.1. Magasins, facteurs et maisons d’éditions	111
I.2.1.2. Des instruments solistes aux orchestres.....	118
I.2.1.3. La primauté du piano	123
I.2.2. Quelques compositeurs-interprètes phares de la Caraïbe insulaire	125
I.2.2.1. L’empreinte des musiciens européens	125
I.2.2.2. Les compositeurs haïtiens, garants de la « danse nationale ».....	127
I.2.2.3. Les compositeurs cubains : de la contradanza au danzón	129
I.2.2.4. Louis Moreau Gottschalk, le pianiste aventurier	134
I.2.2.5. Quelques compositeurs d’autres îles	139
I.2.3. Les compositeurs et interprètes des Antilles franco-créolophones à (re)découvrir	141
I.2.3.1. La Martinique et la Guadeloupe, terres de musiciens ?.....	141
I.2.3.2. Les familles de musiciens, garants de la tradition	146

I.2.3.3. Des chansons aux orchestres, mélange de styles	150
I.2.3.4. Paris, ville d'édition de partitions et relais de <i>bamboulas</i> et <i>chansons créoles</i>	153
Partie II. La musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX ^e siècle : analyse d'un processus.....	161
II.1. Typologies des danses et musiques aux Antilles franco-créolophones et à Cuba au XIX ^e siècle.....	170
II.1.1. Le complexe générique : une proposition de classification cubaine.....	171
II.1.1.1. D'Argeliers León à Olavo Alén	171
II.1.1.2. Danses et chansons selon Armando Rodriguez Ruidíaz	173
II.1.1.3. Les complexes génériques de Gómez et Ely	175
II.1.1.4. Application du complexe générique dans un cas franco-créolophone	178
II.1.2. La contredanse et ses variantes	180
II.1.2.1. Quadrilles et lanciers	181
II.1.2.2. Le cotillon	182
II.1.2.3. De la contradanza criolla à la danza	184
II.1.3. Les danses d'Europe centrale.....	186
II.1.3.1. Mazurka.....	187
II.1.3.2. Valse.....	187
II.1.3.3. Polka.....	188
II.1.3.4. Autres danses.....	190
II.1.4. Danses et Chansons créoles hispanophones et franco-créolophones de la Caraïbe	191
II.1.4.1. Le danzón	192
II.1.4.2. La habanera	193
II.1.4.3. Du carabinier à la méringue	195
II.1.4.4. Influences africaines : bamboula, biguine et Chanson créole	198
II.2. Un corpus créolisé	210
II.2.1. Présentation du corpus	213
II.2.2. Présentation des œuvres du corpus	216
II.2.3. Récapitulatif de l'analyse des œuvres.....	250
II.2.4. Analyse des paroles des chansons.....	255
II.3. L'art du piano, entre développement technique et esthétique musicale	256
Partie III. La musique de salon dans la caraïbe insulaire hispanophone et franco- créolophone au XIX ^e siècle : une identité culturelle commune créolisée.....	261
III.1. Une créolisation en plusieurs étapes	263
III.1.1. La créolisation dans la musique de salon : entre tradition et modernité.....	267
III.1.2. Un exemple de procédé de créolisation : la Réécriture	272
III.1.3. Aller-Retour ou <i>Ida y vuelta</i> : le cas des <i>Chansons créoles</i> et des <i>bamboulas</i> métropolitaines	275
III.1.3.1. Classification des œuvres présentes sur le site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France	277

III.1.3.2. Présentation succincte de quelques œuvres	284
III.2. La musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX ^e siècle : expression d'une identité culturelle créolisée.....	296
III.2.1. Modèles théoriques pour une identité culturelle.....	296
III.2.1.1. Modèle de García Alonso et Baeza Martín.....	297
III.2.1.2. Proposition d'application du modèle de l'identité culturelle à la musique de salon de la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX ^e siècle	301
III.2.2. Réflexion sur un modèle français de l'identité.....	305
III.2.3. Identité(s) créole(s) ou créolisée(s) ?.....	308
III.2.3.1. L'identification-différenciation : mêmeté et altérité.....	308
III.2.3.2. Prémices du <i>criollismo</i> et régionalisme dans la musique de salon de la Caraïbe insulaire au XIX ^e siècle	311
III.2.4. Musique de salon de la Caraïbe insulaire hispanophone ou créolophone au XIX ^e siècle : une identité musicale rhizome.....	319
III.2.4.1. Musique créolisée ou créole ?.....	319
III.2.4.2. Une identité tout simplement rhizomatique ?	322
Conclusion générale.....	326
Références bibliographiques	335
Rubrique 1 : Méthodologie	335
Rubrique 2 : Dictionnaires et usuels	335
Rubrique 3 : Salons	337
Rubrique 4 : Cultures, créolisations et métissages.....	338
Rubrique 5 : Identités	342
Rubrique 6 : Éléments historiques	343
Rubrique 7 : Références littéraires et théorie littéraire	348
Rubrique 8 : Arts, histoire de la musique et musicologie	349
Glossaire	357
Index	372
Annexes.....	378
Annexe 1. Tableau de classification d'Argeliers León	379
Annexe 2. Tableaux comparatifs des huit complexes selon Gómez et Ely.....	381
Annexe 2.1. Genres présents dans chacun des complexes et zone géographique	381
Annexe 2.2. Caractéristiques de certains complexes propres à la Caraïbe.....	382
Annexe 3. Cellules rythmiques présentes dans la musique créole.....	383
Annexe 4. Partitions du corpus (tome 2).....	384

Table des illustrations

Figure 1 : La Caraïbe de A à Z.....	21
Figure 2 : <i>Salon de Madame Récamier</i> , Francois-Louis Hardy dit Dejuinne, 1826	59
Figure 3 : <i>Annuaire de la Martinique</i> , Taxe au Profit des communes, 1893, p. 199 et 210.	114
Figure 4 : Annonce pour la vente d'un piano, <i>Les Antilles</i> , 1900	117
Figure 5 : <i>Bamboula – Danse des Nègres</i> de Louis Moreau Gottschalk.....	137
Figure 6 : Jan Gerard Palm, à gauche et ses petits-fils Rudolf, John et Jacobo Palm.	140
Figure 7 : Fabre Duroseau jouant du piano avec deux violonistes (probablement ses frères).....	147
Figure 8 : Carte des îles de la Caraïbe.....	148
Figure 9 : La comtesse de Merlin	152
Figure 10 : <i>Ballade Créole</i> , paroles d'Alfred Maille et musique de Louise Boïéri	155
Figure 11 : <i>Madam' Bambou</i> , <i>Chanson créole</i>	156
Figure 12 : Cliché d'Olivier Métra par Ferdinand Mulhier.....	157
Figure 13 : Illustration incluse dans le livre de Cellarius, <i>La danse des salons</i> , 1847	179
Figure 14 : Illustration incluse dans le livre de Cellarius, <i>La danse des salons</i> , 1847.	184
Figure 15 : E. W. Kemble, <i>Dancing in Congo Square</i> , 1886, Louisiane	199
Figure 16 : <i>La Bamboula – Chant nègre</i> de Paul Henrion, 1858	200
Figure 17 : Jean-François Lacour, <i>Bamboula</i> , 1851.....	202
Figure 18 : : Illustration de la partition de <i>Bamboula</i> de Marie-Louise du Fresne de Virel, 1877	230
Figure 19 : Occide Jeanty (assis) et les musiciens du Palais National, 1893	240
Figure 20 : Œuvres de Gla-Bertin présentes à la Bibliothèque Nationale de France	241
Figure 21 : Couverture de la partition <i>Antilles-Polka</i> de Gla-Bertin, 1897	243
Figure 22 : Couverture de la partition <i>L'Éruption de la Montagne Pelée</i> , Marie Boutet, 1903	246
Figure 23 : <i>Le vœux du retour</i> de Louisa Danchin, paroles de G. Feret, 1854.....	288
Figure 24 : Couverture de la partition <i>Ma Martinique</i> de Louis César Désormes.....	292
Figure 25 : <i>Modèle théorique pour une identité culturelle</i> , García et Baeza, 1996.	300

Table des tableaux

Tableau 1 : Corpus des œuvres musicales composées par des Natifs des îles, ayant résidé dans celles-ci ou les évoquant dans les titres de leurs œuvres	32
Tableau 2 : Corpus des œuvres musicales	214
Tableau 3 : Analyse musicale des œuvres instrumentales du corpus	250
Tableau 4: Analyse musicale des œuvres vocales du corpus.....	252
Tableau 5: Œuvres présentées comme des <i>Chansons créoles</i> (titre ou genre musical).....	277
Tableau 6: Autres œuvres avec des genres musicaux retenant le terme « créole » ou des titres évoquant des personnes créoles, ainsi que quelques œuvres citant le mot « Martinique » ...	280
Tableau 7: <i>Bamboulas</i>	281

Introduction générale

Contexte personnel

Cette thèse fait partie d'un cheminement qui a débuté avec la musique, de par la pratique du piano dès le plus jeune âge. Ma mère, professeure de musique et de mathématiques en collège, en jouait de façon régulière. Le Pleyel qui trônait dans le salon a tout de suite trouvé une nouvelle interprète. Les partitions découvertes assez rapidement ont été l'expression d'une aptitude naturelle. Toutefois, pouvoir déchiffrer une partition, comprendre le message qui s'y attache et l'interpréter afin de le transmettre au mieux est un processus complexe qui mérite d'être analysé et développé, ne serait-ce que parce qu'il permet de souligner le lien avec l'évolution historique de la musique. De surcroît, l'étude des partitions offre une « écoute » concrète de ce qui se faisait auparavant au fil de diverses « rencontres ». Elle permet aussi de comprendre les phénomènes musicaux et sociologiques qui se mettent en place et qui peuvent se répéter, quel que soit le pays où l'on vit.

Après l'obtention d'un Baccalauréat Littéraire-Musique, partir effectuer des études de musique, option musicologie, à Cuba, m'a semblé évident. Outre une affinité avec la langue espagnole et le souhait de rester dans la Caraïbe, ce pays évoquait pour moi un véritable exemple de combat pour la souveraineté d'une ancienne colonie. Six merveilleuses années se sont écoulées dans ce pays où la découverte de son espace géographique et culturel ainsi que de sa population a été une formidable expérience de vie. Ce sont surtout les liens entre mon île natale des petites Antilles : la Martinique et cette île des grandes Antilles qui ont fait naître chez moi un véritable étonnement. Comment des îles marquées par des colonisateurs d'aires linguistiques et culturelles différentes pouvaient avoir de telles similitudes ? La population cubaine, avec ses gestes, ses mimiques, parfois son dépit, mais plus souvent son autodérision, me rappelait étrangement celle de la Martinique. La musique aussi résonnait en moi avec divers échos.

En deuxième année d'études, les étudiants devaient passer un examen d'État. Il s'agissait d'effectuer une recherche individuelle sur un thème cubain. Mon choix s'est alors arrêté sur le danzón. Au fil des consultations d'ouvrages et des écoutes d'enregistrements, me sont apparues diverses similitudes avec l'évolution de la biguine. Cela a même été une révélation ! Parallèlement à la création du danzón cubain, les Antilles françaises avaient eu un genre musical

qui évoluait dans les mêmes conditions, et souvent dans le même cadre des salons¹. J'ai néanmoins laissé cette réflexion de côté, le temps de finir mon sujet d'examen qui portait sur la consolidation de l'identité martiniquaise à travers l'étude de la Chanson créole. Je pensais développer cette réflexion après mon cursus cubain. Douze années ont passé avant que cette réflexion ne resurgisse. Un projet d'une reconversion professionnelle après des années d'enseignement de la musique et un séjour d'un an à Paris ont contribué à un changement d'orientation de ma part.

Choix d'étude

Alors que j'effectuais un stage à la Maison de Martinique du Comité Martiniquais du Tourisme, mon tuteur² m'a demandé de rédiger un « livre blanc » sur la musique de la Martinique. Dans un souci de précision quant aux éléments historiques, une visite à la Bibliothèque Nationale de France s'est alors imposée. La découverte de partitions traitant de l'île de la Martinique et datées du XIX^e siècle m'ont permis de combler un vide qui existait jusqu'alors, me motivant d'autant plus à rédiger une thèse sur ce thème. La frustration ressentie, en tant que professeure, de ne pas connaître un pan de l'histoire musicale de mon île d'origine trouvait là une ouverture. Il importait que je m'attelle à cette recherche. Une histoire de la musique de la Caraïbe pourrait en effet non seulement permettre de comprendre comment se forme chaque musique, mais aussi donner toute la mesure de cette musique caribéenne. À travers divers contacts et relations au sein de la Caraïbe, de nouvelles formes prennent corps, de nouveaux genres se créent et l'Homme dans son territoire reconnaît dans ses diverses expressions une forme d'appartenance. Cette thèse ne prétend pas cependant proposer une histoire complète de ces évolutions et cristallisations. Elle souhaite en tous les cas servir de lien avec des réflexions futures qui permettraient de continuer à mieux comprendre les enjeux propres à l'aire géographique caribéenne et ses multiples émergences entre îles et continents, entre tradition(s) et originalité(s).

¹ Il convient de signaler également l'existence de la biguine vidé, soit une biguine pratiquée dans les rues. En effet, le « vidé » est aux Antilles françaises le terme utilisé pour représenter une parade déambulatoire, souvent réalisée lors du Carnaval.

² M. François Jock alors Responsable du Pôle Culture et Sports.

Actuellement, les rencontres entre habitants de ces territoires sont très fréquentes et j'y perçois, en dehors de contingences économiques, un désir d'apprendre à se connaître, à se découvrir. Ces échanges montrent à la fois des différences et des similitudes. On trouve alors comme une parenté, et ce malgré des histoires locales et des langues héritées de colonisations variées. Je considère pour ma part qu'il y a d'abord reconnaissance en tant qu'individu, puis reconnaissance en tant que groupe d'individus. Par la suite, les fonctionnements et les us et coutumes rassemblent un même peuple qui peut revendiquer son identité autour d'un territoire et/ou via l'expression d'une culture.

L'idée de cette thèse est donc d'abord partie de cette réflexion quant à la similitude précédemment évoquée de deux pratiques musicales entre deux îles de la Caraïbe. À Cuba, vers la fin du XIX^e siècle, surgit le danzón. Probablement dans la même période, se structure la biguine de salon dans les Antilles françaises³. L'évolution de ces genres musicaux et dansés au début du XX^e siècle laisse entrevoir un parallèle non négligeable. Il convient de ce fait de se demander comment des îles ayant connu des colonisateurs espagnols et français ont pu produire des pratiques similaires dans leurs caractéristiques et dans leurs lieux d'expression ? N'existe-il pas une relation quant au(x) phénomène(x) impliqué(s) ? Et quelles en ont été les prémices ?

La musique de salon que je définis comme une forme d'expression originale d'Europe, datant de la fin du XVIII^e siècle et ayant connu ses lettres de noblesse au XIX^e siècle, a évolué vers d'autres formes de pratique au XX^e siècle. Mon étude s'attachera à montrer que la musique de salon est en constant renouvellement et que sa fonction de départ a changé. En effet, un temps liée à la danse, la musique de salon s'en détache et devient une musique intimiste, réservée au cadre du foyer, oscillant entre musique amateur et musique professionnelle. Elle est propre à ce cadre spécifique qui est celui de la pièce centrale de réception d'un logement. Cette musique est donc réservée à un instrument ou à un ensemble d'instruments, au nombre réduit, et est très souvent pensée pour le piano ou le violon. Elle favorise aussi l'expression chantée et donc les chansons et peut parfois accueillir un duo, un trio ou un quatuor, rarement plus. C'est une musique qu'on interprète en accompagnement d'un dîner ou d'un déjeuner ou juste pour l'accueil d'amis de passage ou de membres de la famille. Elle peut aussi servir

³ En 1869, François Marbot dans ses *Fables en créole* cite la biguine comme danse des esclaves : François Marbot, *Les bambous, Fables de la Fontaine travesties en patois créole par un vieux commandeur*, Tournai (Belgique), Édition Casterman, 1976 (1869), p. 226.

d'accompagnement à un bal ou une petite soirée dansée, comme être interprétée seule ou en accompagnement d'autres activités artistiques⁴.

Son lien avec la danse se renouvelle constamment tandis que de nouvelles pratiques se consolident. C'est alors le va-et-vient continu avec l'extérieur qui les différencie. Les bals populaires ont en effet pris le relais. Ainsi, les fameuses danses de salon, présentées lors de compétitions ou enseignées, se retrouvent en usage lors des bals populaires ou des fêtes patronales.

Pourtant le salon, en plus de sa fonction habituelle, peut devenir un lieu d'expression pour une musique improvisée ou pour restituer des œuvres écrites. Durant la première moitié du XX^e siècle, dans la Préface de *La Revue du monde noir*, entre 1931 et 1932, Louis-Thomas Achille fait référence au « salon » de Clamart des sœurs Nardal à Paris :

« Revenant à Clamart, on essaiera de faire revivre ces rencontres littéraires et musicales des parents, d'habitues ou de visiteurs dans l'appartement des sœurs Nardal, ces hôtes martiniquaises dont le sens de l'accueil encourageait, en particulier chez les jeunes et les étudiants, une créativité joyeusement partagée, et reprenait, dans cette proche banlieue de Paris, les traditions mondaines du 'petit pays' »⁵.

Ce lieu est alors dédié à la rencontre d'intellectuels africains et antillais comme l'auteur de cette préface le précise :

« Grâce à ses animatrices, le fameux « salon » de Clamart reprenait sur un mode contemporain, exotique, international et interracial, cette fonction récréative et humanisante des salons français de l'Ancien Régime qui développèrent en Europe, non plus la rhétorique universitaire, mais l'art de la conversation au sens dialectique et convivial du terme. Des réunions typiquement mondaines, on évitait le snobisme, la pédanterie, l'intrigue, sans pour autant exclure le désir et le plaisir de plaire. D'ailleurs, l'absence de fortune personnelle de cette famille de fonctionnaires coloniaux et une modération toute féminine conféraient à ces rencontres une sobriété qui n'entamait point la bonne humeur »⁶.

Concernant la musique, Louis-Thomas Achille explique :

« Alternant avec le piano, lectures ou récitations de poèmes antillais de Daniel Thaly, E. Flavia Léopold ou ceux de Gilbert Gratiant, écrits en créole, apportaient un intermède littéraire. Il

⁴ La crise sanitaire du Covid-19 a d'ailleurs donné un nouvel essor à cette pratique, quoique virtuelle.

⁵ *La Revue du monde noir*, Collection complète n°1 à 6, années 1931-1932, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992, p. XI. Pour une meilleure connaissance de l'importance de la famille Nardal, se reporter au numéro 1 de la Revue *FLAMME*, EHIC, Université de Limoges, sous la direction de Cécile Bertin-Elisabeth et Vinciane Trancart, <https://www.unilim.fr/flamme/86>.

⁶ *Op. cit.*, p. XVI-XVII.

arrivait aussi qu'il se formât une chorale improvisée pour déchiffrer « spirituals » ou « blues » noirs américains »⁷.

De ces éléments, nous pouvons retenir que les sœurs Nardal recréaient, en terre parisienne, une pratique qu'elles amenaient de leur île. Il ne s'agit nullement de reproduire une activité propre à la capitale parisienne⁸, mais bien d'une recreation d'un élément, originaire du Paris de la fin du XVIII^e siècle et s'étant déplacé et institué en Martinique. Ces jeunes Antillais(es) se retrouvent et se découvrent dans cet espace outre-Atlantique qui peut paraître « hostile » à une époque où émergent diverses revendications anticolonialistes. J'ai choisi cet exemple du salon des sœurs Nardal car il permet, me semble-t-il, de resituer mon propos et de souligner l'importance des allers-retours, à différents niveaux, entre la Métropole⁹ et les Antilles, soit déjà une forme de créolisation, c'est-à-dire une mise en contact de divers apports produisant de nouvelles créations que je ne conçois pas comme le fait de s'« abâtardir »¹⁰. Édouard Glissant a d'ailleurs affirmé : « le monde se créolise »¹¹ et a démontré combien le phénomène de créolisation est commun à toutes les régions, opérant dans un sens comme dans un autre¹².

Il me semble que cette pratique du salon continue d'exister en Martinique à l'heure actuelle. L'observation m'a convaincue de la validité d'une telle approche, que j'ai pu noter, entre autres, par exemple durant les réjouissances liées à divers événements comme un baptême chez une amie où une chanteuse interpréta une berceuse, ou lors de certains anniversaires, la musique s'invitant dans une parfaite improvisation. Toute personne qui souhaitait jouer d'un instrument ou chanter pouvait en effet s'exprimer allègrement. Un autre exemple a retenu mon attention, à savoir le concert de fin d'année d'une enseignante de piano où les parents avaient été invités à amener leurs propres chaises pour entendre leur progéniture jouer sur le piano installé dans le salon de la maison d'un particulier, et cela à défaut de salle de concert, jugée trop onéreuse.

⁷ *Op. cit.*, p. XVI.

⁸ Anne Martin-Fugier, *Les salons de la III^e République- Art, littérature, politique*, Paris, Éditions Perrin (Collection Tempus), 2009 (2003).

⁹ L'expression « Métropole » convient au contexte de cette époque. Plus récemment, lui est préférée la formulation : « Hexagone ».

¹⁰ Le dictionnaire *CNRTL* ne propose pas de définition du terme « créolisation ». En revanche, il rappelle que « se créoliser », c'est s'adapter aux mœurs et à la manière d'être créoles et que cela est souvent perçu comme péjoratif, jusqu'à retenir pour une langue l'adjectif : « abâtardie »...

¹¹ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1995, p. 44 : « Le monde se créolise, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante (...) se changent en s'échangeant à travers les heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir ».

¹² Édouard Glissant, « Identité comme racine, identité comme relation », in *Identité, Culture, développement*, Comité de la Culture, l'Éducation, l'Environnement de la Région de Guadeloupe, Éditions caribéennes, 1992, p. 202 : « La notion d'identité-relation maintient donc l'idée d'enracinement mais récuse celle d'une identité unique et totalitaire. C'est un des vecteurs de ce que j'appelle une poétique de la relation, où se résument quelques-uns de nos apports à l'emmêlement mondial, et selon laquelle tout principe d'identité s'étend désormais dans un rapport à l'Autre ».

Enfin, actuellement, de nombreux artistes ou mélomanes reçoivent leur public dans leur résidence particulière. Lassés des contraintes liées à l'organisation de concerts, faute d'espaces dédiés, ils ont en effet pris l'initiative de produire leurs propres rencontres, en petit comité, où chacun se présente avec une participation alimentaire ou pécuniaire¹³. Cela souligne que ce type de pratique perdure, même si cela reste souvent lié à une certaine appartenance sociale.

Pour comprendre comment a évolué la pratique de la musique de salon dans la Caraïbe et ses conséquences sur les types de musiques joués, il me paraît donc nécessaire de mettre en valeur comment cette pratique s'est installée et quel a été son impact dans les différentes Îles¹⁴ ayant connu cette manière de vivre et de faire de la musique. Je me restreindrai toutefois, comme indiqué depuis mon titre, aux aires franco-créolophone et hispanophone, à partir de l'étude de cas de pratiques et d'œuvres de la Martinique, de la Guadeloupe, d'Haïti et de Cuba.

Ne pouvant pas embrasser une période trop large, pour des raisons pratiques, j'ai décidé de limiter cette étude au XIX^e siècle car je considère qu'il s'agit d'une période-charnière dans l'évolution historique de la pratique de la musique de salon dans la Caraïbe insulaire. En effet, il y a un avant et un après XIX^e siècle, très certainement dû aux premières luttes d'indépendance et aux revendications nationalistes émergentes. Les Îles commencent à se détacher de leurs métropoles dominantes et revendiquent une territorialité propre. L'événement le plus marquant dans la Caraïbe d'alors est sans nul doute l'indépendance d'Haïti le 1^{er} janvier 1804, date qui pourrait servir de point de départ pour analyser les pratiques musicales dans un pays qui rompt avec sa « mère-patrie ». Je préfère toutefois retenir comme borne initiale de cette étude la date du rétablissement de l'esclavage par la France, soit le 20 mai 1802, ce qui permet de surcroît d'évoquer 100 ans d'histoire de cette musique puisque je privilégie comme borne finale de cette recherche le coup d'arrêt de la catastrophe de mai 1902 à la Martinique. De plus, 1802 est aussi la date de publication de l'œuvre *Dialogue créole* qui fait partie du corpus retenu pour cette thèse. Le 08 mai 1902 eut lieu la terrible éruption volcanique de la montagne Pelée en Martinique qui marque la fin du faste du fameux Petit Paris pierrotin de la Caraïbe. Les conséquences s'en sont ressenties dans l'arc antillais. Le 20 mai 1902 est aussi la date de départ des forces armées des États-Unis de Cuba et celle de la proclamation de la République cubaine.

¹³ On retrouve ce type de pratique avec le *Teatlari* (c'est-à-dire : théâtre de la rue) de l'artiste martiniquais José Alpha.

¹⁴ Pour mieux rendre compte du rapport particulier de cette époque entre centre (territoires européens) et périphérie (territoires caribéens), je choisirai selon les cas d'écrire île avec une majuscule : « Îles » pour rendre compte du poids de l'imaginaire qui accompagne cette désignation, utilisée depuis l'Europe pour désigner des territoires perçus selon une certaine uniformisation liée à l'idée qu'il s'agit de territoires lointains et exotisés.

Assurément, mai 1902 est une période charnière tant dans la Caraïbe hispanique que dans la Caraïbe franco-créolophone. Je m'intéresserai en somme à un siècle de musique de salon dans la Caraïbe.

Le Grand dictionnaire des Lettres présente le mot « salon » comme la traduction de l'italien *salone* qui est l'augmentation du terme « salle ». Cet ouvrage classifie huit associations possibles :

1. *Dans une demeure privée, pièce meublée et aménagée pour la réception des visiteurs : l'entretien lieu dans le grand salon [...],*
2. *Le mobilier propre à cette pièce de réception*
3. *Lieu de réunion et centre de conversations ménagers dans une demeure privée où l'on reçoit régulièrement les personnes qui sont admises à divers titres : un salon littéraire, politique.*
4. *Les salons, les gens qui fréquentent les salons ; la société mondaine : la langue des salons. [...]*
5. *Dans certaines professions, pièce aménagée pour recevoir les clients : le salon d'un dentiste, d'un médecin. Salle d'attente de l'avocat.*
6. *Nom donné dans un établissement public commercial, à certains locaux où l'on reçoit les clients : les salons de l'hôtel. Travailler dans un salon de coiffure. Un salon de thé réputé. Les salons particuliers d'un grand restaurant.*
7. *Galerie du Louvre où se faisait autrefois l'exposition des œuvres des artistes vivants. Aujourd'hui exposition annuelle de voies d'artistes vivants*
8. *Exposition annuelle concernant diverses activités, diverses industries et où sont exposés les produits remarquables, les nouveautés : le salon des arts ménagers. Le salon de l'automobile¹⁵.*

Pour bien comprendre les évolutions de ce terme, je rappellerai par exemple que de 1759 à 1781, l'écrivain et philosophe Denis Diderot a rédigé des comptes rendus, intitulés *Salons*. Ces comptes rendus présentaient les œuvres des Expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture, lesquelles avaient lieu tous les deux ans¹⁶. Au-delà de la critique d'art, ce fameux auteur propose ainsi un espace de réflexion dédié aux arts.

Au XIX^e siècle, l'architecte français Pierre Chabat présente quant à lui le salon en ces termes :

« Pièce qui, dans un appartement, est ordinairement la plus grande et toujours la plus ornée. Le salon est encore la salle de compagnie, c'est-à-dire de réunion, celle où l'on reçoit les visiteurs et dans laquelle on rassemble, par conséquent, le plus possible d'objets de commodité, d'agrément, de goût et de luxe. La grandeur de cette pièce se règle d'après la grandeur même de l'habitation. Dans les palais, elle doit occuper une grande étendue, en raison de l'importance de

¹⁵ Louis Guibert (dir.), *Grand dictionnaire des Lettres*, Paris, Éditions Larousse, 1986, 6^{ème} tome (PSO-SUR), p. 5339.

¹⁶ Denis Diderot, *Salons*, Édition de Michel Delon, Paris, Gallimard (Collection Folio Classique), 2008. Si cet ensemble de critiques n'aborde pas la musique, Diderot a pourtant rédigé durant la même période *Le Neveu de Rameau*, présentant un dialogue entre un moi (philosophe) et un lui (Jean-François Rameau, neveu du compositeur Jean-Philippe Rameau) autour du thème de la morale.

l'édifice et des réunions nombreuses qui doivent y avoir lieu, et même on l'accompagne de plusieurs autres pièces appelées aussi salons. Ce dernier usage a été adopté dans toutes les habitations luxueuses. On distingue alors le grand et le petit salon. Les grands hôtels et les palais renferment au moins : 1° un salon d'attente avec deux portes communiquant l'une au cabinet de travail du maître, l'autre avec les salons de réception ; 2° un anti-salon ou petit salon, dans lequel sont introduits les visiteurs privilégiés et qui sert pour les jours de réunion intime ; 3° le grand salon.

La forme donnée aux salons est très variée et aucune règle n'existe à cet égard, bien que la forme quadrangulaire paraisse la plus naturelle et soit, en effet, la plus ordinaire. Un grand nombre d'appartements ont des salons circulaires et, dans ce cas, la façade est construite de manière à former une partie demi-circulaire en saillie. On a même fait des salons ovales et octogonaux.

La décoration, s'il y a plusieurs salons qui se succèdent, doit être graduée dans sa richesse, comme les dimensions doivent aussi l'être dans leur étendue, pour que le salon principal soit en même temps le plus magnifique »¹⁷.

Dans un dictionnaire dédié à la musique, à savoir le *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, le salon est présenté comme un :

« Espace de réception, dans une maison ou dans un appartement, qui est à la base de la sociabilité mondaine. La musique peut être la composante totale ou partielle de cette sociabilité, suivant des modalités diverses. Les salons du XIX^e siècle continuent ceux du siècle précédent. Sous l'Ancien Régime, la fonction sociale du salon assimile la musique à la conversation, (...) Les acteurs de la conversation dissertent, ceux de la musique concertent entre eux, ce qui est équivalent. Les œuvres musicales elles-mêmes prennent parfois le titre de « conversation » à laquelle le quatuor à cordes sera comparé jusque vers 1850. La musique est donc partie intégrante de la relation sociale. Les salons sont tenus par la noblesse (le prince de Conti, par exemple) ou par des femmes de la grande bourgeoisie (Madame Geoffrin, entre autres). Ils ménagent aux philosophes et artistes des espaces de liberté en marge de la cour, ce qui continuera parfois à être le cas au XIX^e siècle (salon de la princesse Mathilde, sous le second Empire). Les salons aristocratiques jouent déjà un rôle important dans la carrière des artistes et la diffusion des œuvres »¹⁸.

De prime abord, cette définition fait référence à une réalité continentale propre aux salons européens. La duchesse D'Abrantès¹⁹ relate d'ailleurs, en six volumes, les aventures qu'elle a pu vivre au sein des salons parisiens dans un récit partagé entre le roman et les règlements de compte entre nobles. Le salon, plus qu'un espace de rencontre, est un lieu d'échanges, amicaux,

¹⁷ Pierre Chabat, *Dictionnaire des termes employés dans la construction et concernant : la connaissance et l'emploi des matériaux ; l'outillage qui sert à leur mise en œuvre ; l'utilisation de ces matériaux dans la construction des divers genres d'édifices anciens et modernes ; la législation du bâtiment*, PL-ZO, Paris, Éditeurs Veuve A. Morel et Compagnie, 1881 (2^{ème} édition), p. 291.

¹⁸ Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Fayard, 2003.

¹⁹ Duchesse D'Abrantès, *Histoire des salons de Paris-Tableaux et portraits du grand monde sous Louis XVI, Le Directoire, Le Consulat et l'Empire, La Restauration et le règne de Louis-Philippe 1^{er}*, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, 1858, 6 volumes.

ou non, mais surtout de conversations politiques ou de « mise en bouche artistique »²⁰. Si l'historien Brice Martinetti en parle comme d'un lieu « ostentatoire, à la pointe des modes et propices aux sociabilités »²¹ où les négociants rochelais font état de leur richesse par une décoration intérieure comprenant force tapisseries, bois exotiques et dégustation de mets de contrées lointaines et servant à la pratique de jeux, il précise :

« Enfin, les salons ne forment pas des espaces où se pratique beaucoup la musique. En effet, qu'ils soient à cordes comme les viole, violon, violoncelle, clavecin, piano, guitare et mandoline, ou à vent avec les sérinette, orgue flageolet et flûte traversière, les instruments de musique restent à l'abri des regards dans les chambres à coucher »²².

Une réserve peut alors être émise dans ce cas, car il est bien évident qu'en fonction de l'hôte ou de la fonction du lieu, le salon pouvait accueillir musique ou musiciens dans des proportions diverses.

En sachant que les colonies étaient promptes à reproduire les pratiques du continent européen, il n'y a aucun doute que le salon trouvera aussi sa place dans la production intellectuelle de cette époque. Cependant, il existe une variante d'organisation spatiale liée à la réalité propre à la situation insulaire des colonies aux Antilles. L'architecture n'est pas la même et les lieux n'ont pas non plus les mêmes spécificités²³. Bien souvent, le salon devient aux Antilles un lieu de substitution, à défaut d'être un espace dédié. Ainsi, en lieu et place de théâtre manquant cruellement aux classes favorisées, les maisons des particuliers servent en quelque sorte de solution de repli pour perpétuer un faste dont veulent s'enorgueillir les personnes fortunées et/ou mélomanes de ces territoires caribéens.

Je relève ainsi un exemple de ce type de « récupération » de l'espace dans l'ouvrage de Moreau de Saint-Méry concernant la ville de Léogane :

²⁰ Brice Martinetti, *Les négociants de la Rochelle au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Collection Histoire), 2013, p. 300.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ Les consultations d'ouvrages sur l'architecture ou le style colonial nous donnent un aperçu de la prise en compte du salon comme pièce essentielle à compter du XIX^e siècle. Voir Anne Pérotin-Dumon : *La ville aux îles, la ville dans l'île-Basse-Terre et Pointe-à-Pitre*, Guadeloupe, 1650-1820, Paris, Éditions Karthala, 2000. Dans le Chapitre IX : « De la construction et l'habitat à la géographie sociale des villes » apparaissent quelques descriptions de l'architecture et de l'habitat de la Guadeloupe du XVIII^e au début du XIX^e. Voir aussi l'ouvrage de Jérôme Coignard et Roland Beaufre : *Style colonial*, Paris, Éditions de Chêne- Hachette Livre, 1999. Les auteurs évoquent à la page 105 les « corvées mondaines ». Ils expliquent : « Les concerts sont suivis d'un bal, attendu impatientement par les coquettes désireuses de faire étalage de leurs nouvelles toilettes arrivées de Paris ou de Londres. Ces bals constituent à la fois une corvée mondaine qui réunit l'élite de la colonie et un divertissement très prisé. Nécessitant de vastes salons aussi peu encombrés que possible, ils se déroulent le plus souvent dans les palais officiels ou dans un grand hôtel. Au XIX^e, il n'était pas inhabituel que le grand théâtre de la ville servît de cadre, une fois par an, à un grand bal ».

« Léogane n'avait pas de théâtre depuis 14 ans, lorsqu'à Pâques 1786, Labbé, quarteron, créol{e} de Cul-de-Sac, riche et enthousiaste de comédie, en forma un et y attacha des acteurs tirés des autres troupes de la Colonie.

La salle de spectacle est dans une maison ordinaire, et a conservé la forme d'un carré long. Elle est petite et basse ; ainsi a-t-on été forcé de renoncer à l'usage d'éclairer le théâtre avec des lampions dont l'odeur et la fumée étaient insupportables. On a pratiqué, de chaque côté, un balcon qui forme les loges. On y entre par l'extrémité opposée au théâtre, de manière que ceux qui s'y placent jusqu'au fond ont de la peine à en sortir avant la fin du spectacle, quand le reste s'est rempli »²⁴.

On peut imaginer alors une maison imposante, de type hôtel particulier, capable d'accueillir un public d'environ 400 personnes. Mais c'est la substitution du lieu qui semble pertinente à relever en vue de répondre au désir de recevoir des convives et de les divertir. Dans ce cas, il s'agissait non seulement de recevoir sa famille, ses amis et de proposer un divertissement, mais aussi de donner l'occasion à divers groupes théâtraux ou musicaux de se produire.

La Caraïbe est initialement un espace de récréation des pratiques européennes. Toutefois, le contexte n'étant pas le même, les conditions de ces pratiques diffèrent et le salon, dans ce cas insulaire, connaîtrait une autre évolution. Mes premières recherches m'ont permis d'introduire une dichotomie entre le statut de macro-lieu de la Caraïbe – en tant que zone de reproduction des pratiques musicales européennes – et le salon, micro-lieu dans ce cas, servant d'espace de créolisation et de cristallisation de ces mêmes pratiques²⁵.

La région caribéenne est morcelée avec ses territoires éclatés ayant vécu et vivant des situations historiques, politiques et économiques différentes tout en connaissant une certaine similitude dans les processus enclenchés. Il y a eu en effet un même type de brassage de populations déplacées, soit par choix, soit de manière imposée comme tant d'esclavisés issus de l'Afrique subsaharienne. Le salon, espace de réception, est tout d'abord le lieu de vie d'une catégorie de personnes avec des pratiques spécifiques, liées à sa condition sociale. La mondialisation et l'industrialisation ont aussi participé à une reconfiguration de cet espace et de ses pratiques. Analyser ensemble le cas de certaines Îles de la Caraïbe peut permettre de déterminer si un même phénomène, issu de ces contacts, se met en place.

²⁴ Médéric Louis Moreau de Saint-Méry, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*, en trois tomes, Société française d'histoire d'outre-mer, Paris, 2004 (3^{ème} édition), tome 2, p. 1 100.

²⁵ Voir : Ethel Petit, « *La musique de salon dans la Caraïbe : analyse de lieux et de pratiques* », in : *La prégnance du lieu dans la Caraïbe*, Actes des Journées d'études des 15 et 16 avril 2016, CRILLASH, Paris, Ed. Desnel, en cours de publication.



Figure 1 : La Caraïbe de A à Z

Source : <https://azmartinique.com/fr/tout-savoir/le-saviez-vous/la-caraïbe-de-a-a-z>

Les territoires insulaires de la Caraïbe sont divers tant par leur taille que par leurs colonisateurs européens. Pour effectuer cette étude comparative, le choix de l’île de Cuba m’est apparu comme une évidence, compte tenu de mon parcours et des connaissances que j’ai pu acquérir à cet égard durant mes études et durant mon engagement professionnel. Il n’empêche que j’évoquerai dans ce travail de thèse d’autres îles proches, soit par l’histoire, soit par la géographie et/ou par la culture, comme Porto Rico et la République Dominicaine, afin de mieux faire ressortir l’importance de Cuba dans la dynamique qui retient ici mon attention. La réalité insulaire hispanophone sera donc questionnée de façon globale.

Le cas francophone sera lui aussi présenté à partir de diverses îles. Je prévoyais initialement de m’arrêter à l’étude des Antilles françaises : la Guadeloupe et la Martinique, pour aborder la musique de salon en terres franco-créolophones. Mais le cas des seules Petites Antilles franco-créolophones m’est finalement apparu insuffisant pour cette comparaison, d’où mon choix d’ouverture sur Haïti, ce qui conforte également la dimension créolophone²⁶.

Il convient de préciser également que je privilégie dans cette étude une approche urbaine en m’intéressant à ce qui se passe notamment dans les grandes villes des différentes îles étudiées. En effet, même si la musique de salon se pratique dans l’aire urbaine, les colons faisaient aussi

²⁶ Je remercie à cet égard le Professeur Raphaël Confiand pour nos échanges fructueux.

vivre la musique dans leurs habitations. Cette pratique offre pour le moment peu de sources. Les récits des colons se fondent essentiellement sur la gestion de leurs habitations et, si la musique est évoquée, c'est souvent juste pour signaler que telle personne a « chanté » ou telle autre a « dansé ». Par exemple, le Béké²⁷ Pierre Dessales raconte :

« Mes domestiques ont fait danser ; je leur ai donné un mouton et quelques bouteilles de vin. Lalanne et Pierre Cardin ont dîné avec moi ; Louis Le Vassor et M. Cicéri sont venus voir la danse. A 9 heures, la danse a cessé, et à 11 heures le souper s'est terminé. Caché dans un coin, j'ai tout vu sans être vu : rien ne m'a paru plus plaisant. Le repas terminé, on a chanté ; la prononciation, le ton, les inflexions de la voix, tout se réunissait pour exciter le rire. J'ai été obligé de me tenir à quatre pour ne pas éclater ! J'ai observé que la plus grande politesse avait existé : nos esclaves de maison sont bien plus avancés que les hommes libres. Toujours avec leurs maîtres, ils les copient, et souvent étonnent par leur aisance et leur langage (note : ces esclaves de maison, membres illégitimes de la famille). Mon jeune domestique, qui faisait les honneurs de la fête, a plu à tous les convives et s'est attiré des éloges et des compliments. Beaucoup de nègres de M. de Surveillée se trouvaient à cette fête »²⁸.

Des danses sont bien citées et des pratiques décrites, mais le plus souvent les sources les plus complètes sont celles de mélomanes ou de spécialistes : musiciens et maîtres de danse, entre autres. Ce sont donc ces sources qui sont mes éléments d'études concrets dans cette thèse.

Ainsi, dès le XVIII^e siècle, on assiste à un tournant quant au statut des interprètes, qu'ils soient comédiens, danseurs ou musiciens. En effet, ils commencent à prendre leur autonomie. La concurrence face au nombre de professionnels grandissant, dans un contexte où le mécénat est bien implanté, mais sélectif²⁹, et le désir de découvrir de nouvelles contrées motivent d'autant plus des déplacements nécessaires pour la survie économique de ces musiciens. Beaucoup d'entre eux ont ainsi fait le voyage vers les colonies, s'y sont installés et ont, dès lors, ouvert leurs propres écoles dans la Caraïbe, ou ont offert leur service à qui voulaient bien les embaucher, que ce soit pour interpréter des œuvres ou pour donner des leçons particulières aux enfants des classes privilégiées.

L'historien haïtien Jean Fouchard explique à cet égard dans son livre *Plaisirs de Saint-Domingue* :

« Comme la peinture ou le chant, la danse est enseignée dans les écoles et aux salles de danse s'ajoutent les leçons privées accordées à leurs heures de loisir par les maîtres ou danseurs et

²⁷ Terme utilisé aux Antilles pour désigner un colon (et plus tard ses descendants).

²⁸ Pierre Dessales (1785-1857), *La vie d'un colon à la Martinique au XIX^e siècle, présenté par Henri de Frémont et Léo Élisabeth*, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1987 (1984), Tome 2 (1837-1841), p. 19-20.

²⁹ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens - Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2004.

ballerines des Salles de Spectacle. Armerie, danseur de l'Opéra de Paris qui moissonna tant de succès à la Comédie du Cap tenait au Cap « une école pour les personnes qui veulent apprendre à danser. Richard, maître de danse, enseignait « les menuets, les allemandes et les contredanses angloises », Colette avait loué à la rue Espagnole une maison des religieuses et y donnait des leçons, acceptant ainsi « d'aller en ville selon les conventions qu'il fera avec ceux qui voudront l'honorer de leur confiance ». A côté de la Comédie, à la rue Sainte-Marie, chez le sieur Grand, marchand luthier, Motet, second danseur de l'Opéra de Bordeaux « enseigne toutes sortes d'allemandes ». L'acteur Delaunay, à Saint-Marc donne tant chez lui qu'en ville des leçons de menuet, d'allemandes à deux, à trois, à quatre, et de danses françaises, le Sieur Bompert établi au coin de la Place d'Armes rue du Morne des Capucins « va dans les maisons particulières des écoliers et des écolières qui ne voudront point venir à sa salle... et se propose aussi de monter chez Messieurs les Habitants qui seront à portée du Cap ». La musique d'ailleurs emplit Saint-Domingue. Il aurait bien du mal, celui qui tenterait de grouper, pour le prouver, une liste complète des maîtres de musique ou des marchands et raccordeurs³⁰ d'instruments établis à Saint-Domingue, et qui nous paraissent y avoir prospéré. La mode était au violon. Mais la guitare, la mandoline, le cor, la cithare, la flûte, la vielle, le quinton, la basse, le violoncelle comptent des fidèles admirateurs. La musique est le passe-temps de prédilection à la ville comme dans les campagnes »³¹.

Il importe donc de démontrer l'évolution de cette musique de salon dans le contexte de colonisation propre aux Îles de la Caraïbe de cette époque. Cette pratique est, dans un premier temps, réservée à une certaine caste, celle des Créoles békés.

Créole, créolisation

Le *Dictionnaire étymologique de la langue française* présente le terme « créole » comme datant de la fin du XVII^e siècle :

« 1680 antérieurement criole, 1676. Emprunt de l'espagnol criollo, qui est emprunté du portugais crioulo, de sens variés « métis, nègre né au Brésil, serviteur qui est dans une maison, depuis son enfance (en parlant de l'Inde), etc. » ; attesté en ancien portugais au sens de « né dans la maison (en parlant de poules, par opposition à des poules achetées) » dérivé de criar « nourri, élever », latin creare avec un suffixe peu clair »³².

³⁰ Note de la rédactrice de cette thèse : c'est le mot « raccordeurs » qui est utilisé, mais nous supposons que Fouchard fait plutôt référence au terme « accordeurs ».

³¹ Jean Fouchard, *Plaisirs de Saint-Domingue*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps (Collection Regards sur le temps passé), 1988, p. 44-45.

³² Oscar Bloch, Walter Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 (1932), p. 168.

Le journaliste Bernard-Adolphe Granier de Cassagnac, au XIX^e siècle, propose pour sa part la définition suivante :

« En un mot, être créole, cela veut dire, être né aux colonies, mais quand on dit simplement d'une personne qu'elle est créole, cela signifie qu'elle est de race blanche. Les autres personnes sont toujours désignées par ce qu'elles sont : un nègre s'appelle un nègre, et un mulâtre s'appelle un homme de couleur »³³.

Jean-Luc Bonniol présente, quant à lui, la définition de « créole » en ces termes :

« Le terme créole date, on le sait, du début de la colonisation ibérique aux Amériques. C'est d'abord un attribut catégoriel, à valeur distinctive. Il émerge en tant qu'adjectif pour spécifier une classe d'êtres vivants, humains ou non humains, nés sur place sans être indigènes. Marqueur de différence, il spécifie une catégorie intermédiaire, définie par sa relation aux autres, plutôt que par une essence. Il se coule ensuite dans une forme substantive pour désigner, un type social, les Créoles... »³⁴.

Pour l'anthropologue Jean Benoist, le terme « créole » ne se réfère pas essentiellement à l'individu né en Amérique, il implique le changement et l'enracinement dans de nouvelles terres³⁵. Toute personne née dans cet Ailleurs se voyait qualifiée de « créole » comme pour mieux marquer la différence, non pas compte tenu de son lieu de naissance, mais surtout de par son mode de fonctionnement, sa façon de parler, sa façon de vivre.

Bernard Gainot, en présentant le monde créole blanc³⁶, explique que le terme « créole » reste difficile à définir car, d'une part, il fait référence à un « groupe humain d'ascendance spécifique (toute personne née aux Antilles, dont les parents sont originaires d'un autre continent) » et d'autre part à « la langue parlée par une personne appartenant à ce groupe ». Quant à la définition qui s'attacherait à une question de couleur de peau, il la considère comme restrictive. L'adjectif « créole » est ainsi largement exploité en Martinique pour bien marquer une différence par rapport à un Ailleurs : cuisine créole, jardin créole, entre autres. Cet historien

³³ Adolphe Granier de Cassagnac, *Voyage aux Antilles françaises, anglaises, danoises, espagnoles ; à Saint-Domingue et aux États-Unis d'Amérique*, Paris, Dauvin et Fontaine Libraires, 1842, p. 106. Site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France consulté le 10.04.2018, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62973c.texteImage>.

³⁴ Jean-Luc Bonniol, *Les théories « anglo-saxonnes » de la créolisation culturelle*, in : Jean Bernabé, Jean-Luc Bonniol, Raphaël Confiand, Gerry L'Étang (dir.), *Au visiteur lumineux- Des îles créoles aux sociétés plurielles- Mélanges offerts à Jean Benoist*, Petit-Bourg, Guadeloupe, Ibis Rouge Éditions, GEREC-F/ Presses Universitaires Créoles, 2000, p. 32.

³⁵ Jean Benoist, *La créolisation : locale ou mondiale ?*, in Gerry L'Étang (dir.) *Archipélies*, n°3-4 : *De la créolisation culturelle*, offert à Jean-Luc Bonniol, Paris, Éditions Publibook, 2012, p. 19-30.

³⁶ Bernard Gainot, « Un monde créole blanc » in Annick Notter/ Érick Noël (dir.), *Un monde créole - Vivre aux Antilles au XVIII^e*, La Crèche, Éditions La Geste, 2017, p. 52.

indique ainsi que « c'est la dominante culturelle, et non la dominante généalogique, qui définit l'identité créole »³⁷.

Au terme « créole » vient s'apposer celui de « créolisation ». Il désignerait le processus qui conduit à devenir « créole » et ce que cela implique. Selon Jean Benoist³⁸, il aurait été employé par De Quatrefages, lui-même l'empruntant à un certain M. Lévy, en 1884, lors d'échanges de la Société d'anthropologie de Paris. L'un des intervenants : M. Janvier proposait trois facteurs entraînant les transformations : le climat, le changement culturel et le métissage. Jean Benoist fait le parallèle avec les débats actuels autour de l'environnement, la dynamique culturelle et le métissage. La créolité serait l'aboutissement de ce processus. J'y reviendrai par la suite.

L'écrivain Patrick Chamoiseau propose une définition de la créolisation en se fondant sur les écrits d'Édouard Glissant :

« Qu'est-ce que Glissant appelle créolisation ? c'est la mise en contact accélérée et massive des peuples, de langues, de cultures, des races, de conception du monde et de cosmogonies. Cette mise en contact se fera selon des dynamiques qui relèvent du choc et de la déflagration, un continu tissé de discontinuités »³⁹.

Il ajoute ainsi :

*« Bref, la créolisation américaine va produire du **nouveau culturel valable pour tous**. C'est de la Créolisation que sont issus le blues, le jazz, la biguine, le reggae, la salsa, le calypso, toutes ces musiques qui de nos jours traversent le monde comme des cyclones ; elles peuvent séduire chacun car elles sont constituées des apports de tous les continents, du génie de presque tous les peuples, des beautés de presque toutes les cultures ; elles plaisent à tous, car chacun en n'importe quel coin de la planète y reconnaît un peu de lui, y retrouve un peu de lui. La Créolisation va s'étendre à toutes les Amériques, puis au monde en train de réaliser son ensemble organique. C'est aujourd'hui une des dynamiques de la mondialisation, et avant tout le soubassement des poétiques de Césaire, de Perse et de Glissant »⁴⁰.*

C'est dans cette dynamique de créolisation des personnes et des cultures que les musiques sont produites et circulent dans les îles où il est de bon ton d'interpréter les œuvres à la mode en Europe :

« Ce matin, j'ai été voir les dames La Perrelle et Mme de Bonne. La Chaleur est excessive, et n'étaient mes enfants, je ne viendrais jamais en ville. A midi, nous avons fait baptiser le petit Valmenier auquel on a donné les prénoms Louis Georges Arthur. On a dîné à 6 heures ; les convives étaient MM. Carré, Aubry, Bertelier, le curé, les trois dames La Perrelle et la famille.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Jean Benoist, *La créolisation : locale ou mondiale ?*, *op. cit.*, p. 20-22.

³⁹ Patrick Chamoiseau, *Césaire, Perse, Glissant, les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 20. Les mots en gras sont en italique dans la version originale.

Le repas a été bon et gai. Mes filles ont fait de la musique jusqu'à 10 heures. Eugène Dessalles a chanté. (16 octobre 1837) »⁴¹.

La présence de certains musiciens européens n'empêche pas le manque de « main d'œuvre » musicale et, très souvent, les esclaves sont mis à contribution. Ils peuvent d'ailleurs être eux-mêmes demandeurs d'apports musicaux et instrumentaux afin de pratiquer leurs musiques jugées officiellement inconvenantes. Le Créole martiniquais Pierre Dessalles nous en donne un aperçu dans son Journal où il signale :

« Mon jeune nègre Niçaise m'a demandé la permission de faire danser quelques contredanses ; j'y ai consenti. Les mêmes violons qui m'ont donné une sérénade sont venus à deux heures, et à six heures tout était fini. Beaucoup de nègres ont pris part à cette fête, qui s'est passée dans le plus grand ordre. (1^{er} janvier 1837) »⁴².

Il ressort de cet exemple que les pratiques musicales des esclaves se retrouvent aussi en zone rurale.

Dans le cas hispanophone, une réalité similaire se détache comme le précise le chercheur Juan José Prat Ferrer :

« La fonction principale de la musique qui était interprétée durant les XVIII^e et XIX^e siècles était de divertir la bourgeoisie et l'aristocratie par la danse. La musique de danse de salon dépendait en grande partie des conditions économiques et culturelles et des goûts des classes moyenne et supérieure. Plus grand était l'essor que connaissait ces classes sociales plus grands étaient divertissement, nombre de salons et de maisons où on organisait des fêtes et des bals et plus il y avait d'orchestres qui y jouaient, et plus grande était la chance pour les musiciens d'exercer leur profession »⁴³.

Devant le constat de ces pratiques au sein de la Caraïbe, je me suis alors demandé quel impact avaient pu avoir ces colonisations musicales et qu'est-ce qui pouvait expliquer que l'on puisse trouver un processus qui semble fort similaire quant à la configuration des musiques développées. Ma réflexion partira alors dans cette étude, en premier lieu, des classes privilégiées, originaires d'Europe, qui ont pu bénéficier de la pratique de la musique de salon

⁴¹ *La vie d'un colon à la Martinique au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 19.

⁴² *Op. cit.*, p. 11.

⁴³ «La función principal de la música que se tocaba en los salones de los siglos XVIII y XIX era la diversión de la burguesía y aristocracia por medio del baile. La música del baile de salón dependía en gran parte de las condiciones económicas y culturales y de los gustos de las clases media y alta; cuanto más auge tenían estas clases sociales, mayor era la diversión, más el número de salones y de casas donde se organizaban fiestas y bailes, más la cantidad de orquestas que en ellas tocaban, y mayor la oportunidad que músicos y compositores tenían de ejercer su profesión», Juan José Prat Ferrer, *Música cubana de salón del siglo XIX, Clásicos tropicales*, IE Universidad Segovia, 2015, p. 5, <https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=524> (Fondation Joaquín Díaz), consulté le 01 mars 2018. Cette traduction et les suivantes sont effectuées par l'auteur de cette thèse.

et en être les acteurs. Ces musiques européennes évoluent assurément une fois en contexte caribéen ; leur terminologie aussi. J'ai donc choisi de privilégier dans ce travail toutes les musiques présentées à l'origine comme européennes, mais qui sont par la suite annoncées comme « créoles » ou directement liées au territoire, qu'elles soient dites « cubaine », « martiniquaise » ou autres.

Pour ce faire, je partirai du concept de créolisation en tant que processus de transformation de ces pratiques afin de comprendre ces évolutions musicales et tenter de caractériser l'/les identité(s) culturelle(s) qui en découle(nt).

Une précision d'approche me paraît alors fondamentale, à savoir celle de transfert culturel. Michel Espagne présente cette notion dans un article paru dans la *Revue Sciences/Lettre* en 2013⁴⁴. Cet auteur insiste sur l'aspect de la transformation et de la métamorphose qu'implique tout transfert. L'appropriation d'un objet culturel peut entraîner une émancipation du modèle, et cette transposition est tout aussi légitime que l'original. Il aborde aussi les vecteurs de transferts culturels qui ne peuvent être oubliés dans ce processus :

« Tous les groupes sociaux susceptibles de passer d'un espace national ou linguistique ethnique ou religieux à l'autre peuvent être vecteurs de transferts culturels. Les commerçants transportant des marchandises ont toujours véhiculé également des représentations ou des savoirs. Les traducteurs, les enseignants spécialistes d'une aire culturelle étrangère, les émigrés politiques, économiques ou religieux, les artistes répondant à des commandes, les mercenaires, constituent autant de vecteurs de transferts, et il convient de tenir compte de leurs différentes médiations. Toutefois, on peut fort bien se représenter aussi des transferts reposant sur la circulation d'objets comme des livres ou des œuvres d'art »⁴⁵.

Le terme transfert évoque tout d'abord l'idée de déplacement, voire de flux, c'est-à-dire que cette notion renvoie aux mouvements d'un point à un autre. Préciser que ce transfert est culturel, revient à interroger, notamment en contexte de mondialisation, les rapports, les héritages et les transmissions entre des groupes, soit des « dynamiques évolutives »⁴⁶ comme l'indique Geneviève Vinsonneau. Les transferts culturels ont ainsi lieu tant par la circulation des individus que des objets et des idées. L'étude de transferts peut de ce fait permettre de comprendre les différents processus en place lors de divers contacts, quelle que soit la

⁴⁴ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettre* {En ligne}, 1, Éditions Rue D'Ulm (2013), mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 08 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/219>

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 2.

⁴⁶ Geneviève Vinsonneau, chapitre 5 : « Culture et ethnicité, des ressources pour l'identification des acteurs », *Mondialisation et identité culturelle*, Vinsonneau Geneviève (dir.), Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2012, p. 75.

thématique d'étude retenue. Ici, il s'agira d'interroger, je l'ai dit, les contacts musicaux. Ma démarche visera à analyser et comprendre plus précisément ce qui induit des processus de créolisation, que Raymond Massé définit pour sa part entre essentialisme et post-modernité⁴⁷, tout en montrant les fluctuations dans le contexte caribéen actuel :

« Une élite intellectuelle y verra tantôt une préfiguration du « Tout-Monde » (Glissant 1997), tantôt la base d'un programme politique panantillais qui mérite éloge (Bernabé, Chamoiseau & Confiant 1989). À la différence de certains Antillais anglophones qui considèrent le concept de créolisation comme un « signifiant flottant », servant à masquer les divisions ethniques internes dans le discours politique (Khan 2007), les Antillais francophones ne le soumettent que rarement à un tel exercice de déconstruction »⁴⁸.

Faire de la créolisation et de son ouverture à l'Autre un objet d'étude, dans un cadre de brassage musical encore fortement marqué par les colonisations européennes au XIX^e siècle, et ce en favorisant une approche marquée par l'interdisciplinarité – comme nous y invite par exemple Nestor García Canclini, défenseur du concept de « cultures hybrides »⁴⁹, certes pour un contexte politico-culturel plus global au XX^e siècle – est une approche que je retiens pour cette étude centrée sur une époque où les contacts entre les cultures, du fait de diverses déterritorialisations et reterritorialisations, métissages et syncrétismes, favorisent un creuset de processus que l'on n'appelait certes pas encore créolisation au XIX^e. La créolisation ne serait pas en tous les cas une simple métaphore⁵⁰, mais un processus concret de fusions et co-pénétrations qui expliquerait comment des éléments non concertés ont pu générer des « produits » musicaux fort similaires comme je vais le montrer dans cette thèse.

⁴⁷ Raymond Massé, « Créolisation et quête de reconnaissance », *L'Homme* [En ligne], p. 135-257, 2015, consulté le 30 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24690>.

⁴⁸ *Op. cit.*, *L'Homme*, p. 135.

⁴⁹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridadas - Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México, Editorial Grijalbo, 1989).

⁵⁰ Je pense notamment aux rhétoriques politiques actuelles sur la créolisation et par exemple aux remarques d'Aisha Khan sur la culture *callaloo* (africaine et indienne) pour Trinidad, Khan, Aisha, « Journey to the Center of the Earth: The Caribbean as Master Symbol », *Cultural Anthropology* 16 (3), 2001, p. 271-302. Voir aussi de la même auteure « Good to Think: Creolization, Optimism and Agency », *Current Anthropology* 48 (5), 2007, p. 653-666.

Problématique

Il s'agira dans ce travail de thèse de se demander en quoi la musique de salon dans l'espace caribéen, hispanophone et franco-créolophone, serait l'expression d'une identité culturelle créolisée, partageant divers éléments communs, et cela notamment tout au long du XIX^e siècle. Auquel cas, serait-ce alors le reflet d'une ou de plusieurs Caraïbes ?

Je poserai dès lors les questions suivantes :

-En partant du postulat que la musique de salon s'est largement développée au XIX^e siècle tant à Cuba qu'en Martinique, en Guadeloupe et en Haïti, en quoi ce type de musique a-t-il contribué à la création de nouvelles pratiques musicales dans la Caraïbe ? Ces choix musicaux sont-ils à relier directement au creuset d'une identité particulière ? Sont-ils donc intimement liés à la dimension créole ? Et qu'entendons-nous par « créole » ?

-Du point de vue musical, quels sont alors les changements introduits quant à la rythmique et l'interprétation ? Quels documents musicaux nous permettent d'évaluer ces transferts culturels musicaux ? En quoi l'étude des partitions de cette époque s'avère-t-elle révélatrice de ces interactions ?

-Étant donné qu'il s'agit d'identités en construction dans cette Caraïbe du XIX^e siècle, la musique de salon n'est-elle pas alors le reflet d'un processus de créolisation en marche ? Doit-on alors parler d'identités culturelles créolisées ou d'identités culturelles créoles ?

-Comment relier ou distinguer « créolisation », « hybridation », « métissage » et « transculturation », sachant notamment qu'à Cuba a été d'abord développée la tradition de la « transculturation » et que celle de « créolisation » est apparue plus récemment dans les îles franco-créolophones ? En quoi ces divers processus sont autant de réécritures qui forgent les particularismes de la musique de salon dans la Caraïbe insulaire ?

-Existe-t-il des paramètres permettant de repérer et de caractériser ce processus de créolisation ? Retrouve-t-on les mêmes processus dans la Caraïbe hispanophone et la Caraïbe franco-créolophone ? Et pourquoi ?

-L'évolution de la musique classique et son institutionnalisation permettent-elles d'apporter une réponse aux divergences possibles quant au développement de la musique de salon dans la Caraïbe ? En quoi la constitution de nouvelles classes sociales et le déplacement des lieux de divertissement et de loisirs auraient-ils participé à des différenciations au sein de cette musique en fonction du territoire impliqué ?

-Quel a été le poids des classes privilégiées dans le développement de la musique de salon dans la Caraïbe ? Et comment cette musique est-elle passée des salons à d'autres espaces ?

-Comment s'est organisé le travail des compositeurs et des interprètes selon leurs origines ? En effet, il importera dans cette étude de comparer les apports européens (officiels) et africains (traces).

-Quels sont les instruments privilégiés dans ce développement de la musique de salon ? Et pourquoi ?

En somme, l'évolution de la musique de salon dans la Caraïbe hispanophone et franco-créolophone et ses transferts est-elle représentative d'une identité culturelle créolisée commune en plein enracinement au cours du XIX^e siècle ?

Hypothèses

Mon hypothèse de départ est que l'évolution de la musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone du XIX^e siècle est représentative d'une nouvelle identité culturelle en construction, créolisée.

Mon postulat est que ce phénomène de la musique de salon prend corps au XIX^e siècle dans ces îles tant hispanophones que franco-créolophones. Cette identité se met en place à travers un processus particulier, processus de créolisation qu'il conviendra de mieux définir. Ce riche développement de la musique de salon aura dès lors des conséquences directes sur les types de partitions, les musiciens et les choix rythmiques ainsi que sur l'interprétation.

Le travail sur les partitions pourra permettre de mettre en exergue ces éléments de créolisation. Pour la plupart, les acteurs de cette réalité « créole » sont des résidents de l'aire caribéenne en question et sont aussi des personnes de passage : Européens ou Créoles, que je définirai comme des « passeurs de créolité ».

Je fais donc l'hypothèse que la notion de « créolisation » peut transcrire les transferts culturels alors en cours (et toujours en cours, car comme l'a souligné E. Glissant la créolisation, à la différence du métissage, est un processus en continu⁵¹) du point de vue musical dans cette aire caribéenne à la fois plurielle et partageant divers aléas de l'Histoire. Il y aurait la cristallisation d'une identité culturelle, que je désigne comme créolisée, en lien avec une réalité géographique et historique particulière, qui aurait produit pour la musique de salon des évolutions similaires. Cette identité donnerait donc naissance à de nouvelles pratiques musicales et serait porteuse de la consolidation d'une musique à la fois classique et créolisée qui se serait instituée de par la reconnaissance des apports européens (français et espagnol) et de certains apports africains qui ressurgissent sous forme de traces.

⁵¹ Édouard Glissant explique que la créolisation est un processus et qu'il n'y a pas de fixité. Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation — Poésie en étendue*, Paris, Éditions Gallimard, 2009, p. 64.

Les déplacements de populations au XIX^e, en particulier des classes privilégiées, et l'élimination d'une grande portion de cette classe lors de la catastrophe de Saint-Pierre ont favorisé une assimilation⁵² qui eut assurément des conséquences à la Martinique et dans les autres îles caribéennes.

Je fais donc l'hypothèse d'un substrat créole commun, quel que soit le colonisateur européen, porteur de marques lisibles dans la musique de salon au XIX^e siècle, et lourd de conséquences pour les productions musicales encore au XX^e siècle. Je le rechercherai à partir notamment de l'étude de partitions et des dynamiques créées par les musiciens de cette époque.

Corpus

Mon corpus est constitué de diverses partitions d'auteurs natifs des Îles retenues pour cette étude ou de personnalités en contact avec ces cultures de la Caraïbe ou ayant résidé de manière prolongée dans celle-ci, à l'instar du Louisianais Louis Moreau Gottschalk ou du Français Michel-Étienne Descourtilz. Certains compositeurs dont l'État civil n'a pu être vérifié pourraient être originaires des métropoles française et espagnole, mais je les retiens en ce qu'ils évoquent l'aire caribéenne dans leurs titres ou dans les paroles de leurs œuvres et ont ainsi montré leur intérêt pour ces contrées et leurs éléments culturels. Il s'agit notamment à cet égard de caractériser deux genres musicaux⁵³ retenus par ces compositeurs et musiciens, à savoir : la Chanson créole et la bamboula, car ceux-ci sont directement liés à l'aire caribéenne et constituent dès lors des éléments suggestifs pour ce qui est de l'appropriation de cette réalité caribéenne par l'« Autre »⁵⁴ européen.

Je propose de synthétiser ce corpus sous la forme d'un tableau afin de le rendre plus lisible :

⁵² Voir la définition de l'« Assimilation sociale » (*Encyclopédie Universalis*) : Processus par lequel un ensemble d'individus, habituellement une « minorité », et/ou un groupe d'immigrants se fond dans un nouveau cadre social, plus large, qu'il s'agisse d'un groupe plus important, d'une région ou d'une société.

⁵³ Genre musical (*Larousse*) : Ensemble de formes de même caractère, réunies par leur destination (exemple musique de chambre) ou par leur fonction (exemple musique sacrée).

⁵⁴ Pour la notion d'altérité, se reporter par exemple à Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997 (Columbia University, New York, 1978) ainsi qu'à Emmanuel Lévinas et à ses études sur l'Autre. Il présente notamment une réflexion sur le face-à-face qui finalement n'inclut pas seulement deux individus, mais aussi un Tiers qui sera là pour servir de médiateur dans cette relation qui responsabilise. Voir aussi Pierre-Jean Labarrière, *Le Discours de l'altérité*, Paris, PUF, 1983 et Jacques Audinet, *Le temps du métissage*, Paris, Édition de l'Atelier, 1999.

Tableau 1 : Corpus des œuvres musicales composées par des Natifs des îles, ayant résidé dans celles-ci ou les évoquant dans les titres de leurs œuvres

	Compositeur	Île/région associée	Date	Œuvre	Genre musical
1.	Michel-Étienne Descourtilz 1775-1836	Haïti	1802	<i>Dialogue créole</i>	Duo
2.	Manuel Saumell 1817-1870	Cuba	1837-1870 ?	<i>El disimulo</i>	Contradanza
3.4.5.6	Louis-Moreau Gottschalk 1829-1869	Louisiane-Antilles françaises	1844-45 1845-46 1845-46 1848-49	<i>Bamboula</i> <i>Le Bananier</i> <i>La Savane</i> <i>Le Mancenillier</i>	Danse des nègres-Fantaisie Chanson des nègres Ballade créole Sérénade
7.	Catalina Berroa 1849-1911	Cuba	1867	<i>La trinitaria</i>	Chanson pour voix et piano/guitare
8.	Ignacio Cervantes Kawanagh 1847-1905	Cuba	1880-1895	<i>Almendares</i>	Danza cubaine
9.	Marie-Louise Du Fresne de Virel 1849- ?	Guadeloupe/Saint-Barthélémy	1877	<i>L'Africain</i>	Bamboula
10.	Robert Geffrard 1860-1894	Haïti	1880-1894	<i>La Cascade</i>	Valse brillante pour le piano
11.	Michel Mauléart Monton 1855-1898	Haïti	1884	<i>Choucounne</i>	Méringue pour voix et piano
12.	Eduardo Sanchez de Fuentes 1874-1944	Cuba	1892	<i>Tú</i>	Habanera pour voix et piano
13.	Oscar Beaudu	Martinique	1896	<i>Un Carnaval à la Martinique</i>	Air varié pour flûte avec accompagnement de piano
14.	Occide Jeanty 1860-1936	Haïti	1897	<i>Les Masques</i>	Méringue pour piano
15.	Gla-Bertin ?	Martinique	1897	<i>Antilles-Polka</i> <i>Souvenirs de la Martinique</i> <i>(1891-1892)</i>	Polka

16.	Fernand Franjeul 1872-1911	Haïti	Vers 1890 ?	<i>La Créole</i>	Méringue populaire pour piano (Arrangement)
17.	Occide Jeanty 1860-1936	Haïti	1901	<i>Pauvres et pauvres</i>	Polka
18.	Marie Boutet ?	Martinique	1903	<i>L'Éruption de la Montagne Pelée à Saint-Pierre</i>	Quadrille pour piano

Je ne peux présenter ce corpus sans omettre les nombreux autres compositeurs (principalement européens) découverts lors de mes consultations à la Bibliothèque Nationale de France. Le projet d'un inventaire des diverses œuvres présentes dans les Archives du Site de Richelieu était prévu durant l'année 2020 ; la crise sanitaire de la Covid 19 a eu raison de mes prétentions. Aussi, j'ai choisi de présenter une première classification de ces partitions dans la deuxième partie de ce travail, en me proposant d'aborder plus précisément ce sujet en Post-Doctorat dans divers articles.

Méthodologie et cadre conceptuel

Méthodologie

Mon analyse est d'ordre descriptif et analytique-explicatif. En effet, il s'agit d'abord de constater l'existence de phénomènes en les restituant tels qu'ils sont relatés au travers de témoignages d'époque ou de travaux d'historiens et de musicologues. De précieuses informations sont également fournies par divers récits de voyageurs, de passage dans les îles, qu'ils soient fonctionnaires ou à la recherche de nouvelles aventures. Les descriptions proposées par les Créoles, à travers leurs témoignages et leurs récits de vie, sont autant de sources importantes pour comprendre comment fonctionne la musique de salon et quels sont les indicateurs qui permettent de l'identifier et de la caractériser.

J'utilise pour cela également une analyse qualitative, en partant d'un corpus de partitions du XIX^e siècle, pour établir ainsi une caractérisation de la pratique musicale de cette époque, en privilégiant l'étude des cas d'Haïti, de Cuba, de la Martinique et de la Guadeloupe. La consultation de chroniques et de témoignages participe de la compréhension du processus enclenché et des procédés employés pour son développement. La découverte d'un nombre important de partitions publiées à Paris conforte une analyse quantitative tout en rappelant l'attrait pour ces musiques « exotiques »⁵⁵.

Je me fonde dans cette étude sur une analyse musicologique des diverses partitions de mon corpus en prenant en compte les mélodies, les rythmes et l'harmonie. Une étude du système tonal sera nécessaire en tant qu'élément de base occidentale. Le « moule » de cette création occidentale sera revisité dans la Caraïbe. Je développe dès lors une comparaison non seulement entre Europe et Caraïbe, mais aussi entre Caraïbe hispanophone et Caraïbe franco-créolophone. L'analyse des paroles des chansons, entre français, espagnol et créole, constitue aussi un marqueur important de ma méthode d'analyse.

⁵⁵ Définition du terme « exotique » selon le *CNRTL* : « qui est relatif, qui appartient à un pays étranger, généralement lointain ou peu connu ; qui a un caractère naturellement original dû à sa provenance ». Victor Segalen, auteur qui a écrit au tout début du XX^e siècle son *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers* (publié après sa mort), Paris, Fata-Morgana, 1978, p. 41, parle de « la sensation d'exotisme », de la « notion du différent », de l'importance de « concevoir Autre » et invite à écarter palmier et chameau. Abdel Habbassi analyse son approche si novatrice dans « Victor Segalen, une conscience esthétique voyageuse », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 20 | 2020, mis en ligne le 30 novembre 2020, consulté le 14 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/12326> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.12326>

J'ai choisi de questionner le cas de la Caraïbe insulaire, car on y constate des différences pour ce qui est de la question de la prise de conscience de la souveraineté politique et identitaire. En effet, Porto Rico et Cuba ne se sont séparées de l'Espagne qu'à la fin du XIX^e siècle, contrairement à Saint-Domingue/Haïti qui a acquis son indépendance dès la première moitié du XIX^e siècle, et à la différence de la Martinique et la Guadeloupe restées jusqu'à ce jour dans le giron de la France. Je souhaite ainsi vérifier que cette prise de conscience, à des périodes différentes, est aussi valide musicalement et forme une certaine unité créolisée, car partageant un même processus.

Cadre conceptuel

Le cadre conceptuel de mon étude repose sur le concept de « créolisation » et sur tout ce qui s'y rattache en termes de transferts culturels. De ce fait, plusieurs notions connexes ou qui peuvent parfois être utilisées comme des synonymes apparents sont aussi à questionner.

Le terme « créole » revient fréquemment pour qualifier les différentes œuvres de mon corpus, principalement chez les Francophones. Il y a notamment les diverses Chansons créoles ou la méringue *La Créole* de Fernand Franjeul⁵⁶, et ce pour le XIX^e siècle. Il importe dès lors de comprendre les différents processus enclenchés par ces rencontres de populations, africaines, européennes et autres, devenues en somme créoles. Le contexte influe en effet sur le regard porté. Dans tout contexte de colonisation, la rencontre est d'abord conflictuelle de par le rapport de domination, politique et économique, qui est établi. Cette étude renvoie à la rencontre, depuis un point de vue musical, entre colonisateurs et colonisés, entre dominants et dominés, et interroge de ce fait les processus de mise en contact et les frottements culturels attenants où les jeux et enjeux de domination sont aussi présents.

Ainsi, les Européens se déplacent en amenant leur culture, le plus souvent préservée, étant donné qu'ils ont eu la possibilité d'amener avec eux les outils qui permettent sa production. Dans le cas des colonisés, c'est en revanche la mémoire qui prime. De ce fait, les pratiques peuvent se maintenir, mais sous forme de traces étant donné qu'il s'agit d'une mémoire de populations déplacées, de populations transférées sans leurs outils, juste porteuses de leurs souvenirs et du bagage imprimé dans leur être comme l'a si bien montré Édouard Glissant en

⁵⁶ Classification des œuvres présentes à la Bibliothèque Nationale de France dans la deuxième partie.

proposant la notion de « migrant nu »⁵⁷. Les conditions de rencontres sont par conséquent déséquilibrées, ce qui n'empêche pas de nouvelles créations et « réécritures » musicales. C'est peut-être aussi cette géométrie variable, et disproportionnée..., de formes et de moyens qui génère une création musicale caribéenne originale.

Quand j'aborde la musique de salon dans la Caraïbe, je ne peux par conséquent éluder le fait qu'il s'agit d'une pratique déséquilibrée, étant de prime abord celle des colonisateurs et donc des dominants. Cette musique est le produit d'une mémoire établie, préservée et surtout écrite⁵⁸. Elle est par conséquent « mémorisée » par divers supports et peut plus facilement se transmettre. Il n'y a alors que dans l'interprétation qu'elle pourra se diversifier⁵⁹. Il y aura de ce fait un élément A' transmis par un groupe A qui représente les colonisateurs. Sa pratique pourra évoluer en toute quiétude au sein des foyers de ces personnes en situation de pouvoir et qui ont les moyens de pratiquer leur musique librement. S'y ajoute aussi un élément B', produit par un autre groupe, celui des esclaves originaires d'Afrique. Mais cet élément B' n'est pas transcrit et ne dispose d'aucun outil de production. Il est en fait intégré dans l'être qui le transporte. De plus, la situation de ce groupe B est également en déséquilibre puisque tout être dominé⁶⁰ n'est pas en position de rétablir son élément B dans sa forme exacte, d'où une reproduction inexacte.

⁵⁷ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 14. Voir aussi V. S. Naipaul, *L'énigme de l'arrivée*, traduction de Suzanne V. Mayoux, Paris, Christian Bourgeois (Littérature étrangère), 1991.

⁵⁸ Je pense en parallèle au célèbre texte de Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

⁵⁹ La notion de « performance » proposée par Antonio Benítez Rojo me paraît fort intéressante pour signifier cette interprétation. Antonio Benítez Rojo et Rita Molinero, *La isla que se repite- El Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 1^{ère} Édition révisée 2010 (Ediciones del Norte, 1989).

⁶⁰ Voir les *Subaltern Studies* et leur critique des relations de pouvoirs inégalitaires. Ranajit Guha s'est ainsi intéressé aux résistances et aux traces documentaires « Dominance without hegemony and its historiography », in R. Guha (éd.), *Subaltern Studies VI*, Delhi, Oxford University Press, 1989. Dans son approche de la micro-histoire, Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980, questionne aussi à sa manière les « Subalternes ». Cette dimension d'histoire sociale et d'anthropologie culturelle rejoint notre recherche en ce qu'il s'agit d'une histoire « vue d'en bas », d'une approche post-coloniale qui vise à faire sortir de l'ombre maintes partitions et compositeurs oubliés, car peu considérés de par leur origine socio-ethniques ou parce que proposant des airs non officiellement validés. Voir aussi Mamadou Diouf, *L'historiographie de l'Inde en débat. Colonialisme, nationalisme et sociétés post-coloniales*, Paris, Karthala-Sephis, 1999 et Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak ? », in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago, University Of Illinois Press, 1988, p. 271-313. (*Les Subalterns peuvent-ils parler ?*, traduction française de Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2006). Voir aussi : Warren Montag, « “Les subalternes peuvent-elles parler ?” et autres questions transcendantales », *Multitudes*, 2006/3 (n° 26), p. 133-141. DOI : 10.3917/mult.026.0133. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-133.htm>

D'ailleurs, il ressort que les groupes étudiés sont tous porteurs d'instabilité, car leurs membres ne viennent de la même région⁶¹. Déterminer des vagues migratoires dans les différents pays étudiés permettrait d'établir des différences et confirmerait la complexité des origines des pratiques caribéennes.

Les titres des œuvres de mon corpus mettent en valeur l'emploi du terme « créole ». C'est pourquoi je considère qu'il est d'autant plus pertinent d'utiliser le terme « créolisation » pour caractériser le processus en marche lors de la rencontre entre ces groupes, car à l'évidence les personnes concernées s'autoproclament en quelque sorte en tant que Créoles.

Il n'empêche qu'il importe de s'interroger : vouloir employer les termes, a priori assez proches, « hybridité/hybridation » ou « transculturation » serait-il plus adéquat ? Est-ce que l'utilisation de ceux-ci ne reviendraient pas à nier l'appropriation qui entre en jeu pour ces musiques de salon dans la Caraïbe ? En effet, ces termes tendraient à ramener le phénomène à une question de races ou de groupes sociaux, quand les contacts, aussi culturels, sont nombreux entre les groupes humains.

Le Cubain Fernando Ortiz explique, pour sa part, le choix du terme « transculturation » en précisant :

« Nous avons choisi le terme de transculturation pour exprimer les phénomènes extrêmement variés que les très complexes permutations de cultures engendrent à Cuba et sans la connaissance desquelles il est impossible de comprendre l'évolution du peuple cubain sur le plan économique autant que sur les terrains institutionnel, juridique, éthique, religieux, artistique, linguistique, psychologique, sexuel, ainsi que dans les autres aspects de la vie »⁶².

Il ajoute :

« Nous estimons que le terme de transculturation exprime mieux les différentes phases de cette transition d'une culture à une autre, parce qu'il ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte, ce que à proprement parler, traduit le terme anglo-américain acculturation, mais qu'il implique aussi forcément la perte ou le déracinement d'une culture précédente, ce qu'on pourrait qualifier d'une déculturation partielle, et la création postérieure de nouveaux phénomènes culturels qu'on pourrait appeler une néoculturation. Finalement, comme le soutient à juste titre l'École de Malinowski, tout brassage de cultures ressemble à la copulation génétique des individus : la créature tient toujours des deux parents, mais elle est aussi toujours différente de

⁶¹ D'ailleurs, cette hétérogénéité d'origines est au cœur du processus de créolisation dans la Caraïbe avec des maîtres qui, pour éviter toute révolte, ont choisi de ne jamais réunir des Nègres issus de mêmes zones.

⁶² Fernando Ortiz, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre - Leurs contrastes agraires, économiques, historiques et sociaux, leur ethnographie et leur transculturation*, traduit de l'espagnol par Jean-François Bonaldi, coordonné par Jérôme Poinsot, Montréal, Éditions Mémoires d'encrier (Collection Essai), 2011, p. 165.

chacun d'eux. Dans son ensemble, ce processus est une transculturation, un terme qui comprend toutes les phases de sa parabole »⁶³.

Ce terme demeure fort lié à la théorisation cubaine. Faut-il alors le retenir pour transcrire le processus que je souhaite mettre en exergue dans cette étude ?

Il importe aussi de se demander : Peut-on établir « une » culture de départ ? Ne convient-il pas, notamment dans le monde de la Plantation/habitation⁶⁴ américano-caraïbe de se fonder sur une hétérogénéité, une diversité⁶⁵ ? D'ailleurs, quelle culture serait pure ou intacte ? Toute culture n'est-elle pas croisement de cultures, mise en rapport de différents groupes, même si la tendance est à la mise en avant d'une racine-identité unique, atavique, et non d'une racine rhizome qui est reliée notamment à l'identité composite de la Caraïbe⁶⁶ ?

Christine Chivallon note d'ailleurs :

« Si la créolisation est vue comme une mise en rapport de groupes dissociés, elle tire son universalité de ce principe invariant au fondement de toutes les sociétés humaines : la nécessaire création d'unités significatives, séparées et reliées, instituant de la relation sociale. En d'autres termes, la collision des formes culturelles est inhérente à l'expérience sociale, parce que celle-ci ne peut se passer des ressources de la différenciation/diversification pour rendre le monde signifiant, procédé impliquant forcément des connexions et des interpénétrations »⁶⁷.

Cette chercheuse propose alors quatre « régions de sens »⁶⁸ des théories de la créolisation à partir du couple « processus-production » : la « créolisation comme processus continu »⁶⁹, la « créolisation comme résultant en devenir »⁷⁰, la « créolisation originelle »⁷¹ et « la créolisation

⁶³ *Op. cit.*, p. 170.

⁶⁴ Aux Antilles françaises, on parle plus généralement d'habitations. Voir par exemple Maurice Burac et Danielle Bégot (dir.), *L'habitation/plantation/ Héritages et mutations. Caraïbe/Amérique*, Paris, Karthala, 2011.

⁶⁵ Raphaël Confiant invite d'ailleurs à considérer que le Créole ne possède pas une nouvelle identité comme le Gallo-romain ou l'Arabo-berbère, mais de nouvelles identités.

⁶⁶ J'utilise ici le vocabulaire employé par Édouard Glissant dans *Introduction à une poétique du divers*. Glissant parle d'identité-relation quand il aborde les cultures ataviques et les cultures composites. Il considère que ce sont des identités rhizomes, en s'étant lui-même nourri de l'approche de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

⁶⁷ Christine Chivallon, « Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde », *L'Homme*, n° 207-208 : Un miracle créole ?, 2013, <http://journals.openedition.org/lhomme/24686>, consulté le 28 mars 2020, p. 59.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 39.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 44.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 46.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 48.

non avenue »⁷². Cela lui permet d'analyser la portée universelle que l'on tend à donner à la créolisation, perçue comme un modèle qui pourrait s'appliquer aux autres contrées. Dans le même temps, elle invite à prendre en compte la singularité de la créolisation, qu'elle associe à la notion de pouvoir qui s'obtient à travers le « mode d'être ». Ainsi, elle postule que : « (...) la créolisation, comme expérience culturelle singulière contrainte par la matrice des plantations esclavagistes, peut être vue comme l'invention d'un nouveau rapport au pouvoir »⁷³.

Je considère à ce stade de mon analyse que le processus de créolisation est en constant renouvellement en tant que phénomène qui ne stagne pas et qui ne cesse de changer, à l'instar de la définition d'Édouard Glissant de ce paradigme permettant de penser l'identité dans le monde⁷⁴ et qu'il voit comme « imprévisible » alors que le métissage est prévisible :

« La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments.

On prévoirait ce que donnera un métissage, mais non pas une créolisation. Celle-ci et celui-là, dans l'univers de l'atavique, étaient réputés produire une dilution de l'être, un abâtardissement. Un autre imprévu est que ce préjugé s'efface lentement, même s'il s'obstine dans des lieux immobiles et barricadés »⁷⁵.

Établir des instants T, pendant lesquels les individus concernés s'approprient des facteurs culturels est possible, mais ne rend pas compte de l'évolution dans le temps entre contacts et renouvellement des générations. Un natif des Îles de la Caraïbe de 1870, n'entendra pas la musique et ne la jouera pas comme un natif de 1900, lequel ne jouera pas non plus comme celui de 1960. Les influences changent, les contacts changent, les outils aussi et la façon de percevoir le monde également.

Pour continuer à réfléchir aux divers enjeux de la « créolisation », je rappellerai qu'Alain Ménil⁷⁶ présente trois domaines distincts qui ne sont ni coextensifs ni synchrones. Le premier est le phénomène linguistique, à travers la création de nouvelles langues qui servent à la communication. Le deuxième est lié à une construction anthropologique originale autour de la Plantation, soit une nouvelle société en construction. Le troisième est celui de l'« invention du

⁷² *Op. cit.*, p. 50.

⁷³ *Op. cit.*, p. 69.

⁷⁴ La créolisation est en effet pour Édouard Glissant un processus universel.

⁷⁵ Édouard Glissant, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 37. Voir également : *Introduction à une poétique du Divers*.

⁷⁶ Alain Ménil, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? », *Rue Descartes* 2009/4 (n°66), p. 8-19. Article en ligne sur cairn.info consulté le 26.09.2018. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-4-page-8.htm>

quotidien ». A cet égard, les « migrants » composent avec une nouvelle réalité, ils doivent s'adapter et l'appartenance à un groupe (dominant ou dominé) pourra par conséquent avoir une répercussion différente.

Outre le terme « créolisation », on retrouve celui de « Créolité » qu'il convient également de questionner. Directement lié au mouvement qui le consacre, sa définition est largement proposée dans *Éloge de la Créolité* (1989) de Jean Bernabé, Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau. La Créolité y est alors présentée comme le « vecteur esthétique majeur de la connaissance de nous-mêmes (créoles) et du monde »⁷⁷ et comme « l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'histoire a réunis sur le même sol »⁷⁸ :

« Pendant trois siècles, les îles et les pans de continent que ce phénomène a affectés, ont été de véritables forgeries d'une humanité nouvelle, celles où langues, races, religions, coutumes, manières d'être de toutes les faces du monde, se trouvant brutalement déterritorialisées, transplantées dans un environnement où elles durent réinventer la vie »⁷⁹.

J'entends donc que la Créolité est un point d'arrivée, après le processus de créolisation. Pourtant, elle ne saurait être statique, tout comme la créolisation, et se nourrit sans fin de nombreux contacts. Différencier les concepts de « créolisation » et de « Créolité » induit pour le moins de différencier l'emploi du suffixe *-tion*, qui exprime une action, du suffixe *-té* qui suggère une idée de finalité. La créolisation renvoie par conséquent à un processus et la Créolité apparaît comme une étape à un instant T.

« Tout autre est le processus de créolisation, qui n'est pas propre au seul continent américain (ce n'est donc pas un concept géographique) et qui désigne la mise en contact brutale, sur des territoires insulaires, soit enclavés, -fussent-ils immenses comme la Guyane et le Brésil- de populations culturellement différentes : aux Petites Antilles, Européens et Africains ; aux Mascareignes, Européens, Africains et Indiens ; dans certaines régions des Philippines ou à Hawaï, Européens et Asiatiques , à Zanzibar, Arabes et Négro-Africains, etc. Réunis en général au sein d'une économie plantationnaire, ces populations sont sommées d'inventer de nouveaux schèmes culturels permettant d'établir une relative cohabitation entre elles (note italique). Ces schèmes résultent du mélange non harmonieux (et non achevé et donc non réducteur) des pratiques linguistiques, religieuses, culturelles, culinaires, architecturales, médicinales, etc., des différents peuples en présence. (...) La Créolité est donc le fait d'appartenir à une entité humaine originale qui à terme se dégage de ces processus »⁸⁰.

⁷⁷ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité - In praise of Creolness*, Édition bilingue français/anglais, Paris, Édition Gallimard, 1993, p. 25.

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 26.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Éloge de la Créolité, op. cit.*, p. 30-31.

Il ne s'agit pas de considérer la créolisation comme propre à la société d'habitation/plantation. À travers les études des genres musicaux, nous pouvons d'ailleurs établir que les transformations culturelles ne relèvent pas que de ce contexte. Dès qu'il y a contact de cultures, il y a mélange, transfert, mais on note aussi toujours la présence d'un groupe doté d'un pouvoir plus important que l'autre. Le rapport à la terre, que les individus y résident par choix ou non et la revendiquent comme la leur ou non, sera déterminant dans l'emploi de ces diverses terminologies. Dans les pratiques culturelles, il peut y avoir un groupe en résidence, des habitants d'un lieu depuis une ou deux générations, voire plus. S'y ajoutent des éléments de communication avec un autre groupe. Dans le cas colonial, la rencontre des groupes se fait à des moments différents. Le groupe A, dominant, est déjà présent (sans pour autant être autochtone pour ce qui est du cas caribéen) lorsque le groupe B se voit transplanté. De ce fait, ce groupe A s'est déjà acclimaté à l'espace caribéen et a commencé ses premières revendications en marquant une différenciation avec ses aïeux originaires des contrées européennes. Il y a dès lors une première ébauche d'une créolité⁸¹, un premier instant T.

D'autres concepts auraient pu être retenus pour évoquer le processus de créolisation, comme ceux de « métissage » et d'« hybridité ». Concernant le métissage Jean-Luc Bonniol précise :

« On peut rappeler que le terme (qui fut d'abord utilisé dans la zootonie) a été construit au début du XIX^e siècle dans la sphère savante à partir de la vieille désignation de métis, apparue quant à elle à l'aube des rencontres coloniales, à l'époque où furent massivement mis en contact les hommes des différents continents restés jusque-là largement séparés, et que s'est imposée la nécessité de désigner les individus issus de ces rencontres inédites entre dissemblables. Point encore à cette date de concept, mais déjà tout de même tout un système de représentations semble être en place, susceptible d'analyse : on est là du côté de la procréation, c'est-à-dire d'un phénomène qui met en jeu trois individus (la « trinité » du métissage : les deux parents et leur rejeton), engageant, au-delà de l'union fugace -volontaire ou forcée- des géniteurs, l'expérience existentielle du métis tout au long de sa vie sociale »⁸².

En prenant appui sur cette définition, je constate qu'il est déjà question de mélange, mais en s'arrêtant à l'état achevé à travers l'individu ou l'élément créé qui aurait certes deux parents, mais serait, à lui seul, un être à part entière. Dans ce cas, cet auteur associe le terme « métissage » à celui d'« hybridation » en soulignant le lien de ce dernier mot avec l'aire anglophone qui n'est pas celle retenue dans mon étude :

⁸¹ Je l'écris sans majuscule pour éviter la confusion avec le mouvement littéraire de la fin du XX^e siècle.

⁸² Sylvia Capanema/ Quentin Deluermoz/ Michel Molin (dir.), *Du transfert culturel au métissage : concepts, acteurs, pratiques*, Préface de Jean-Luc Bonniol, Rennes, Éditions Presses universitaires de Rennes, 2015, 1^{er} volume, p. 7.

« Le mot n'existe pas en anglais, où il est remplacé par les termes hybridization et miscegenation qui s'inscrivent très explicitement, dans un schéma de pensée où la race s'affirme de manière explicite. On peut remarquer que la résonance actuelle du terme « métissage », telle qu'elle peut être perçue dans ses usages, savants ou profanes, tient toujours à cette conjonction fondatrice de deux êtres séparés par la différence de leurs apparences, rompant par la confluence de leurs hérédités la continuité de puretés originelles et fixes. La fascination même exercée par la notion- et sa puissance symbolique- tient certainement à la force de cette fusion des substances, et à la dimension sexuelle évoquée : derrière le mot, c'est toujours l'étreinte des « races » et des corps, qui se profile comme le rappelait éloquemment Roger Bastide »⁸³.

En tous les cas, J.-L. Bonniol renvoie ces deux notions à l'idée de reproduction et de fusion. Il ajoute :

« Le métissage apparaît au bout du compte (rejoignant en cela le terme qui lui est parfois associé de créolisation) comme un certain mode de gestion de l'altérité : les individus ne peuvent que reconnaître l'autre en eux-mêmes (...) »⁸⁴.

Cette question du « Tiers » a également été développée par Roger Toumson dans *Mythologie du métissage*⁸⁵ pour souligner son rejet.

Je préfère pour ma part centrer le propos de cette thèse sur les rapports d'absorption d'un processus de rencontres, certes nourries de frictions, mais ayant fourni des développements originaux acceptés, intégrés et non rejetés.

Même si la notion de métissage peut largement être exploitée pour définir les phénomènes en présence dans les sociétés créoles, il me semble que l'idée de métissage demeure associée à celle de race, à une dimension génétique, à une idée d'hérédité. Or, je considère que la culture ne saurait être réduite à ce seul aspect. Il y a au fil des siècles, rencontres et contacts de cultures et, quel que soit le contexte, toujours transformation et apparition de nouveaux éléments. Cela n'est pas le propre d'une race⁸⁶, mais de toutes les rencontres, notamment culturelles, entre individus et/ou groupes, entre dominants et dominés. Un groupe dominant impose ses éléments ; le dominé les intègre tout en apportant dans le même temps ses éléments propres au dominant. Il y a donc transformation dans toute rencontre et c'est pour cela que le concept de créolisation me semble plus pertinent pour signifier la réalité musicale qui fera l'objet de cette

⁸³ *Op. cit.*, p. 8.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 10.

⁸⁵ Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 116-123.

⁸⁶ Terme d'ailleurs désormais remis en cause.

étude. Jean-Loup Amselle a d'ailleurs montré que la notion de métissage culturel, certes très liée au XIX^e siècle, est une « notion piège »⁸⁷.

Édouard Glissant, en évoquant la « pensée des créolisations » dans sa *Philosophie de la Relation* explique qu'il y a processus, contrairement aux hybrides et métis qui renvoient quant à eux à une idée de fixité :

« La pensée des créolisations : comme inexprimable du rapport des cultures entre elles, avec tant de prolongements inattendus, qui distinguent tellement la créolisation des simples hybrides. Mais nous (soit ethnique, sociétal, culturel, continental ou archipélique) ne concevons pas ces inattendus, qui introduisent aux incertains de la relation.

Pourtant nous comprenions depuis longtemps déjà que la créolisation n'est ni l'évidence de cette hybridation seulement, ni le melting-pot, ni la mécanique des multiculturalismes. C'est processus et non pas fixité »⁸⁸.

J'ajoute donc le terme de « processus » à celui de « créolisation », car c'est une action qui agit en continu, comme une dynamique de co-pénétrations. Enfin, je signale qu'à mon sens le terme « hybridité », tout comme celui d'hybridation, est plus souvent employé dans la sphère anglophone.

Susanna Regazzoni explique à propos de cette notion :

« L'hybridité peut être définie dans la théorie de la culture comme la stratégie qui met en lien et connecte les éléments ethniques, sociaux et culturels de l'Autre dans un contexte politico-culturel où le pouvoir et les institutions jouent un rôle fondamental. L'hybridité contient, de plus, une autre composante qui n'est pas seulement de type ethnico-ethnologique provenant d'une pensée non occidentale, forgée par un type de diverses réalité et histoire mais qui est aussi de type épistémologique et stratégique »⁸⁹.

En somme, les termes « transculturation » et « hybridité » semblent proches, mais ils sont souvent employés en fonction du pays d'origine de celui qui les retient. Ainsi, un Cubain aura plutôt tendance à proposer le terme « transculturation » et fera plus naturellement ses recherches à partir de ce terme, alors qu'un Anglophone préférera parler d'« hybridation ». Pourtant, la

⁸⁷ Entretien entre Jean-Loup Amselle et Nicolas Journet, « Le métissage : une notion piège » in : Nicolas Journet (éd.), *La culture. De l'universel au particulier*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, « Synthèse », 2002, p. 329-333, <https://www.cairn.info/--page-329.htm>. Voir aussi Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

⁸⁸ Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation*, op. cit., p. 64.

⁸⁹ «La hibridez puede ser entendida dentro de la teoría de la cultura como la estrategia que relaciona y conecta elementos étnicos, sociales y culturales de la Otredad en un contexto político-cultural donde el poder y las instituciones juegan un papel fundamental; la hibridez contiene además otro componente que no solamente es de tipo étnico-etnológico proveniente de un pensamiento no occidental, acuñado por un tipo diverso de racionalidad, realidad e historia, sino que también es de tipo epistemológico y estratégico», Susanna Regazzoni (Ed.), *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo*, Madrid, Iberoamericana Vervuet, 2006, p. 16.

lecture des différentes définitions consultées me donne à penser qu'il s'agit de définir à peu près la même chose. Ainsi, le Dictionnaire de la *Real Academia española* présente la « transculturation » comme :

« La réception par un peuple ou un groupe social de formes de cultures provenant d'un autre, qui se substituent d'une manière plus ou moins complète aux leurs »⁹⁰.

Le site *Oxford Reference*, anglophone, présente « l'hybridité » en marquant tout d'abord une rupture avec sa première signification directement liée à l'appartenance raciale, et en la rapprochant des études sociales et culturelles :

« Les revendications raciales autour de la pureté des origines ont été ébranlées par une hybridité transgressive qui implique que le franchissement des barrières raciales et culturelles est une caractéristique normative du développement de la société. L'Hybridité reconnaît que l'identité se forme à travers une rencontre avec la différence »⁹¹.

Les Francophones emploient plus souvent les termes « créolisation » et « Créolité ». Selon moi, ces termes renvoient à la première étape de la formation des populations caribéennes, autres qu'amérindiennes. En effet, le terme « créole » est utilisé fréquemment pour évoquer les populations ou éléments originaires de cette aire d'étude. Cependant, je tiens à rappeler que la Caraïbe insulaire n'a pas le monopole de la prise en compte de ces concepts très souvent employés sur le continent américain et dans d'autres régions.

Concernant l'expression « identité culturelle », il est tout d'abord important de s'arrêter sur chacun des mots employés. L'identité est en effet définie comme suit :

*« Du latin *identitas*, 1. Qualité qui fait qu'une chose est la même qu'une autre, que deux ou plusieurs choses ne sont qu'une. 2. Conscience qu'une personne a d'elle-même. (C'est la mémoire qui fait votre identité, Voltaire) 3. Identité personnelle, persistance de la conscience de soi qu'à un individu »⁹².*

L'identité renvoie d'une part à l'individu et, d'autre part, à une similitude qui fait qu'il y a identification. Le *Dictionnaire encyclopédique Auzou* précise que c'est le « caractère de ce qui

⁹⁰ «Recepción por un pueblo o un grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias», Site internet de la *Real Academia española* consulté le 29 mars 2020, <https://dle.rae.es/transculturaci%C3%B3n>.

⁹¹ « The racialized claims of purity of origins have been undermined by a transgressive hybridity which implies that the crossing of racial and cultural boundaries is a normative feature of societal development. Hybridity acknowledges that identity is formed through an encounter with difference », Site *Oxford Reference*, consulté le 28 mars 2020, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095952517#>.

⁹² *Le Littré, Dictionnaire de la langue française*, Paris, Édition Hachette, 2000, p. 815.

est identique »⁹³, la « qualité d'une chose qui reste identique à elle-même dans le temps »⁹⁴. Il s'agit donc de permanence, d'abord de celle de l'individu, mais aussi d'autres aspects qui se rejoignent.

Cependant, le géographe Gabriel Wackermann parle à propos de cette notion de « différenciation par rapport à d'autres identités, création de limites sociospatiales, de frontières »⁹⁵. Il analyse la notion d'identité du point de vue d'une identification-différenciation qui correspondrait à un territoire. Ce territoire participerait alors à une nouvelle étape sociétale :

« Le territoire donne naissance à la territorialité. Celle-ci est à base d'esprit d'identification créée progressivement par le processus de socialisation, lui-même inhérent à l'existence d'une psychologie collective. Elle est ainsi source de cohésion entre les divers groupes sociaux qui entendent personnifier le territoire »⁹⁶.

La culture, quant à elle, est toujours attachée à sa première signification qui est son lien à la terre. Présentée comme « l'action de cultiver la terre »⁹⁷, elle prend pour deuxième signification « l'ensemble des traditions, coutumes, institutions, œuvres, pensées, qui se perpétuent dans une civilisation, une nation, un groupe social qui les caractérisent »⁹⁸.

L'anthropologue Denys Cuche s'intéresse à la notion de culture en partant des sciences sociales⁹⁹, ce qui lui permet d'établir un lien avec la notion d'identité. Il considère ainsi que la culture relève de processus inconscients alors que l'identité est consciente, en ce qu'elle renvoie à une norme d'appartenance¹⁰⁰. En se fondant sur la psychologie sociale, il considère que celle-ci étudie tout d'abord l'individu et son lien avec son « environnement social, proche ou lointain »¹⁰¹. Toutefois, il constate que l'identité sociale ne s'arrête pas aux individus et que les groupes sont importants dans la notion d'identité.

« Mais l'identité sociale ne concerne pas seulement les individus. Tout groupe est doté d'une identité qui correspond à sa définition sociale, définition qui permet de se situer dans l'ensemble social. L'identité sociale est à la fois inclusion et exclusion : elle identifie le groupe (sont membres du groupe ceux qui sont identiques sous un certain rapport) et le distingue des autres groupes (dont les membres sont différents des premiers sous ce même rapport). Dans cette perspective,

⁹³ *Dictionnaire encyclopédique Auzou*, Paris, Éditions Philippe Auzou, 2009, p. 975.

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 975.

⁹⁵ Gabriel Wackermann, *Géographie des civilisations*, Paris, Éditions Ellipses, 2008, p. 48.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 49.

⁹⁷ *Dictionnaire encyclopédique Auzou, op. cit.*, p. 492.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, Éditions La Découverte (Collection Grands repères), 2010 (4^{ème}), 1996 (1^{ère}). 158 p.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 97.

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 98.

l'identité culturelle apparaît comme une modalité de catégorisation de la distinction nous/eux, fondée sur la différence culturelle »¹⁰².

Denys Cuche considère ainsi que c'est la distinction Nous/Eux qui permet à l'identité culturelle de mettre en place une catégorisation. Reste à savoir dans un processus de créolisation où situer « Nous » et « Eux ».

La psychologue Geneviève Vinsonneau va plus loin en présentant l'identité comme une « dynamique évolutive, par laquelle l'acteur social, individuel ou collectif donne sens à son être »¹⁰³. Dans ce cas, l'acteur social se sert du passé pour relier le présent et l'avenir. Geneviève Vinsonneau parle alors d'une apparente constance dans la dynamique identitaire, car elle intègre l'Autre dans le Même, soit un changement dans la continuité. Cependant, quand cette chercheuse aborde la notion de culture, elle emploie l'expression de « discrimination sociale » entre deux groupes de populations, considérant que les attributs spécifiques qui permettraient de se différencier des autres participent finalement à une perception homogénéisante. C'est ainsi que Geneviève Vinsonneau présente la culture et l'identité comme des phénomènes complexes dynamiques :

« La culture et l'identité s'érigent en des phénomènes complexes : dynamiques et non statiques, ancrés dans l'histoire des groupes sociaux mais non enfermés dans celle-ci. L'incessante (re)construction collective de l'histoire est primordiale ; grâce à elle, ce qui pour l'acteur social était négatif peut devenir positif, ce qui était incertain peut devenir certitude. Les frontières séparant le « Nous » du « Eux » prennent ainsi forme, l'identité se distingue de l'altérité, l'être se dessine et prend sens, il génère des objectifs, des valeurs et des significations partagées. Selon la nouvelle perspective interactionniste, le partage des significations produites dans les interactions sociales au sein d'un groupe historiquement constitué définirait précisément la culture »¹⁰⁴.

Par conséquent, cette psychologue distingue les notions d'altérité et d'identité, car l'individu prend tout son sens à travers le « Nous ». Dans l'étude d'une identité culturelle, c'est en effet la relation entre « Nous » et « Eux » qui permet d'établir des valeurs, comme l'indique Michel Oriol :

« La culture porte en elle des valeurs. Ce qui signifie qu'elle contient des symboles affectifs et des normes morales. C'est ainsi que, grâce à la notion de valeur, nous pouvons saisir

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ Geneviève Vinsonneau, « Le développement de la notion de culture et d'identité : un itinéraire ambigu » in *Carrefour de l'éducation*, 2002/2 n° 14, Armand Colin, p. 4. Consulté sur Cairn.info le 12 juin 2019. URL: <https://www.cairn.info/revue-carrefours-de-l-education-2002-2-page-2.htm>

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p.5.

l'articulation entre la culture et l'identité, dans la mesure où les cultures ne se subsisteraient pas si les hommes ne s'identifiaient pas à elles. La culture devient une marque d'identité dès l'instant où un sujet se reconnaît dans toute une communauté qui obéit aux mêmes valeurs que lui.

Il y a un autre versant dans lequel la notion de culture serait vidée de toute signification : celui de la différence. Dès l'instant où un sujet appartient à une culture, il se différencie nécessairement des autres par des signes la plupart du temps apparents : la langue, l'accent, la tonalité, les vêtements, la nourriture, les mœurs, les codes sociaux... »¹⁰⁵.

Il s'agit de bien souligner l'importance de la prise en compte de la valeur de la différence à l'heure d'étudier les notions d'identité et de culture. L'identité culturelle est ainsi un aspect à développer pour comprendre la relation qui s'installe entre des groupes. Aborder dans le cadre de l'étude de la musique de salon dans la Caraïbe cette problématique culturelle, à la fois de façon dynamique et comme porteuse de signes identitaires, semble alors une piste importante à retenir pour comprendre les phénomènes de créolisation impliqués dans ces mises en contact de musiques, de musiciens et d'instruments.

Concernant la théorisation musicale, cette thèse se fonde avant tout sur l'historiographie musicale. Elle prend donc appui en premier lieu sur des sources premières du XIX^e siècle, c'est-à-dire des documents officiels (presse et annonces légales) ainsi que sur des témoignages et des partitions. L'étude de parcours de musiciens s'avère fondamentale ; celle des instruments en présence, sera une approche complémentaire. Dans un deuxième temps, le recours à l'analyse musicologique permet d'aborder les trois discours propres à la musique dite savante occidentale : la mélodie, le rythme et l'harmonie. Cette démarche permet de caractériser les phénomènes impliqués afin de constater les similitudes et les différences avec d'autres pratiques. Ainsi, une large part de cette étude est consacrée à la mise en relation d'éléments propres à la musique et liés à d'autres notions reconnues dans la littérature et les sciences humaines et sociales.

¹⁰⁵ Michel Orion en collaboration avec Francis Affergan, « L'altérité et les différences culturelles », in Carmel Camilleri (Dir.), *Différences et cultures en Europe. Collection Démocratie, droits de l'homme, minorités-Conseil de la coopération culturelle*, Pays-Bas, Les éditions du Conseil de l'Europe, 1995, p. 15.

Plan

Le sujet de cette thèse amène en somme à une réflexion sur la musique de salon dans un espace autre que l'Europe. Il s'agit d'une étude qui porte sur les déplacements et les divers « frottements » entre les pratiques musicales d'un nouvel espace : la Caraïbe, et ce dans deux espaces linguistiques : hispanophone et franco-créolophone, afin d'en interroger les enjeux et les conséquences en ce qui concerne les instruments, les musiciens et les genres musicaux de cette aire caribéenne au XIX^e siècle. Ce siècle, période toujours profondément marquée par les colonialités et ses jeux de pouvoir entre dominants et dominés, peut en effet permettre d'évaluer les transformations et les interrelations qui ont mené aux pratiques culturelles actuelles.

La première partie de cette thèse présentera la musique de salon au XIX^e siècle, en analysant tout d'abord son évolution en terres européennes : France et Espagne en priorité, puis dans la Caraïbe insulaire, représentée par Cuba et les Antilles franco-créolophones. Les « acteurs » principaux de ces pratiques, l'instrumentation, puis les compositeurs et les interprètes impliqués seront évoqués en vue de mieux comprendre les caractéristiques des diverses danses désormais en présence dans ce nouvel espace géographique et culturel.

La deuxième partie de cette étude cherchera à montrer comment la musique de salon peut rendre compte d'un véritable processus de créolisation. Pour ce faire, j'analyserai le corpus choisi à travers sa musique et l'étude des paroles dans le cas des chansons. Puis, je développerai la question de la créolisation en y ajoutant les pratiques d'origine africaine, distillées sous forme de traces dans ce monde musical caribéen.

Enfin, la troisième partie de cette thèse sera consacrée à une tentative de conceptualisation de ce phénomène de créolisation musicale, en présentant tout d'abord les diverses formes de ce processus, puis en cherchant à caractériser cette musique originale. Peut-on en effet considérer que l'on retrouve, à travers les formes musicales étudiées, le développement, au cours du XIX^e siècle, d'une identité culturelle commune, caribéenne, créolisée ?

Partie I. Musique de salon au XIX^e : éléments de comparaison dans la Caraïbe insulaire

Introduction

XIX^e siècle : Brefs rappels historiques

Le XIX^e siècle se caractérise en Europe par une situation politique mouvementée, et ce quel que soit le pays¹⁰⁶, entre nations colonisatrices et nations colonisées. Depuis 1789, la Révolution française a notamment marqué un tournant dans la perception que les peuples avaient du pouvoir dirigeant. Les monarchies sont mises à mal, leurs musiciens parfois aussi¹⁰⁷. Quand elles ne disparaissent pas, elles sont souvent remplacées par d'autres formes comme celle de la République, principal sujet de conflits à cette période en Europe.

Pour cette époque d'impérialisme européen et d'idéologie coloniale, les historiens ont souvent recours à la théorie des trois « C » (Civilisation, Commerce, Christianisme), que certains amplifient à « Cinq C » (Curiosité, Civilisation, Christianisation, Commerce, Colonisation¹⁰⁸). Cette « curiosité » est un élément qui me semble important à retenir pour mon étude. Cette culture de l'exploration¹⁰⁹ ne permet-elle pas en effet de mieux comprendre les déplacements des interprètes et des compositeurs en terres caribéennes ?

Le XIX^e siècle est aussi celui de l'évolution de l'industrie et de la transformation sociétale d'états en classes. L'aristocratie perd sa toute-puissance au profit de la classe bourgeoise libérale, désireuse d'acquérir de nouveaux droits et de nouveaux privilèges. L'économie capitaliste se structure et la domination et l'exploitation de la classe ouvrière prolétaire est le garant de son bon fonctionnement. En effet, la révolution industrielle nécessite une main d'œuvre chaque fois plus nombreuse et à bas coûts.

¹⁰⁶ Cf. Eric Anceau, *Introduction au XIX^e siècle. Tome 1 : 1815 à 1870*, Paris, Belin, 2003 et *Tome 2 : 1870 à 1914*, 2005.

¹⁰⁷ Voir par exemple : Youri Carbonnier, « Les Musiciens du roi face à la Révolution », *Revue de l'histoire de Versailles et des Yvelines*, t. 90, 2008, p. 5-28 et du même auteur : « Déclassement et reconversion. Le sort des musiciens du roi après le 10 août 1792 », *Siècles*, n°45, 2018, <http://journals.openedition.org/siecles/3365>, consulté le 16 janvier 2021.

¹⁰⁸ Voir par exemple Anne Hugon, *L'Afrique des Explorateurs. Vers les Sources du Nil*. Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 32.

¹⁰⁹ Évoquée par exemple par Isabelle Surun, « L'exploration de l'Afrique au XIX^e siècle : une histoire précoloniale au regard des *postcolonial studies* », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], n°32, 2006/1, p. 21-39 (p.), mis en ligne le 03 novembre 2008, <http://journals.openedition.org/rh19/1089>, consulté le 14 janvier 2021.

Cette révolution industrielle a aussi un impact sur les instruments de musique¹¹⁰ qui connaissent de nombreuses transformations. Les matériaux et les techniques de production des sons évoluent. La population a de plus en plus accès à la pratique musicale, mais aussi à la découverte des musiques. En effet, les lieux musicaux se démocratisent, entre grandes structures de concert comme les Opéras ou salles dédiées, ou encore des espaces plus réduits, à l'instar des cafés-concerts. De plus, les transcriptions pour piano des œuvres orchestrales ou d'opéra amènent la musique directement dans les foyers¹¹¹.

L'empreinte de Napoléon Bonaparte a également marqué les deux premières décennies du siècle. Son esprit conquérant a entraîné une reconfiguration de la France et de l'Europe. Pourtant, les échecs marquèrent aussi une forme de relecture de l'Europe quand plusieurs pays décidèrent de s'allier pour mettre fin à l'hégémonie de la France. Les nationalismes participèrent ainsi aux contours des futures puissances du siècle suivant¹¹².

Le Général Napoléon Bonaparte s'était octroyé le statut de premier Consul pour devenir par la suite Empereur. Du Consulat à l'Empire (1800 et 1814), les tentatives suivantes de l'Empereur de maintenir son pouvoir par le biais de son fils Napoléon II avaient été infructueuses. Diverses défaites le menèrent à son emprisonnement. Se succédèrent ensuite trois figures de la Monarchie, entre 1815 et 1848, à savoir celles de Louis XVIII, Charles X et Louis-Philippe.

Mais cette tentative de Restauration n'aboutit pas, car le fonctionnement du pays avait déjà changé. Une seconde République remplace alors cette tentative de retour à l'Ancien Régime, après des difficultés économiques qui amènent Louis-Philippe à prendre des décisions qui provoquent l'ire du peuple et débouchent sur l'abdication du Roi en 1848. Débute de ce fait la Seconde République, laquelle n'a duré que quatre ans, avant la mise en place par le Président Napoléon III – neveu de Napoléon 1^{er} – du Second Empire, de 1852 à 1870. C'est finalement en 1870 qu'est instaurée la III^e République qui, cette fois-ci, va durer beaucoup plus longtemps, interrompue toutefois par la Première Guerre mondiale.

¹¹⁰ Article d'Hélène Combis, « Musique : Pourquoi les instruments se sont mis à faire fantasmer, publié sur le site de France Culture le 16.06.2017, consulté le 23 septembre 2021. <https://www.franceculture.fr/peinture/musique-pourquoi-les-instruments-se-sont-mis-faire-fanster/>.

¹¹¹ A. Laster, « Musique et peuple dans les années 1830 », dans *Romantisme*, n°9, 1975, p. 77-83. Daniel Milo fait une étude de quatre textes de Weber se rapportant à la relation de la musique avec le social. D. Milo, « Le musical et le social. Variation sur quatre textes de William Weber (Note critique) » in *Annales, économies, sociétés, civilisations*, tome 42, n°1, 1987, p. 27-40.

¹¹² Cf. Serge Berstein et Pierre Milza, *Histoire de l'Europe contemporaine : 1815-1919 ? Nationalismes et concert européen. 1815-1919*, tome 4, Paris, Hatier, 1996.

Cette instabilité politique de la France fut aussi marquée par la séparation de l'État avec l'Église avec pour prémices le Concordat de 1801, décidé par Napoléon I^{er}, et en quelque sorte son aboutissement avec la loi de séparation de l'Église et de l'État de 1905. Les partitions que j'ai pu découvrir ne sont pas à connotation religieuse, ce qui laisse supposer que l'aspect religieux n'était pas le sujet de prédilection des salons.

Du côté espagnol, le début du XIX^e siècle est marqué par le conflit avec la France, et ce depuis le traité de Bâle où a été cédée la partie espagnole de Saint-Domingue. Cette époque coïncide avec la naissance d'Haïti en 1804, première République noire. Charles IV, alors au pouvoir, tente de se rapprocher de la France avec son premier ministre Godoy. Néanmoins, la méfiance d'une grande partie de la population envers les Français crée des dissensions. Charles III est ensuite, en 1808, renversé par son fils Ferdinand VII. Napoléon impose alors son frère Joseph Bonaparte comme Roi d'Espagne¹¹³, lequel restera au pouvoir jusqu'en 1813¹¹⁴. La plupart des partitions que j'ai pu retrouver ont été écrites entre la moitié et la fin du XIX^e, soit plutôt lors de cette période post-bonapartiste, et notamment durant cette époque de la III^e République.

Les conflits entre les *afrancesados* (partisans de Napoléon I^{er} souvent issus des classes supérieures) et les autres classes ont mené à la guerre espagnole qui s'est terminée par la défaite des troupes françaises et l'abandon du trône par Joseph Bonaparte. Cela eut aussi un impact à Cuba, car beaucoup de Français s'y étaient installés, suite aux révoltes d'esclaves et à la déclaration d'Indépendance d'Haïti¹¹⁵.

En 1813, Ferdinand VII retrouve donc son trône et instaure un pouvoir autoritaire qui, malgré les oppositions, se consolide et entraîne le pays dans des années de terreur. Ferdinand VII décède en 1833 et c'est ensuite sa fille de trois ans : Isabelle II qui lui succède. Christine de Naples, sa mère, est Régente durant les dix années suivantes avant qu'Isabelle n'accède au trône. Son règne dure jusqu'en 1868, alors qu'elle se voit contrainte à l'exil en France. Suivront des années d'instabilité où le Duc Amédée de Savoie lui succède. La Reine Isabelle II abdique en 1870, Amédée de Savoie en 1873. La République est proclamée cette même année. Les Bourbons reviennent cependant au pouvoir l'année suivante en la personne d'Alphonse XII,

¹¹³ Cf. Natalie Petiteau, « Napoléon et l'Espagne », *Mélanges de la Casa de Velásquez*. <http://journals.openedition.org/mcv/908>, consulté le 25 avril 2020.

¹¹⁴ Louis Madelin, *Histoire du Consulat et de l'Empire. VII : L'affaire d'Espagne*, Bouquin-Laffont, Paris, 2003.

¹¹⁵ Sigfrido Vásquez Cienfuegos, « Víboras en nuestro seno: Franceses y afrancesados en Cuba durante la Guerra de la Independencia » in Emilio de Diego (dir.), José Luis Martínez Sanz (Coord.), *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Congreso Internacional del Bicentenario, Madrid, 2008. <https://core.ac.uk/download/pdf/36029341.pdf>, consulté le 30 octobre 2021.

fils d'Isabelle II, qui installe une monarchie constitutionnelle en 1878. À son décès en 1885, la Reine assure la Régence jusqu'en 1902. Cette période a marqué profondément les esprits car, à partir de 1898, l'Espagne perd ses dernières colonies : Porto Rico, Cuba et les Philippines¹¹⁶. La presse en parle aussi aux Antilles françaises¹¹⁷, ce qui souligne l'écho de tels changements statutaires et politiques.

Par la suite, Alphonse XIII occupe le trône jusqu'en 1931, date de la proclamation de la Seconde République espagnole. Cette période et les diverses difficultés rencontrées, en particulier le choc de la perte d'importantes possessions coloniales, ont induit un retard économique conséquent du pays en comparaison avec les voisins européens. L'industrialisation permet toutefois, au fil de ce siècle, une plus forte mobilité des musiciens. Juan José Carreras¹¹⁸ explique qu'au déplacement de musiciens déjà existant depuis le Moyen-âge et augmenté par la création de l'imprimerie, viennent s'ajouter les motifs idéologiques (c'est-à-dire d'ordre politique), le désir de s'instruire et/ou effectuer des études spécialisées, de faire le « Grand Tour »¹¹⁹, ou les tournées suscitées à cette époque par l'engouement pour un genre en particulier, à savoir : la zarzuela.

Concernant la situation dans la Caraïbe, il est important de rappeler que l'ancienne colonie française Saint-Domingue devient Haïti après la proclamation de son Indépendance en 1804. Les premières années avaient été celles d'une lutte acharnée des Noirs, avec à leur tête Toussaint Louverture et ses généraux Dessalines et Henri Christophe, contre l'Expédition de Saint-Domingue menée par le Général Leclerc au profit de Bonaparte¹²⁰. Cette expédition était appuyée par des hommes de couleur comme Alexandre Pétion. Ceux-ci, comprenant après la reddition de Louverture, le projet de rétablissement de l'esclavage dans les colonies, se révoltèrent. C'est par la lutte en commun de ces divers généraux, anciens adversaires durant l'Expédition de Saint-Domingue, mais unis par leur appartenance à ce territoire insulaire, que fut proclamée l'Indépendance d'Haïti le 1^{er} janvier 1804.

¹¹⁶ Carlos Serrano, *Final del imperio. España 1895-1898*, Madrid, Siglo XXI, 1984.

¹¹⁷ Voir : Cécile Bertin-Elisabeth, « 1895-1898 : L'indépendance des dernières colonies espagnoles vue par la presse d'une colonie française : la Martinique », <http://www.manioc.org/gsd/collect/recherch/import/crillash/1898.pdf>, consulté le 25 avril 2019.

¹¹⁸ Juan José Carreras « El siglo musical » en *Historia de la música española e hispanoamérica*, op. cit., p. 51-80.

¹¹⁹ Voir la partie intitulée : La musique de salon en terre(s) francophone(s) : de la France aux Antilles franco-créolophones.

¹²⁰ Voir la très belle étude de Bernard Gainot, *La révolution des esclaves. Haïti, 1763-1803*, Paris, Ed. Vendémiaire, 2017.

La première République noire venait de naître. Toutefois, les décennies suivantes se verront marquées par des guerres de pouvoir, la plus grande difficulté étant désormais de parvenir à l'Unité nationale. Ainsi, Dessalines, Empereur d'Haïti, après l'installation d'un régime autoritaire mettant en place une nouvelle noblesse haïtienne, a été assassiné en 1806 par ses propres alliés. Alexandre Pétion et Henri Christophe se sont répartis la République entre deux États du Sud et du Nord, et respectivement les villes de Port-au-Prince et du Cap-Haïtien. Le désir de rester Président à vie est la similitude qui relie ces hommes qui devaient amener l'Unité nationale. Leur successeur : Jean-Pierre Boyer, malgré sa participation à la réunification du pays par une politique très violente qui marque jusqu'à aujourd'hui les relations avec la République Dominicaine, ne déroge pas à cet appétit de domination et se maintient ainsi au pouvoir durant 24 ans. Son règne sera marqué par le développement de la culture caféière comme ressource économique fondamentale, la reconnaissance de l'Indépendance d'Haïti par la France qui réclame en échange une indemnisation colossale pour un pays alors en construction.

Suivirent des décennies d'instabilité politique, provoquée par une lutte constante entre les classes supérieures noires et mulâtres tandis que l'économie et la population étaient quelque peu délaissées. Une succession ininterrompue de Présidents et de massacres fréquents caractérise alors ce siècle pour la « Perle des Antilles ». Ce n'est que la Présidence de Fabre Geffrard (1859-1867) qui permit à la République (III^{ème} République) de reprendre son souffle pour un court moment. Après la démission de Geffrard, les guerres de pouvoir sont réactivées, entre autoritarisme et révoltes.

Cuba est pour sa part une possession espagnole jusqu'en 1898, date de son indépendance. Celle-ci a été acquise suite à des luttes menées durant tout le siècle. Ce sont surtout les événements s'étant produits entre 1868 et 1878, période connue comme la « Guerre des dix ans », qui permirent d'accéder à une certaine autonomie et à l'abolition de l'esclavage en 1880.

La Martinique et de la Guadeloupe restent quant à elles françaises. La Martinique a cependant connu deux occupations anglaises : la première débute en 1794 et prend fin en 1802, et a été provoquée par les royalistes voulant éviter l'abolition de l'esclavage. Celle-ci n'eut donc pas lieu à la Martinique, contrairement à son île sœur qui put en bénéficier durant quelques années (1794-1802). La Guadeloupe a connu une formidable démonstration de rejet du rétablissement de l'esclavage avec l'héroïque résistance du Martiniquais Louis Delgrès et de ses 300

compagnons qui, après une lutte acharnée, ont préféré se suicider plutôt que de retourner à cet état d'asservissement¹²¹.

La deuxième occupation de la Martinique par les Anglais eut lieu entre 1809 et 1814. La Guadeloupe fut occupée pour sa part par les Anglais de 1810 à 1813. Cédée à la Suède entre 1813 et 1814, elle revient à la France, puis retombe aux mains des Anglais entre 1815 et 1816, avant de redevenir possession française de manière définitive. Tandis que la Restauration s'installe dans les Îles, les révoltes d'esclaves deviennent de plus en plus fréquentes. La révolte en Martinique de mai 1848 mena à la proclamation de l'abolition de l'esclavage alors même que Victor Schœlcher avait obtenu celle-ci en France¹²². Le décret devait être appliqué en terre martiniquaise à l'arrivée du missionnaire délégué à cette tâche, lequel ne put que constater son application à son arrivée. Les révoltes avaient aussi conforté une prise de décision similaire en Guadeloupe de la part du Gouverneur. À cette époque, les airs français sont reproduits et réadaptés par les Guadeloupéens et les Martiniquais. Jacqueline Rosemain en fait une très large référence dans son livre *La Musique dans la société antillaise-1635-1902*¹²³.

Après l'abolition, suivent de nouvelles vagues d'immigrations : congo, indienne et chinoise. Les planteurs avaient besoin de main-d'œuvre, les engagés venaient pallier le manque économique que représentait la toute nouvelle abolition. Les conditions de vie des classes les plus pauvres menèrent à des insurrections, parfois conséquentes comme celle dite de l'insurrection du Sud, en Martinique, en 1870¹²⁴. Divers événements de cette époque sont relatés dans les chansons créoles. C'est l'avènement des chansons politiques, où tout sujet est relayé et repris par la foule, et ce en particulier lors du Carnaval, à l'image de « La défans ka vini fol », biguine composée vers 1881 qui relate le conflit entre le Parti Républicain des « Colonies » et le Parti réactionnaire de la « Défense coloniale »¹²⁵.

¹²¹ Cf. Jacques-Adélaïde Merlande, René Bélénus et Frédéric Régent, *La rébellion de la Guadeloupe 1801-1802*, Guadeloupe, Éd. Gourbeyre, 2002, Édition par le Conseil général de la Guadeloupe et la Société d'histoire de la Guadeloupe.

¹²² Léo Elisabeth, « 150^{ème} Anniversaire de l'Abolition de l'Esclavage », *Annales des Antilles*, Bulletin de la Société d'Histoire de la Martinique, n°32, Martinique, 1998, p. 11-32. Voir aussi : Liliane Chauleau (textes réunis par), *Les abolitions dans les Amériques*, Fort-de-France, Société des Amis des Archives et de la Recherche sur le Patrimoine Culturel des Antilles, Imprimerie Berger-Bellepage, 2001.

¹²³ *La musique antillaise*, op. cit, p. 89 : exemple d'un chant royaliste sur l'air de « Bouton de Rose ».

¹²⁴ Gilbert Pago, *L'insurrection de Martinique – 1870-1871*, Paris, Ed. Syllepses, 2011.

¹²⁵ Victor Coridun, *Carnaval de Saint-Pierre - Chansons créoles d'avant 1902*, Fort-de-France, Éditeur Auguste Flaun, 1980 (1929).

L'histoire est aussi marquée par des catastrophes naturelles – séismes et ouragans –, auxquelles s'ajoutent des incendies qui ont détruit une bonne partie de villes telles que Pointe-à-Pitre en 1843 et Fort-de-France en 1890. Fin XIX^e, plus exactement en 1890, un grand tremblement de terre frappe la Guadeloupe et, au début du XX^e siècle, l'éruption de la Montagne Pelée transforme durablement l'île de la Martinique¹²⁶. L'une des partitions du corpus renvoie à cet événement. Composée en 1903, « L'éruption de la Montagne Pelée » de Marie Boutet recrée en effet le déroulement tragique de cette catastrophe naturelle sous formes de tableaux musicaux.

Romantisme musical au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle consacre une différence notable quant à la perception de la musique. Partagés entre un refus des codes du passé jugés trop restrictifs et la redécouverte d'œuvres des grands maîtres tel que Jean-Sébastien Bach, les musiciens composent en ayant une nouvelle approche de la création¹²⁷. C'est d'ailleurs l'époque des pianistes virtuoses, ce qui met en avant un nouveau statut de l'interprète. L'individu, à travers l'expression du Moi, la description des paysages et de la nature en particulier, donne matière à la musique pour de nouvelles compositions. Il est alors important de relever combien le piano devient l'instrument-clé de cette période avec le salon comme cadre par excellence.

Le salon en temps d'instabilités politiques

À l'origine, lieu de réception, le salon, qu'il soit situé dans une maison ou dans un appartement, sert à recevoir des invités dans la perspective de développer une convivialité entre personnes d'un même rang. Expression de l'aristocratie dès la fin du XVII^e siècle en Europe et plus particulièrement en France, il est, après la Révolution, « récupéré » par les nouvelles classes bourgeoises. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les classes moyennes urbaines

¹²⁶ Léo Ursulet, *Le désastre de 1902 à la Martinique. L'éruption de la Montagne Pelée et ses conséquences*, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹²⁷ Voir article de Sophie-Anne Leterrier, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences humaines*, 2006/1 n°14, p 49 à 69. DOI : 10.3917/rhsh.014.0049. URL : <https://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-49.htm>

commencent également à se l'approprier alors que s'institutionnalisent les pratiques culturelles autour de l'enseignement artistique, les salles de concerts et autres lieux de divertissement¹²⁸.

Voulu comme une expression d'un professionnalisme artistique, mais très souvent reflet de l'amateurisme, le salon reste un lieu privilégié de rencontres et de découvertes. C'est pourquoi il est de bon ton d'y participer, pour le moins de s'y rendre, soit pour montrer son appartenance et sa richesse, soit pour être reconnu par ses « pairs » afin de, comme dans le cas des musiciens, s'y faire connaître.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'engouement pour les salons est tel que l'on ne compte plus leur nombre, aussi bien dans les capitales que dans les provinces. Paris est le reflet de son expression la plus aboutie et on y évoque d'ailleurs une typologie de salons : aristocratiques, littéraires, amateurs, de facteurs¹²⁹ ou d'éditeurs de musique, d'artistes ou de musiciens¹³⁰. Il s'agit assurément d'une pratique plus proprement liée aux grandes villes urbaines, même si elle peut être aussi reproduite dans les villes rurales.

Au fil des décennies, le salon devient, au-delà de sa fonction initiale de réception, un lieu incontournable où la foule se presse et où même certains « réfractaires » se rendent en vue de maintenir le lien avec la société mondaine ou parce qu'ils sont à la recherche de reconnaissance. La musicologue Irena Poniatowska explique ainsi :

« Rappelons-nous que l'attribut de « salon » a été donné souvent pour des raisons commerciales depuis que la musique pour piano a commencé à être l'objet de négoce. Dans le concept de « musique de salon » était présente depuis le début une contradiction axiologique : référence à l'élitisme d'une part, et d'autre part – à une plus grande accessibilité qui connotait un caractère plus banal, commun et quotidien »¹³¹.

Peu à peu, le salon laisse toutefois la place aux concerts qui s'institutionnalisent et entraînent le développement de nouvelles salles dédiées, lesquelles supplanteront l'espace du salon en tant que lieu de réception vers le début du XX^e siècle.

¹²⁸ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens - Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2004.

¹²⁹ Facteurs : Fabricants d'instruments de musique, autres que les instruments à cordes (luthiers).

¹³⁰ Anne Martin-Fugier, *Les salons de la III^e République - Art, littérature, politique*, Paris, Éditions Perrin (Collection Tempus), 2009 (2003), p. 174.

¹³¹ Irena Poniatowska, « Lumières et décadence de la musique de salon au XIX^e siècle », in Elisabeth Zapolska (dir.), *Actes du 2^{ème} colloque international Maria Szymanowska et son temps*, Varsovie-Paris, Annales de l'Académie Polonaise des sciences, 2014, volume 16, p. 92. Consultation sur le site de l'Académie polonaise des sciences en avril 2018 <https://paris.pan.pl/fr/project/annales-vol-16/>

Les Antilles suivront le même processus de développement des salons au XIX^e siècle, car le désir d'imitation de la mode européenne en terres caribéennes est omniprésent. Aux flux incessants de personnes et d'instruments s'ajoute une reproduction de ces pratiques par les natifs de ces îles. C'est ainsi que des compositeurs-interprètes phares vont marquer durablement cette époque. D'autres auront un impact certes moindre, tout en participant au renouvellement qui se met en place durant cette période.

L'instrumentation devient elle aussi spécifique face aux nouvelles avancées industrielles et techniques. Les instruments évoluent grâce aux innovations techniques qui permettent une amélioration du mode d'exécution et font la fortune des maisons de facteurs. Le piano deviendra ainsi un instrument-phare de cette époque, tant par sa production qui devient très importante avec de nombreuses maisons de facteurs et la très grande mobilité des accordeurs, mais aussi par l'impression de partitions et leur présence dans des revues ou journaux¹³².

Les musiciens, qu'ils soient européens, natifs des Îles ou d'ailleurs, participent à la création dans la Caraïbe insulaire que ce soit à travers la pédagogie, l'interprétation ou la composition. Certains arrivent directement d'Europe et ne font que passer dans les îles pour rejoindre d'autres destinations dans les Amériques. D'autres s'installent durablement et participent activement à la vie culturelle caribéenne. Les Natifs quant à eux bénéficient de l'évolution de l'enseignement de la musique et de la transmission dans les familles. Des dynasties de musiciens se mettent en place alors que s'accroît une professionnalisation de la musique grâce à la possibilité d'études spécialisées, soit en se déplaçant vers le continent européen, soit en recevant des leçons par des musiciens de passage ou dans les toutes nouvelles institutions qui sont fondées à la même époque dans les îles¹³³. Il convient de ne pas occulter dans ce processus la mémoire de la tradition orale qui est transmise entre les générations.

Enfin, les genres musicaux qui, dans un premier temps, étaient facilement identifiables, se transforment peu à peu et apparaissent de ce fait de nouveaux genres, de nouvelles créations,

¹³² Dans le cas de la France, on peut citer : *Correspondance des amateurs musiciens* (1802), *Les tablettes de Polymnie* (1810-1811), *L'Abeille musicale* (1828), *La Revue musicale* (1827), *La Revue et Gazette musicale de Paris* (1835), *Le Ménestrel* et *Le Pianiste* (1833), *La Mélodie* (1842-1843). Voir l'article d'Adelaïde De Place « La critique musicale dans les journaux au XIX^e siècle » in Sylvie Triaire et François Brunet (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée (Collection des Littératures), 2002, p. 17-29.

¹³³ À Cuba, par exemple, on dénombre la Société Philharmonique de Santiago de Cuba, diverses Sociétés musicales à la Havane, les Conservatoires des musiciens Hubert de Blanck et Benjamin Orbón, alors qu'à Haïti, on inaugure, en plus de diverses structures dédiées à la musique, l'École nationale de musique en 1860.

propres aux contrées qui les abritent et qui retiendront tout particulièrement mon attention dans cette étude.

I.1. Musique de salon au XIX^e siècle : contexte et développement

I.1.1. Une pratique des classes privilégiées



Figure 2 : *Salon de Madame Récamier*, François-Louis Hardy dit Dejuinne, 1826

Source : vivreparis.fr

De l'aristocratie à la bourgeoisie¹³⁴

Le salon requiert, de prime abord, la capacité à avoir une pièce dédiée à la réception. Cela sous-entend un niveau de vie économique important, tant au XVIII^e qu'au XIX^e siècle. Disposer d'une demeure avec assez d'espace pour recevoir est assurément un signe d'aisance. Le salon en lui-même convoque donc à la fois la possibilité de recevoir et celle de disposer de moyens suffisants pour le faire.

¹³⁴ Cette évolution ayant été étudiée par différents critiques, je proposerai dans cette partie diverses citations de ces auteurs.

L'historienne Jacqueline Hellegouarc'h considère que le salon est de surcroît représentatif de l'art de la conversation. La première signification du terme, tel qu'il est compris durant une grande partie du XVIII^e siècle, durant l'Ancien Régime donc, est celle de la « salle ». Il est alors plus fréquent d'employer le terme « cercle » pour faire référence à ce qui sera ensuite présenté comme le salon. Proprement lié à l'aristocratie, le « cercle » :

« - qui désignait à l'origine la réunion de princesses et duchesses autour de la reine - est, sommairement décrit, une réunion privée, autour d'un hôte qui anime le jeu avec naturel et discrétion ; réunion réglée suivant certaines modalités, en général à jour fixe, sur invitation - à dîner le plus souvent (nous dirions à déjeuner) -, des gens d'esprit qui tiennent une conversation de qualité et de bon ton d'où la gaieté, la fantaisie, voire l'excentricité ne sont pas exclues »¹³⁵.

Le cercle est alors une pratique qui permet non seulement d'échanger, mais qui donne aussi la possibilité de converser sur divers sujets. Le lieu prend dès lors toute sa signification, car c'est dans ce cadre que peut se perpétuer cette pratique en toute sérénité. C'est ainsi qu'à la fin du XVIII^e siècle, l'utilisation du terme « salon » en tant que lieu de réunion se diffuse :

« Lieu de conversations privilégiés, les salons peuvent aussi devenir des salles de spectacles : des représentations théâtrales et des concerts sont donnés, par des amateurs ou de célèbres professionnels, dans presque toutes les maisons en vue (...) »¹³⁶.

Il est intéressant de constater que l'aspect un peu réducteur du terme « cercle » trouve en celui de « salon » une plus grande résonance en ce que la dimension de la « grande salle » donne toute sa légitimité à la pratique de la conversation, des représentations théâtrales ou des concerts. La notion de « cercle » en elle-même semble exclure une partie des individus tandis que la « salle » amène à une ouverture en fonction de la capacité de l'espace.

La musicologue Myriam Chimènes indique que les fonctions du salon n'ont pas réellement changé au fil des siècles. En effet, en s'appuyant sur les recherches de Hellegouarc'h, elle affirme :

« Quelles que soient les époques, les salons remplissent des fonctions voisines, sinon communes. Ce que constate Jacqueline Hellegouarc'h pour le XVIII^e siècle demeure valable pour le XIX^e ou pour le début du XX^e siècle (...) »¹³⁷.

¹³⁵ Jacqueline Hellegouarc'h, *L'esprit de société - cercle et « salons » parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Garnier, 2000, p. 2 ; Site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France consulté le 05 avril 2019, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33238313/f14.image.texteImage>

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 17.

¹³⁷ *Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, p. 26.

Comme précédemment évoqué, le salon est la pièce de réception. C'est aussi la pièce par excellence de la femme. A une époque où celle-ci n'a pas de statut, c'est pour elle un lieu de prédilection pour recevoir, faire connaître et échanger. Présentée comme l'une des compétences à maîtriser pour une femme de la bonne société, la musique semble avoir trouvé dans le salon un espace d'expression et de liberté, et ce dans une société dominée par le masculin.

Dans son livre consacré aux salons parisiens sous la III^e République, Anne Martin-Fugier argumente sur ce point en évoquant une pratique principalement féminine et en précisant que le salon permet aux femmes d'exprimer leurs savoirs et leurs connaissances à un moment où elles restent cantonnées aux tâches au sein du foyer. Elle indique ainsi :

« Un salon pouvait être un espace productif pour l'esprit : échanges d'idées, ouverture, communication. Cela tenait évidemment à la qualité des interlocuteurs, de la maîtresse de maison en particulier »¹³⁸.

Durant tout le XIX^e siècle, c'est assurément une pratique courante pour les femmes des classes aisées de recevoir. Cela fait partie de leurs prérogatives, car une femme se doit d'accomplir certaines tâches et de maîtriser diverses règles de bienséance. En établissant un rappel des attentes concernant une femme de la bonne société à cette époque, l'auteure présente les visites que toute personne du beau sexe se devait d'effectuer :

« Les visites que devait faire une femme d'après les manuels de savoir-vivre étaient légion. D'abord les visites de nouvel an : la première semaine de l'année était réservée à la famille, la première quinzaine aux amis, le premier mois aux relations. Ensuite les visites dites « de digestion », dues dans les huit jours qui suivent un dîner ou un bal auquel on a été invité, qu'on ait pu ou non s'y rendre. Puis les visites de félicitations « pour un mariage, un poste important, une décoration), de condoléances, « de convenances », que l'on rend trois ou quatre fois par an à des personnes avec lesquelles on désire seulement garder quelques relations sans aller plus loin. Enfin les visites de congé et de retour, avant et après un voyage »¹³⁹.

Le lien du salon avec ces visites est d'autant plus évident quand il s'agit pour une femme de recevoir :

« La visite la plus courante consistait à faire une apparition au jour d'une dame. Jusqu'en 1914, toutes avaient un jour, c'est-à-dire qu'elle recevait un après-midi par semaine. Ce jour de

¹³⁸ *Les salons de la III^e République- Art, littérature, politique, op. cit., p. 174.*

¹³⁹ *Op. cit., p. 124.*

réception est indiqué sur leurs cartes de visite et également dans une publication qui parut chaque année à partir de 1888, le Livre d'or des salons, adresses à Paris et dans les châteaux »¹⁴⁰.

Les femmes peuvent aussi recevoir le soir, après le dîner ou afin de conclure une soirée passée au théâtre :

« Les dames ouvraient également leurs salons le soir, après le dîner, de 10 heures à minuit, et même quelques-unes à minuit, au retour du théâtre, reprenant ainsi une habitude que la princesse de Metternich avait mise à la mode sous le Second Empire »¹⁴¹.

Selon Martin-Fugier, il existait deux sortes de salons mondains où l'on faisait de la musique : « soit la maîtresse de maison pratiquait la musique elle-même, soit elle la promouvait et jouait un rôle de mécène »¹⁴². C'est alors l'exemple de Marie Trélat, chanteuse mezzo-soprano et épouse du Docteur Ulysse Trélat qui donnait également des cours de chant qui est développé par cette historienne de l'art :

« Elle donnait des mardis musicaux où elle présentait de nouvelles vedettes : compositeur faisant entendre une œuvre inédite, artiste étranger de passage à Paris ou femme du monde dont le talent surpassait celui des professionnels. Quand un artiste avait pu se faire entendre à l'une de ces fêtes, elle le mettait en relation avec le directeur de théâtre susceptible de l'engager ou les mondaines capables d'organiser des soirées pour lui »¹⁴³.

De plus, les allers et retours entre la sphère publique et la sphère privée sont assez continuels. Aussi, il n'est pas anodin de constater que les périodiques participent à la diffusion de nouvelles autour des salons :

« La presse annonce ou rend compte de bon nombre de ces concerts dans ses rubriques mondaines, donnant paradoxalement un statut public à des manifestations privées et traduisant l'ambiguïté de démarches au caractère ostentatoire. Les activités musicales des salons parisiens figurent ainsi dans la sous-rubrique « Salons » de la rubrique « Le Monde et la Ville » du Figaro et dans la sous-rubrique « Dans le monde » de la rubrique « Mondanités » du Gaulois. Les périodiques musicaux ne sont pas en reste ; on relève une rubrique « Soirées et concerts » dans Le Ménestrel »¹⁴⁴.

Pourtant, la pratique du salon n'est pas uniquement cantonnée à un ensemble d'individus. Il peut s'agir de réunions, mais aussi de bals. En effet, les bals sont l'occasion de recevoir le

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 125.

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 126.

¹⁴² *Op. cit.*, p. 352-353.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 354-355.

¹⁴⁴ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens*, p. 34.

maximum de monde. La société mondaine a ainsi ses périodes de réception, programmées à l'avance, on parlait alors de saison :

« La saison mondaine s'est lentement décalée au cours du XIX^e siècle. Dans la première moitié du siècle, elle s'étendait de décembre à Pâques. On dansait jusqu'au Carême : bals mondains, bals costumés à l'occasion du carnaval, bals de charité. Pendant le carême, on écoutait plutôt de la musique »¹⁴⁵.

Cependant, l'auteure précise : « Mais dès les années 1880, à Paris, on se met à donner de grands bals après Pâques, fin mai et même début juin »¹⁴⁶.

La saison est un aspect fondamental pour comprendre le fonctionnement des périodes festives et leur transfert dans la Caraïbe¹⁴⁷. En effet, les salons seront employés de manière plus active à certaines périodes de l'année, en fonction d'événements ou de climat plus clément.

Pour en revenir aux personnes qui pratiquent le salon, il ressort combien l'amateurisme côtoie le professionnalisme :

« De fait, la plupart des animateurs de salons sont eux-mêmes des musiciens amateurs. Certains pratiquent la musique entre eux, dans l'intimité, d'autres se produisent dans leur propre salon ou dans ceux des autres, entre amateurs ou avec des musiciens professionnels, tous ou presque organisent des concerts chez eux, donnant parfois à ces manifestations un caractère mondain »¹⁴⁸.

Myriam Chimènes, à l'instar d'Anne Martin-Fugier, précise quelle est la place de la femme quand elle évoque la pratique amateur :

« Au sein de la communauté des amateurs, les femmes dominent. L'artiste femme est à cette époque souvent assimilée à la cocotte. C'est ce qui explique que la formation la plus aboutie ne peut offrir d'autre débouché que des prestations dans les salons, ersatz de scène publique et seul cadre autorisé à l'expression du talent de celles que l'on appelle les femmes du monde »¹⁴⁹.

Elle ajoute :

« L'amateurisme semble donc déterminant pour le développement des activités musicales des salons parisiens. Certains amateurs animent un salon musical dans le souci prioritaire de pouvoir s'y produire eux-mêmes, soit avec d'autres amateurs, soit avec des musiciens professionnels »¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Anne Martin-Fugier, *Les salons de la III^e République*, p. 119.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p. 120.

¹⁴⁷ La période carnavalesque, en particulier, est un élément à prendre en compte dans la musique de salon. Ce phénomène sera évoqué dans ce chapitre par la suite.

¹⁴⁸ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens*, p. 42.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, p. 52.

Le salon est ainsi un lieu de rencontre oscillant entre amateurisme et professionnalisme. Il est en tous les cas largement employé et institué durant le XIX^e siècle.

Comment les classes privilégiées de la Caraïbe abordent-elles cette pratique ? Les premiers « consommateurs » sont les Créoles blancs, puis suivront les nouvelles classes de couleur, libres ou affranchies, dotées de ressources suffisantes. Enfin, à la suite des abolitions, avec l'avènement d'une classe moyenne, on relève le souhait d'intégrer les codes des classes supérieures qui participent à la diffusion de cette pratique.

I.1.2. Les Créoles, consommateurs de salon

Concernant les Antilles, Adolphe Granier de Cassagnac nous informe de la permanence du salon en évoquant les maisons des colonies. Il explique :

« Toutes les maisons des colonies sont construites de manière à donner l'air. C'est la théorie du soufflet, appliquée à l'architecture. Leur distribution intérieure est invariablement la même. On entre presque toujours de plain-pied et sans transition, dans une immense pièce oblongue, qu'on appelle la galerie ; et puis, de là, on passe, par de grandes arcades à plein cintre et sans porte, dans le salon. La galerie et le salon tiennent donc tout le rez-de-chaussée ; on mange dans la première pièce, on se tient dans la seconde »¹⁵¹.

Le phénomène du salon n'est pas ignoré. Au contraire, il semble être le garant de la permanence des pratiques européennes. Ainsi, dans le cas de Cuba, le musicologue Prat Ferrer explique :

« En devenant riches, les planteurs et négociants se sont créés des institutions culturelles telle que la Société Économique des Amis du Pays. La richesse a aussi permis l'organisation de fêtes et de bals permettant le développement de la musique de Salon pour le divertissement des classes aisées. En 1792, on autorisa, de façon officielle, les bals publics à la Havane. Les salons privés commencèrent à foisonner, aussi bien cubains que d'autres pays. Le public qui assistait aux salons était varié, car on y trouvait non seulement l'oligarchie, mais aussi les classes moyennes urbaines »¹⁵².

¹⁵¹ Adolphe Granier de Cassagnac, *Voyage aux Antilles françaises, anglaises, danoises, espagnoles ; à Saint-Domingue et aux États-Unis d'Amérique*, Paris, Dauvin et Fontaine Libraires, 1842, p. 108-109. Consultation sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France le 10.04.2018. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62973c.texteImage>

¹⁵² «Al enriquecerse los hacendados y comerciantes, se crearon instituciones culturales como la Sociedad Económica de Amigos del País. La riqueza también propició que se organizaran fiestas y bailes permitiendo el desarrollo de la música de Salón para la diversión de las clases pudientes. En 1792 se autorizaron, de modo oficial, los bailes públicos en la Habana. Los salones privados comenzaron a abundar; tanto cubanos como otros países. El público que asistía a los salones era variado, pues en ellos entraba no sólo la oligarquía sino también las clases medias urbanas», Juan José Prat Ferrer, *Música cubana de salón del siglo XIX*, IE Universidad Segovia, Clásicos

Dans le cas franco-créolophone, au début tout au moins, le salon est le cadre par excellence des réunions des Européens et des Créoles¹⁵³ qui l'utilisent de manière régulière. Lieu de réception, les exemples de récits de voyageurs ou de natifs allant au salon sont représentatifs de cette pratique comme le rappelle Alfred de Laujon : « Rentrés au salon, (après un festin qu'honorait de sa présence M. Déchapelles, Sénéchal de la ville) nous entendîmes de fort belles voix... c'était encore comme à Paris »¹⁵⁴.

L'historien Abel Louis précise en ce qui concerne la Martinique :

« La profusion des meubles dans certaines pièces de cette maison confirmait ce que nous savions déjà : le salon est bien l'espace de réception par excellence des convives le temps d'un déjeuner, goûter ou dîner suivi de la salle à manger au rez-de-chaussée ; (...) Notons aussi l'apparition du boudoir, petit salon où madame veuve Jacquin recevait ses intimes »¹⁵⁵.

En s'appuyant sur l'exemple de la maison d'une bourgeoise, cet historien ajoute :

« Sa chambre garnie, son lit garni, son armoire garnie, de ses linges, bijoux, joyaux et un forte-piano ». La présence du forte-piano confirmait cette tendance qui pointait déjà au sein de la petite bourgeoisie rurale et urbaine, à savoir le goût pour les divertissements (musique, théâtre) que seules des personnes dans l'aisance pouvaient s'offrir »¹⁵⁶.

Il s'agit donc de signifier l'importance de ce lieu au sein du foyer, mais aussi de souligner la présence d'instruments que seules des personnes vivant dans l'aisance pouvaient s'offrir. La bourgeoisie, tant en Europe que dans la Caraïbe, semble donc s'attacher à reproduire les pratiques des classes aristocratiques comme pour mieux accompagner son ascension sociale. La Petite Bourgeoisie suit d'ailleurs la même démarche. Le salon apparaît en somme comme la norme à suivre pour revendiquer sa réussite. Ainsi, au simple fait de recevoir des convives pour un dîner ou un moment convivial, s'ajoutent également les bals.

Dans les Petites Antilles, le Bal du Gouverneur est d'ailleurs l'événement mondain par excellence. L'historienne martiniquaise Liliane Chauleau explique :

tropicales, 2015. Fundación Joaquín Díaz, 2016. Publication digitale consultée le 11.10.2018, http://archivos.funjdiaz.net/digitales/pratferrer/jjpf2016_clasicos_tropicales.pdf#P5

¹⁵³ Comme précédemment évoqué dans l'introduction, le terme « Créole » fait référence aux colons nés dans les Îles, durant la première moitié du XIX^e siècle. Ce terme sera par la suite employé pour faire référence à ceux nés dans les îles de manière générale, par exemple, les Noirs créoles.

¹⁵⁴ Alfred de Laujon (1766-18?..), *Souvenirs de trente années de voyage à Saint-Domingue, dans plusieurs colonies étrangères et au continent d'Amérique*, Paris, Schwartz et Gagnot, 1835, tome 1, p. 141.

¹⁵⁵ Abel A. Louis, *Les bourgeoisies en Martinique (1802-1852) - Une approche comparative*, Paris, Éditions L'Harmattan (Collection Chemins de la mémoire), 2017, p. 106.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p.137.

« Les bals mondains ont lieu pendant la période du Carnaval. Interdit, comme nous le verrons, pendant une grande partie du XIX^e, c'est dans les salons de la Haute société que ce dernier a trouvé refuge, et l'usage restera. (...) Le comble est, bien sûr, de se trouver invité 'au bal de M. le Gouverneur' »¹⁵⁷.

Le compositeur et pianiste Louis-Moreau Gottschalk raconte l'un de ces événements organisés par le Gouverneur de la Martinique. Dans le cadre de l'inauguration de la statue de l'Impératrice Joséphine à Fort-de-France, en novembre 1859, il a en effet pu participer à ce type d'effusion festive. Serge Berthier transmet une retranscription de son récit :

« Le gouverneur a donné, le premier jour de la fête, un banquet de 200 couverts dans lequel il a réuni, entre autres personnages distingués, les gouverneurs de Sainte-Lucie (Anglais), de la Guadeloupe, de Saint-Thomas (Danois), et la députation de la Barbade, de la Dominique, d'Antigua, de la Grenade, de Sainte-Croix »¹⁵⁸.

Le pianiste continue son récit alors qu'il est lui-même convié à donner un concert durant la rencontre suivante :

« Le lendemain, il y a eu un grand bal au gouvernement. On avait, comme cela se pratique ordinairement, allongé peu à peu la liste primitive d'invitations, de telle sorte que, sur 1500 personnes invitées, il y en eut à peine 500 qui, grâce à des efforts héroïques et à une constance inébranlable, purent arriver, vers minuit, jusqu'au salon du gouverneur, où elles eurent le privilège exclusif de s'écraser impitoyablement les unes [contre] les autres sous prétextes de polkas et Scottishes, jusqu'à six heures du matin.

Au souper, l'enthousiasme s'éleva à la hauteur de la température, surtout après un toast très heureux, prononcé en français, par le gouverneur anglais de Sainte-Lucie. Les élèves du séminaire-collège placés dans une galerie supérieure firent entendre, à un signal du gouverneur de la Martinique, l'air national « God save the Queen » que les officiers français eurent la courtoisie de faire répéter au milieu d'applaudissements prolongés. Après l'hymne anglais, les élèves exécutèrent, sous la direction de leur habile professeur, Don J. Ruiz, un guitariste distingué, le Miserere de Trovatore, arrangé pour musique militaire avec solos de saxophone »¹⁵⁹.

La quantité de personnes conviées peut étonner, mais les différents ouvrages consultés s'accordent sur le fait qu'il était toujours de bon ton d'inviter plus de personnes que ne pouvait en contenir le lieu de réception. Le chorégraphe Jean-Michel Guilcher signalait déjà ce phénomène en présentant la *contredanse* : « La performance a de moins en moins

¹⁵⁷ Liliane Chauleau, *La vie quotidienne aux Antilles françaises au temps de Victor Schœlcher XIX^e siècle*, Paris, Éditions Hachette, 1979, p. 333.

¹⁵⁸ Serge Berthier, *Les voyages extraordinaires de L. Moreau Gottschalk pianiste aventurier*, Paris, Éditions Pierre-Marcel Favre, 1985, p. 57.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, p. 57.

d'admirateurs. Il devient « de suprême bon ton » d'inviter à une soirée beaucoup plus de monde que les salons n'en peuvent raisonnablement contenir »¹⁶⁰.

Il décrit par conséquent les « contournements » auxquels on se plie pour pallier cet envahissement dans des salles trop étroites :

« La première contredanse de la soirée toutefois fait exception. Celle-là est encore « une contredanse à huit, ou à plus de douze, au milieu du salon. (...) Pour former les contredanses suivantes, « de ces grandes contredanses où l'on admet, en nombre pair, autant de couples dansants que la dimension d'un salon, le permet, on se place en long ou en travers du salon ; l'alignement une fois donné, on arrive, on se serre, on pousse son voisin de gauche ou sa voisine de droite ; ils en font autant de proche en proche, et l'on continue ainsi jusqu'à ce que, rencontrant les pieds des personnes assises autour du salon, on reconnaisse que tout ce qu'il est possible d'envahir du parquet est réellement cédé aux danseurs »¹⁶¹.

L'engouement que suscitent les bals chez les Créoles ne manque pas de surprendre les Français de la Métropole. De Cassagnac le relate ainsi :

« (...) lorsqu'il prend fantaisie à un planteur de donner un bal. Si le bal est décidé à onze heures, on envoie six nègres à midi porter les invitations, et, à sept heures du soir, l'immense galerie et l'interminable salon sont encombrés de femmes, de soie, de dentelles et de fleurs. Il faut aussi dire que la danse est une véritable maladie pour les créoles. On soulèverait les blancs avec un violon et les noirs avec un tambour. Quand une créole, a passé une nuit au bal, elle n'a pas sur elle, en tous ses vêtements, un fil de soie ou de lin qui ne soit froissé, tordu, brisé, et qui puisse servir à quelque chose ; dix sur douze n'ont pas de souliers et sortent pieds nus de la salle »¹⁶².

Il est indéniable que les Créoles ont suivi la mode parisienne en intégrant la pratique du salon dans leur vie quotidienne. Si les bals sont un moyen de disposer de ce lieu, il ne reste pas cantonné à cet unique aspect, car l'Art, de manière générale, y trouve un espace de diffusion.

¹⁶⁰ Jean-Michel Guilcher, *La contredanse - Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles, Éditions Complexe et Centre national de danse (Collection Territoire de la danse), 2003, 1969 (1), p. 177.

¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 177-178.

¹⁶² *Voyage aux Antilles françaises, anglaises, danoises, espagnoles ; à Saint-Domingue et aux États-Unis d'Amérique, op. cit.*, p. 115. Consultation sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France le 10.04.2018, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62973c.texteImage>.

I.1.2.1. Les salons et l'Art

Les citations retenues précédemment présentent le salon comme un lieu de bals. Toutefois, il ne s'agit pas de son unique fonction. Pour parler de la pratique de la Métropole, Jacqueline Hellergouac'h insiste sur l'importance de la littérature au sein de cet espace. En effet, un échange constant sur des œuvres, mais aussi sur de nouvelles créations s'y développe :

« Un écrivain est toujours à la recherche d'un auditoire devant lequel lire ou réciter ses poèmes, pour trouver un écho public, se faire de la publicité. Un salon est le lieu idéal : il y a un auditoire mais on reste dans un cadre privé, donc rassurant »¹⁶³.

Le salon est par définition artistique. Aussi, ce qui est valable pour la littérature l'est pour la peinture ainsi que pour la musique. Il est ainsi intéressant de rappeler la présence de peintres écrivains, en particulier des femmes, même sous des pseudonymes d'hommes, comme l'évoque Laurence Brogniez¹⁶⁴. Concernant la musique, Myriam Chimènes affirme en conséquence :

« Il y a une différence notable entre les « salons musicaux » et les salons où l'on fait de la musique », le qualificatif de « salon musical » devant être assimilé à la notion de spécialité. (...) on doit préciser que si ces salons sont majoritairement animés par des femmes, ils le sont aussi par des hommes en leur qualité d'amateurs- certains d'entre eux sont d'ailleurs membres du fameux Cercle de l'Union artistique, appelé également « Cercle des Mirlitons » ou « Jockey Club des musiciens », fondé en 1860 « dans le but d'établir une fusion entre les artistes et les gens du monde(note) » et dans le cadre duquel la musique occupe une place particulièrement importante »¹⁶⁵.

La permanence des cercles ou autres clubs transcrit bien ce désir de se fréquenter entre personnes de même rang et, pour ce faire, d'organiser des événements dans des lieux propres. Chimènes donne ainsi une définition claire et précise du cadre des salons musicaux :

« Les salons musicaux sont en général animés par des amateurs ou des mélomanes. L'organisation s'y ordonne selon deux registres différents, l'improvisation s'opposant au formalisme : aux réjouissances musicales non programmées à l'avance, mais savamment suscitées par la réunion de musiciens mis en condition pour jouer dans un lieu dans lequel leur prestation est par définition attendue et souhaitée, s'opposent des concerts formels dont les interprètes et le programme sont déterminés à l'avance.

¹⁶³ *Les salons de la III^e République - Art, littérature, politique, op. cit.*, p. 176.

¹⁶⁴ Laurence Brogniez, « Les femmes au Salon : propositions pour une étude de la critique d'art féminine au XIX^e siècle » in Sylvie Triaire, Christine Planté et Alain Vaillant (dir.), *Féminin/Masculin : Écritures et représentations. Corpus collectifs*, Montpellier, presses Universitaires de la Méditerranée (Collection des littératures 7-8), 2003, p113-125 (mis en ligne en 2015), consulté le 12.11.2021. DOI : 10.4000/books.pulm.794

¹⁶⁵ *Mécènes et musiciens - Du salon au concert à Paris sous la III^e République, op. cit.*, p. 31.

Plusieurs formules coexistent souvent : soirées improvisées entre amateurs et professionnels, séances organisées entre amateurs mondains, concerts formels donnés par des professionnels rétribués et pour l'engagement desquels il est parfois fait appel à un impresario. À des catégories relevant du mode d'organisation, se greffent des catégories d'ordre esthétique, certains salons constituant un soutien à l'avant-garde, d'autres étant liés de manière évidente à l'Académie, d'autres encore attribuant plus d'importance aux interprètes qu'à la musique proprement dite et restant cantonnés dans un répertoire presque exclusivement classique et romantique. Les frontières ne sont cependant pas toujours marquées et quelques salons cumulent plusieurs caractéristiques »¹⁶⁶.

Elle précise à propos de ces salons spécifiques : « Aux salons musicaux, il faut rattacher les cours de chant, qui présentent des formules hybrides à mi-chemin entre le salon mondain et l'austère audition d'élèves (...) »¹⁶⁷.

Enfin, Myriam Chimènes ajoute en ce qui concerne les professionnels de la musique :

« Dans le milieu musical, des éditeurs, des facteurs d'instruments ou des directeurs d'institutions reçoivent eux aussi des musiciens dans leurs demeures particulières, contribuant ainsi à solidifier le lien entre l'espace privé et l'espace public. On fait également de la musique dans les ateliers de peintres ou de sculpteurs et les salons d'écrivains, d'éditeurs et de journalistes, ce qui témoigne de curiosité réciproque. (...) Dans les salons du Tout-Paris enfin, pour répondre aux convenances, le divertissement musical fait partie des accessoires des réceptions mondaines et l'organisation en est déléguée à l'impresario, à qui l'on fait appel comme à un fournisseur »¹⁶⁸.

Concernant les facteurs, cette musicologue indique :

« Néanmoins, l'exécution musicale demeure à tel point liée au salon que les facteurs emploient le même qualificatif, s'agissant de leurs espaces d'exposition, tels les salons Érard, Pleyel ou Pape, ouverts à des concerts publics au cours desquels se produisent des musiciens venus promouvoir leurs instruments »¹⁶⁹.

Anne Martin-Fugier précise quant à elle que « beaucoup de salons organisaient en alternance des soirées théâtrales et musicales »¹⁷⁰. Le salon permet ainsi de diversifier les pratiques. Il ne reste pas cantonné à une seule activité et cela doit être très certainement dû au souci de nouveauté et de renouvellement. Les classes aisées veulent suivre la mode, mais elles souhaitent aussi avoir de quoi commenter et converser. Découvrir ou interpréter de nouvelles créations dans des cadres divers permet assurément une plus grande possibilité créatrice.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 175.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 31.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁰ *Les salons de la III^e République - Art, littérature, politique, op. cit.*, p. 351.

La musicologue Myriam Chimènes, en parlant des salons d'artistes, présente la pratique des musiciens :

« Poursuivant la tradition du XIX^e siècle, les salons d'artistes demeurent des lieux de sociabilité privilégiés entre créateurs, plasticiens, musiciens et écrivains, à une époque où les échanges entre disciplines sont particulièrement fructueux. Les réunions des musiciens – compositeurs ou interprètes – ou les concerts que certains d'entre eux organisent dans leur salon, voire même exceptionnellement dans leur propre salle de concert privée, s'inscrivent également dans ces pratiques d'artistes »¹⁷¹.

Elle évoque de ce fait une véritable microsociété pour ce qui est des musiciens :

« Le milieu des musiciens forme une microsociété, représentative de différentes couches sociales. Les salons des compositeurs sont avant tout des lieux privilégiés pour tester des œuvres nouvelles devant des collègues curieux et attentifs. Par définition, ces auditions précèdent souvent les créations publiques »¹⁷².

Myriam Chimènes distingue en somme deux sortes d'activités musicales privées chez les interprètes : les « retrouvailles improvisées d'amis désireux de jouer pour leur propre plaisir » et les « concerts ouverts à la haute société parisienne »¹⁷³ dans le cas des musiciens fortunés. Tous cherchent assurément à briller dans les salons, perçus comme de hauts lieux d'ascension sociale.

¹⁷¹ *Mécènes et musiciens- Du salon au concert à Paris sous la III^e République, op. cit.*, p. 289.

¹⁷² *Op. cit.*, p. 290.

¹⁷³ *Idem.*

I.1.2.2. L'ascension sociale à travers le salon

L'analyse des pratiques du salon renvoie, on l'a vu, aux classes aisées, d'abord aristocrates puis bourgeoises et, enfin, aux classes moyennes urbaines. Il convient de noter que la pratique musicale sera aussi le moyen pour une partie de la population des terres caribéennes d'accéder à une meilleure situation sociale. Des personnes de couleur ont ainsi pu prétendre à une ascension sociale en cherchant à utiliser, entre autres, le salon pour acquérir cette reconnaissance.

Pour mieux comprendre ce qui se passe dans les salons, il est tout d'abord possible d'analyser l'environnement de cette pratique. Mieux connaître ceux qui réparent les instruments et ceux qui instruisent à la musique constitue un bon point de départ pour étudier ce processus d'ascension sociale.

Prenons pour exemple, à la Martinique, cette annonce qui laisse imaginer le désarroi de certains Blancs persuadés d'avoir la maîtrise de la « bonne » musique et se voyant dès lors en concurrence avec des « nègres ». Ainsi, dans cette annonce parue en 1806, on peut lire :

« Aux amateurs de musique

Mongenot, seul luthier des Isles du vent, vient de recevoir des flûtes, des haugbois, des clarinettes, des flageolets, des violons et surtout des piano-forté, des meilleurs auteurs de Londres, dont la qualité du son et la beauté du meuble, sont supérieures à ce qui a paru jusqu'à ce jour dans ces îles. Il a chez lui un célèbre ouvrier en orgue, sérinette, piano, etc., arrivé d'Europe pour l'aider à son travail. MM. Les vrais Amateurs sont prévenus qu'ils seront servis pour le raccommode plus promptement et mieux dans « les règles de l'art que par des ignares et des nègres »¹⁷⁴.

La période après l'abolition de l'esclavage représente aussi celle de l'accès à l'instruction et les diverses annonces de pensionnats, d'écoles, mentionnent toujours la musique comme discipline.

Dans le périodique *Le Courrier de la Martinique*, on peut ainsi lire diverses annonces en 1850 :

*« AVIS- Mlle Mazuline a l'honneur de prévenir les pères et mères de famille qu'elle ouvrira un **Externat de jeunes personnes**, le 7 janvier 1850, rue Blénac, à Fort-de-France. Les cours auront lieu suivant le programme adopté par l'Université de France et l'Académie de Paris. La musique vocale et le dessin linéaire font partie de l'enseignement (...) »¹⁷⁵.*

¹⁷⁴ *Gazette de la Martinique* n°58 et 59, mercredi 13 mars 1806.

¹⁷⁵ *Le Courrier de la Martinique*, Jeudi 03 janvier 1850, n°2, 18^{ème} année. Mots en gras : en italique dans le texte original.

« Pensionnat de jeunes gens dirigé par M. BEGIN, ex-professeur de l'Université : « Les parents qui désireraient faire apprendre le Piano à leurs enfants en trouveront un dans l'établissement »¹⁷⁶.

« Maison d'éducation dirigée par M. Jules Carré. M. Carré vient de s'entendre avec deux autres professeurs, l'un de dessin, et l'autre de musique, si les parents demandent à faire donner des leçons aux élèves »¹⁷⁷.

Cette musique que l'on enseigne est bien sûr de la musique occidentale, celle où on apprend à lire la musique avec des références européennes. Elle se retrouve dans les foyers de ceux qui la pratiquent, d'abord chez les classes privilégiées, puis tout au long de ce XIX^e siècle chez cette nouvelle classe moyenne qui aspire à connaître ces facteurs d'ascension.

À propos de Cuba, Alejo Carpentier explique à cet égard :

« Pour le Noir, en revanche, le problème se posait tout autrement. La magistrature, la médecine, la carrière ecclésiastique et l'administration lui étaient interdites, du moins en ce qui concernait les charges principales : aussi la musique constituait-elle pour lui une profession très estimable, car elle se situait au sommet de ses possibilités d'ascension sociale »¹⁷⁸.

Ce prestigieux écrivain cubain, également musicologue¹⁷⁹, précise :

« Quel recours restait donc au musicien noir lorsqu'une troupe de théâtre, de passage, ne sollicitait pas ses services ? La danse, que les créoles du début du XIX^e siècle cultivaient avec enthousiasme, parce qu'elle constituait leur distraction préférée. Danses espagnoles, françaises et métisses, qui engendrèrent les tournoisements et les rythmes nouveaux, qui finirent par donner un caractère particulier à la musique de l'île »¹⁸⁰.

Cette présence de personnes de couleur au sein des salons explique, selon lui, pourquoi certaines pratiques musicales ont connu un début de ce qu'il qualifie de « métissage » : « Cet intéressant détail explique une phase du métissage de certaines danses de salon par des habitudes apportées de bas en haut – du bal populaire à la résidence aristocratique »¹⁸¹.

L'arrivée de personnes de couleur et l'imitation des pratiques européennes qui l'accompagne ne semblent pourtant pas être totalement acceptées, comme le montre ce commentaire :

¹⁷⁶ *Op. cit.*, Jeudi 10 janvier 1850 n°5 – 18^{ème} année.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, mardi 2 Avril 1850 n°39 – 18^{ème} année.

¹⁷⁸ Alejo Carpentier, *La musique à Cuba*, traduit de l'espagnol par René L.-F. Durand, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 124.

¹⁷⁹ Pour rappel quant à la maîtrise d'Alejo Carpentier de la musique et quant à son importance dans son œuvre, se reporter par exemple à Gabriel María Rubio Navarro, *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999. Voir aussi Leonardo Acosta, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras cubanas, 1981.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, p. 125.

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 127.

« Malheureusement tout s'altère dans le monde, et les meilleures choses se modifient. Les nègres, qui se croient dans l'obligation d'imiter tout, ont imité les danses françaises, et les voilà coiffés de Trénis et de Musard. Il est vrai que cette profanation ne se voit que dans les villes ; les campagnes restent fidèles au bamboula, au tambour, aux kakois et aux légendes, avec contorsions, chemise bas et pieds nus ; mais les nègres domestiques des villes, qui étudient les belles manières et qui reçoivent le Journal des Modes, dansent le quadrille comme la cour, ou plutôt ils marchent, depuis qu'il n'est plus du bon ton de marcher »¹⁸².

Pourtant, c'est bien cette imitation, que je qualifie d'« altération », qui permettra à de nouvelles pratiques de se cristalliser et de se consolider. Car l'étude des pratiques du salon en Espagne montre qu'il s'agit aussi (déjà...) d'une reproduction de la mode parisienne :

« De manière générale, la noblesse titrée connut un repli important jusqu'aux environs de 1840, année où elle commencera à assainir ses patrimoines. Simultanément, la bourgeoisie financière commença à s'affirmer à Madrid, l'activité des édiles étant très caractéristique de cet état de fait. Les nouveaux palais de la capitale sont désormais propriété de banquiers et spéculateurs enrichis : les Salamanca, Riánsares, Fernández Casariego ou Manzanedo, pour ne citer que quelques noms, qui achètent aussi, dans certains cas à des prix dérisoires, les anciennes résidences de la noblesse, dans les salons desquelles se développera une partie non négligeable de la vie musicale espagnole »¹⁸³.

Les chercheurs hispaniques soulignent alors l'importance dans ce processus de transferts culturels du mécénat, pratique courante, comme l'avait aussi signalé Myriam Chimènes pour la France :

« En général, on considère que durant une grande partie du XIX^e siècle aussi bien le mécénat que les modes de vie aristocratiques se sont maintenus et ont joué un rôle essentiel non seulement en Espagne, mais dans toute l'Europe »¹⁸⁴.

Ce mécénat reste directement lié à celui du siècle antérieur, c'est-à-dire celui du modèle français. Cependant, il est précisé qu'il ne s'agit pas uniquement de mécénat individuel. En effet, un mécénat collectif se met aussi en place.

¹⁸² *Voyage aux Antilles françaises, anglaises, danoises, espagnoles ; à Saint-Domingue et aux États-Unis d'Amérique, op. cit.*, p. 220. Consultation sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France le 10.04.2018, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62973c.texteImage>.

¹⁸³ «En general, la nobleza titulada estuvo en franco repliegue hasta aproximadamente 1840, año en que comenzaría a sanear sus patrimonios. Simultáneamente, la burguesía financiera empezó a afianzarse en Madrid, siendo la actividad edilicia bien expresiva en este sentido. Los nuevos palacios de la capital son ahora propiedad de los banqueros y especuladores enriquecidos, de los Salamanca, Riánsares, Fernández Casariego o Manzanedo, por citar tan sólo algunos nombres, que también compran, en algunos casos por precios irrisorios, antiguas residencias de la nobleza, en cuyos salones se desarrollará una parte nada desdeñable de la vida musical española». Juan José Carreras «El siglo XIX musical», in Juan José Carreras (dir.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica - La música en España en el siglo XIX- (vol. 5)*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 2018, p. 92.

¹⁸⁴ «En general, se va imponiendo la tesis de que durante una parte sustancial del siglo XIX tanto el mecenazgo como los modos de vida aristocráticos se mantuvieron y desempeñaron un papel relevante, no sólo en España, sino en toda Europa», *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 5, op. cit.*, p. 90.

Enfin, tout au long du XIX^e siècle, de nouvelles institutions voient le jour, et ce pour justement apporter une réponse à la transformation du statut des musiciens, mais aussi en vue d'améliorer l'enseignement de la musique de manière générale.

« En même temps que la persistance du mécénat individuel, le XIX^e siècle fut une époque caractérisée par l'essor du mécénat collectif, principalement à travers les associations culturelles fortement présentes en Espagne durant les années trente. Le contraste entre action culturelle d'État et mécénat collectif bourgeois apparaît avec une clarté évidente dans la comparaison entre Barcelone et Madrid. Si le Conservatoire Royal et le Théâtre furent des institutions madrilènes fondées et financées par l'État (qui achevèrent l'action d'une bonne partie des initiatives antérieures privées), le Conservatoire du Liceu et le Grand Théâtre du Liceu furent le fruit de l'initiative de personnalités très représentatives de la bourgeoisie catalane »¹⁸⁵.

En somme, le XIX^e siècle apporte une transformation des pratiques, compte tenu des nouvelles techniques musicales et de l'évolution industrielle en cours. De plus, la situation politique ayant connu de nombreux changements, les pratiques qui étaient celles de l'Ancien Régime, même si elles se maintiennent dans un désir d'imitation des classes aristocratiques, tendent à évoluer. Ainsi, le salon qui fut un temps l'expression exclusive de l'aristocratie fut peu à peu « récupéré » par les classes bourgeoises, puis par les nouvelles classes moyennes urbaines.

Dans les Îles de la Caraïbe, les populations de couleur ont aussi pu accéder à cette pratique musicale liée aux salons, laquelle a d'ailleurs constitué un élément d'ascension sociale. C'est pourquoi il est nécessaire à ce stade de notre étude de mieux comprendre le passage, via divers phénomènes de transition, de la musique de salon des pays colonisateurs jusqu'aux colonies.

I.1.3. La musique de salon en terre(s) francophone(s) : de la France aux Antilles franco-créolophones

I.1.3.1. En France

En France, la pratique de la musique se démocratise largement durant le XIX^e siècle et n'est plus essentiellement réservée à l'aristocratie. Les nouveaux bourgeois ont la possibilité

¹⁸⁵ « Junto con la persistencia del mecenazgo individual, el siglo XIX fue una época caracterizada por el auge del mecenazgo colectivo, principalmente a través de un asociacionismo cultural que tuvo en España de los años treinta una gran presencia. La contraposición entre acción cultural estatal y mecenazgo colectivo burgués aparece con particular claridad en la comparación de Barcelona con Madrid. Si el Real Conservatorio y el Teatro fueron instituciones madrileñas fundadas y financiadas por el Estado (que terminaron con buena parte de las anteriores iniciativas privadas), el Conservatorio del Liceu y el Gran Teatre del Liceu fueron fruto de la iniciativa de personalidades muy representativas de la burguesía catalana», *op. cit.*, p. 95.

d'accéder à cet art. Le public devient plus important et les cours et palais perdent de leur faste¹⁸⁶. Le salon tend à suivre cette nouvelle dynamique. La danse et la musique s'y développent considérablement. Il y a tout d'abord les mélomanes qui reçoivent du public afin de faire entendre des compositeurs, même s'ils réservent leur propre pratique à leur « véritable intimité »¹⁸⁷. C'est aussi la pratique privilégiée des amateurs. Mais on reçoit également beaucoup dans les salons les musiciens professionnels, soit pour se mesurer à eux et les découvrir, soit pour pouvoir échanger avec eux, sur leur pratique et celle des hôtes, ou plus précisément des hôtesse :

« Nombreux sont les musiciens amateurs-chanteurs, instrumentistes ou compositeurs- qui animent un salon, même si, à l'image de Marguerite de Saint-Marceaux, ils ne se produisent pas systématiquement au cours de séances musicales qu'ils organisent. Pour certains – pour les femmes en particulier, qui compensent ainsi leur frustration de ne pouvoir monter sur des scènes publiques – c'est la seule occasion d'exprimer leur talent et d'être écoutés par un public, aussi restreint soit-il, parfois même au côté de musiciens professionnels, ce qui les valorise. Chez d'autres, la musique se pratique dans la plus stricte intimité, alors que la matinée ou la soirée musicale, au programme soigneusement élaboré, est à la fois une manière de se faire plaisir en interprétant des interprètes connus et de se distinguer en offrant à ses invités un concert de choix. Parmi les musiciens amateurs, les chanteurs – et plus encore, les chanteuses, dont certaines se voient significativement attacher le qualificatif de « cantatrice mondaine » – et les pianistes dominant. Mais on compte aussi des organistes, des instrumentistes à cordes et des compositeurs »¹⁸⁸.

Il peut y avoir même l'organisation de concerts. Dans ce cas, la rencontre sera organisée de manière formelle ou sinon de manière plus libre, chacun jouant en fonction de son ressenti. Le piano est alors l'instrument privilégié, même si on peut y trouver aussi l'orgue et quelques instruments à cordes. Le chant et la musique pour piano remportent assurément tous les suffrages. Notons que la composition s'y développe également¹⁸⁹.

De plus, le statut du musicien professionnel évolue durant cette période. Les anciens maîtres de chapelles et autres musiciens de la cour ou des nobles de manière générale qui recevaient des

¹⁸⁶ Jean et Brigitte Massin (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Éditions Fayard/ Messidor-Temps actuels (Collection Les indispensables de la musique), 1985 (1983), p. 705.

¹⁸⁷ *Mécènes et musiciens-Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, *op. cit.*, p. 235-236.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 176.

¹⁸⁹ « À la pratique d'un instrument ou du chant, s'ajoute celle de la composition. Néanmoins, les compositeurs amateurs, parmi lesquels les hommes dominant, sont moins nombreux que les interprètes. Si leurs salons offrent un cadre privilégié à l'exécution de leurs œuvres, leur position sociale et leur fortune les autorisent parfois aussi à être joués sur des scènes publiques », *op. cit.*, p. 228.

commandes, sont remplacés par un musicien qui peut désormais, de façon autonome, vivre de sa création¹⁹⁰.

Ce siècle change par conséquent durablement la perception du musicien, tant par le public que par lui-même. Il n'est plus nécessairement relié à une lignée de musiciens. Son œuvre, dans un contexte partagé entre création romantique et expression des « écoles nationales », peut faire appel à une recherche plus développée autour de l'être en lui-même. Le musicien n'est plus contraint de suivre des codes et semble même, au contraire, vouloir s'en détacher¹⁹¹.

Les compositeurs trouvent à travers les interprètes des intermédiaires non négligeables de leurs œuvres. Ils peuvent aussi compter sur l'enseignement pour non seulement faire connaître leurs œuvres et les faire interpréter, mais aussi « commercialiser » des œuvres du théâtre ou de l'Opéra en particulier. Par exemple, les professeurs de chant profitent des salons pour se constituer une clientèle tout en permettant aux compositeurs de faire connaître leurs créations. Myriam Chimènes indique que les cours donnés alors prenaient la forme d'auditions. Cette clientèle composée de femmes du monde et ce cadre aisé participaient ainsi à l'échange entre les compositeurs et l'élite, avec pour relais les professeurs¹⁹².

La ville de Paris devient dès lors un haut lieu artistique durant tout le XIX^e siècle. De ce fait, de nombreux compositeurs et interprètes étrangers y font le déplacement, que ce soit de façon passagère ou pour un séjour prolongé. Dans un manuel dédié au voyageur espagnol se déplaçant à Paris et à Londres, il est fait état des différents motifs poussant celui-ci à passer le pas. Les quatre motifs respectivement évoqués sont : l'instruction générale, le traitement après une maladie, l'intérêt et les affaires et, enfin, le fait de : « faire un voyage d'études spécialisées, avancées de sa profession ou de connaître l'état de celle-ci à l'étranger »¹⁹³. Ainsi, de nombreux Espagnols firent le voyage vers la capitale parisienne. On retient par exemple le cas des

¹⁹⁰ *Histoire de la musique occidentale, op. cit.*, p. 711.

¹⁹¹ « Le XIX^e concevra les arts, la musique y comprise, d'une façon plus mobile. Mobile devient aussi la carrière du musicien : il ne sort plus, comme jusqu'au XVIII^e siècle inclus, en règle générale, surtout de familles de musiciens, de père en fils, la corporation y aidant ; mais son origine sociale et professionnelle sera de plus en plus diversifiée – comme le montrent bien les cas de Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Franck et Wagner. Avec le Romantisme, la musique s'éloigne de plus en plus de la vie dans sa totalité concrète et quotidienne pour se rapprocher, dans son autonomie, plutôt des sphères de l'esprit », *op. cit.*, p. 717.

¹⁹² *Mécènes et musiciens - Du salon au concert à Paris sous la III^e République, op. cit.*, p. 273.

¹⁹³ Don Antonio María Segovia, *Manual del viajero español, de Madrid a París y Londres*, Madrid, Imprimerie Don Gabriel Gil, 1851, p. 35. Consultation du site Biblioteca digital des Bibliothèques de la Communauté de Madrid le 21 avril 2020. http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=1134

pianistes Pedro Albéniz, José Tragó y Arana et Enrique Granados¹⁹⁴. Des compositeurs et interprètes des Amériques effectuèrent eux aussi un séjour parisien, à l'image du Louisianais Louis Moreau Gottschalk ou du Cubain José White Lafitte.

Il convient de rappeler que le XIX^e siècle est celui du « Grand Tour », une pratique qui consistait les jeunes hommes des classes aisées, et quelques rares femmes, à parcourir longuement certains pays européens afin de se former et de se cultiver. La France, et la capitale parisienne en particulier, constituait alors une destination-clé de ce parcours. Paris « se nourrit » donc en quelque sorte de ses musiciens, mais aussi de ceux d'autres pays, lesquels apportent leur diversité culturelle.

Des virtuoses comme Ignacio Cervantes¹⁹⁵ et Louis-Moreau Gottschalk¹⁹⁶ ont pu bénéficier de cette activité qui participa aussi à transformer certains animateurs de salon en véritables producteurs. Myriam Chimènes les qualifie de « responsable(s) des relations publiques » selon la fonction qu'on leur donne de nos jours. C'est en effet le moyen de faire la promotion d'artistes étrangers¹⁹⁷.

Il y a donc plusieurs fonctions au sein du salon, lequel est partagé en somme entre danse et musique. Le salon est aussi le lieu de rencontres autour de la littérature et d'autres arts, ainsi que de débats politiques. Il est à noter que son évolution a été plus rapide en France et s'est faite de façon plus structurée, surtout dans la capitale parisienne, haut lieu de sa pratique. La capitale parisienne, en tant que centre culturel de l'Europe du XIX^e siècle, facilite les rencontres d'artistes et l'échange entre les arts.

De ce fait, au fil des décennies, la pratique des concerts se vulgarise et l'ouverture sur l'extérieur devient plus fréquente. La démocratisation culturelle de la seconde moitié du XIX^e siècle en France change peu à peu la demande. Le salon est ainsi associé principalement à la musique classique tandis que les cafés-concerts prennent le relais des pratiques populaires et deviennent le nouvel espace d'interprétation pour les chansons.

¹⁹⁴ Pedro Albéniz y Basanta (1795-1855) pianiste, organiste, compositeur et pédagogue né à Logroño qui a produit une méthode de piano (1840). José Tragó y Arana (1857-1934), pianiste, compositeur et pédagogue madrilène, auteur d'une collection d'*Études : La Escuela de Piano*. Enrique Granados y Campiña (1867-1916), pianiste et compositeur, est l'auteur de la Suite pour piano *Goyescas*, écrite en hommage au peintre Goya.

¹⁹⁵ Ignacio Cervantes Kawanagh (1847-1905), compositeur et pianiste virtuose cubain, auteur prolifique de Danzas. Son danzón *Almendares* est présent dans le corpus de cette thèse.

¹⁹⁶ Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), compositeur et pianiste virtuose louisianais, auteur de quatre œuvres du corpus de cette thèse : *Bamboula, La Savane, Le Bananier et Le Mancenillier*.

¹⁹⁷ *Mécènes et musiciens - Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, op. cit., p. 648.

L'historien Philippe Darriulat présente l'emploi des chansons politiques et sociales au XIX^e siècle à travers une analyse qu'il effectue des chansons entre 1815 et 1871 dans un ouvrage intitulé *La muse du peuple*¹⁹⁸. Dans une émission consacrée à cette thématique¹⁹⁹, il explique que les impressions de chansons débutent surtout vers 1820. Les feuillets n'ont alors pas de nom d'auteurs. Il y est très souvent précisé simplement « sur l'air de », à la manière d'un timbre²⁰⁰ donc, sans pour autant que ne soit reconnu officiellement l'auteur de ces mélodies et chansons. Il faut en effet attendre la création de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM) en 1851 pour que soit assurée une meilleure gestion des droits d'auteurs. Cela entraîna de surcroît une meilleure visibilité quant aux noms des chansonniers et les impressions de partitions augmentèrent considérablement. Philippe Darriulat précise à ce propos que les chansonniers mettent en avant le fait que « le vrai héros c'est le peuple »²⁰¹. Selon lui, la chanson serait la voix du peuple²⁰², soit une représentation partagée par tout le peuple.

Cet historien rappelle qu'à la même époque apparaît un genre littéraire qui étudie les types sociaux, soit une représentation des différentes catégories du peuple qui se fait par la caricature ou par la chanson. La chanson a donc joué un rôle dans la « nationalisation des représentations sociales auprès du peuple »²⁰³. L'historien présente les divers lieux où sont interprétées ces chansons, que ce soit dans la rue, dans les guinguettes, les goguettes qui ne seront « tolérées » qu'entre 1817 et 1840 pour être finalement remplacées par les cafés-concerts. Le music-hall ou cabaret supplantera ceux-ci dans la seconde moitié du siècle. Il est intéressant de noter que l'on passe de formes de divertissement où tout le monde participe à des rencontres plus formelles, et ce à partir des cafés-concerts où il y a une séparation nette entre le public et l'interprète. Cet élément souligne également la stature désormais accordée à l'interprète à qui un rôle propre est clairement dévolu. Il convient d'ajouter que ces lieux sont avant tout présentés comme populaires, mais l'on y voit également la présence de bourgeois et de membres du théâtre, ce qui participe aux allers-retours entre classes.

¹⁹⁸ Philippe Darriulat, *La muse du peuple - Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011. Version électronique DOI : 10.4000/books.pur.105768

¹⁹⁹ Émission *Concordance des temps* présentée par Jean-Noël Jeanneney « Chanson, peuple et pouvoirs au XIX^e », intervention de Philippe Darriulat, diffusée sur *France Culture* le 25/05/2013, écoutée le 26.04.2020.

<https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/chanson-peuple-et-pouvoirs-au-xixe-siecle>

²⁰⁰ Définition (CNRTL) : Motif ou air connu sur lequel on ajoute un texte, pour créer une nouvelle chanson.

²⁰¹ « *Chanson, peuple et pouvoir au XIX^e siècle* » (France Culture), 24'44-27'31.

²⁰² *La Muse du peuple*, *op. cit.*, p. 868-869.

²⁰³ « *Chanson, peuple et pouvoir au XIX^e siècle* », *op. cit.*, 27'33.

Philippe Darriulat précise concernant la chanson :

« La chanson, parce qu'elle est à la fois référence à la modernité et à la tradition, est certainement le meilleur révélateur de ces processus complexes qui permettent à des hommes de s'identifier à des catégories relevant des critères nationaux tout en restant attachés à des coutumes menacées par la nationalisation des territoires et des populations. « L'ancien et le nouveau » cohabitent plus facilement dans les refrains de la rue que dans les journaux, les livres ou même les caricatures et il y a là, sans doute, une explication du très important succès que la chanson rencontre tout au long du XIX^e siècle »²⁰⁴.

À travers l'analyse des chansons politiques et sociales, et en soulignant combien celles-ci font entendre les « voix d'en bas »²⁰⁵, il distingue trois types de chansons : celles des chansonniers les plus réputés, les refrains spontanés influencés par le folklore carnavalesque et charivarique, et celles composées par les représentants locaux d'un « parti »²⁰⁶. Ces derniers sont à la jonction des deux premiers. En général lettrés, les auteurs de chanson se servent de cet outil à des fins de propagande. La chanson devient en somme un objet de consommation facilité par l'impression de petits livrets et contribue à l'élaboration d'une culture de masse.

À l'évidence, le salon a participé de cette évolution de la chanson. En France, il se modifie dans le courant du XIX^e compte tenu, d'une part des changements politiques et sociaux, mais aussi d'autre part de l'évolution des classes sociales.

Comment les Îles de la Caraïbe, en suivant le modèle européen, se sont-elles alors adaptées à ces transformations sociétales ?

I.1.3.2. Haïti

La pratique de la musique de salon ne reste pas cantonnée à l'Europe. Son expansion avec la diffusion des pratiques culturelles européennes dans les colonies françaises est notable. Les Antilles françaises vont ainsi participer à sa diffusion, et ce d'abord à travers les classes privilégiées, comme en Europe. En effet, les colons souhaitent reproduire tout ce qui est à la mode et ce qui est à la mode vient de la métropole française ! Une fois passée la période d'installation et d'appropriation de l'espace, une place est faite aux divertissements et aux

²⁰⁴ *La Muse du peuple, op. cit.*, p. 818.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 880.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 819.

plaisirs venus des terres continentales. Le théâtre a été semble-t-il la première forme de divertissement à avoir été largement exploitée. L'Opéra en découlait logiquement.

Il ressort que c'est d'abord le désir de reproduction qui a amené, dans un premier temps, l'utilisation des salons comme lieu de substitution des salles de théâtre. Aux représentations théâtrales vient s'ajouter ensuite la pratique des danses à la mode. Le journaliste Bertrand Dicale explique à ce propos :

« Les récits d'époque les plus complets présentent aussi les pratiques musicales des Noirs des Antilles comme étant contaminées par la musique européenne. (...) Menuets, quadrilles et cotillons qui dominent les premières décennies du XIX^e dans les salons européens sont des danses collectives pratiquées par quatre danseurs ou quatre couples, découlant de la pompe des danses de cour. Vers 1840, une évolution futile en Europe rencontre l'évolution sociale des Antilles : la danse se centre sur le couple avec la généralisation de la valse jusque dans la plus petite bourgeoisie, puis l'arrivée de la polka et de la mazurka, qui démodent les quadrilles cérémonieux et valorisent les danseurs virtuoses (...) »²⁰⁷.

L'utilisation du terme « contaminées » par ce journaliste ne serait-elle pas quelque peu abusive ? Parler d'influences ou de transferts me semble plus approprié, car de la même manière que les pratiques européennes en terres antillaises ont pu avoir un impact sur les pratiques des Noirs, celles-ci ont aussi influencé, en retour, les pratiques européennes. Chaque pratique se nourrit de l'autre, et c'est précisément ce qui concourt à la création des musiques créoles, comme je le démontrerai plus avant.

Cette dynamique est indéniablement facilitée par les allers-retours physiques de ces personnes du monde musical. Les musiciens se sont en effet beaucoup déplacés. La nouvelle autonomie professionnelle acquise pendant ce XIX^e siècle a permis une plus grande liberté mobile qui les amènera parfois jusque dans la Caraïbe :

« Beaucoup de ces artistes, partis de France pour une tournée dans les colonies d'Amérique, s'arrêtent à Saint-Domingue sans se douter que les aléas du voyage, le succès local, la sagacité des souscripteurs et des actionnaires les y attacheraient à demeure »²⁰⁸.

Pour rappel, Saint-Domingue a été colonie française jusqu'en 1804. Par la suite, elle est devenue Haïti, première République noire. Les ouvrages de l'époque précédant ce nouveau statut font état d'une reproduction des pratiques européennes. Ainsi, le Créole Moreau de Saint-Méry indique :

²⁰⁷ Bertrand Dicale, *Ni noirs ni blanches - Histoire des musiques créoles (Série anthropologie musicale du Projet « La Rue musicale »)*, Paris, Cité de la Musique-Philharmonie de Paris, 2017, p. 96.

²⁰⁸ Claude Dauphin, *Histoire du style musical d'Haïti*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier (Collection Essai), 2014, p. 183.

« On a une nouvelle preuve de cette influence du climat dans les Colonies de l'Amérique, en comparant les danses de leurs habitant{s} avec celles de leurs différentes métropoles européennes. La mode y montre, à cet égard, autant d'empire que dans ces métropoles ; c'est-à-dire, que dans les Colonies françaises, par exemple, le menuet a eu son règne, puis la contredanse à rigaudon, ou à pas d'allemande. Tantôt c'est l'anglaise qui ravit les suffrages ; tantôt il faut savoir valser et faire des jetés-battus, ou renoncer à figurer parmi les danseurs à réputation (...) »²⁰⁹.

Le musicologue Claude Dauphin parle cependant d'une première empreinte métissée en évoquant la pratique des théâtres vers la fin du XVIII^e siècle :

« Ces salles de théâtre, de concert et d'opéra, désignées sous le nom de « Comédie » et situées au Cap-Français, à Port-au Prince, à Saint-Marc et même à Léogâne, étaient fréquentées, non seulement par les Blancs, mais aussi par les mulâtres et les Noirs libres. Naquit alors le désir de parodier les ouvrages français pour permettre au public de la colonie de se représenter et de se voir sur scène. Le Devin du village, opéra de Jean-Jacques Rousseau, œuvre la plus goûtée par ce public colonial, fut mis en vaudeville créole. La langue locale, imposant sa prosodie à la musique, est le point de départ des créations du terroir, de prometteuses innovations qui sont à la source de toute la musique métissée du pays d'Haïti »²¹⁰.

Il y avait donc déjà, dès la fin du XVIII^e siècle, une appropriation et adaptation des pratiques européennes lors de l'organisation de bals ou durant les rencontres familiales et/ou amicales. Malgré la nouvelle Indépendance d'Haïti, les classes aisées vont maintenir les salons. Pour expliquer cette transition, le musicologue indique :

« On relève pourtant des indices d'une vie musicale de salon dont la pratique ne manquera pas d'influer sur le développement d'une tradition locale qui prendra la relève des théâtres au lendemain de l'Indépendance. Ainsi, un chambriste amateur du nom de Suffren composa au Cap en 1778, un opus de six sonates pour deux violons de la meilleure veine dont l'historien Bernard Camier a récemment découvert le manuscrit. L'entêtement de Descourtilz, auteur et compositeur du Dialogue créole, à fréquenter les réunions musicales même en pleine guerre est assez révélateur de cette passion. Doté d'une excellente facilité à composer des quatuors à cordes, trios pour harpe, forte-piano et cor, destinés à diverses réunions musicales, il s'obstine à aller musiquer à Port-au-Prince nonobstant le couvre-feu : 'je revenais le soir de faire de la musique ; la cloche de la retraite était sonnée, et je ne l'avais point entendue : je cheminai vers la demeure du commandant de la place, où je logeais'. C'est alors que le musicien fut interpellé et enfermé pour la nuit.

Expression de ce qu'on appelle 'musique pure', c'est-à-dire sans recherche de pittoresque, des œuvres comme ces sonates de Suffren méritent certainement d'être versées au patrimoine musical haïtien et d'être considérées comme l'origine de la 'musique savante haïtienne' »²¹¹.

²⁰⁹ Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry, *De la Danse*, Bodoni, 1801. Site de la Library of Congress consulté le 03 juillet 2018, p. 17-18, <https://www.loc.gov/resource/musdi.221.0/?sp=4>

²¹⁰ *Histoire du style musical d'Haïti*, op. cit., p. 22.

²¹¹ *Op. cit.*, p. 206.

Dans les salons de cette nouvelle République, on danse toutefois déjà de nouveaux genres, les deux principaux étant le carabinier et la méringue²¹². Claude Dauphin insiste sur le fait que ces danses datent d'après 1802, comme pour mieux se détacher de la période coloniale et introduire une réalité « nationale » haïtienne, soit des « danse(s) nationale(s) »²¹³.

Ces deux danses sont respectivement présentées par l'historien Jean Fouchard qui en fait une restitution, en se fondant sur un récit d'époque des Européens de passage, de la façon suivante :

« Après le repas, (on) nous proposa de nouveaux amusements. Aussitôt des personnes du sexe simplement vêtues mais avec décence, se présentèrent devant le salon où l'on s'était réuni : le son de plusieurs instruments nous annonça un « carabinier » et deux ronds se formèrent à l'instant. J'y remarquai les ondulations du corps, la variété des postures et cette teinte originale voluptueusement répandue dans les figures de cette danse, ce qui lui donne un caractère tout à fait national. Nous ne résistâmes point à la force de l'exemple et la Terpsichore²¹⁴ haïtienne reçut le tribut de notre mobilité »²¹⁵.

Le carabinier connut une large période de grand développement, jusqu'à être remplacé par la méringue. Ce témoignage du jeune Ducas Hippolyte, jeune européen de passage, nous donne un aperçu de l'ambiance musicale de cette époque :

« On danse le menuet, quoique ce soit un peu discrédité, on danse les folies espagnoles etc. Les violonistes ici s'appellent ménétriers (on se dirait dans le canton de Mirebalais en Poitou). Les bassiers s'appellent tambouriniers et les basques tambourins ; on vient au bal ici en paletot blanc ; il n'est pas rare de voir des dames y venir en robes d'indienne. La polka, la scottish, la polka-mazurka, la valse ne sont connues ici que de nous. De sorte qu'on ne danse que la contredanse, qui est tantôt simple, tantôt assaisonnée de trompeuse, tantôt de pastourelles, toujours de carabinier : le tout pour la variété de la chose, qui, sans cela, finirait par être passablement assommante. On danse aussi la méringue et la tumba. Mais la danse qui me plaît le plus, c'est la bangouline (de l'espagnol bangulina) ; cette bangouline est vraiment très drôle. On prend sa dame à deux bras, on l'enlace et l'on tourne avec elle comme deux couleuvres. La valse ne peut-être aussi voluptueuse. Byron l'aurait chantée. Les bals ici ont un sauvage attrait. (...) Au lieu de danser la valse et la polka, je danse la bagouline et la gaguine ; (...) À propos, je viens de te parler de la gaguine : c'est une nouvelle danse que j'ai découverte. Elle vient aussi de l'Est »²¹⁶.

²¹² Définitions présentes dans le glossaire.

²¹³ *Op. cit.*, p. 159.

²¹⁴ Dans la mythologie grecque, il s'agit de la Muse de la Danse. On la représente sous les traits d'une jeune fille tenant une lyre à la main.

²¹⁵ Jean Fouchard, *La méringue, danse nationale d'Haïti*, Pétiion-ville (Port-au-Prince), Éditions Henri Deschamps (Collection Regards sur le temps qui passe), 1988, p. 62-63. Citation récupérée par l'auteur dans *Voyage dans le Nord d'Hayti* d'Hérald Dumesle, Imprimerie du Gouvernement de Cayes, 1824.

²¹⁶ *Op. cit.*, p. 69. Cette citation est elle-même tirée de l'ouvrage de Frédéric Marcelin, *Ducas Hippolyte*, Imprimerie du Commerce, A. Lemale Aîné, rue de la Bourse 3, 1878, p. 212-220 et 221.

Jean Fouchard présente diverses danses²¹⁷ qu'il a pu découvrir au gré de ses recherches. Les dates de création ou de diffusion ne semblent pas être déterminantes. Cependant, ce que l'on retient est la place de la méringue, laquelle côtoie d'autres danses dont quelques-unes sont présentées comme dominicaines, à l'instar de la bagouline et la gaguine. La pratique du salon est présente. Pourtant, l'évocation des danses européennes renvoie à une pratique liée aux modes des classes privilégiées et réservée aux Européens qui sont les seuls à les connaître. Jean Fouchard précise que, par la suite, la méringue conclut le bal alors que le carabinier en est banni. Il ressort également que le piano est l'instrument d'accompagnement des bals dans les familles. Enfin, l'ultime innovation par rapport aux danses précédentes est la danse en couple. La distance propre aux us aristocratiques laisse la place à des pratiques plus populaires. Le rapprochement entre danseurs en est un exemple probant :

« Quadrilles et lanciers succédant au menuet avaient précédé la méringue et leurs voltiges et leurs brillantes figures se virent elles aussi bousculées par la mazurka, les contredanses, la polka et la valse. On ne dansait plus à distance. Le cavalier – il faut enfin l'avouer – tenait la danseuse dans ses bras. C'est la grande audace du siècle »²¹⁸.

Concernant la chanson, sans qu'elle ne soit présentée comme directement liée au cadre du salon, il s'agirait ainsi plus de chansons populaires, partagées alors par tous les groupes ethniques :

« Certes on chante à Saint-Domingue. On chante beaucoup. Cinq cents bateaux et douze mille matelots y amènent tout au long de l'année les derniers couplets de Paris. Une mulâtresse égaye son oisiveté envers qui célèbrent les plaisirs de la vie et ses amours, avec la grâce « zézayante » du patois créole. Il a été conservé nombre de refrains qui eurent leurs jours de gloire à Saint-Domingue et qui y furent composés, trouvant un aliment dans les médisances, calomnies, commérages et potins de tous genres du Cap et de Port-au-Prince »²¹⁹.

Jean Fouchard fait ainsi références aux chansons retranscrites par Moreau de Saint-Méry, présentes aux Archives Nationales de Paris. Malheureusement, l'accès à cette source ne m'a pas pour l'instant été possible²²⁰. Il écrit à ce propos :

²¹⁷ *Op.cit.*, l'historien cite quelques danses qu'il pense être les « génitrices » de la méringue : calenda et chica (p. 8), congo-paillette, yanvalou, d'jouba, carabignin, « bal » (p. 15). À l'apport africain, il ajoute la musique des maîtres : menuet, contredanse, allemande (p. 15).

²¹⁸ Jean Fouchard, *Regards sur l'histoire*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps (Collection Regards sur le temps passé), 1988, p. 166.

²¹⁹ Jean Fouchard, *Plaisirs de Saint-Domingue*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps (Collection Regards sur le temps passé), 1988, p. 46.

²²⁰ Des déplacements à Paris étaient nécessaires, deux voyages, étaient programmés. La première consultation (juillet et août 2019) a été largement consacrée à l'inventaire des partitions présentes et à la lecture d'ouvrage sur la musique de salon à la Bibliothèque Nationale de France, la deuxième consultation initialement prévue en décembre 2019 a été d'abord reportée, puis annulée du fait de la situation sanitaire.

« Moreau de Saint-Méry, au fil des ans, notait les airs à la mode, et l'on se réjouit de retrouver dans ses papiers raturés et chargés d'annotations une bien charmante histoire de Saint-Domingue en couplets. Sans parler des refrains créoles si savoureux, que des chansons piquantes, malicieuses, que de refrains légers et polissons ressuscitent ainsi »²²¹.

Il importe de noter qu'Haïti, en tant que Nation en construction, organise et institutionnalise divers éléments de sa culture. Une École Nationale de musique est ainsi inaugurée en février 1860. Elle est toutefois dissoute en 1872 pour des raisons budgétaires. Beaucoup de musiciens ouvrent leurs propres écoles. C'est le cas d'Occilious Jeanty qui fonde, en 1876, une École centrale de musique.

La préoccupation pour la formation de l'élite est alors primordiale pour cette Nation naissante. Ainsi, le Président Fabrice Geffrad, dès son arrivée au pouvoir en 1859, privilégie une coopération avec d'autres pays. Cette possibilité était déjà effective avec la France dès 1825. C'est ainsi que des musiciens comme Occide Jeanty²²² ont pu partir se former à Paris.

Enfin, certains Français ayant longuement séjourné à Haïti ou des Créoles nés à Saint-Domingue qui sont rentrés en France, peuvent être pris en compte dans l'histoire de la musique haïtienne comme le propose Claude Dauphin. Celui-ci présente, par exemple, le cas de Michel Paul Guy de Chabanon, natif de Limonade, qui a été élu à l'Académie française après une carrière de compositeur et dramaturge. C'est un très grand théoricien qui a aussi eu une carrière littéraire²²³.

Ce musicologue fait également état de l'édition de partitions en s'arrêtant sur une figure fondamentale pour notre étude, à savoir : le Haïtien Fernand Frangeul, à la fois compositeur et éditeur. Celui-ci, au retour d'un voyage en France, avait ramené du matériel pour imprimer des partitions, et après avoir fondé une Édition autographique, il put proposer des partitions à plus grande échelle en Haïti. Parmi celles-ci, j'ai pu consulter notamment *A l'hè qui lé*, *Amitié* et en particulier *La Créole* qui fait partie de mon corpus.

Il convient de rappeler un autre élément important, à savoir : sa passion pour les *méringues* populaires ou d'autres compositions de ses contemporains – tels que Mauléart Monton et Occide Jeanty²²⁴ – qu'il s'est évertué à réunir. Il est ainsi un très bon transcritteur de mélodies

²²¹ *Op. cit.*, p. 46-47

²²² Occide Jeanty (1860-1936), compositeur, pianiste, trompettiste et chef d'orchestre haïtien. Auteur des méringues *Les Masques* et *Pauvres, pauvres*, présentes dans le corpus de cette thèse.

²²³ Claude Dauphin, *Histoire du style musical d'Haïti*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier (Collection Essai), 2014, p. 34-35.

²²⁴ La présentation de ces compositeurs sera faite dans la partie suivante.

entendues dans la rue, compositeur de chansons et diffuseur des créations de ses contemporains. Claude Dauphin précise que « son art soutint la mode des pièces mondaines, valse, meringues, polkas, two-step, empreintes du bon goût, de l'aisance et d'une sensibilité artistique hors du commun »²²⁵. Ce musicologue signale de surcroît que les compositeurs de salon privilégient principalement des pièces accompagnées au piano et pour piano seul. Cela souligne l'importance de cet instrument durant les années actives de l'éditeur.

Il s'avère important de signaler que ces musiques de salon ne restent pas cantonnées à ce cadre, bien au contraire. Elles sont amenées à se développer à l'extérieur. Les œuvres interprétées dans les salons se déplacent et sont aussi reproduites par les autres classes. La rue s'imprégnait de la musique de salon, en donnant ainsi un statut populaire à une musique qui se voulait pourtant élitiste :

« Toutes les danses stylisées nommées plus haut contribuaient au répertoire de la musique de salon. Notées en partitions, elles étaient exécutées dans des petits concerts privés, tout comme elles étaient souvent mises à contribution pour faire danser réellement. La musique de salon tient à cette alliance entre circonspection et mondanité. À l'opposé se situe la musique de concert, considérée comme de la musique sérieuse, c'est-à-dire non dansée, destinée à être écoutée en silence, dans des salles acoustiquement isolées du bruit extérieur. Au salon, au contraire, une meringue bien tournée, chantée avec son accompagnement de piano, était vite reprise en chœur par les auditeurs de l'intérieur tout comme par ceux du dehors. Ces courtes pièces formées de quelques couplets versifiés et d'un refrain s'incrustaient rapidement dans la mémoire du tout-venant, des promeneurs, des badauds, puis se propageaient aussitôt dans les rues. Même lorsqu'elle se voulait élitiste, la meringue de salon, saisie par la rumeur publique, tournait vite au populaire. C'est ce qui arriva à Choucouné de Mauléart Monton et à Souvenir d'Haïti d'Otello Bayard, devenu « Haïti chérie », contre l'intention première de son compositeur »²²⁶.

Les musiques que l'on pourrait donc considérer comme populaires, dans le sens où elles sont simples à retenir et à reproduire, trouvent dans le salon un espace de production, mais aussi de diffusion. En conséquence, le salon sert d'intermédiaire entre le monde du dehors et celui de l'intérieur. De plus, quand la musique de concert évoque une musique sérieuse, avec des codes, celle de salon donne accès à plus de libertés, plus d'ouverture sur des pratiques qui auraient pu être jugées comme « déplacées ». L'exemple de la présence de la meringue dans le salon haïtien participe dès lors à un phénomène qui n'est pas propre à ce territoire, mais que l'on retrouve aussi dans les autres îles de la Caraïbe. Après tout, même en Europe, ne relevait-on pas déjà cette extériorisation des musiques de salon ?

²²⁵ *Op. cit.*, p. 232.

²²⁶ *Op. cit.*, p. 233.

La pratique de salon en terre haïtienne est donc bien le reflet des pratiques européennes, même si elle semble s'en détacher du point de vue de la création. En effet, les chansons populaires prennent le pas sur une pratique élitiste. Les transferts s'effectuent en somme dans les deux sens : le salon se nourrit de la rue et la rue se nourrit du salon. Cependant, à l'instar de la démocratisation de la culture à Paris, la construction de salles dédiées pour les concerts et le nouvel engouement pour les « Cercles » vont avoir raison de cette pratique à la fin du XIX^e siècle.

Après cette incursion dans la réalité haïtienne, le questionnement sur les petites Antilles françaises se pose quant à l'évolution de cette pratique, en sachant que ces Îles franco-créolophones n'ont pas connu d'indépendance et sont restées des colonies françaises.

I.1.3.3. Les petites Antilles françaises

Concernant les petites Antilles françaises, il me semble qu'il importe de prendre en compte le récit des personnes concernées par la pratique du salon. La vie d'un colon constitue alors une source non négligeable à exploiter pour comprendre ce phénomène. Le Béké Pierre Dessales, à travers son Journal, comme il a été précédemment indiqué, avait déjà révélé des situations de pratique de la musique dans son cadre familial, quoique rural. Pourtant, ses séjours à la ville et la pratique du chant par ses filles suggèrent déjà la reproduction des habitudes parisiennes de salon en terre martiniquaise. Ainsi, en date du 02 février 1838, Dessales raconte :

« J'ai été faire quelques visites et engager quelques personnes à venir passer la soirée de dimanche avec mes enfants, qui ont l'intention de danser au son du piano. Nous avons repassé les contredanses pour voir si elles iraient. Je n'ai pas le cœur à la danse ; mais je m'y suis prêté pour faire plaisir à mes enfants »²²⁷.

Ce Béké ajoute, le 11 février 1838, durant la période carnavalesque :

« J'ai eu des nouvelles du Fort-Royal, mes enfants ont été au bal hier (...) »²²⁸.

Mais c'est lors de son déplacement avec une partie de sa famille en France qu'il ressort avec évidence qu'il est accoutumé aux pratiques musicales françaises. Ainsi, dans son Journal en date du 1^{er} août 1838, il précise :

« Nous sommes revenus au Lignon, il était près de 9 heures. Nous avons trouvé la maison en gaité, mes filles avaient fait de la musique. Eimar s'est mis au piano, Mme de la Barthe a dansé des bourrées, elle y a mis de la grâce ; c'est une jeune femme jolie, mais un peu maniérée. On a dansé une contre-danse ; ma femme, pour ne pas la faire manquer, a consenti à y figurer. On a valsé, on a pris le thé, et à 11 heures nous nous sommes retirés dans nos chambres »²²⁹.

Il s'agit dans ce cas d'un cadre purement familial. Mais Dessales participe aussi à des rencontres avec plus de monde, comme le 24 janvier 1839 :

« À 9 heures, je me suis rendu chez M. Drouillard. Les salons étaient pleins de monde, tous les colons s'y trouvaient réunis »²³⁰.

²²⁷ Pierre Dessales (1785-1857), *La vie d'un colon à la Martinique au XIX^e siècle*, présenté par Henri de Frémont et Léo Élisabeth, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1987 (1980), p. 96.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 98.

²²⁹ *Op. cit.*, p. 129.

²³⁰ *Op. cit.*, p. 165.

Ce Créole profite amplement de la vie bordelaise et évoque alors le Grand-Théâtre et le Cercle. Il fréquente assidûment les bals en compagnies de ses filles, comme par exemple le 30 janvier 1839 :

« À 9 heures, nous sommes partis pour chez M. de Montbadon et dix minutes après nous y étions rendus. Tout annonçait une très grande soirée : en effet les salons étaient pleins, les jeux étaient commencés. J'ai présenté mes filles à M^{mes} de Mallet, de Vassal et de Montbadon, qui ont été fort polies pour elles. Je me suis mis à une partie de wisk. On a commencé la danse. Les gâteaux de toute espèce, les rafraîchissements de toutes les qualités et en abondance ont circulé pendant toute la soirée. Tout le beau monde de Bordeaux était à cette fête, qui a brillé surtout par le bon ton et l'élégance des costumes. Mes filles ont été trouvées charmantes ; elles brillaient surtout par leur jeunesse, leur fraîcheur et leur simplicité. À une heure, nous nous sommes retirés. J'ai rencontré à ce bal bien des personnes de ma connaissance, qui venaient à mes anciennes soirées »²³¹.

Le récit de cette vie de faste, entre divertissement des nantis et fêtes diverses, ne peut laisser oublier que l'époque coïncide avec la période esclavagiste et que ses sources de revenus sont fondées sur le système colonial. Ce que je retiendrai du point de vue musical, c'est que ces rappels des déplacements courants des Créoles en France rendent compte de la facilité à reproduire des pratiques françaises adaptées à partir des salons métropolitains²³².

La période post-esclavagiste donne des éléments quant à la pratique musicale à travers les récits de ces mêmes Colons ou de voyageurs de passage. Les périodiques fournissent aussi des indications de ce qui se passait à cette époque. Liliane Chauleau, en prenant appui sur des articles et/ou annonces des journaux de l'époque, tels que *La Gazette de la Guadeloupe* (14 juin 1859), *Le Moniteur de la Martinique* (10 août 1872) ou *La Petite Patrie* (26 février 1872), présente des exemples de pratiques musicales surtout reliées à des événements civils ou militaires, que ce soit sur la Savane²³³ à Fort-de-France ou dans le cadre de concerts dans des salles ou sur des places. Bien que ces exemples ne soient pas le reflet de la musique de salon, ils donnent pourtant des précisions quant aux formations en présence ainsi qu'à propos des musiciens de cette époque, en particulier les chefs d'orchestre. De plus, l'évocation de

²³¹ *Idem.*

²³² J'emploie le terme « métropolitain » pour rendre compte du lien de dépendance entre les Antilles françaises et la France continentale. Je n'utilise pas ici le terme « hexagonal », trop récent, et qui rend compte d'un autre rapport à la France.

²³³ Le dictionnaire *Larousse* rappelle les différentes définitions du terme « savane » en prenant notamment en compte la particularité foyalaie de la place de la Savane : Formation végétale propre aux régions chaudes ayant une longue saison sèche, telles que les régions tropicales au sens strict du terme, et caractérisée par la dominance des hautes herbes. À noter aux Antilles, les savanes sont aussi des places publiques aménagées car très souvent adaptées à la réception d'un public nombreux. L'exemple cité est alors celui de la Place de la Savane à Fort-de-France.

quadrilles, valse, lanciers, polkas et mazurkas informe sur les genres musicaux exploités. Enfin, cette historienne précise que l'« on joue aussi volontiers chez soi du piano et de la guitare »²³⁴. Je n'ai toutefois pas pour le moment trouvé de partitions de guitare concernant la Martinique ou la Guadeloupe.

Autres informations de témoins de l'époque à prendre en compte : les romans écrits par des Créoles qui y évoquent leur vie et par là même leurs activités, dont leurs liens divers avec le monde musical. Deux romans ont retenu notamment mon attention, à savoir : *Les créoles ou la vie aux Antilles* et *Le créole des Antilles*. Dans *Les créoles ou la vie aux Antilles*, Joseph Levilloux propose la description suivante :

*« Bientôt un orchestre d'instruments européens vient distraire la jeunesse créole de ces plaisirs barbares, et donne le signal de la danse. La foule des joyeux danseurs inonde le vaste salon de O'Reilly, fermé de jalousies et entouré de galeries à jour qui laissaient circuler la fraîcheur des brises »*²³⁵.

Une autre description évoque les genres exploités :

*« Pour la danse, l'atmosphère n'a plus de feux, l'air plus de poisons énervants. Tantôt la gavotte fait briller les grâces de l'élite des danseurs, tantôt la gigue pétulante transporte et étourdit ; tantôt la valse soulève des tourbillons confus où on ne distingue que des yeux noirs humides de volupté nuages de sylphes enlacés, charriés par l'orage »*²³⁶.

Le salon est donc bien présent dans les petites Antilles franco-créolophones, non seulement en tant qu'espace architectural, mais surtout pour son usage fonctionnel. C'est un lieu de réception pour les visites ainsi qu'un lieu de bals de grande envergure, et ce en fonction des ressources du propriétaire. Le salon participe assurément à la vie des Créoles et facilite leur retour en terres métropolitaines.

En somme, la France continentale voit ses pratiques reproduites dans les îles franco-créolophones de la Caraïbe. La situation en terre(s) hispanique(s) doit être étudiée à son tour afin de déterminer si les pratiques y sont les mêmes.

²³⁴ Liliane Chauleau, *La vie quotidienne aux Antilles françaises au temps de Victor Schœlcher XIX^e siècle*, Paris, Éditions Hachette, 1979, p. 322.

²³⁵ Joseph Levilloux, *Les créoles ou la vie aux Antilles*, Paris, Éditeur Hippolyte Souverain, 1835, (vol 2), p. 43. Note de l'auteur de cette thèse : Ce livre a été réédité aux Éditions Caraïbes en 1977, puis en 2020 aux Éditions L'Harmattan.

²³⁶ *Op. cit.*, p. 45.

I.1.4. La musique de salon en terre(s) hispanique(s) : de l'Espagne à Cuba

Au XIX^e siècle, l'Espagne connaît des bouleversements politiques et sociaux. La première orientation républicaine et les retours de la Royauté modifient durablement les rapports entre les diverses strates de la population. Malgré un certain décalage dans les pratiques quotidiennes en comparaison avec sa voisine française, l'Espagne reproduit la mode parisienne. Les loisirs deviennent plus accessibles et ne sont plus l'exclusivité de la noblesse. D'abord intégrés par la bourgeoisie, les classes populaires y accèdent par le biais de lieux et/ou pratiques de plus en plus importants : cafés, salons de danse, *tertulias*²³⁷, casinos et théâtres, qui permettent une plus grande sociabilité²³⁸.

I.1.4.1. En Espagne

Ces dix dernières années, est parue une formidable collection : *Historia de la música en España e Hispanoamérica*²³⁹, en huit volumes, consacrée à l'histoire de la musique en Espagne et en Amérique hispanique. Ce projet conséquent a été mené par divers spécialistes d'institutions et d'universités issues des pays concernés. Cette partie de mon travail doit beaucoup aux deux volumes de cette collection consacrés au XIX^e siècle.

La réalité de la musique de salon en Espagne est assez proche de celle de la France et plus précisément de celles des grandes villes européennes en général, même si les historiens s'accordent sur la prise en compte d'un certain retard espagnol, comparativement à ce qui se passait dans les autres pays européens, probablement du fait des divers bouleversements politiques rappelés précédemment.

Le contexte politique et l'avènement d'une nouvelle bourgeoisie ont alors participé à la diffusion de la pratique du salon en Europe, avec notamment le développement d'une sociabilité à la française. Comme précédemment évoqué, la bourgeoisie tant française qu'espagnole,

²³⁷ Les *tertulias* sont des rencontres, d'échanges littéraires et artistiques. Je conserverai ce terme qui n'a pas de « calque » en français.

²³⁸ Présentation de l'exposition « El Descubrimiento del Ocio » autour du thème du loisir, présentée au Musée de Bilbao entre le 27 mars 2014 et le 22 juin 2012. Site consulté le 23 septembre 2021. <https://www.euskalmuseoa.eus/es/erakusketak/xehetasunak/30/el-descubrimiento-del-ocio/>

²³⁹ Juan Ángel Vela del Campo (dir.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Collection en 8 volumes, Madrid, Fondo de Cultura económica, 2009-2018.

reproduit les pratiques aristocratiques²⁴⁰, même si elle y appose, au fil du XIX^e siècle, une terminologie progressivement dédiée à l'aspect national. Le sentiment patriotique révèle des revendications nationales qui transparaissent dans toutes les couches sociales.

Les classes bourgeoises vont ainsi aménager leurs espaces afin de s'adapter à la mode initiée par les classes supérieures. Durant les années trente, sont dès lors créés des lieux dédiés à la musique. En effet, la musique devient une préoccupation publique. L'époque isabéline²⁴¹ marque de ce fait une nette évolution dans la sphère publique musicale avec :

« (...) l'apparition d'une presse spécialisée et l'inclusion de la musique comme sujet de débat public – et d'une série d'institutions, certaines liées au nouvel État, comme le furent à Madrid : le Conservatoire Royal ou le Théâtre Royal, et d'autres produites par l'esprit bourgeois, comme les Lycées et les sociétés philharmoniques (...) »²⁴².

Durant les années cinquante, la situation politique étant plus stable en Espagne, la classe bourgeoise s'organise autour de ses activités récréatives mais aussi professionnelles. Le pays s'industrialise, certes avec du retard vis-à-vis du reste de l'Europe occidentale²⁴³.

La professionnalisation permet de développer de nouvelles ressources et facilite aussi l'évolution de beaucoup de secteurs. Les grandes villes – bien sûr Madrid, mais aussi Barcelone ou encore Séville, Valence et d'autres cités – sont les premières bénéficiaires de cet état de fait. On peut désormais plus facilement y trouver des instruments de musique, nécessaires pour permettre une pratique, tant personnelle que professionnelle²⁴⁴.

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 437.

²⁴¹ Voir Luis Suárez, *Isabel I, Reina*, Barcelone, Éditions Ariel, 2012 (Prix national d'histoire) et Tarcisio de Azcona, *Isabel La Católica : vida y reinado*, Madrid, Éditions La Esfera de los libros, 2014.

²⁴² « (...) la aparición de una prensa especializada y la inclusión de la música como sujeto de debate público- y de una serie de instituciones, unas ligadas al nuevo estado, como fueron: en Madrid, el Real Conservatorio o el Teatro Real, y otros productos del espíritu burgués, como los liceos y las sociedades filarmónicas; (...)», Juan José Carreras, Teresa Cascudo, Celsa Alonso, «Modernización musical y cultura nacional (1830-1860)» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (vol. 5), *op. cit.*, p. 401.

²⁴³ «Entre los rasgos que definen una cultura musical moderna suelen citarse la profesionalización creciente de la actividad musical pública (de instrumentistas y cantantes, de publicistas y educadores), la aparición de los modernos conservatorios, la institucionalización de los conciertos como manifestación central de la vida musical urbana y el surgimiento del mercado musical, como se decía entonces, de la *industria* (lo que incluía a las tiendas de música, a los editores y los fabricantes de instrumentos)». « Entre les traits qui définissent une culture musicale moderne on peut habituellement citer la professionnalisation croissante de l'activité musicale publique (d'instrumentistes et chanteurs, de publicistes et d'éducateurs), l'apparition des conservatoires modernes, l'institutionnalisation des concerts comme manifestation centrale de la vie musicale urbaine et le surgissement du marché musical, comme on disait alors, de l'industrie (ce qui incluait les magasins de musiques, les éditeurs et les fabricants d'instruments) », Cristina Bordas, «La industria musical : mercado, tecnología, instrumentos», *op. cit.*, p. 401.

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 603.

L'enseignement professionnel de la musique s'institutionnalisant, il existe de plus en plus de lieux dédiés à ce domaine, qu'ils soient financés par l'État ou par les bourgeois amateurs de musique et recherchant l'aura que celle-ci apporte. Le secteur de l'édition évolue également en proposant des méthodes d'enseignement²⁴⁵ et des partitions, comme par exemple les méthodes de piano de José Nonó (1821)²⁴⁶ ou de Pedro Albéniz (1840)²⁴⁷.

La petite bourgeoisie ne déroge pas à cette règle. Elle aussi s'efforce d'utiliser toutes les ressources pour participer à cette vie mondaine et le salon devient dès lors son lieu d'expression privilégié. La taille des maisons n'est pas la même, alors on recourt à toutes les pièces possibles qui ne sont pas toujours des salons... Comme l'on utilise pour ce faire des cabinets ou des alcôves, on parle désormais par exemple de « théâtre de salle et d'alcôve »²⁴⁸.

De la richesse de ces petits bourgeois dépend également la fréquence de ce type de rencontres. Les aléas politiques de cette période induisent une perte d'espérance en une meilleure reconnaissance de ce groupe qui recherche des activités qui ne le mettent pas en péril.

« Dans le cas des familles aisées, les réunions pouvaient être périodiques, tandis que les familles de la petite bourgeoisie avaient pour habitude d'organiser des concerts pour célébrer les naissances, fêtes des saints, et événements similaires. Amère après l'échec de la révolution libérale, la petite bourgeoisie se replie dans le foyer, dans la tertulia, dans la vie familiale médiocre, et se passionne pour les réunions sociales, le piano, la poésie, les jeux de cartes et le goûter avec du chocolat (...) »²⁴⁹.

La pratique du salon, dans un premier temps largement consacré au divertissement, était donc l'apanage des classes aisées. Il s'agissait d'une pratique aristocratique, puis comme il a été

²⁴⁵ Voir l'article d'Ana Vega Toscano, «Métodos españoles de piano en el siglo XIX» in *Revue Cuadernos de Música Iberoamericana* (vol. 5), Madrid, Institut Complutense des Sciences Musicales (ICCM), 1998, p. 129-145. Article en ligne consulté le 29.08.2021, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61253>

²⁴⁶ José Nonó, *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte-piano conforme al último que se sigue en París*, Madrid, Éditions Aguado y Cia, 1821.

²⁴⁷ Pedro Albéniz, *Método completo de piano del conservatorio de Música*, Madrid, Almacén de Carrafa, 1840.

²⁴⁸ Voir *1597-1833 - La Casa de comedias y los teatros de sala y alcoba*. Dans le Barcelone du XVIII^e siècle, il y avait un ensemble de petits espaces scéniques, théâtres de salle et alcôves installées dans les maisons de particuliers qui faisaient contrepoint notamment avec le Théâtre de Santa Cruz. Voir la carte présente sur le site de l'Observatoire des espaces scéniques, consultée le 29.08.2021, <https://www.espaciosescenicos.org/es/sobre-el-mapa/mapa-historico-1597-1833/5>

²⁴⁹ «En el caso de familias, las reuniones podían ser periódicas, mientras que las familias pequeño-burguesas solían organizar conciertos para celebrar natalicios, santorales, y eventos similares. Descantada por el fracaso de la revolución liberal, la pequeña burguesía se repliega en el hogar, en la tertulia, en la mediocre vida familiar, y se aficiona a las reuniones sociales, al piano, la poesía, los juegos de carta y la merienda con chocolate (...)», Celsa Alonso, «Música de salón y música de baile» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (vol. 5), *op. cit.*, p. 595.

précédemment signalé, la bourgeoisie l'a aussi fait sienne, avec des différences selon le niveau socio-économique de ses ressortissants. Cela est largement relaté par des écrivains de l'époque comme Clarín, qui dans son œuvre majeure *La Regenta*²⁵⁰ (1884-1885) décrit la vie en province (Vetusta/Oviedo) et les désirs aristocratiques de ces populations en quête de paraître. Grand amateur d'opéras (italiens), le musicien asturien Facundo de la Viña dédie à Leopoldo Alas, alias Clarín, une pièce de salon pour piano intitulée *Palique*.

Selon Manuel González de Ávila, la musique est d'ailleurs le seul « lieu d'harmonie »²⁵¹ dans *La Regenta*. Je citerai également le cas de l'écrivaine Emilia Pardo Bazán²⁵², très bonne portraitiste de ces salons. Non seulement par sa vie, mais aussi par son œuvre²⁵³, cette écrivaine met en valeur la place des femmes dans cette réalité concrète du salon en Espagne. Elle montre aussi le déclin de ces salons qui se muent en *tertulias*²⁵⁴ du fait des difficultés de faire perdurer ce type de sociabilité dans d'autres conditions socio-politiques, économiques et culturelles nécessaires au champ musical²⁵⁵ :

« *Quelquefois on donne de grands bals ; mais un bal, ni deux, ni trois à l'année, constituent un salon. Un salon est une habitude, un centre, un foyer continue de sociabilité. Et cela a pris fin. Les salons ont disparu, et il reste les coterías étroites et exigües* »²⁵⁶.

En effet, la fin du XIX^e siècle marque le début d'une transformation des pratiques, car la barrière entre les classes concernant les formes de loisirs ne cesse de s'amoindrir ; ce qui fragilise dans

²⁵⁰ Voir à ce propos : «La música en *La Regenta*» de Ana Cristina Tolivar Alas, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-msica-en-la-regenta-0/html/ff7b0a24-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html, consulté le 17 février 2021. Voir aussi : <https://www.youtube.com/watch?v=fZrLpLqZt4k> et <https://www.youtube.com/watch?v=e0u90wOXHck>. Consulter également de Laureano Bonet : «La música como voz callada en *La Regenta*: un rastreo léxico», https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/23/23_64.pdf.

²⁵¹ González de Ávila Manuel, «El juego de los sentidos en *La Regenta*», *Bulletin Hispanique*, tome 95, n°2, 1993, p. 587-602 (p. 595), <https://doi.org/10.3406/hispa.1993.4804>, consulté le 17 février 2021.

²⁵² Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Comtesse de Pardo Bazán, par sa vie et son œuvre, rend compte des pratiques de salon à travers l'évocation de l'aristocratie rurale galicienne. *Los pasos de Ulloa* en est un bon exemple. Voir le documentaire «Los pasos de Ulloa - Emilia Pardo Bazán, una escritora de salón», <https://www.rtve.es/alacarta/videos/los-pazos-de-ulloa/pazos-ulloa-emilia-pardo-bazan-escritora-salon/477300/>. Voir aussi : Ángeles Ezama Gil, «Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad», Universidad de Zaragoza, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html>. Consulté le 6 juin 2019.

²⁵³ Cf. Pilar Faus, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

²⁵⁴ Cf. Antonio Espina, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995.

²⁵⁵ Juan José Carreras «El siglo XIX musical» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, p. 106.

²⁵⁶ «Alguna vez se dan bailes grandes ; pero un baile, ni dos, ni tres al año, constituyen un salón. Un salón es un hábito, un centro, un foco continuo de sociabilidad. Y esto se acabó. Los salones desaparecieron, y han quedado las coterías estrechas y exigüas» in «Crónicas de España para *La Nación*», 12 janvier 1915 in *Pardo Bazán 1999*, II, p. 973-974.

le même temps la « qualité » des salons et des divers types de vie sociale de divertissement. Ainsi, concernant les bals masqués, c'est le même processus de dévalorisation. D'aucuns comme la musicologue Celsa Alonso parlent même de « décadence » :

« Durant la Restauration, les bals masqués se démocratisèrent, s'ouvrant à d'autres classes sociales en plus des oligarchies. Selon le témoignage de certains chroniqueurs contemporains, cela amena une décadence dans les déguisements, banquets et orchestres. Dans ces endroits, on dansait des valse, polkas, et habaneras, tandis que dans les saraos de l'aristocratie, on dansait polkas, valse, lanciers et rigodons »²⁵⁷.

Les ressources économiques semblent être la condition essentielle de la pratique de la danse. Le lieu constitue assurément déjà un élément capital, mais l'instrument retenu peut aussi se révéler déterminant. Le piano devient peu à peu une référence pour l'accès à cette forme de loisir. Les classes moyennes vont intégrer cette pratique à travers la reproduction du lieu et par l'utilisation de cet instrument. La première raison est que, dans les années soixante, le discours public des classes dirigeantes se veut porteur de changements dans les mœurs. Il est question alors de démocratisation culturelle. La musique et la danse font désormais clairement partie des activités incluant les classes moyennes et populaires²⁵⁸.

L'un des instruments incontournables de cette pratique de la musique au sein du salon étant le piano, il devenait alors nécessaire pour qui voulait « paraître » d'en posséder un au sein du foyer²⁵⁹. Ainsi, cet instrument permettait de se réunir en *tertulias* accompagnées de musique ; forme de sociabilité moins coûteuse que le théâtre ou le casino²⁶⁰.

Cet instrument est donc l'outil de prédilection des salons, très certainement compte tenu des nouvelles possibilités techniques et industrielles qui permettent de le construire à plus grande échelle et de par sa forme²⁶¹, celle du piano vertical, mieux adaptée à l'espace du foyer²⁶². De

²⁵⁷ «Durante la Restauración los bailes de máscaras se fueron democratizando, abriéndose a otras clases sociales además de las oligarquías. Según el testimonio de algunos cronistas contemporáneos, esto trajo consigo una decadencia en los disfraces, banquetes y orquestas. Allí se bailaban valeses, polcas y habaneras, mientras en los saraos de la aristocracia se bailaban polcas, valeses, lanceros y rigodones», Celsa Alonso «Música de salón y música de baile» (, Celsa Alonso, «Música de salón y música de baile») in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, op. cit., p. 602.

²⁵⁸ Juan José Carreras, «El siglo XIX musical» in *historia de la música en España e Hispanoamérica* (vol. 5), op. cit., p. 106.

²⁵⁹ Op. cit., p. 96.

²⁶⁰ Celsa Alonso, «Música de baile y de salón», op. cit., p. 595.

²⁶¹ Pour un rappel de l'évolution technique du piano qui permet aussi de comprendre comment cet instrument a pu pénétrer dans tant de foyers, se reporter par exemple à <https://www.superprof.fr/blog/histoire-du-piano/>. Voir aussi le dossier consacré au piano, Cité de la musique Philharmonique de Paris : <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/histoires-d-instruments-le-piano.aspx>, consulté le 10 juin 2019.

²⁶² «(...) al aficionado o diletante de las nuevas clases medias en cuyos lugares se solía tocar piano como signo de distinción»: « (...) les lieux où l'amateur ou diletante des nouvelles classes moyennes avait pour habitude de jouer du piano comme signe de distinction », Juan José Carreras, Teresa Cascudo, Celsa Alonso, «Modernización

surcroît, c'est l'énorme capacité d'exécution du piano qui achève d'en faire l'outil privilégié de ces salons dont la forme même change quelque peu avec l'essor des rencontres de type *tertulias* musicales.

L'augmentation de la demande par ces nouvelles classes qui intègrent cette pratique à leur quotidien génère diverses nécessités, et ce dans plusieurs domaines. Tout d'abord, le manque de professeurs et d'institutions dédiées accélère une professionnalisation autour des métiers de la musique. Là où, auparavant, les maîtres de chapelles étaient rémunérés par le clergé ou les musiciens par la Cour ou les nobles, une nouvelle forme d'enseignement, avec des cours particuliers ou au sein d'institutions, se vulgarise.

Cet aspect est fort important à signaler, car il est significatif de ce nouveau statut de musicien professionnel qui peut vivre de ses compositions et qui, de ce fait, connaît une liberté de composition jusqu'ici peu commune²⁶³.

Cette nouvelle approche du statut de musicien est confortée par la notion de « propriété intellectuelle » qui s'est organisée et institutionnalisée durant cette époque. Ainsi, dans le *Bulletin Officiel de la Propriété intellectuelle*, on retrouve plusieurs catégories : la musique pour piano et guitare, la musique militaire et religieuse et le théâtre lyrique, ainsi que des méthodes d'enseignement²⁶⁴.

De plus, les genres à la mode nécessitent toujours autant d'instrumentistes et de chanteurs²⁶⁵.

Ces mêmes musiciens peuvent être amenés à évoluer au sein des salons, parfois pour interpréter des airs à la mode ou juste pour contenter leurs hôtes. La *zarzuela* est alors un genre fondamental en cette époque. Il convient de rappeler à cet égard que ce succès d'un genre permet aux compositeurs de zarzuelas de gagner très bien leur vie, leur assurant une autonomie qui participera désormais de la reconnaissance de leur statut professionnel :

musical y cultura nacional (1830-1860)» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, *op. cit.*, p. 402.

²⁶³ Celsa Alonso «La canción lírica», *op. cit.*, p. 435-436.

²⁶⁴ Voir l'article de Dominique Sagot-Duvaouroux, « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! - Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIX^e siècle », *L'Économie politique*, 2004/2 (n°22), p. 34-52. <https://www.cairn.info/revue-l-economie-politique-2004-2-page-34.htm>

²⁶⁵ Juan José Carreras, «El siglo XIX musical» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5, *op. cit.*, p. 81.

« (...) pour les littéraires, qui étaient en train de conquérir en travaillant durant ces années leur statut professionnel, le roman et la zarzuela devinrent les deux principales voies pour gagner de l'argent »²⁶⁶.

L'autre secteur qui profite de cette transformation des pratiques musicales est celui de l'édition. Il est intéressant de constater à quel point le monde de l'édition a évolué durant ce XIX^e siècle, notamment dans la deuxième moitié du siècle. En effet, la demande augmentant au fil des décennies, il s'agissait alors d'évoluer en se fondant sur les affinités des acheteurs. Dans le cas de l'opéra et de la zarzuela, José Carreras explique que bien que d'autres métiers comme ceux de graveurs, transpositeurs, correcteurs et arrangeurs de musique²⁶⁷ profitent de la manne de la réception si favorable à la zarzuela.

L'adaptation de partitions théâtrales à des formats plus réduits tel que celui du salon devient donc une pratique courante.

I.1.4.2. De l'engouement pour les formes populaires

Une nouvelle démarche vient s'inviter dans le salon, à savoir l'interprétation d'airs populaires. Dès 1799, José Gonzalez Torres de Navarra avait lancé le projet, avec l'appui des organistes et maîtres de chapelle, de retranscrire les anciennes et modernes *tonadas* populaires des différentes régions d'Espagne. D'autres approches similaires voient peu à peu le jour, comme celle du :

« directeur d'orchestre Lázaro Nuñez-Robres qui a commencé à publier en 1866 une série de transcriptions pour piano et voix intitulée, symboliquement, *La musique du peuple. Collection de chants espagnols récoltés, ordonnés et arrangés pour le piano. (...) Nuñez-Robres a réussi à compiler cinquante pièces provenant des différentes régions espagnoles, en incluant l'île de Cuba* »²⁶⁸.

²⁶⁶ «El extraordinario éxito económico de la zarzuela aseguró así la autonomía de aquellos compositores que triunfaban y acrecentó, en el círculo intelectual de los escritores, el prestigio del músico compositor, ahora plenamente aceptado como miembro de la república de las letras. De forma complementaria, para los literatos, que estaban conquistando trabajosamente en esos años su estatuto profesional, la novela y la zarzuela se convirtieron en las dos principales vías para ganar dinero», *op. cit.*, p. 96.

²⁶⁷ «La industria editorial aprovechó el interés por la ópera y el tirón de la zarzuela para expandir y consolidar un negocio que, a su vez, también garantizó ingresos complementarios a distintos colaboradores especializados, como, por ejemplo, copistas, grabadores, transcritores, correctores y arreglistas de música (es decir, aquellos que se encargaban de adaptar las partituras teatrales a los distintos formatos de audición, desde los salones a los cafés)», *idem*.

²⁶⁸ «Una de las primeras antologías dedicadas exclusivamente a la música de tradición oral la realizó el compositor de zarzuelas y director de orquesta Lázaro Nuñez-Robres que comenzó a publicar en 1866 una serie de transcripciones para piano y voz titulada, significativamente, *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano. (...) Nuñez-Robres llegó a compilar cincuenta piezas provenientes*

Durant les années soixante, le compositeur d'opérettes Paul Lacome et l'organiste José Puig y Alsubide publient, à Paris : *Échos d'Espagne*, recueil de chants et de danses populaires. José Inzenga publie, en 1874 : *Ecos de España*, où l'on retrouve des mélodies qu'utilisèrent Manuel de Falla²⁶⁹ et Rimsky Korsakov²⁷⁰ dans leurs compositions. Enfin, vers la fin des années quatre-vingt, José Inzenga publie : *Cantos y bailes populares de España*. A l'évidence, il y a un véritable engouement pour les airs populaires, ce qui correspond aux revendications politiques et idéologiques du moment. En effet, comme le rappelle Sophie-Anne Leterrier, l'intérêt pour la musique populaire « est connexe de la promotion du peuple-nation et du peuple-poète, propre au romantisme »²⁷¹.

Le patriotisme espagnol devient en effet plus prégnant face aux difficultés politiques qu'entraînent les changements de pouvoir entre République et Monarchie. En premier lieu, il se développe en opposition avec le pouvoir français en place au début du siècle, mais c'est surtout ensuite le désir d'enracinement dans la culture hispanique qui participe de cette démarche. Le peuple est vu alors comme le reflet de l'Espagne profonde. Il devient par conséquent naturel de s'accaparer son discours, en le reproduisant dans les salons sous des formes « apprivoisées ». Le piano et la voix s'y prêtent à merveille.

Cette réappropriation d'airs populaires n'est toutefois pas nouvelle. Ce qui l'est en revanche, c'est ce désir de « nationaliser » les genres comme pour mieux se les approprier et revendiquer leur paternité. On parle ainsi déjà d'« airs nationaux ». Dans ce cas, il peut s'agir de genres lyriques dont les airs, ayant dépassé le succès de la mode, sont finalement revendiqués comme propres au génie d'une Nation²⁷². Il convient de rappeler que c'est justement au XIX^e siècle que l'on s'intéresse fortement à la fois au génie d'un créateur en particulier et à celui de tout un peuple²⁷³. Ce sentiment d'appartenance commune est également véhiculé par la musique, élément culturel qui participe, parmi d'autres, à la construction politique nationale. En Espagne,

de las distintas regiones españolas, incluyendo la isla de Cuba», Juan José Carreras, «La invención de la música española», *op. cit.*, p. 201.

²⁶⁹ Manuel María de los Dolores Falla y Matheu (1876-1946), compositeur espagnol connu pour ses œuvres *L'Amour sorcier* et *Nuits dans les jardins d'Espagne*.

²⁷⁰ Nikolai Andreïevitch Rimski-Korsakov (1844-1908), compositeur et professeur de musique russe connu pour ses œuvres *Le Vol du Bourdon*, *Schéhérazade*, *Capriccio espagnol*.

²⁷¹ « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 89.

²⁷² Entre l'approche française ou allemande de la Nation comme reconnaissance d'un « Nous » par rapport à un « Eux », voir : Winock Michel (dir.), « Qu'est-ce qu'une nation ? », *Le XX^e siècle idéologique et politique*, Paris, Perrin, « Synthèses Historiques », 2013, p.177-194, <https://www.cairn.info/e-xxe-siecle-ideologique-et-politique--9782262042370-page-177.htm>, consulté le 12 novembre 2020.

²⁷³ Voir à ce propos : Ugo Batini et Marine Riguet (dir.), *Le génie au XIX^e siècle. Anatomie d'un monstre*, Paris, Classiques Garnier (coll. Rencontres), 2020 et Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 1996.

on s'intéresse alors grandement à ce que l'on qualifiait d'« airs nationaux » et de ce fait à diverses danses de la Péninsule :

« Le processus de conversion de ces genres lyriques en “airs nationaux” commença à la fin du XVIII^e siècle dans le cadre de la tonadilla scénique et du saynete avec musique, et au début du XIX^e dans la dénommée “opérette”. À la fin du XVIII^e siècle les seguidillas, boléros, fandangos et cachuchas se dansaient en réunions ou saraos de l'aristocratie, en même temps que les contredanses et menuets de provenance française. Alors que les “danses nationales” aussi s'interprétaient dans les théâtres, dans les spectacles de danse – intermédiaire des comédies ou formant partie de tonadillas et saynetes – et dans les bals populaires de *candil*, *botillerías* et autres lieux qui ont pour habitude de s'associer au monde *majo* ou *goyesque*, fréquentés par l'aristocratie »²⁷⁴.

Cet engouement pour certaines formes propres au génie national est également bien visible pour ce qui est de la musique avec l'édition, de plus en plus fréquente, de revues philharmoniques comme *La España Musical* ou *La España*. On y trouve notamment des suppléments composés de partitions (pour piano ou pour musique vocale ou orchestre). Les grands journaux de l'époque comme *El Imparcial* ou *La Ilustración* annoncent alors ces divers événements festifs²⁷⁵.

Concernant les genres que l'on retrouve autour de ces diverses rencontres des classes aisées, il y a tout d'abord les danses européennes :

« Les réunions philharmoniques commencent à se dénommer *soirées*, en même temps que pénètrent des danses européennes comme le *rigodon*, la *redowa* et la *mazurka* dans les bals *masqués* »²⁷⁶.

Celles-ci côtoient les chansons. La chanson lyrique tient dès lors une place très importante, car elle sert de lien avec les œuvres théâtrales, comme les fameuses zarzuelas ou les saynetes. Vu

²⁷⁴ «El proceso de conversión de estos géneros líricos en “aires nacionales” comenzó a finales del siglo XVIII en el ámbito de la tonadilla escénica y el sainete con música, y a principios del XIX en la llamada “opereta”. A finales del siglo XVIII, seguidillas, boleros, fandango, y cachuchas se bailaban en reuniones y saraos de la aristocracia, junto con contradanzas y minués de procedencia francesa. En tanto que “bailes nacionales” también se interpretaban en los teatros, en los espectáculos de baile –intermediando comedias o formando parte de tonadillas y sainetes– y en los populares bailes de *candil*, *botillerías* y otros lugares que se suelen asociar al mundo *majo* o *goyesco*, frecuentados por la aristocracia», Celsa Alonso, «Construcción de lo popular: seguidillas y tiranas» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (vol. 5), *op. cit.*, p. 359.

²⁷⁵ Voir Leonardo Romero Tobar, «Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX», http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prensa-periodica-y-discurso-literario-en-la-espana-del-siglo-xix/html/c06fc720-f744-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html et Jean-François Botrel, « La presse et les transferts culturels en Espagne au XIX^e siècle (1833-1914) », http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-presse-et-les-transferts-culturels-en-espagne-au-xixe-siecle-1833-1914/html/dcce2d90-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html

²⁷⁶ «(...) las reuniones filarmónicas comienzan a denominarse *soirées*, al mismo tiempo que penetran danzas europeas como el *rigodón*, la *redova* y la *mazurca* en los bailes de máscaras», Celsa Alonso, «La canción lírica», in *Historia de la música en España e hispanoamérica*, *op. cit.*, p. 435.

leur succès, on comprend l'importance de ces genres en particulier pour la musique instrumentale espagnole en général.

Notons que cette chanson lyrique oscille entre le *bel canto* italien et l'interprétation de chansons espagnoles. On trouve en tous les cas déjà l'évocation de chansons dites « andalouse(s) » ou « espagnole(s) » :

« Ce type de chanson populiste triompha dans les soirées de milieu de siècle et dans le marché éditorial, si bien que l'abondance occasionnait parfois une baisse de la qualité et d'originalité par la répétition incessante de stéréotypes chaque fois plus élémentaires : accompagnements monotones en rythme de valse, extension vocale limitée aux registres médiums, ornementation sobre ou inexistante »²⁷⁷.

Enfin, on dénombre aussi des airs dits « américains » qui arrivent sur le territoire péninsulaire, et ce notamment par l'Andalousie orientale. Le succès de la « canción criolla » est vraiment consacré par la habanera, genre musical phare de l'époque. Les allers et retours des musiciens ont ainsi permis une appropriation de ce genre musical qui se voit interprété aussi bien à l'opéra que dans le cadre du salon.

Il importe de souligner que les lieux se diversifiant, la pratique de ces genres, d'un espace à l'autre, permet qu'ils se nourrissent continuellement les uns des autres :

On dénombre aussi, à Madrid, des lieux beaucoup plus imposants et qui sont déjà amenés à recevoir du public comme les *Salones orientales* et le *Salón de Capellanes*. Il s'agit de lieux de concerts et de conférences. En effet, le concert devient une pratique qui évolue durant le XIX^e siècle. À la simple présentation, s'ajoutent des codes qui participent à son éloignement de la pratique des concerts domestiques. C'est ainsi que pour présenter l'émergence du concert de musique classique durant cette époque, le chercheur David Ledent explique :

« On assiste au XIX^e siècle à un déplacement du concert de musique classique vers des lieux spécialisés (théâtres, salles de concert et auditorium) qui ne dépendent plus du seul pouvoir politique. Le triomphe de la bourgeoisie au XIX^e siècle permet au concert public de s'affranchir du contrôle de l'aristocratie et de conquérir un marché sur lequel public et musiciens se trouvent désormais sur un pied d'égalité »²⁷⁸.

²⁷⁷ «Este tipo de canción populista triunfó en las *soirées* de mediados de siglo y en el mercado editorial, si bien la abundancia ocasionaba a veces una merma en calidad y originalidad por la repetición incesante de estereotipos cada vez más elementales : acompañamientos monótonos en ritmo de vals, extensión vocal limitada en registros medios, ornamentación parca o inexistente», *op. cit.*, p. 440.

²⁷⁸ David Ledent, « L'invention du concert - Une révolution du sens musical », *Appareil* {En ligne}, 1 / 2008, mis en ligne le 09 février 2008, consulté le 30 juillet 2020, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/83> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.83>

Cependant, cette égalité semble illusoire car la distanciation physique entre auditeurs et interprètes marque bien une évolution dans la pratique du loisir et le cadre restreint et intimiste du salon. Le public, plus large, peut ainsi avoir des attentes quant à l'interprétation. L'évolution idéologique a induit un changement d'approche de la musique ; perception qui se voit transposée en Amérique hispanique.

I.1.4.3. À Cuba

Concernant l'île de Cuba, la reproduction de ce qui se passait en Europe du point de vue musical est flagrante. Ici également il s'agit d'une pratique des classes aisées dont les femmes sont les premières bénéficiaires dans un type de société où leur place n'est guère valorisée. La fonction du musicien tend à se spécialiser aussi à Cuba alors que l'industrie musicale européenne profite de ce marché outre-Atlantique. L'engouement pour les genres européens est en forte croissance et le déplacement de musiciens européens devient d'ailleurs une pratique assez répandue. À Cuba il est tout autant question de construction d'identité nationale et celle-ci est conçue par les élites créoles comme en lien direct avec le modèle espagnol en particulier et européen en général²⁷⁹.

Malgré les prémices de la construction d'une identité américaine, les classes aisées privilégient la reproduction du modèle des pays colonisateurs, et donc de l'Europe. Le modèle du salon français se perpétue dès lors en terres américaines hispanophones :

« La danse et la chanson européenne occupèrent une place importante dans la création hispano-américaine depuis des dates très précoces, mais ce fut au XIX^e siècle qu'ils se diffusèrent amplement aussi bien dans les secteurs populaires que dans les secteurs bourgeois et aristocrates. On les interprétait fréquemment dans les tertulias, dans les sociétés de divertissement et d'ornement, au théâtre, dans les peñas et réunions, dans les rues et espaces publiques -urbains et ruraux-, où se réunissaient des personnes des différentes classes sociales »²⁸⁰.

Les activités restent les mêmes au sein du salon, avec la danse comme activité-maîtresse comme le soulignent divers récits de voyage de cette époque à l'instar de celui de la Comtesse de Merlín, María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo :

« Par un contraste facile à expliquer, les Havanaises aiment la danse avec fureur ; elles passent des nuits entières sur pied, agitées, tournoyantes, folles et ruisselantes, jusqu'à ce qu'elles tombent anéanties »²⁸¹.

²⁷⁹ Dans le texte «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos», la musicologue Victoria Eli rappelle le souhait d'appartenance à la civilisation occidentale de l'intelligentsia cubaine, in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (Collection La música en hispanoamérica en el siglo XIX), vol. 6, 2010, p. 115.

²⁸⁰ «El baile y la canción europea ocuparon un sitio destacado en la creación hispanoamericana desde fechas muy tempranas, pero fue en el siglo XIX cuando se difundieron ampliamente tanto en los estamentos populares como en los sectores burgueses y aristocráticos. Se interpretaban con frecuencia en las tertulias, en sociedades de recreo y adorno, en el teatro, en peñas y reuniones, en las calles o espacios públicos -urbanos y rurales-, donde se reunían personas de diferentes clases sociales», *op. cit.*, p. 101.

²⁸¹ Comtesse de Merlín, *La Havane*, Paris, Éditeur Librairie d'Amyot, 1844, tome 2, p. 319. Extrait de la lettre XXV, écrite à Georges Sand. Consulté sur le site de l'Université de la Floride (Digital Collections), le 30.11.2021. <https://ufdc.ufl.edu/AA00059374/00002/images/332>

La danse permet non seulement la pratique d'un instrument tel que le piano ainsi que l'activité d'enseignants et d'interprètes, mais aussi de professeurs de danse²⁸².

Les femmes demeurent les premières instigatrices de ces lieux, car elles trouvent dans cette pratique leur espace de loisir et la possibilité de s'exprimer culturellement, mais surtout de pratiquer la musique en respectant les convenances sociales. Le salon est en effet le lieu de rencontres amicales entre les familles où les jeunes filles peuvent aussi intervenir²⁸³.

C'est ainsi que, dès leur plus jeune âge, elles reçoivent une éducation où l'enseignement de la musique est une matière indispensable et incontournable :

« L'enseignement de la musique aux femmes se fit dans le Nouveau Monde avec le même objectif que dans la Péninsule, à savoir : les doter d'une habilité pour se confronter durant leur vie d'adultes, aussi bien à la société qu'à la vie conventuelle. En Nouvelle Espagne, des collèges pour filles indigènes, espagnoles, créoles et métisses ont ainsi été créés »²⁸⁴.

La forte demande pour un instrument comme le piano, très employé au sein du salon, participe à un commerce florissant, entre importation et construction, en ce qui concerne cet instrument en Amérique hispanique.

À l'image des grandes villes européennes, ce sont les villes principales qui sont le lieu d'expansion de la pratique des salons. Dans le cas de Cuba, la ville de La Havane, qui fut d'abord un haut lieu de l'expression théâtrale, le sera ensuite pour la pratique du salon. Les grands propriétaires créoles et les bourgeois sont désireux d'y jouir de rencontres culturelles et divertissantes.

Toutefois, le manque de place et/ou d'espace dédié a suscité des modifications dans l'appropriation du lieu. Ainsi, de nombreux salons servent de théâtres privés :

« Durant les premières décennies du siècle, de nombreux salons de La Havane fonctionnèrent comme des théâtres privés. Ceux de la Société philharmonique, du Club des Tireurs, du Liceo et de l'Hotel Inglaterra, entre autres, reçurent des artistes distingués avant et après l'ouverture du Théâtre Tacon. À ce moment-là, c'était déjà une coutume enracinée que les musiciens

Voir aussi : Denis Sousbie, *Voyages à la croisée des regards sur l'Amérique coloniale ; le récit de quatre voyageurs européens*, Histoire, 2012. Consulté sur le site DUMAS le 08.09.2021 <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01145998/document>. Et Lucile Magnin, « Le rôle de la mémoire et de la souffrance dans la pratique de l'art en voyage », *Viatica* [En ligne], n°5, mis à jour le : 24/06/2020, consulté le 20.10.2021. URL: <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=931>.

²⁸² Consuelo Carredano, «El piano» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, p. 224.

²⁸³ Victoria Ely «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos», *op. cit.*, p. 101.

²⁸⁴ «La enseñanza de la música a las mujeres se hizo en el Nuevo Mundo con el mismo fin que en la Península: dotarlas de una habilidad para enfrentar su vida de adultas, ya sea ante la sociedad, o en la vida conventual. En la Nueva España se crearon colegios para niñas indígenas, españolas, criollas y mestizas», Aurelio Tello, «El tránsito de los virreinos a los estados independientes», *op. cit.*, p. 47.

professionnels et amateurs, cubains et européens, se réunissent pour régaler leurs petits publics avec les œuvres des classiques »²⁸⁵.

Le théâtre est aussi le lieu d'expression de la zarzuela qui, comme en Espagne, connaît un véritable engouement :

« L'extraordinaire développement de la zarzuela du XIX^e a suscité des nombreux chanteurs espagnols à voyager en Amérique latine – particulièrement à Cuba, qui fait toujours partie de l'Empire espagnol – durant la seconde moitié du siècle »²⁸⁶.

Concernant les genres exploités, la présence de la zarzuela constitue une première piste, mais il est évident que la chanson a aussi eu un espace de large diffusion. Les chansons lyriques côtoyaient les chansons populaires dans le salon ; non seulement parce que les chanteurs tenaient à partager leur maîtrise de cet art, mais aussi parce que la chanson était aussi un moment de convivialité où tous pouvaient reprendre un air à la mode ou un refrain entendu au détour d'autres cadres moins protocolaires, et ce en privilégiant aussi l'accompagnement pianistique.

Les différents genres habituels vont donc peu à peu en côtoyer de nouveaux. Déjà, le théâtre voyait l'intégration de nouveaux personnages comme le Noir ou la Mulâtresse ainsi que de nouveaux genres musicaux.

Le cas du Cubain Francisco Covarrubias (1755-1850) est à cet égard fort intéressant pour comprendre les premières transformations dans les pratiques de la ville. Il est en effet considéré comme un pionnier pour ce qui est du théâtre bouffe, théâtre plus populaire où il favorisa non seulement l'introduction de nouveaux personnages, non nobles (paysans et ouvriers), mais aussi de nouveaux genres musicaux propres à Cuba comme la habanera, soit un début d'américanisation des formes de sociabilités.

Cet auteur fit ainsi le choix de renforcer ses œuvres en les accompagnant de musiques et de danses créoles, en utilisant notamment pour ce faire la chanson, la tonada, la contradanza et la habanera²⁸⁷. Un autre élément non négligeable à relever est l'intégration du Noir comme personnage ; lequel devint par la suite une figure récurrente du théâtre populaire cubain. Ainsi,

²⁸⁵ «En las primeras décadas del siglo funcionaron como teatros privados numerosos salones de la Habana. Los de la Sociedad Filarmónica, el Club de Tiradores, el Liceo y el Hotel Inglaterra, entre otros, recibieron a distinguidos artistas antes y después de establecido el Teatro Tacón. Para entonces era ya costumbre arraigada que los músicos profesionales y los aficionados, cubanos y europeos, se reunirán para deleitar a sus pequeños públicos con las obras de los clásicos», Consuelo Carradano, «El piano» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, *op. cit.*, p. 227-228.

²⁸⁶ «El extraordinario desarrollo de la zarzuela decimonónica impulsó a muchos cantantes españoles a viajar a la América Latina –particularmente a Cuba, que todavía formaba parte del Imperio español– durante la segunda mitad del siglo», Juan José Carreras, «El siglo XIX musical», *op. cit.*, vol. 5, p. 62.

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 95.

le Galicien José Crespo y Borbón (1811-1871) connu sous le pseudonyme de Creto Gangá, utilise des personnages de la *tonadilla*²⁸⁸, à savoir : le Galicien, le Noir et la Mulâtresse vêtue de la typique robe à volant²⁸⁹. On retrouvait dans ses pièces théâtrales des « guarachas, guajiras, décimas avec accompagnement de bandurrias et tiples, chansons et rumbas, ainsi que d'autres mélodies propres au cadre colonial »²⁹⁰.

Pour conclure, l'on retiendra qu'à Cuba le salon n'a pas été seulement un lieu musical de divertissement. Il a représenté aussi un haut lieu d'expression pour les diverses formes artistiques, littéraires et politiques qui se voulaient raffinées, à l'instar de l'admiration portée notamment au modèle français.

Le salon cubain a donc reproduit les pratiques européennes en suivant plus particulièrement le modèle français à travers ses divers paramètres. Pourtant, une intégration de nouvelles pratiques a eu lieu, avec des interactions, des interpénétrations avec la culture populaire de l'île. A l'instar de la littérature *costumbrista*²⁹¹, si vivante et cherchant à représenter les caractéristiques et les mœurs de la société, la contradanza se développe et souligne l'existence d'une sensibilité propre aux Cubains, tout en offrant un son de type « couleur locale ». En effet, la contradanza emploie des rythmes de plus en plus étrangers à une oreille occidentale, à l'exemple du quintolet, cellule rythmique d'origine africaine²⁹².

Les allers et retours entre culture populaire et musique de salon sont dès lors évidents. Il ne s'agit pas en somme seulement d'interpréter des airs à la mode, qu'ils soient chantés au théâtre ou dans la rue. C'est en fin de compte une intégration et une appropriation de pratiques diverses, socialement divergentes qui a ainsi lieu, comme si ces classes aisées voulaient marquer une différence, tout en restant liées à la population globale, non pas en la fréquentant, mais en intégrant des aspects de la culture dans leur divertissement, celle-ci étant finalement la leur aussi.

²⁸⁸ Chanson ou pièce courte et légère, composée pour être interprétée sur une scène.

²⁸⁹ Figure 4, p. 85, http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_Camacho.html

²⁹⁰ *Historia de la música en España e Hispanoamérica - La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, op. cit., p. 95.

²⁹¹ Le *costumbrismo* s'inspire initialement d'auteurs français comme Honoré de Balzac. En Espagne, on retient notamment les auteurs suivants : Ramón de Mesonero Romanos et ses *Escenas y tipos matritenses* (1851), Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas* (1847) y Mariano José de Larra, *Macías* (1834). Voir à propos du *costumbrismo* : Enrique Rubio Cremades, «Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela», http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-definicion-cronologia-y-su-relacion-con-la-novela-0/html/01e52f92-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html.

²⁹² Cet aspect sera abordé dans la deuxième partie.

Toutefois, le Cubain Argeliers León rappelle :

« De toutes les façons, l'influence française déterminait la porte par laquelle filtreraient plusieurs éléments de la musique occidentale européenne que le peuple prend comme outils d'expression dans sa lutte des classes ; influence qui se fit évidente depuis la musique urbaine appliquée à la danse et au chant. La romance, la valse et l'air d'Opéra auraient à jouer un rôle fondamental. La chanson napolitaine aussi, à travers l'Espagne, ainsi qu'un répertoire de chansons et pièces pour piano, amenées des États-Unis, et beaucoup de chansons latino-américaines, participeraient à renforcer la musique urbaine »²⁹³.

La première conclusion importante à retenir de ces transferts d'éléments de cultures musicales entre Europe et Caraïbe est l'appropriation réalisée dans les territoires caribéens des pratiques culturelles coloniales, telles que celles citées précédemment, entre opéra, théâtre et danses. Les premières transformations culturelles sont donc effectives. La forte influence des classes supérieures sur le reste des classes fera le reste.

Le second élément à retenir est que le XIX^e siècle a été marqué, on l'a rappelé, par de nombreux bouleversements aussi bien politiques que sociaux, avec notamment la montée en puissance de nouvelles classes qui participent ainsi à l'évolution de la vie musicale liée à l'évolution d'une perception esthétique²⁹⁴. Le salon, initialement lieu de l'aristocratie, devient peu à peu le reflet de ces transformations et ce faisant lieu d'expression de la classe bourgeoise, avec de surcroît une extériorisation progressive. Car, une fois que les classes moyennes s'en emparent, ces nouveaux « consommateurs » de salon le font évoluer peu à peu vers de nouvelles pratiques.

La notion de « public » se structure dans le même temps²⁹⁵ et participe d'une approche renouvelée. On peut d'ailleurs se demander s'il ne faudrait pas parler de « publics » pour souligner des identités différentes entre Europe et Caraïbe. L'analyse des acteurs de ce processus en marche est, en tous les cas, nécessaire. Quels sont en effet les instruments employés, les compositeurs et les interprètes ainsi que les genres dansants et musicaux en présence ?

²⁹³ «De todos modos la influencia francesa determinaba la puerta por donde se colarían muchos elementos de la música occidental europea que el pueblo tomaba como herramientas de expresión en su lucha de clase ; influencia que se hizo patente desde la música urbana aplicada al baile o al canto. La romanza, el vals y el aria operística tendrían que jugar un papel importante. También la canción napolitana, a través de España, así como un repertorio de canciones y piezas para piano, traídos de Norteamérica, y muchas canciones latinoamericanas, concurrirían a incrementar la música urbana», Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, La Havane, Editorial Pueblo y educación (Colección música), 1981 (1974), p. 25.

²⁹⁴ Voir à ce propos *Musique, esthétique et société* de Damien Colas, Florence Gétreau et Malou Haine (dir.), Bruxelles, Mardaga, 2007.

²⁹⁵Cf. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/art-aspects-culturels-public-et-art/5-l-art-par-le-public/>. Reconnaître l'importance du public comme récepteur rejoint aussi la reconnaissance de l'artiste comme auteur.

I.2. Musique de salon aux Antilles franco-créolophones et à Cuba au XIX^e siècle : Instrumentation et interprètes

Introduction

Le XIX^e siècle s'avère important du point de vue musical de par l'évolution des instruments lors de cette période et le soin apporté à leur classification et leur amélioration technique. Sur la route de l'Amérique (du Nord et du Sud), la Caraïbe représente un passage obligé, sillonné par un véritable flux d'interprètes qui laissent leur marque dans les Îles et participent ainsi au développement musical caribéen, quels que soient leurs groupes ethniques.

Classification des instruments

Un rappel de l'organologie de manière générale est nécessaire pour pouvoir aborder les instruments en présence dans les salons caribéens. La classification de Hornbostel-Sachs²⁹⁶ (1914) qui prend en compte le mode de production du son, celui d'exécution ainsi que la facture, sert de point de référence pour les instruments. Ceux-ci sont alors classés par familles, avec respectivement : les idiophones, les membranophones, les cordophones et les aérophones²⁹⁷. La cinquième famille constituée des instruments électroniques, propres au XX^e siècle, n'est donc pas incluse dans cette réflexion. Cette classification a toute sa légitimité quand il s'agit d'inclure les instruments non occidentaux. Elle permet aussi de comprendre comment les genres musicaux s'organisent à travers les contacts et transferts culturels, de façon à créer une instrumentation spécifique pour un style de musique. Un orchestre « classique » est généralement réparti autour de trois principales familles : les instruments à cordes, les instruments à vent et les instruments à percussion.

Les idiophones sont des instruments dont la production du son se fait par les propres vibrations de celui-ci, que ce soit par entrechoc, en le grattant ou en le secouant. Ce sont donc principalement des instruments à percussion. Le *chacha* et le *ti-bwa* martiniquais, les maracas

²⁹⁶ Erick Von Hornbostel, Curt Sachs, « Systematik der Musikinstrumente », Zeitschrift für Ethnologie, volume 46, Berlin, Behrend & Cie, 1914, p. 553-590. <https://archive.org/details/zeitschriftre46berluoft/page/n3/mode/2up>

²⁹⁷ Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique*, Paris, Éditions Fayard (Collection Les indispensables de la musique), 1988 (1977), p. 24-65.

d'origine amérindienne en font partie, les claves cubaines aussi. Les membranophones sont des instruments composés d'une membrane, tendue, en général en peau de bête. Il s'agit de tambours. Le *tambour bèlè* martiniquais ou le *bamboula*, qui sera plus particulièrement abordé dans ce travail, et la caisse claire sont des membranophones. Les cordophones sont composés d'instruments dont le son s'effectue à l'aide d'une corde. On y trouve les instruments à archet tels que les violons, les contrebasses ; les instruments à cordes pincées comme la guitare et la harpe, de même que les instruments à cordes et clavier comme le piano. Les aérophones sont tous les instruments dont le son s'effectue grâce à la vibration de l'air. À noter que, dans l'orchestre, les instruments à vent sont répartis entre les bois et les cuivres, différence due au mode d'exécution et à la matière. La clarinette, le trombone ou la flûte sont des aérophones. Il y a donc une répartition des instruments en fonction de leur mode d'exécution, de leur matière et de leur facture.

À cela s'ajoutent de nombreuses innovations techniques, réalisées durant tout le long du XIX^e siècle et qu'il convient de rappeler vu le cadre temporel de notre étude et les changements que ces améliorations ont induits.

Les innovations techniques des instruments au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle a été un siècle particulièrement bénéfique pour les instruments, ce qui sans aucun doute est à associer étroitement avec la révolution industrielle et le niveau d'expertise atteint à cette époque.

On retiendra en guise d'exemple l'invention de la trompette à pistons par Bluhmel et Stölzel au début du siècle qui a ainsi contribué à donner une nouvelle place à cet instrument au sein de l'orchestre. Le système Boehm²⁹⁸ (1831-1847), du nom de son inventeur Théobald Boehm, a pour sa part facilité l'exécution d'instruments comme la flûte et la clarinette. Le saxophone, instrument à vent de la famille des bois, a été inventé quant à lui en 1846 par Adolphe Sax. Enfin, Gustave Lyon a fait connaître la harpe chromatique en 1894²⁹⁹.

Les facteurs³⁰⁰ ont donc largement contribué à l'amélioration des instruments du XIX^e siècle. Il y eut dès lors une large diffusion d'instruments fabriqués en Angleterre, en Allemagne, en

²⁹⁸ Système de clés prévues pour les flûtes pour faciliter le doigté lors de l'interprétation de l'instrument.

²⁹⁹ Alexandre Buchner, *Encyclopédie des instruments de musique*, Paris, Éditions Gründ, 1992 (1980), p. 143-197.

³⁰⁰ Facteurs : Fabricants d'instruments de musique, autres que les instruments à cordes (luthiers).

Autriche et en France. Les principales maisons de facteurs à Paris furent celles d'Érard, de Pleyel et du virtuose Herz. En Espagne, les noms de Francisco Flórez et Francisco Fernández sont largement associés à la Casa Real pour le cas de Madrid, d'autres facteurs ont aussi évolué dans les villes de Séville et Barcelone.

Les instruments à cordes et à clavier ont connu une évolution conséquente entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Le clavecin, après un véritable engouement durant la période baroque et une partie de la période classique, a laissé la place au piano-forte ou forte-piano dans le courant du XVIII^e siècle, car celui-ci permettait de nouvelles possibilités musicales. La première différence était le mécanisme, constitué de cordes frappées, alors que le clavecin utilisait des cordes pincées. De plus, le piano-forte permettait d'introduire des nuances, c'est-à-dire de modifier le volume sonore. Cet instrument fut largement employé durant une cinquantaine d'années jusqu'à être supplanté par le piano moderne. Le facteur Stéphane Érard (1821) y a largement contribué en proposant un système de double échappement qui permettait de répéter une note. D'ailleurs, la concurrence acharnée entre les différentes maisons de facteurs a permis l'amélioration de cet instrument.

D'autres instruments à clavier ont été employés dans une moindre mesure. L'orgue est associé au nom de Cavaillé-Coll qui lui apporta de nombreuses améliorations. L'harmonium, breveté par le français Alexandre-François Debain en 1842, a été pour sa part très à la mode dans les salons vers la fin du XIX^e siècle³⁰¹.

Les nombreuses innovations des instruments ont ainsi participé à de nouvelles configurations des orchestres et à la composition de pièces dédiées. Les instruments utilisés sont parfaitement liés au contexte et au cadre, qu'ils soient intimistes ou pour de grandes réceptions. Il s'agit donc d'adapter les instruments à l'animation prévue.

Pourtant, dans le salon, il y a une prédominance de certains instruments, car non seulement ils correspondent au cadre, mais aussi parce que, techniquement, ils permettent une meilleure répartition de la composition.

Comment cette adaptation au cadre s'est-elle alors mise en place dans la Caraïbe ?

³⁰¹ Je relève la présence d'un harmonium dans le salon de l'Habitation Clément au François, en Martinique.

Typologies des compositeurs et des interprètes de la musique de salon dans la Caraïbe

Le XIX^e siècle a été aussi significatif dans les Îles où de nouveaux noms de musiciens sont désormais connus. On retiendra pour cette époque de revendications nationales pour des terres colonisées que la reconnaissance du rôle et de la place des musiciens passe par le développement de chants patriotiques et de toute œuvre aux résonances nationales qui ont participé au rayonnement de ce statut. Par exemple, à Haïti, la composition d'œuvres présentées comme « haïtiennes » ou celle d'hymnes comme « Quand nos aïeux brisèrent leurs entraves »³⁰² marquent le désir de revendiquer l'appartenance à un territoire. L'évocation dans les œuvres de lieux et de paysages caribéens, d'une faune et d'une flore particulières, permet de décrire une réalité qui n'est pas celle du vécu européen. Enfin, la participation non voilée à la lutte indépendantiste eut un impact dans la vie de certains musiciens, à l'instar du compositeur cubain Ignacio Cervantes, qui connut alors de longues années d'exil.

Le musicien est devenu autonome et peut se déplacer en fonction de son souhait. C'est ainsi que de nombreux Européens voyagent jusqu'aux Antilles. L'arrivée dans les Îles peut se faire aussi pour une question liée au fonctionnement même des transports. En effet, les Îles représentent alors la transition obligée pour arriver aux États-Unis ou en Amérique du Sud. Beaucoup de musiciens ne firent donc que passer par les îles de la Caraïbe, très souvent en tant que membres de troupes. Ils sont ainsi restés dans la Caraïbe le temps d'une ou de plusieurs saisons et ont ensuite continué leurs tournées dans d'autres pays, notamment sur le continent américain comme le rappellent Consuelo Carradano et Victoria Eli :

« Il était fréquent que les compagnies itinérantes arrivent en Amérique en prenant La Havane, Santiago de Cuba ou n'importe quel point géographique de la Caraïbe comme première escale. Après cela, elles pénétraient dans le continent par le Mexique ou Caracas et se dirigeaient vers des villes telles que Carthagène des Indes, Bogota, Lima, Valparaíso, Callao, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Sao Paolo, Río de Janeiro, avant de retourner à leur lieu d'origine. En général, ces compagnies amenaient les rôles principaux et l'on faisait appel aux chanteurs, chœurs et orchestres locaux quand ils étaient disponibles »³⁰³.

³⁰² Hymne national d'Haïti entre 1893 et 1904, composé par Occide Jeanty sur des paroles du poète Oswald Durand.

³⁰³ «Era común que las compañías itinerantes arribaran a América tomando la Habana, Santiago de Cuba o cualquier punto geográfico del Caribe como primera escala. Después penetraban al continente vía México o Caracas y se dirigían a ciudades como Cartagena de Indias, Bogotá, Lima, Valparaíso, El Callao, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Sao Paolo, Río de Janeiro, antes de volver a su destino inicial. Por lo general, aquellas compañías aportaban los solistas para los papeles principales y se recurría a cantantes, coros y orquestas locales cuando había disponibilidad de ellos», Consuelo Carradano, Victoria Eli, «El teatro lírico» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (vol. 6), *op. cit.*, p. 156.

Plusieurs instrumentistes célèbres ont donc fait des tournées dans les îles comme l'Irlandais William Vincent Wallace, le Polonais Julian Fontana, le Hollandais Ernest Lübeck et l'Autrichien naturalisé français Hendy Herz, celui-là même qui ouvrit sa propre maison de facteur à Paris³⁰⁴. Certains musiciens de passage ont parfois décidé de rester pour des séjours prolongés, d'autres se sont même installés définitivement dans les Îles et ont dès lors participé à l'enseignement et/ou la création musicale en terres caribéennes.

Dans le contexte colonial, les musiciens professionnels ou non, natifs des îles, qui évoluent dans les salons sont de type divers. Tout d'abord, on compte parmi eux les Créoles, en particulier des femmes, qui comme dans les pays européens trouvent avec la musique l'occasion de s'exprimer pleinement. Au temps de l'esclavage, ce sont aussi, soit des esclaves mis à contribution, soit des libres en recherche de revenus ou passionnés par la musique. Enfin, les mulâtres s'y intéresseront, et ce avant que la plupart des personnes de couleur, après l'abolition, n'y voient un moyen d'ascension sociale.

Alejo Carpentier explique pour le cas cubain :

« De 1800 à 1840, les Noirs constituèrent la grande majorité des musiciens professionnels. (...) Presque tous les exécutants noirs de l'époque écrivirent des contradanzas »³⁰⁵.

Certaines de ces personnes de couleur partent même étudier à l'étranger, au Conservatoire de Paris par exemple. Et il arrive qu'ils restent dans la capitale, soit pour se consacrer à une carrière de concertiste, soit pour enseigner, parfois les deux.

On retrouve donc au sein des salons aussi bien des instrumentistes que des chanteurs, et ce dans des domaines très variés. Le salon reste en tous les cas un lieu propice à la socialisation.

Le XIX^e siècle est assurément une période d'échanges constant entre les musiciens, qu'ils soient étrangers ou natifs des îles. Ils participent ainsi à l'organisation de la vie musicale et à son développement :

« Le XIX^e siècle fut le témoin de la création, de la part des élites locales, d'importantes institutions qui contribuèrent à l'organisation et à l'élan de la vie musicale latino-américaine. (...) la construction de théâtres, l'organisation de saisons et la présentation d'opéras et de zarzuelas ; la création de centres chargés de développer l'activité artistique et de favoriser une vie de concert – par le biais d'interprètes étrangers invités et de nationaux ou à la charge d'amateurs, où se faisait de la musique de divertissement et de récréation – ; l'organisation, généralement de façon occasionnelle, d'ensembles instrumentaux et orchestraux, et l'enseignement de la musique pour

³⁰⁴ Consuelo Carredano, «El piano», *op. cit.*, p. 228-230.

³⁰⁵ *La musique à Cuba, op. cit.*, p. 132.

donner une formation musicale à ses membres, tout en favorisant leur participation à la programmation des concerts »³⁰⁶.

La musique de salon dans la Caraïbe insulaire au XIX^e siècle bénéficie de conditions amenant à une situation inédite partagée entre des instruments améliorés et des interprètes et des compositeurs de classes et d'origines différentes. Si la reproduction des pratiques européennes est indéniable, le contact avec d'autres formes de discours et d'autres acteurs va mener à des transformations durables. Les objectifs et les attentes n'étant pas les mêmes et la situation politique quant à elle se modifiant sous le regard de ces acteurs, l'évolution qui en découle ne pourra alors être que conséquente.

I.2.1. L'instrumentation dans la musique de salon dans la Caraïbe insulaire

I.2.1.1. Magasins, facteurs et maisons d'éditions

Les divers instruments occidentaux cités précédemment ont été largement commercialisés dans les Îles. Il ne s'agit pas seulement de se contenter des indications de la présence de musiciens dans les territoires concernés, il faut aussi, me semble-t-il, prendre en compte les instruments présents sur place, afin de s'assurer de la possibilité concrète d'interpréter, dans les Îles de la Caraïbe, les musiques qui sont à la mode dans les pays européens.

La première étape consiste de ce fait à déterminer quels instruments entrent sur ces territoires. La deuxième étape vise à souligner s'il y a aussi des lieux et des personnes qui se dédient à la réparation et à la vente d'instruments.

Les indications d'instruments de musique dans les cargaisons des bateaux constituent un bon exemple de mise en exergue de la présence d'instrument dans la Caraïbe. Dans *l'Annuaire de*

³⁰⁶ «El siglo XIX fue testigo de la creación, por parte de las élites locales, de importantes instituciones que contribuyeron a la organización e impulso de la vida musical latinoamericana.(...) la construcción de teatros, la organización de temporadas y la representación de óperas y zarzuelas; la creación de centros encaminados a desarrollar la actividad artística y a propiciar una vida de concierto- por medio de intérpretes invitados extranjeros y nacionales o a cargo de aficionados, donde se hacía música para el entretenimiento y recreación de los asociados-; la organización de conjuntos instrumentales y orquestas, generalmente ocasionales, y la enseñanza de la música para brindar formación musical a los socios, a la vez que favorecer su participación en la programación de conciertos», Victoria Ely, «Las sociedades artístico-musicales», *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, op. cit., vol. 6, p. 267.

la Martinique, sont ainsi indiquées les différentes taxes au profit des communes prévues pour l'octroi de mer³⁰⁷. On peut dès lors trouver la mention de divers instruments de musique comme le montrent les extraits, cités à la suite, de l'*Annuaire de Martinique*. Toutes les familles d'un orchestre sont ainsi énumérées, laissant entrevoir la pratique concrète d'une musique occidentale dans cette colonie française.

Le même ouvrage donne aussi des indications quant aux divers pays avec lesquels l'île de la Martinique a des relations commerciales. On note, outre la France et ses colonies, la présence de l'Angleterre et de ses colonies, de Cuba, de Porto Rico, d'Haïti, du Venezuela et très spécifiquement de la ville de Saint-Domingue. Indéniablement, les instruments européens « voyagent » eux aussi.

³⁰⁷ Octroi de mer : Taxation sur les produits importés à leur arrivée dans les départements d'Outremer. Cette taxe permet aux Collectivités de protéger le marché local face à la concurrence extérieure. En Martinique, l'octroi de mer existait dès 1670 sous le nom de droit de poids.

TAXE AU PROFIT DES COMMUNES.

DROITS D'OCTROI DE MER.

(Tarif voté par le conseil général les 7 février 1868, 20 décembre 1869, 7 et 9 mars 1871, 20 décembre 1871, 12 novembre 1872, 22 novembre 1878, 8 décembre 1880, 6 avril 1882, 10 décembre 1885, 19 décembre 1886 et 23 décembre 1887; arrêté du 28 décembre 1887; votes des 12 décembre 1888 et 23 décembre 1889; décret du 7 décembre 1889; vote du 19 décembre 1890; vote du 28 décembre 1891; vote du 26 février 1892, arrêté du 27 février 1892 et vote du 28 décembre 1892 et arrêté du 29 décembre 1892.)

La perception des droits d'octroi de mer sur les viandes salées de bœuf et de porc, sur les viandes autres simplement séchées ou salées, en vrac ou non, et sur les bois à construire du Nord et blancs sera suspendue pendant tout le temps que ces mêmes produits seront assujettis au paiement des droits de douane portés, soit au tarif général des douanes, soit au décret du 29 novembre 1892. Elle sera reprise dès que ces produits seront admis à bénéficier de l'exemption des droits de douane.

A dater du jour où les bœufs et taureaux, les bouvillons et taurillons et les vaches cesseront d'être soumis aux droits du tarif général des douanes appelés à remplacer ceux inscrits au tarif des droits de douane local, présentement encore en vigueur dans la colonie, et seront soumis aux droits de douane prévus pour la Guadeloupe par le décret du 29 novembre 1892 concernant cette colonie, les droits d'octroi de mer sur ces animaux vivants seront portés, savoir: Pour les bœufs et taureaux à 23 fr. 60 par tête, pour les bouvillons et taurillons à 18 francs par tête et pour les vaches à 14 francs par tête.

A partir du jour où les farines de froment, épeautre, méteil et seigle cesseront d'être soumises aux droits de douane inscrits au décret du 29 novembre 1892, le droit d'octroi de mer sur ces produits sera porté à 5 fr. 40 c. le baril de 88 kilogrammes 100 grammes.

DÉNOMINATION DES PRODUITS.		UNITÉS SUR LESQUELLES portent les droits.	DROITS	
Modes ...	Chapeaux garnis.....	la pièce.	1 ⁰⁰	
	<i>Idem</i> non garnis.....	<i>Idem.</i>	0 30	
	Articles divers.....	la valeur.	5 40 ⁰	
	Pianos.....	la pièce.	100 00	
Instru- ments de musique.	Harmonium, harmoniflûtes et harmonicors.....	<i>Idem.</i>	50 00	
	Accordéons, concertinos de toute forme.....	<i>Idem.</i>	1 50	
	Harpes, violons, guitares, vio- loncelles et autres instru- ments à cordes.....	<i>Idem.</i>	2 50	
	Instruments à vent, en bois ou en métal, avec ou sans clefs, pistons, coulisses.....	<i>Idem.</i>	6 00	
	Autres.....	la valeur.	7 50 ⁰	
NOTA. Les instruments de musique pour jouets d'enfants rentrent dans la biabeloterie.				
Meubles.	Sièges... {	Campes de toute sorte.	la pièce.	5 00
		Fauteuils et bercuses.	<i>Idem.</i>	2 00
		Chaises, { foncées en paille... }	<i>Idem.</i>	0 20
	Autres.....	autres... }	<i>Idem.</i>	1 00
Marchandises non dénommées au présent tarif.....		la valeur.	7 50 ⁰	
		<i>Idem.</i>	5 40 ⁰	

Exemptions et Immunités.

(Voir décrets du 7 décembre 1889 et du 19 août 1891.)

L'exonération du droit d'actroi de mer est exceptionnellement
attribuée aux objets suivants :

- 1° Vivres, matières et objets de toute nature destinés à
divers services de l'Etat, de la colonie, ou aux communes ;
- 2° Ornaments d'église et objets destinés au culte importés
directement pour le compte des fabriques ;
- 3° Objets mobiliers et effets d'habillement dont les traces
de service auront été reconnues à la vérification ;

Figure 3 : *Annuaire de la Martinique*, Taxe au Profit des communes, 1893, p. 199 et 210.

Source : Archives territoriales de la Martinique

De plus, l'ouverture de magasins de musique et de maisons d'édition a permis à la population d'accéder à des partitions, quand elle ne les trouvait pas directement dans les journaux³⁰⁸ ou les revues de musique. Ainsi, par exemple, le pianiste alsacien Jean-Frédéric Endelmann a créé un magasin à Cuba en 1836 à la Havane. De même, le compositeur haïtien Fernand Frangeul a ouvert sa propre librairie en 1890 à Port-au-Prince.

La Martinique est très représentative de cette dynamique. Divers journaux proposent des annonces pour le service d'accordeurs et de luthiers ou la vente d'instruments.

En 1803, *La feuille du Commerce ou Petites annonces de la Martinique* évoque à cet égard le cas de M. Mougenot :

« AUX AMATEURS DE MUSIQUE

M. Mougenot, marchand luthier, connu dans toutes les Isles du vent, a l'honneur de prévenir les Amateurs qu'il arrive de Paris avec un assortiment d'Instruments le plus complet et le plus varié qui ait jamais paru dans cette Colonie. Les soins qu'il a pris dans leur choix, et la précaution qu'il a eue de se munir des meilleures cordes de Naples, convainqueront le Public que son magasin est le seul parfaitement assorti. Sa collection de musique pour Piano, Harpe, Violon, Basse, Guitare, est des plus fraîches et des plus nouvelles. Il s'est perfectionné à Paris dans l'art de raccommoier les Piano-Forte. On peut donc lui adresser soit de divers points de la Colonie, soit des Isles voisines, les instruments qui ont besoin de réparations ; il répond de les garantir à leur retour des effets de la négligence et de l'humidité de la mer. Il espère qu'en sa qualité de Luthier et de Musicien, il jouera bientôt de la confiance entière des Amateurs »³⁰⁹.

La Gazette de la Martinique du 19 mars 1806 annonce pour sa part qu'il vient de recevoir « des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des flageolets, des violons, et surtout des piano-forté » et qu'il a chez lui « un célèbre ouvrier en orgues, sérinettes, piano, etc., arrivé d'Europe pour l'aider à son travail »³¹⁰.

La diversité des instruments proposés indique sans ambages qu'il y a une pratique musicale conséquente dès le début du XIX^e siècle à la Martinique.

De même, la consultation du périodique *Les Antilles* nous informe, le samedi 18 février 1871, de la présence d'un accordeur tout droit débarqué de New York :

³⁰⁸ Voir l'article de Joann Élar, « Chanter à périodique ouvert ». Les partitions imprimées dans le *Journal de Paris* et le *Journal de Normandie* à la fin de l'Ancien Régime », *Médias 19* [En ligne], Le journal comme support éditorial, Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles*, mis à jour le 15.07.2018, consulté le 10.02.2021. <https://www.medias19.org/publications/presse-et-opera-aux-xviii-et-xix-siecles/chanter-periodique-ouvert-les-partitions-imprimees-dans-le-journal-de-paris-et-le-journal-de-normandie-la-fin-de-lancien-regime>

³⁰⁹ *La Feuille du Commerce ou Petites annonces de la Martinique*, n°1, samedi 8 janvier 1803, vol. I., p. 2.

³¹⁰ *Gazette de la Martinique* du 19 mars 1806, n° 61 et 62, p. 6.

« Thomas SEMIN-Luthier de New York

Répare les Pianos et tous les instruments de musique. Accord de pianos garanti quant à la tenue, suivant qualité de l'instrument. Grande ponctualité dans l'exécution des commandes. PRIX MODÉRÉS. S'adresser chez M. DUMON, horloger, n°73, Grand' Rue du Mouillage »³¹¹.

Concernant la vente d'instruments, toujours dans *Les Antilles*, on peut lire à la date du 15 janvier 1870 :

« À vendre Une voiture américaine (...) Un piano Droit de Boisselot, CH. MONGUY ».

Et le samedi 26 mars 1870 :

« PIANOS- Maison Elké de Paris- Médailles d'or aux Expositions Universelles de 1855, 1867, etc., etc. Arrivés par les navires Charles et Normandie. Plusieurs magnifiques pianos à 3 cordes, obliques, chez Mme A. Budan, encoignure des rues Petit-Versailles et Longchamps. Musique pour piano, chant etc. Tabourets de pianos, Socles en cristal (...)»³¹².

Est ainsi annoncé le déménagement d'un accordeur le mercredi 09 février 1876 :

« Monsieur SCHMIDT père, accordeur de piano a l'honneur de prévenir le public, que son atelier est transféré rue du Domaine, N. 9, et qu'il se tient à la disposition de tous ceux qui voudront bien l'honorer de leur confiance. Il annonce en même temps qu'il a à vendre un magnifique PIANO »³¹³.

On trouve aussi l'annonce de réparations à Fort-de-France, et ce le mercredi 15 mars 1876 :

« MM. PORNAIN & SCHMIDT passeront à Fort-de-France, pour réparer et accorder les pianos, lundi prochain 20 mars. À vendre par la même occasion Un Piano neuf confectionné pour les colonies par Monsieur Schmidt »³¹⁴.

Enfin, diverses consultations de numéros de périodiques de l'époque nous renvoient à la Rue Petit-Versailles, à Saint-Pierre, qui semblaient donc réunir quelques musiciens. Par exemple, le numéro des *Antilles* du 27 janvier 1900 annonce :

« A vendre un beau piano De la maison Gaveau de Paris, S'adresser rue du Petit-Versailles, numéro 23 »³¹⁵.

³¹¹ *Les Antilles*, Journal publié le mercredi et le samedi à Saint-Pierre : samedi 18 février 1871, n° 14, 29^{ème} année.

³¹² *Les Antilles*, samedi 26 mars 1870, n° 25, 28^{ème} année.

³¹³ *Les Antilles*, mercredi 09 février 1876, n° 12, 34^{ème} année.

³¹⁴ *Les Antilles*, mercredi 15 mars 1876, n° 22, 34^{ème} année

³¹⁵ *Les Antilles*, samedi 27 janvier 1900, n°8, 57^{ème} année.

15 CENTIMES LE NUMERO

LES ANTIILLES

15 CENTIMES LE NUMERO

JOURNAL INDUSTRIEL, COMMERCIAL ET AGRICOLE DE LA MARTINIQUE

PARAISANT A SAINT-PIERRE LE MERCREDI ET LE SAMEDI

Table with 4 columns: Rédaction, Abonnements, Rédaction et Administration, and Annonces. Includes names like Léon Sully and addresses in Saint-Pierre.

SAINT-PIERRE, 27 JANVIER 1900

Blaise de M. G. MONTNEY, receveur des contributions, boulevard de Saint-Pierre, 117, rue Victor-Bog.

D'un logement par défaut rendu par le Tribunal de première instance de Saint-Pierre en date du 3 Janvier 1900 enregistré au registre.

Entre le sieur CAHILLA RASIERE, faugonier sédentaire. Et la demoiselle JACQUES-PLACIDE (Mme) ses époux, sans profession.

Il appert que ledit sieur Rasiera a été déclaré déchu d'avec ledite demoiselle ses époux.

CH. MONTNEY.

A VENDRE UN BEAU PIANO

De la maison GAYEAU de Paris. S'adresser rue du Petit Versailles, numéro 21.

Nous prions nos abonnés de nous leur bien nous faire tenir le montant de leur semestrie échue au 31 Décembre dernier.

Dépôt du Journal "Les Antilles" A. Forcé-François, café Mademoiselle-Clois Marmont, Rue Saint-Louis.

ALMANACHS 1900

LANGAGES DES FLEURS

METTIS DU COUILLER

Le plus avisé de l'humanité, qui regarde autour de lui, ne peut se faire illusion sur l'importance de son rôle de chef de la famille, et vouloir à l'égard de ses enfants.

Détails complémentaires sur l'usage de la coupe-herbes.

Il y a quelques années, deux négociants français ayant été liés par le gouvernement de Saint-Domingue, notre ami de Haut volait pour ses deux testaments, qui lui laissaient 1.200.000 francs, et les successions se furent respectivement payées tant que vécurent les deux héritiers.

Après la mort de l'un d'eux, le second se trouva dans l'impossibilité de payer la dette, à la suite de la guerre, assailli dans la rue, et qui se trouva de se réfugier dans un refuge, qui fut enlevé de sa main, et posséder des millions contre la France.

On ne pouvait être plus insolent. De là l'interdiction de son nom et le serment solennel de ne pas laisser d'héritiers.

On s'occupait de la démolition faite par le sieur de Méville, et qui était à la suite de la mort de son oncle M. Grosjean, juge à Versailles, de qui il avait hérité, et qui, à son tour, avait hérité de son père, et qui, à son tour, avait hérité de son grand-père.

Après la mort de son oncle M. Grosjean, juge à Versailles, de qui il avait hérité, et qui, à son tour, avait hérité de son père, et qui, à son tour, avait hérité de son grand-père.

Après la mort de son oncle M. Grosjean, juge à Versailles, de qui il avait hérité, et qui, à son tour, avait hérité de son père, et qui, à son tour, avait hérité de son grand-père.

Après la mort de son oncle M. Grosjean, juge à Versailles, de qui il avait hérité, et qui, à son tour, avait hérité de son père, et qui, à son tour, avait hérité de son grand-père.

Le 1er février, avec les réceptions à l'Académie française de M. Paul Bourget, président de la Chambre des députés, et le mariage de M. Léon Sully, chef de cabinet de M. Sully Prudhomme qui épouse.

Le colonel Villebois-Lemaître est le plus grand officier de la marine et le plus grand officier de l'armée.

On sait qu'un règlement de l'enseignement primaire a été voté, et que le ministre de l'Instruction publique en a fait connaître les dispositions.

Les bandes anglaises ont été envoyées en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

Les Anglais ont été envoyés en Espagne, et les troupes françaises ont été envoyées en Espagne.

abandonner les lignes de la côte, et se retirer dans l'intérieur de la Martinique.

NOS LIGNES TRANSATLANTIQUES

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Les lignes transatlantiques ont été établies, et les communications ont été facilitées.

Mgr de Courmont

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Il ne s'agit pas de Mgr de Courmont, mais de Mgr de Courmont, évêque de la Martinique.

Figure 4 : Annonce pour la vente d'un piano, Les Antilles, 1900

Source : Archives territoriales de la Martinique

Ces extraits d'un journal martiniquais mériteraient d'être complétés par des extraits de journaux d'autres îles. Il n'empêche qu'est ainsi signifiée une présence avérée d'instruments et de réparateurs qui nous laisse imaginer le développement d'un réseau musical caribéen. Cette présence avérée d'accordeurs ainsi que la vente régulière d'instruments posent dans le même temps la question de l'évolution des instruments et, de manière plus générale, celle de la formation de ces musiciens dans la Caraïbe/de part et d'autre de l'Atlantique.

Il y a bien une pratique musicale à l'image de ce qui se fait en Europe au même moment dans les îles. Les îles caribéennes se nourrissent des cultures européennes, celles à la mode, mais aussi celles des vagues migratoires en présence. La présence d'instruments spécifiques, d'accordeurs et de luthiers est synonyme d'autant de pistes permettant de signifier un véritable intérêt de la part de la population, d'abord les classes privilégiées, puis un plus large public suite aux abolitions.

Il importe dès lors de relever quels types de formation sont employés dans les diverses rencontres musicales des aires caribéennes hispanophones et franco-créolophones de notre champ d'étude.

I.2.1.2. Des instruments solistes aux orchestres

Le début du XIX^e siècle a marqué un changement pour ce qui est du statut de musicien. En effet, les maîtres de chapelle, anciennement financés par l'Église, vont laisser la place à des musiciens qui jouent dans des cadres différents, que ce soit en tant que solistes ou dans un orchestre spécifique. La musicologue Carradano rappelle :

« En 1802, un règlement de la chapelle musicale de la Cathédrale de La Havane interdisait aux musiciens de travailler dans les théâtres, mais cela n'empêcha pas le fait que beaucoup alternent avec des présentations dans des espaces aussi éloignés de l'église que furent les salons de danse »³¹⁶.

Cette spécialiste ajoute :

³¹⁶ «En 1802, un reglamento de la capilla musical de la catedral de la Habana prohibía a los músicos trabajar en los teatros, pero ello no impidió que muchos alternaban sus presentaciones en espacios tan alejados de la iglesia como los salones de baile», Consuelo Carredano, «La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica, op. cit.*, vol. 6, p. 126.

« Il n'est pas difficile de comprendre alors que la figure du maître de chapelle à la façon coloniale disparaît tout au long du siècle pour faire place au musicien professionnel qui s'intégrait en de nombreuses occasions par la voie du théâtre »³¹⁷.

Le théâtre représente donc la première voie d'évolution pour le musicien³¹⁸. Toutefois, le salon prendra aussi le relais. Les instruments solistes comme le violon, la flûte ou la guitare ont pu trouver en effet un large écho dans les salons. Ces instruments sont aussi bien employés en tant qu'accompagnateurs que dans le cadre de courtes pièces de salon.

À propos de la *chanson américaine*³¹⁹, la musicologue Victoria Ely précise :

« Les différents types de la chanson américaine étaient habituellement accompagnés au piano et surtout à la guitare, mais aussi par d'autres cordes, comme le tres, le cuatro, le laúd, la bandurria, la bandola et la harpe, avec lesquels s'interprétaient des formes de placages et d'accentuation qui définissaient alors la culture de chaque pays »³²⁰.

On constate que le piano conserve une place prépondérante durant ce siècle. Cependant, en fonction des pays, d'autres instruments peuvent aussi être employés et accompagner le piano, principalement des cordophones et des aérophones.

Aux instruments solistes s'ajoutent des orchestres avec un nombre de musiciens de plus en plus conséquent. Ceux-ci vont participer dès lors à la vulgarisation de la musique dans la Caraïbe. En effet, les musiciens des orchestres passent très souvent d'un cadre à un autre, jouant par exemple dans des fanfares, au théâtre ou dans les salons. Aussi, c'est dans ce contexte que les contacts entre classes sont de plus en plus fréquents. La musique ne pouvait assurément que se nourrir de ces échanges constants.

Les associations de personnes réunies autour de la musique se généralisent dans le courant du siècle et on note la présence de la musique dans de plus en plus de sociétés³²¹. Dès la première

³¹⁷ «No es difícil comprender entonces que la figura del maestro de capilla a la usanza colonial fuese desapareciendo a lo largo del siglo para dar paso al músico profesional que se incorporaba en muchas oportunidades por la vía del teatro», *op. cit.*, p. 130.

³¹⁸ Voir la thèse de doctorat de Bernard Camier, *Musique coloniale et société à Saint-Domingue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, sous la direction de Lucien-René Abénon et Louis Jambou, Guadeloupe, Université des Antilles et de la Guyane, 2004, Tomes 1 et 2.

³¹⁹ Pièce musicale composée de paroles, destinée à être chantée et originaire des Amériques.

³²⁰ «Las diferentes especies de cancionística americana solían ser acompañadas por el piano y sobre todo por la guitarra, pero también por otros cordófonos como el tres, el cuatro, el laúd, la bandurria, la bandola y el arpa, en los cuales se ejecutaban formas de rasgueos y punteos que iban definiendo la cultura de cada país», Victoria Ely, «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, *op. cit.*, vol. 6, p. 111.

³²¹ Société : Groupe de personnes entretenant des relations mondaines, qui se réunissent pour se distraire, pour le plaisir de la conversation (*Centre National des ressources textuelles et lexicales*) consulté le 29 mai 2020. <https://www.cnrtl.fr/definition/société%20>

moitié du siècle, les gouverneurs ont encouragé cette initiative, surtout dans la perspective d'interpréter et de diffuser la musique de la métropole. Ainsi, comme le signale Jacqueline Rosemain pour ce qui est des petites Antilles françaises :

« Pour promouvoir la musique, le gouvernement encourage la création de « sociétés d'amateurs » composées d'hommes de couleur et de petits blancs. Ainsi donc ces concerts renforcent en quelque sorte le pouvoir : les coloniaux peuvent écouter tout comme les parisiens, les galops, marches, ouvertures, polkas, etc., de l'époque »³²².

Par la suite, ce seront les sociétés philharmoniques qui prendront le relais. Une société philharmonique est une « société locale de musiciens amateurs, formation musicale comprenant un orchestre et quelque fois des chœurs »³²³.

Dans le cas de Cuba, tout semble se concentrer à La Havane et à Santiago de Cuba au cœur de Sociétés Philharmoniques :

« (...) la pratique des associations se concentra surtout dans la ville de La Havane, capitale coloniale de l'île ; vers 1832, la Philharmonique de María Cristina et d'Isabelle II fut fondée à Santiago de Cuba, son objectif était l'organisation de bals pour les secteurs aristocratiques de l'île. Cette Société fit place à la Société Philharmonique de Santiago de Cuba qui augmenta ses activités en organisant des concerts et des tertulias »³²⁴.

L'*Annuaire de la Martinique* donne de précieuses informations sur les sociétés philharmoniques de l'île qui, là aussi, sont fort actives. Celui de 1893 fait état de la Société Philharmonique située à Fort-de-France dont le Président est Monsieur Siger, notaire. Le chef d'orchestre se prénomme Monsieur Louis Husson³²⁵. Le même *Annuaire* signale :

« Il existe dans les deux villes de la colonie des sociétés musicales relevant de la municipalité. En outre, une société philharmonique, autorisée par décision du 28 septembre 1887, a été fondée à Saint-Pierre. Elle a pour Président M. Touroul. La fondation d'une deuxième société philharmonique a été autorisée par décision du 03 avril 1890. Cette société a pour Président M. Eugène Tourneau. À Fort-de-France, une société philharmonique s'est organisée et a été

³²² Jacqueline Rosemain, *La musique dans la Société antillaise 1635-1902*, Paris, Éditions L'Harmattan (Collection Recherches et documents du monde antillais), 1986.

³²³ Définition sur le site du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 29 avril 2019, <https://www.cnrtl.fr/definition/philharmonique>

³²⁴ «En Cuba, si bien el asociacionismo se concentró sobre todo en la ciudad de la Habana, capital colonial de la isla, hacia 1832, se fundó en Santiago de Cuba la Filarmónica de María Cristina y de Isabel II, cuyo objetivo esencial era la organización de bailes por los sectores aristocráticos de la isla. Esta sociedad dio paso en 1844 a la Sociedad Filarmónica de Santiago de Cuba que amplió sus actividades a la organización de conciertos y tertulias», Victoria Ely, «Las sociedades artístico-musicales» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, *op. cit.*, p. 286.

³²⁵ *Annuaire de la Martinique 1893*, Fort-de-France, Imprimerie du gouvernement p. 514.

autorisée par décision du 08 août 1891. Cette société a été fondée en vue de remplacer la musique municipale dissoute après l'incendie du 22 juin 1890. Son Président est M. Daniel Danjou »³²⁶.

Le numéro de cet annuaire de 1897 présente *L'Alliance* (Société musicale), fondée le 26 novembre 1895, tandis que le numéro de 1900 fait état de *L'Union Martiniquaise Sainte-Cécile*, société de gymnastique et de musique, fondée quant à elle le 16 mai 1898.

Un autre type d'orchestre s'est largement développé durant la fin du XIX^e siècle, s'étendant de l'Europe à l'Amérique³²⁷. Il s'agit des fanfares et des orchestres d'harmonie – en espagnol, on parle de *bandas* –, soit des groupes dont l'existence chaque fois plus importante souligne un véritable processus de démocratisation musicale. L'utilisation de ces deux termes semble adéquate, car les familles d'instruments (bois, cordes et percussions) peuvent varier d'un groupe à l'autre.

La définition présentée dans *Historia de la música en España e Hispanoamérica* est très complète :

« En guise de tentative de définition, on pourrait dire qu'une fanfare ou un orchestre d'harmonie est un groupe de musiciens qui fonctionne comme une association civile ou militaire. Il peut s'agir de musiciens professionnels ou amateurs, qui généralement réalisent des interprétations à l'air libre ou dans de vastes espaces, ce qui nécessite l'utilisation d'instruments de haut volume sonore comme les vents, les percussions et quelques cordes de registre grave. Son répertoire inclut les instruments les plus connus de la musique classique et populaire de chaque époque, toujours adaptés au groupe orchestral. De plus, il y a des œuvres, écrites exclusivement pour ce format et composées en général par les propres chefs d'orchestres de ces ensembles. Le kiosque de musique, au centre du parc ou de la place locale, avec l'orchestre municipal jouant un jour de fête, est l'image qui résume le mieux l'espace et la fonction musicale de l'orchestre »³²⁸.

Les fanfares et/ou harmonies se vulgarisent donc dans la plus grande partie des villes, et ce tant dans l'espace francophone qu'hispanophone. Chaque commune tend à développer sa propre fanfare. Celles-ci sont largement dédiées à une musique fonctionnelle, qu'elle soit militaire,

³²⁶ *Op. cit.*, p. 284.

³²⁷ Cristina Bordas, «La industria musical: mercado, tecnología, instrumentos», in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, *op. cit.*, vol. 5, p. 635.

³²⁸ «En un intento de definición se podría decir que una banda es una agrupación de músicos que funciona como una asociación civil o militar; puede con músicos profesionales o aficionados; generalmente, realiza funciones al aire libre o en espacios amplios, por lo que se sirve de instrumentos de alto volumen sonoro como los de viento, percusión y algunos de cuerda de registro grave. Su repertorio abarca lo más conocido de la música clásica y popular de cada época, siempre adaptado a la agrupación bandística. Además, hay obras escritas expresamente para banda compuestas, por lo general, por los propios directores de los conjuntos. El quiosco de la música en el centro del parque o de la plaza local, con la banda municipal tocando un día de fiesta, es la imagen que mejor resume el espacio y la función musical de la banda», *op. cit.*, p 635-636.

religieuse ou civile. Cet aspect est non négligeable, car ces formations sont aussi le relais des œuvres de musique de salon arrangées pour ces formations musicales.

Les fanfares et orchestres d'harmonie participent par conséquent largement à l'interprétation et à la diffusion de la musique au sein des classes inférieures, mais aussi à travers l'enseignement. Très souvent en effet le chef d'orchestre forme les futures recrues de son ensemble. Certains de ces musiciens peuvent également sortir du cadre dans lequel ils évoluent pour rejoindre celui du salon.

Selon Dauphin³²⁹, les membres de fanfares et d'orchestres d'harmonies amenés à jouer en plein air, composèrent des *méringues* lentes et vives placées en fin de programme. À ces ensembles, on peut aussi ajouter, pour le cas de Cuba, l'*orquesta típica* – composé de six à dix musiciens –, en majorité constitué de cuivres, qui joue principalement de la musique populaire. Cet orchestre sera ensuite détrôné par l'orchestre de type *charanga* dans les années 1910, orchestre dominé majoritairement par les flûtes et les cordes.

Ces divers formats d'orchestre participaient aussi à la musique de salon, soit parce que leurs chefs interprétaient des œuvres de salon en plein air, soit parce que ces orchestres se retrouvaient aussi dans les salons, plus particulièrement lors des bals. Ils sont donc représentatifs d'une diffusion des musiques, qu'elles soient classiques ou populaires. Autre élément à prendre en compte dans ce type de formations : l'ajout d'instruments de percussion spécifiques aux îles, tels que les *chachas* et *claves* entre autres. Ces éléments intègrent alors des rythmes africains ou caribéens³³⁰ aux pratiques musicales venues d'Europe.

Les divers instruments et orchestres cités ont sans aucun doute eu un impact sur les genres caribéens qui se profilent dès la fin du XIX^e siècle et vont connaître leur apogée durant le siècle suivant, à l'image du *danzón* pour Cuba et de la *biguine* pour les Antilles françaises qui seront abordés dans la deuxième partie. Quoi qu'il en soit, un instrument domine toujours : le piano.

³²⁹ *Histoire du style musical d'Haïti, op. cit.*, p. 164.

³³⁰ Par rythmes caribéens, j'entends les différents rythmes qui sont associés à cette aire géographique.

I.2.1.3. La primauté du piano

Si des instruments comme le violon, la flûte ou la guitare sont employés dans le salon, c'est sans conteste le piano qui en devient l'outil indispensable. Non seulement il permet l'accompagnement mais, à lui seul, c'est un instrument qui conjugue mélodie et accompagnement. De plus, le désir croissant de représentations d'airs d'opéras ou d'œuvres pour orchestres par les Bourgeois amène à une plus grande édition de partitions, réduites ou arrangées pour le format piano-chant ou piano solo.

Pour rappel, déjà dans les salons parisiens au début du XIX^e siècle, le piano-forte était employé plus souvent. Ainsi l'historienne Adélaïde de Place affirme :

« Les pièces de danse adaptées au piano-forte, très représentatives de la musique de salon, étaient très appréciées (...). Morceaux isolés ou recueils collectifs, ces pièces de danse se développèrent sous les dénominations les plus diverses : contredanses, valse, polonaises, menuets, quadrilles accompagnés de la description de chaque figure. Généralement assez courtes, elles étaient construites en deux parties (avec da capo en reprise dans un autre mode) et basée sur une harmonie simple qui oscille régulièrement de la tonique à la dominante. Quelques danseurs, chorégraphes ou directeurs de bals, dédièrent au piano-forte des pièces de danse destinées à accompagner les bals ou les soirées privées : Baudoin, directeur de l'orchestre de Tivoli, Constantin, chef d'orchestre de la danse aux jardins de Tivoli, Auguste, danseur, ou Collinet, directeur des Bals du Duc de Berry »³³¹.

De même, Juan José Carreras rappelle le lien étroit entre piano et gent féminine qui était, ne l'oublions pas, le public-cible des salons :

« Assurément, la singulière fortune du piano comme instrument féminin était liée au fait que son étude était associée, techniquement et symboliquement, à la discipline pratique des études, arpeges et gammes, c'est-à-dire, des pratiques ritualisées qui s'intégraient à la perfection à d'autres exercices répétitifs traditionnellement associés à l'éducation féminine bourgeoise et noble, comme c'était le cas par exemple de la broderie »³³².

Le piano, grâce à ses nouvelles capacités, supplante les autres instruments pour devenir finalement l'instrument-phare du XIX^e siècle. Celui-ci permettait en effet l'interprétation de

³³¹ Adélaïde de Place, *Le piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris, Éditions aux Amateurs de livres (Collection Domaine musicologique), 1986, p. 104-105.

³³² «En todo caso, la singular fortuna del piano como instrumento femenino está sin duda relacionada con el hecho de que su estudio estuvo asociado técnica y simbólicamente a la disciplina práctica de estudios, arpegios y escalas, es decir, a unas prácticas ritualizadas que se integraban a la perfección con otros ejercicios repetitivos tradicionalmente asociados a la educación femenina burguesa y nobiliaria, como es el caso, por ejemplo, del bordado», Juan José Carreras, «El siglo XIX musical» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica, op. cit.*, vol. 5, p. 106.

musique prévue pour la scène dans des formats réduits. De plus, le cadre intimiste du salon facilitait des échanges musicaux en solo ou duo, et ce en Europe comme en Amérique.

Concernant le piano, aux pièces spécialement prévues pour un interprète, s'ajoutent les pièces à quatre mains :

« Le piano solo et surtout à quatre mains, en plus de permettre la réduction des œuvres symphoniques et de chambre, devint le substitut par excellence des orchestres de danse et, de cette façon, on interpréta un nombre important de pièces dans les salons du XIX^e. Cependant, le répertoire conservé de manière écrite, c'est-à-dire sous forme de partitions, ne correspond pas à la grande diffusion de cette musique »³³³.

De ce fait, comme il a été signalé précédemment, l'Opéra et la zarzuela ont participé à des interprétations d'arias au sein des salons avec, pour ce faire, des réductions³³⁴ au piano. La présence du piano constitue dès lors un facteur déterminant dans la création artistique. Le piano participe ainsi aux nouvelles réalités de la musique de l'époque. À son rôle de diffusion de la musique dans le cadre familial, s'ajoute celui d'outil pour l'industrie, avec la vente d'instruments et de partitions dédiées. Durant cette époque, se vendirent des claviers de divers formats et fonctionnalités. Cette prédominance de l'instrument à clavier peut s'expliquer par une préférence pour les microformes romantiques.

Les autres instruments qui ont été employés au sein du salon sont principalement : la flûte, l'orgue, l'harmonium, la guitare et le violon. Il est aisé d'imaginer les échanges entre instrumentistes en ayant, le plus souvent, le piano pour instrument accompagnateur.

La voix est l'autre instrument-clé, car comme indiqué précédemment, les chansons sont de rigueur lors de ces rencontres. Cette pratique, très prisée par les femmes, convoque aussi un échange avec les hommes dans son interprétation. Les airs d'opéra, les mélodies, les chansons lyriques ou populaires permettent en somme le recours à un répertoire conséquent au sein de cet espace.

Le développement de telles pratiques dans les salons est alors nourri par les apports des compositeurs, qu'ils soient européens ou natifs de la Caraïbe.

³³³ «El piano solo y sobre todo a cuatro manos, además de hacer posible la reducción de obras sinfónicas y camerísticas, se convirtió en el sustituto por excelencia de las orquestas de baile y de esta forma se interpretó un abundante número de piezas en los salones decimonónicos. Sin embargo, el repertorio conservado de forma escrita, es decir en partituras, no se corresponde con la gran difusión de esta música», *op. cit.*, p. 110.

³³⁴ Les réductions consistent à arranger une œuvre prévue pour un orchestre au piano.

I.2.2. Quelques compositeurs-interprètes phares de la Caraïbe insulaire

I.2.2.1. L’empreinte des musiciens européens

Il importe tout d’abord de rappeler la fréquence de la présence de musiciens venus d’Europe dans la Caraïbe. Leur passage, avec leurs pratiques, a assurément laissé des traces. On retiendra notamment les cas des musiciens suivants :

- Michel-Étienne Descourtilz (1775-1836)

Le Français Michel-Étienne Descourtilz est un bon exemple d’Européen ayant participé à la création musicale dans le cadre caribéen. Médecin et botaniste, il arrive à Saint-Domingue en 1799. Il était médecin des Forces de Dessalines et a donc été un contemporain de la Révolution haïtienne. Il repart en France en 1803. Passionné de musique, il en a été un très grand praticien et a composé notamment le *Dialogue créole*, scène chantée par deux esclaves noirs, probablement prévue pour l’Opéra. Cette pièce se présente pourtant sous un format réduit qui fait que Dauphin considère qu’elle pouvait être destinée au salon :

« *Le compositeur ne destinait probablement pas sa pièce à la scène, mais envisageait de la faire exécuter dans un salon bourgeois, républicain, pour un public intime, réuni autour d’un piano, ce qui a dû se produire à Port-au-Prince peu après la composition de l’œuvre, fin 1802, début 1803* »³³⁵.

- Jean-Frédéric Endelmann (1795-1848)

Ce pianiste alsacien, prix d’Harmonie au Conservatoire de Paris, quitte la France en 1815. Il parcourt alors les États-Unis, les petites Antilles et les Guyanes – anglaise et néerlandaise –, avant d’arriver à Cuba, en 1832, où il s’installe définitivement. Il enseigne tout d’abord, puis ouvre un magasin et une maison d’édition. Il a été ainsi le directeur de la Société Philharmonique de Santa Cecilia et le professeur de Manuel Saumell Robrero³³⁶.

³³⁵ *Histoire du style musical d’Haïti, op. cit.*, p. 194.

³³⁶ Pianiste et compositeur de contradanzas cubaines qui sera présenté par la suite.

- Sebastián Iradier (1809-1865)

D'origine basque, ce compositeur espagnol a voyagé à Cuba avant de regagner l'Espagne en ramenant avec lui la habanera et le tango, qu'il avait pris plaisir à découvrir dans la Caraïbe. Il compose en particulier deux œuvres qui font partie du patrimoine musical espagnol, non seulement par l'impact qu'elles eurent à l'époque, mais aussi par leur survivance à travers le temps. Il s'agit de *La Paloma* et *El Arreglito* dont le thème a été emprunté et modifié par Georges Bizet pour la composition de son fameux « L'amour est un oiseau rebelle » de *Carmen* (1875), pensant qu'il s'agissait d'une chanson populaire³³⁷.

- Hubert de Blanck (1856-1932)

De son vrai nom Hubertus Christian de Blanck Valet, ce fils d'un violoniste, est un pianiste Hollandais primé³³⁸ qui effectue une tournée, en 1873, dans divers pays d'Europe, puis au Brésil, en Argentine et, enfin, aux États-Unis où il séjourne durant quelques années. Il y sera professeur au College of Music. Après un voyage à Cuba en 1881, avec son épouse cubaine, il décide de s'y installer et y retourne l'année suivante. Il fonde alors un Conservatoire de musique et de déclamation³³⁹. Contraint à l'exil du fait de ses relations avec les Indépendantistes, il réside de nouveau à New York jusqu'à son retour à Cuba, en 1898, c'est-à-dire à la fin de la guerre d'Indépendance cubaine. Il obtint la nationalité cubaine et demeure à Cuba jusqu'à son décès. Compositeur d'œuvres diverses, on compte parmi celles-ci des pièces pour piano dont des dansas, des lieder, des œuvres pour orchestre et pour musique de chambre. *La Paraphrase pour Piano de l'hymne La Bayamesa* (composée par Pedro Figueredo en 1868 et devenue en 1900 l'hymne national de Cuba) est une œuvre composée quelques temps après son arrivée à Cuba et sa mise en contact avec des artistes indépendantistes.

Ces exemples de compositeurs venus d'Europe et attirés par le Nouveau Monde, soulignent le renouvellement musical qu'ils assurent ainsi que la présence de flux continus entre l'Europe, la

³³⁷ Voir l'ouvrage d'Hervé Lacombe et Christine Rodriguez, *La habanera de Carmen, naissance d'un tube*, Paris, Fayard, 2014.

³³⁸ Prix du 2^{ème} Concours annuel de Piano du Conservatoire Royal de Liège en Belgique.

³³⁹ Selon le *Dictionnaire Larousse* : la « déclamation » est l'« art de la diction expressive pour l'interprétation d'un texte chanté » et « repose à la fois sur les accents des paroles et les valeurs mélodiques et rythmiques de la musique ».

Caraïbe et les États-Unis. Ils vont ainsi marquer de leur influence les artistes locaux et contribuer à diffuser des modes de musiques plus « exotiques ».

I.2.2.2. Les compositeurs haïtiens, garants de la « danse nationale »

Le cas d'Haïti ne peut manquer de retenir notre attention en ce qu'il s'agit, suite à l'Indépendance de 1804, de créer une musique nationale. A l'apport européen, toujours prégnant, s'ajoute le désir de valoriser la dimension populaire propre à cette jeune Nation, première République noire³⁴⁰. Des compositeurs locaux se distinguent alors dans cet effort de développement d'une musique marquée par ses caractéristiques propres.

Fernand Frangeul, l'éditeur passionné de *méringues* populaires

Le compositeur et éditeur Fernand Frangeul (1872-1911), né à Port-au-Prince, débute la musique très jeune en tant que trompettiste de la musique du Palais³⁴¹. Collectionneur de partitions, il ouvre sa propre librairie à dix-huit ans. Fort de l'achat de matériel pour graver, il peut commencer à imprimer à grande échelle.

Auteur de méringues populaires, il édite ses propres compositions, ainsi que celles de ses contemporains ou des airs entendus dans la rue qu'il s'empresse de retranscrire. Dans ses créations on compte des valse, des polkas, des marches, des two-step et autant d'œuvres de salon. Par son action concrète, l'on peut aujourd'hui encore apprécier son effort de retranscrire les musiques propres à son époque à Haïti.

Occide Jeanty, le diffuseur de la *méringue*

Le compositeur Occide Jeanty (1860-1936) est le fils d'Occilius, musicien, fondateur et directeur de l'École centrale de musique. Très doué et très certainement formé par son père, il obtient une bourse pour étudier au Conservatoire de Paris. Sa bourse est toutefois supprimée

³⁴⁰ Cf. Marcel Dorigny (dir.), *Haïti première république noire*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer/Association pour l'étude de la colonisation européenne, 2003.

³⁴¹ Le Palais national d'Haïti est le lieu de résidence du chef d'Haïti. Un orchestre lui était associé pour la pratique de la musique officielle.

par le Ministre d'Haïti pour un comportement jugé trop libertin. Il retourne donc dans son pays où il intègre le Corps militaire de musique du Palais national. C'est très certainement pour cette raison qu'il a composé autant de marches.

Occide Jeanty, en plus des méringues auxquelles son nom reste jusqu'à aujourd'hui attaché, compose aussi des gavottes et des polkas.

À son époque, c'est la méringue qui est le genre musical de référence et, comme tous ses contemporains, il participe à l'apogée de cette « danse nationale » :

« Tous ces compositeurs se firent un point d'honneur d'inscrire leur appartenance à la collectivité haïtienne par cette danse locale, la méringue ; qui prit bien vite, grâce à eux, une allure emblématique nationale. Ici encore, Occide Jeanty apparaît comme le compositeur le plus inspiré et le plus influent. Il met à contribution sa position de musicien officiel pour produire et faire exécuter publiquement des œuvres du style dansant, de la musique de genre et de la musique de scène qui marquèrent ce dernier quart du XIX^e siècle et le premier tiers du XX^e. Son volumineux répertoire, inspiré des danses à la mode, compte des gavottes, comme P'tit Ninn, des polkas, comme Pauvres et Pauvres (1901), des valse, comme L'obsédante, des two-step, comme Gracieuse, un Tango, des méringues de salon, comme Un baiser interrompu et Les masques (1897), des souvenirs comme Souvenirs de Zizipans (1898) (...) »³⁴².

Claude Dauphin considère ainsi qu'Occide Jeanty a permis le développement d'« un véritable mouvement national de la composition académique »³⁴³.

Michel Mauléart Monton

Le compositeur Michel Mauléart Monton (1855-1898), compositeur de *polkas* et de *méringues*, est l'auteur de la musique de l'indétrônable *Choucouné*³⁴⁴. Ce poème écrit par Oswald Durand (1840-1906) pour relater son amour pour une jeune femme haïtienne, a servi de base à la composition musicale de Michel Mauléart Monton. La chanson reprise en anglais sous le titre « Yellow bird » en 1957 sur l'album *Calypso Holiday* du Chœur de Norman Luboff³⁴⁵, a été largement réinterprétée et est, malheureusement, souvent confondue avec l'œuvre originale.

Né en Louisiane, d'un père haïtien et d'une mère nord-américaine, Michel Mauleart Monton a grandi à Haïti où il reçoit des cours de piano. Il a aussi composé *La Polka des tailleurs*, *L'amour et l'argent* et bien d'autres méringues. Même si son répertoire est moins connu, le succès de

³⁴² *Histoire du style.*, p. 228.

³⁴³ *Op. cit.*, p. 213.

³⁴⁴ *Choucouné* interprété par Émérante de Pradines Morse dans *Artistes variés*, 2015, *Meringue et Konpa (1952-1962)*, Paris, Frémeaux héritage.

³⁴⁵ Norman Luboff (1917-1987) : Chef de chœur, arrangeur et éditeur nord-américain.

Choucounne lui permet d'occuper une place importante dans ce panthéon des compositeurs ayant marqué la musique nationale haïtienne, qu'ils soient nés ou non en Haïti.

I.2.2.3. Les compositeurs cubains : de la contradanza au danzón

À Cuba, la recherche du développement des particularismes cubains est aussi d'actualité. On y s'efforce en effet à montrer son originalité propre pour mieux se différencier de la métropole, ici espagnole. Nombreux sont les compositeurs (et compositrices) à se distinguer dans la mise en exergue de ces rythmes propres, marqueurs d'une cubanité déjà prégnante.

Manuel Saumell Robrero, le diffuseur de la *contradanza*

Le compositeur Manuel Saumell (1818-1870), de condition modeste, est autodidacte. À l'âge adulte, il bénéficie de cours avec Jean-Frédéric Endelmann. Très travailleur, il s'investit dans la musique en donnant des cours de piano, en jouant dans des églises et en organisant des rencontres musicales. Il a été Président de la Société Philharmonique de Santa Cecilia et a participé à la fondation du Lycée artistique et Littéraire de La Havane.

Il compose des chansons ainsi que des contradanzas, son genre de référence. On en dénombre aujourd'hui 52, démontrant une véritable maîtrise mélodique ainsi qu'un emploi des rythmes créoles, parfois annonciateurs de genres en construction.

María Teresa Linares souligne combien toutes ses contredanses sont différentes et ajoute que l'on y retrouve déjà tout le matériel rythmique et mélodique de genres musicaux cubains comme la habanera, le danzón, la guajira, la clave et la criolla, entre autres³⁴⁶.

Alejo Carpentier affirme dès lors que l'œuvre de Manuel Saumell participe de la construction de la cubanité³⁴⁷ :

« Manuel Saumell, (...), devait réunir bientôt, dans son œuvre très raffinée, les éléments rythmiques et mélodiques caractéristiques de tous ces genres. En effet, dans les contredanzas de

³⁴⁶ María Teresa Linares, *La música y el pueblo*, Editorial Pueblo y educación, La Havane, 1974 (1), 1979, p. 34.

³⁴⁷ La Cubanité ou *cubanidad* en espagnol, est définie par Fernando Ortiz comme « la qualité particulière d'une culture, celle de Cuba », c'est aussi « la condition générique du cubain », Extrait de la conférence présentée à l'Université de la Havane en 1939 : « Los factores humanos de la cubanidad » in *Revista Bimestre Cubana*, La Havane, n°3, mars-avril 1949, vol. XIV, p. 161-186.

Saumell se trouvent déjà fixés, avant que la première moitié du XIX^e siècle ne soit écoulée, les contours et les tournures qui donnèrent corps, sous divers noms et sous diverses paternités plus ou moins contestées, à l'ensemble des patrons qui devait alimenter la cubanité d'un fonds très vaste de musique produite dans l'île »³⁴⁸.

C'est dire son importance et sa capacité à mettre en place des modèles musicaux propres à l'espace cubain.

José White Lafitte, le violoniste prodige

Compositeur et violoniste (1835/1836-1918), fils d'un négociant français et d'une Noire affranchie, il part poursuivre des études au Conservatoire de Paris sur les conseils du pianiste Louis Moreau Gottschalk qui avait eu l'occasion de l'accompagner lors de son premier concert. Il y obtient un Premier Grand Prix de violon. Il revint à Cuba entre 1859 et 1860, mais doit s'exiler du fait de ses idées indépendantistes. Il ne reviendra à Cuba qu'une seule fois, entre 1874 et 1875.

Par la suite, José White a vécu au Mexique, puis aux États-Unis, et regagne Paris vers 1876. En 1877, il entame une tournée en Amérique du Sud et s'installe au Brésil l'année suivante. Il y réside durant quinze ans en tant que Directeur du Conservatoire impérial de Rio de Janeiro³⁴⁹. Il regagne l'Europe en 1889, en effectuant d'abord un séjour au Portugal, puis s'installe à Paris, ville qu'il ne quittera plus jusqu'à son décès en 1918.

Professeur, membre de Jury du Conservatoire, il effectue des séjours en Italie et en Angleterre, mais reste toujours attaché à la ville de Paris. Il est surtout connu pour la habanera *La bella cubana* au titre ô combien paradigmatique de son enracinement musical et identitaire liés aux Amériques.

Ignacio Cervantes Kawanagh, le « père » de la danza cubaine

Le compositeur Ignacio Cervantes Kawanagh³⁵⁰ (1847-1905) a été l'élève de son père ainsi que de Louis Moreau Gottschalk et de Nicolas Ruiz Espadero. Il étudie à Paris de 1865 à 1870, sur les conseils du pianiste louisianais Louis Moreau Gottschalk. Il y obtient le Prix de composition

³⁴⁸ Alejo Carpentier, *La musique à Cuba*, traduit de l'espagnol par René L.-F. Durand, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 117.

³⁴⁹ Article sur José White de Gabriel Molina Franchossi, paru le 05.02.2016 sur le site *Granma*, <http://fr.granma.cu/cultura/2016-02-05/lauteur-peu-connu-de-la-bella-cubana>, consulté le 27.04.2019.

³⁵⁰ Le nom Kawanagh est très certainement originaire d'Irlande.

à deux reprises et le Grand Prix de Piano. Son séjour parisien a été largement mis à profit. Il retourne à Cuba, mais sera forcé de s'exiler du fait de ses idées indépendantistes. Il séjourne alors aux États-Unis avant de regagner son pays. L'ensemble de son œuvre est constitué de romances, balades, valse, études, nocturnes et mazurkas.

Ses *danzas cubanas*, au nombre de 40, sont ses œuvres les plus abouties et les plus connues. Il y conjugue son univers créole avec sa formation parisienne. Mais c'est surtout la présence réitérée dans son œuvre des *tresillos* et des *cinquillos* qui marque son empreinte durable dans la musique cubaine et qui aura un impact non négligeable dans les musiques postérieures.

Raimundo Valenzuela (1848-1905)

Raimundo Valenzuela étudie avec son père. Multi-instrumentiste (trombone, piano, alto et percussion), il joue notamment dans l'orchestre *Flor de Cuba* de Juan de Dios Alfonso (1825-1877) :

« Dans ce contexte, le cas de Raimundo Valenzuela ne paraît pas étrange, en tant que l'un des initiateurs du danzón : il dirigea non seulement un orchestre de danse qui jouait des rigaudons et quadrilles, mais fonda aussi un orchestre pour interpréter de la musique religieuse dont il composait lui-même le répertoire et dont il avait pour habitude de faire les arrangements »³⁵¹.

Son travail multiforme contribue assurément à développer la dimension autochtone cubaine. C'est ainsi l'*orquesta típica* ou *Típica*³⁵² qui deviendra le format privilégié des danzones, mais aussi des musiques à venir au début du XX^e siècle.

Les connaissances de Valenzuela et sa maîtrise de l'instrumentation ont assurément donné un nouvel élan à la musique cubaine.

Catalina Berroa Ojea, femme de salon et bien plus encore

María Catalina Prudencia Román de Berroa y Ojea (1849-1911), originaire de Trinidad, ville de la province de Sancti Spíritus au centre de Cuba, est une véritable professionnelle de la

³⁵¹ «No resultado extraño en este contexto el caso de Raimundo Valenzuela, uno de los iniciadores del danzón: éste no sólo dirigió una orquesta de baile que tocaba rigodones y cuadrillas, sino que también fundó una orquesta para interpretar música religiosa, cuyo repertorio él mismo componía y solía encargarse de arreglar», Consuelo Carredano «El piano» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, *op. cit.*, p. 228.

³⁵² Orchestre constitué d'une famille d'instruments, en particulier soutenu par des percussions. À Cuba, il s'agit principalement d'instruments à vent.

musique. Elle a été formée par son père José Manuel de Berroa, pianiste de profession, et par les Jiménez, chefs d'orchestre reconnus de la ville. Multi-instrumentiste, l'orgue était toutefois son instrument de prédilection. Elle a été notamment organiste à l'église Saint-François d'Assise de Trinidad, chef de chœur et violoniste de l'orchestre du Théâtre Bunet, membre d'un trio et de l'orchestre Dávila. Elle a organisé les soirées artistiques de la Société de la Luz qui ont permis la diffusion de ses œuvres, en particulier pour piano.

Pédagogue reconnue, elle a composé des *guarachas* et *chansons*, dont la plus célèbre est *La Trinitaria*, composée à 18 ans, ainsi que de la musique religieuse.

Elle se maria à 51 ans avec Lucas Jiménez, veuf originaire de la province de Cienfuegos. Leur maison située à la rue Chinchinquirá devint « un espace de diffusion de son œuvre musicale et de la culture générale, à travers les célèbres tertulias de Catana, comme l'appelèrent affectueusement ses amis »³⁵³.

La musicologue Ana Victoria Casanova³⁵⁴ présente son parcours à l'occasion d'un hommage rendu lors du 172^{ème} anniversaire de sa naissance. Elle explique que dans une société esclavagiste et colonialiste, la musique constituait une pratique de loisir et de culture sociale pour quelques femmes mais que, pour d'autres, la connaissance de cet art était un moyen de vivre. Catalina Berroa faisait partie de la classe moyenne de couleur de Trinidad. Pour une femme noire du XIX^e siècle, la situation était déjà complexe, mais sa localisation dans le centre de l'île ne pouvait que participer au manque de visibilité de son œuvre, renforcée durant les décennies suivant son décès avec la perte de la majorité de ses créations.

Son action en dehors de la capitale cubaine complète les lieux d'extension des rythmes cubains.

Miguel Faílde, le « père » du danzón

Fils d'un Galicien et d'une Mulâtresse de Matanzas, Miguel Faílde (1852-1921) a été l'élève de son père Cándido Faílde. La transmission familiale joue toujours un rôle très important dans l'apprentissage des musiciens caribéens.

³⁵³ Présentation de sa vie sur le site «Oficina del Conservador de la Ciudad de Trinidad y el valle de los Ingenios» consulté le 16 août 2021. <http://www.conservadortrinidad.co.cu/?p=3688>

³⁵⁴ Ana Victoria Casanova Oliva, «Catalina Berroa. Un merecido homenaje a los 172 años de su natalicio», Article présent sur le site du Centre de Recherche et de Développement de la Musique Cubaine (CIDMUC), consulté le 16 août 2021. <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2021/03/08/catalina-berroa-trinidad-28-de-febrero-de-1849-23-de-noviembre-de-1911-un-merecido-homenaje-a-los-172-anos-de-su-natalicio/#more-3695>

Multi-instrumentiste, il dirige son propre orchestre : l'*Orquesta Faílde*. Joueur de trombone et de cornet, il est le créateur du danzón qu'il présente comme une amélioration de la danza. Son œuvre la plus connue : *Las alturas de Simpson* est considérée comme le premier danzón.

Indéniablement, il y avait une recherche dans le Cuba de cette époque pour transcrire les spécificités musicales de cette île. En effet, l'instrumentation évolue et avec elle les types musicaux s'enrichissent de divers transferts.

Eduardo Sánchez Fuentes

Eduardo Sanchez de Fuentes (1874-1944), compositeur et écrivain prolifique, a étudié au Conservatoire d'Hubert de Blanck. D'une famille d'intellectuels, il étudie le droit et est conservateur des hypothèques. Membre fondateur de l'Académie Nationale des Arts et des Lettres, il en est même le Président de 1930 à 1942. Il écrit des ouvrages sur l'histoire de la musique cubaine et compose des opérettes, des opéras, des zarzuelas, des chansons, des lieder et des musiques d'orchestre. Il compose notamment la habanera *Tú*, en 1892, alors qu'il n'est âgé que de dix-huit ans. Cette habanera, dont les paroles furent écrites par son frère, fait honneur à la Femme, associée à la représentation de l'île de Cuba :

*Douce est la canne
Mais encore plus l'est ta voix,
qui ôte l'amertume du cœur.*

Ces compositeurs cubains ont assurément un point commun : celui de rendre hommage aux rythmes de leur île et ainsi de participer à la création de musiques aux caractéristiques cubaines, avec par exemple l'utilisation de rythmes de type *habanera*, *cinquillo* et *tresillo*³⁵⁵.

D'autres compositeurs et musiciens participeront à ce mouvement de valorisation des éléments de ces îles de la Caraïbe, sans être pour autant de la Caraïbe insulaire, mais en partageant un patrimoine musical créolisé particulier et en participant à sa diffusion ainsi qu'à sa reconnaissance.

³⁵⁵ Rythmes abordés dans la deuxième partie.

I.2.2.4. Louis Moreau Gottschalk, le pianiste aventurier

Parmi les musiciens qui ont marqué l'évolution des rythmes américains à partir de divers transferts, un nom se détache, à savoir celui de Louis Moreau Gottschalk.

Pianiste et compositeur, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) est un être à part, tant par son aura de musicien, pianiste virtuose, qu'en tant que figure adulée qui parcourt autant de pays qu'il lui est possible d'en visiter.

Son empreinte est non seulement conséquente du fait de ses compositions jugées « exotiques » par les Européens de cette époque, de par l'utilisation de rythmes inconnus, mais aussi parce qu'il a eu recours à des titres évoquant diverses régions et parce que son œuvre est extrêmement riche, étant constituée de pièces tant pour le piano que pour l'orchestre. Ajoutons-y l'influence qu'il a eue sur tant de musiciens caribéens qu'il a pu conseiller et influencer par son œuvre.

C'est surtout, à mon sens, son statut de pionnier dans l'utilisation de ressources qu'il s'appropriait dans les divers territoires visités, qui lui donne toute sa place dans cette réflexion autour de la créolisation. Extrêmement mobile dans ses déplacements, il a su réunir de multiples « racines » musicales, entre Europe et Amérique, et créer ainsi des airs qui ont plu des deux côtés de l'Atlantique, chacun y retrouvant un peu de soi-même tout en appréciant l'altérité ajoutée, entrelacée. De plus, la présence d'airs et de rythmes créoles, haïtiens, martiniquais, cubains, ou autres qu'il s'approprie et réécrit à sa manière dans son œuvre, invite à réfléchir aussi à la présence de l'empreinte d'éléments africains au sein de ses compositions.

Louis Moreau Gottschalk naît en 1829 à la Nouvelle-Orléans, d'un père négociant louisianais et d'une mère créole. Celle-ci descend d'une famille aristocratique originaire de Saint-Domingue, décimée durant la révolte des esclaves. Son enfance en Louisiane, il l'évoque surtout en abordant les contes nègres que sa grand-mère lui racontait et les croyances de sa Da³⁵⁶ haïtienne. Sa culture est donc multiple, d'aucuns diraient hétérogène, et il a su en tous les cas en tirer parti pour composer comme nul autre avec un engouement sans pareil.

Virtuose du piano, il part pour Paris en 1841 où il compte étudier au Conservatoire. Sa candidature ayant été rejetée (il semblerait que sa condition d'Américain en soit la raison principale), il prend des cours privés. Il commence à donner des concerts en 1845, puis entame une tournée dans divers pays d'Europe. Serge Berthier explique :

³⁵⁶ Aux Antilles, le terme « Da » renvoie à une femme qui s'occupe des enfants en bas âge à l'instar d'une nounou.

« Mais le chemin vers la gloire est encore long et si on l'estime dans les salons parisiens où il ne cesse d'être invité, ce n'est en fait qu'en 1849 que son vrai talent éclate. Jusqu'alors il était un pianiste excellent et, ainsi que Berlioz le remarque, Paris n'en manque pas ; mais en interprétant ses premières compositions, il se révèle un musicien original, un pianiste d'une race à part, celle des grands musiciens virtuoses, à l'égal de Chopin et de Liszt. En de courtes pièces aux noms exotiques : le bananier, la savane, etc., il révèle à un auditoire parisien un univers musical créole au rythme étrange, aux mélodies langoureuses »³⁵⁷.

Gottschalk séjourne quelques temps en Espagne avant son retour en France. En 1852, il décide d'effectuer une tournée aux États-Unis, laquelle le mènera au Canada ainsi qu'à Cuba. Ce pianiste raconte à ce propos :

« J'ai visité Cuba pour la première fois en 1853, à mon retour d'Europe. Je venais de passer 14 mois en Espagne, dont cinq à la cour de Madrid. J'avais appris l'espagnol, la reine m'avait décoré de la Croix d'Isabelle la Catholique et El Chiclanero, après l'audition de la symphonie « Le siège de Saragosse », elle m'avait offert l'épée du célèbre toréador Monte »³⁵⁸.

Il présente la ville de La Havane en ces termes :

*« Vous ne pouvez vous faire une idée des mœurs de ce pays. La Havane est un éden comparé au reste. C'est le nec plus ultra des villes de l'intérieur. Et quels pianos ! Figurez-vous quelque chose qui a l'air d'une grosse guitare qu'on a mise sur le dos et à laquelle on a ajouté quatre pieds. Ça sonne ou ça ne sonne pas, peu importe. Ce qui leur faut, c'est la gymnastique de la chose, aussi je leur en donne, des sauts, des soubresauts, des renflements « *expressivo* » du poignet et de tout le corps, enfin tout le manège de Liszt dans les transports les plus recherchés. Il paraît que cela leur plaît car ils applaudissent à tout rompre »³⁵⁹.*

S'ensuit une période où le compositeur passe quelques années dans la Caraïbe, partagé entre de longs ou courts séjours dans les îles. Il vit ainsi à Cuba, à Porto Rico, en Guadeloupe, en Martinique, et passe quelques jours à Trinidad et à la Barbade. Liliane Chauleau raconte la venue de Gottschalk aux Antilles françaises de la façon suivante :

« En 1859, les deux Antilles (Guadeloupe et Martinique) accueillent avec enthousiasme le pianiste compositeur, Gottschalk, qu'accompagne le flûtiste Allard. Gottschalk exécute notamment Le Carnaval de Venise, Le Banjo « qu'il emprunte à ses souvenirs d'enfance », Le Siège de Saragosse, La Fantaisie di Bravura « sur l'Opéra de Verdi, Macbeth », mais aussi Souvenir des Antilles, « une étude choisie des airs créoles », avec le succès que l'on devine (...) »³⁶⁰.

³⁵⁷ Serge Berthier, *Les voyages extraordinaires de L. Moreau Gottschalk pianiste aventurier*, Paris, Éditions Pierre-Marcel Favre, 1985, p. 13.

³⁵⁸ *Op. cit.*, p. 27.

³⁵⁹ *Op. cit.*, p. 36.

³⁶⁰ Liliane Chauleau, *La vie quotidienne aux Antilles françaises au temps de Victor Schœlcher XIX^e siècle*, Paris, Éditions Hachette, 1979, p. 320.

Le succès du compositeur en Martinique est indéniable. Une lettre écrite à Saint-Pierre par ce célèbre pianiste, en date de 1859, quelque peu plaintive quoique fort amusante, relate ce passage :

« Vous qui connaissez le ban et l'arrière-ban des pianistes, venez à mon aide. Sauvez-moi de ces respectables pères de famille dotés de charmantes jeunes filles qui, en dépit du bon sens, tapent sur le clavier du matin au soir et me font maudire le jour où j'ai donné au monde Le Bananier, Le Banjo et tous les autres produits exotiques que mes concerts ont mis à la mode en Amérique.

On me presse pour que je trouve un professeur de piano, musicien consciencieux qui saura, dans les occasions urgentes, accorder un piano. On lui garantira 2500 francs par an pendant deux ans, et il a toutes les chances de gagner de huit à dix mille francs avec ses leçons. Il est vrai que ce chiffre ne pourra être atteint qu'avec beaucoup d'assiduité et une grande régularité »³⁶¹.

La même année, Gottschalk raconte à propos de l'île de la Martinique :

« Le succès que j'ai obtenu comme homme et comme artiste est incroyable. On m'a chanté en prose et en vers. Il est dans les habitudes des nègres et des mulâtres d'adapter sur quatre ou cinq mesures d'un rythme connu des paroles qui aient rapport à quelque événement du jour ou qui serve à ridiculiser quelqu'individu qui ait encouru leur inimitié.

Je fus chanté sur tous les tons et, deux jours avant mon départ, on n'entendait dans toutes les rues qu'une nouvelle chanson sur un rythme mélancolique dont les paroles peignaient, non sans quelque poésie, les regrets de ces braves gens en me voyant partir »³⁶².

À partir de l'année 1862, Gottschalk reprend une tournée aux États-Unis, pays qu'il quittera suite à un incident fâcheux, impliquant une jeune fille et la crainte du duel qui pouvait en découler. On le retrouve en Amérique du Sud et en Amérique centrale qu'il parcourt jusqu'à son décès au Brésil en 1869.

Louis Moreau Gottschalk a composé de très nombreuses œuvres. Malheureusement, beaucoup ont été perdues, comme *Canal Gueydon*, composée pendant son séjour en Martinique. Durant la décennie de 1840, il a notamment composé *Bamboula*, *Le Bananier*, *La Savane* et le *Mancenillier*, compositions aux titres fort évocateurs pour notre réflexion dans cette étude sur la créolisation musicale. Il cherche à évoquer des éléments propres à ces régions caribéennes et, ce faisant, à recourir à des rythmes eux aussi issus de ces espaces.

³⁶¹ *Les voyages extraordinaires de L. Moreau Gottschalk pianiste aventurier, op. cit.*, p. 55.

³⁶² *Op. cit.*, p. 54.



Figure 5 : *Bamboula – Danse des Nègres* de Louis Moreau Gottschalk

Source : Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=ULaHuSx4lmQ>³⁶³

La bamboula marquera durablement les compositions à venir :

*« Selon Harold Courlander, « Baboule Dance » (trois tambours à main) serait la même danse que la fameuse bamboula observée par des voyageurs dans d'autres îles de la région à l'époque. Elle était liée au rite djouba (juba) issu de la Martinique. L'étymologie de « bamboula » (couramment attribué aux baguettes de bambou frappant les tambours) remonte très probablement à cette danse liturgique qui inspira en 1845 la pièce romantique de Louis-Moreau Gottschalk intitulée **Bamboula, danse des nègres**. Cette composition est une évocation de ces rythmes entendus à La Nouvelle-Orléans. Elle a beaucoup contribué à faire valoir l'originalité de ce compositeur (qui fit ensuite un triomphe en Europe). L'ironie a voulu que la musique américaine de tradition écrite, jusque-là considérée comme un piètre dérivé des œuvres européennes, reçut avec Gottschalk ses premières lettres de noblesse. Le rythme de « Baboula Dance » (et d'autres entendus ici) fait partie des racines profondes d'une partie du jazz américain »³⁶⁴.*

³⁶³ Une écoute sonore, partition à l'appui, de cette bamboula est proposée sur ce site. Autre source discographique : *Bamboula* de Louis Moreau Gottschalk dans : Michael Lewin, 2000, *Bamboula ! Piano Music of Louis Moreau Gottschalk*, Centaure Records Inc., Louisiane.

³⁶⁴ Extrait de *Les musiques des Caraïbes. Tome 1 : Du Vaudou au calypso* de Bruno Blum, Bordeaux, Castor music, 2021, disque 1.

Assurément, il se passe quelque chose dans le monde musical de cette deuxième partie du XIX^e siècle dans la Caraïbe. La Caraïbe est en tous les cas un creuset pour de nombreux compositeurs et une dynamique particulière s’y développe.

I.2.2.5. Quelques compositeurs d'autres îles

Cette dynamique se retrouve dans la plupart des îles de la Caraïbe, entretenue par les flux entre Europe et Amérique et divers allers et retours dans les îles. Quelles que soient les langues utilisées, les mélanges et métissages de toutes sortes contribuent à ce foisonnement.

Deux compositeurs portoricains sont ainsi les dignes représentants de la danza portoricaine, à savoir : Manuel Gregorio Tavarez et Juan Morel Campos.

Manuel Gregorio Tavárez, le « père » de la danza portoricaine

Fils d'un Français et d'une Portoricaine, Manuel Gregorio Tavárez (1843-1883) naît à San Juan. Il y débute des études de musique et obtient une bourse pour étudier à Paris entre 1858 et 1859 au Conservatoire de Musique. Il retourne plus tôt que prévu à Porto Rico, suite à un problème de santé et commence à donner des cours de piano. Suite à l'amélioration de sa santé, il donne des concerts en y interprétant ses propres compositions. Le Professeur du Conservatoire de musique de Porto Rico : Emanuel Olivieri décrit son œuvre comme étant proche de la quotidienneté. Il en évoque la mélancolie, les soupirs et la dimension romantique³⁶⁵. Manuel Gregorio Tavárez a été notamment le professeur de Juan Morel Campos qui est considéré, à ce jour, comme la plus grande figure de la danza portoricaine.

Juan Morel Campos, le diffuseur de la danza portoricaine

Juan Morel Campos³⁶⁶ (1857-1896) est né à Ponce, la deuxième grande ville de Porto Rico. Fils d'un Dominicain et d'une Vénézuélienne, il a été l'élève de Manuel Gregorio Tavárez comme je viens de le rappeler.

Compositeur prolifique et multi-instrumentiste, on dénombre dans sa production plus de 500 œuvres, dont la moitié sont des danzas. Les plus célèbres sont *Maldito amor*, *Felices días* et *No me toques*. Il fonde, en 1877, « La Lira Ponceña », un orchestre qui interprète des danzas, des

³⁶⁵ Milton Rúa de Mauret, «Manuel Gregorio Tavárez : El padre de la danza portorriqueña», article paru le 08 mai 2021 dans le journal culturel portoricain en ligne *El Aldoquín Times*, consulté le 13.11.2021. <https://eladoquintimes.com/2021/05/08/manuel-gregorio-tavarez-el-padre-de-la-danza-puertorriquena/>

³⁶⁶ On retrouve aussi l'orthographe Morell Campos. On peut écouter parmi ses très nombreux succès : « Maldito amor » dans : Rafael Hernández (dir. Orchestre de salon), *Danzas puertorriqueñas de Juan Morel Campos*, Porto Rico, Marvela, année de parution inconnue.

valse et des symphonies : « Il est surtout connu pour ses danzas, qui, en plus de capturer l'esprit créole, combinaient le meilleur de l'héritage musical espagnol avec les rythmes populaires de l'île »³⁶⁷.

Enfin, deux autres compositeurs retiennent l'attention en dehors des îles de Cuba et de Porto Rico. Il s'agit de Juan Bautista Alfonseca et Jan Gerard Palm.

Juan Bautista Alfonseca (1810-1875) est né en République Dominicaine, c'est un officier militaire qui a écrit des danzas, des merengues et des mangulinas. Présenté comme un précurseur du merengue dominicain, il a été maître de chapelle, et aurait composé le premier hymne national de son pays en 1844, bien que celui-ci ne fut pas adopté.

Le compositeur **Jan Gerard Palm** (1831-1906), originaire de Curaçao, a composé des danzas, des valse, des mazurkas et des tumbas, genre propre à cette île connaissant une colonisation hollandaise.

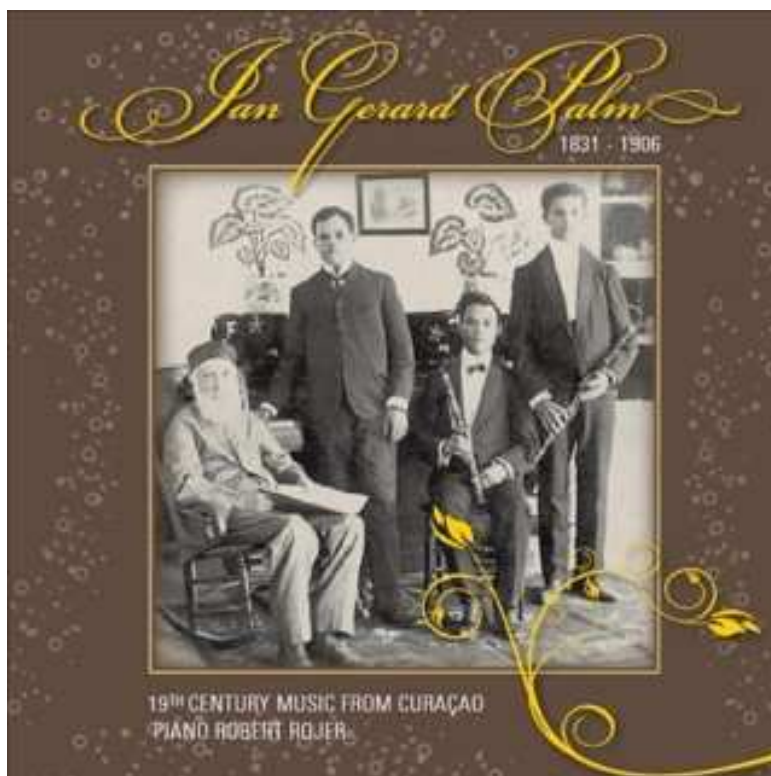


Figure 6 : Jan Gerard Palm, à gauche et ses petits-fils Rudolf, John et Jacobo Palm.

Source : Couverture du disque du pianiste Robert Rojer

³⁶⁷ « He is best remembered for his danzas, wich in addition to capturing the creole spirit, combined the best of the Spanish musical legacy with the popular rythms of the island », Jiménez de Wagenheim, *Puerto-Rico - An interpretative history from pre-Columbian times to 1900*, Markus Wiener Publishers Princeton, 2006 (1998), p. 245.

De ces différents exemples de compositeurs présents dans les îles de la Caraïbe hispanophone et franco-créolophone, et des œuvres qu'ils ont composées, on retiendra la permanence des genres musicaux européens. Cependant, chacune de ces îles semble avoir un ou plusieurs genres qui lui sont propres et qui ne sont nullement originaires du continent européen.

En somme, toute la Caraïbe vibre sur des rythmes qui ne sont plus tout à fait européens... En Martinique et en Guadeloupe aussi les compositeurs et les musiciens sont nombreux et reconnus.

I.2.3. Les compositeurs et interprètes des Antilles franco-créolophones à (re)découvrir

I.2.3.1. La Martinique et la Guadeloupe, terres de musiciens ?

La situation des compositeurs et interprètes de la Martinique et de la Guadeloupe au XIX^e siècle se présente à l'heure actuelle comme un véritable puzzle fait de pièces parsemées çà et là. Aux évocations des Sociétés d'amateurs et Sociétés philharmonique s'ajoutent diverses pistes que je me suis efforcée de décrypter. Les premières font surtout état d'interprétations durant des concerts, ce qui donne de précieuses informations sur les musiciens présents à cette époque aux Antilles françaises.

Il est alors fait référence tout d'abord à de la musique classique. Pourtant, l'interprétation de danses et de chants laisse supposer qu'il pourrait y avoir d'autres pratiques.

L'autre piste est celle des professeurs. Ainsi, le témoignage de Louis Moreau Gottschalk, en 1849, souligne par exemple que le professeur des élèves du Séminaire-collège, prestigieux établissement scolaire à la Martinique, était un certain Don J. Ruiz, « guitariste distingué ». Gottschalk précise encore :

« Le professorat à Saint-Pierre est représenté par Messieurs Maurice Z. très capable chef d'orchestre, Sikler, violoniste que les prospectus de son premier concert à son arrivée à la Martinique nous présentaient comme le premier violon du roi de Naples, et Parnain, un violoncelliste distingué, deuxième prix de conservatoire, actuellement professeur de piano et organiste à ses heures.

Chacun me fait sentir combien il est dommage que de futurs brillants talents soient perdus faute d'un bon professeur, j'ai souvent trouvé parmi les jeunes filles créoles une aptitude et un don artistique que plus d'un envierait »³⁶⁸.

³⁶⁸ *Les voyages extraordinaires de L. Moreau Gottschalk pianiste aventurier, op. cit., p. 55-56.*

L'historienne Liliane Chauleau rend compte pour l'île de la Guadeloupe d'un même goût pour la musique chez les jeunes filles. Elle présente ainsi un aperçu de la vie artistique guadeloupéenne en ces termes :

« En 1860, au théâtre de Pointe-à-Pitre, un concert vocal et instrumental est donné par M. et Mme Busatti « et leur demoiselle ». Le père accompagne au piano, la mère et la fille chantent. MM. Wagner et Cavasse, de la fanfare du 2^{ème} Régiment, ont prêté leur concours »³⁶⁹.

Il est intéressant de noter que, dans cet exemple, il s'agit d'une pratique familiale et que deux instrumentistes de la fanfare soutiennent cette interprétation des divers membres d'une même famille. Concernant la Martinique, Liliane Chauleau explique :

« Le dimanche 23 juin 1872, 'salle de la Mairie' à Fort-de-France, un grand concert instrumental réunit 'la célèbre et charmante violoniste et pianiste chilienne Mme Joséfina Filomeno Salcedo et les artistes suivants : M. Miguel Filomeno, violoncelliste, M. Juan E. Salcedo, corniste' ; au programme : Gottschalk et Verdi notamment. 'Le piano sera tenu, nous dit-on par une dame de la ville' »³⁷⁰.

L'historienne poursuit sa description de la vie culturelle en évoquant tout d'abord M. Berthe, chef d'orchestre de la musique du 2^{ème} régiment de marine et compositeur de deux œuvres *Mon Étoile* et *Une excursion aux Pitons*, interprétées sur la Savane de Fort-de-France en octobre 1872. Elle présente aussi M. Lamiable, chef de musique et clarinettiste qui joue lors de la « Grande Soirée Parisienne » qui a lieu au théâtre de Fort-de-France³⁷¹.

De plus, la consultation du site *Geneanet* qui se dédie à la généalogie avec une base de données participative (les différentes sources peuvent être automatiquement vérifiées avec des documents d'État civil), m'a permis de trouver d'autres noms de personnes liées au monde de la musique³⁷² :

- Joseph Paul « Augustin » Caillole Bonnemain (1764 Le Robert-1804), artiste musicien et colon propriétaire.
- Ange Marie Charles François Deproge Fatime (1823-1855, Fort-Royal), typographe et compositeur³⁷³, âgé de 27 ans, il est témoin d'un mariage en 1852.

³⁶⁹ *La vie quotidienne aux Antilles françaises au temps de Victor Schœlcher XIX^e siècle*, op. cit., p. 320-321.

³⁷⁰ *Op. cit.*, p. 321.

³⁷¹ *Op. cit.*, p. 322.

³⁷² Des recherches complémentaires seront nécessaires pour mettre en valeur l'apport de ces personnes.

³⁷³ Dans ce cas, il n'est pas possible de savoir si le terme de compositeur se réfère à la composition de textes ou à la musique.

- Charles-François Mougenot³⁷⁴ (1793, Le Mouillage, Saint-Pierre- 1854, Le Carbet), professeur de musique et musicien de talent, il tenait l'orgue de la Cathédrale de Saint-Pierre.
- Georges Symphor, musicien né vers 1816, probablement du Lamentin, est témoin de deux mariages en 1848.
- Paul Louis Alphonse Pornain (1848-1875, Saint-Pierre), musicien et organiste.

Quelques noms de musiciens de la Marine permettent d'identifier ceux qui sont originaires de la métropole, décédés en Martinique³⁷⁵, et de les distinguer des Natifs :

- Théodore Narcisse Bataille (1807, Douai-27 août 1856, St-Esprit), marchand, musicien gagiste au 2^{ème} régiment de marine.
- Pierre-Laurent Cousin (1828, Aubervilliers-08/05/1853, Fort-de-France), soldat musicien 2^{ème} régiment d'infanterie de marine.
- Jean-Baptiste Chorzot (1826, Doubs-1853, Fort-de-France) soldat musicien 2^{ème} régiment d'infanterie de marine.
- Louis-Jean Harscoët (08/04/1850, Pontrioux, Côtes du Nord-11/12/1874, St-Pierre), musicien gagiste de la Frégate La Magicienne.
- Alexis Charles Auguste Sellier (1853, Les Trois-îlets-1904), Musicien au 40^{ème} régiment de ligne.
- Pierre Edmond Roy (1860 Cognac-Poitou-Charentes-21 avril 1902, Fort-de-France), quartier maître musicien, second maître musicien.
- Charles-Joseph Rosenheim né le 24 février 1833 à Fort-Royal (Fort-de-France), musicien, retourne en Bretagne dont est originaire sa mère, Marie-Jeanne Lamour. Il est le fils de Charles Rosenheim (16/02/1797, Bohème, République Thèque-30/01/1844), musicien militaire en garnison au Fort-St-Louis à Fort-de-France.

Cette ébauche de la liste des musiciens et musiciennes présents à la Martinique lors de la seconde moitié du XIX^e siècle est à compléter avec :

³⁷⁴ S'agirait-il d'un parent du luthier présenté précédemment ? (voir partie 1.2.1.1)

³⁷⁵ En 1853, deux décès causés par la fièvre jaune.

- Louis-Delphin Astrée (2 décembre 1844, Saint-Pierre-2 mars 1928, Port-au-Prince), présenté sur *Geneanet* comme « chef de l'orchestre national militaire pendant 40 ans et fondateur de la première école de musique en Haïti ».
- Anthony Bernard Isaac Sardaby (1887, Fort-de-France-1969), pianiste et pianiste-accompagnateur de séances de cinéma, à l'époque des films muets. Il est le père de Michel Sardaby (né en 1936), pianiste de jazz.
- Jeanne Cleïs Hayot (12 juillet 1876, Fort-de-France-1943/1946, Paris) mariée à Théodore Magloire (30 avril 1898).
- Marie Jules François Bonneville (17 novembre 1882, Saint-Pierre-après 1940, Fort-de-France), compositeur et pianiste.
- Elphège Leonard Vestris (1870-1950, La Trinité), cordonnier et accordéoniste.

Concernant la Guadeloupe, il est possible de citer :

- Étienne Jean Louis Vernier (5 juin 1777, Tours-13 août 1843, Basse-Terre), musicien de la cathédrale St-Gatien, ancien huissier audiencier à la cour royale de Guadeloupe.
- Louis-Achille Cantin (1813, Avignon-1878, Basse-Terre), instituteur et musicien.
- Gustave François Gaston Edmont de Bérard de Montalet Saint-Pierre (8 avril 1821, Sainte-Anne, 8 décembre 1887), professeur de piano et musicien distingué.

L'établissement de ces listes de noms de musiciens confortent la prégnance musicale aux Antilles et la force des échanges entre la métropole et la Martinique et la Guadeloupe. Leur lieu de naissance et de décès souligne les flux entre les différentes îles caribéennes et diverses villes de la France métropolitaine.

La lecture de l'*Annuaire de la Martinique* fournit aussi des pistes quant aux musiciens présents vers la fin du XIX^e siècle. Eugène Tourneau et Victor René Touroul, présidents de sociétés philharmoniques à Saint-Pierre, sont tous les deux originaires de la Métropole. Ils feront d'ailleurs partis des victimes de la catastrophe de la Montagne Pelée en 1902...

Daniel Danjou, le chef de la Société philharmonique basée à Fort-de-France, serait né en 1866³⁷⁶. Il était violoniste et pourrait avoir fait partie de la Compagnie des Sapeurs-Pompiers. Il a été, selon Anderson Bagoé, musicien et directeur d'une École de musique à la même période³⁷⁷ et le professeur des clarinettes Léon Apanon³⁷⁸ et Eugène Delouche³⁷⁹, tous deux compositeurs de la première moitié du XX^e siècle. Il a aussi été professeur au Lycée Schœlcher et a formé de nombreux Martiniquais comme il en ressort des discussions avec Claude Danjou³⁸⁰.

Les différents éléments exposés ci-dessus permettent de souligner d'une part la question de la présence de musiciens militaires dans des concerts et, d'autre part, l'importance des orchestres et des Sociétés philharmoniques qui participent à la vie culturelle des Îles. Il y a assurément des flux permanents de musiciens entre la France métropolitaine et les Antilles.

Enfin, l'héritage familial et l'évocation de la pédagogie avec la création d'écoles de musique, sous-entendent que la transmission est fondamentale et qu'elle participe activement à l'élaboration d'une musique originale. Quant aux lieux d'interprétation que sont des places comme La Savane à Fort-de-France et des théâtres comme le Théâtre de Saint-Pierre, ils montrent les nombreuses occasions : bals, concerts, etc. qui constituent autant de vecteurs de la diffusion de ces musiques, européennes en premier lieu, mais aussi natives, aux rythmes chaque fois plus co-pénétrés du fait d'une mise en contact durable et variée.

Le poète Salavina³⁸¹, qui est aussi flûtiste, cite quelques musiciens quand il revient sur les trente années précédant l'éruption volcanique. Il évoque tout d'abord son ami Loulou,

³⁷⁶ Date signalée sur *Geneanet*, mais pour l'instant aucun document d'archives ne la confirme. Un doute subsiste en effet car le Lycée Schœlcher a été inauguré en 1931 et, s'il y a enseigné, il aurait eu alors 65 ans.

³⁷⁷ Victor Coridun, *Carnaval de Saint-Pierre - Chansons créoles d'avant 1902*, Fort-de-France, 1980 (1929).

³⁷⁸ Léon Apanon (1879-1962) : Clarinettes martiniquais, compositeur des chansons « L'homme sans tête », « Rat-la ». Il inaugure les Dancings *Les Folies Bergères* (1910) et *Le Select-Tango* (1921) tout en effectuant des tournées en Europe, puis dans la Caraïbe avec son orchestre. Membre de l'Orchestre Symphonique initialement dirigé par Daniel Danjou (c'est aussi à cette occasion qu'il en devient l'élève), il en est le chef d'orchestre lorsque celui-ci évolue en tant qu'Harmonie municipale de Fort-de-France (Sainte-Cécile). Enfin, il assure un atelier de musique à Fort-de-France et crée la Fanfare municipale du Lamentin. Il s'agit d'un musicien contemporain d'Alexandre Stellio.

³⁷⁹ Eugène Delouche (1909-1975) : Clarinettes et saxophoniste martiniquais.

³⁸⁰ Échange avec Claude Danjou (arrière-petit-neveu de Daniel Danjou) le 30 décembre 2021. Il explique que beaucoup de personnes réagissent en entendant évoquer le nom de ce professeur. Il cite alors, par exemple, Charles Julius (1930-2017), universitaire et père de l'Université des Antilles et de la Guyane.

³⁸¹ Salavina, *Saint-Pierre - La Venise tropicale (1870-1902)*, Paris, Éditions caribéennes, 1986. Salavina, de son vrai nom Virgile Savane, revient, nostalgique, sur les années avant l'éruption de la montagne Pelée. Mulâtre blanc (tel que le présente sa petite-fille Marie-Louise Audiberti), musicien, c'est un fervent admirateur d'opéras. Il va

violoniste, qui joue dans l'orchestre du Théâtre de Saint-Pierre. Puis, en présentant les représentations d'opéras du Théâtre, il parle d'une troupe d'élite dirigée par M. Roumégoux,³⁸² dont les membres sont Gérard, le ténor (ingénieur), Fettingler l'artiste-basse, Alberti le baryton, Tollen le ténor léger, la Colin, une cantatrice, et le père Zay, chef d'orchestre.

Quant aux bals publics de Saint-Pierre³⁸³, l'auteur évoque la Rue du Bouillé (les gens du peuple), au fond du Mouillage (Bal organisé par un certain Bello), puis il décrit les divers établissements tels le Palais-Cristal (vis-à-vis de la Bourse), celui de la Rue du Petit-Versailles (la « populace ») et le Bal du Four, situé entre la Grand'Rue et la Rue Macarie.

Salavina parle aussi des salons de la ville³⁸⁴ qui s'ouvrent pendant le Carnaval. On y dénombre le Cercle de l'Hermine (cercle des Blancs), Rue de l'Hôpital, constitué de la grande et petite aristocratie de l'île ; le Cercle des Sangs-Mêlés, puis le Bal du Théâtre, qui semble ouvert à tous et où se produit l'orchestre d'Alphonse.

D'autres pistes m'ont permis de poursuivre mes recherches, notamment celles de l'héritage familial et des partitions éditées à Paris.

I.2.3.2. Les familles de musiciens, garants de la tradition

L'existence de familles pratiquant la musique m'a semblé être en effet une façon de « pister » ces musiciens pour lesquels on ne dispose malheureusement que de peu de renseignements. J'ai ainsi retenu le cas de deux grandes familles artistiques : les Duroseau et les Virel.

Famille Duroseau, une dynastie haïtienne de musiciens

Alors que Jean Fouchard présente la famille Duroseau comme « les derniers représentants de la tradition des salons port-au-princiens »³⁸⁵, Claude Dauphin considère qu'il s'agit d'« une

au théâtre tous les soirs et a étudié au Séminaire-collège Saint-Louis de Gonzague. Jouant de la flûte, il intervient dans des orchestres et participe aussi au Carnaval.

³⁸² Le périodique *Les Antilles* du 30 septembre 1885 propose un article sur une représentation de la troupe de M. Roumégoux. On y cite les noms de Messieurs Buscognani, Darthès, Chazeaux et Mmes Louhany, Marsan et Érard.

³⁸³ *La Venise tropicale*, *op. cit.*, p. 232-235.

³⁸⁴ *Op. cit.*, p. 236-238.

³⁸⁵ *La méringue, danse nationale d'Haïti*, *op. cit.*, p. 117.

dynastie qui régna sur les salons bourgeois du milieu du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle »³⁸⁶.

Lyncée Duroseau (1859-1944) et ses fils Antoine, Arthur et Fabre, tous pianistes et violonistes ont, quels que soient les qualificatifs retenus, marqué durablement la méringue haïtienne³⁸⁷. Le patriarche, Lyncée Duroseau, aurait ainsi eu un orchestre classique essentiellement constitué de membres de sa famille. Ayant résidé à Paris où il se serait formé, il a aussi été décoré en 1938 par le Gouvernement français pour son œuvre musicale. Il a essentiellement composé pour la musique de concert et de salon. Il représente ainsi le socle, que l'on pourrait qualifier de vieille garde, qui favorisa l'émergence d'une dynastie musicale très active durant la première moitié du XX^e siècle.



Figure 7 : Fabre Duroseau jouant du piano avec deux violonistes (probablement ses frères).

Source : <https://soundcloud.com/user-504585061/fabre-duroseau-soir-no-1-un-meringue>³⁸⁸

De Virel à Mouné de Rivel, histoire d'une lignée de musiciens

Selon l'arbre généalogique proposé par Jean-Marie Baltimore sur le site *Geneanet*, Louis-Philippe Fresne de Virel (1757-1829), originaire de Saint-Aubien-les-Châteaux était le père de Cyr Balthasar de Virel, né le 08 juin 1814, professeur de musique, commis de négociant, quant

³⁸⁶ *Histoire du style musical d'Haïti, op. cit.*, p. 164.

³⁸⁷ Présentation de la famille sur la pochette du disque de Fabre Duroseau « Haitian Piano with Fabre Duroseau » édité en 1952, aux éditions Folkways Records, New York. Voir ce document sur le Site de l'Université d'Alberta, Canada. https://folkways-media.si.edu/liner_notes/folkways/FW06837.pdf, consulté le 10.02.2021.

³⁸⁸ Enregistrement d'une méringue de Fabre Duroseau, *Soir n°1*.

à lui, né à Gustavia à Saint-Barthélemy. Celui-ci est le père de Marie-Louise Eugénie de Virel (née le 22 mars 1849 - date de décès inconnue), professeure de musique et concertiste, auteure de *L'Africain*, une bamboula en date de 1877. Il est important de souligner qu'elle est aussi la mère de Luce Blanche Fernande de Virel (1881-1953), née à Pointe-à-Pitre, qui étudie le piano et le violon au Conservatoire de Paris. Premier prix de violon et deuxième prix de piano, Fernande de Virel se destine à l'enseignement de la musique. Compositrice, pédagogue et musicienne, sa fille, la fameuse Cécile Jean-Louis, plus communément connue sous le nom de Moune de Rivel (1918-2014) connaîtra aux Antilles une très grande renommée comme chanteuse. Fille du magistrat et avocat Henri Symphorien Jean-Louis, dit Baghio'o³⁸⁹, elle marque en effet le patrimoine musical du XX^e siècle en devenant une fervente interprète de la Chanson créole³⁹⁰.



Figure 8 : Carte des îles de la Caraïbe

Source : Présentation de chaque île à partir de cette carte par Jacques Leclerc, *L'aménagement linguistique dans le monde*, 2020.
<https://www.axl.cefan.ulaval.ca/amsudant/Antilles-map.htm>

³⁸⁹ Se reporter aux travaux du Professeur Charles Scheel sur la famille Baghio'o : *Hommage à Victor Jean-Louis Baghio'o*, Éditions Présence Africaine, 1996/1 n° 153, p. 261-264. DOI 10.3917/presa.153.0261 <https://www.cairn.info/revue-presence-africaine-1996-1-page-261.htm> et par exemple à son article : « Henri Jean-Louis Baghio'o et la conception de *La Revue du Monde Noir* dans le Paris créole de 1929-1933 », *Revue FLAMME*, n°1 (sous la direction de Cécile Bertin-Elisabeth et Vinciane Trancart) : *Hommage à Paulette Nardal*, <https://doi.org/10.25965/flamme.96>

³⁹⁰ Cf. J.-P. Meunier, Livret du coffret de 3 CD *Moune de Rivel, La Grande Dame de la Chanson Créole, L'intégrale chronologique 1949-1962*, Frémaux & Associés, 2015.

Les recompositions de famille de musiciens sont très intéressantes, car elles permettent de comprendre les influences que des prédécesseurs ont pu avoir sur de nouvelles générations et rendre ainsi plus palpable les flux et les réseaux musicaux. Les parcours de ces musiciens aident en effet à comprendre les contacts, les rencontres qui ont pu s'établir durant leur existence. Par exemple, Luce Blanche Fernande de Virel a vécu de nombreuses années à Paris, elle a aussi tenu « salon » à son époque tout en enseignant la musique³⁹¹. Son influence dépasse donc le simple cadre antillais et s'insère dans un riche jeu de transferts culturels.

Au-delà de ces exemples de familles de musiciens, ce sont également les nombreux déplacements qui accompagnent ces parcours de vie qu'il faut retenir en vue de mieux expliquer les modifications et les transformations des pratiques musicales qui se cristallisent au cours XIX^e siècle, qui retiennent notre attention dans cette étude et qui permettent de comprendre les créolisations qui durent encore au XX^e siècle. Dans le cas de Fernande de Virel, cela ne semble pas si extraordinaire qu'une jeune fille des colonies étudie au conservatoire de Paris au début du XX^e siècle. Je ne peux manquer de relever aussi que la famille Jean-Louis, originaire de Guadeloupe, vit durant de longues années à Saint-Pierre, en Martinique. Il y a donc l'importance de la transmission intergénérationnelle, mais aussi un tissage de flux continuels, d'une part entre les Îles et, d'autre part, avec la métropole. Et ce sont ces dynamiques qui creusent les sillons d'une évolution musicale qui en ressort créolisée.

Je considère important de rappeler également qu'à la pratique professionnelle de la musique se conjugue celle d'amateur. Le cas d'Oscar Beaudu qui sera abordé dans la partie suivante en est un exemple probant. Pour l'instant, il n'a pas été déterminé s'il s'agit de Joseph Oscar William Beaudu (né en 1855), Secrétaire Général de la Banque de Martinique, qui composerait sur son temps libre ou s'il s'agit de son fils, Oscar Beaudu (1879-1902), décédé lors de l'éruption volcanique de la Montagne Pelée et qui aurait eu 17 ans à la date de publication d'*Un Carnaval à la Martinique* en 1896. Il n'empêche que prendre en considération les amateurs (éclairés) est un second niveau d'approche qui conforte la richesse des réseaux musicaux caribéens.

Enfin, la catégorie des éditeurs de partition est toujours importante à prendre en compte en ce qu'elle est une source d'informations inépuisable. Les éditeurs de partition sont en effet de véritables pourvoyeurs de la musique de leur époque, que ce soit à travers l'utilisation d'airs

³⁹¹ Voir l'article consacré à la famille de Moune de Rivel sur le site de l'éditeur Frémeaux et associés, consulté le 02 septembre 2021 :

https://www.fremeaux.com/index.php?option=com_virtuemart&page=shop.livrets&content_id=8272&product_id=1659&category_id=16

entendus, de compositions d'auteurs antillais ou de nouvelles compositions. L'éditeur Glabertin à Marseille en constitue un bel exemple avec *Antilles Polka* qui reprend des airs de la Martinique, avec la précision : « Souvenirs de la Martinique 1891-1892 ».

I.2.3.3. Des chansons aux orchestres, mélange de styles

L'interprétation de chansons est une pratique largement exploitée, que ce soit au sein du salon ou dans la rue. L'époque semble se prêter aux chansons populaires grivoises relatant quelques déboires de politiciens malheureux ou les malheurs de quelques amants évincés³⁹². L'interprétation de chansons lyriques, de mélodies et d'airs d'opéras complète une vie culturelle qui s'organise autour des théâtres. Par exemple, le théâtre de Saint-Pierre, édifié dès la fin du XVIII^e siècle, maintes fois abîmé par les intempéries, reconstruit, puis fermé pour cause de troubles politiques, et finalement rouvert, recevait fréquemment des troupes de l'extérieur, mais aussi des artistes locaux. De plus, s'y déroulait le Grand bal qui finalisait le Carnaval³⁹³.

La pratique musicale semble donc omniprésente aux Antilles comme l'explique Liliane Chauleau :

« On est, en effet, amateur de musique aux Antilles. Chaque ville a son orchestre municipal, qui le samedi et le dimanche, parfois dans la semaine (le jeudi à 8 heures du soir à Fort-de-France) donne des concerts sur la Savane où afflue une foule attentive. Les programmes sont annoncés dans la presse, insérés dans Le Journal Officiel comme dans les autres feuilles d'information. L'orchestre de Fort-de-France interprète souvent Mozart (des extraits de Don Juan, le menuet en particulier), Offenbach aussi (La Belle Hélène, La Grande Duchesse de Gerolstein. (...)) musique militaire »³⁹⁴.

Les transformations qui ont lieu dans les îles, comme celles évoquées à Cuba ou à Haïti, trouvent aussi un écho dans les Petites Antilles. Les articles de la presse de l'époque signalent ainsi de nombreuses manifestations ou informations utiles. *Le Martiniquais* du jeudi 21 décembre 1855 relate par exemple :

« Modes. Une circonstance, fort remarquable, frappe tout d'abord l'Européen venant de France même lorsqu'il arrive d'une de nos grandes villes métropolitaines, c'est le bon goût inné et

³⁹² Victor Coridun, *Carnaval de Saint-Pierre : Chansons d'avant 1902*, Fort-de-France, A. Flaun, 1980.

³⁹³ Nicolas Maurice, *Les grandes heures du théâtre de Saint-Pierre*, Fort-de-France, Imprimerie Berger Belle Page, 1974.

³⁹⁴ *La vie quotidienne aux Antilles françaises au temps de Victor Schœlcher XIX^e siècle*, op. cit., p. 320-321.

général des dames créoles. L'arrivant est étonné, surtout s'il est admis dans ces petites réunions musicales ou dansantes qui viennent de temps à autre interrompre le silence habituel de nos salons (...) »³⁹⁵.

Le journal *Les Antilles* présente les annonces suivantes :

« Le 19 janvier 1861 : 'M. Stampe, organiste du Fort et professeur de piano annonce qu'il a transféré son domicile rue du Petit-Versailles, n° 3. On le trouve chez lui tous les jours de onze heures à une heure' »³⁹⁶.

« Le 03 janvier 1900 : 'Réception. Au cercle artistique une magnifique réception dansante a eu lieu, dans la nuit du samedi à Dimanche, en l'honneur des officiers de la frégate russe Duc D'Édimbourg.' » ou « Hôtel des Bains. Nous apprenons avec le plus grand plaisir que notre sympathique M. Boulin, donnera des bals pendant toute la durée du Carnaval, et que l'orchestre sera dirigé par M. Isambert, clarinettiste connu, et le jeune trombone très amusant, Robert Serran' »³⁹⁷.

Le clarinettiste Isambert pourrait très bien être celui que l'on retrouve à Cayenne après l'éruption³⁹⁸ et qui a été le professeur du célèbre clarinettiste martiniquais Alexandre Stellio (1895-1939)³⁹⁹.

Le maintien des musiques européennes dans un premier temps, suivi d'une cristallisation due à l'empreinte africaine dans ces musiques, tend à mener vers la production de nouvelles formes de pratiques musicales pour la désignation desquelles le terme « créole » se voit souvent utilisé, quelle que soit l'origine du compositeur. La comtesse de Merlin, en évoquant la contredanse havanaise, met en exergue cette dimension créole :

« La contredanse havanaise se danse avec le corps plutôt qu'avec les pieds : c'est un mélange de valse, d'un certain pas glissé et de balancements, qui présente un caractère de mollesse et de volupté indéfinissable, et se prolonge jusqu'au moment où la fatigue des danseurs vient au secours de l'orchestre (...). La musique de la contredanse havanaise, comme le pas de la danse lui-même, reproduit complètement le caractère créole, mêlé en tout de langueur et d'élan »⁴⁰⁰.

La comtesse de Merlin, María de Las Mercedes Santa Cruz y Cardenas de Jaruco, naît en 1788 à La Havane et épouse le Général Christophe-Antoine Merlin en 1811. Ils s'installent à Paris et

³⁹⁵ *Le Martiniquais*, jeudi 21 décembre 1855, 1^{ère} année, n° 107.

³⁹⁶ *Les Antilles*, samedi 19 janvier 1861, n° 6, 16^{ème} année.

³⁹⁷ *Op. cit.*, mercredi 03 janvier 1900, n°1, 57^{ème} année.

³⁹⁸ Cf. Aude Bagoë, « Un siècle de musiciens et de musique traditionnelle aux Antilles-Guyane – Clarinettistes martiniquais », <http://alrmab.free.fr/clarinette.html>.

³⁹⁹ Sully Cally, *Le grand livre des musiciens créoles*, Gros-Morne, Sully Cally Productions, 1996.

⁴⁰⁰ Comtesse de Merlin, *La Havane*, Paris, Éditeur Librairie d'Amyot, 1844, tome 2, p. 319. Extrait de la lettre XXV, écrite à Georges Sand, p. 319-320. Consulté sur le site Gallica le 04.12.2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k841701/f322.item.r=La%20Havane%20tome%202>

madame de Merlin tient alors un salon qui sera une référence dans la capitale parisienne. Elle est d'ailleurs considérée comme l'une des fondatrices de la littérature cubaine. Sa biographie confirme des allers et retours entre Europe et Caraïbe et sa participation à la diffusion d'éléments de cubanité dans son salon parisien. Sa conscience non seulement d'interrelations musicales, mais de création originale ressort lorsqu'à la suite de la citation proposée ci-dessus, la comtesse de Merlin évoque le maître d'orchestre, en tant qu'« élégant nègre Placido, le Strauss⁴⁰¹ havanais qui invente les airs de danse »⁴⁰².



Figure 9 : La comtesse de Merlin

Source : <http://www.biblioteca.uh.cu/obras/maria-mercedes-santa-cruz-montalvo-condesa-merlin>

Cette présence d'une Havanaise rayonnant à Paris est une manière d'introduire le rôle que cette capitale a pu jouer dans l'évolution de la musique de salon, tant pour l'Europe que pour les Îles caribéennes, mais rappelle aussi combien les apports ont pu se réaliser de part et d'autre de l'Atlantique. Paris constitue indéniablement un centre fédérateur pour toute cette émergence musicale qui se nourrit d'éléments issus des Îles tout en se créolisant.

⁴⁰¹ De l'Autrichien Johann Strauss (1804-1849), compositeur de valses, surtout connu pour *La Marche de Radetzky*. Il est le père de Johan Strauss II (1825-1899), compositeur prolifique de valses dont *Le beau Danube Bleu*.

⁴⁰² *Op. cit.*, p. 320.

I.2.3.4. Paris, ville d'édition de partitions et relais de *bamboulas* et *chansons créoles*

Comme précédemment signalé dès l'introduction, les nombreuses partitions découvertes à la Bibliothèque Nationale de France font état de compositions de Chansons créoles et de bamboulas. Ces deux genres sont rattachés autant par leurs noms que par les paroles de ces chansons ou par les illustrations qu'ils véhiculent aux pratiques coloniales et, pour le moins, à la Caraïbe. L'Afrique est aussi évoquée.

Ainsi, aux deux bamboulas respectivement composées par Louis Moreau Gottschalk entre 1844 et 1845 et par Marie-Louise Fresne de Virel en 1877, s'ajoutent des bamboulas et des chansons créoles de compositeurs originaires de la Métropole.

On comprend mieux la prégnance de ces artistes et compositeurs lorsque l'on mesure l'importante présence de personnes venues de la Caraïbe à Paris. Dans l'ouvrage *Paris créole*, l'historien Érick Noël évoque notamment la présence de Créoles dans la capitale au XVIII^e siècle⁴⁰³. Il explique à cet égard :

« Un Paris Créole, débordant de la paroisse Saint-Eustache, émerge donc à l'ombre des élites enrichies aux colonies, avant même que la révolution n'abolisse l'esclavage. Dominé de loin par les Antillais, le groupe est étoffé par des planteurs de couleur qui, en 1789, mettent en évidence l'impossible entente avec l'aristocratie blanche »⁴⁰⁴.

Bernadette Rossignol qui, pour sa part, ne retient pas l'appellation « Paris Créole », précise cependant quant à la situation des différents natifs des Îles présents à Paris aux XVIII^e et XX^e siècles que les « riches habitants propriétaires » de Saint-Domingue vivaient de leurs revenus, que leurs filles séjournaient dans la capitale pour parfaire leur éducation dans les couvents et que les jeunes gens, d'abord étudiants, pouvaient y rester une fois leurs diplômes obtenus. Elle y ajoute la masse des réfugiés, suite aux différentes révoltes dans la Caraïbe, et enfin, les déportés⁴⁰⁵ à l'image de ceux bannis des colonies pour leur implication dans la lutte antiesclavagiste, à l'image de Charles-Augustes Cyrille Bissette.

⁴⁰³ Érick Noël, « La Génèse d'un Paris Créole au XVIII^e siècle » in Érick Noël (dir.), *Paris Créole- Son histoire, ses écrivains, ses artistes XVIII^e – XX^e siècles*, La Crèche, Éditions La Geste/ Presses Universitaires Nouvelle-Aquitaine, 2020, p. 14-23.

⁴⁰⁴ *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁰⁵ Bernadette Rossignol, « 'Habitants' des Antilles à Paris aux XVIII^e et XIX^e siècles », *op. cit.*, p. 24-29.

Nelly Schmidt⁴⁰⁶ précise à propos de la présence de personnalités de la Guadeloupe et de la Martinique dans la capitale au XIX^e siècle, que durant la première moitié de ce siècle, il y avait à Paris de nombreuses personnes de couleur qui luttèrent pour la reconnaissance de leurs droits civiques ainsi que pour l'abolition de l'esclavage. Après l'abolition en 1848 pour les Antilles françaises⁴⁰⁷, les nouvelles luttes se sont alors centrées sur la restructuration du pouvoir colonial. C'est une époque où une nouvelle législation du travail est imposée aux nouveaux libres et où l'on développe l'engagement d'une main d'œuvre provenant d'Afrique et d'Inde⁴⁰⁸ pour pallier le désistement des libres noirs dans les habitations. Ces grands changements rendaient encore plus nécessaire pour les Îles une représentation politique dans la métropole et celle-ci passait, entre autres, par divers processus de visibilisation de ces populations issues des Îles. Les chansons et diverses compositions y ont contribué à leur façon.

L'intérêt suscité par des œuvres aux noms ou dont les compositions sortent de la norme métropolitaine se traduit en effet à travers l'édition de partitions originales. Le fait que j'ai trouvé deux exemples de maisons d'éditions ayant fait ce choix « exotique » laisse entendre qu'il ne s'agissait pas d'une pratique isolée. La Bamboula de Marie-Louise du Fresne de Virel et le quadrille de Marie Boutet sont édités par la maison d'éditions Choudens, société fondée en 1845 par Antoine Choudens et qui se dédie à l'édition musicale⁴⁰⁹. La Bamboula de Gottschalk a été éditée pour sa part par le Bureau central de Musique. Cette maison d'édition musicale a été fondée par les frères Léon et Marie Escudier en 1842. Elle ferma en 1881.

⁴⁰⁶ Nelly Schmidt, « Engagements politiques et culturels de personnalités de Guadeloupe et de Martinique à Paris au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 37-57.

⁴⁰⁷ Voir à ce propos Léo Elisabeth, *Annales des Antilles*, Fort-de-France, Bulletin de la Société d'Histoire de la Martinique, numéro spécial sur le 150^{ème} anniversaire de l'abolition de l'esclavage, 1998 et Gilbert Pago, *1848 Chronique de l'abolition de l'esclavage en Martinique*, Fort-de-France, Éditions Desnel, 2006.

⁴⁰⁸ Voir par exemple à ce propos : Cédric Audebert, « L'immigration caribéenne aux Antilles françaises : des modes d'insertion différenciés » in Calmont P. et Audebert C., *Terres d'Amérique*, n° 6 : *Dynamiques migratoires de la Caraïbe*, 2007, p. 169-179 ; Pierre Singaravelou, *Les Indiens dans la Caraïbe. L'établissement des Indiens dans la Caraïbe*, Paris, vol. 1, L'Harmattan, 1987 et Cécile Van den Avenne, « L'élément indien de la créolité : une reconstruction identitaire » in Bridet G., Moussa S., Petr C. *L'usage de l'Inde dans les littératures françaises et européennes (XXXVIII^e-XX^e siècles)*, *Les cahiers de la SIELEC*, n°4, Paris, Pondicherry, Editions Kailash, 2006, p. 339-356, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00356210/document>. La biguine évoquée dans le précédent article a été traduite et présentée par Gerry L'Étang dans « Vini wè kouli-a. Anthropologie d'une chanson créole » in Bernabé J., Confiant R., Bonniol J.-L., *Au visiteur lumineux : des îles créoles aux sociétés plurielles : mélanges offerts à Jean Benoist*, 2000, Petit-Bourg, Ibis Rouge, p. 659-671. Voir aussi le rapport d'André Calmont, Justin Daniel, Didier Destouches, Isabelle Dubost, Michel Giraud, et al., *Histoire et mémoire des immigrations en région – Martinique, Guadeloupe*, CRPLC, 2010, p. 48-51, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01629750/document> et le numéro 1 de la revue du GEREC : *Espace créole* : Présences de l'Inde dans le monde, G. L'Étang (dir.), Paris L'Harmattan, 1976.

⁴⁰⁹ Les Éditions Choudens ont été rachetées en 2006 par le Groupe Music Sales.

Il ressort que les illustrations de ce type de partitions mettent en exergue un aspect quelque peu paradisiaque. D'ailleurs les titres même de ces œuvres invitent au voyage ou évoquent des contrées lointaines. La première représentation récurrente est celle de la nature avec sa flore caractéristique : palmiers, cocotiers, bananiers, fougères... La deuxième est la mise en avant des femmes⁴¹⁰, présentées en vêtements traditionnels et qui permettent de distinguer l'appartenance sociale en fonction des bijoux ou de la tenue. En voici deux exemples :

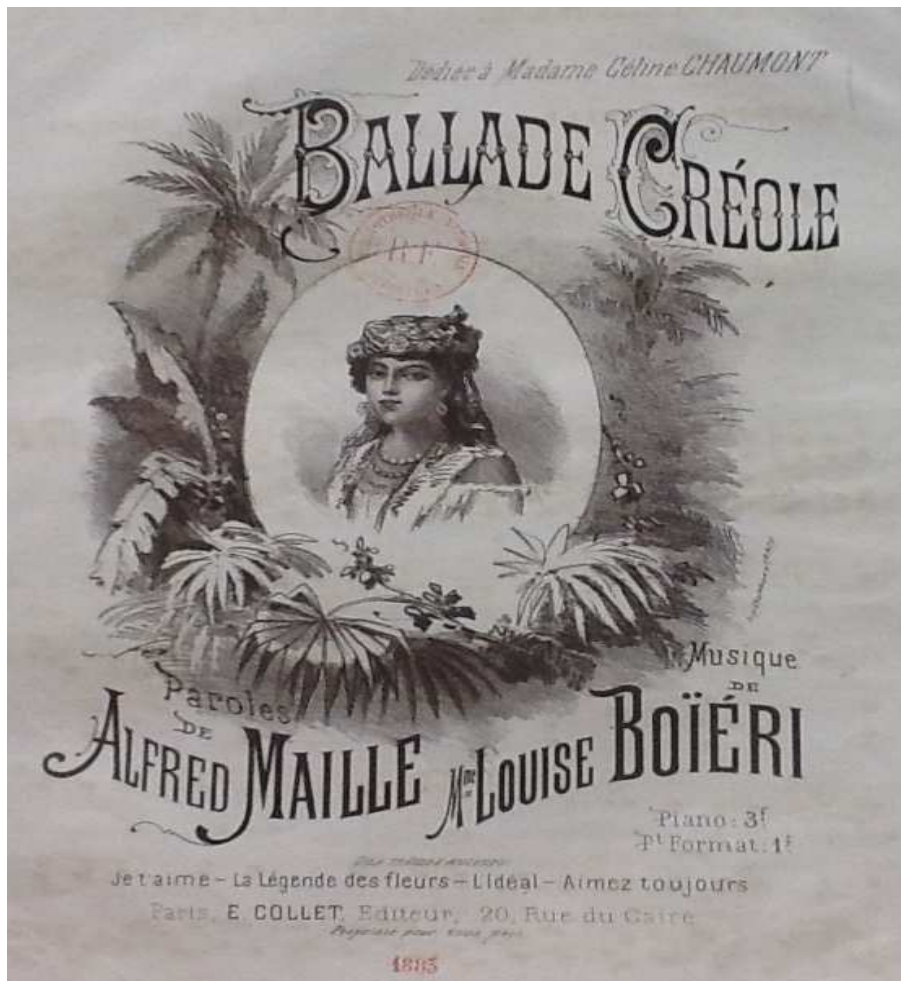


Figure 10 : *Ballade Créole*, paroles d'Alfred Maille et musique de Louise Boïéri
Source : Site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France

⁴¹⁰ Soit tous les éléments du doudouisme.



Figure 11 : *Madam' Bambou, Chanson créole*
 Paroles de Jules Choux Sur l' Air de Mosisé L'Bambou de Victor Parizot
 Source : Site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France

Afin de permettre de mieux prendre la mesure du développement au XIX^e siècle de ce phénomène de transferts si prégnant pour notre sujet d'étude, je propose la liste suivante de compositeurs ayant choisi de créer des œuvres créolisées, à la fois dans leur titre, la langue retenue et dans les rythmes choisis :

- **Marc Constantin** (1810-1880), compositeur, parolier, écrivain, journaliste, né à Bordeaux. Il a composé de nombreuses *chansons créoles* dont *P'tit mal blanchi* (1853), *Marie-Anne* (1854).
- **Victor Parizot** (1819-1866), né à Bordeaux, compositeur et co-fondateur de la SACEM, a composé la *chanson créole Misié l'Bambou* en 1852 avec Marc Constantin.

- **Dieudonné- Félix Godefroid** (1818-1897), compositeur et harpiste belge. Son père avait fondé une École de musique en France. Ayant suivi des cours de harpe au Conservatoire de Paris, il écrit principalement des œuvres pour cet instrument et pour le piano. Il a composé *La Bamboula*, trio pour piano et chant.
- **Alexandre Ferdinand Henrion, dit Paul Henrion** (1917-1901), Président de la SACEM, membre de *La goguette du Poulet sauté*. Il a eu pour pseudonyme : Henri Charlemagne. Chansonnier, il compose des romances et est l'auteur d'un quadrille pour piano au nom évocateur de *Bamboula* (1863). Il a aussi écrit une *Marche haïtienne pour piano*.
- **Jules Louis Olivier Métra** (1830-1889), compositeur et chef d'orchestre⁴¹¹. Compositeur de polkas, valse, mazurkas, quadrilles, il compose une *Bamboula* en 1864.



Figure 12 : Cliché d'Olivier Métra par Ferdinand Mulhier
Source : Wikipedia

⁴¹¹ Avec la consultation de son arbre généalogique sur *Geneanet*, se pose la question de savoir s'il pourrait s'agir d'un Mulâtre. Aucune donnée trouvée pour ma part sur sa mère Rosine Marie Langlade, mais sa photo suscite une interrogation quant à ses origines. <https://gw.geneanet.org/tinagaquer?n=metra&oc=&p=jules+louis+olivier>

- **Pauline Thys** (1835-1909), fille d'Alphonse Thys, compositrice. Elle compose des romances, des opéras comiques et des opérettes et est aussi librettiste. P. Thys fonde en 1877 l'Association des femmes artistes et professeurs. Elle compose une *Chanson créole* en 1856. Un exemple d'œuvre de cette compositrice est l'opéra-comique en 3 actes intitulé *Le Mariage de Tabarin* dont l'audition, le dimanche 23 avril 1876, au Théâtre de l'Athénée, à Paris, a suscité l'intérêt et a laissé présager une belle réussite théâtrale vu le public présent :

« *La musique de Mme Thys est éminemment scénique ; elle est vraie et possède une énergie peu commune. Son orchestration, très-pleine, surabonde en détails intéressants. C'est de la musique concertante ; l'orchestre y est presque toujours traité, non comme un accompagnateur, mais comme une partie intégrante du morceau, et les phrases chantantes, les habiles contre-sujets qui y sont semés se détachent sous le chant principal, en charmant les délicats, sans effrayer les profanes* »⁴¹².

- **Armand Gouzien** (1839-1892), musicien et journaliste, compose des chansons et des chants traditionnels régionaux, sous le pseudonyme d'Alain de Portecroix. Il dirige la Revue des Lettres et des arts, et ce de 1867 à 1868. Il a composé beaucoup de chansons créoles dont *Ma Guadeloupe*⁴¹³ (1867), *Li bon noir !* (1867), *Zoïs* (1868) et *Les jolis Matelots* (1870).

Le nombre élevé de partitions de Chansons créoles, en premier lieu, et de bamboulas, en second lieu, invite assurément à questionner les types de flux qui existaient entre la métropole française et les Îles franco-créolophones durant le XIX^e siècle. De toute évidence, il y a un réel intérêt pour la composition d'œuvres évoquant des contrées lointaines, très souvent imaginées, voire idéalisées, mais parfois aussi visitées. Outre ce nombre considérable d'auteurs de la métropole, on devrait trouver des compositeurs antillais encore inconnus. Pour l'instant, une telle recherche n'a pas pu être effectuée par mes soins. Mais en sachant que des compositeurs des Îles se trouvaient dans la capitale, il paraît peu probable qu'ils n'aient pas eux aussi composé et publié des œuvres chantant leurs régions insulaires. C'est pourquoi je reste convaincue qu'il y a encore

⁴¹² Citation incluse dans les *Extraits des Comptes rendus publiés dans les principaux journaux de Paris* suite à l'audition du *Mariage de Tabarin* ayant eu lieu le dimanche 23 avril 1876 au Théâtre de l'Athénée, à Paris, p. 4. Consulté sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France le 19.12.2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5545600x/f4.item>

⁴¹³ Note de l'auteur : Aucun lien avec l'île, plutôt l'aspect de syncrétisme religieux.

de nombreuses sources « dormant » actuellement au sein d'Archives et de Bibliothèques et ne demandant qu'à être découvertes. Mes recherches sont loin d'être terminées...

Conclusion de la première partie

Dans cette première partie sur la musique de salon au XIX^e siècle, j'ai cherché à mettre en avant des éléments de comparaison entre l'aire franco-créolophone et l'aire hispanophone dans la Caraïbe. Il m'a été permis de montrer comment s'organise et évolue cette musique de salon entre les terres européennes et les Îles, à savoir de façon privilégiée : Cuba, Haïti, la Martinique et la Guadeloupe, sans toutefois omettre parfois l'existence de liens avec d'autres espaces insulaires (anglophones) ou avec le continent américain (notamment la Louisiane).

D'une pratique, dans un premier temps, réservée aux classes privilégiées, la musique de salon se popularise au fil de la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment avec l'accès rendu possible aux outils nécessaires à sa pratique, avec des instruments fabriqués à plus grande échelle, des partitions publiées dans les revues et les journaux ainsi que l'émergence de diverses méthodes musicales pour un instrument-phare : le piano.

En somme, l'accès à la culture se vulgarise et les récentes abolitions de l'esclavage dans les Îles participent de ces nouvelles ascensions sociales qui se caractérisent par la reproduction des pratiques des classes aisées, et ce à différentes échelles.

Les flux réguliers, à double sens, entre les métropoles, française et espagnole, et les territoires insulaires caribéens permettent non seulement que les pratiques s'installent et se diffusent, tant chez les individus que par les objets musicaux, mais créent aussi un véritable attrait pour ces marques du Divers que je présenterai dans la suite de cette étude. Il ressort combien la ville de Paris est un lieu important de cristallisation des rencontres et des transferts musicaux dans cette circulation, aussi bien de personnes que d'éléments culturels originaux.

L'instrumentation, les compositeurs et les interprètes en présence dans les Îles de la Caraïbe participent en effet à la mise en scène de la construction de nouvelles pratiques. Il ne s'agit plus d'imaginer qu'une musique, parce qu'elle provient d'une autre terre, ne serait pas amenée à changer une fois arrivée sur un autre territoire. Cette première étape de mon étude a donc montré que les innovations instrumentales, le mouvement constant des musiciens ainsi que la diversité des formations ont largement contribué à la transformation des genres « originaux » européens

et à l'élaboration de nouveaux genres en terres caribéennes et/ou fortement influencés par ces Îles.

Si l'on retrouve une récurrence de plusieurs éléments, comme la permanence de certaines danses à l'instar de la valse et de la mazurka, d'autres points peuvent être modifiés et peuvent évoluer avec, par exemple, l'attrait pour la bamboula. Certains genres seront largement identifiables, car ils conserveront leur nom d'origine même si certaines différences sont notables, comme avec l'emploi de la langue créole et de références caribéennes comme je continuerai à le montrer dans cette étude.

Des compositeurs, pourtant aux noms parfois totalement inconnus et aux liens avec la Caraïbe, pas toujours directs, vont donner un nouvel élan à cette musique de salon nourrie de nouveaux apports. La musique européenne n'est plus la seule référence obligatoire... De nouveaux genres voient le jour avec, certes, la rémanence de certains attributs européens. L'instrumentation, les lieux d'interprétation et les personnes impliquées participent toujours du cadre de la musique de salon, mais des transferts ont indéniablement eu lieu, une dynamique particulière est en marche. Je continuerai de l'étudier dans ma seconde partie à partir de l'étude directe des partitions de mon corpus.

Partie II. La musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX^e siècle : analyse d'un processus

Introduction

La musique de salon au XIX^e siècle est une musique en mouvement, elle n'est pas statique, elle parcourt les divers territoires à une période où les flux sont de plus en plus importants et où les frontières semblent s'amoinrir. Tous les cadres sont touchés, les classes sociales se transforment tandis que le monde économique s'ouvre à de nouvelles perspectives. Les musiciens et les instruments évoluent aussi à cette époque.

Qu'en est-il plus précisément des genres musicaux ? Une incursion dans les genres dansants et musicaux d'Europe est d'abord nécessaire pour comprendre la mise en place de ces pratiques en terres caribéennes.

Musique vocale et instrumentale en Europe : apogée des microformes

Comprendre la réalité musicale dans le salon implique de s'arrêter sur les genres en présence. Les classes aisées des territoires caribéens, en tenant à reproduire les pratiques culturelles européennes, ont largement accepté le théâtre et l'opéra dans les Îles. Il aurait été aisé de dire que les pratiques musicales se sont transmises et perpétuées en terres caribéennes telles qu'elles étaient organisées en Europe. Ce serait alors négliger l'impact qu'ont pu avoir d'autres éléments sur l'opéra de manière générale et la zarzuela en particulier. Il est primordial de rappeler que les particularismes étaient déjà de rigueur dans les métropoles. En réponse à l'hégémonie de l'opéra italien, la France et l'Espagne proposaient des opéras propres. L'emploi d'une langue propre, d'histoires et d'aspects culturels singuliers et, parfois, le choix d'une structuration différente soulignaient le désir d'éloigner les compositions d'un style jugé étranger. L'opéra et toutes les variantes musicales de scène (zarzuela, opéra bouffe, saynètes, entre autres) constituaient la première expression du divertissement à travers les théâtres. Les airs étaient aussi interprétés dans les demeures aristocrates et bourgeoises.

Il y a donc une pratique de l'opéra et de toutes ses variantes qui se développe dans les Îles. Cette pratique connaît une acclimatation avec l'emploi de caractéristiques du pays, que ce soit la

langue à travers des expressions particulières, les types de personnages ou bien encore les décors. Bernard Camier donnait ainsi l'exemple, à Saint-Domingue, de la réadaptation du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau pour en faire un vaudeville créole⁴¹⁴. Le compositeur de *contradanzas* Manuel Saumell a été un pionnier quand il eut le souhait de composer un opéra cubain, projet qui ne put aboutir, mais où l'utilisation de personnages amérindiens et noirs était une approche novatrice pour l'époque. Le Français Descourtilz composa le *Dialogue créole* comme une scène impliquant deux personnages noirs. Il importe de noter que son format renvoie à une interprétation dans un salon. La musique de scène s'invite donc au salon.

De plus, de nouveaux genres, telles que les sérénades et les ballades, avaient vu le jour en Europe dès le début du XIX^e siècle et étaient interprétés dans le cadre du salon. On les retrouve aussi dans les Îles. Mais il ressort que c'est surtout la chanson – et toutes les variantes qu'elle implique – qui s'exprime largement dans cet espace.

La romance, le lied et la mélodie sont en effet autant de variantes de la chanson avec accompagnement, très souvent au piano, qui sont développés au sein des salons. À cela s'ajoutent toutes les chansons de caractère populaire qui, comme cela a été vu précédemment dans le cas des deux pays occidentaux que sont la France et l'Espagne, vont être récupérées par les classes privilégiées, puis par les classes moyennes. La musique populaire est en effet tout d'abord l'expression du peuple. Il n'empêche que son interprétation devient peu à peu naturelle au sein du salon. Interprétées par les classes supérieures dans une moindre mesure, cette musique constitue plutôt l'expression forte des classes moyennes.

Par exemple, à la Martinique, l'opéra semble avoir toujours côtoyé les chansons populaires⁴¹⁵. Non seulement parce que malgré les difficultés de leur mise en place, les projets de maintien des théâtres ont permis l'exécution de représentations, mais surtout parce que la vie musicale a toujours été présente dans cette île, que ce soit dans les maisons ou dans la rue. Les classes sociales se nourrissent donc les unes des autres et les transferts musicaux en sont ainsi renforcés. Ce phénomène qui se développe largement au XIX^e siècle et les situations de pouvoir évoquées précédemment, participent au désir des compositeurs de s'approprier ces pratiques pour les

⁴¹⁴ Bernard Camier, *Musique coloniale et société à Saint-Domingue dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Guadeloupe, Thèse de doctorat sous la direction de Lucien-René Abénon et Louis Jambou, Guadeloupe, Université des Antilles et de la Guyane, 2004, tomes 1 et 2.

⁴¹⁵ Voir à ce propos l'entretien effectué, dans le cadre de mes études de musicologie, avec le Martiniquais Fernand Donatien, compositeur prolifique de chansons créoles qui racontait que sa mère était une passionnée d'Opéra. Ethel Petit, *Hacia una propuesta para una identidad cultural martiniqueña: el caso de la Chanson créole*, sous la direction de Grisel Hernández, La Havane, Institut Supérieur de l'Art de la Havane, 2001.

agréger à leur culture locale. Le contact de diverses cultures en présence, autre que l'euro-péenne, soit en particulier les éléments culturels africains, ont également un impact non négligeable sur l'évolution musicale dans la Caraïbe.

Le salon qui est le lieu de reproduction des airs d'opéras ne pouvait donc que subir la même transformation. Il est le lieu d'interprétation des airs à la mode, mais aussi de chansons, qu'elles soient lyriques ou populaires. Pourtant, l'interprétation de cette musique vocale tend à se structurer autour d'une simplification de la mélodie, qui sera dès lors moins complexe et plus facile à retenir et de ce fait à reproduire. C'est pourquoi, là où José Carreras parle d'une européanisation consciente, je préfère pour ma part évoquer une simplification de la mélodie et une recherche musicale propre à la découverte d'un instrument, le piano, qui de par sa nouveauté appelle à un désir croissant de découverte de nouvelles possibilités.

« De manière générale, on constate une européanisation consciente : en premier lieu à travers une épuration des lignes vocales (...), en second lieu, par le biais d'une plus grande indépendance et un plus grand intérêt harmonique, rythmique et thématique du piano, qui collabore efficacement à l'expression des sentiments et images poétiques du texte ; et, finalement, à travers la disparition progressive de la guitare »⁴¹⁶.

Les mélodies sont l'expression du chanteur, elles ne sont plus l'apanage de « vedettes » en particulier, mais l'expression du tout-peuple. Chacun souhaite en effet pouvoir interpréter l'air à la mode ou la dernière nouveauté. Le piano, accompagnateur, est alors l'espace de l'interprète qui soutient le chanteur en donnant vie au texte, à ce qui est raconté.

La musique instrumentale se structure durant le XIX^e siècle alors que les codes instaurés durant la période classique se fissurent peu à peu pour laisser la place à la création de nouveaux genres musicaux et dansants.

En Europe, les pièces instrumentales telles que les *nocturnes* ou les *études* sont le reflet d'une complexité de la composition qui est possible grâce aux talents des nombreux pianistes virtuoses. Pourtant, à cette pratique technique s'ajoutent de petites pièces dont la fonction est avant tout d'accompagnement de danse ou juste d'interprétation. Ces microformes peuvent être aussi bien des danses que des « chansons » instrumentales, à l'image des *Romances sans*

⁴¹⁶ «En líneas generales se observa una consciente europeización: en primer lugar, a través de una depuración de las líneas vocales (...), en segundo lugar, por medio de una mayor independencia e interés armónico, rítmico y temático del piano, que colabora eficazmente en la expresión de los sentimientos e imágenes poéticas del texto; y, finalmente, a través de la progresiva desaparición de la guitarra», Celsa Alonso, «Música de salón y música de baile» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, op. cit., vol. 5, p. 598.

paroles de Mendelssohn⁴¹⁷. C'est-à-dire que de nombreuses pièces ayant pour titre « chanson » ne sont accompagnées d'aucun texte et sont proprement instrumentales.

Ces microformes pourraient être les prémices de la musique commerciale ou musique de masse, prévue pour le plus grand nombre et n'induisant donc pas de recherche musicale spécifique.

Selon la musicologue polonaise Irena Poniatowska :

« Les salons ont contribué à la promotion de certains genres d'œuvres, de genres musicaux caractéristiques, la « musique de salon » étant une notion plus générale. Celle-ci comprenait des formes miniatures, et de leur appartenance à cette catégorie décidait le type même des moyens techniques utilisés (légèreté de la figuration, virtuosité du style brillant) et moyens d'expression (sensibilité sentimentale, ton lyrique et élégiaque, élégance, intimité, grâce, raffinement). Il s'agissait de danses, de transcriptions – surtout de thème d'opéra – ainsi que d'un large éventail d'œuvres de programme portant des titres qui attiraient l'attention, extraits de divers impromptus, romances, feuilles d'album et airs variés »⁴¹⁸.

Cette musicologue prend alors l'exemple de Chopin qui « jouait dans les salons ses mazurkas, nocturnes, scherzos, ballades, mais improvisait aussi des chants sur des textes patriotiques, ou dans le style rustique des poètes polonais »⁴¹⁹. Une comparaison est faite avec Liszt qui « interprétait ses complexes paraphrases de virtuose »⁴²⁰.

Il s'agit bien de souligner l'existence d'un échange constant entre une musique professionnelle caractérisée par sa complexité et sa recherche esthétique, et une musique amateur, plus abordable, qui permettait à un maximum de personnes de pouvoir l'interpréter. Irena Poniatowska précise ainsi :

« Rappelons-nous que l'attribut « de salon » a été donné souvent pour des raisons commerciales, depuis que la musique pour piano a commencé à être l'objet de négoce. Dans le concept de « musique de salon » était présente depuis le début une contradiction axiologique : référence à l'élitisme d'une part, et d'autre part – à une plus grande accessibilité qui connotait un caractère plus commun, banal et quotidien »⁴²¹.

⁴¹⁷ Voir dossier sur Mendelssohn sur le site de Crescendo Magazine. <https://www.crescendo-magazine.be/dossier-mendelssohn-v-la-musique-pour-piano/>

⁴¹⁸ Irena Poniatowska, « Lumières et décadence de la musique de salon au XIX^e siècle », in Elisabeth Zapolska (dir.), *Actes du 2^{ème} colloque international Maria Szymanowska et son temps*, Varsovie-Paris, Annales de l'Académie Polonaise des sciences, 2014, volume 16, p. 92. Consultation sur le site de l'Académie polonaise des sciences en avril 2018, <https://paris.pan.pl/fr/project/annales-vol-16/>

⁴¹⁹ *Idem.*

⁴²⁰ *Idem.*

⁴²¹ *Idem.*

Il y a ainsi cette contradiction au sein des salons, laquelle s'exprime entre une scission chaque fois plus grande entre une musique « savante » réservée à un certain public et une musique populaire, jugée déjà comme commerciale.

L'historienne Sylvie Leterrier évoque, quant à elle, une « ligne de démarcation » qui, au fil du XIX^e siècle, marque une nette coupure entre la musique professionnelle et la musique amateur :

« La professionnalisation des musiciens alla de pair avec la promotion d'un art d'autant plus « élevé » qu'il exigeait de savantes études, et se coupait du profane. Enfin, les logiques commerciales imposèrent « la loi du marché » dans le domaine de l'art comme ailleurs »⁴²².

Il s'agit, pour aller plus loin, de bien comprendre comment la séparation qui se met en place entre la musique dite « savante » et la musique populaire s'approfondit. Les deux types de musique ont pu évoluer un temps dans des cadres similaires mais, au cours du XIX^e siècle, la séparation devient plus nette. La notion de « public » se vulgarise alors que dans le même temps les lieux de réception s'adaptent aux nouveautés musicales. Des guinguettes aux goguettes, du café-concert au cabaret, le public se structure. Celui des concerts aussi, en particulier celui de la « musique classique » qui fait appel à une certaine élite ainsi qu'à certains codes.

La danse est l'autre élément à prendre en compte à l'heure de déterminer quels sont les genres en présence dans le salon. On distingue à cet égard deux grandes périodes qui marquent une scission entre les deux formes politiques que sont l'Ancien Régime et la République.

De la Belle Danse à la contredanse

La danse a elle aussi évolué entre la période de l'Ancien Régime et la période post-révolutionnaire. En effet, on parlait alors de la Belle Danse, en faisant référence à la noblesse et à une esthétique propre à la Cour de Louis XIV. Cette manière de vivre la danse allie grâce, respect des convenances et codes. Les danses qui la caractérisent présentent deux formes chorégraphiques : l'une constituée de sauts, l'autre de glissés et de pas serrés. Cette Belle Danse trouve son meilleur espace de représentation dans le ballet. Tout réside dans les gestes, avec une maîtrise du poignet et le frôlement des mains dans le cas des rencontres entre couples. Les danses-phares de cette époque sont ainsi la sarabande, la chaconne, la musette, l'allemande, la

⁴²² Sylvie Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du « peuple » au « public », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, numéro 19, 1999, p. 8. Consulté sur le site Open Edition en avril 2018 <https://journals.openedition.org/rh19/157?amp%3Bid=157&lang=en>

gaillarde, la bourrée, le rigaudon, la passacaille, la gavotte, le menuet et, enfin, la contredanse. Ces danses viennent de contrées européennes diverses, parfois de classes inférieures, populaires et/ou paysannes, et ont été réadaptées pour le cadre de la Cour, à l'instar du menuet originaire de Poitou. La plupart de ces danses faisaient partie de la suite de danses baroques, qui est un enchaînement de danses qui sont aussi les prémices des mouvements de formes classiques⁴²³. Le menuet va, par exemple, peu à peu supplanter l'ensemble des danses et devenir la danse à la mode qui connaîtra son apogée dans le courant du XVIII^e siècle. La fin de ce siècle marque aussi la fin de la Belle Danse, le contexte était alors caractérisé par un cérémonial qui se voulait porté par des codes, que ce soit l'ordre d'entrée ou l'ordre des danses, et tout cela sous la direction d'un maître de cérémonie.

« Autrefois le plaisir de la danse était affaibli par une autre espèce d'amour-propre qui avait fait inventer un cérémonial pour tous les bals particuliers. Il fallait une grande méthode et même des recherches pour arrêter par qui le bal devait être ouvert, et dans quel ordre chaque invité devait danser son premier menuet. Il y avait un maître de cérémonie, quelques fois même plusieurs (...) »⁴²⁴.

Resté un temps le genre par excellence, celui qui fermait les bals ou les ouvrait, le menuet sera par la suite, après l'avoir côtoyé, remplacé par la contredanse.

« Plus tard, la belle Danse disparue ou réduite au seul menuet, la contredanse voit grandir, avec la considération qu'on lui accorde, l'exigence qu'on porte à la qualité de ses dessins. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle surtout, l'art de la figure, l'abondance de ses ressources, l'ingéniosité de ses agencements, s'élèvent à un niveau sans précédent. Enfin, aux premières années de la République et de l'Empire, quand le danseur de salon, dédaigneux de la figure, rivalise de savoirs et de prouesses techniques avec le danseur de théâtre, c'est encore la contredanse, sous les traits nouveaux du quadrille français, qui se montre propre à faire valoir, dans ces trajets simples, rectilignes, désormais figés, l'éblouissante virtuosité technique d'un Vestris ou d'un Trémitz. Au total, ces renouvellements auront assuré à la contredanse, de la cour du Roi-Soleil à la monarchie de Juillet, une faveur ininterrompue »⁴²⁵.

Le menuet et la contredanse étaient donc des genres-phares du XVIII^e siècle en Europe :

« Si l'on devait caractériser chaque siècle par la danse où il s'est complu et reconnu, le XVIII^e siècle serait, inséparablement celui de la contredanse et du menuet. Chacune des deux sortes de danses a ses prestiges. Chacune reflète des traits essentiels de son temps. L'une – le menuet–

⁴²³ Le Mouvement est la vitesse d'un morceau de musique (= tempo). Les différentes parties de genres musicaux, tels que le Concerto ou la Symphonie, se distinguent par leur vitesse. On parle alors de mouvement.

⁴²⁴ Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry, *De la Danse*, Bodoni, 1801. Library of Congress : <https://www.loc.gov/resource/musdi.221.0/?sp=4>, site consulté le 03 juillet 2018, p. 25.

⁴²⁵ Jean-Michel Guilcher, *La contredanse - Un tournant dans l'histoire française de la danse* (Collection Territoire de la danse), Bruxelles, Éditions Complexe et Centre national de danse, 2003, 1969 (1), p. 11-12 (Préface de Yves Guilcher).

prolonge une esthétique déjà ancienne, quitte à masquer toujours davantage sous une grâce étudiée la majestueuse rigueur qu'elle tient de ses commencements. L'autre – la contredanse – respire un esprit nouveau. Elle est jeu, liberté, familiarité et caprice. Le menuet, avec l'ordre classique, va lentement vers sa fin. La contredanse détenue la veille par une coterie d'avant-garde, commence la conquête de la société française tout entière »⁴²⁶.

Les Îles ne dérogent pas à la règle portée par le phénomène de la mode. La révolution haïtienne va d'ailleurs grandement participer au déplacement de ces danses :

« Avant l'arrivée des Français, le menuet était dansé seulement dans un cercle très restreint de l'aristocratie cubaine. Maintenant, les fugitifs le popularisaient, et ils introduisaient, de plus, la gavotte, le passe-pied et, surtout, la contredanse. Le fait est d'une importance capitale pour l'histoire de la musique cubaine, car la contredanse française fut adoptée dans l'île avec une rapidité inouïe (...) »⁴²⁷.

Dans les Îles, les diverses danses de la Belle Danse seront aussi exploitées et les premières transformations donneront lieu à la cristallisation de nouveaux genres comme le fandango et le menuet-congo.

« Dépossédés de leurs propriétés, les Français émigrés se dédièrent, entre autres choses, à donner des cours de français, de musique et de danse, et d'organiser des valse. La contredanse espagnole que l'on jouait à Cuba reçut alors des influences du style franco-antillais, comme son menuet-congo, danse créole qui se dansait comme le menuet, mais au lieu du rythme ternaire caractéristique, elle utilisait la mesure en 2/4, plus de gout africain (...) L'influence française à Cuba arriva aussi par le biais de la Louisiane, région étendue située à l'ouest du fleuve Mississippi, qui fut cédée à l'Espagne par la France dans le traité de Paris en 1763 »⁴²⁸.

Il est cependant important de signaler que le fandango est un sujet à discussions, car si certains considèrent qu'il est originaire de l'Espagne, plus précisément d'Andalousie, avec une influence des cultures méditerranéennes, voire africaines, d'autres pensent qu'il provient directement des Amériques. D'autres encore parlent de genres qu'ils qualifient de « ida y vuelta », autrement dit d'« aller-retour », c'est-à-dire de genres qui ont été présents des deux

⁴²⁶ *Op. cit.*, p. 19.

⁴²⁷ *La musique à Cuba, op. cit.*, p. 116-117.

⁴²⁸ «Desposeídos de sus propiedades, los franceses emigrados se dedicaron, entre otras cosas, a dar clases de francés, de música y de danza, y a organizar bailes. La contradanza española que se tocaba en Cuba recibió entonces influencias del estilo franco-antillano, como su menuet-congo, danza criolla que se bailaba como el minueto, pero en vez del ritmo ternario característico, usaba un compás de 2/4, más del gusto africano (...). La influencia francesa en Cuba también llegó a través de la Luisiana, extensa región situada al oeste del río Misisipi, que fue cedida a España por Francia en el Tratado de París de 1763 (...). Juan José Prat Ferrer, *Música cubana de salón del siglo XIX*, Clásicos tropicales, IE Universidad Segovia, 2015. Fundación Joaquín Díaz, 2016, p. 8. Publication digitale consultée le 11.10.2018,

http://archivos.funjdiaz.net/digitales/pratferrer/jjpf2016_clasicos_tropicales.pdf

Ethel PETIT | Thèse de doctorat | Université de Limoges | 2022

Licence CC BY-NC-ND 3.0

côtés de l'Atlantique et se sont donc nourris de ces contacts de cultures répétés. Alejo Carpentier explique ainsi :

« Il est un fait certain : les danses primitives apportées de la Péninsule acquéraient une nouvelle physionomie en Amérique, quand elles rentraient en contact avec le Noir et le Métis. Modifiées dans le tempo, dans les mouvements, enrichies de gestes et de figures d'origine africaine, elles faisaient habituellement le voyage inverse, et revenaient au point de départ avec des caractères de nouveauté »⁴²⁹.

Les diverses danses citées précédemment ont été le reflet de l'Ancien Régime avec une certaine persistance dans les îles probablement due au décalage existant entre les pratiques européennes et leurs transferts dans les colonies. De même, de l'Espagne à Cuba arrivaient des danses de manière continue. Maria Teresa Linares indiquait déjà à ce propos :

« Les antécédents hispaniques étaient présents dans notre musique. Plusieurs formes de zapateados d'origine espagnole donnent lieu à Cuba, Porto Rico, Saint-Domingue, Mexique, Argentine et Chili des danses comme les zapateos, zamacuecas, joropos jarabe, etc., dont les antécédents purent être des boleras, polos et gaditanes, dansés aussi bien par les blancs que par les mulâtres ou les noirs, rythmes et zapateados qui étaient originaires de n'importe quelle partie de l'Espagne »⁴³⁰.

Pourtant, une nouvelle forme de pratique des danses vient bouleverser l'hégémonie de celles-ci, à savoir : la danse de couple enlacés.

Les danses au XIX^e siècle : une nouvelle dimension du couple

La République est synonyme d'une nouvelle liberté acquise en opposition avec les codes de l'Ancien Régime. Les danses qui évoluent tout au long du XIX^e siècle sont le reflet de cette nouvelle liberté caractérisée par la rupture avec les anciens codes. Les danses de la Belle époque privilégiaient un déplacement des personnes en ronde ou en chaîne. Il s'agissait alors de groupes de couples évoluant ensemble, les couples se croisant, se frôlant et s'interchangeant aussi. Par la suite, la danse est axée sur l'échange entre deux danseurs, enlacés, qui évoluent dans la salle de bal de manière indépendante. Les danses, de plus en plus performantes, sont pour la plupart

⁴²⁹ *La musique à Cuba, op. cit.*, p. 60.

⁴³⁰ «Los antecedentes hispánicos están presentes en nuestra música. Distintas formas de zapateados de origen español dan lugar en Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, México, Argentina y Chile a danzas como los *zapateos*, *zamacuecas*, *joropos*, *jarabes*, etc., cuyos antecedentes pudieron ser las *boleras*, *polos* y *gaditanas*, bailadas igual por blancos que por mulatos o negros; ritmos y zapateados que eran originarios de cualquier parte de España», María Teresa Linares, *La música y el pueblo*, Editorial Pueblo y educación, La Havane, 1974 (1), 1979, p. 18.

originaires des pays d'Europe centrale comme la polka tchèque, la mazurka polonaise et la valse autrichienne. Ces diverses danses auront un succès qui ira au-delà de l'Europe puisqu'elles seront largement exploitées dans les Amériques.

Toute cette évolution de la danse a été portée jusqu'aux Amériques. La reproduction des pratiques culturelles européennes s'est avérée systématique dans les premiers temps de la colonisation. Il n'empêche que le XIX^e siècle marque un tournant dans ces pratiques. Au fur et à mesure que l'ordre social se transforme, on note que non seulement les nouvelles classes bourgeoise et moyenne se structurent, mais surtout que l'ascension économique de personnes de couleur après les diverses abolitions et/ou indépendances introduit un changement qu'il convient de prendre en compte dans les évolutions musicales dans la Caraïbe.

II.1. Typologies des danses et musiques aux Antilles franco-créolophones et à Cuba au XIX^e siècle

La présentation de l'évolution de la pratique du salon est nécessaire pour comprendre comment elle s'est installée et adaptée à la réalité caribéenne. Aborder le cas de quelques musiciens, compositeurs et interprètes en activité dans les îles hispanophones et franco-créolophones a été pour moi une façon de rendre compte de certaines pratiques musicales au XIX^e siècle. Nier ces pratiques ou tenter de dissimuler cette réalité pour peu qu'elles ne correspondent pas ou plus aux attentes « nationalistes » passées et actuelles serait, à mon sens, une façon à la fois d'occulter la richesse des cultures créoles et perdre des processus de co-pénétrations, essentiels pour la compréhension des musiques caribéennes actuelles.

Concernant les Îles franco-créolophones, il convient de souligner la volonté de parvenir à l'instruction et d'acquérir des droits civiques, et ce d'abord pour les personnes de couleur libres, puis pour les affranchis, et enfin pour les libérés après les récentes abolitions. Les pratiques d'origine africaine se maintiennent, mais dans le désir de recréer tout en imitant ce qui se fait en France. Transparaît dès lors une volonté première d'être reconnus en tant que Français. De plus, la mondialisation qui commence à s'organiser durant la même période et l'industrialisation qui l'accompagne reconfigurent durablement le fonctionnement de l'économie caribéenne et sa dépendance vis-à-vis de ses métropoles.

Les musiques et les danses dans la Caraïbe sont diverses parce que les vagues migratoires ont été nombreuses, qu'elles soient européenne, asiatique ou africaine. Il convient de ne pas oublier le substrat amérindien même si son impact a pu être moindre dans ces musiques.

Il s'agira dès lors de montrer combien, au sein du salon, la première pratique a été celle de la reproduction, avant que ne viennent se greffer d'autres pratiques, extérieures au cadre du salon, et par extension aux classes privilégiées qui en étaient, au début, les principales instigatrices.

Les différents genres européens ont donc évolué dans les Îles, même s'ils ont pu connaître un certain décalage dans le temps quant à leur diffusion, compte tenu de la situation propre à chaque territoire, mais aussi et surtout du fait du nécessaire temps d'adaptation dans ces nouvelles contrées. Des genres se sont alors côtoyés. Je chercherai à mettre en valeur ces nouveaux genres, propres à ces territoires insulaires, et à les classer en fonction de leur lieu d'origine, de leur cadre d'exploitation et des instruments employés. Quand les similitudes sont nombreuses et que l'on peut ainsi les regrouper en fonction de critères spécifiques, je parlerai à ce propos de complexe générique.

II.1.1. Le complexe générique : une proposition de classification cubaine

Les genres musicaux⁴³¹ sont divers. On peut trouver parmi eux des similitudes ou des différences. Le fait de les regrouper pour mieux les caractériser permet alors de mieux comprendre leur origine, leur diffusion et les variantes qui en découlent.

Dans la musicologie cubaine, une classification des genres musicaux de la musique cubaine a déjà été proposée et comprend plusieurs étapes qu'il me semble important de rappeler afin de rendre compte du processus de créolisation en marche.

II.1.1.1. D'Argeliers León à Olavo Alén

Le musicologue Argeliers León a en effet proposé, en s'appuyant sur la classification des genres de l'Argentin Carlos Vega, de grandes unités organiques, portant les appellations suivantes : *cancionero colonial temprano*, *cancionero ternario caribeano*, *cancionero afroïde*, *cancionero colonial burgués*, *cancionero du son*, *cancionero criollo burgués* et *cancionero comercial contemporáneo*⁴³². Ces éléments sont transcrits dans son livre *Marco de referencia para el estudio del folklor musical en el Caribe* paru en 1971⁴³³. Ce sont les chansonniers⁴³⁴ coloniaux, précoces et bourgeois, ainsi que les chansonniers créoles bourgeois qui sont concernés par cette musique de salon. D'ailleurs, la biguine, nommée par Argeliers León, *beguin*, est signalée dans le chansonnier créole bourgeois⁴³⁵. En 1974, ce musicologue cubain fait pourtant le choix de séparer la musique cubaine en diverses catégories à travers les chapitres suivants de son livre *Del canto y el tiempo*, ouvrage fondamental pour la musicologie cubaine :

⁴³¹ Selon le *Larousse* un genre musical est un « ensemble de formes de même caractère, réunies par leur destination (exemple musique de chambre) ou par leur fonction (exemple musique sacrée) ».

⁴³² « Chansonnier colonial précoce, chansonnier ternaire caribéen, chansonnier afroïde, chansonnier colonial bourgeois, chansonnier du son, chansonnier créole bourgeois et chansonnier commercial contemporain », Zoila Gómez García, Victoria Eli Rodríguez, *Música latinoamericana y caribeña*, La Havane, Editorial Pueblo y educación, 1995.

⁴³³ Argeliers León, *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe*, brochure publiée par le Centre d'investigation et de développement de la musique cubaine (CIDMUC), La Havane, 1982. Document inaccessible, mais cité dans l'ouvrage précédent.

⁴³⁴ Chansonnier (*Larousse*) : Recueil de chansons manuscrites (en particulier du Moyen-Âge) ou imprimées.

⁴³⁵ Voir les tableaux de classification d'Argeliers León en Annexe 1.

- La musique yoruba
- La musique bantoue
- La musique abakua
- La musique guajira (paysanne)
- Le son
- La rumba
- La guaracha
- La chanson et le boléro
- La musique instrumentale
- De la contradanza au danzón, au chachachá
- Vers le présent, dans le présent⁴³⁶.

Argeliers León a donc décidé de distinguer les musiques d'origine africaine par ethnie et de nommer dès lors les différents genres de manière indépendante. Pourtant, il allie la chanson avec le boléro, tandis que dans le cas de la contredanza, il présente un processus qui la mène au *chachachá* en passant par le *danzón*⁴³⁷.

Son élève Olavo Alén, en partant de cet aspect, a décidé de développer cette réflexion de la caractérisation des genres musicaux cubains. Il utilise alors l'expression « complexe générique » qui me semble bien rendre compte des interrelations entre un ensemble de paramètres qu'il présente comme suit :

« (...) actuellement, on peut parler de cinq grands groupes que nous appellerons complexes génériques, dans le présent travail, étant donné que ceux-ci ont intégrés, non pas un, mais plusieurs genres musicaux communs, pour déterminer un comportement ou une attitude musicale spécifique où non seulement le genre comme tel intervient, mais en plus le style, les instruments et les formations musicales »⁴³⁸.

⁴³⁶Argeliers León, *Del canto y el tiempo* (Colección música), La Havane, Editorial Pueblo y educación, 1981 (1974).

⁴³⁷ Le dernier chapitre est une ouverture sur les pratiques musicales du XX^e siècle.

⁴³⁸ « (...) en la actualidad, podemos hablar de cinco grandes grupos a los cuales llamaremos en el presente trabajo complejos genéricos, ya que estos integraron, no uno, sino varios géneros musicales afines, para determinar un comportamiento o una actitud musical específica donde no solo el género como tal interviene, sino además el

Il propose par la suite une classification autour de six catégories :

- Son,
- Rumba,
- Canción cubana (chanson cubaine),
- Danzón,
- Punto guajiro,
- Musique afro-cubaine.

Ce musicologue a donc fait le choix de rassembler toutes les musiques d'origine africaine sous la dénomination commune « musique afro-cubaine ». Il retient ainsi un complexe, c'est-à-dire un ensemble de genres musicaux regroupés en fonction de critères spécifiques, pour la chanson cubaine et un autre complexe pour le danzón qui engloberait pour sa part les musiques qui en dérivent, mais aussi celles provenant de la contradanza.

II.1.1.2. Danses et chansons selon Armando Rodriguez Ruidíaz

De son côté, Armando Rodriguez Ruidíaz, pour aborder une classification des genres musicaux cubains, propose tout d'abord une analyse de la production de la musique populaire en relation avec l'île de Cuba, en la répartissant respectivement en cinq groupes :

1. *La musique créée à Cuba par des individus natifs de l'île et dont les éléments sont identifiés comme une production nationale cubaine, autochtone.*
2. *La musique créée à Cuba par des Natifs de l'île, mais qui n'inclut aucun élément identifié comme une production nationale cubaine.*
3. *La musique créée à Cuba par des individus natifs de l'île dont les éléments proviennent d'autres cultures.*

estilo, los instrumentos y las agrupaciones musicales», Olavo Alén, «Conformación générica de la música cubana» in Revue *Universidad de la Habana*, n° 227, La Havane, Ministère de la Culture, Janvier-avril 1986, p. 192.

4. *La musique créée à Cuba par des individus non natifs de l'île, mais incluant des éléments identifiés comme une production nationale cubaine.*
5. *La musique créée par des individus qui ne sont pas nés dans l'île et qui n'inclut aucun élément identifié comme étant une production nationale⁴³⁹.*

À partir de cette catégorisation, Rodriguez Ruidíaz centre sa réflexion sur les œuvres composées à Cuba ou en dehors de Cuba, et ce par des compositeurs cubains ou étrangers, et qui montrent des caractéristiques structurelles qui les identifient en tant que musiques populaires cubaines autochtones.

Il propose alors de retenir trois groupes :

- *Les **chansons dansantes** : punto guajiro, zapateo, guaracha cubaine, rumba rurale, rumba urbaine, conga de carnaval, son, danzonete, rumba de salon, conga de salon, boléro dansant, son montuno, mambo, chachachá, songo et timba,*
- *Les **danses** : contradanza cubaine, danza, danzón et danzón-mambo,*
- *Les **chansons** : habanera, boléro cubain, guajira, clave, criolla, tango-congo, pregón, ainsi que des genres hybrides tels la guaracha-son, guajira-son, bolero-son, lamento-son, criolla-bolero, bolero-danzón, canción-habanera et canción-bolero⁴⁴⁰.*

En tentant de déterminer les origines de la musique populaire cubaine, Armando Rodriguez Ruidíaz analyse les musiques et les danses d'origine européenne qui arrivèrent dans l'île. En plus de la musique religieuse, il relève des types de musiques aussi bien raffinées que populaires. Ce musicologue considère que ces musiques prennent toutes appui sur deux formes européennes ; l'une découle des danses qui se diffusent en Europe, comme la pavane, la courante, la saltarelle, la gaillarde et allemande et l'autre est constituée de la sarabande, la chaconne, les canaries, le zambapalo, le retambico et le gurumbé.

⁴³⁹ Armando Rodriguez Ruidíaz, *La metodología de los «Complejos Genéricos» y el análisis de la música popular cubana autóctona*, academia.edu, 2017, p. 5. Site consulté le 10 mai 2020 https://www.academia.edu/31616832/La_metodolog%C3%ADa_de_los_Complejos_Gen%C3%A9ricos_y_el_an%C3%A1lisis_de_la_m%C3%BAsica_popular_cubana_aut%C3%B3ctona?auto=download&email_work_card=download-paper

⁴⁴⁰ *Op. cit.*, p. 8-9.

Dans la première catégorie, l'accentuation sur le premier temps de la mesure est l'élément retenu pour caractériser la plupart des cas évoqués. Dans la deuxième forme, on trouve un rythme particulier dénommé hémiole⁴⁴¹ ou sesquialtère, que l'auteur définit comme « l'alternance ou superposition de groupes de sons d'accentuation binaire et ternaire et de durée égale, ou comme l'exécution, consécutive ou simultanée d'une mesure en 6/8 et une autre en 3/4, ou vice versa »⁴⁴². Rodriguez Ruidíaz souligne alors qu'il s'agit d'un rythme africain, et qu'il était présent en Espagne, vu son passé de Conquête⁴⁴³, certainement compte tenu de l'invasion des Maures, soit depuis bien avant la conquête du Nouveau monde. Il souligne combien la population cubaine, toutes origines ethniques confondues, allait largement se l'approprier.

II.1.1.3. Les complexes génériques de Gómez et Ely

La classification proposée par Zoila Gómez García et Victoria Eli Rodríguez, dans leur livre *Música latinoamericana y caribeña*, prend directement appui sur des recherches précédentes principalement liées au continent latino-américain. En partant des propositions des théories de Carlos Vega, Nicolas Slominsky, Luis Felipe Ramón y Rivera, Argeliers León et Leonardo Acosta⁴⁴⁴, ces deux musicologues présentent huit grands complexes⁴⁴⁵ relatifs à la musique folklorico-populaire latino-américaine et caribéenne, à savoir :

- *Le complexe du huayno*
- *Le complexe de la zamacueca*
- *Le complexe du punto*
- *Le complexe de la contradanza ternaire et de la valse*

⁴⁴¹ Hémiole : Inversion d'une structure ternaire dans une structure binaire, et inversement.

⁴⁴² *Op. cit.*, p. 6

⁴⁴³ Pour la présence noire en Espagne, voir par exemple les travaux de Jean-Pierre Tardieu comme *Le destin des noirs aux Indes de Castille – XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, L'Harmattan (Racines du présent), 1985 ou encore la thèse de Cécile Elisabeth, *L'image de l'homme noir dans l'art de l'Espagne et de ses vice-royautés du XV^e au XVIII^e siècle – Iconographie et références littéraires* (1997), Musée régional d'histoire et d'ethnographie, Fort-de-France, Martinique.

⁴⁴⁴ Voir les tableaux comparatifs des caractéristiques de ces différentes catégories en Annexe 2.

⁴⁴⁵ Zoila Gómez García, Victoria Eli Rodríguez, *Música latinoamericana y caribeña*, La Havane, Editorial Pueblo y educación, 1995.

- *Le complexe de la contradanza binaire*
- *Le complexe de la samba et de la rumba*
- *Le complexe du son caribéen*
- *Le complexe de la chanson.*

Ces complexes prennent appui sur les similitudes entre les différents genres présents en Amérique latine et dans la Caraïbe. Pour les genres concernés par mon étude, ce sont les complexes de la contradanza ternaire et de la valse, de la contradanza binaire, du son et de la chanson qui sont directement exploités.

Les deux musicologues Gómez et Ely présentent le complexe de la contradanza ternaire et de la valse⁴⁴⁶ comme l'ensemble regroupant les danses de salon du XVIII^e et XIX^e siècles, pratiquées dans tous les pays d'Amérique latine. Prenant origine dans la contredanse, ces danses culminent en quelque sorte dans la valse, soient deux danses « transculturées » sur le sol américain. La transformation qui en résulte, selon ces musicologues, est le passage du ternaire au binaire. Dans ce complexe, on retrouve aussi la mazurka et la valse. Les dérivés de ces danses que rencontrent les spécialistes sont l'utilisation de la guitare et du piano comme accompagnant, l'alternance de mouvement lents et vifs, la prédominance du mode majeur et les couples interdépendants qui deviennent indépendants (mais en chaînes ou rondes), puis libres et enlacés.

Le complexe de la contredanse binaire⁴⁴⁷ est composé pour sa part de la polka, de la contradanza, de la danza et du danzón (les autres danses sont originaires d'Amérique latine ou du siècle suivant). Ces deux musicologues, qui utilisent aussi le terme « criollo », indiquent que ce complexe est l'un des plus importants et décisifs du répertoire de musique de danse latino-américaine et caribéenne⁴⁴⁸. Il se retrouve principalement dans le salon de danse, mais n'exclut pas l'emploi de textes, qui transparait alors dans certains cas comme de la danse associée au chant. De mesure binaire, on y retrouve des groupes rythmiques syncopés. C'est l'emploi du cinquillo qui est caractéristique de ces genres dans le cas de la musique cubaine, ainsi que celui du rythme du tango ou de la habanera, présents dans différents genres, qui le rapproche de celui du tresillo.

⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 176.

⁴⁴⁷ *Op. cit.*, p. 195.

⁴⁴⁸ *Idem.*

Le rythme en est donc un élément primordial. La mesure en 2/4 est la plus fréquente, quoique l'on puisse trouver aussi du 6/8, et même du 4/4 ou du 4/8. Les formations instrumentales y sont aussi diverses que le permettent le lieu ou la situation, à l'image du salon. Celles-ci dépendront de l'époque où elles sont employées (orchestres de vent tirés des fanfares militaires, piano, jazz band...). Les danses se structurent de ce fait soit autour des figures avec des maîtres de danse, soit avec des couples enlacés. Ce sont les accords de I-IV-V, ainsi que la septième de dominante qui sont employés en priorité. Cette musique a servi de base à la musique de concert et a permis une plus large complexité dans la création musicale.

Le complexe du son⁴⁴⁹ est constitué, entre autres genres, de la guaracha et du merengue. De mesure en 2/4, la structure refrain-couplet est appuyée par l'échange entre solo et chœur. Le refrain, constitué de phrases simples et brèves, est très récurrent, tandis que les couplets, en général des vers octosyllabiques, ont une fonction descriptive et d'improvisation. Les textes évoquent des thèmes quotidiens imprégnés de jovialité, avec des aspects populaires satiriques. De tonalités très souvent majeures, ce sont les degrés I-V-V qui constituent les progressions d'accords. Selon les spécialistes Gómez García et Ely, on y relève clairement les antécédents africains métissés avec les apports hispaniques et avec, dans certains cas, des éléments amérindiens. Ces éléments amérindiens peuvent transparaître avec l'utilisation par exemple d'instruments comme les maracas.

Enfin, le complexe de la chanson semble englober une large partie des genres musicaux créoles. On y retrouve respectivement : la habanera, la guajira, la clave, la criolla et le bolero. C'est un complexe qui, comme son nom l'indique, est essentiellement constitué de pièces prévues pour être chantées. De fait, c'est la combinaison tripartite musique-texte-contenu idéo-esthétique⁴⁵⁰ qui caractérise ce complexe. En effet, ces trois éléments sont indissociables l'un de l'autre. Je m'emploierai à le vérifier par la suite dans l'analyse des œuvres du corpus.

⁴⁴⁹ *Op. cit.*, p. 234.

⁴⁵⁰ Le terme « ideo-estético » est fortement employé à Cuba et fait référence à une idéologie-esthétique, ce qui en ferait, selon moi, une esthétique consciente et assumée. Les chercheurs Ana Caballero Leyva, Osniel Echevarría Ramírez et Yerenis Sarahis Tamayo Rodríguez parlent de lien dialectique qui s'exprime dans cette relation idéologie-esthétique et qui s'inverse dans la réalisation de la *praxis*. «La Formación ideo-estética en la Educación Superior Cubana», p. 4. Article présent sur le site ResearchGate depuis mars 2019, consulté le 30.12.2021. https://www.researchgate.net/publication/331825490_La_formacion_ideoestetica_en_la_Educacion_Superior_cubana

II.1.1.4. Application du complexe générique dans un cas franco-créolophone

Si l'application de cette classification peut être intéressante pour rendre compte des transferts musicaux, c'est-à-dire, des contacts entre pratiques musicales, et des échanges que cela a pu provoquer, j'émetts cependant des réserves sur son opérativité, malgré le fait qu'il y a quelques années⁴⁵¹ cette classification me paraissait tout à fait pertinente.

En effet, dans le cas de la Martinique, il est intéressant de signaler qu'au XX^e siècle, après la Seconde Guerre mondiale, une catégorisation des genres musicaux comme la biguine, la valse et la mazurka, se faisait lors du Concours de la Chanson créole organisée durant la période carnavalesque. Ce concours qui, dans un premier temps, s'appelait « Concours de la plus belle biguine », puis « Concours de la plus belle biguine et de la plus belle Valse » devint par la suite « Concours de la Chanson créole ». La biguine, la valse et la mazurka étaient les différentes catégories de composition offertes au concours.

J'avais proposé dans mon étude de diplôme en 2001 au moins trois complexes génériques concernant la Martinique : le Complexe du *Bèlè*⁴⁵², le Complexe de la *Haute-Taille*⁴⁵³, et enfin, le complexe de la *Chanson créole*⁴⁵⁴, complexe générique regroupant en priorité la biguine, la valse et la mazurka. À ces complexes, j'avais alors ajouté celui du Zouk propre au XX^e siècle.

À travers l'analyse des premières partitions du corpus ressortent des genres musicaux présents dans la musique de salon. En suivant les pistes de réflexion de Zoila Gómez et d'Ely, je constate bien sûr des similitudes entre certains genres. Cependant, les limites restent floues. Aussi, retenir une catégorisation reviendrait, à mon sens, à fermer un phénomène qui, par essence, n'est pas statique. Les lieux changent, l'instrumentation aussi, la musique évolue et se nourrit d'autres influences. Ce sera par exemple le cas de la biguine jazz.

Sans nécessairement m'éloigner du concept de complexe, je considère cependant important de proposer une approche des genres ayant une similitude, quelle que soit l'île d'où ces genres

⁴⁵¹ Comme dans mon mémoire de fin d'étude à Cuba, *Hacia una propuesta para una identidad martiniqueña: el caso de la Chanson créole*, sous la direction de Grisel Hernández, La Havane, Institut Supérieur de l'Art de la Havane, 2001.

⁴⁵² Musique afro-martiniquaise, son origine est clairement africaine par ses pratiques, son organologie, son cadre d'interprétation rural et préservé, mais qui a, malgré tout, souffert des transformations significatives. Par exemple, le tambour bèlè est fabriqué à partir d'un baril de rhum, contrairement aux tambours africains directement creusés dans des troncs d'arbre.

⁴⁵³ Musique euro-martiniquaise descendant de la Contredanse et de ses variantes comme le quadrille, mais essentiellement pratiquée dans les communes rurales.

⁴⁵⁴ Musique euro-martiniquaise urbaine, aussi dérivée de la contredanse et de danses européennes. Elle découle du cadre des salons.

sont originaires. Il y aurait alors, d'une part, la contredanse et ses variantes, les danses originaires d'Europe centrale et les danses et Chansons créoles. Cette approche me semble de surcroît confortée par la lecture du livre, paru en 1847, du maître de danse Cellarius qui présente les danses de salon⁴⁵⁵. Les danses étudiées par le professeur Cellarius (et dont la présence dans la Caraïbe n'est pas remise en question) rejoindraient alors celles propres aux territoires caribéens.

En somme, l'évocation de l'adaptabilité en contexte caribéen de danses telles que la valse, le quadrille, la contredanse, la polka ou encore la mazurka laisse déjà entrevoir une piste de réflexion qui permet d'organiser la recherche dans le sens d'un processus de créolisation fort prégnant au XIX^e siècle. La musique de salon présentée au XIX^e siècle par ses pratiquants européens, professionnels de surcroît, permet d'établir les pratiques musicales telles qu'elles sont reproduites dans un premier temps dans les Îles. L'analyse du parcours des musiciens, des instruments employés et des œuvres composées participent à cette sorte de reconstitution et à la prise en compte d'autres pratiques et à leurs processus d'entremêlement.



Figure 13 : Illustration incluse dans le livre de Cellarius, *La danse des salons*, 1847

⁴⁵⁵ Cellarius, *La danse des salons*, Grenoble, Éditions Jérôme Million (Collection Mémoires du corps), 1993. Réédition du livre de Cellarius originellement publié en 1847. Ce livre s'ouvre avec une présentation de Rémy Hess.

II.1.2. La contredanse et ses variantes

La contredanse, danse sociale à figures, est originaire d'Angleterre et était à l'origine appelée *country dance*. Sa diffusion en France en a permis une réadaptation et c'est cette nouvelle forme qui se diffusa principalement dans les Îles comme le souligne Jean-Michel Guilcher :

« Danse sociale à figures, la contredanse est appelée à transformer profondément, dans toute l'Europe, la pratique récréative de la danse. (...) Peu soucieuse d'étiquette, elle met plusieurs couples (quatre dans la contredanse française, autant qu'on veut dans le longways) sur un pied d'égalité. Les figures qu'elle enchaîne résultent de parcours dont chacun achemine vers une rencontre une relation. (...) Dans une société où tout ce qui donne le ton est de plus en plus parisien, elle va rencontrer la même faveur que le parc anglais, les clubs, les cafés, les journaux, les salons et l'art de la conversation »⁴⁵⁶.

Déjà présente dans les îles franco-créolophones, la contredanse arrive à Cuba par diverses voies, et notamment l'arrivée des colons français d'Haïti et de Louisiane :

« À la fin du XVIII^e siècle apparaissait la contredanse du fait de l'influence française dans les cours espagnoles et l'arrivée des premiers colons français d'Haïti (1791) et de Louisiane. Le journal périodique publié en 1794 un résumé d'un bal officiel qui commence par un menuet et se poursuit avec une contredanse. Dansée avec le menuet, les rigaudons, lanciers et quadrilles dans les grands salons n'offraient pas de commentaires »⁴⁵⁷.

Il est intéressant à relever que, déjà en Europe, la contredanse montre une véritable prédisposition pour la création de genres dérivés. On pourrait même parler à cet égard de variantes. Les similitudes sont présentes autant dans le cadre où l'on retrouve ces danses que dans les figures exploitées. On compte ainsi divers quadrilles, lanciers et cotillons. Les Îles vont les recevoir et les intégrer aisément. Plus qu'une survivance de ces genres musicaux, il y a surtout une recreation qui prend forme et est toujours présente dans la Caraïbe actuelle. La Haute-taille martiniquaise est un exemple de ces variantes durables, à l'image d'autres pratiques similaires dans le reste de la Caraïbe.

⁴⁵⁶ Jean-Michel Guilcher, *La contredanse - Un tournant dans l'histoire française de la danse* (Collection Territoire de la danse), Bruxelles, Éditions Complexe et Centre national de danse, 2003, 1969 (1), p. 11 (Préface d'Yves Guilcher).

⁴⁵⁷ «A finales del siglo XVIII aparecía la contradanza como consecuencia de la influencia francesa en las cortes españolas y la llegada de los primeros colonos franceses de Haití (1791) y Luisiana. El papel periódico, en 1794 publica una reseña de un baile oficial que comienza por un *minué* y continúa con una *contradanza*. Bailada junto con el minué, rigodones, lanceros y cuadrillas en los grandes salones no ofrecía comentarios», María Teresa Linares, *La música y el pueblo*, Editorial Pueblo y educación, La Havane, 1974 (1), 1979, p. 25.

II.1.2.1. Quadrilles et lanciers⁴⁵⁸

Le quadrille est une danse popularisée à la cour de Napoléon I^{er}. Prévus pour un carré constitué de quatre, six ou huit danseurs, cette danse est structurée autour de cinq figures : le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle, la finale. Le lancier est en fait une variante du quadrille. La Haute-taille qui se danse à la Martinique tient son origine du quadrille.

Les *quadrilles* et *lanciers* se sont très bien implantés dans les Îles comme les musicologues Carradano et Eli le signalent :

« Contredanses, quadrille, cotillon et lanciers furent des mots qui servirent à désigner des formes chorégraphiques proches entre elles. La contredanse donna naissance à une variété très diverse de musique dansante dans le salon américain, en même temps qu'elle se constituait comme centre de préférence »⁴⁵⁹.

L'historien Jean Fouchard, quant à lui, les inclut dans le processus menant à la *méringue* :

« Quadrilles et lanciers succédant au menuet avaient précédé la meringue et leurs voltiges et leurs brillantes figures se virent elles aussi bousculées par la mazurka, les contredanses, la polka et la valse. On ne dansait plus à distance. Le cavalier – il faut enfin l'avouer – tenait la danseuse dans ses bras. C'est la grande audace du siècle »⁴⁶⁰.

Déjà, en France, le chorégraphe Jean-Michel Guilcher constate une évolution des danses au milieu du XIX^e siècle, avec la perte de vitesse de certains genres au détriment d'autres. Le quadrille continue de l'emporter même si l'intérêt pour le cotillon croît :

« Dès les premières années de la Restauration, la brillante gavotte est passée de mode. Le boléro, le fandango et les autres « danses de caractère » ne trouvent place qu'en petit comité. La contredanse française ou quadrille fait le fonds du bal. Il s'y ajoute deux ou trois valse dans le cours de la nuit, et, pour finir, une ou deux anglaises ou écossaises. La composition du répertoire change peu jusque vers 1840. Les danses pour couple fermé (valse diverses à trois ou deux temps, mazurka) n'ont encore gagné que peu de terrain. « En 1840 ou 41..., écrira plus tard Brieux Saint-Laurent, le nombre des quadrilles était à celui des valse comme cinq est à un. Très peu de jeunes filles valsaient et beaucoup de femmes mariées s'abstenaient de cette danse (...). Le quadrille demeure la danse principale. On revient même volontiers à sa forme à quatre

⁴⁵⁸ Percy A. Scholes, *Diccionario Oxford de la música*, La Havane, Editorial Pueblo y Educación, 1973 (1^{ère} édition en 1938, traduction de l'édition de 1967).

⁴⁵⁹ «Conradanzas, cuadrilla, cotillón y lanceros fueron palabras que sirvieron para designar formas coreográficas próximas entre sí. La contradanza dio origen a una gama muy diversa de músicaailable en el salón americano, a la vez que se constituyó ella misma como centro de preferencia», Victoria Eli, «Nación e identidad en las canciones y bailes criollos» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, op. cit., vol. 6, p. 104.

⁴⁶⁰ Jean Fouchard, *Regards sur l'histoire*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps (Collection Regards sur le temps passé), 1988, p. 166.

couples. Mais l'intérêt qu'il éveille ne cesse de décroître. Un nouveau venu, le cotillon, voit au contraire grandir son importance. (...) Le trait majeur de cette période paraît être l'appauvrissement accéléré de la technique et la baisse de la qualité d'exécution »⁴⁶¹.

Les danses « anciennes » côtoient donc encore les nouvelles danses. Toutefois, il y a toujours une danse qui semble sortir du lot, celle qui est à la mode du moment et qui supprime les autres. Au milieu du XIX^e siècle, il s'agit du cotillon.

II.1.2.2. Le cotillon

Nouvelle forme de danse, le cotillon supprime assurément chaque fois plus les autres danses. Après que le quadrille a connu de belles années de diffusion, et le lancier à la suite, l'intérêt de la part des danseurs s'amoindrit. C'est le cotillon qui devient désormais la danse à la mode. Cette danse s'avère complexe, en ce qu'elle demande une maîtrise des différentes figures dont certaines peuvent aussi être proposées de manière ponctuelle par le couple meneur. Il n'y avait cependant aucune restriction quant au nombre de danseurs. Ceux-ci suivaient le couple qui dirigeait la danse et choisissait les figures qui allaient être dansées. C'est ce même couple qui finalise le bal.

Le cotillon supprime ainsi le quadrille sans doute, d'une part, parce qu'il permet une plus grande liberté et, d'autre part, parce qu'il semble être un récapitulatif de plusieurs autres danses. En quelque sorte, il prend en charge plusieurs danses, à l'image d'une suite de danses.

Le maître de danse Cellarius détaille le fonctionnement du cotillon :

*« Pour former un cotillon, on doit s'asseoir autour du salon en demi-cercle ou en cercle complet, suivant le nombre de valseurs, en ayant soin de se placer contre les murs, afin de laisser, au milieu de la pièce, le plus vaste espace possible. On se dispose couples par couples, le cavalier ayant toujours sa dame à droite, et sans laisser d'intervalles entre les sièges. Le cavalier qui se lève le premier pour partir prend le titre de **cavalier conducteur** ; la place qu'il occupe avec sa dame représente ce qu'on appelle **la tête du cotillon**. Le cotillon peut se composer de valse seule, de polka ou de mazurka ; il arrive souvent que l'on mêle ces trois danses ensemble, et que l'on passe de l'une à l'autre. (...) L'orchestre doit jouer pendant toute la durée d'un cotillon sans jamais s'arrêter, et ne cesser que lorsqu'il en a reçu l'ordre du cavalier conducteur »⁴⁶².*

⁴⁶¹ *La contredanse - Un tournant dans l'histoire française de la danse, op. cit., p. 179.*

⁴⁶² *La danse des salons, op. cit., p. 132.*

Le chorégraphe Jean-Michel Guilcher souligne lui aussi ce « mixage » – créolisation ? – des danses entre cotillon, valse et polkas⁴⁶³.

Il fait une présentation très détaillée de ce genre qui, selon lui, a largement pris le relais des contredanses dans les salons français durant la seconde moitié du siècle. Celui-ci laissait en effet, je l'ai rappelé, beaucoup plus de liberté et ne requérait pas une grande technicité ; autant d'éléments qui facilitent sa popularisation :

« Longtemps cantonné dans le rôle final amusant et facultatif, le cotillon voit son importance grandir entre 1840 et 1850, quand les contredanses proprement dites passent de mode, quand la valse se généralise, quand les milieux sociaux supérieurs ne veulent plus trouver dans la danse de salon qu'un plaisir sans effort. (...) Pour prendre part à un cotillon il n'est pas nécessaire, comme dans les contredanses proprement dites, de savoir à l'avance de quelles figures il se composera. Il n'est pas nécessaire, même, de les avoir pratiquées. Le cavalier meneur, choisi pour sa compétence en la matière, décide des figures, les démontre, les enseigne, et dirige leur exécution à mesure qu'il en est besoin »⁴⁶⁴.

C'est donc la danse pour couple qui est plébiscitée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il ne s'agit plus d'introduire des hiérarchisations, mais de permettre à tous de se divertir.

Comme l'indique Jean-Michel Guilcher :

« Refermé sur lui-même, le couple danse pour lui seul. L'ordre où se succèdent les danses n'est {pas} plus significatif que leur contenu de mouvement. Le bal ne manifeste plus un accord unanime ; il juxtapose des solitudes »⁴⁶⁵.

Les danses évoluent assurément durant tout le XIX^e siècle. Les contredanses laissent la place à de nouvelles formes qui, dans un premier temps, restent des danses à figures. Pourtant, ces transformations devenant de plus en plus fréquentes, la danse en elle-même commence à subir des transformations durables.

⁴⁶³ *La contredanse – Un tournant dans l'histoire française de la danse, op. cit., p. 179.*

⁴⁶⁴ *Op. cit., p. 186.*

⁴⁶⁵ *Op. cit., p. 180.*



Figure 14 : Illustration incluse dans le livre de Cellarius, *La danse des salons*, 1847.

II.1.2.3. De la contradanza criolla à la danza

Comme vu précédemment, la contredanse est arrivée à Cuba par plusieurs voies et selon divers contextes, que ce soit via la Louisiane ou Haïti, l’empreinte française venant se greffer à la contredanse directement arrivée d’Espagne. C’est ainsi que les transferts opèrent et que le début du siècle voit apparaître une nouvelle forme de contredanse présentée comme créole.

« Au début du XIX^e siècle, on notait un changement décisif vers la contredanse créole. Cette créolité était conditionnée par des schémas rythmiques déterminés. L’apparition de San Pascual Bailón se situe en 1803, déjà qualifiée de créole durant le premier quart de siècle la production fut extrêmement importante »⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ «Al inicio del siglo XIX se notaba un cambio decisivo hacia la contradanza criolla. Esta criollez estaba condicionada por determinados esquemas rítmicos. La aparición de San Pascual Bailón se sitúa en 1803, calificada ya como criolla en el primer cuarto de siglo la producción fue numerosísima», María Teresa Linares, *La música y el pueblo, op. cit.*, p. 32.

Même si l'année de parution de cette œuvre est remise en question, il est indéniable que la première moitié du XIX^e siècle voyait apparaître la contredanse créole. Elle fut largement exploitée jusqu'à être remaniée grâce à un pianiste prolifique. Le compositeur Manuel Saumell permet en effet à la contredanse créole d'évoluer vers une contredanse cubaine avec les divers apports d'éléments propres à sa culture hispanique.

La danza prendra alors le relais, partagée entre des microformes et des compositions plus longues et complexes, à l'instar de celle d'Ignacio Cervantes. Ce genre sera aussi présent dans les autres îles hispanophones, en particulier celle de Porto Rico, avec par exemple *Mis amores*⁴⁶⁷ de Simón Madera (1875-1957), composée alors qu'il avait 18 ans.

En somme, la contredanse évolue en terre caribéenne sous diverses formes. Elle connaîtra ainsi une créolisation en Martinique sous le nom de Haute-Taille⁴⁶⁸, largement pratiquée encore au XX^e siècle, dans les communes rurales. Liée au quadrille⁴⁶⁹, la Haute-Taille comporte les cinq figures du quadrille : le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et la finale. Cette danse dispose aussi d'un commandeur qui indique les différents changements de figures et de rythmes. La réjane, quant à elle, vient des *longways* anglais. Le quadrille est assurément un genre très exploité dans la Caraïbe⁴⁷⁰ et qui a subi diverses créolisations, lesquelles lui ont assuré sa pérennité dans ces aires caribéennes.

⁴⁶⁷ « Mis amores » de Simon Madera dans : Pablo Citron, 2020, *Danzas de Puerto Rico- Mis danzas favoritas*, NYC, Golden Records.

⁴⁶⁸ Expression très certainement empruntée à la mode des robes à la grecque entre la période du Directoire et de l'Empire et qui se caractérise par une taille haute sous les seins.

⁴⁶⁹ Voir le Dossier présenté par la musicologue Dominique Cyrille présentant les quadrilles de la Caraïbe : <http://www.lameca.org/publications-numeriques/dossiers-et-articles/les-quadrilles-de-la-caraïbe/> et les différents travaux de David Khatile sur la Haute-Taille comme « La Haute-taille, un paradigme de créolisation » in Gerry L'Étang (coord.), *Archipélies n° 3-4 : De la créolisation culturelle*, offert à Jean-Luc Bonniol, Paris, Éditions Publibook, 2012, p. 191-213.

⁴⁷⁰ La Compagnie *Difé Kako* de Chantal Loïal participe activement à la diffusion de danses afro-antillaises et africaines. Présente à Paris, elle démontre l'importance que le quadrille et la haute-taille continuent d'exercer actuellement. <https://difikako.fr>

II.1.3. Les danses d'Europe centrale

Déjà dans le cas de l'Espagne, il est intéressant de noter que malgré la présence de danses propres au théâtre, les salons de danse recevaient essentiellement les danses à la mode en Europe :

« Mais les salons de danse (qui acquièrent une grande importance après la mort de Fernando VII) accueillent les danses d'origine étrangère, presque toujours européennes : valse, rigodons, polkas, mazurkas, redovas, schottish, etc. Ces rythmes marquèrent le point de départ de nombreuses pièces de chambre et d'œuvres pour piano, répertoire à travers lequel ils arrivèrent dans les salons bourgeois »⁴⁷¹.

Ces danses sont naturellement arrivées dans les Îles. Claude Dauphin signale ainsi :

« À côté de la musique pompeuse des défilés et des parades militaires, les contemporains d'Occide Jeanty prisait aussi des pièces de danse à la mode dans les trois Amériques et en Europe : valse, polkas, mazurkas, gavottes, quadrilles, fox-trot et contre-danses »⁴⁷².

De même, les revues prévues pour les demoiselles cubaines telles que *La moda o Recre Semanal del Bello Sexo* (1829), *Álbum de Damas* (1851), *El Rocío* (1856), *La moda elegante ilustrada* (1863) ou le *Periódico de Señoras y Señoritas* (1863) fournissaient nombre de partitions de ces diverses danses :

« Les revues destinées aux “demoiselles” de la société furent la voie – non exclusive – de diffusion de la musique écrite pour le salon et la tertulia. Les danzas, habaneras, contradanzas, mazurkas, valse et beaucoup d'autres genres pour piano solo et pour le chant avec accompagnement de piano, donnèrent une réponse au désir de nouveauté des dames »⁴⁷³.

Le salon caribéen, tant franco-créolophone qu'hispanophone, côtoie donc des danses originaires de l'Europe centrale. On y dénombre la mazurka, la valse, la polka, ainsi que d'autres danses.

⁴⁷¹ «Pero los salones de bailes (que adquieren gran importancia tras la muerte de Fernando VII) acogieron los bailes de origen extranjero, casi siempre europeo: valse, rigodones, polkas, mazurkas, redovas, schottisch, etc. Estos ritmos de moda marcaron el punto de partida de numerosas piezas de cámara y de obras para piano, repertorio a través del cual llegaron a los salones burgueses», Celsa Alonso, «Música de salón y música de baile» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica, op. cit.*, vol. 5, p. 601.

⁴⁷² Claude Dauphin, *Histoire du style musical d'Haïti, op. cit.*, p. 227.

⁴⁷³ «Las revistas destinadas a «las señoritas» de sociedad fueron la vía – no exclusiva – para la difusión de la música escrita para el salón y la tertulia. Las danzas, habaneras, contradanzas, mazurkas, valse, polkas, y otros muchos géneros para piano solo y para canto con acompañamiento de piano, dieron respuesta al deseo de novedades que mostraban las damas», Clara Meierovich, «Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica, op. cit.*, vol. 6, p. 362.

II.1.3.1. Mazurka

Danse nationale traditionnelle polonaise de mesure ternaire, originaire de la région de Mazurie, avec un accent sur le deuxième temps complété par un appui avec le talon, cette danse circula tout d'abord en Allemagne avant de parvenir à Paris, puis en Angleterre et, enfin, en Amérique. Initialement prévue pour la danse, c'est surtout le pianiste Frédéric Chopin qui participa largement à sa diffusion dans la musique occidentale. La mazurka n'a pas connu le même engouement que la valse ou la polka en Europe. Pourtant, sa présence est attestée dans tous les territoires où étaient interprétées valeses et polkas. Son retentissement sera important aux Antilles françaises, où il se structure autour de deux parties, l'une piquée et l'autre plus lente, nommée « la nuit ». Le rythme saccadé de la mazurka, lié à une danse vive, pourraient expliquer l'engouement qu'il a suscité et son appropriation dans les Îles.

Le maître de danse Cellarius indique que cette danse, dont une partie s'enseigne tandis que l'autre « s'invente, s'improvise dans l'entraînement de l'exécution »⁴⁷⁴, pourrait être considérée comme un art si cela signifiait la diversité et l'imagination, « car il n'y pas de jours où un vrai danseur ne trouve à innover et à inventer, ce que ne saurait comporter un exercice qui ne serait que de pure routine »⁴⁷⁵.

À l'origine polonaise de la mazurka, vient s'ajouter une danse propre aux pays germaniques et qui continue à marquer les esprits jusqu'à nos jours : la valse.

II.1.3.2. Valse

La valse est une danse de mesure ternaire qui est proche de l'ancien ländler allemand. Son existence est attestée dès la fin du XVII^e siècle. Elle fut à la mode à Vienne au début du XVIII^e siècle et parvient en Angleterre à la fin de ce même siècle, parfois marquée par la désapprobation de certains face à une danse où les jeunes filles se retrouvaient dans une position jugée familière avec leurs cavaliers respectifs. Pourtant, les compositeurs s'en emparent, jusqu'à ce qu'elle devienne la danse-phare du siècle suivant.

⁴⁷⁴ *La danse des salons, op.cit.*, p. 97.

⁴⁷⁵ *Op. cit.*, p. 103.

On retiendra ainsi les noms de Strauss, Schubert ou Chopin, mais en sachant que la plupart des compositeurs en ont composé.

Prévue à l'origine pour la danse, elle fut largement présente dans la musique instrumentale ainsi que sous forme de valse-chansons. Cette danse est alors présentée comme l'« une des rares danses à avoir fait se rejoindre musique savante et sensibilité populaire »⁴⁷⁶.

Cellarius propose plusieurs chapitres autour de la pratique de cette danse, en abordant respectivement la valse à deux, trois et cinq temps. Cette dernière aurait été créée par l'un de ces amis : Perrot, à Londres, mais selon ses propres dires elle demeura peu connue à Paris.

L'arrivée de la valse dans les Îles paraît dès lors fort logique, vu l'engouement pour la pratique des danses à la mode dans la Caraïbe. On peut déjà imaginer qu'elle est présente à la Martinique durant la première moitié du XIX^e siècle, car le Béké Dessales y fait référence lors de son voyage en métropole en 1839⁴⁷⁷.

La mazurka polonaise et la valse autrichienne, deux danses de l'Europe centrale, voient une consœur se présenter dans les salons avec le même engouement. Cette fois, elle vient directement de la région de Bohême. Il s'agit de la Polka.

II.1.3.3. Polka

La Polka, originaire de la région de Bohême, date du début du XIX^e siècle. Elle s'est diffusée dans toute l'Europe à partir des années 1840. Dans l'introduction de la réédition du livre de Cellarius, Rémy Hess explique :

« Durant l'hiver 1843-1844, déferle alors sur la France une nouvelle danse, la polka, qui suscite une nouvelle fièvre : « la polkamanie ». Vraisemblablement d'origine paysanne, la polka fut dansée en Bohême (son nom viendrait du tchèque pũlka, moitié). Notée par Neruda, professeur à Prague, elle se révèle d'abord à Baden où elle fait fureur, puis est introduite à Paris par Cellarius. Au niveau du pas, la polka, comme la valse n'est pas difficile. On peut même se demander s'il ne s'agit pas d'une réduction de la valse. Réduction par plusieurs aspects : on passe du trois temps au deux temps, on reste en couple, la musique est plus martelée, la notation du couple est plus saccadée que dans le cas de la valse »⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Éditions Larousse, 2011 (2005), p. 1428.

⁴⁷⁷ Pierre Dessales, *La vie d'un colon à la Martinique, op. cit.*, p. 165.

⁴⁷⁸ *La danse des salons, op.cit.*, p. 13.

De nombreux ouvrages concernant la musique martiniquaise voient en la polka une influence certaine quant à l'origine de la biguine de salon. Le chansonnier et compositeur Fernand Donatien considérait ainsi la biguine comme une polka transformée avec l'introduction de la syncope et l'accélération du tempo⁴⁷⁹. Le musicien Michel Béroard dans son ouvrage *Petite histoire de la musique antillaise* indique pour sa part que c'est l'apport du chant et des rythmes du bèlè à la polka qui amenèrent les musiciens noirs à créer un genre nouveau, classé dans les biguines⁴⁸⁰. La question se pose alors de savoir si la polka aurait pu, à la rencontre de la biguine qu'évoque le commandeur François Marbot⁴⁸¹, participer à la formation d'une biguine créolisée.

Dans le corpus proposé pour cette thèse, on dénombre la polka *Pauvres et pauvres* composée par Occide Jeanty ainsi que l'œuvre de l'éditeur Gla-Bertin, au nom évocateur d'*Antilles-Polka-Souvenirs de la Martinique (1892-1893)*. D'autres compositeurs cités précédemment ont composé des polkas, à l'instar de Louis Moreau Gottschalk⁴⁸² et de Michel Mauléart Monton avec *La Polka des Tailleurs*. Le fait que cette danse ait activement côtoyé la contredanse, le quadrille, la valse et la mazurka, c'est-à-dire des danses qui ont laissé leur empreinte durable dans les musiques caribéennes, invite à s'interroger : la polka se serait-elle de la même façon intégrée aux musiques de la Caraïbe ? Pourquoi n'y a-t-il pas eu dans ce cas permanence de son nom ? La réponse ne serait-elle pas justement présente dans les transferts de la créolisation ?

⁴⁷⁹ Maurice Jallier/ Yollen Lossen, *Musique aux Antilles - Mizik bô kay*, Paris, Éditions caribéennes, 1985, p. 27-28.

⁴⁸⁰ Michel Béroard, *Petite histoire de la musique antillaise*, Fort-de-France, CRDP des Anilles et de la Guyane, 1997, p. 20.

⁴⁸¹ François Marbot, *Les bambous, Fables de la Fontaine travesties*, op. cit. p. 226.

⁴⁸² Louis Moreau Gottschalk, Forest Glade, Polka op. 25 dans Philip Martin, 1999, *Gottschalk-Piano music- 4*, Londres, Hyperion Records Ltd.

II.1.3.4. Autres danses

D'autres danses, parfois sous forme de fusion de deux entités ou en parvenant d'autres pays, voient le jour et intègrent les salles de bal. Ces danses seront, elles aussi, employées aussi bien en tant que danse et pièce instrumentale. Très souvent, l'on retrouve une influence dans les danses précédemment citées, c'est-à-dire qu'aucune danse ne reste totalement pure⁴⁸³. Il y a contact, il y a évolution, il y a nouveauté, autrement dit création de nouvelles danses.

Je retiendrai par exemple le cas de la polka-mazurka, danse ternaire avec un accent sur le troisième temps. Son nom évoque une combinaison de la polka et de la mazurka ; preuve que les genres se rencontrent. Le théoricien de la danse Gustave Desrat la présente comme une « valse qui dérive de la polka, qui s'exécute sur une mesure à trois temps et en répétant presque deux fois le pas de cette danse »⁴⁸⁴.

La rédowa ressemble à la mazurka. Elle est originaire de la région de Bohême et est construite sur une mesure à trois temps. Gustave Desrat la présente comme une danse moderne valsée, qui a été très active entre 1846 et 1851 avant de disparaître, puis tenter une réapparition sous le nom de *boston*, en vain⁴⁸⁵.

Enfin, la scottish, qui, malgré son nom, n'est pas originaire d'Écosse, apparaît en Grande-Bretagne avant de parvenir dans la capitale parisienne, puis se diffuse dans d'autres contrées. Le chorégraphe Gustave Desrat précise qu'elle est dérivée de la polka et qu'il en existe deux origines : la scottish anglaise, où l'on saute en dansant, et la schottich allemande où l'on glisse en valsant⁴⁸⁶.

Les danses originaires d'Europe centrale sont véritablement le reflet des flux existant entre ces pays du continent. La Belle danse se caractérisait déjà par ces contacts de cultures mêlant danses de classes et de régions, voire de pays différents. Il s'agissait alors principalement de danses d'Europe de l'ouest, entre l'Angleterre, la France et l'Espagne, avec quelques incursions de danses allemandes. Il semble y avoir eu un déplacement avec l'arrivée des danses d'Europe

⁴⁸³ Une connaissance approfondie des danses de l'Europe de l'est et de leurs évolutions iraient sans nul doute aussi dans ce sens.

⁴⁸⁴ Gustave Desrat, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1895. <https://archive.org/details/dictionnairede00desruoft/page/n9/mode/2up>

⁴⁸⁵ *Op. cit.*, p. 317-318.

⁴⁸⁶ *Op. cit.*, p. 338-339.

centrale, lequel souligne surtout l'existence d'un esprit consommateur de nouveautés pour ces nouvelles sociétés décimononiques.

Les Créoles sont friands de toutes ces nouveautés européennes qu'ils intègrent à leurs salons. Tout ceci s'ajoute à de nouvelles pratiques musicales propres aux Îles, parfois dénommées déjà à cette époque « créoles ». De nouvelles appellations sont de plus en plus présentes dans ces mêmes salons. Les diverses abolitions participeront d'autant plus à cette dynamique de prise en compte de musiques et de danses nourries de spécificités des régions caribéennes.

De même, le regard des Occidentaux se tourne vers ces musiques exotiques des régions tropicales. L'attrait pour les contrées éloignées, à travers les retours de ceux qui ont visité ces lieux, suscite un véritable intérêt pour les Continentaux.

II.1.4. Danses et Chansons créoles hispanophones et franco-créolophones de la Caraïbe

L'utilisation du terme « créole » ou « criollo/a » a été courant durant le XIX^e siècle dans le domaine musical. Si, dans un premier temps, le lien avec les Colons semble évident en ce qu'ils sont des Créoles de par leur naissance en terres américaines, c'est surtout la différenciation avec les pratiques proprement européennes qui semble assez rapidement être sous-entendue lorsqu'il y a emploi de ce terme. En effet, les nombreuses sources consultées montrent que ce sont les Européens tout d'abord qui en font usage et, par la suite, les Colons eux-mêmes.

Créole sous-entend aussi l'idée d'association entre Europe et Amérique et pourra alors résonner en tant que rappel de métissages :

« Un autre élément important à prendre en compte est le succès de la chanson créole. Le métissage entre la chanson espagnole et la musique créole n'était pas nouveau ; déjà dans les collections de chansons de l'époque de Fernando VII, on incluait des thèmes américains : certaines évoquaient les polyrythmies de la guaracha ou bien de l'air de Guajira (alternance 6/8 et 3/4) et leurs caractéristiques hémioles »⁴⁸⁷.

Je chercherai notamment dans l'étude du corpus retenu à déterminer les caractéristiques du genre musical présenté comme Chanson créole, en m'intéressant tout d'abord à l'apport de

⁴⁸⁷ « Otro elemento importante a tener en cuenta es éxito de la canción criolla. El mestizaje entre la canción española y la música criolla no era nuevo; ya en las colecciones de canciones de la época de Fernando VII se incluían temas americanos: algunas evocaban las poliritmias de la guaracha o bien el aire de guajira (alternancia de 6/8 y 3/4) y sus características hemioles», Celsa Alonso, «La canción lírica» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica, op. cit.*, vol. 5, p. 440.

rythmes spécifiques, qu'ils soient proprement africains ou créés dans ces processus de rencontre entre les peuples. Les rythmes⁴⁸⁸ de cinquillo, quintolet, tresillo, habanera, à la syncope si caractéristique, sont autant de formules s'invitant dans la musique de salon et modifiant les paramètres propres à l'oreille occidentale.

Je n'ai pas pu réaliser l'inventaire complet prévu des partitions présentes à la Bibliothèque Nationale de France. Les difficultés liées à la situation sanitaire ne m'ont pas permis de réaliser cet objectif.

Il importera en tous les cas dans la présente étude de souligner les évolutions des genres musicaux et dansés en terres caribéennes, entre monde hispanophone, avec le cas cubain, et mondes franco-créolophones, à partir des influences africaines que l'on peut y retrouver.

II.1.4.1. Le danzón

La contredanse avait connu une cristallisation qui l'avait menée à plusieurs nouvelles formes en terre cubaine. De la contradanza à la danza, de nouvelles caractéristiques s'intègrent jusqu'à produire un nouveau genre qui va largement se développer dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à savoir : le danzón.

« Bien que la création de danzas et contradanzas parvint à être dans l'île une pratique étendue, cette dernière allait disparaître aux alentours de 1870 alors que s'imposaient d'autres danses et, surtout, avec le danzón qui s'imposait durant le dernier tiers du XIX^e siècle comme une des principales pièces du salon. (voir Carpentier) »⁴⁸⁹.

Le danzón devint durant la seconde moitié du XIX^e siècle un genre-phare qui ne resta pas cantonné à son île d'origine, Cuba, gagnant une partie de l'Amérique hispanique comme le Mexique et qui fut aussi agrémenté de pratiques particulières, comme celles de danser avec des fleurs comme le souligne Victoria Ely :

⁴⁸⁸ Voir les cellules rythmiques présentes dans la musique créole en Annexe 3.

⁴⁸⁹ «Aunque la creación de danzas y contradanzas llegó a ser en la isla una práctica extendida, esta última iría desapareciendo alrededor de 1870 al imponerse otros bailes y, sobre todo, al imponerse el danzón en el último tercio del siglo XIX como una de las principales piezas del salón (note Carpentier)», Consuelo Carradano, «El piano» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 6, *op. cit.*, p. 244.

« Vers 1878, le danzón se dansait en traçant des figures où le couple portait des arcs et des bouquets de fleurs en suivant le rythme de la habanera qui était commun pour l'accompagnement de la contradanza et la danza (...) »⁴⁹⁰.

Concernant ses caractéristiques musicales, c'est sa variété qui semble le plus souvent soulignée ainsi que la primauté donnée désormais au couple dansant :

« La forme binaire héritée de la danza devint un rondo. Le danzón fut plus varié, en incluant des parties contrastantes autant mélodiquement, harmoniquement que dans le timbre – partie de violon, de la clarinette ou de la flûte, en accord avec la composition instrumentale de l'orchestre – qui alternaient avec l'introduction ; en plus la chorégraphie se modifia avec la substitution de la danse de figures par celle du couple enlacé et indépendant »⁴⁹¹.

En somme, cette forme est clairement reconnue comme originalité caribéenne et sa transformation suit une partie des évolutions générales des musiques dansées au XIX^e siècle où le poids du couple (et non plus la réalisation de figures en groupe) l'emporte désormais. La force du danzón est telle qu'il essaime hors de Cuba. On retrouve cette vitalité dans un autre genre comme la habanera.

II.1.4.2. La habanera

Il est intéressant de rappeler la définition proposée au XIX^e siècle par le compositeur et musicologue espagnol Felipe Pedrell pour comprendre l'aura qu'est donné à ce genre musical par un non natif de l'île de Cuba et ainsi appréhender quelque peu la réception de ce type de musique à cette époque. La dimension américaine de musique proprement cubaine est déjà affirmée :

« Habanera (Danse). Elle devrait proprement s'appeler contredanse créole, cette ancienne et typique contredanse de laquelle sortent des modèles si caractéristiques : Saumell, Muños, Estrada, Buelta y Flores, Alarcón et d'autres auteurs connus. La danse Habanera, plutôt contredanse, nous le répétons, compte deux réalisations, chacune de huit mesures en 6/8 (et non

⁴⁹⁰ «Hacia 1878, el danzón se bailaba trazando figuras donde la pareja portaban arcos y ramos de flores siguiendo el ritmo de la habanera que era común para acompañar la contradanza y la danza, (...)», Victoria Ely, «Naciones e identidad en las canciones y bailes criollos» in *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, op. cit., vol. 6, p. 106-107.

⁴⁹¹ «La forma binaria heredada de la danza se convirtió en un rondó. El danzón fue más variado, incluyendo partes contrastantes melódica, armónica y tímbricamente –parte del violín, del clarinete o de la flauta, de acuerdo con la composición instrumental de la orquesta– que alternaban con la introducción; además se modificó la coreografía sustituyendo el baile de figuras por el de la pareja enlazada e independiente», op. cit., p. 107.

en 2/4), qui est précisément la mesure qui s'accommode le mieux à accentuer et marquer son rythme spécial. La contredanse créole est une spécialité typique de la musique cubaine »⁴⁹².

Du point de vue de cet Espagnol, ce genre est une contredanse créole originaire de l'île cubaine. Pourtant, il pourrait s'agir d'un exemple de genre « ida y vuelta », créé à partir de divers allers et retours entre Europe et Caraïbe, car si certes la habanera est présentée comme originaire de Cuba, elle s'est largement diffusée en Espagne au point d'y devenir un genre-phare du XIX^e siècle. Des chansons connurent des succès énormes, à l'instar des « tubes » de Sébastien Iradier ou encore de la habanera de Carmen de Bizet. La habanera a assurément trouvé un nouveau terrain de création en terres européennes, nourri sans doute par l'attrait de son exotisme américain.

Enfin, il me semble nécessaire de rappeler qu'il y a toujours débat quant à l'origine du rythme si caractéristique de la habanera, que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres musiques latino-américaines et caribéennes. Cela ne montre-t-il pas que cette appellation peut être considérée comme une forme d'identification, sans pour autant y voir la revendication d'une origine.

Le musicologue Carlos Sandroni propose ainsi, comme piste de réflexion quant à ce point des origines de la habanera, le fait que la rencontre des deux cultures africaine et européenne aurait provoqué la réinterprétation d'un rythme africain, retranscrit par une oreille occidentale et qui n'aurait pas été reproduit à l'exact, mais aurait subi une transformation⁴⁹³.

Dans le reste de la Caraïbe, notamment franco-créolophone, les musiques évoluent aussi de part et d'autre de l'Atlantique. La popularité de certains genres vus comme propres à ces espaces américains y est aussi frappante.

⁴⁹² «Habanera (Danza). Propiamente debía llamarse contradanza criolla, aquella antigua y típica contradanza de la cual dejaron modelos tan característicos –Saumell, Muñoz, Estrada, Buelta y Flores, Alarcón y otros autores de fama. La danza habanera, mejor dicho, contradanza, repetimos, consta de dos partos cada una de ocho compases de seis por ocho (y no de dos por cuatro), que es precisamente el compás que mejor se acomoda a acentuar y marcar su especialísimo ritmo. La contradanza criolla es una especialidad típica de la música de Cuba», Felipe Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Barcelone, Isidro Torres Oriol, 1894. Site de la Biblioteca digital Hispánica consulté le 04 juillet 2018. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010690&page=1>

⁴⁹³ Carlos Sandroni, « Le *Tresillo* : rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIX^e siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 06 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/675>

II.1.4.3. Du carabinier à la meringue

À Haïti, s'opère également une transformation des genres employés dans les salons. La toute jeune République ne tient pas à reproduire les mêmes danses qu'en Europe, fière de pouvoir marquer sa distanciation vis-à-vis de la culture coloniale⁴⁹⁴. Haïti crée de ce fait ses propres genres, même si le cadre du salon en lui-même n'est pas remis en question. Ainsi, les deux genres-phares du XIX^e y sont le carabinier et la meringue.

Difficile d'oublier toutefois que la République d'Haïti et la République Dominicaine (née le 27 février 1844) partagent une même île... et ont connu des épisodes historiques communs, ce qui facilite certains transferts.

Le musicologue haïtien Claude Dauphin présente d'ailleurs le carabinier comme lié au fandango et aux aléas militaires et politiques entre ces deux jeunes Nations :

« La légende du « carabinier, danse impériale d'Haïti » était née. Visiblement, la Daguilh, danseuse et chorégraphe, connaissait bien le fandango, aux accents voluptueux et passionnés. Ce pas qu'elle esquisse et que des musiciens dominicains s'empressent d'accompagner n'était pas connu du côté haïtien, puisque l'empereur, habitué aux danses françaises, lancier, quadrille et contredanse, est immédiatement séduit par son originalité. La dédiant aux carabins, soldats de la cavalerie, qui l'accompagnaient, il l'appelle « carabinier ». Au moment de partir vers Santo-Domingo, le carabinier, en tant que genre de danse, n'existait donc pas en Haïti. Il est introduit au pays à la suite du revers militaire de Santo-Domingo. Visiblement, il a donc été acquis en sol dominicain. On n'invente pas un style de danse et un genre musical alors que l'armée bat en retraite. La danse et le style musical qui l'accompagne vécurent jusqu'en 1855 sous le nom de carabinier, attribué par Dessalines »⁴⁹⁵.

Ces difficultés politiques jouèrent sans doute dans la place finalement accordée à la meringue plutôt qu'au carabinier. C'est la date de 1855, c'est-à-dire, celle de la troisième (et dernière) invasion de Soulouque⁴⁹⁶ en République Dominicaine, qui est proposée par Claude Dauphin pour exprimer le remplacement du carabinier par la meringue. Il atteste ainsi de l'utilisation de ce terme à cette période.

⁴⁹⁴ Voir Georges Corvington, *Port-au-Prince au cours des ans. La métropole haïtienne du XIX^e siècle, 1804-1888*, Imprimerie Deschamps, 1974.

⁴⁹⁵ Claude Dauphin, *Histoire du style musical d'Haïti*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier (Collection Essai), 2014, p. 158.

⁴⁹⁶ Voir à ce propos Thomas Madiou, *Histoire d'Haïti, 1843-1846*, Tome VIII, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1991. Voir aussi Adam A. Georges, *Une crise haïtienne 1870-1869*, Sylvain Salnave, Prix Deschamps, 1982 et Cl. Moïse, « Constitutions et luttes de pouvoir en Haïti », *La faillite des classes dirigeantes (1804-1915)*, Montréal, CIDHICA, 1988, vol. I et François Elie Dubois, *Précis historique de la Révolution haïtienne de 1843*, Paris, Imprimerie de P. A. Bourdier, 1866.

Le carabinier et la meringue sont donc les deux danses présentes dans les salons haïtiens. Elles sont d'ailleurs le reflet de la nouvelle République et sont clairement conçues comme haïtiennes, comme liées à l'identité en marche de cette jeune Nation.

« Pour situer concrètement l'acquisition de nouvelles danses bourgeoises, il importe de réaliser qu'on ne dansait ni carabinier ni meringue sous le régime colonial français. L'apparition des deux variantes de cette « danse nationale » se confirme seulement après l'Indépendance »⁴⁹⁷.

Pourtant, comme toujours, l'une finit par supplanter l'autre. Il n'empêche que l'on ne peut manquer de relever l'importance accordée à l'association entre chant et danse :

« De la gavotte française, la meringue haïtienne hérita la carrure des phrases : quatre mesures à deux temps qui favorisent la netteté de la cadence, rehaussent sa simplicité mélodique, aiguise le sens des paroles. L'ironie incisive véhiculée par ces phrases ciselées et affûtées peut être redoutable. Les premiers poètes haïtiens, Antoine Dupré (mort en 1816), Jules Milscent (1778-1842) et surtout François Romain Lhérisson (1778-1842), disciple du précédent étaient d'abord des chansonniers « en français et en créole, pleins d'humour » et d'ironie, dont les chansons, en genre de carabinier ou de meringue, finissaient par débouter les politiciens les plus cramponnés au pouvoir. À leurs noms, il faut ajouter celui du chansonnier pierre Saint-Ours qui, rallié aux troupes de Pétion, chansonnait Christophe pendant la guerre entreprise contre le monarque du Nord. Les compositeurs de musique de plein air pour orchestres d'harmonie, comme Occide Jeanty, composèrent des méringues lentes et vives. Ces dernières, placées en fin de programme, étaient destinées à exciter les auditeurs qui les chantaient en esquissant l'ondulation du bassin requise. On voit par-là que, même stylisée en version concert, la danse n'est jamais totalement absente de l'intention musicale »⁴⁹⁸.

Bien sûr, la meringue ne reste pas cantonnée au salon, elle est aussi interprétée par les orchestres militaires, mais captive également dans le cadre des musiques de kiosque. En somme, elle est partie prenante de tous les événements de la Nation haïtienne.

« En raison de sa dimension identitaire, la meringue s'invitait dans tout événement musical. Très présente certes dans la musique de kiosque exécutée en plein air par les orchestres d'harmonie de l'armée, elle régnait surtout dans les salons. Les meilleurs méringues furent composées pour le piano qui trônait dans tous les salons bourgeois de la capitale et des grandes villes provinciales »⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ *Histoire du style musical d'Haïti, op. cit., p. 159.*

⁴⁹⁸ *Op. cit., p. 165.*

⁴⁹⁹ *Op. cit., p. 230.*

Il s'agit bien d'un genre qui se diffuse vite et dans tous les cadres sociaux. Claude Dauphin considère que son interprétation s'est maintenue durant toute la première moitié du XX^e siècle, preuve de son enracinement en terre haïtienne :

« Jusqu'en 1940 : la méringue de danse était exécutée par un ensemble de deux à cinq musiciens dont l'instrumentation comptait obligatoirement un violon ou un piano qui faisait office de percussion en plaquant les accords de manière rythmée et syncopée ; les autres instruments pouvaient être un second violon ou un alto, une clarinette ou un cornet à pistons, parfois un accordéon »⁵⁰⁰.

Assurément, la *méringue* est une danse et une chanson sociale, en ce qu'elle se diffuse dans tous les milieux. Aussi bien jouée en musique de concert ou en musique de divertissement, elle se popularise, accompagnée par un piano ou dans la rue. Elle sera source de succès considérables comme pour la toujours fameuse *Choucoune*.

« Même lorsqu'elle se voulait élitiste, la méringue de salon, saisie par la rumeur publique, tournait vite au populaire. C'est ce qui arriva à Choucoune de Mauléart Monton et à Souvenir d'Haïti d'Otello Bayard, devenu « Haïti chérie », contre l'intention première de son compositeur »⁵⁰¹.

Si l'historien Jean Fouchard présente la méringue comme une danse nationale⁵⁰², le lien avec le merengue dominicain n'est pas pour autant occulté. Le compositeur Occide Jeanty lui-même considérait qu'elles étaient parentes, jusqu'à les qualifier de « frère et sœur »⁵⁰³. La similitude onomastique nous invitait déjà d'ailleurs à le penser.

C'est aussi un choix d'onomastique « typé » qui entre en jeu pour la bamboula, à l'heure de rendre compte des influences d'Afrique noire dans les musiques caribéennes plutôt jusqu'ici tournées vers l'Europe.

⁵⁰⁰ *Op. cit.*, p. 164.

⁵⁰¹ *Op. cit.*, p. 233.

⁵⁰² Jean Fouchard, *La méringue, danse nationale d'Haïti*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps (Collection Regards sur le temps qui passe), 1988.

⁵⁰³ *Histoire du style musical d'Haïti, op. cit.*, p. 160.

II.1.4.4. Influences africaines : bamboula, biguine et Chanson créole

- **Bamboula**

Le terme « bamboula » a été largement utilisé par les chroniqueurs pour évoquer, de façon générale, les danses nègres et par là même une certaine idée d'agitations débridées. Le Révérend Père Labat est l'un des premiers à l'évoquer sous la forme de « baboula » qu'il attribue à l'un des tambours présents dans la musique calenda. On relève dans le récit qui en est fait le choix d'établir des liens avec le monde hispanique. Ce sera une tendance générale chez ceux qui s'intéresseront à la bamboula. Il importe de souligner qu'un instrument en particulier, le tambour, se voit dès lors mis à l'honneur :

« La danse est leur (pour les nègres créoles⁵⁰⁴) passion favorite (...). Celle qui leur plaît davantage, et qui leur est plus ordinaire est le calenda, elle vient de la côte de Guinée et suivant toutes les apparences du Royaume d'Arda. Les Espagnols l'ont apprise des nègres, et la dansent dans toute l'Amérique de la même manière que les nègres. (...) Pour donner la cadence à cette danse, ils se servent de deux tambours faits de deux troncs d'arbres creusés d'inégale grosseur. Un des bouts est ouvert, l'autre est couvert d'une peau de brebis ou de chèvre sans poil, grattée comme du parchemin. Le plus grand de ces deux tambours qu'ils appellent simplement le grand tambour, peut avoir trois ou quatre pieds de long sur quinze à seize pouces de diamètre. Le petit que l'on nomme le baboula a à peu près la même longueur, sur huit à neuf pouces de diamètre. Ceux qui battent les tambours pour régler la danse, les mettent entre chaque main. Celui qui touche le grand tambour, bat avec mesure et posément, mais celui qui touche le baboula bat le plus vite qu'il peut, et sans presque garder de mesure, et comme le son qu'il rend est beaucoup moindre que celui du grand tambour, et fort aigu, il ne sert qu'à faire du bruit, sans marquer la cadence de la danse, ni les mouvements des danseurs »⁵⁰⁵.

La dénomination du tambour « baboula » est probablement la même, contractée sous la forme de « boula », que l'on retrouve en Guadeloupe et à Cuba. Le nom de calenda correspond à une danse africaine, originaire de Guinée, présente sous diverses formes dans les îles de la Caraïbe, et ce jusqu'à nos jours. Cependant, c'est le terme bamboula qui semble avoir été le plus diffusé par et parmi les Européens afin de faire référence aux danses africaines durant la période coloniale.

Honoré Mobonda, directeur scientifique du FESPAM (Festival Panafricain des Musiques) considère qu'il s'agit d'une danse du souvenir censée maintenir le lien avec l'Afrique. En l'attachant à l'expression kongoo « Ku bamboula moyo », il explique que les danses du Congo

⁵⁰⁴ Ajout de l'auteur de cette thèse.

⁵⁰⁵ R. P. Labat, *Nouveau voyage aux îles de l'Amérique contenant l'histoire naturelle de ces pays, l'origine, les mœurs, la religion et le Gouvernement des habitants anciens et modernes*, Fort-de-France, Édition des Horizons Caraïbes, Tome 2, 1972, p. 401. Première édition en 1722.

Square⁵⁰⁶ permettaient aux Africains, d'une part de conserver la mémoire de leurs pratiques et, d'autre part, d'oublier leur réalité quotidienne dans ce nouvel espace américain⁵⁰⁷.

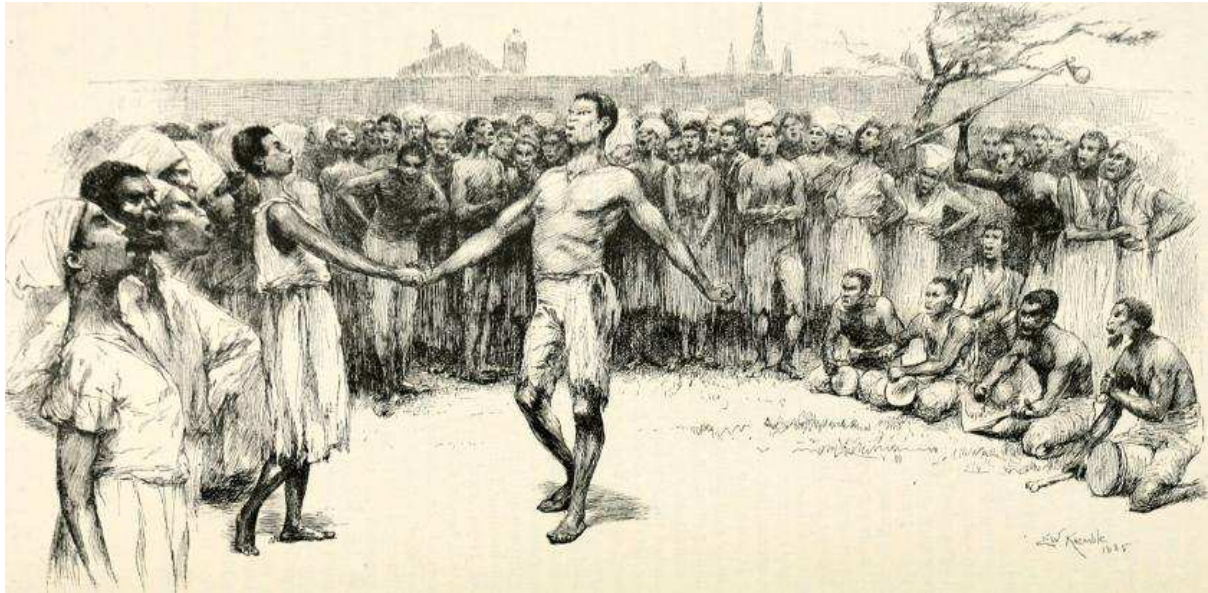


Figure 15 : E. W. Kemble, *Dancing in Congo Square*, 1886, Louisiane

Source : Louisiana Digital Library (gravure parue dans *The Century illustrated Magazine*)

Le genre musical de musique de salon qui en découle est rattaché à cette idée de représentation d'une danse ou d'une chanson ou d'un chant nègre, comme l'indiquent clairement certaines partitions.

⁵⁰⁶ Le Congo Square est un jardin public qui se situe dans le quartier de Tremé à la Nouvelle-Orléans en Louisiane. Durant l'esclavage, les Afro-américains (esclaves et libres) se retrouvaient pour y chanter, danser ou commercer.

⁵⁰⁷ Honoré Mobonda, « Les joutes musicales dominicales de Congo Square ou devoir délibéré de mémoire ? » in Alpha Noël Malonga, Mukala Kadima-Nzuj, *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes* (Festival Panafricain de Musiques (FESPAM)), Paris-Brazzaville, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 117-124.

253/

LA BAMBOULA

CHANT NÈGRE

Paroles de M^r ALEX FLAN Musique GAVEAUX-SABATIER

Figure 16 : *La Bamboula* – Chant nègre de Paul Henrion, 1858

Paroles Alex Flan, 1858. Source : Site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France

Il convient aussi de prendre en considération les évocations laissées par des personnes de passage ou originaires des Îles. Je retiens par exemple, pour l'île de La Martinique, l'évocation du récit d'un voyageur présentée dans l'article de Max Radiguet⁵⁰⁸ : « Un Bamboula à la Martinique », publié dans *La France Maritime* en 1838. Celui-ci parle d'un bamboula organisé

⁵⁰⁸ Maximilien René Radiguet (Landerneau, 1816 - Brest, 1899), romancier, illustrateur et poète qui voyagea à Haïti, en Amérique du Sud (Chili et Pérou) et à Tahiti. L'article « Un bamboula à la Martinique » fut rédigé à la suite d'une escale à la Martinique.

au soir du 1^{er} janvier 1838 sur la Savane de Fort-de-France. Y sont présent des esclaves noirs, autorisés par leurs maîtres à donner ce bamboula, des Mulâtres et quelques Créoles blancs. Le voyageur raconte ainsi :

« Les danseurs étaient divisés en sept groupes : chaque groupe avait son orchestre particulier qui se compose de noirs accroupis près de leurs tam-tams, sorte de petits tonneaux recouverts d'une peau très-forte ; quelques-uns même étaient à cheval sur cette caisse dont ils frappaient la peau à coups redoublés avec leurs mains grandes ouvertes. Plusieurs négresses agitaient des espèces de hochets remplis de morceaux de métal sonore, et quelques-unes remuaient des castagnettes. Autour des danses, un grand nombre de noirs soutenaient des torches de bois d'aloès dont la rouge lueur ne contribuaient pas peu à donner à cette scène le caractère le plus étrange. (...) »

Dans le bamboula, le beau rôle appartient au danseur : il chante à tue-tête des mots baroques ; il se frappe continuellement les coudes sur les hanches et la poitrine, le ventre et les cuisses avec les mains. Dans les moments les moins animés de la danse, il fait tout à coup des bonds terribles, puis retombe à terre courbé en deux ; tantôt il recule tremblant et effrayé, puis il avance, affectant la joie la plus folle ; il tourne sur lui-même, cabriole, se frappe alternativement les épaules avec la tête, et embellit son rôle en faisant la roue et en marchant sur les mains, comme nos gamins de France qui poursuivent une chaise de poste.

La danseuse agite un voile blanc qu'elle élève au fur et à mesure que son cavalier approche ; elle règle ses pas sur les siens, avance et recule avec lui ; puis, à un instant convenu, la noire Véronique essuie la sueur qui ruisselle à flots du visage de son partenaire »⁵⁰⁹.

Le terme Bamboula semble dès lors largement exploité, sans aucune remise en question, tant dans la presse que dans les écrits officiels. Dans *Le Moniteur de la Martinique* du 08 juillet 1898, à l'occasion de la future Fête nationale du 14 juillet, le Maire de la Commune du Lamentin, A. Cayol, annonce :

« Des bals publics seront autorisés pendant les deux jours que durera la fête, et des rafraîchissements ainsi que des flambeaux seront donnés aux sociétés dansantes et à la bamboula »⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ Max Radiguet « Un bamboula à la Martinique » in *La France Maritime*, revue scientifique et littéraire, p. 334-336. Article présent aux Archives territoriales de la Martinique mais aucun élément sur le numéro de la France Maritime dont il est tiré, étant donné le nombre de pages, il pourrait s'agir d'un recueil de plusieurs numéros de cette revue.

⁵¹⁰ *Le Moniteur de la Martinique : Journal Officiel de la Colonie*, 08 juillet 1898, p. 240. Consulté sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France le 26.11.2021.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k51070613/f6.image.r=un%20bamboula%20à%20la%20Martinique?rk=171674;4#>

L'illustrateur Jean-François Lacour⁵¹¹ propose quant à lui, mi-XIX^e siècle, une représentation d'une scène de danse de la bamboula laquelle souligne clairement combien les instruments d'accompagnement sont les tambours. Ressort également la mise en avant du couple-interprète.

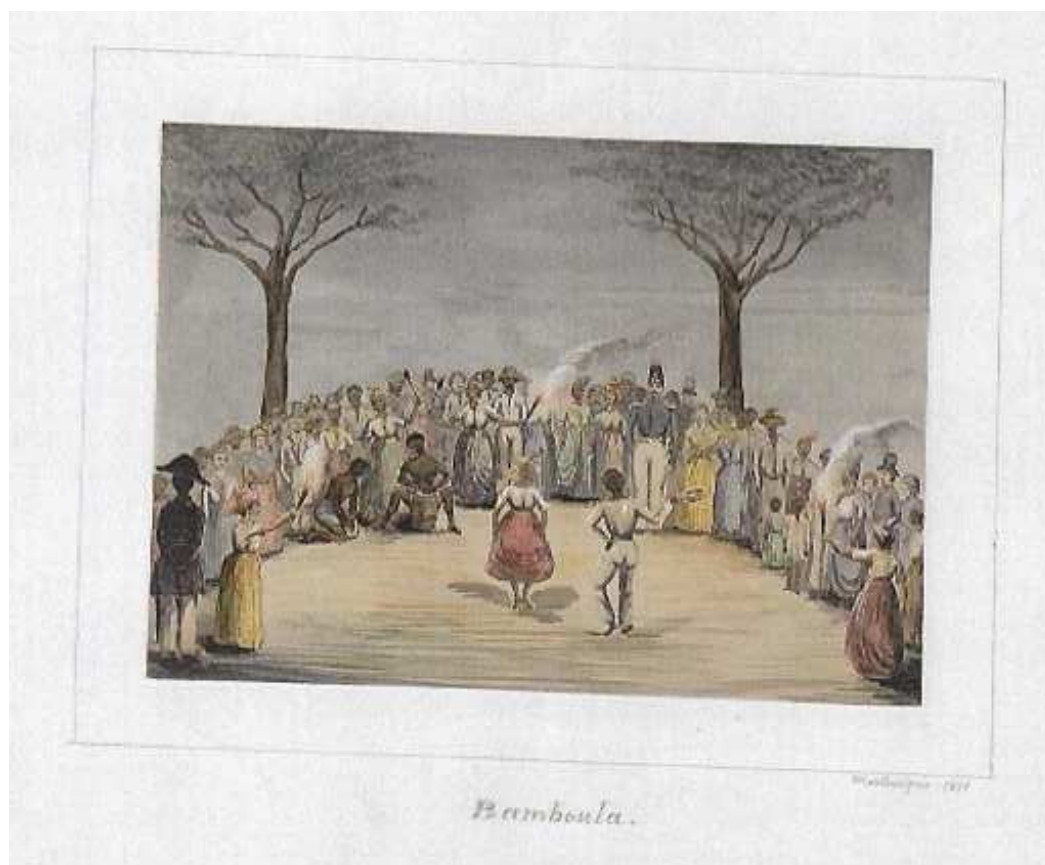


Figure 17 : Jean-François Lacour, *Bamboula*, 1851
Source : Archives territoriales de la Martinique

Lafcadio Hearn (1850-1904), journaliste et écrivain irlandais, mais aussi musicien, qui réside à la Martinique durant presque deux années (1889-1891), évoque pour sa part une « caleinda de village » alors qu'il souhaitait voir un tambour de plantation⁵¹². Cet écrivain qui a magistralement décrit la société créole martiniquaise de l'après abolition de l'esclavage ainsi

⁵¹¹ Pour l'instant, aucun élément sur cet artiste.

⁵¹² L'auteur faisait référence aux tambours employés lors de rencontres sur les plantations. Ceux-ci sont hérités de la période esclavagiste et sont des reconstitutions des tambours africains avec les matériaux propres aux Îles.

que son territoire⁵¹³ explique que ce type d'événement finissait trop souvent par une bagarre générale ou une bataille, ce qui le poussait à vouloir voir l'instrument dans un autre cadre. Cette demande lui fut accordée par un ami planteur qui fit venir le commandeur de l'habitation, joueur de tambour. Lafcadio Hearn précise que le caleinda et le bèlè⁵¹⁴ se dansent le dimanche dans toutes les plantations de l'île.

Il raconte notamment un épisode du Carnaval à Saint-Pierre où il est frappé par le fait que l'ensemble de la population, quel que soit son âge, connaisse les airs qui sont chantés et qu'il qualifie de « créoles ». Alors que de nombreux orchestres convergent du Mouillage jusqu'au Fort, il est en effet frappé par le fait que :

« La plupart des fanfares jouent des airs créoles, mais celui des Sans-Souci attaque la mélodie de la dernière chanson française en vogue (...). Tout le monde semble savoir cette chanson par cœur ; on entend de petits enfants, de cinq ou six ans qui la chantent, mais c'est certainement sa mélodie plutôt que ses paroles qui lui vaut sa popularité... »⁵¹⁵.

Il importe de rappeler que Lafcadio Hearn avait appris le créole en Louisiane et qu'il a, depuis son séjour sur le continent américain, montré son intérêt pour la culture, les danses et la musique des Noirs⁵¹⁶. Ce qu'il décrit aux Antilles, c'est le fait que les danses et musiques africaines côtoient les musiques européennes, et ce dans diverses occasions festives.

Le terme « bamboula » a finalement pris une connotation profondément raciste dès la première moitié du XX^e siècle. La composition du Guadeloupéen Abel Beauregard, en date de 1932 et qui porte ce nom, (même s'il s'agit en fait d'une biguine) laisse transparaître la colère de l'auteur qui se fait traiter de « bamboula », insulte qui renvoie à sa condition de nègre et remet en question son humanité. Ce débat est hélas encore d'actualité, l'une des dernières polémiques de ce genre remonte à 2017⁵¹⁷ et souligne combien ce terme demeure prégnant dans les imaginaires francophones.

⁵¹³ On pense notamment à *Youma. Roman martiniquais*, trad. Marc Logé, Paris, Mercure de France, 1923 et à ses *Contes des tropiques*, trad. Marc Logé, Paris, Mercure de France, 1926. Voir aussi d'Isabelle Leymarie, *Lafcadio Hearn. La passion de l'Ailleurs*, Paris, Editions du Jasmin, 2020.

⁵¹⁴ Lafcadio Hearn emploie l'article *la* pour ce genre musical.

⁵¹⁵ Lafcadio Hearn, *Aux vents Caraïbes - Deux années dans les Antilles françaises*, Paris, Éditions Hoëbeke, 2004 (1890), p. 214-215.

⁵¹⁶ Il aurait d'ailleurs épousé une Mulâtresse, ce qui lui a valu de se faire licencier de son journal à Cincinnati.

⁵¹⁷ <https://www.ladepeche.fr/article/2017/02/10/2514913-syndicaliste-policier-provoque-polemique-bamboula-ca-reste-peu-pres-convenable.html>

- **Chanson créole**

Un autre genre, au nom tout aussi évocateur, est la *Chanson créole*. Si les nombreuses partitions confirment qu'il y a bien un genre musical nommé « Chanson créole », il s'agit également d'une unité organique constituée de divers genres. Il y a donc une polysémie de sens qu'il importe d'éclairer. Sa traduction en espagnol : « *canción criolla* » fait aussi référence à une chanson originaire des îles. Elle peut d'ailleurs être nommée habanera.

Dans le cas de la Martinique, la Chanson créole a toujours été présentée comme un genre profondément populaire tant par les chroniqueurs que par la population elle-même. L'écrivain Lafcadio Hearn rappelle que « tout enfantines et naïves que paraissent ces chansons créoles, elles ont invariablement pour origine un incident véritable »⁵¹⁸. Il cite ainsi « La pauvre petite Lélé »⁵¹⁹ qui vivait de malchance et souhaitait, toujours en vain, la venue d'un nouveau jour pour avoir de meilleures occasions de s'en sortir.

À l'heure d'expliquer la couleur de peau de type « peau-chapoti »⁵²⁰, Hearn se réfère à une autre Chanson créole, sans la nommer explicitement, qu'il présente comme « très populaire à Saint-Pierre, et qui vante les charmes d'une petite câpresse »⁵²¹. Il en cite une strophe qui fait état d'une jeune fille se décrivant elle-même, en indiquant qu'elle a une peau si lisse, qu'elle plaît même aux hommes les plus sérieux⁵²².

Par la suite, en présentant les blanchisseuses œuvrant dans la rivière La Roxelane à Saint-Pierre, il souligne combien leurs échanges sont réalisés à partir de chants :

*« Elles s'interpellent de loin, elles chantent, rient et plaisantent. Le parler de ces femmes est sonore, une longue habitude de s'interpeller pardessus le grondement du torrent a donné leurs voix une sonorité et une force extraordinaire. Il faut les avoir entendu chanter. L'une d'elles commence la chanson, une autre la reprend, puis une autre, et une autre encore jusqu'à ce tout le chenal, du Pont du jardin des Plantes jusqu'au pont Bois, résonne avec la mélodie »*⁵²³.

Ce journaliste-écrivain, attentif aux modes de vie et aux détails réalistes, précise que la moitié des Chansons créoles qu'il a pu recueillir durant son séjour traitent du thème de l'amour trahi, de femmes affectueuses délaissées par des hommes brutaux et indignes. Il constate aussi que

⁵¹⁸ *Aux vents Caraïbes, op. cit.*, p. 227.

⁵¹⁹ *Op. cit.*, p. 226.

⁵²⁰ *Op. cit.*, p. 242.

⁵²¹ Selon le *Larousse* : « Aux Antilles françaises, personne issue du croisement entre noir et mulâtre ».

⁵²² *Aux vents Caraïbes, op. cit.*, p. 242. Le texte de la chanson parle d'hommes « graves ».

⁵²³ *Op. cit.*, p. 254.

les mariages légaux sont rares. Cela ne l'empêche pas de mettre en valeur la joie de vivre de tant de « refrains gais, moqueurs, des compositions de carnaval dans lequel le sentiment africain de la mélodie rythmique apparaît plus nettement »⁵²⁴. Ce sont donc ces chansons qu'il perçoit comme issues de transferts culturels africains, en particulier à travers le rythme, et qu'il présente comme étant chantées le plus souvent par ces femmes du peuple.

L'écrivain Salavina, en évoquant ses souvenirs de jeunesse, présente la Chanson créole dans un chapitre entier où il en propose la description suivante :

« Chanson créole ! Elle est faite – comme notre langue – de nuances fugitives et multiples, d'allusions piquantes et libertines. Elle est gaie, perfide, parfois sarcastique et mordante – voire même canaille en ses sous-entendus. À chaque évènement marquant, elle jaillissait fraîche, pimpante, alerte, d'entre les pavés des rues, souvent composée par Monsieur Tout le monde »⁵²⁵.

Cet auteur revient sur des compositions faites au détour de quelques aventures ou mésaventures d'individus et souligne combien les Chansons créoles, selon lui, foisonnaient à Saint-Pierre et étaient reprise en chœur durant le Carnaval. C'est aussi l'occasion pour lui de parler de Saint-Arles, compositeur bohémien, présent dans toutes les fêtes « quasi-populaires »⁵²⁶ avec sous le bras, son violon ou sa guitare. Nul ne savait où résidait ce « barde créole »⁵²⁷, ni de quoi il vivait, mais ses œuvres ont été fort appréciées, quoique très vite oubliées pour la plupart, sans doute parce que non retranscrites et du fait, bien sûr, des pertes immenses liées à la catastrophe de 1902. Ces éléments montrent en tous les cas combien Saint-Pierre, alors capitale martiniquaise, avait aussi son passeur de chansons, représentatif d'une mémoire orale, parfois retransmise de générations en générations, mais aussi souvent quasiment oubliée.

Digne représentation de la mémoire de l'Île, la Chanson créole s'imprègne également des diverses classes sociales qui se l'approprient. Des classes les plus défavorisées aux classes moyennes et enfin bourgeoises, les Martiniquais.es feraient de la Chanson créole leur moyen d'expression le plus abouti.

Que penser alors de l'appropriation de ce genre par des Métropolitains ? La question sera abordée par la suite.

⁵²⁴ *Op. cit.*, p. 256-257.

⁵²⁵ Salavina, *Saint-Pierre - La Venise tropicale (1870-1902)*, p. 251.

⁵²⁶ *Op. cit.*, p. 259.

⁵²⁷ *Idem.*

- **Biguine**

Enfin, le dernier genre, lequel n'est pas présent dans mon corpus par manque de partition publiée dans la période sélectionnée, est le genre qui marquera le début du XX^e siècle aux Antilles françaises. Il s'agit de la biguine. Son « absence » ou production plus réduite au XIX^e siècle est encore une fois une marque de l'ancrage d'un genre dans une temporalité précise. Il n'empêche que la présence active de la biguine est recensée dès la seconde moitié du XIX^e siècle aux Antilles françaises.

C'est le Béké martiniquais François Marbot qui fait d'abord référence à cette danse en 1869 dans ses *Fables de Jean De La Fontaine* traduites en créole : « (...) les principales danses sont le bèlè, le caleinda, le guiouba, le cosaque et la biguine »⁵²⁸.

Ce passage d'un modèle européen littéraire, à une version créolisée est aussi un exemple paradigmatique des processus de flux culturels entre l'Europe et la Caraïbe. Le vieux commandeur, comme il se présente, fait ici référence aux danses des esclaves. Cela confirme que de la même manière que la bamboula et la Chanson créole s'invitaient dans le salon, il en fut de même pour la biguine. Il est indéniable qu'à l'instar des danses paysannes qui intégraient la cour à Paris, les danses d'esclaves s'adaptaient au goût du salon dans la Caraïbe. D'où la différence entre une biguine de salon et une autre forme de biguine que l'on retrouvera en particulier dans les *vidés*⁵²⁹ lors de la période carnavalesque.

La danse de couple, ainsi que l'instrumentation, ont probablement participé à la reconfiguration de cette musique dans le cadre des classes privilégiées. Il pourrait aussi s'agir du désir de partager la musique du peuple comme le propose Philippe Darriulat dans la première partie de son ouvrage *La muse du peuple*. La biguine parvenait ainsi dans les salons comme une marque d'appartenance à une culture à laquelle les classes privilégiées s'identifiaient désormais.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le verbe « biguiner » est d'ailleurs employé par divers auteurs. Parfois, ce sont des chansons connues actuellement comme des biguines qui sont dénommées autrement par les contemporains de ce siècle. En guise d'exemple, dans son ouvrage *Deux années dans les Antilles françaises*, Lafcadio Hearn qualifie de ballade créole la

⁵²⁸ François Marbot, *Les bambous, Fables de la Fontaine travesties*, op. cit. p. 226.

⁵²⁹ Rappelons que le *vidé* est une parade déambulatoire des carnavaliers qui suivent en général les musiciens.

chanson « Mwen desan Senpiè »⁵³⁰, laquelle est pourtant clairement identifiée de nos jours comme une biguine.

Le poète Salavina, quant à lui, en évoquant ses souvenirs de jeunesse parle des biguines dans un cadre très particulier :

« Les Pierrotains réservaient ordinairement les lundis aux parties champêtres, – dites parties de rivière. Après leurs nuits d’orgie et de danses épileptiques, ils se rendaient en bandes, qui à la rivière des Pères, qui au Fonds-Cohé, qui aux Trois-Ponts, etc... Dans ces derniers temps, ces rives déjà vieilles et usées, les fêtards arrivaient en barque jusqu’au Prêcheur où roule une rivière abondante et claire. Dès quatre heures, leur musique voguant sur les flots, répondait par des biguines furieuses aux Rallé bois canot ! des seigneurs matineux »⁵³¹.

Le poète continue son récit en précisant les instruments alors utilisés : « On dansait là au son de la clarinette, du tambour de basque et du violon ; quelquefois avec un simple flageolet en fer blanc, un tambour et un triangle »⁵³².

Pour présenter les bals de Saint-Pierre, Salavina explique :

*« Lorsque nous retombons dans la fureur du bal, on **biguine** ! C’est la seule façon de **gigoter** qui convienne à cette heure. – On biguinait ! – Ceux-là, seuls, qui connaissent les sous-entendus de la langue créole, peuvent comprendre le sens multiple de ce mot : ce qu’il renferme de mouvements désordonnés, de gestes, de poses canailles, d’écarts convulsifs, etc... Pour biguiner, il faut être musicien, avoir du soleil en tête, de l’amour au cœur, et du rhum un peu partout »⁵³³.*

Les autres évocations du terme biguine datent principalement de la première moitié du XX^e siècle. Le musicologue martiniquais Victor Coridun (1895-1973), auteur du précieux recueil *Carnaval de Saint-Pierre*⁵³⁴, insiste sur l’expression *Chanson créole*. Même s’il ne la définit pas, il retient plusieurs textes y faisant référence, en particulier un article de l’avocat et romancier Fernand Yang-Ting, paru dans *Le Courrier des Antilles* du 11 février 1922⁵³⁵. Dans son recueil, constitué de 45 chansons qu’il a transcrites à son époque, il propose une répartition en trois axes :

⁵³⁰ *Aux vents Caraïbes, op. cit.*, p. 240.

⁵³¹ *Saint-Pierre- La Venise tropicale (1870-1902), op. cit.*, p. 244.

⁵³² *Op.cit.*, p. 245-246.

⁵³³ *Op. cit.*, p. 241. Le surlignement est de l’auteure de cette thèse.

⁵³⁴ Victor Coridun, *Carnaval de Saint-Pierre - Chansons créoles d’avant 1902*, Fort-de-France, Imprimeur Éditeur Auguste Flaun, 1980 (1929).

⁵³⁵ *Le Courrier des Antilles, op. cit.*, 11 février 1922, Première année n°15, Dans « La chanson créole », Fernand Yang-Ting (1878-1933) revient sur plusieurs chansons phares. Il définit cette Chanson créole comme un colibri au plumage scintillant.

- chansons politiques,
- chansons satiriques,
- chansons d'amour.

Les genres cités sont les suivants : polka-marche, polka-marche « vidé », chanson-scie, complaintes, biguines, chansons créoles et mazurkas créoles.

Le Comte de Sainte-Croix de la Roncière, quant à lui, relie de façon homologique le terme biguine à celui de la calenda :

« Pour terminer, les nègres étaient invités à danser la « Calenda » ou « biguine ». Cette danse, comme toutes les danses sauvages, figure le rapprochement de l'amour et les mouvements ont tant de précisions qu'on ne saurait se tromper sur sa nature et que l'on croirait voir les danseurs se livrer aux pratiques de Vénus. Elle fut apportée aux Antilles du Royaume d'Arda, sur la côte de Guinée, et, s'il en faut croire les vieux manuscrits, les Espagnols en dépit des ordonnances ecclésiastiques la transportèrent en Espagne, avec tous ses gestes et tous ses mouvements obscènes, et furent « embéguinés » qu'ils n'hésitèrent pas à la faire figurer jusque dans leurs processions »⁵³⁶.

Une fois encore, un lien est établi avec le monde hispanique. Serait-ce une façon de légitimer l'arrivée dans la Caraïbe d'une danse de Nègres aux aspects jugés trop sexuels ?

La période de parution de ces deux ouvrages (1929-1931) coïncide avec le désir de recreation de l'époque de Saint-Pierre. La pratique des orchestres créoles s'institutionnalise dans les dancings, avec une forte influence du jazz. Des musiciens antillais commencent à se déplacer vers la France métropolitaine à la recherche de meilleures ressources.

C'est ce contexte qui mena, quelques années plus tard, à l'apogée de la biguine à Paris. L'événement-phare est alors l'Exposition coloniale internationale de 1931 avec la participation de l'Orchestre créole d'Alexandre Stellio⁵³⁷, ce qui marqua le début de l'engouement de la capitale pour la *biguine*.

⁵³⁶ Sainte-Croix de la Roncière, *Grandes figures coloniales - Victor Hugues Le Conventionnel*, Paris, 1931, p. 211-212. Consulté sur le site de manioc.org le 01.12.2021. <https://issuu.com/scduag/docs/pap11008>

⁵³⁷ On peut entendre l'une des biguines de Stellio et de son orchestre à partir du lien suivant : <http://www.lameca.org/publications-numeriques/dossiers-et-articles/la-biguine-a-paris/2-stellio-et-lexposition-coloniale-1929-1931/>

Il est à noter qu'à l'instar des danzas cubaine et portoricaine, des méringues haïtiennes et des merengues dominicains, la biguine souffre du désir de maternité musicale de la part des deux îles de la Martinique et de la Guadeloupe. Comme pour les genres de type « ida y vuelta », je dirais que ce genre musical a participé aux flux réguliers qu'il y a toujours eu entre ces territoires insulaires. En somme, ce qui est important à retenir, c'est que la biguine est caribéenne.

L'autre piste que je perçois est que précisément les bamboulas éditées au XIX^e siècle sont les prémices des futures biguines retranscrites sur partitions au XX^e siècle. La mesure en 2/4 pour la plupart des chansons, la structure en refrain-couplet, l'utilisation du système tonal et les thèmes abordés sont des éléments caractéristiques qui permettent d'établir des liens entre bamboulas et biguines, comme en une sorte de transfert diachronique. Les cellules rythmiques employées marquent une différence avec les musiques précédentes, avec ces musiques européennes abordées dans la deuxième partie. C'est pourquoi la biguine ne fait véritablement son entrée qu'à la fin du XIX^e siècle, une fois que le terme « bamboula » n'est plus en quelque sorte d'actualité. La bamboula a donc été « revisitée » sous la forme d'une biguine dont les traits majeurs vont véritablement prendre corps au début du XX^e siècle. La Chanson créole serait la dernière piste certaine pour comprendre les antécédents de ce genre musical.

Je l'ai montré, la musique de salon dans la Caraïbe s'est largement nourrie des pratiques musicales européennes. Pourtant, elle a aussi été influencée par les autres musiques présentes dans les Îles. Les musiques et danses des esclaves ont en effet eu un impact profond sur ces pratiques. De prime abord, il s'agit de prendre en considération la présence active d'interprètes de couleur, véhicules d'une culture créole ayant aussi un passé africain.

De surcroît, les genres musicaux se nourrissent par définition des contacts culturels et évoluent avec eux. Ainsi, les rencontres de pratiques, d'instruments et de rythmes ont favorisé l'émergence de nouveaux genres. À la fois l'utilisation de tambour et l'interprétation de rythmes ou de chants présentés comme des caleindas permettent une transmission originale de ces connaissances.

L'étude du corpus permettra alors de comprendre plus en profondeur les transformations qui interviennent dans ces nouvelles créations et ainsi de mieux caractériser la musique qui en découle.

II.2. Un corpus créolisé

En guise d'introduction à la présentation de ce corpus, j'ai choisi de présenter un cas martiniquais. Pour montrer que le salon sert de lien, d'interface, en tant que véritable lieu de rencontres, entre rue et maison individuelle, je propose de mettre en exergue cet extrait de Virgile Savane, autrement dit Salavina, qui présente une scène du Carnaval, très certainement datant des années 1880. Les carnavaliers, alors qu'ils évoluent dans la rue, s'invitent dans le salon d'une personne dont cet auteur ne communique toutefois pas le nom. On y voit comment la musique y joue un rôle central de cohésion sociale au cœur de cette société créole :

*« Mais soudain, les musiciens attaquent en valse, cet air de la Mascotte⁵³⁸ 'Les gens sensés et sages'. Et tous les masques de répondre – Sensés et sa-ges, non sans tourner rapide, pris du vertige de la danse. Les portes du salon de l'ami C*** sont larges ouvertes... Laissant la Batterie, les musiciens pénètrent bientôt dans la maison et la foule de se ruer après eux... C*** sourit. Une mazurka ! Suggère quelqu'un et voilà le bonhomme Carnaval mazurkant dans le salon de C***, pris d'assaut. 'La comète dit nous, à 4 heures du matin, la comète dit nous...Adieu la Martinique, adieu, Adieu derrière boulevard, adieu !' ...etc. À l'intérieur résonne un bruit de verre. La charmante épouse de notre ami prépare un punch général »⁵³⁹.*

L'étude de la musique de salon dans la Caraïbe insulaire invite de prime abord au constat que de nombreuses zones d'ombre prédominent du fait, essentiellement, du nombre réduit de travaux produits sur la question. De fait, il existe avant tout des études réalisées de façon individuelles, mais peu d'entre elles se consacrent en priorité à la musique de salon. La bibliographie se dédiant à cet aspect en particulier a déjà été abordée dans la première partie, et ce en axant mes recherches en leur sein sur les îles de Cuba, d'Haïti et des Antilles françaises.

Je relève toutefois une différenciation de traitement entre mondes hispanophone et franco-créolophone. La musicologie cubaine a, pour sa part, largement contribué à une avancée significative dans la recherche de sources premières de manière générale. L'institutionnalisation de la musique, avec en particulier les études de musicologie proposées à l'Institut Supérieur de la Havane (ISA), a aussi contribué à un renouvellement constant des générations de musicologues, avec des sujets chaque fois plus poussés. Des travaux ont pu ainsi être effectués sur des compositeurs, sur leurs œuvres ainsi que sur les contacts entre musiciens.

⁵³⁸ *La Mascotte* : opérette d'Edmond Audran (compositeur français, 1840-1901) composée en 1880.

⁵³⁹ *Saint-Pierre - La Venise tropicale*, op. cit., p. 225.

La mise en commun de ces différentes recherches pourrait apporter des pistes quant aux réflexions à mener dans le cas des Antilles françaises. C'est en tous les cas, pour ma part, en premier lieu le parallèle qui a été fait avec ces recherches qui a permis la rédaction de cette thèse.

Du côté haïtien, aux travaux des prédécesseurs haïtiens tels que Henri Dumervé et Jean Fouchard, sont venus s'ajouter ceux de Claude Dauphin, professeur émérite au sein de l'Université de Montréal et membre fondateur de la Société de recherche et de diffusion de la musique haïtienne (SRDMH). En revanche, la musicologie et l'ethnomusicologie des Antilles françaises restent cantonnées à des travaux indépendants, souvent de non universitaires, et manquent de ce fait encore de vision scientifique globale cohérente.

Il n'empêche que des travaux de grande qualité existent. Dans le cas de la Martinique, au XX^e siècle, aux recherches de Victor Coridun et Jacqueline Rosemain viennent s'ajouter celles de la Canadienne Monique Desroches, des Martiniquais Dominique Cyrille (spécialiste des musiques afro-caribéennes), Étienne Jean Baptiste (spécialiste du Bèlè) et David Kathil (spécialiste de la Haute-Taille). Il n'existe toutefois pas d'école de musicologie à proprement parler aux Antilles françaises. Le Professeur Apollinaire Anakesa qui se consacre à l'étude des traditions orales et de la musique savante contemporaine, effectue des recherches sur les patrimoines immatériels de la Caraïbe et des Antilles-Guyane. Concernant les autres recherches aux Antilles, elles sont plutôt d'ordre associatif, comme par exemple avec l'*AM4* (Association Mi Mes Manmay Matnik)⁵⁴⁰ à la Martinique, *Repriz*⁵⁴¹ à la Guadeloupe, ou encore les travaux d'enseignants de musique.

C'est pourquoi la découverte de partitions s'avère si significative pour rendre compte d'une historiographie musicale caribéenne et de ses évolutions. Il s'agit en effet d'apporter des éléments concrets, des pistes fiables quant aux pratiques musicales des siècles précédents et par là même quant aux processus de rencontres musicales.

Néanmoins, il est important de toujours conserver une certaine réserve, car dans le cas de certaines compositions, la tentation d'osciller vers une création doudouiste n'est pas exclue.

⁵⁴⁰ L'Association Mi Mes Manmay Matnik (AM4) de loi 1901, a été créée en 1986. Elle se dédie à la valorisation du trio Danmyé-Kalenda-Bèlè qui sont des pratiques afro-martiniquaises. L'association est axée sur la formation (6 écoles associatives de danse sur le territoire martiniquais), la diffusion d'ouvrages (publications de livres et de CDs) et la visibilité de ses actions (participation à divers événements et organisation d'échanges avec l'extérieur).

⁵⁴¹ Repriz (Centre régional des musiques et danses traditionnelles et populaires de la Guadeloupe), association loi 1901 créée en 2005. Elle se dédie à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en proposant des actions de promotion, de diffusion, d'enseignement et de coopération.

Ainsi, de nombreuses partitions au titre évocateur quant à ma thématique d'étude liée à la créolisation, donnent dans le choix de leurs paroles une vision euro-centrée, assez idéalisée, voire stéréotypée des colonies, entre description de paysages idylliques et moqueries envers la population locale.

L'étude que je propose alors du corpus que j'ai pu constituer à partir de mes recherches aux Archives territoriales de la Martinique et à la Bibliothèque Nationale de France vise à permettre de mieux comprendre les phénomènes de transferts alors impliqués, et ce à partir d'éléments concrets liés à ces partitions jusqu'ici peu ou pas étudiées. Il semblerait en effet que ces partitions soient demeurées jusqu'alors entreposées sans qu'aucune investigation dédiée n'ait été entreprise.

II.2.1. Présentation du corpus

Le corpus proposé⁵⁴² est principalement constitué d'œuvres des Îles présentées comme territoires d'investigation, à savoir : Cuba, Haïti, la Martinique et la Guadeloupe. Toutefois, au fil de mes consultations d'archives et d'ouvrages liés à cette thématique de la créolisation musicale, la ville de Paris m'est apparue comme un élément-clé à prendre en compte. Contrairement à ce que j'imaginai au demeurant, les transformations ne prenaient pas corps uniquement dans les territoires caribéens cités. Les premières trouvailles, puis la quantité de partitions dénommées bamboulas et Chansons créoles ont quelque peu bousculé mon positionnement de départ. Je découvrais que la métropole, et plus particulièrement sa capitale, pouvait être un relais important pour les colonies françaises, rendant mieux compte, de par une certaine distanciation et aussi de par les possibilités techniques et éditoriales qu'elle proposait, de ce qui se passait, musicalement parlant, outre-atlantique.

À l'image de l'engouement qu'ont pu connaître la biguine et les musiques d'Amérique de manière générale durant la première moitié du XX^e siècle, la Chanson créole semble avoir connu un terrain d'interprétation privilégié dans la capitale parisienne au XIX^e siècle. De même, la capitale madrilène a connu cet engouement pour la « canción criolla », le genre-phare étant alors la habanera, genre musical que l'on retrouve aussi chez les maisons d'éditions parisiennes.

La première sélection de mon corpus était directement liée à la découverte de partitions à la Bibliothèque Nationale de France. Il s'agissait d'œuvres qui signalaient le mot « Martinique ». En effet, j'ai initialement développé une réflexion à partir de l'emploi du nom de cette île caribéenne. Cela m'a poussée à questionner, soit un certain régionalisme de la part de Natifs de l'île, soit un type d'évocations exotisées de la part des Européens. Puis, j'y ajoutai d'autres mots-clés, liés aux territoires des Antilles ou au terme « créole », lequel m'est apparu, très vite, fort exploité durant cette période. Enfin, une dernière sélection a concerné des compositeurs natifs des îles de la Caraïbe et clairement présentés comme « nationaux », c'est-à-dire rattachés à ces Îles et reconnus ainsi par leurs compatriotes.

Les œuvres sélectionnées ont été écrites entre 1802 et 1902. L'analyse de ces œuvres peut permettre d'établir des paramètres évolutifs au niveau de la création musicale et de déterminer s'ils sont isolés ou s'ils relèvent d'un ensemble d'individus, voire de tout un pays. La dernière œuvre, bien que publiée en 1903, a été intégrée au corpus, car elle concerne directement

⁵⁴² Les partitions du corpus sont incluses dans l'Annexe 4.

l'événement marquant la fin de cette incursion temporelle, à savoir : l'éruption de la Montagne Pelée en 1902. Il me semble en effet qu'une fin de siècle, et en l'occurrence celle du XIX^e siècle, ne saurait être une date mécanique pour ce qui est d'une fin d'époque. Ce tragique événement volcanique eut des conséquences pour la Martinique et pour le reste de la Caraïbe et c'est alors, à mon sens, la date de 1802 qui introduisit une rupture véritable pour ces sociétés et leurs pratiques.

Les compositeurs sont en majorité originaires des îles, mais il y a aussi des non natifs : Descourtilz est un Français de l'Hexagone et Gottschalk est Louisianais, quoique d'origine haïtienne. Quant à Gla-Bertin et Marie Boutet, aucun élément ne me permet à ce jour de déterminer leur origine. Gla-Bertin est éditeur à Marseille ; Marie Boutet pourrait être Parisienne. Ce qui ressort en tous les cas, c'est l'originalité de leurs œuvres. Celles étudiées dans mon corpus sont largement consacrées à un élément martiniquais d'où le choix de les intégrer dans mon analyse.

Enfin, il est important de signaler dès à présent le choix de dénominations comme celles d'habanera, de cinquillo/tibwa, tresillo/triolet et de « syncope caractéristique » pour évoquer des rythmes spécifiques qui seront abordés dans la partie suivante.

Pour rappel, les dix-huit œuvres sélectionnées sont les suivantes :

Tableau 2 : Corpus des œuvres musicales

	Compositeur	Île associée	Date	Œuvre	Genre musical
1.	Michel-Étienne Descourtilz	Haïti	1802	<i>Dialogue créole</i>	Duo - Scène
2.	Manuel Saumell	Cuba	1837-1870 ?	<i>El disimulo</i>	Contradanza
3.4.5.6	Louis-Moreau Gottschalk	Louisiane-Haïti-Antilles françaises	1844-45 1845-46 1845-46 1848-49	<i>Bamboula</i> <i>Le Bananier</i> <i>La Savane</i> <i>Le Mancenillier</i>	Danse des nègres - Fantaisie Chanson des nègres Ballade créole Sérénade
7.	Catalina Berroa	Cuba		<i>La Trinitaria</i>	Chanson pour voix et piano/guitare
8.	Ignacio Cervantes	Cuba	1880-1895	<i>Almendares</i>	Danza cubaine

9.	Marie-Louise Du Fresne de Virel	Guadeloupe/ Saint-Barthélemy	1877	<i>L'Africain</i>	Bamboula
10.	Robert Geffrard	Haïti	1880- 1894	<i>La Cascade</i>	Valse brillante pour le piano
11.	Michel Mauléart Monton	Haïti	1884	<i>Choucounne</i>	Méringue pour voix et piano
12.	Eduardo Sánchez de Fuentes	Cuba	1892	<i>Tú</i>	Habanera pour voix et piano
13.	Oscar Beaudu	Martinique	1896	<i>Un Carnaval à la Martinique</i>	Air varié pour flûte avec accompagnement de piano
14	Occide Jeanty	Haïti	1897	<i>Les Masques</i>	Méringue pour piano
15.	Gla-Bertin	Martinique	1897	<i>Antilles-Polka Souvenirs de la Martinique (1891-1892)</i>	Polka pour piano
16.	Fernand Franjeul	Haïti	1892- 1911	<i>La Créole</i>	Méringue populaire pour voix et piano (Arrangement)
17.	Occide Jeanty	Haïti	1901	<i>Pauvres et pauvres</i>	Polka pour piano
18.	Marie Boutet	Martinique	1903	<i>L'Éruption de la Montagne Pelée à Saint-Pierre</i>	Quadrille pour piano

Je souligne à nouveau l'inclusion de compositeurs européens, présents dans mon corpus non seulement compte tenu du choix du thème évoqué dans leur composition, mais aussi du fait du titre et/ou d'autres éléments liés à leurs éléments musicaux qui présentent des éléments de type créole, ou pour le moins liés au monde caribéen.

L'intérêt pour les Îles auraient pu s'arrêter à une simple considération d'un touriste ayant visité une contrée exotique. Cependant, la possibilité que ces compositeurs agissent en quelque sorte comme des « chroniqueurs » en relatant la musique entendue, en la recréant ou la restituant, même de façon déformée, ne peut être omise. Cet aspect sera de nouveau abordé, car d'autres compositeurs, qui n'ont pourtant pas voyagé dans la Caraïbe, ont composé des œuvres en lien

avec elles. Il m'a semblé important de le signaler et de m'y arrêter dans cette étude. Il y a indéniablement un intérêt pour ces contrées.

II.2.2. Présentation des œuvres du corpus

- *Dialogue créole* de Michel-Étienne Descourtilz

Comme précédemment évoqué, cette œuvre publiée en 1802 est composée par le Français Michel-Étienne Descourtilz⁵⁴³. Elle a pour origine une mélodie entendue par ce naturaliste alors qu'il résidait à Haïti, à savoir : le *Cantique d'amour d'Évahim et d'Aza*. Il s'agit de deux esclaves originaires de la région des Cayes, attachés à l'Habitation Pèlerin. L'histoire aussi tragique que romantique parle des retrouvailles de ces deux nègres Ibo de Guinée sur une habitation à Saint-Domingue. Le jeune homme, Aza, arrivé le premier, mélancolique de sa patrie, apprend l'arrivée de sa bien-aimée Évahim et de sa mère par un autre bateau. Tenaillé entre la douleur du pays à jamais perdu et la joie de la réunion avec son amour, il accueille Évahim et devient son instructeur de la langue nouvelle : le créole. Cette chanson en créole remaniée par Descourtilz devient une « bergerette typique comme on en chantait en terre de France au XVIII^e siècle »⁵⁴⁴ nous signale l'historien Jean Fouchard.

Pour sa part, Claude Dauphin présente cette œuvre comme une « pièce inauguratrice de l'histoire de la musique classique haïtienne »⁵⁴⁵, sans doute prévue à l'origine pour une scène d'opéra. Son format pour piano indique qu'elle était destinée à être interprétée dans les salons.

Le musicologue explique :

« Descourtilz procède autrement. Au lieu d'un opéra, il semble avoir conçu un diptyque, une manière de mélodrame : un récitatif déclamé suivi d'une scène lyrique. Le compositeur ne destinait probablement pas sa pièce à la scène, mais envisageait de la faire exécuter dans un salon bourgeois, républicain, pour un public intime, réuni autour d'un piano, ce qui a dû se produire à Port-au-Prince, fin 1802, début 1803 »⁵⁴⁶.

⁵⁴³ Compositeur présenté à la partie 1.2.2.1.

⁵⁴⁴ Jean Fouchard, *La méringue, danse nationale d'Haïti*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps (Collection Regards sur le temps qui passe), 1988, p. 14.

⁵⁴⁵ Claude Dauphin, *Histoire du style musical d'Haïti*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier (Collection Essai), 2014, p. 34.

⁵⁴⁶ *Op. cit.*, p. 196. Dauphin propose une étude détaillée du *Dialogue créole* de la page 194 à la page 203.

Jean Fouchard présente dans son livre sur la méringue les paroles et la partition, telles qu'elles sont présentées dans son ouvrage⁵⁴⁷.

Evahim

Aza ! guetté com' z' ami toué,
Visage li fondi semblé cire !
Temps Là ! toué loigné de moué
Là, guetté moué sourire !

L'orange astor li douce au cœur
Evahim plus gagné tristesse
Toüé fait gouté n'ioun grand bonheur
A l'ami toué gros de tendresse

Aza

Quior à moué ci làlà crâsé !
Mon pas gagné quior à z'ouvrage ;
A toué nuit, jour mon té sonjé,
Ça fait li crâser davantage.
Mon pas capab' souffri z'encor,
Mon té mouri loin de z'amie... !
Vla qu'Aza nien place de la mort,
Dans quior a toué trouvé la vie.

Evahim

Bouche a toué doux passé syrop !

Aza

Baiser toué doux passé Banane

Evahim

Dans mains z'ami i' ouquà de l'eau
Li soucré passé souc a canne
Aï z'ami ! toujours tou pour touë :
Baï' main sur quior !...
Li ça qu'échose !

Aza

⁵⁴⁷ Jean Fouchard, *La méringue, danse nationale d'Haïti*, Port-au-Prince, Éditions Léméac (Collection Regards sur le temps qui passe), 1973, p. 23-25. Livre cité par Jean Fouchard : E. Descourtilz, *Voyages d'un naturaliste*, Paris, Dufart, père, Libraire-éditeur, 1809, 111, p. 132-136.

Li broulé semblé quior a moüé

Tous deux

Crois ben piq' c'est pour même cause.

La **traduction**⁵⁴⁸ proposée par Descourtilz est la suivante :

Evahim

Aza ! fixe les yeux sur moi,
Vois les effets de mon martyre !
J'étois tant éloigné de toi !
Aujourd'hui... tiens...vois moi sourire.

L'orange reprend sa douceur,
Evahim n'a plus de tristesse.
Ton retour est le seul bonheur
Que pouvait goûter ta maitresse

Aza

Aza gémissait comme toi !
Il n'avait plus cœur à l'ouvrage ;
Nuit et jour occupé de toi,
Il souffroit encor davantage...
Accablé par les coups du sort.
J'allois mourir loin d'une amie...
Mais au lieu de trouver la mort,
Dans ton cœur, je trouve la vie.

Evahim

Aza ! que tes baisers sont doux !
Le tien l'est plus que la banane.
Des mains d'un ami, d'un époux
L'eau pure vaut le jus de canne
Je te donne à jamais mon cœur
Aza ! ... sens-le... comme il s'agite,

Aza

Le mien brûle de même ardeur

Tous deux

L'Amour le fait battre aussi vite.

⁵⁴⁸ Claude Dauphin et Édith Bouyer ont édité une partition du *Dialogue créole* en utilisant une orthographe modernisée bien que certains mots aient été maintenus en français pour respecter des méliques : Michel-Étienne Descourtilz, *Dialogue créole*, Montréal, Étude de musicologie générale, 2019.

Cette traduction correspond aux attentes de l'écriture à la française en cherchant à respecter les rimes et le nombre de vers par strophes. L'échange entre les deux protagonistes transparaît clairement. Ainsi, le maintien des éléments propres à la culture de l'Île (banane, jus de canne) n'empêche pas le développement d'une poésie romantique qui met en valeur un amour partagé dans des conditions extrêmes.

L'évocation de l'amour est une évidence dans cet échange, renforcée par la distance qui avait séparé les amants et qui est ainsi présentée par l'expression : « Toüé loigné de moüé » que l'on peut traduire « Tu étais si loin de moi ». Le rapprochement est décrit à travers les parties du corps : le cœur, le visage, le sourire. Des métaphores exotiques sont alors proposées comme, par exemple, la bouche et les baisers qui sont associés au sirop et à la banane...

Les sentiments abordés sont à la fois la tristesse et la joie, mais la mort semble toujours rôder, prête à frapper comme un brutal coup du sort.

Il ressort en somme que différents aspects propres à l'époque romantique sont intégrés dans cette œuvre. L'histoire est déjà tragique en soi et cette dramatisation se voit accentuée par l'utilisation des divers procédés comme la constante alternance entre points positifs et points négatifs, entre réunion et séparation.

Ce dialogue créole, à la fois de par son ancrage territorial, le type de personnages et la langue utilisée, renvoie à la réalité haïtienne. Ces deux personnages dont l'histoire est aussi celle de tant d'autres esclavisés sont présentés dans un décor tropical suggéré par la présence de banane et de jus de canne.

Enfin, l'utilisation de la langue créole est l'élément le plus significatif de la restitution d'un tableau qu'un Européen non connaisseur des Îles d'Amérique ne pourrait pas comprendre. Le seul fait de recourir à cette langue est donc une marque de revendication d'authenticité caribéenne. Le choix de proposer à la fois le texte en créole et sa traduction montre d'emblée un souci de diffusion. C'est aussi un élément qui facilite les transferts.

Concernant la musique de ce dialogue, la tonalité est en la mineur, de mesure 2/4. La forme est celle propre à un duo, avec d'abord une alternance entre chaque intervenant en solo, puis les deux voix se rejoignent.

- *El disimulo* de Manuel Saumell

Les *contradanzas* de Saumell⁵⁴⁹ sont nombreuses et incluent des patrons rythmiques divers. Ce musicien est à la fois prolifique et novateur, car il aimait varier les rythmes. Ces derniers sont, pour la plupart, directement tirés de la culture cubaine.

Le mot « disimulo » signifie dissimulation. Il s'agit d'une pièce pour piano. C'est plus précisément une pièce de base avec un rythme d'accompagnement d'habanera. Composée entre 1850 et 1870, elle est constituée de deux parties, à l'image de la majorité des *contradanzas* de Manuel Saumell. La première, plutôt chantante, mélodique, est de connotation classique. La seconde plus rythmée, plus syncopée, accentue le caractère cubain de cette pièce avec notamment l'utilisation de la cellule rythmique appelée « syncope caractéristique » par le musicologue brésilien Mário de Andrade et que l'on retrouve dans la musique latino-américaine et caribéenne⁵⁵⁰.

Cette pièce est en Do majeur, de mesure 2/4 et de forme binaire.

- Œuvres de Louis-Moreau Gottschalk

Les quatre pièces instrumentales pour piano : *Bamboula*, *Le Bananier*, *La Savane* et *Le Mancenillier*, composées, entre 1844 et 1849, par Louis-Moreau Gottschalk⁵⁵¹ pendant son séjour à Paris, sont le reflet du vécu de ce pianiste virtuose. Il est important de signaler que ce compositeur se trouve sur le continent européen pour se former et qu'il n'a que 13 ans à son arrivée. Ces œuvres sont donc celles d'un jeune homme ayant entre 14 et 20 ans, pouvant ressentir une certaine nostalgie quant à sa région d'origine.

Ces pièces sont clairement identifiables comme créoles, en ce qu'elles utilisent des airs et des rythmes de la Louisiane, d'Haïti, de Cuba et de la Martinique, et qu'elles portent des titres spécifiques à la flore, les rythmes et les lieux de ces mêmes territoires. D'ailleurs, dans l'ensemble de l'œuvre de Gottschalk, *Bamboula*, *Le Bananier* et *La Savane* sont connues

⁵⁴⁹ Compositeur présenté à la partie 1.2.2.3

⁵⁵⁰ Voir l'article de Carlos Sandroni, « Le *Tresillo* rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIX^e siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 06 septembre 2021, URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/675>

⁵⁵¹ Compositeur présenté dans la partie 1.2.2.4.

comme la « Trilogie louisianaise »⁵⁵², soit la reconnaissance d'un rattachement à une culture particulière.

Divers auteurs ont travaillé sur ces œuvres⁵⁵³, et si certains reconnaissent un attachement à la culture de Saint-Domingue, c'est surtout le lien avec sa terre de naissance, à savoir la Louisiane, qui semble avoir marqué durablement son œuvre. D'autres émettent pourtant des réserves, considérant que les œuvres créoles ont été composées à une période où il se trouvait en Europe. À mon sens, les divers exemples de transmission familiale des compositeurs évoqués dans la partie précédente démontrent l'impact que cela peut avoir sur la création d'un jeune prodige. Louis Moreau Gottschalk a eu une très bonne vision de la culture caribéenne avec les histoires racontées, entre autres, par sa grand-mère et les chansons de sa gouvernante Sally. Il peut très bien avoir été aussi en contact avec les nombreux Antillais présents en Louisiane. De plus, les nombreuses partitions de Chansons créoles publiées à Paris pourraient l'avoir motivé à présenter ses propres créations et à défendre et à assumer une coloration créole⁵⁵⁴.

Dans sa thèse de doctorat⁵⁵⁵, John Godfrey Doyle indique que Gottschalk s'est inspiré de mélodies et de rythmes populaires. Il a connu les bamboulas dans sa Louisiane natale, en particulier au Congo square, haut-lieu de rencontre des personnes de couleur originaires des Antilles, qui chantaient et dansaient sur de nombreux rythmes. Concernant la période de composition des quatre œuvres précédemment citées, Doyle considère que Gottschalk n'avait pas encore visité Cuba et la Martinique. Il n'empêche que l'utilisation du rythme de bamboula de la Martinique et du quintolet typique cubain, qu'il considère d'ailleurs comme similaires, aurait pu être entendu à partir des musiques pratiquées par les émigrés des Antilles présents en Louisiane⁵⁵⁶. Je pense donc qu'il convient d'être moins catégorique sur ce point et qu'il serait possible que des transferts musicaux autres aient pu avoir eu lieu, enrichissant dès lors la « palette » musicale d'un Gottschalk, conscient de son particularisme créole.

⁵⁵² Dénomination employée par le musicologue nord-américain Gilbert Chase dans son livre *America's music-From the pilgrim to the present*, University of Illinois Press, 1992 (1955), p. 290. <https://archive.org/details/americasmusicfro0000chas/page/n7/mode/2up>, consulté le 13.01.2022.

⁵⁵³ Stephen Frederik Starr, Mary Alice Seymour, Octavia Hensel, entre autres.

⁵⁵⁴ Cette question sera abordée par la suite dans la partie 1.2.3.4.

⁵⁵⁵ Thèse de doctorat de John Godfrey Doyle, *An abstract of the piano music of Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)*, Université de New York, 1960, p. 122-135. Cette thèse a été consultée lors d'un séjour à l'Université d'État de la Louisiane en Novembre 2016. Un livre, *Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) : A bibliographical study and catalog of works*, Détroit, Information coordinators, 1983, a été publié par John G. Doyle. Il n'a pas pu être consulté.

⁵⁵⁶ *Op. cit.*, p. 124.

Doyle explique ainsi que la chanson louisianaise « Quan' patate la cuite »⁵⁵⁷ a été utilisée dans une partie de *Bamboula*. Dans *Le Mancenillier*, le thème principal est dérivé de la chanson haïtienne « La chanson de Lisette »⁵⁵⁸ tandis que le deuxième thème est une variation de la mélodie de la Nouvelle-Orléans « Ou son souroucou ». Enfin, Doyle constate une similitude du thème principal de *Bamboula* avec le troisième thème du *Mancenillier*, et considère alors qu'il s'agit d'une variation. Pourtant, ce même troisième thème de l'œuvre *Le Mancenillier* serait basé, selon lui, sur deux airs de la Martinique « Ma nourri » et « Tan sirop est doux ». Ne disposant pas d'éléments supplémentaires concernant ces deux airs, je ne peux pour l'instant que me contenter de citer ce chercheur.

Aux genres musicaux classiques comme une sérénade ou une fantaisie, viennent s'ajouter dans les titres des termes propres aux végétaux ou aux lieux des régions chaudes, tropicales, comme le bananier, le mancenillier et la savane. Enfin, l'évocation d'une bamboula et d'une ballade créole ne font que souligner la description d'une aire géographique spécifique. Louis Moreau Gottschalk s'approprie bien une réalité propre à sa région et décrit une culture éloignée de celle du continent européen.

L'œuvre *Bamboula*⁵⁵⁹, avec la précision : « danse des nègres », est déjà particulière par son titre et son genre. C'est une œuvre à la fois très longue et très complexe. Les rythmes syncopés y sont largement exploités. Elle est présentée comme une fantaisie, soit une pièce musicale de forme libre. Cette œuvre est dédiée à la Reine Isabelle II. Elle est en Ré^b majeur, de forme AABBA et de mesure en 2/4.

*Le Bananier*⁵⁶⁰ est une chanson nègre, tel qu'il est précisé sur la partition. Elle est constituée d'un ostinato à la main gauche. Son caractère est quelque peu enfantin. Le thème est basé sur une marche louisianaise « En avant, grenadiers »⁵⁶¹. Cette œuvre est en Do mineur, de mesure en 2/4 et de forme binaire. Les deux thèmes semblent évoluer à l'image d'un échange de type question-réponse.

⁵⁵⁷ Ou encore « Tant patate-là tchuite », chanson cajun recueillie par Mina Monroe : Mina Monroe, 1921, *American Folk-Song Series, Set 2, Bayou Ballads, 12 Folk-Songs from Louisiana*, New York, Éditions G. Schimer.

⁵⁵⁸ Voir Raphaël Confiant, *Kréyol palé, kréyol matjé... : analyse des significations attachées aux aspects littéraires, linguistiques et socio-historiques de l'écrit créolophone de 1750 à 1995 aux Petits Antilles, en Guyane et en Haïti* (Collection Thèse à la Carte), Villeneuve, Éditions Presses Universitaires Septentrion, 1999, p. 395.

⁵⁵⁹ « Bamboula » op. 2 de Louis Moreau Gottschalk dans Michael Lewin, 2000, *Bamboula ! Piano Music of Louis Moreau Gottschalk*, Centaure Records Inc., 2000.

⁵⁶⁰ « Le Bananier » op.5 de Louis Moreau Gottschalk, *Bamboula ! Piano music*, op. cit.

⁵⁶¹ Enregistrement « En avant Granadie » d'Adelaïde Van Wey, in *All day Singin- Louisiana and Smoky mountain Ballads*, Folkways Records, 1950.

*La Savane*⁵⁶² est une ballade créole inspirée d'une légende qui raconte que les squelettes des esclaves en fuite, ayant péri dans les marais aux alentours de la ville de Nouvelle-Orléans, se sont transformés en chênes. John Godfrey Doyle considère que le thème principal est tiré de *Lolotte*, une chanson haïtienne, alors que pour Richard Taruskin⁵⁶³, il serait tiré de la chanson *Skip to my Lou, my darling*, d'origine anglaise, qui fait aussi partie du répertoire des berceuses nord-américaines.

Cet auteur émet des doutes quant à la mise en contact de Gottschalk avec les gens de couleur du Congo Square. Pourtant, il n'ignore pas le fait que le bamboula soit un tambour et que Gottschalk ait créé un style de jeu au piano saccadé et percussif, hors des patrons classiques, lequel rappelle le rythme des tambours. Cette œuvre est en mi^b mineur, de mesure 4/4 et de forme thème et variations. Dans ce cas, c'est le même thème qui est répété inlassablement avec un accompagnement qui est chaque fois renouvelé.

Le mancenillier est un arbre des Antilles dont le latex et le fruit sont vénéneux. Ils furent d'ailleurs utilisés par les Amérindiens pour leurs flèches. Gottschalk choisit de nommer cette quatrième œuvre⁵⁶⁴ ainsi et donc d'utiliser l'enracinement dans la flore et la culture caribéennes. Cette œuvre instrumentale, dédiée à Mme Mennechet de Barival⁵⁶⁵, pourrait avoir été influencée par le poème du même nom de Charles-Hubert Millevoye⁵⁶⁶ que je reproduis ci-après :

« « *Le Mancenillier*
« *Qu'il serait doux le baiser de ta bouche,*
O Zarina !... Je t'aime et je suis roi. »
Ainsi parlait le chef au cœur farouche
À Zarina qui pâlisait d'effroi.

« *-Fier Nélusko ! Zarina te révère ;*

⁵⁶² Enregistrement sur youtube <https://www.youtube.com/watch?v=yDbeuvFzPkY>

⁵⁶³ Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century : The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, 2011.

⁵⁶⁴ « Le Bananier » op.3 de Louis Moreau Gottschalk, *Bamboula ! Piano music*, op. cit.

⁵⁶⁵ Madame Mennechet de Barival, de son nom de jeune fille Caroline Henriette Paillet (1813-1861), est une pianiste virtuose, rédactrice d'articles pour la Revue *France Musicale* et interprète dans des fêtes de charité. Elle tenait salon à Paris, à la Rue Grange-Batelière et recevait de nombreuses personnalités. Le livre *Une chère mémoire*, publié à Compiègne en 1889 (Imprimerie Henri Lefebvre), revient sur ses correspondances avec, entre autres, Adèle et Charles, les enfants de Victor Hugo.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96820003/f5.item.r=une%20chère%20mémoire>. Livre présent sur le site de Gallica, consulté le 13.01.2022.

⁵⁶⁶ Charles-Hubert Millevoye (1782-1816) : poète français dont l'élégie « Le Mancenillier » se trouve dans son premier recueil *Poésies*, publié en 1800, alors qu'il était âgé de 18 ans.

*Mais Zéphaldi lui seul est tout pour moi. »
Jetant sur elle un regard de colère,
Il répéta : « Je t'aime, et je suis roi. »*

*Puis affectant un visage tranquille :
« O Zarina ! ce soir je t'attendrai
Dans le bocage, au couchant de notre île. »
Et Zarina répondit : « J'y serai. »*

*Il s'éloigna. L'insulaire tremblante
Alla s'asseoir sous le mancenillier,
Et commença, d'une voix faible et lente,
Ce chant lugubre, et qui fut le dernier :*

*« Viens, Nérusko ! La feuille balancée
« Frémit au loin sous les vents en courroux.
« Ta nuit d'amour sera triste et glacée,
« Et mon sommeil sera paisible et doux.*

*« O charme pur ! ô voluptés nouvelles !
« Esprit de l'air, est-ce toi que j'entends ?
« Viens-tu déjà m'emporter sur tes ailes
« Vers les bosquets de l'éternel printemps ?*

*« Je t'ai gardé le baiser de ma bouche,
« Mon jeune ami ! viens te rejoindre à moi
« Dans ce séjour où le maître farouche
« Ne dira plus : je t'aime, et je suis roi. »*

*Elle disait. Déjà sur sa paupière
Le long sommeil descendait lentement ;
Lorsqu'à grands pas, traversant la bruyère,
Soudain parut Zéphaldi son amant.*

*Il la cherchait. O terreur ! sous l'ombrage
A peine il vit sa belle Zarina,
Qu'il reconnut le funeste feuillage,
Et que d'horreur tout son cœur frissonna.*

Il la saisit sous l'arbre solitaire,

Et dans ses bras l'emportant plein d'effroi :
« O Zarina ! parle, qu'allais-tu faire ?
-Me dérober aux poursuites d'un roi. »

Le lendemain la pierre accoutumée
Avait reçu leur serment nuptial,
Et l'humble toit de la hutte enfumée
Faisait envie au pavillon royal.

À leur passage en tumulte on s'élançait ;
Et Zéphaldi répétait en chemin :
« J'ai la sagaie, et la flèche et la lance,
Et tout rival périra de ma main. »

Le roi présent dévore la menace ;
Son âme altière est contrainte à fléchir :
Tel un torrent frémit, écume et passe
Au pied d'un mont qu'il ne saurait franchir »⁵⁶⁷.

Ce poème, écrit par un jeune poète n'ayant jamais quitté sa France natale, participe de cette pratique consistant à se valoir d'espaces et de lieux inconnus dans les créations d'auteurs européens pour attirer l'intérêt d'un public friand d'exotisme. En note, il est précisé ce qu'est un mancenillier, c'est-à-dire un arbre originaire des Antilles, « qui faisait, dit-on, passer du sommeil à la mort quiconque reposait sous son ombre »⁵⁶⁸. Le mancenillier est un arbre dont les fruits, la sève et les feuilles sont toxiques, par temps de pluie, il est déconseillé de s'y abriter, car l'eau qui ruisselle sur ces feuilles, peut provoquer de terribles brûlures une fois en contact avec la peau. Millevoye utilise donc des noms de personnages et d'armes qui renvoient à l'Antiquité et/ou à l'Afrique, mais situe d'emblée le déroulement de son histoire dans un environnement insulaire caribéen de par en particulier l'utilisation de cet arbre éponyme.

Gottschalk, quant à lui, donne vie à une œuvre musicale autre en évoquant cet arbre vénéneux, et ce à travers un thème triste et un ostinato lancinant, agrémenté d'un motif dans les aigus qui semble s'opposer à l'ambiance générale de la pièce. Cette pièce oscillant entre Sol[#] mineur et

⁵⁶⁷ Millevoye, *Poésies*, Paris, Éditions Charpentier, 1843, p. 81-83. Consulté sur le site de la Bibliothèque du Congrès, le 05.09.2021. <https://archive.org/details/posiesdemillevoy00mill/page/n7/mode/2up>

⁵⁶⁸ *Op. cit.*, p. 81.

La^b majeur, de mesure 2/2 et de forme ABA, est marquée par le jeu entre la répétition d'un élément rythmique qui est perturbé par le motif mélodique enfantin qui semble se jouer de lui.

Ces quatre œuvres de Gottschalk, bien que composées en Europe, reflètent assurément une réalité propre à sa région natale, que ce soit par l'utilisation de rythmes et d'airs populaires caribéens ou que ce soit par le nom de végétaux, de genres ou de lieux de son territoire d'origine. En 1902, sa sœur Clara Gottschalk Petterson, pianiste, musicienne accomplie, publie « Creole songs from New Orleans in the negro dialect »⁵⁶⁹. Elle signale que deux ou trois thèmes ont été utilisés par son frère dans ses compositions de jeunesse. On y trouve ainsi les transcriptions de « En avan Grenadié », « Ou som souroucou » et « Quand patat la cuite ».

Il n'empêche qu'il est important de préciser que les différents genres musicaux proposés (fantaisie, sérénade...) ne sont pas nécessairement le fait de ce compositeur. En effet, il arrivait que ce soit l'éditeur de la partition qui propose une catégorisation des œuvres, probablement pour les rendre plus accessible à un public occidental.

- *La Trinitaria* de Catalina Berroa

Cette chanson composée pour voix et piano date de 1867⁵⁷⁰, alors que Catalina Berroa⁵⁷¹ n'a que 18 ans. Les paroles sont les suivantes :

*Trinitaria eres prueba divina/
De lo bello que en Cuba se encierra
Si eres linda también lo es tu tierra
Que en lo hermoso parece un Edén.
Entre lomas se mece tu cuna
Que embalsama las brisas errantes
Y que arroyos de plata brillante
Acarician soñando también.*

⁵⁶⁹ Clara Gottschalk Peterson (1837-1910) : pianiste louisianaise, sœur de Louis Moreau Gottschalk. Elle a consacré beaucoup de temps à la mémoire de son frère en éditant ses écrits, sous le titre de *Notes of a pianist* (1881) et les *Creole songs from New Orleans in the negro dialect* (1902).

⁵⁷⁰ La version proposée dans le Corpus n'est pas l'originale ; elle est pour piano et guitare.

⁵⁷¹ Compositrice présentée à la partie 1.2.2.3.

Traduction⁵⁷²

Trinitaria, tu es la preuve divine
De la beauté que renferme Cuba.
Si tu es jolie, ta terre l'est aussi,
Qui par sa beauté ressemble à un Éden.
Ton berceau se balance entre les collines,
Qui embaume les brises errantes
Et que les ruisseaux d'argent brillant
Caressent tout en rêvant.

La Trinitaria est une habitante de la ville et municipalité de Trinidad, qui se trouve dans la Province de Sancti Spiritus, au centre de l'île de Cuba. Cependant, ces paroles laissent planer un doute. S'agit-il de l'évocation d'une habitante ou de la personnification de la ville du même nom ? C'est en tous les cas la beauté qui est évoquée en priorité, comme le souligne l'utilisation des adjectifs « bello », « linda », « hermoso ». Les métaphores sont nombreuses avec un parallèle établi entre la religion et l'enfance. Ainsi, par la « prueba divina », soit la preuve divine, l'auteure évoque Dieu et cette terre qui ressemble à un paradis. Les stéréotypes liés aux terres américaines depuis leur description par Christophe Colomb sont présents⁵⁷³.

La partition du corpus n'étant pas l'original, les éléments d'analyse sont malaisés. Cette chanson est en fa majeur et de mesure en 2/4, de forme binaire. Les deux parties correspondent aux deux strophes formées de deux quatrains. C'est la langue espagnole qui est employée pour un sujet qui traite essentiellement d'une ville ou d'une personne de Cuba.

- *Almendares* d'Ignacio Cervantes

Cette pièce pour piano est une danza cubaine. La version utilisée pour ce corpus se voit présentée comme un danzón dans un recueil de quatre pièces publiées en 1918 par la maison d'éditions G. Schirmer des États-Unis. De plus, en haut de la couverture, il est précisé : « Piano music for the drawing room ». Le *drawing-room* est une salle de réception ou tout simplement un salon. Il est assez difficile de déterminer les dates de création des dansas cubaines de

⁵⁷² Traduction de l'auteure de cette thèse.

⁵⁷³ Voir la présentation de la découverte de la flore et la rencontre avec les premiers Amérindiens dans *La découverte de l'Amérique – Journal de bord*, trad. S. Estorach et M. Lequenne, Paris, Maspéro, 1979, tome I.

Cervantes⁵⁷⁴. Au nombre de 37, elles auraient été composées entre 1875 et 1895. A la différence des œuvres précédentes, il s'agit donc de productions de fin de carrière et de ce fait fort riches.

Almendares est en effet une danza très intéressante en ce qu'elle comporte les caractéristiques de la plupart des dansas de Cervantes. Constituée de trois parties, la dernière est la répétition de la première. Cette pièce est en Sol^b Majeur, de forme ABA et de mesure 2/4. Son caractère est dansant et joyeux. Mais c'est surtout l'utilisation de la syncope caractéristique et du cinquillo qui lui donnent une identité propre. De plus, le titre de cette pièce fait référence au fleuve cubain long de 45 kilomètres qui traverse la partie occidentale de l'île. Il y a donc, à la fois, des éléments rythmiques et textuels qui enracinent cette œuvre dans le territoire cubain.

- *L'Africain* de Marie-Louise Du Fresne de Virel

Marie-Louise Du Fresne de Virel, est, comme il a été indiqué dans le chapitre précédent⁵⁷⁵, la grand-mère de Moune de Rivel, grande interprète de chansons créoles au XX^e siècle. Elle compose une *Bamboula* qu'elle intitule *L'Africain* en 1877.

Concernant l'analyse musicale, cette pièce complexe est constituée de plusieurs parties organisées autour de deux grands socles AA'. En effet, une première grande partie est divisée en 3 (ABC) ; l'autre aussi, mais elle présente une nouvelle partie (ABD). On y retrouve le rythme d'habanera et la syncope caractéristique, ainsi qu'un rythme s'apparentant à celui du ti-bwa (cinquillo)⁵⁷⁶. De tonalité principale en La^b majeur, elle est en 3/4.

Le titre est fort évocateur car, d'une part, il fait référence à la « danse des nègres » et, d'autre part, l'auteure emploie l'allusion à un homme originaire d'Afrique. La recherche tant mélodique qu'harmonique (changement de tonalités à quatre reprises) de cette œuvre marque une volonté de transcrire un univers particulier. Les éléments occidentaux restent cependant présents, tant dans la forme que dans l'emploi du système tonal. Les différentes parties sont relativement proportionnelles, elles comptent chacune une trentaine de mesures.

L'illustration proposée sur la partition ne laisse aucun doute sur le sérieux de sa démarche. Il n'y a pas de moquerie envers les populations locales, mais plutôt une reproduction de scènes

⁵⁷⁴ Compositeur présenté dans la partie 1.2.2.3.

⁵⁷⁵ Dans la partie 1.2.3.2.

⁵⁷⁶ Voir annexe 3 : Cellules rythmiques présentes dans la Caraïbe

de vie. On y voit, d'une part, un couple de danseurs face à un tanbouyé⁵⁷⁷ assis sur son tambour : un *gwo ka*⁵⁷⁸. La femme tient un idiophone d'une main. Il pourrait s'agir d'un hochet, instrument très utilisé dans les cultures africaines sous diverses formes. L'autre main semble se rapprocher de sa jupe, comme posée sur sa hanche. L'homme lui faisant face vient à sa rencontre. D'autre part, une deuxième image présente, cette fois-ci, une femme se dirigeant vers un « tanbouyé » assis sur son tambour. Elle tient sa jupe de ses deux mains. En arrière-plan, d'autres danseuses tiennent leurs jupes ; l'une d'entre elles semble se préparer à aller à la suite de la première danseuse. Dans les pratiques d'origine africaine, tel que le *bèlè* par exemple, il est courant que les danseurs aillent saluer le tambour avant de commencer leur danse, en forme de respect. C'est très certainement ce type de scène qui est relaté dans cette représentation.

⁵⁷⁷ *Tanbouyé* (créole) : joueur de tambour.

⁵⁷⁸ La forme du tambour s'apparente plus au tambour *gwo ka* de la Guadeloupe qu'au tambour *bèlè* de la Martinique.

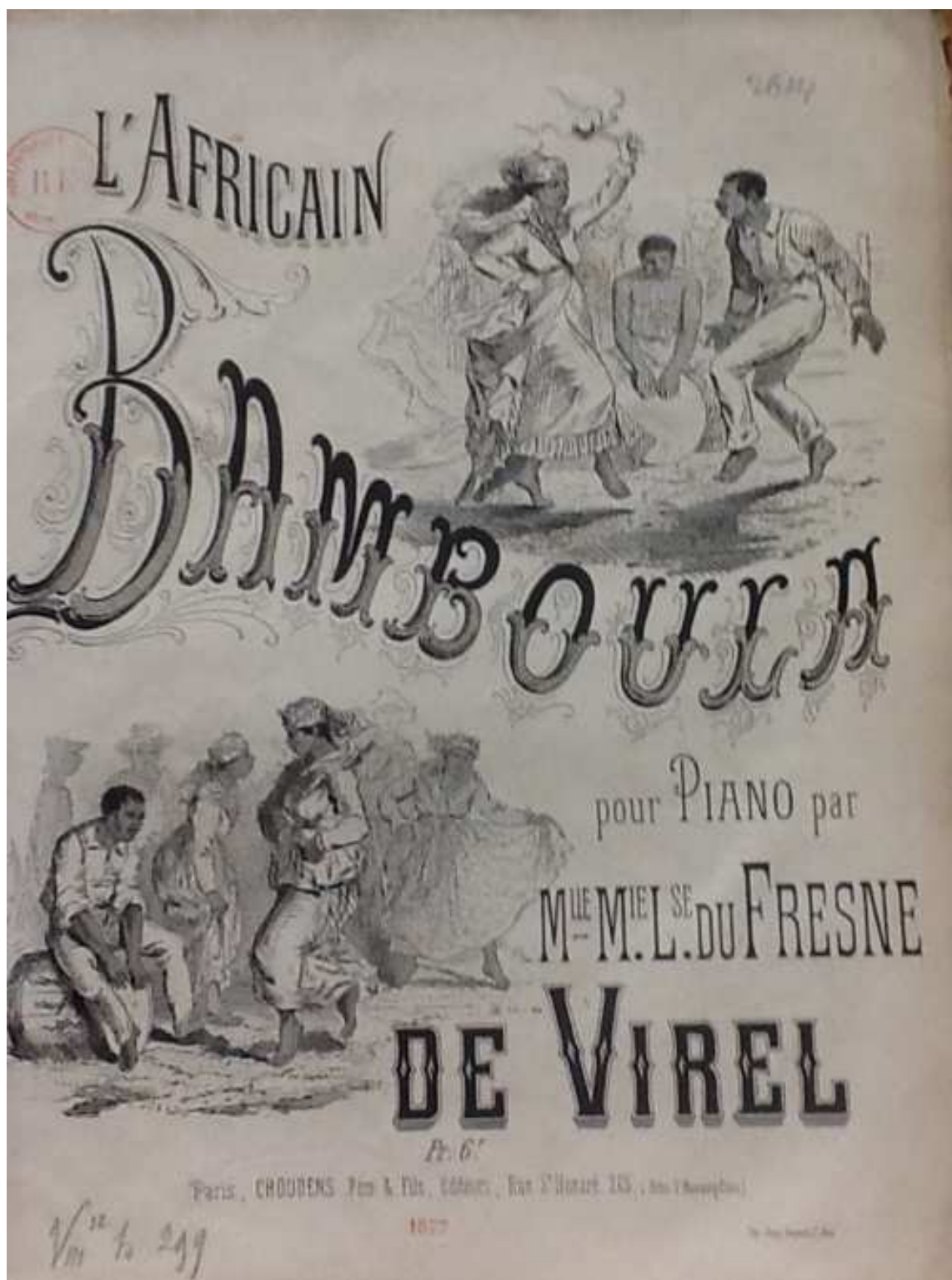


Figure 18 : : Illustration de la partition de *Bamboula* de Marie-Louise du Fresne de Virel, 1877
Sources : Site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France

- *La Cascade* de Robert Geffrard

Robert Geffrard est né à Gonaïves en 1860. Une rue de cette ville haïtienne porte d'ailleurs son nom. Il est l'auteur de *La Dessalinienne*, hymne national d'Haïti, composé en 1904. Il est intéressant de noter que le Président Fabre Geffrard (sans qu'il n'y ait a priori de liens de parenté) a fondé l'École nationale de musique l'année de la naissance de Robert.

La Cascade est publiée dans la ville de Gonaïves. Cette pièce musicale est une valse brillante pour piano. Quatre parties sont identifiées, avec une introduction et une conclusion (coda), marquées par des accords plaqués en notes piquées. Les parties rythmées alternent avec des parties plus mélodiques et chantantes. Cette œuvre reste pourtant de format classique, avec l'accompagnement de base de la valse.

Elle n'a donc pas de caractéristiques rythmiques créoles. Cependant, son nom pourrait être directement lié à une cascade de la commune de Gonaïves, connue pour ses sources d'eau chaude. Il s'agit en tous les cas d'un hymne à la Nature, à la vitalité des eaux.

Enfin, l'utilisation d'ornementations semble donner un caractère de virtuosité pour mieux marquer combien cette valse est brillante, c'est-à-dire que cette valse sort de l'ordinaire, est remarquable de par l'utilisation du piano dans de nombreuses ressources techniques, lui conférant ainsi un statut d'œuvre pour un interprète pouvant réaliser plus qu'un simple accompagnement de danse.

- *Choucounè*⁵⁷⁹ de Mauléart Monton⁵⁸⁰

Composée sur un poème d'Oswald Durand⁵⁸¹, cette méringue est arrangée et publiée en 1884 par Fernand Frangeul – éditeur de partitions basé à Port-au-Prince. Elle a la forme d'un refrain couplet et est écrite en créole.

⁵⁷⁹ Choucounè aurait réellement existé. Il s'agit d'une femme de type marabout (peau noire et cheveux longs) qu'Oswald Durand aurait fréquenté avant qu'elle ne le quitte, lassée de ses nombreuses infidélités.

⁵⁸⁰ Compositeur présenté dans la partie 1.2.2.2.

⁵⁸¹ Charles Alexis Oswald Durand (1840-1906), poète et écrivain haïtien. Le poème *Choucounè* a été composé alors que ce poète se trouvait en prison (1883) pour des raisons politiques. Il est aussi l'auteur du texte de *Quand nos Aïeux brisèrent leurs entraves*, chant national sur une musique d'Occide Jeanty, qui devint l'hymne national d'Haïti (1893-1906), avant d'être remplacé par *La Dessalinienne*.

Dèiè yon gwo touff pingoin
L'aut'jou, moin contré Choucouné ;
Li sourit l'heur' li ouè moin,
Moin dit : "Ciel ! a là bell' moune ! "
Li dit : "Ou trouvez ça, cher ? "
P'tits oéseaux ta pé couté nous lan l'air...
Quand moin songé ça, moin gagnin la peine,
Car dimpi jou-là, dé pieds-moin lan chaîne !

Choucoun' cé yon marabout :
Z'yeux-li clairé com' chandelle.
Li gangnin tété doubout,...
* - Ah ! si Choucoun' té fidèle !
* - Nous rété causer longtemps...
Jusqu' z'oéseaux lan bois té paraîtr' contents !...
Pitôt blié ça, cé trop grand la peine,
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne !

P'tits dents Choucoun' blanch' com' lait'
Bouch'-li couleur caïmite ;
Li pas gros femm', li grassett' :
Femm'com' ça plai moin tout d'suite...
Temps passé pas temps jodi !...
Z'oéseaux té tendé tout ça li té dit...
Si yo songé ça, yo doué lan la peine,
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne.

N'allé la caze maman-li ;
* - Yon grand moun' qui bien honnête !
Sitôt li ouè moin, li dit :
"Ah ! moin content cilà nette ! "
Nous bouè chocolat aux noix
Est-c'tout ça fini, p'tits z'oéseaux lan bois ?
- Pitôt blié ça, cé trop grand la peine,
Car dimpi jou-là, dé pieds moin lan chaîne.

Meubl' prêt', bell' caban' bateau,
Chais' rotin, tabl' rond', dodine,
Dé mat'las, yon port'manteau,
Napp', serviette, rideau mouss'line...
Quinz' jou sèl'ment té rété...
P'tits oéseaux lan bois, couté-moin, couté !...
Z'autr' tout' va comprendr' si moin lan la peine,
Si dimpi jou-là dé pieds-moin lan chaîne...

Yon p'tit blanc vini rivé :
P'tit' barb' roug', bell' figur' rose ;
Montr' sous côté, bell' chivé...
* - Malheur moin, li qui la cause !...
Li trouvé Choucoun' joli :
Li parlé francé, Choucoun' aimé-li...
Pitôt blié ça, cé trop grand la peine,
Choucoun' quitté moin, dé pieds-moin lan chaîne !

Cà qui pis trist' lan tout ça,
Cà qui va surprindr' tout' moune,
Ci pou ouè malgré temps-là,
Moin aimé toujours Choucouné !
* - Li va fai' yon p'tit quat'ron...
P'tits z'oéseaux, gadé ! P'tit ventr'-li bien rond !...
Pé ! Fémin bec z'autr', cé trop grand la peine :
Dé pieds pitit Pierr', dé pieds-li lan chaîne !

Traduction⁵⁸²

Derrière une grosse touffe de pingouins
L'autre jour, je rencontrai Choucouné ;
Elle sourit quand elle me vit ;
Je dis : « Ciel ! oh ! la belle personne ! » (bis)
Elle dit : « Vous le trouvez, cher ? »
Les petits oiseaux nous écoutaient dans l'air... (bis)

Quand je songe à cela, j'ai de la peine,
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes ! (bis)
Choucouné, c'est une marabout :
Ses yeux brillent comme des chandelles.
Elle a des seins droits...
— Ah ! si Choucouné avait été fidèle !
— Nous restâmes à causer longtemps,
Au point que les oiseaux dans les bois en parurent contents !...
Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes ! (bis)
Les petites dents de Choucouné sont blanches comme du lait :
Sa bouche est de la couleur de la caïmite (*) :
Elle n'est pas une grosse femme, elle est grassette :
Les femmes pareilles me plaisent tout de suite...
Le temps passé n'est pas le temps d'aujourd'hui !...
Les oiseaux avaient entendu tout ce qu'elle avait dit !...

⁵⁸² Ce poème et sa traduction sont présents sur le site Manioc, édité le 20 mars 2012, consulté le 20 août 2021.
<http://blog.manioc.org/2012/03/choucouné.html>. Cette traduction est probablement de Louis Morpeau, *Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne : 1817-1925*, Paris, Éditions Bossard, 1925.

S'ils songent à cela, ils doivent être dans la tristesse,
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !
Nous allâmes à la case de sa maman :
— Une vieille qui est bien honnête !
Aussitôt qu'elle me vit, elle dit :
« Ah ! je suis contente de celui-là, nettement ! »

Nous bûmes du chocolat aux noix...
Est-ce que tout cela est fini, petits oiseaux qui êtes dans les bois ?...
— Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,
Car depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !
Les meubles étaient prêts : beau lit-bateau,
Chaise de rotin, table ronde, dodine,
Deux matelas, un porte-manteau,
Des nappes, des serviettes, des rideaux de mousseline...
Il ne restait plus que quinze jours...
Petits oiseaux qui êtes dans les bois, écoutez-moi, écoutiez !...
Vous aussi vous allez comprendre si je suis dans le chagrin,
Si depuis ce jour-là, mes deux pieds sont dans les chaînes !
Voilà qu'un petit blanc arrive :
Petite barbe rouge, belle figure rose,
Montre au côté, beaux cheveux...
— Mon malheur, c'est lui qui en est la cause !
Il trouve Choucounne jolie,
Il parle français... Choucounne l'aime...
Plutôt oublier cela, c'est une trop grande peine,
Choucounne me quitte, mes deux pieds sont dans les chaînes !
Le plus triste de tout cela,
Ce qui va surprendre tout le monde,
C'est de voir que, malgré ce contre-temps là,
J'aime toujours Choucounne !
— Elle va faire un petit quarteron ! (J),
Petits oiseaux, regardez ! Son petit ventre est bien rond !
Taisez-vous ! Fermez vos becs ! C'est une trop grande peine :
Les deux pieds de petit Pierre, ses deux pieds sont dans les chaînes.

Ce poème relate l'amour contrarié de Ti Pyè, qui ne s'en est d'ailleurs jamais remis. Quatre personnages sont évoqués dans cette histoire : Ti Pyè, Choucounne, sa mère et le Petit blanc. Ils sont le reflet de la réalité caribéenne : le Nègre, la femme (mère et fille) et le Blanc. La dimension pigmentocratique de la société créole haïtienne semble annoncer d'emblée le dénouement de la très brève rivalité pour l'amour de la belle Choucounne puisque, à peine apparu, le Petit Blanc emporte le cœur de la femme créole.

Choucounne constitue l'élément central du poème. Elle est présentée comme la femme dans sa beauté totale : « bell ' moun », dont le visage (yeux, dents et bouche) est vu comme parfait

« z'yeux-li claire comm' chandell' », « P'tits dents Choucoun' blanch' comm' lait », « bouch'-li couleur caïmite » et les formes généreuses ô combien attirantes.

Ti Pyè, fou amoureux de Choucoun, la courtise respectueusement en discutant longuement avec elle « nous rété causer longtemps », en rencontrant sa mère, décrite comme une femme très honnête, et en buvant du chocolat aux noix, boisson non alcoolisée qui souligne un partage mesuré. Les meubles sont prêts, ils vont donc bientôt vivre ensemble. À la force des détails de la liste des préparatifs répond la brutale brièveté de la décision de l'abandon pour un autre.

Voilà en effet que la cour assidue de Ti Pyè est perturbée par l'arrivée du Petit Blanc décrit à partir des trois adjectifs : blanc, rouge et rose, contrepoint sous-entendu de la carnation de Ti Pyè : « P'tit barb rouj, bell' figur'ros, Montr' sous côté, bell' chivé ». La description du Petit Blanc renvoie à l'idée de beauté avec le mot « bell' », répété à deux reprises. S'y ajoutent ses moyens financiers avec sa « montr' sous côté ». De surcroît, il parle français ! Autrement dit, par sa richesse, sa beauté et la maîtrise de la langue française, le Petit blanc ne laisse aucune chance à Ti Pyè : « Malheur moin, li qui la caus' ! ». Le manque de loyauté de Choucoun n'est pas vraiment mis en cause, comme si, face à un tel adversaire, la défaite de Ti Pyè était inévitable dans une société créole.

Enfin, on ne peut oublier la chute de ce poème : Choucoun, enceinte, attend un « quarteron », brisant ainsi à jamais les espoirs de Ti Pyè. Toutefois, on pourrait se demander si c'est le fait que Choucoun soit enceinte qui engendre la si grande peine de Ti pyè ou si c'est le fait que ce soit un enfant quarteron, autrement dit un enfant né d'un père blanc, comme si c'était l'état même de la société haïtienne et ses préjugés de couleur qui étaient questionnés.

L'évocation de la Nature se fait à travers la présence des oiseaux, lesquels sont pris à témoin face à cette triste histoire. De plus, des mots tels que « pingoin » (pingouin, cactus présent à Haïti), « caïmit » (caïmite, fruit originaire des Grandes Antilles souvent utilisé pour faire référence à la couleur satinée de la peau d'une femme) et la référence à la case de la maman de Choucoun ainsi qu'au chocolat nous renvoient directement au lieu tropical où se déroule l'action.

L'allusion à la couleur blanche déjà présente chez Choucoun⁵⁸³, dite : « claire comm' chandell' », « blanch' comm' lait », s'oppose à la répétition de la phrase « dé pié moin lan

⁵⁸³ D'ailleurs si Choucoun accouchera d'un quarteron et non d'un mulâtre, c'est qu'elle serait déjà mulâtresse...

chaîn », incluse dans le refrain, semblant ainsi renvoyer Ti Pyè à une condition d'éternel esclave, et ce en lien avec son phénotype qui n'est pourtant jamais explicitement décrit.

Concernant la musique, c'est le rythme d'habanera qui sert d'accompagnement et, dans la mélodie, c'est le quintolet qui prédomine. L'effet de mode ne pourrait à lui seul expliquer la présence des rythmes d'habanera et du quintolet. Il s'agit déjà d'une marque de fabrique proprement caribéenne qui est employée par un originaire de la région. *Choucouné* est en la^b majeur, de mesure 2/4 et de forme refrain-couplet.

- *Tú* d'Eduardo Sánchez de Fuentes

Composée en 1892, alors qu'Eduardo Sánchez de Fuentes⁵⁸⁴ n'avait que 18 ans, cette habanera est son œuvre la plus connue. Issu d'une famille d'intellectuels, il a étudié le droit et a été conservateur des hypothèques dans diverses villes. Formé par les pianistes Hubert De Blanck (Hollande), Ignacio Cervantes⁵⁸⁵ et Carlos Anckermann (Espagne), il allie avec brio musique occidentale classique aux paramètres cubains.

Eduardo Sánchez de Fuentes est aussi écrivain et a écrit de nombreux ouvrages sur l'histoire de la musique folklorique cubaine. C'est son frère Fernando qui écrit les paroles de *Tú* dont voici la retranscription :

*En Cuba, la isla hermosa
del ardiente sol
bajo su cielo azul
adorable trigueña, de todas sus flores
la reina eres tú.*

*La palma, que en el bosque se mece gentil
que tu sueño arrulló
y un beso de la brisa al morir de la tarde
te despertó.*

*Fuego sagrado guarda tu corazón
el claro cielo su alegría te dio.
Y en tus miradas ha confundido Dios*

⁵⁸⁴ Compositeur présenté à la partie 1.2.2.3.

⁵⁸⁵ Eduardo Sánchez de Fuentes a d'ailleurs écrit un texte sur Ignacio Cervantes : *Ignacio Cervantes Kawanag: su obra, su vida, su talento creador*, La Havane, Imprenta Molina, 1936.

*de tus ojos la noche y la luz
de los rayos del sol.*

*Dulce es la caña,
pero más lo es tu voz
que la amargura quita
del corazón.*

*Y al contemplarte
suspira mi laúd
bendiciéndote hermosa sin par ... ¡ay!
porque Cuba eres tú!*

Traduction⁵⁸⁶

À Cuba, la belle île
de l'ardent soleil,
sous son ciel bleu,
adorable brune,
de toutes les fleurs
la reine c'est toi.

Le palmier qui dans la forêt
se balance gentiment
que ton rêve a bercé,
et un baiser de la brise,
à la fin de l'après-midi,
t'a réveillée.

Un feu sacré garde ton cœur,
le ciel clair t'a donné sa joie,
et dans ton regard Dieu a mélangé
la nuit de tes yeux et la lumière
des rayons du soleil.

Douce est la canne
Mais encore plus l'est ta voix,
qui ôte l'amertume du cœur.

Et en te contemplant,
Mon luth soupire
Et te bénit, belle sans pareille,
Parce que Cuba c'est toi !

⁵⁸⁶ Traduction de l'auteure de cette thèse.

Cette chanson se présente comme une véritable ode à Cuba. La description de l'espace insulaire tropical est largement exploitée avec l'évocation de la nature qui permet de louer aussi la femme cubaine. Ainsi, des termes comme « isla » (île), « cielo azul » (ciel bleu), « palma » (palmier), « sol » (soleil), « flores » (fleurs), « brisa » (brise), « caña » (canne) côtoient des termes féminins, qu'il s'agisse d'adjectifs ou de noms, tels que : « hermosa » (belle), « adorable trigueña » (adorable brune), « beso » (baiser), « reina » (reine), « dulce » (douce). L'île de Cuba, à travers la description de l'environnement de sa flore, est ainsi représentée comme une femme, en une vaste métaphore filée aux accents assez doudouistes.

À la chaleur représentée avec un « ardiente sol » (ardent soleil), un « fuego » (feu), la « luz » (lumière) et les « rayos del sol » (rayons du soleil) se conjuguent l'aspect religieux « sagrado » (sacré), « Dios » (Dieu) et « bendiciéndote » (en te bénissant) ainsi que l'enfance « mece » (balance) et « berce ». Entre ardeur et candeur, entre feu et foi, la quintessence cubaine semble réunie sous forme de paradoxes définitoires.

La personnification de l'Île est accentuée avec l'utilisation des parties du corps humain comme « le cœur », « les yeux », « le regard », la « voix ». Cette personnification de Cuba participe du caractère romantique du traitement proposé ici, constamment en lien avec l'expression des sentiments.

En effet, sont abordés aussi bien la « alegría » (joie) que la « amargura » (amertume). La contradiction des sentiments est accentuée pour mieux en chanter la force. Autrement dit, c'est Cuba qui seule peut ôter toute amertume, et ce grâce à sa beauté, sa chaleur et son lien avec la divinité.

Cette approche fortement romantique, tant de par les choix de description des paysages, de mise en avant de la beauté de la femme, de l'omniprésence de l'amour et de l'expression des sentiments, participe d'une vision assez stéréotypée de la Caraïbe. Je retiendrai toutefois l'importance accordée à la religion, sans nul doute du fait de la place centrale qui lui est accordée dans les cultures hispaniques. La religion est d'autant plus prégnante qu'il s'agit ainsi de louer plus encore l'importance de l'île.

Il convient de signaler qu'Eduardo Sánchez de Fuentes est un Cubain ayant mis en avant dans son œuvre l'influence de la culture espagnole, mais aussi de la culture amérindienne comme bases de la culture cubaine. En revanche, il lui est reproché son déni de l'influence africaine, car à son époque il fait partie d'une classe porteuse de forts préjugés de race, comme l'explique

Pedro Norat Soto dans un article paru le 31 juillet 2018 sur le site de la radio Cadena Habana⁵⁸⁷. Ce critique ajoute que, paradoxalement, c'est le genre de la habanera que le compositeur affectionnait le plus, qui est retenu alors que ce genre est connu pour être la fusion d'un schéma rythmique africain avec la chanson, de genre européen. Ne peut-on y voir justement la force des transferts culturels, leur imprégnation au sein des populations cubaines, marquées par ces apports, qu'elles en soient conscientes ou non ?

C'est ainsi que la partition de « Tú » présente le rythme du *cinquillo* dès l'introduction au piano. Par la suite, l'accompagnement suit le rythme de la *habanera*. Cette chanson est en fa mineur, de mesure 2/4 et de forme binaire. Le texte est en prose.

- *Un Carnaval à la Martinique* d'Oscar Beaudu

Publié en 1896, cet air varié pour flûte, avec accompagnement de piano, montre une certaine maîtrise de la composition de la part de son auteur. Les sources *Geneanet* font état d'un certain Joseph Oscar William Beaudu (né en 1855 et Secrétaire général de la Banque de la Martinique). Il est le père d'Oscar Beaudu (né en 1879 et mort en 1902 durant l'éruption de la Montagne Pelée). La dédicace « À mon fils », me laisse supposer qu'il pourrait s'agir d'Oscar Beaudu père.

Cette œuvre est assez significative d'une recherche dans l'exécution de la flûte. Le choix d'une forme avec thème et variations ne semble pas anodin. Le compositeur a sans nul doute voulu explorer son thème sous plusieurs formes.

Si le piano a avant tout une fonction d'accompagnement, il présente une ritournelle⁵⁸⁸ entre les différentes variations de la flûte. La flûte reprend aussi ce thème à plusieurs reprises. L'insistance de la présence de ce thème qui revient en ritournelle rappelle précisément les parades déambulatoires caribéennes, nommées *vidés* aux Antilles, où la foule répète inlassablement le même air tout en défilant. De mesure en 2/4 et en La majeur, cette pièce reste pourtant ancrée dans des schémas classiques avec des cellules rythmiques régulières.

⁵⁸⁷ Pedro Norat Soto, «Eduardo Sánchez de Fuentes: polémicas y paradojas », article publié sur le site de Radio Cadena Habana, le 31 juillet 2021, consulté le 22 août 2021, <https://www.cadenahabana.icrt.cu/iconos/eduardo-sanchez-fuentes-polemicas--paradojas-20180731/>

⁵⁸⁸ Ritournelle (*Larousse*) : « Phrase instrumentale qui précède et termine un air ou en sépare les strophes ».

- *Les Masques* d'Occide Jeanty

Méringue pour piano, cette œuvre du compositeur haïtien Occide Jeanty⁵⁸⁹ (1860-1936), qui était aussi trompettiste et pianiste, a été publiée en 1897. Cette pièce de mesure 2/4 est composée avec pour base le quintolet à l'accompagnement. De forme binaire, la première partie est en mi mineur, puis la deuxième passe dans sa relative en sol majeur et termine la pièce sur cette même tonalité.



Figure 19 : Occide Jeanty (assis) et les musiciens du Palais National, 1893

Source : https://public.fotki.com/pikliz/very_old_pictures/photos_dantan_in_haiti/untitled4.html

Le titre fait de toute évidence référence au Carnaval. Cela montre l'ouverture de ce compositeur qui, pour rappel, est le chef d'orchestre du Palais National. Il a composé des marches et le chant national *Quand nos Aïeux brisèrent leurs entraves*. C'est un compositeur prolifique qui ne s'est pas cantonné aux œuvres militaires, mais a aussi composé des œuvres de salon, des méringues et d'autres danses populaires.

Occide Jeanty, tant par ses compositions que par sa fonction dans l'histoire haïtienne, a marqué durablement l'évolution de la musique de son pays. Il est d'ailleurs présenté comme un musicien national. Ces œuvres sont donc une très bonne marque de l'empreinte laissée dans la

⁵⁸⁹ Compositeur présenté à la partie 1.2.2.2.

culture haïtienne. C'est ainsi qu'à l'occasion du centenaire de sa naissance, en 1960, des timbres à son effigie ont été proposés.

- *Antilles-Polka - Souvenirs de la Martinique* (1891-1892) de Gla-Bertin

La recherche d'informations sur le compositeur Gla-Bertin n'a pour l'instant pas encore été concluante. Selon les partitions dont dispose la Bibliothèque Nationale de France, les trois dernières années du XIX^e siècle ont été très prolifiques pour ce compositeur :

Gla-Bertin : œuvres (8 ressources dans data.bnf.fr : voir toutes ces ressources)

Œuvres musicales (8)

⋮ Trier par ⋮ Filtrer par langue

- Rêverie ! Romance pour baryton... Gla-Bertin (1899)
- Ni vous, ni moi ! Scie-monologue..., paroles de Xavier Maunier, musique de Gla-Bertin (1899)
- Silhouettes-Mazurka pour piano par Gla-Bertin (1898)
- Stop ! Polka pour piano par Gla-Bertin (1898)
- Melancholy ! Romance pour baryton Gla-Bertin (1898)
- Melancholy (1898)
- Antilles-polka (pour piano), par Gla-Bertin (1897)
- The last Lanciers ! (Les derniers Lanciers) Quadrille (pour piano) par Gla-Bertin (1897)

Figure 20 : Œuvres de Gla-Bertin présentes à la Bibliothèque Nationale de France

Source : <https://data.bnf.fr/16358226/gla-bertin/>

La chanson *Antilles-Polka*, présentée d'emblée comme une polka, est une pièce musicale prévue pour le piano et constituée de plusieurs thèmes, dont une version de *Adieu foulards*, *Adieu madras*⁵⁹⁰. Édité en 1897 par Gla-Bertin, à Marseille, la partition est sous-titrée : « Souvenirs de la Martinique (1891-1892) ».

⁵⁹⁰ Chanson composée en 1770 par le Français François Claude Bouillé, Marquis de Bouillé (1739-1800). Il fut Gouverneur de la Guadeloupe, de la Martinique et de Sainte-Lucie. Il existe trois versions de cette chanson : guadeloupéenne, guyanaise et martiniquaise.

De tonalité principale en Ré majeur et de forme ternaire ABA, cette pièce se structure autour des trois grands blocs :

A (abc) B(aba) A(abc'). Il y a une introduction (V) qui sert aussi de pont lors du retour du bloc A.

L'air *Adieu foulards, Adieu madras* revient donc à deux reprises (b), dans chacune des parties A, tandis que la partie B dégage une autre atmosphère avec une modulation en Si^b Majeur (a), en Fa Majeur (b) puis de retour en Si^b majeur (a). Il y a par conséquent dans ce bloc un jeu harmonique entre la tonique et la dominante. Tous les autres thèmes en dehors de l'air principal ont un caractère enfantin et invitent à la danse, ce qui conforte l'incursion dans le genre de la polka.

Concernant le rythme, il reste très basique, étant constitué de cellules régulières, en particulier de noires, de croches et de double-croches. Le rythme de l'accompagnement reste classique, avec une métrique régulière et on ne note aucune syncope dans l'ensemble de la partition.

Gla-Bertin présente les paroles en créole sur la couverture d'une partition ornée d'un dessin présentant une Martiniquaise vêtue d'un costume traditionnel. Cette chanson a originellement une forme refrain-couplets, bien que ce soit la même mélodie qui soit répétée. Les paroles en créole donnent une force particulièrement engagée qui interroge fortement quant aux origines de Gla-Bertin.

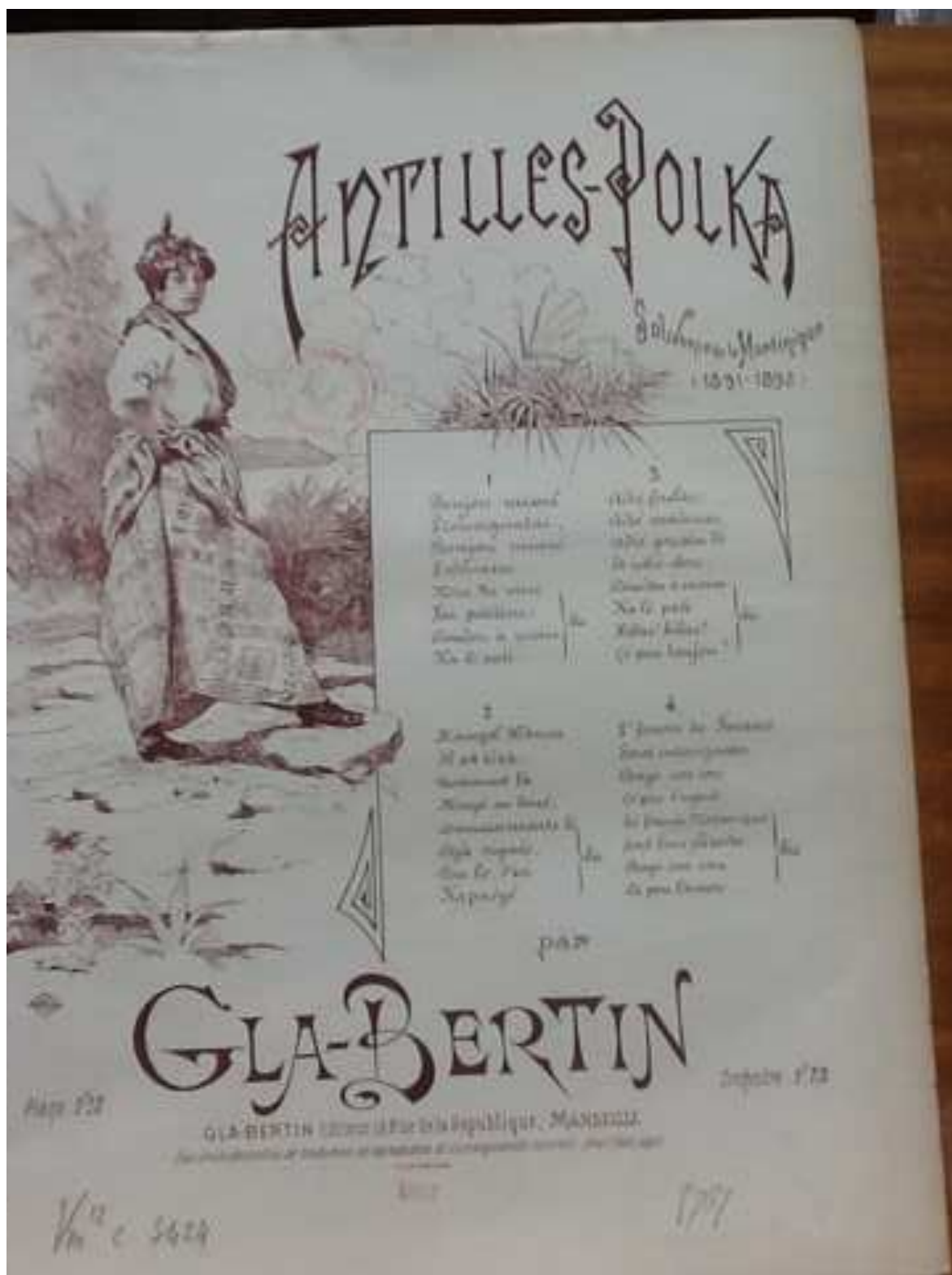


Figure 21 : Couverture de la partition *Antilles-Polka* de Gla-Bertin, 1897
Source : Site de Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France

Voici la retranscription de ces paroles :

Couplet 1

Bonjou Missié L'consignatai
Bonjou missié L'ordonateu
Moin ka vini Fai petition
Doudou a moin Ka lé pati

Couplet 2

Manze' Hôtense Il est tó tâ
Batimens là Connaissements li
Déjà signé Pou lo d'ici
Kapaéyé

Couplet 3

Adié Foulas
Adié madras
Adié gouain do
Et colié chou
Doudou a moin
Ka lé pati
Hélas ! Hélas !
Cé pou toujou

L'histoire narre comment Hortense vient demander à un responsable administratif de l'aider pour empêcher le départ de son amant, car celui-ci veut partir au loin. Le fonctionnaire lui annonce que le navire est déjà prêt à larguer les amarres et qu'il est donc trop tard. C'est le refrain lancinant : « Adieu Foulard, adieu madras, adieu grain d'or, adieu collier chou »⁵⁹¹ qui retient l'attention. Il renvoie d'une part à la culture d'un pays caribéen à travers une tenue vestimentaire et des bijoux créoles et, d'autre part, fait référence au départ de l'être aimé « Doudou-an mwen ki lé pati, Hélas ! Hélas ! Sé pou toujou », lequel part et ne reviendra jamais. La tragédie d'une séparation, et ce dans un cadre exotique, le tout en langue créole, sont autant d'éléments qui feront perdurer le succès de cette chanson. Cette complainte qui pourrait faire penser à une romance, fait pourtant référence au destin de nombreuses femmes de couleur entretenues par des Blancs qui partent alors que l'île traverse une crise et que les ruines sont de

⁵⁹¹ Grain d'or et collier chou : Colliers antillais en or, constitués de petites boules en forme de grains.

plus en plus fréquentes, ainsi que le relate Lafcadio Hearn⁵⁹². Cet auteur précise qu'il s'agit souvent de relations entre Mulâtresses et Békés.

La démarche de Gla-Bertin s'avère très intéressante en ce qu'elle permet, à l'image des chroniqueurs, d'avoir des éléments d'époque relatés par un Européen. Il faut bien sûr garder une certaine réserve quant à la retranscription, mais c'est en tous les cas un témoignage à prendre en compte et, une nouvelle fois, la démonstration de l'intérêt porté à la vie outre-atlantique. La réalité de relations ponctuées par des traversées maritimes restera longtemps celle de ces régions d'Outremer.

- *La Créole* de Fernand Frangeul

Né à Port-au-Prince, Fernand Frangeul (1872-1911) était un trompettiste et un compositeur qui collectionna divers instruments et méthodes pour piano. Il est connu pour avoir été un grand vulgarisateur de méringues⁵⁹³.

La Créole, méringue pour piano au titre évocateur quant à son ancrage caribéen, est constituée de quintolets, aussi bien dans la mélodie que dans l'accompagnement. Il est aussi intéressant de constater la présence du tresillo, bien que Frangeul fasse le choix de l'annoter sous forme de quintolet. Dans la conclusion, il y a aussi un cinquillo.

Cette pièce est assez simple dans sa structure. On dénombre quatre parties organisées en ABAC. Cela peut faire penser à une forme rondeau. Il n'y a pas d'élément sur son année de création. Toutefois, la restitution d'une méringue formatée permet de comprendre son fonctionnement. En effet, en comparant *Choucouné*, *Les Masques* et *La Créole*, toutes trois des méringues composées durant le dernier quart du XIX^e siècle, il est possible de relever des caractéristiques similaires : mesure en 2/4, utilisation du quintolet, tonalités majeures ou mineures, sur des accords fondamentaux : I-IV-V et de formes classiques (refrain-couplet, binaire et rondeau).

⁵⁹² *Aux vents Caraïbes*, *op. cit.*, p. 341-343.

⁵⁹³ Cf. Michael Laguey, *Vodou Nation: Haitian Art Music and Cultural Nationalism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, p. 103, https://books.google.fr/books?id=BevX9ATCzQC&pg=PA103&lpg=PA103&dq=Fernand+Frangeul&source=bl&ots=QS_-HT9Iln&sig=ACfU3U1f4cVIINvzuB7m6lv45gFCIoZb_A&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiHpIP5nOn0AhUqzIUKHRx-CmMQ6AF6BAgLEAM#v=onepage&q=Fernand%20Frangeul&f=false.

- *Pauvres et pauvres* d'Occide Jeanty

En date de 1901, cette pièce pour piano est une polka. Elle conserve des schémas classiques avec des rythmes réguliers et la présence de fioritures. De forme ABA, elle a une dernière partie sous forme de trio⁵⁹⁴, suivie d'un Da Capo⁵⁹⁵. De mesure en 2/4, sa tonalité principale est si^b majeur, mais elle module à la dominante (V), en Fa M, dans la partie B.

Une question se pose concernant le titre de cette pièce qui ne fait pas penser à l'idée que l'on se ferait d'une danse. Occide Jeanty a-t-il voulu dénoncer la situation que rencontre Haïti au début du XX^e siècle ? Une nouvelle constitution est en effet établie depuis 1889 et la situation semble calme depuis, mais les États-Uniens sont déjà appâtés par cette grande île et rêvent de s'y installer...

- *L'éruption de la Montagne Pelée* de Marie Boutet

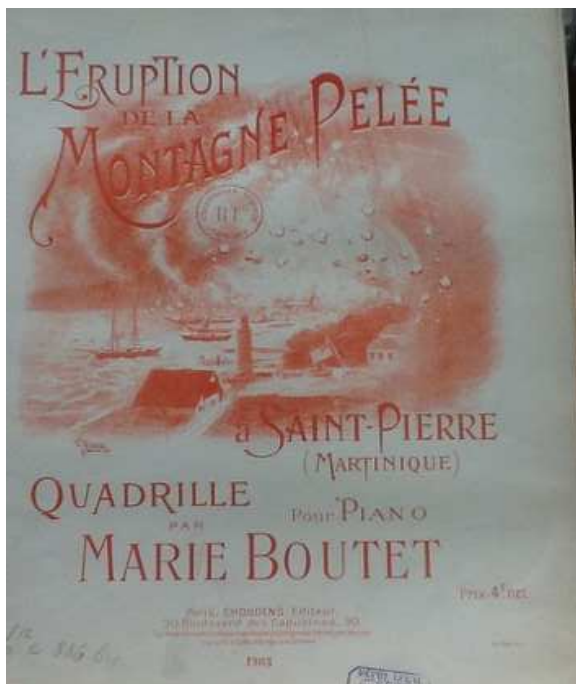


Figure 22 : Couverture de la partition *L'Éruption de la Montagne Pelée*, Marie Boutet, 1903

Source : Site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France

⁵⁹⁴ Trio (CNRTL) : Seconde partie écrite en une ou deux reprises, qui contraste souvent rythmiquement et tonalement avec les parties qui l'entourent.

⁵⁹⁵ Da Capo ou D. C. : indication pour reprendre un morceau au début.

L'illustration de la partition est en accord avec le titre de l'œuvre, l'éruption volcanique est en cours et on assiste à l'arrivée des boules de feu décrites par ceux qui ont assisté à la scène d'une distance saine. Le souci de réalisme se retrouve dans les détails des constructions visibles.

Il s'agit d'un quadrille composé en 1903, mais qui évoque l'éruption de la montagne Pelée du 8 mai 1902, d'où sa présence dans ce corpus. Aucun élément n'a pu être trouvé sur son auteure⁵⁹⁶. Il pourrait d'ailleurs s'agir d'un pseudonyme.

Cette œuvre instrumentale est très certainement prévue avec une déclamation, car un texte est proposé pour présenter les différents « tableaux » de la tragédie. Ces tableaux correspondent aux parties du quadrille : Pantalon, Été, Poule, Pastourelle et Finale. Il y a aussi des indications d'expression concernant l'interprétation. Celles-ci marquent l'insistance de la représentation de l'atmosphère violente de l'éruption. On peut par exemple retenir à cet égard la didascalie suivante : « Très fort de façon à imiter les grondements répétés semblables à ceux du tonnerre » qui montre bien l'intérêt accordé à la Nature :

- **N°1 Pantalon : La Majesté fumante du volcan**

Les admirateurs du beau contemplent le spectacle grandiose

Les habitants des hauteurs sont pris de panique.

- **N°2 L'Été : Bruits souterrains**

Saint-Pierre s'agite, ce sont partout des bruits de voix.

- **N°3 Poule : Arrivée du vapeur « Rubis »**

Le Colonel et le Gouverneur arrivés à Saint-Pierre par le vapeur « Rubis » se rendent au Prêcheur.

Les familles des environs de Saint-Pierre se réfugient dans la ville

⁵⁹⁶ Le nom sur la couverture signale Boutet alors que dans la partition est annoté Boudet. Mes dernières consultations de *Geneanet* (24.01.2022) m'ont conduite jusqu'à une musicienne du nom de Marie Miquelette Zélie Boudet (1872-1946), originaire de l'Hérault, mais je ne dispose pas de plus d'éléments pour l'instant.

- **N°4 Pastourelle : Les détonations du volcan**

Les détonations du volcan continuent toute l'après-midi du sept Mai, veille de l'éruption : c'est un véritable bombardement.

Les navires se balancent dans la rade, leurs équipages se croyant en sûreté restent dans le port.

- **Finale : L'Éruption de la Montagne Pelée**

Pluie de feu. Disparition de la ville de Saint-Pierre, le 08 Mai 1902.

Les habitants qui n'ont pu se sauver sont engloutis dans cette tempête de feu.

Les navires qui un moment auparavant se balançaient mollement dans la rade sont maintenant la proie des flammes.

La partition propose une certaine complexité, en accord avec les différents tableaux proposés. En effet, il y a changement de tonalité à chaque nouveau tableau.

La première figure, le Pantalon, présente le contexte de cette œuvre : la montagne Pelée s'est réveillée, certains l'admirent ; d'autres, paniquent. De mesure ternaire, en 6/8, de forme rondeau (abaca), la tonalité principale est La M et est exploitée sur le a, alors que le b est à la dominante (Mi majeur), et le c en Fa[#] mineur (relative de la tonalité principale). Le tout est organisé autour de phrases de huit mesures chacune.

La deuxième figure, l'Été, fait état de « Bruits souterrains ». Elle est de mesure 2/4, et en Mi^b majeur. Si la première phrase a 8 mesures, les deux autres parties sont constituées chacune de 16 mesures. Cela donne une forme abca, a et b restant dans la tonalité principale alors que la partie c passe à la dominante (Do mineur).

La troisième figure, la Poule, est en 6/8, et en Sol Majeur, de forme ternaire (ABA). La partie A est dans la tonalité principale, alors que la partie B constitué de deux sous-parties, oscillent entre Do majeur et La mineur.

La quatrième figure ; la Pastourelle, est en 2/4, il s'agit d'un jeu sur plusieurs motifs, démarrant en Fa majeur, cette partie évolue vers la dominante (Do majeur) pour passer à Fa mineur et revenir à la tonalité de départ.

Enfin, la cinquième figure, la Finale, est en La^b majeur, de mesure 2/4 et de forme ternaire (ABA), la partie B passant à la relative (Fa mineur).

Si cette pièce conserve les schémas propres au quadrille avec non seulement ses figures mais surtout l'alternance entre le 6/8 et le 2/4, il est possible de souligner que, malgré la dominance du système tonal, l'auteure n'hésite pas à moduler, en passant d'une tonalité à l'autre. Il s'agit tout de même de tonalités voisines (à la dominante ou relative), mais cela accentue le caractère changeant de cette pièce qui décrit les changements qui résultent de cette éruption volcanique en cours.

Le piano est employé dans ses meilleures ressources tant dans l'accompagnement que dans son phrasé. L'accompagnement maintient des formats assez communs (arpèges, accords plaqués, basse d'Alberti) alors que l'expression emploie autant de procédés qu'il est possible (legato, notes piquées, mouvements conjoints, octaves). Mais ce sont surtout les nuances⁵⁹⁷ qui donnent à cette pièce toute l'atmosphère tragique souhaitée avec l'emploi de fortissimos répétés (fff).

⁵⁹⁷ Nuance : degré d'intensité du son.

II.2.3. Récapitulatif de l'analyse des œuvres

Les œuvres instrumentales de ce corpus sont essentiellement prévues pour le piano. En fonction du compositeur, il peut s'agir d'une pièce complexe avec des difficultés techniques marquées, ou d'une pièce simple, constituée d'un thème facile à retenir et avec un accompagnement de base.

Il est indéniable que les compositions n'ont cessé de se développer durant le XIX^e siècle. Toutefois, mon corpus est principalement constitué d'œuvres de la seconde moitié du siècle et notamment d'œuvres de jeunesse, ce qui conforte l'enracinement dans une fin de siècle plutôt que dans ses prémices. La première raison permettant d'expliquer cette concentration sur la seconde partie du XIX^e siècle tient sans doute au fait que l'impression de partitions à plus grande échelle date justement de cette période. Les partitions antérieures sont plutôt manuscrites.

Les œuvres instrumentales du corpus sont les suivantes. J'y précise, outre leur genre, leur tonalité et mesure ainsi que la présence de certains signes distinctifs :

Tableau 3 : Analyse musicale des œuvres instrumentales du corpus

	Œuvre	Genre musical	Tonalité et mesure	Forme	Signes distinctifs
2.	<i>El disimulo</i>	Contradanza	Do M- 2/4	A-B	Habanera Syncope
3.4.5.6	<i>Bamboula</i> <i>Le Bananier</i> <i>La Savane</i> <i>Le mancenillier</i>	Danse des nègres- Fantaisie Chanson nègre Danse des nègres Ballade créole	Réb M- 2/4 Dom – 2/2 Mibm – 4/4 Sol# m/ LabM- 2/2	AABBA AB Thème et variations ABA	Syncope Airs empruntés- Thèmes Flore et éléments régionaux
8.	<i>Almendares</i>	Danza cubaine	Solb M	A-B-A	Habanera Syncope Fleuve
9.	<i>L'Africain</i>	Bamboula	Lab M- 2/4	A-A'	Syncope Contretemps Habanera
10.	<i>La Cascade</i>	Valse brillante pour le piano	Lab M- 3/4	ABAC	Fioritures Cascade



13.	<i>Un Carnaval à la Martinique</i>	Air varié pour flûte et piano	La M- 2/4	Thème et variations	Ritournelle Carnaval
14.	<i>Les Masques</i>	Méringue pour piano	Mi m- 2/4	AB	Quintolet Carnaval
16.	<i>La Créole</i>	Méringue populaire pour piano (Arrangement)	Sib M- 2/4	ABAC	Quintolet
17.	<i>Pauvres et pauvres</i>	Polka	Sib M- 2/4	ABA + trio (C)	Fioritures
18.	<i>L'Éruption de la Montagne Pelée à Saint-Pierre</i>	Quadrille pour piano	Tonalités différentes en fonction des parties : 1) La M/ 6/8` 2) Mib M 2/4 3) Sol M 6/8 4) Fa M 2/4 5) Lab M 2/4	5 Tableaux (Quadrille) Pantalon Été Poule Pastourelle Finale	Musique descriptive (accentuation, nuances, rythmes saccadés)

Je constate que la majorité de ces œuvres sont reliées à des genres originaires d'Europe : marche, ballade, valse, air, polka, quadrille. Les autres sont, d'une part, les chansons/danses nègres et bamboulas et, d'autre part, les méringues, contradanzas et danzas.

Le système tonal qui repose sur le mode majeur et le mode mineur est celui qui sert de base pour toutes ces œuvres. La mesure est le plus souvent en 2/4, parfois en 2/2, et les rares mesures en 3/4 ou 6/8 ne le sont que parce qu'elles appartiennent à des danses ou figures de danses spécifiques (valse, pantalon, poule). Les formes restent classiques, binaires, ternaires, thèmes et variations et refrain-couplet, quoique dans le cas de Gottschalk il y ait plus de liberté dans ces différentes structures.

Concernant l'emploi de cellules rythmiques particulières, ce sont celles de la habanera et du quintolet qui sont les plus fréquentes. Sont aussi à noter des syncopes et des contretemps. Certaines pièces conservent cependant des rythmes réguliers.

Ces différentes pièces instrumentales sont à l'image de la musique de salon du XIX^e siècle, partagée entre l'amateurisme et le professionnalisme, entre œuvres complexes et œuvres simples, faciles à retenir et à interpréter. Il y a ainsi un souci de rester dans un cadre de

divertissement, mais aussi de perfectionner l'écriture et de proposer de nouvelles pistes créatrices.

Les œuvres vocales, quant à elles, sont majoritairement accompagnées par le piano. Prévues pour une voix, elles semblent être la meilleure expression de l'esprit romantique.

Tableau 4: Analyse musicale des œuvres vocales du corpus

	Œuvres	Genre musical	Tonalité et Mesure	Forme	Signes distinctifs
1.	<i>Dialogue créole</i>	Duo	La m-2/4	Duo	Langue créole- Histoire haïtienne
7.	<i>La trinitaria</i>	Chanson pour voix et piano	Fa M- 2/4	AB	Ville de Trinidad
11.	<i>Choucounè</i>	Méringue pour voix et piano	Lab M- 2/4	Refrain- Couplet	Habanera Quintolet Thèmes régionaux
12	<i>Tú</i>	Habanera pour voix et piano	Fa m- 2/4	AB	Cuba Cinquillo habanera
15.	<i>Antilles-Polka Souvenirs de la Martinique (1891-1892)</i>	Polka	Ré M- 2/4	ABA	Langue créole Air antillais

Ces œuvres vocales sont dans le système tonal, aussi bien en mode majeur qu'en mode mineur. De mesure en 2/4, elles ont des formes simples, binaires ou refrain-couplet. Cela reste attaché à la fonction même d'une chanson qui se veut finalement accessible à la majorité : le ou les thèmes sont faciles à retenir et à réinterpréter, permettant ainsi une plus large diffusion. L'exemple de *Choucounè* est d'ailleurs significatif de ces processus de réappropriation. Ayant connu une reconnaissance certaine en son territoire, c'est sa réinterprétation aux États-Unis qui en fit un tube au-delà des frontières haïtiennes. Dès lors que les paroles furent changées, la nouvelle version connue sur le nom de *Yellow bird*, en anglais donc, et n'ayant plus aucun

rapport avec le texte original, devient un hit aux États-Unis durant la seconde moitié du XX^e siècle.

L'analyse de ces diverses œuvres tant instrumentales que vocales avec accompagnement démontre que l'esprit « classique » y reste profondément ancré avec l'utilisation des codes européens : mesures binaires dans la majorité des cas, tonalités majeures et mineures, formes binaire, ternaires, refrain-couplet, thème et variations. Pourtant, c'est la présence d'éléments externes à cette organisation qui, peu à peu, participent à la transformation de ces musiques en permettant de nouvelles expressions.

Certaines de ces œuvres sont abouties dans l'expression de leurs spécificités, d'autres n'en sont qu'aux prémices alors que d'autres encore sont en pleine transition. C'est le rythme tout d'abord qui est, à mon sens, l'élément le plus significatif. Les valeurs « irrégulières » qui viennent s'inviter dans un cadre bien structuré donnent cette sensation de déplacement à l'oreille européenne quand elle est perçue comme naturelle en terres caribéennes.

Le musicologue Carlos Sandroni ⁵⁹⁸ rappelle différents schémas rythmiques que l'on retrouve dans la musique latino-américaine et que, selon moi, on peut aussi étendre à la musique caribéenne. Il présente ainsi l'utilisation des rythmes comme la « syncope caractéristique », dénommée ainsi par le musicologue brésilien Mário de Andrade, le rythme habanera et, enfin, le tresillo/triolet. Si Carlos Sandroni ne nie pas l'origine africaine du tresillo, il propose cependant une nouvelle piste concernant le rythme habanera en expliquant qu'à son avis, c'est un rythme métis, car il naît précisément de la rencontre entre deux formules rythmiques : l'une européenne et l'autre africaine. Ce serait la reproduction par des Européens de la deuxième qui, avec une oreille occidentale, aurait créé un décalage amenant à ce nouveau rythme. À noter que ce musicologue précise qu'il conserve le nom d'habanera pour le rythme, mais que la permanence de celui-ci dans diverses régions démontre qu'il n'est pas propre à Cuba.

La présence du quintolet est une marque africaine qui s'invite dans le salon. Le quintolet, tout comme le tresillo/triolet, est une valeur rythmique des cultures sub-sahariennes⁵⁹⁹. En effet, ces

⁵⁹⁸ Carlos Sandroni, « Le *Tresillo* rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIX^e siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 06 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/675>

⁵⁹⁹ Voir article de l'ethnomusicologue Simha Arom « Systèmes musicaux en Afrique Subsaharienne » in *Revue de musique des Universités canadiennes*, volume 9, numéro 1, 1988. Consulté le 08 février 2022. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1014922ar> DOI : <https://doi.org/10.7202/1014922ar>

différentes cellules rythmiques, présentées par les cultures occidentales comme des cellules irrégulières, sont fortement employées dans les polyrythmies africaines.

Le rythme habanera et le cinquillo sont des résultantes du contact entre les musiques européenne et africaine ; elles sont ainsi créoles.

Enfin, parler de ces terres outre-atlantiques est aussi un moyen de les mettre en avant, de se les approprier et de les partager, que ce soit à travers les titres, les histoires racontées, les objets de la vie courante ou encore les situations de la vie quotidienne.

II.2.4. Analyse des paroles des chansons

Concernant les paroles des chansons, les thèmes abordés diffèrent en fonction de la langue. Les deux habaneras cubaines en espagnol « La Trinitaria » et « Tú » mettent en avant la beauté de l'île de Cuba et de la ville de Trinidad. L'évocation de paysages souligne la beauté de la flore régionale, sublimée par des mots positifs avec, en particulier, la répétition du terme « belle ».

Dans le cas de deux chansons haïtiennes *Dialogue créole* et *Choucouné*, c'est l'amour qui est décrit, mais un amour porteur de peine : l'amour tragique durant l'esclavage d'une part et l'amour trahi pendant la période post-esclavage d'autre part. L'amour semble ainsi abordé dans un imaginaire associé à la douleur, au manque et à la souffrance. Ces chansons évoquent donc une situation historique ayant marqué l'Île dans son fonctionnement. La Nature est témoin de ces scènes avec la présence répétée des oiseaux dans le cas de *Choucouné*.

Concernant *Antilles-Polka*, la chanson « Adieu Madras, adieu foulard », quoique présentée par Gla-Bertin, date en fait de la fin du XVIII^e siècle. Des éléments culturels sont introduits (bijoux et vêtements) et la langue créole est aussi présente. Pour rappel, cette chanson est composée par un Français, de passage aux Antilles, de par sa fonction de Gouverneur. Les questions du départ de la terre d'origine et de la peine qui en découle sont exprimées dans cette chanson au caractère plaintif.

Ces cinq chansons, à travers leurs paroles, resituent l'auditeur dans le contexte insulaire caribéen, soit par l'évocation des paysages, soit par le rappel de situations dramatiques axés sur les notions du départ, du manque, voire de la trahison.

Il y a donc un effort pour situer le cadre concerné. En effet, les divers auteurs auraient pu faire le choix d'évoquer leur métropole respective. Si l'on devait établir un parallèle, on pourrait penser aux peintres qui, même nés dans des contrées éloignées de l'Occident, font le choix de peindre des paysages européens. Les musiciens évoquent des lieux, des situations et des objets qui sont propres à leur réalité. Il y a bien sûr le cas des voyageurs qui ne font que restituer ce qu'ils ont vu ou entendu, à l'image de Descourtilz et de Gla-Bertin, mais dans le cas de Natifs tels que Berroa, Sanchez de Fuentes et Durand, il s'agit d'évoquer sa propre réalité et son quotidien, fussent-ils merveilleux ou tragiques.

La dichotomie entre paysages ensoleillés où il fait bon vivre au sein d'une nature luxuriante et destination marquée par la tragédie de l'esclavage et ses traces indélébiles semble se confirmer

à travers ces différentes chansons. En somme, c'est comme si la création musicale était portée par ces deux discours, comme s'il y avait modulation d'un curseur avec lequel, en fonction de l'œuvre, on pourrait se situer plus d'un côté que de l'autre ou des deux côtés à la fois. Cette identité « bipolaire » est le reflet des sociétés post-esclavagistes tiraillées entre atmosphère paradisiaque et état post-traumatique.

II.3. L'art du piano, entre développement technique et esthétique musicale

Cette deuxième partie ne pourrait s'achever sans aborder une question qui semble aller en accord avec le contexte du XIX^e siècle, soit l'utilisation du piano dans le cadre de ce corpus. Comme il a été signalé dans la première partie, cet instrument acquiert ses lettres de noblesses durant ce siècle. Autant porté par les nouvelles possibilités techniques qu'il permet que par la virtuosité de certains interprètes qui le mènent toujours au-delà dans son interprétation, la place qu'il occupe au sein des classes privilégiées ou moins aisées lui donne un terrain d'évolution constante. La notion d'esthétique doit alors être abordée pour comprendre le phénomène étudié, au-delà de l'aspect technique.

Cette réflexion part en premier lieu de mon expérience personnelle. Tout d'abord, en tant que professeur de piano. L'occasion d'enseigner cet instrument s'est présentée dès mon retour de Cuba et cela n'a été dès lors qu'une continuité. Le piano de mon salon de jeunesse n'a pas attiré mes trois frères, aucun n'a fait la démarche de s'y asseoir et d'y jouer. L'aîné pratique la percussion de manière ponctuelle, le benjamin joue du violon et de la guitare, et le plus jeune chante, joue de la flûte et de la guitare. Le piano a toujours été l'instrument de prédilection de la cadette que je suis. Je me pose ainsi la question de l'attribution d'un instrument à un sexe spécifique, ma mère étant la seule pianiste sur une fratrie de 8 enfants. Si la plupart de ses frères jouent d'un instrument (guitare, guitare-basse, saxophone, flûte) et/ou chantent, et une de ses deux sœurs est chanteuse, la pratique du piano reste cantonnée à un accompagnement basique lors de fêtes familiales. J'ai côtoyé de nombreuses femmes pianistes, d'abord des camarades poursuivant le cursus de musique, plus tard, des collègues enseignantes. Pourtant la visibilité des femmes pianistes sur scène, à la Martinique, reste moindre comparée à celle des hommes. Autre élément à noter, ma mère et moi, avons toutes les deux une base classique européenne, l'apprentissage des musiques populaires/traditionnelles et du jazz, ayant été tardif.

Ce qu'il y a à retenir de cette première réflexion est l'aspect de la transmission familiale. Mes grands-parents maternels se sont connus lors d'une rencontre culturelle alors que ma grand-mère déclamait un poème tandis que mon grand-père jouait du violon. Les biographies de musiciens présentées précédemment marquent dans de nombreux cas l'aspect de la transmission familiale comme un vecteur de transfert des pratiques musicales.

La deuxième source de réflexion serait la raison de la primauté du piano. Le sociologue et économiste Max Weber⁶⁰⁰ expliquait au début du XX^e siècle que ce sont les effets du marché et la production de masse qui avaient entraîné la victoire du piano-forte⁶⁰¹ par rapport à un instrument comme le clavecin par exemple. La virtuosité croissante des interprètes, la demande des éditeurs et des organisateurs de concert ont eu raison des limites des autres instruments. D'autre part, la place du piano au sein du foyer lui donnait un statut de « meuble » bourgeois⁶⁰² et même si Weber revendique une plus grande appropriation par les peuples du Nord (germaniques) que par ceux du Sud (l'Italie en particulier) en évoquant des raisons climatiques, il n'en demeure pas moins que cet instrument reste attaché au fait d'avoir les ressources nécessaires pour pouvoir en bénéficier.

Enfin, le dernier élément est le livre *L'art du piano*⁶⁰³, publié par Heinrich Neuhaus⁶⁰⁴, pédagogue hors-norme qui propose une approche de cet instrument, tant en tant qu'interprète, qu'en tant que professeur. Cet auteur évoque des éléments propres à la réalité pianistique et musicale, la relation maître-élève, le son, le rythme, l'aspect technique, mais il consacre aussi un chapitre à l'« image esthétique ». Il la définit en se demandant si ce n'est pas « la musique elle-même, la matière sonore vivante, le discours musical avec ses lois, ses composantes que l'on nomme harmonie, polyphonie, etc. à la forme définie et au contenu poétique et émotionnel ? »⁶⁰⁵. Ce qui est intéressant c'est que, par la suite, en évoquant la pédagogie du piano, il recommande d'inclure les airs populaires, et ce dès le plus jeune âge, en précisant l'importance de leur base émotionnelle et poétique⁶⁰⁶. Il y a ainsi prise en compte d'un

⁶⁰⁰ Max Weber (1864, Erfurt (Royaume de Prusse) - 1920, Munich) : sociologue et économiste allemand considéré comme l'un des pères fondateurs de la sociologie.

⁶⁰¹ Max Weber, *Sociologie la musique - Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Éditions Métailié, 1998, p. 151.

⁶⁰² *Op. cit.*, p. 152.

⁶⁰³ Heinrich Neuhaus, *L'art du piano - Notes d'un professeur*, Traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine, Luynes, Éditions Vande Velde, 1992 (1971).

⁶⁰⁴ Heinrich Neuhaus (1888, Elisavegrad (Ukraine) - 1964, Moscou) : Pianiste concertiste et pédagogue russe.

⁶⁰⁵ *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁰⁶ *Op. cit.*, p. 20.

instrument à l'origine classique, mais qui reste fortement lié à l'aspect populaire, soit parce que l'on l'intègre de manière ponctuelle, soit parce que l'intérêt va en grandissant. Il n'y a donc pas fermeture d'une musique par rapport à l'autre. Au contraire, elles semblent se jauger, parfois se rejeter, voire le plus souvent se compléter.

Les compositeurs de mon corpus participent à une esthétique incluant les apports populaires. Ils ne se contentent pas de proposer des œuvres reproduites de façon exacte. Et si certains schémas classiques se maintiennent, il y a d'autres patrons qui s'intègrent à leur pratique. Cette nouvelle esthétique qui se dessine est porteuse d'une empreinte qui participera à la revendication d'une identité propre.

Le XIX^e siècle est hautement significatif de l'évolution de la demande pour le piano. Les Îles de la Caraïbe ne dérogent pas à cette règle, quoique dans une moindre mesure. Si l'on devait s'arrêter sur l'exemple de la Martinique, on ne pourrait que souligner la très forte part de négociants et de commerçants dans la ville de Saint-Pierre, ville portuaire, ville dont les marchandises circulent avec plus de facilité. À la possibilité de ressources financières vient s'ajouter alors la richesse de l'aspect culturel. La ville est aussi culturelle, car ses groupes de nantis ont aussi besoin de divertissement, d'activités ludiques, d'où par exemple la présence d'accordeurs et de vendeurs d'instruments.

Mon corpus, de manière générale, est à l'image de l'évolution des musiques d'origine européenne en terres caribéennes, mais surtout de l'emploi du piano comme instrument novateur, présentant de nouvelles possibilités techniques et une esthétique propre.

Les danses et musiques d'origine européenne sont ainsi bien présentes dans les terres caribéennes au XIX^e siècle. Le salon est un lieu de prédilection de leurs pratiques ; le piano, en est un outil indispensable. Cependant, au fil du siècle, ces pratiques évoluent...

Conclusion de la deuxième partie

La musique de salon de la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone du XIX^e siècle se caractérise, dans un premier temps, par la reproduction de danses et musiques propres aux salons européens. Divers pays d'Europe ont ainsi vu leurs danses interprétées dans les régions caribéennes. Pourtant, de nouveaux genres musicaux se consolident peu à peu dans ces espaces : méringue, habanera, Chanson créole et bamboula, entre autres. Aussi, une restitution des genres en présence a ainsi été effectuée, tout en abordant la question du complexe générique.

L'édition de partitions de ces divers genres marque l'intérêt porté à ces musiques, dans et hors de la Caraïbe. L'étude du corpus de cette thèse a par conséquent permis de constater, à travers l'analyse musicologie d'une part, et l'analyse des paroles de ces compositions, d'autre part, que si certains schémas classiques se maintiennent, d'autres objets viennent participer à une reconfiguration des pratiques musicales du salon.

L'emploi de paramètres classiques participe à la présence de l'Occident dans ces diverses pièces, avec le respect des schémas bien codés, aussi bien musicalement (système tonal, notation musicale, formes...) que textuellement (rimes, quatrains...).

Cependant, dans certaines pièces, la présence de cellules rythmiques inhabituelles pour une oreille occidentale participe d'un déplacement de la métrique régulière, et ce au profit de contretemps et de syncopes donnant l'impression d'« une certaine manière »⁶⁰⁷ dans leur interprétation.

L'évocation de villes et de pays (ville de Trinidad, Cuba), de lieux naturels (fleuve Almendares, la montagne Pelée, la cascade), de végétaux (la caïmite, le pingouin, la banane, le bananier, la canne à sucre, le mancenillier), d'habitation (la case), d'éléments proprement culturels (collier chou, grain d'or, madras, le carnaval, la bamboula), de personnes ou phénotypes raciaux (marabout, l'Africain, le Blanc, le Quarteron, la Créole, le couple de nègres Ibo) et d'événements particuliers (le Carnaval et l'éruption volcanique) constituent les marqueurs d'une identité spécifique.

⁶⁰⁷ Cette expression est utilisée par Antonio Benítez Rojo dans son essai *La isla que se repite*. Celui-ci précise qu'Alejo Carpentier l'avait déjà employée.

Enfin, le piano, instrument-phare au XIX^e siècle, mais surtout élément-clé dans le salon est également un outil permettant à cette identité spécifique de se mettre en place et de se consolider dans la Caraïbe.

Comment peut-on caractériser cette identité ou ces identités que l'on retrouve tant à Cuba, à Haïti ou aux Antilles françaises ? Existe-t-il un lien, une similitude, entre ces diverses pratiques des territoires insulaires ?

Partie III. La musique de salon dans la caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX^e siècle : une identité culturelle commune créolisée

Introduction

Les hommes de manière générale tendent à reproduire les schémas qu'ils ont hérité de générations en générations, cependant, l'histoire démontre que les déplacements de populations ont toujours un impact sur ces fonctionnements. La reproduction ne peut plus être exactement la même car les lieux, les matériaux, les situations ont changé. De plus, les rencontres avec d'autres populations, extérieures à leurs propres habitudes auront nécessairement un impact, tant dans leur langue, dans les codes vestimentaires, alimentaires, voire religieux. À moins de vivre totalement isolés, avec une interdiction formelle et autoritaire d'introduire de nouvelles formes d'exister, les populations en contact sortent modifiées de cette relation.

Les hommes doivent s'adapter à de nouveaux environnements et construire ainsi une nouvelle vie qui corresponde aux nouveaux paramètres. Les rapports entre personnes en contact tendent à amener des modifications, si ces rapports sont inégaux, avec un groupe ayant une ascendance sur l'autre, la transformation sera d'autant plus effective. Celle-ci pourra être perçue comme subie, imposée, violente, ou au contraire nécessaire, de résistance, de renouvellement. En effet, on constate que malgré l'ingurgitation d'éléments d'un des groupes, la création de nouvelles pratiques, nées de la rencontre sont inévitables. Ce processus qui prend corps dans ces contacts et que j'ai fait le choix de dénommer créolisation, compte tenu des recherches précédentes et d'une affinité avec la terminologie, connaît plusieurs étapes. La notion de trace y verra alors toute sa légitimité, car les transformations ne seront pas totalement exactes, des éléments viendront se greffer dans les anciens codes pour en créer de nouveaux.

Il y a donc une oscillation entre ce qui se faisait précédemment et les nouvelles pratiques. La tradition se maintient, elle peut même être défendue et revendiquée comme marque identitaire, tandis qu'une modernité s'installe et ne peut totalement être ignorée car elle est signe d'évolution. Les hommes sont amenés à évoluer, et le contact entre populations ne peut que souligner ce changement, soit parce que l'un apportera de nouvelles pratiques, soit parce que l'autre verra la nécessité d'accueillir le progrès que sous-entend cette modernité.

Par divers procédés, la créolisation s'invite dans la relation, la réécriture en sera une forme largement exploitée. Les hommes réécrivent ce qu'ils connaissent ou découvrent, ils adaptent en fonction des nouveaux cadres de façon à ce que les paramètres entrent dans le nouvel environnement. Les populations caribéennes adaptent ce qu'elles reçoivent de leurs métropoles, après avoir reproduit à l'exact, elles réécrivent pour s'identifier à leurs nouveaux territoires.

Pourtant, les métropoles ne restent pas totalement fermées au contact avec ces autres populations, il y a un aller-retour qui se met alors en place car les flux ne cessent jamais. Les métropoles subissent alors aussi des modifications dans leur choix de découverte, de restitution de ces contrées inconnues. L'exemple de partitions de chansons créoles et de bamboulas éditées à Paris durant le XIX^e siècle est la preuve d'une assimilation en sens inverse, quoique minime, des pratiques venant des colonies.

Ces différents procédés qui prennent corps dans la relation, ont-ils une visibilité dans le fonctionnement des populations des colonies et dans le cas de cette étude, plus précisément de la Caraïbe ? Sont-ils le signe d'une identité commune ? Et dans ce cas, comment caractériser une telle identité ?

À l'heure d'étudier l'identité culturelle, plusieurs définitions, plusieurs perspectives se développent. L'utilisation de modèles peut permettre de comprendre les phénomènes, aussi bien du point de vue caribéen, dans ce cas, avec la prise en compte des spécialistes cubains et de l'œuvre d'Édouard Glissant, que celui de la France hexagonale, avec les travaux de quelques théoriciens, peut permettre de comprendre le processus de créolisation et à quelle forme d'identité culturelle il mène.

Il s'agira alors de se demander si durant le XIX^e siècle, l'identité ou les identités de la musique de salon de la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone qui se construi(sen)t est(sont) déjà créole(s) ou en cours de construction, autrement dit créolisée(s).

Enfin, pouvoir caractériser une identité dans son mode de fonctionnement, c'est pouvoir dire si elle tend à se reproduire, à être en constant mouvement ou au contraire à être amenée à se figer pour rester dans un état statique.

III.1. Une créolisation en plusieurs étapes

La créolisation telle qu'elle a été présentée précédemment n'est possible que parce qu'elle va au-delà d'un simple état statique, elle est perpétuellement en mouvement. Jean Benoist posait la question de savoir si elle était locale ou mondiale. Selon lui :

« Ainsi, lorsque la créolisation n'est plus la formation de ce qui est créole, elle devient le processus de construction d'une culture mondialisée, de recomposition d'un monde qui, jusque-là pluraliste, deviendrait « post-pluraliste (...) »⁶⁰⁸.

C'est-à-dire que l'on restait attaché au début au fait créole dans un contexte colonial. Cependant, la permanence des transformations au contact d'autres cultures amène à réfléchir, et ce d'autant plus si ce phénomène n'est pas propre à toute rencontre, à toute relation entre groupes culturels.

Rappelons que les transferts, comme l'explique Hans-Jürgen Lüsebrink, ne sont finalement possibles que parce qu'il y a un Autre :

« Les rapports entre l'identité personnelle, ou celle d'un groupe, voire d'une nation, et l'Autre, sont déterminés, enfin, par des relations que nous pourrions appeler, sur le plan discursif et médiatique de la construction de l'Autre qui nous intéresse aussi ici, des transferts. La construction faite d'une culture et de ses représentants est, en effet, fortement traversée et déterminée à la fois par des transferts sur le plan réel – transferts de personnes, d'objets, de modes d'agir- et des transferts sur le plan symbolique et discursif : traduction de textes, au sens très large du terme, d'une culture à une autre ; adaptation, réécriture et transposition de ceux-ci, mais transferts aussi de concepts et de modes de pensée, régis souvent par des volontés de domination politique, culturelle et économique, comme c'était le cas pour l'expansion coloniale »⁶⁰⁹.

Les transferts sont donc réalisables parce qu'il y a une forme d'appropriation de la culture de l'Autre. Quel que soit le rapport existant entre deux groupes, la rencontre n'est jamais exempte

⁶⁰⁸ Jean Benoist, *La créolisation : locale ou mondiale ?* in Gerry L'Étang (dir.), *Archipélies* n°3-4 *De la créolisation culturelle*, offert à Jean-Luc Bonniol, Paris, Éditions Publibook, 2012, p. 25.

⁶⁰⁹ Hans-Jürgen Lüsebrink, « La construction de l'Autre. Approches culturelles et socio-historiques » in Marie-Antoinette Hily et Marie-Louise Lefebvre (dir.), *Identité collective et altérité-Diversité des espaces/ spécificités des pratiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999, p. 79-92 (p. 89).

de changements. L'existence des deux groupes s'en trouve marquée. Bien sûr, la situation n'est pas la même pour chacun d'entre eux. Ainsi, un groupe pourra être plus largement influencé que l'autre. Cependant, l'un comme l'autre, ingurgite des éléments pour les utiliser sous leur forme exacte ou biaisée.

Enfin, les traces sont elles aussi le moyen, surtout pour le groupe dominé, d'être présent dans la relation. Les transferts ne sont de ce fait jamais à sens unique. Si le groupe dominant a un plus grand impact lors des transferts, il n'échappe pourtant pas à l'influence, même minime, de la culture de l'Autre.

Édouard Glissant expliquait ainsi la question de la trace (culturelle) :

« Mais si on examine les trois formes historiques de peuplement, on s'aperçoit que là où les peuples migrants d'Europe comme les Ecossais, Irlandais, Italiens, Allemands, Français, etc. arrivent avec leurs chansons, leurs traditions de famille, leurs outils, l'image de leur Dieu, etc., les Africains, eux, arrivent dépouillés de tout, de toutes possibilités, et même dépouillés de leur langue.

*Qu'est-ce qui se passe pour ce migrant ? Il recompose par **traces** une langue et des arts qu'on pourrait dire valables pour tous »⁶¹⁰.*

Et c'est justement ces traces que l'on perçoit dans les différentes pratiques présentées comme euro-caribéennes ou sinon dont la nette influence européenne ne laisse pas de doute. Elles conservent des traces qui permettent de constater qu'elles ne sont plus comme à l'origine. De la même façon, l'utilisation de rythmes et de pratiques africaines sont aussi des traces laissées dans les compositions çà et là. En présentant la perception de la créolisation par le Jamaïcain Rex Nettleford, Jean-Luc Bonniol souligne :

« Rex Nettleford, Jamaïcain (1978) constate l'incorporation mutuelle de l'Europe et de l'Afrique dans un modèle de relation sans précédent. La « mélodie » européenne prédomine néanmoins pour lui dans une culture créole où le « rythme » de l'Afrique est largement submergé : le processus de créolisation apparaît donc davantage à sens unique »⁶¹¹.

⁶¹⁰ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 16.

⁶¹¹ Jean-Luc Bonniol, « Les théories « anglo-saxonnes » de la créolisation culturelle », in Gerry L'Étang (dir.), *Archipélies n°3-4 : De la créolisation culturelle*, offert à Jean-Luc Bonniol, Paris, Éditions Publibook, 2012, p. 35.
Ethel PETIT | Thèse de doctorat | Université de Limoges | 2022 264
Licence CC BY-NC-ND 3.0

Béatrice Galinon-Ménélec rappelle que la trace l'est justement parce qu'on peut la percevoir. Il est possible de déterminer un élément qui ne serait pas à sa place parce que l'on a une connaissance de sa représentation. Mais ce sont surtout les interactions qui mènent à cette reconnaissance :

« (...) le sens de trace doit être compris par une mise en rapport entre un fait et la capacité réceptive et interprétative que l'on peut en avoir, cette capacité pouvant évoluer dans le temps et dans l'espace. La trace se repère et s'interprète en fonction de processus d'interactions entre un individu en situation d'interprétation et les environnements (individuels, familiaux, culturels, sociaux et plus généralement humains et non humains) dans lesquels il s'insère »⁶¹².

En sachant qu'il y a donc des éléments tels que des transferts et des traces, on ne peut qu'affirmer que la créolisation n'est ni statique, ni un objet fini. Il s'agit en effet d'un processus en renouvellement constant.

La présence du tresillo et du cinquillo dans les danses européennes abordées précédemment est la résultante d'un transfert d'un objet culturel vers un autre. Mais sa reconnaissance dans la nouvelle production lui donne une valeur de trace car, dans la plupart des cas, les patrons occidentaux se maintiennent. C'est quand cette valeur de trace devient un signe distinctif et qu'elle permet d'identifier une nouvelle pratique, et donc un nouveau genre à l'image de la musique de salon, que l'on peut parler de créolisation, voire de créolité, quand le genre est clairement défini. Une ballade créole est alors créolisée parce qu'elle intègre des éléments culturels propre à la culture de l'Autre. Elle devient véritablement créole quand elle porte un nom qui la distingue de la ballade (européenne) et que des signes distinctifs l'éloignent de la version originale.

Dans un article consacré au métissage⁶¹³, Laurie Turgeon rappelle que le chercheur indien Homi Bhaba considère que le pouvoir colonial produit l'hybridation, mais qu'il y a comme un retournement de situation. C'est un « entre-lieu », un espace hybride qui se forme où le colonisé a une double vision qui lui permet d'être un intermédiaire entre les deux groupes. Pourtant, le colonisateur n'aurait-il pas aussi une double vision ? Son positionnement en tant que garant

⁶¹² Béatrice Galinon-Ménélec (dir.), *L'Homme trace - Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, Paris, CNRS Edition, 2011, p. 26.

⁶¹³ Laurie Turgeon, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », *Revue germanique internationale* {en ligne}, 21, 2004, p 53-69, mis en ligne le 19 septembre 2011, consulté le 26 février 2018.

URL : <http://journals.openedition.org/rgi/996> ; DOI : 10.4000/rgi.996

Pour la référence du livre d'Homi Bhabha : Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.

d'une culture et l'intérêt que suscite la culture de l'Autre (de son point de vue), c'est-à-dire son désir de s'approprier des éléments extérieurs, ne provoque-t-il pas aussi un transfert en sens inverse ?

Assurément, des phénomènes complexes⁶¹⁴ entrent en jeu dans ce « Chaos-monde » musical, entre Europe, Afrique et Caraïbe, source d'un tissage de tant de richesses aux multiples « couleurs » et résonnances.

Edgar Morin nous avait déjà invités à réfléchir à ces phénomènes en privilégiant ce qui relie et non ce qui sépare⁶¹⁵ pour un paradigme de la complexité⁶¹⁶, édifice à plusieurs étages, qu'il propose de comprendre de la façon suivante :

« Ce n'est pas tant la multiplicité des composants, ni même la diversité de leurs interrelations, qui caractérisent la complexité d'un système : tant qu'ils sont pratiquement et exhaustivement dénombrables on sera en présence d'un système compliqué (ou hypercompliqué), dont un dénombrement combinatoire pourrait permettre de décrire tous les comportements possibles (...) C'est l'imprévisibilité potentielle (non calculable a priori) des comportements de ce système, liée en particulier à la récursivité qui affecte le fonctionnement de ses composants ("en fonctionnant ils se transforment"), suscitant des phénomènes d'émergence certes intelligibles, mais non toujours prévisibles. Les comportements observés des systèmes vivants et des systèmes sociaux fournissent d'innombrables exemples de cette complexité »⁶¹⁷.

Il est déjà intéressant de relever les transformations ayant lieu dans un groupe et amenant celui-ci à revendiquer une identité propre. Constaté que l'Autre peut aussi ressortir changé de cette rencontre est fondamental pour réussir à comprendre qu'il n'y a pas seulement une relation de force, mais qu'il y a surtout une relation de découverte et d'appropriation. Que les nouveaux éléments intégrés ou appropriés ne soient pas très importants, qu'ils soient minimes chez l'Autre, ne signifie pas que les nouvelles créations qui en découlent ne puissent avoir d'influence sur d'autres pratiques et d'autres manières de faire. L'identité évolue donc en fonction des contacts, de processus que je pourrais qualifier d'ingurgitation progressive.

La musique de salon en terres caribéennes subit une créolisation partagée entre tradition et modernité, car elle est en constant mouvement. Les procédés employés peuvent être divers, la

⁶¹⁴ On pense à cet égard à l'ouvrage de Nicolas Darbon, *Les musiques du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2006 ainsi qu'à son intérêt pour la complexité en musique : <https://archive.mcxapc.org/docs/ateliers/0903darbon.pdf>.

⁶¹⁵ Edgar Morin, « Pour une réforme de la pensée », *Entretiens Nathan*, Paris, Nathan, 1995.

⁶¹⁶ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 1990.

⁶¹⁷ Définition proposée par l'Association pour la pensée complexe dans *Le petit lexique des termes de la complexité* constitué par Serge Diebolt. <https://archive.mcxapc.org/static.php%3Ffile=lexique.htm&menuID=lexique.html>

réécriture en est déjà un outil non négligeable. Du côté de l'Autre, les allers-retours sont synonymes de contacts, de lien, toujours maintenus, permettant ainsi à la création de vivre. Le désir de reproduire l'Ailleurs, de s'imprégner des autres cultures, pourtant présentées comme inférieures, est une forme d'appropriation, de créolisation inversée. La créolisation se mondialise.

III.1.1. La créolisation dans la musique de salon : entre tradition et modernité

L'étude de l'évolution de la musique de salon tant en Europe que dans les Îles de la Caraïbe a montré que la relation y tenait une grande part. Rien ne se fait sans mises en contact. Les musiques, à l'origine européenne, arrivent en effet dans ces nouveaux territoires et sont reproduites. Elles subissent alors une transformation en fonction du territoire insulaire où elles se trouvent et des apports qui s'y développent. La transformation en terres hispanophones ne sera donc pas exactement la même que celles en terres franco-créolophones. Les réalités sociales, linguistiques, historiques de chaque île modifieront ce processus, lequel aura lieu quoi qu'il arrive. C'est-à-dire qu'il y a bien créolisation dans toutes ces musiques. Il reste toutefois à déterminer le degré d'importance de ces transferts et leurs modalités.

Revenons-en alors à la définition proposée par l'écrivain Édouard Glissant :

« La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments »⁶¹⁸.

Cette musique est imprévisible, et ce comme tout phénomène complexe nous le rappelait Edgar Morin, car on ne peut deviner par avance le degré de présence d'une culture ou d'un élément de culture. Chaque territoire aura une histoire particulière mais, en quelque sorte, le phénomène et son aboutissement seront les mêmes.

⁶¹⁸ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde - Poétique IV*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 37.

L'anthropologue Jean Benoist soulignait à cet égard : « Cette créolisation « dans les Amériques » est d'emblée liée à un territoire donné, à une histoire particulière. Il en va de même pour son aboutissement, la créolité »⁶¹⁹.

Cette constatation l'amenait à se demander si finalement ce schéma ne se reproduisait pas à l'échelle mondiale, ce qui lui ôtait ainsi son singularisme. Des créolisations, il y en a eu et il y en a encore de par le monde, et ce dès qu'il y a mise en contact, frottement de cultures. Dans cette étude, je me concentre sur celles opérées dans la Caraïbe, elles-mêmes issues d'autres créolisations initiées en Europe, en Afrique et en Amérique.

Dans la même revue *Archipélices*, la musicologue Monique Desroches propose une grille d'analyse qui souhaite prendre en compte « l'inventaire des instruments, des costumes, des lieux, les modalités de mise en œuvre du matériau musical, la gestuelle des danseurs et les modalités des techniques vocales, techniques de jeu instrumental, les relations entre musiciens, les chanteurs et danseurs, ainsi que l'auditoire »⁶²⁰. Cette grille d'analyse qui porte sur la créolisation musicale peut fonctionner dans une situation d'observation *in situ*. Elle est moins évidente pour une étude portant sur le XIX^e siècle, vu la distance temporelle. Cependant, il a été possible de déterminer des paramètres dans l'analyse des partitions et des récits des personnes ayant vécu à cette époque. Cette chercheuse canadienne précise qu'il est important de ne pas oublier les passages de personnes extérieures qui participent aussi à la création des musiques locales. Les exemples des musiciens en tournée et celui des déplacements de Louis Moreau Gottschalk en particulier, ont confirmé cet apport non négligeable.

Il y a donc à prendre en compte dans ces processus le poids des allers et retours entre les instruments, les genres et les codes employés, mais aussi entre les individus, les contextes et les lieux. Autant d'éléments qui participent à la création musicale, mais surtout aux transformations qui accompagnent celle-ci.

L'ethnologue David Khatile, en s'intéressant à la haute-taille⁶²¹, explique qu'il s'agit d'une forme de créolisation culturelle dans laquelle il perçoit deux courants : une « créolisation historique » d'une part et une « créolisation dynamique » d'autre part. L'une servirait de modèle, de référent, alors que l'autre serait toujours amenée à évoluer, à changer.

⁶¹⁹ Jean Benoist, « La créolisation : locale ou mondiale ? » in Gerry L'Étang (dir.), *Archipélices* n°3-4 *De la créolisation culturelle*, offert à Jean-Luc Bonniol, Paris, Éditions Publibook, 2012, p. 22.

⁶²⁰ Monique Desroches, « Créolisation et trajectoires musicales en Martinique », *op. cit.*, p. 133.

⁶²¹ David Khatile, « La Haute-taille : un paradigme de créolisation culturelle », *op. cit.*, p. 192.

Ceci rejoindrait la théorie de la créolité qui voudrait que le processus de créolisation serait toujours en mouvement, mais connaîtrait des instants T, qui seraient alors présentés comme créoles en tant que formes d'une créolité aboutie. David Khatile ajoute qu'il y a une constante médiation entre la filiation collective et la signature singulière, c'est-à-dire qu'il y aura toujours des individus qui, de manière singulière, apporteront du renouveau aux pratiques. Il parle alors de passeur et de récepteur du patrimoine. Je vais plus loin en proposant la notion de « passeur de créolité ». Louis Moreau Gottschalk est en effet, à mon sens, un « passeur de créolité », car il a été au-delà de ses connaissances, de son entendement des cultures, pour proposer un nouveau discours musical.

Les musiciens précédemment abordés ont hérité, pour la plupart, des savoirs familiaux, car beaucoup ont étudié avec leurs propres parents. Certains ont pu bénéficier des savoirs des professionnels présents dans leurs îles respectives. La transmission entre ceux détenant le savoir et les nouvelles générations a pu se faire. La présence de musiciens de passage, l'arrivée de ressources de manière fréquente (partitions et instruments entre autres) participent à une dynamique qui, même si elle peut être soumise aux aléas de la période concernée (délais d'arrivée des bateaux, catastrophes naturelles, situation politique et sociale...), est pourtant opérationnelle. De plus, certains ont pu effectuer des études spécialisées et le départ vers les pays colonisateurs semblaient constituer alors un passage obligé.

Il y a donc tout d'abord une créolisation historique, celle qui vise initialement au maintien des traditions, des manières de faire issues d'Europe. Dans le cas de la Caraïbe, des discours peuvent s'opposer alors compte tenu de leur mode de production varié. Les Européens amènent leurs propres musiques et les reproduisent en terres insulaires. Les diverses tournées d'artistes et l'installation de certains d'entre eux participent au maintien de leurs pratiques, de leurs traditions. L'enseignement, de manière générale, et la transmission familiale, de manière particulière, sont aussi des garants de la permanence de ces codes. Pourtant, ces traditions n'empêchent pas l'agrégation d'autres codes que l'on qualifiera d'extérieurs du point de vue européen, mais qui sont locaux pour le Natif. C'est une créolisation qui est en marche, car il y a transformation de ces traditions. Peu importe le côté de l'Atlantique où l'on se trouve... En effet, la réalité des Insulaires, réalité qu'ils sont déjà en train de vivre, se trouve confrontée au regard et aux créations des Européens qu'ils voient débarquer dans les différents ports de ces Îles. L'assimilation, plus ou moins rapide, de ce que ces Européens (qu'ils soient espagnols ou français) apportent provoque dès lors une transformation dans la manière de faire dans la

Caraïbe, laquelle en ressort en quelque sorte modernisée par rapport à la tradition européenne. Commencer à utiliser le piano est déjà une transformation importante dans la façon d'aborder leur musique.

Il y a donc une dynamique de créolisation qui se déploie et qui aura un impact sur la création musicale dans son ensemble. Au XIX^e siècle, les techniques évoluent, les instruments, les modes d'impression, les lieux d'interprétation participent à cette dynamique qui mène nécessairement à diverses transformations. L'urbanité prend le dessus au lendemain des différentes abolitions ; elle participe à une reconfiguration de l'espace et des classes sociales concernées. L'interprétation des musiques à l'origine réservée à une classe privilégiée n'est plus restrictive. Elle est désormais accessible à un plus grand nombre dont les origines ethniques sont variées. Les contacts sont ainsi plus fréquents et les fusions qui en découlent se multiplient plus aisément.

Le pianiste Louis Moreau Gottschalk, par sa fonction de passeur de créolité, aide à cette dynamique, non seulement avec son œuvre, mais aussi à travers ses conseils et l'appui qu'il apporte à d'autres artistes à l'image de ses deux contemporains Manuel Saumell et Ignacio Cervantes. Il permet à cette dynamique de se renouveler car lui, parti, cette dynamique persiste et les artistes continuent à échanger non seulement entre eux, dans un même territoire, mais aussi avec leurs voisins caribéens et avec les autres artistes de passage⁶²². C'est en cela que la créolisation est une variante vivante.

Les différentes mémoires qui se transmettent participent de ce phénomène. Celle des esclaves et anciens esclaves a un impact non négligeable sur le rythme, d'une part, mais aussi sur le choix d'interprétation. La manière d'utiliser les instruments, la manière de chanter dans tel ou tel lieu font partie des éléments créolisés. Pour revenir à l'exemple de la Haute-taille, on y voit ainsi le déplacement de danses de salon dans les zones rurales, d'abord chez les colons, puis dans les cours extérieures de diverses personnes. Les esclaves se l'approprient ensuite et se la font leur en y ajoutant leurs propres pratiques. L'utilisation de la langue créole dans les indications du commandeur qui est celui qui mène la danse est un exemple concret de cette mise en relation créolisée.

⁶²² Dans le cas de Louis Moreau Gottschalk, le livre *Notes of a pianiste* est le reflet des rencontres organisées entre artistes, des déplacements de certains chez d'autres et des correspondances entre eux. Édité par sa sœur Clara, Philadelphie, Éditions J. B. Lippincott & Co, 1881.

Les personnes qui interprètent la musique de salon changent, et ce déjà en pleine période esclavagiste. Les premiers libres présents dans les villes jouent sans nul doute un rôle clé dans ces échanges entre groupes sociaux et ethniques. Ils reproduisent les pratiques des nantis de ces Îles. Puis, avec les abolitions, le signe d'une distinction sociale, d'une ascension, passe justement par la pratique de ces musiques à la croisée des mondes mis en présence par l'Histoire dans la Caraïbe.

En somme, dans ce processus de créolisation, divers acteurs ont joué un rôle, à différents niveaux, et c'est justement par leur co-présence que cette dynamique a pu être créatrice d'une sorte de modernité, d'originalité caribéenne. Les procédés impliqués dans la créolisation sont assurément divers ; la réécriture en est l'un des plus importants et des plus significatifs.

III.1.2. Un exemple de procédé de créolisation : la Réécriture

La musique de salon de la Caraïbe insulaire du XIX^e siècle semble toujours se fonder sur des antécédents européens. Cela peut être le cas aussi du fait de l'utilisation des rythmes africains qui donnent cette sensation de traces qui s'invitent dans une musique européenne pourtant codifiée. De plus, l'utilisation d'airs et de thèmes laisse entrevoir un phénomène de réécriture propre au processus de créolisation.

Louis Moreau Gottschalk, en utilisant des airs de chansons populaires louisianais, haïtiens et/ou martiniquais, se les réapproprie et les réécrit pour créer de nouvelles œuvres. Or, il ne s'agit pas d'une pratique isolée. La réécriture dans la musique caribéenne semble être « naturelle ».

De fait, si l'on devait proposer un exemple martiniquais, on pourrait s'arrêter aux compositions d'Alexandre Stellio, personnalité fort décriée parfois du fait qu'au-delà de son aura de clarinettiste et de pilier de la biguine, on lui a souvent reproché des plagiat. Retenons le cas des fortes similitudes entre le ragtime « Tickled to death » et le « Sepan meg »⁶²³ de Stellio. Il n'empêche que l'écoute de ces deux œuvres nous laissent deviner qu'il ne s'agit plus tout à fait de la même œuvre, même si la source d'inspiration est bien évidente. De ragtime, on passe à une biguine. De ce fait, le balancement n'est pas le même, l'instrumentation non plus. En somme, l'œuvre n'est pas la même, c'est une réécriture. On dit bien que la Littérature n'est faite que d'emprunts ; pourquoi nier ces interactions constantes dans le cas de la musique ? Jean-Luc Henning va pour sa part jusqu'à proposer une *Apologie du plagiat*⁶²⁴... Les créolisations seraient-elles alors vues par certains comme des plagiat ?

Pour rappel, le théoricien Gérard Genette expliquait qu'il distinguait cinq types de relations transtextuelles, définies comme « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁶²⁵ : Intertextualité, paratextualité, métatextualité, hypertextualité et

⁶²³ « Tickled to Death » est un Ragtime de Charles Hunter (1876-1906, compositeur américain) composé en 1899. Alexandre Stellio présente « Sepan meg » comme sa composition, mais nul ne peut nier qu'il s'agit d'une « reproduction » réécrite de la première.

“Tickled to death” de Charles Hunter dans Richard Zimmermann, 2013, *Piano Rags*, Suite 102.

“Serpent Maigre » par Alexandre Stellio, 1990, *Alexandre Stellio et son Orchestre Créole*, France, CBS, 1990.

⁶²⁴ Jean-Luc Henning, *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard (coll. L'infini), 1997. On pense à ce propos au thème du dernier Prix Goncourt : *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris, Philippe Rey, 2021, de Mohamed M bougar Sarr.

⁶²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

architextualité⁶²⁶. Si ces diverses notions ont chacune une définition propre, Genette insiste sur le fait qu'elles sont interchangeables, c'est-à-dire qu'en analysant un texte on pourra retrouver deux ou plusieurs de ces discours.

Ce qui est intéressant à noter, c'est que cette réalité littéraire touche également la musique, aussi bien dans son aspect musical que textuel. Les compositeurs se nourrissent en effet des créations de leurs prédécesseurs. Néanmoins, c'est l'oralité qui est largement exploitée, assimilée, ingurgitée dans le cas de sociétés composites telles qu'Édouard Glissant les définit.

Quand Gla-Bertin propose *Antilles-Polka*, il utilise le sous-titre « Souvenirs de la Martinique 1892-1893 » et cite dans sa composition musicale « Adieu foulard, adieu madras », Chanson créole entendue lors de son séjour. La paratextualité serait donc ce qui lie tout ce qui indique de quoi il s'agit (le titre et le sous-titre, la couverture) à l'œuvre elle-même (la pièce musicale). La métatextualité serait l'illustration avec les paroles qui donne une information sur ce que l'on va retrouver comme mélodie dans son « texte ». Gla-Bertin fait donc le choix de ne pas utiliser le titre « Adieu foulards-adieu Madras ». Il s'approprie alors cette chanson pour la réécrire. L'air principal est toujours là, mais il est présent sous forme de citation.

De même, le compositeur haïtien Fernand Frangeul a cherché à retranscrire les méringues populaires entendues dans les rues. La tradition orale a sans aucun doute eu un impact sur sa production musicale. Il y a toujours une réécriture dans les compositions et quand elle participe à la reconfiguration de codes, elle redéfinit la lecture ou l'écoute que l'on en fait. Se fonder sur des sources populaires permet de renouveler de manière constante la création. Franjeul et son contemporain Occide Jeanty se nourrissent des ressources que leur offrent la rue pour non seulement transmettre ce qui se fait, mais aussi créer de nouvelles mélodies à leur tour. De même, Louis Moreau Gottschalk a la même démarche quand il recourt à des mélodies populaires haïtiennes, louisianaises ou martiniquaises. Il réécrit ces thèmes en les adaptant au

⁶²⁶ *Op. cit.*, Genette recourt à la notion d'intertextualité (p. 8), déjà introduite par Julia Kristeva et qui marque la relation de coprésence entre un ou plusieurs textes. En employant les termes de citation, plagiat ou allusion, il sous-entend que cette présence peut prendre divers statuts, en fonction de son emploi. Il fait aussi écho à Michael Riffaterre qui parlait de traces. La paratextualité (p. 10) est définie comme la relation qu'entretient un texte avec son paratexte (tout ce qui informe sur sa nature). La métatextualité (p. 11) est la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte, dont on parle sans nécessairement le citer. L'hypertextualité est la relation unissant un texte B à un texte A, un imitant et un imité. Enfin, l'architextualité (p. 12) qui est une relation muette, il s'agit de sous-entendre une classification à laquelle appartiendrait un texte sans toutefois que cela se vérifie.

piano, en y adjoignant sa virtuosité, sa maîtrise de l'instrument. Sa réécriture utilise les ressources de l'instrument pour en faire des pièces complexes.

Les compositeurs précédemment cités s'imprègnent donc des musiques, se les approprient et proposent de nouvelles pièces à leur public. Celui-ci participe de fait à cette réappropriation en permettant sa diffusion, soit en chantant, soit en interprétant les pièces au piano, selon le niveau social de chacun. Il y a en tous les cas une réappropriation de mélodies ou d'airs déjà existants pour créer de nouvelles œuvres, créolisées.

Michel-Étienne Descourtiz, dans son *Dialogue créole*, délivre une relecture de l'histoire des deux Nègres ibo Evahim et Aza. Il adapte le discours originel à l'écriture occidentale même s'il conserve la langue créole. Ce compositeur se sert donc d'une histoire déjà connue, réutilise aussi une mélodie, mais devient par sa création nouvelle, certes née d'apports antérieurs revendiqués, un témoin de l'Histoire de son époque et de son espace qu'il réécrit à sa convenance.

Catalina Berroa et Eduardo Sánchez de Fuentes utilisent également le paysage, leur environnement caribéen pour permettre une réécriture romantique. Tels des peintres voulant évoquer la Nature de manière paradisiaque, ils utilisent des ressources diverses pour exprimer sa beauté et son originalité. En évoquant les lieux de leur Île respective, ils s'attachent à proposer une lecture de leur réalité. Forme et fond sont donc créolisés. L'évocation de termes propres à leur environnement leur permet de réécrire le cadre romantique européen à partir de la base d'écriture de leurs sources natales caribéennes.

Marie Louise Du Fresne de Virel en utilisant un titre aussi percutant que *Bamboula - L'Africain* situe son cadre dans une autre réalité. L'illustration qui accompagne sa partition participe à cette reconfiguration. La compositrice propose une réécriture d'une musique normalement dédiée à une réalité proprement européenne avec des danses et musiques occidentales. En évoquant des tambours, des personnes non originaires d'Europe, elle propose à l'évidence une réécriture de ce que l'on attendrait d'une partition pour piano. L'œuvre, dans sa complexité, ses valeurs rythmiques syncopées et en contretemps participe d'une réécriture plus générale de la musique en terres antillaises. La conscience des racines africaines est revendiquée tout autant qu'une variété instrumentale nourrie de diverses origines.

Cependant, un autre phénomène remet quelque peu en question la territorialisation de la créolisation et par là même en fait un phénomène non limité à la Caraïbe. En effet, si la relation

entre Îles et les métropoles n'est pas éludée, c'est l'aire concernée par la créolisation qui varie. On aurait pu imaginer que ce phénomène de créolisation serait propre aux sociétés créoles, qu'il ne se serait développé que dans le seul espace caribéen. Ainsi, la fusion, la rencontre, l'agression, se seraient fait en territoires dominés. Or, la créolisation ne serait-il pas avant tout un va et vient entre plusieurs espaces, cultures et groupes sociaux ?

Les rapports seraient donc continuellement revisités entre ceux qui ont le pouvoir et ceux qui ne l'ont pas, entre un territoire opprimé et un espace dominant. Cette dynamique en continu, cette créolisation en construction par des apports et des transferts réguliers dépasse les contextes insulaires. Si la créolisation caribéenne prend son origine dans le système plantationnaire, ce même système triangulaire n'a-t-il pas une organisation fondée sur des échanges qui induirait que le pays qui développe ce « commerce », soit à son tour touché, même de façon minime par les apports de ceux qui sont esclavisés et dominés dans la Caraïbe ?

Que dire alors des territoires européens dominants ? Sont-ils tout à fait exempts de ces processus de créolisation ? Et d'ailleurs, comment perçoivent-ils ces transformations ?

III.1.3. Aller-Retour ou *Ida y vuelta* : le cas des *Chansons créoles* et des *bamboulas métropolitaines*

L'identité culturelle se forme à partir du moment où un groupe d'individus constate les similitudes qui le constituent. Mais cette identité n'est valide que parce que ce groupe se voit confronté à un autre. Il prend ainsi conscience de la différence existant avec l'Autre. Pourtant, cette identification/différenciation n'est pas le seul fait du « Nous », ce n'est pas seulement ce groupe qui en prend conscience, « Eux » aussi prennent en effet conscience d'une identification/différenciation. C'est-à-dire que la prise en compte d'une identité culturelle fonctionne par des allers et des retours. Dans la relation dominé-dominant, les deux groupes, consciemment ou non, s'imprègnent des similitudes et des différences qui les relient ou les opposent. Cela passe parfois par le rejet, mais aussi par l'appropriation.

Les partitions éditées à Paris que j'ai découvertes transcrivent assurément un véritable intérêt pour les terres éloignées situées outre-atlantiques. Elles ont été écrites tant par des compositeurs originaires de la Caraïbe que des Français de la Métropole qui se sont nourris d'éléments propres aux Îles. Que cette restitution des aspects de la flore, de la faune, des éléments sociétaux

caribéens et de la langue créole, soit exacte ou biaisée, il n'empêche que ces Occidentaux ont montré ainsi leur intérêt pour cette altérité culturelle. Romantisme, désir de découverte de nouvelles terres et soif d'exotisme de nouvelles terres participent de cet engouement pour l'Ailleurs⁶²⁷ et, dans le cas qui retient plus particulièrement ici notre attention, pour des musiques autres.

J'avais débuté un premier inventaire en juillet 2018 sur le site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France. Celui-ci n'a pas pu être complété, mais l'état actuel de ma recherche sur ce point offre déjà comme un résumé de la quantité de compositions dédiées à l'aspect Chanson créole et Bamboula. Il ressort que la majorité des auteurs sont des Français. Il reste encore beaucoup de recherches à effectuer précisément pour connaître leurs différents parcours. Certains restent même, en cet état de ma recherche, de parfaits inconnus. Toutefois, ces premières pistes donneront assurément matière à d'autres recherches, qui pourront, je l'espère, intéresser les nouvelles générations et continuer de permettre à mieux comprendre les transferts musicaux entre Europe et Caraïbe.

⁶²⁷ Voir l'article de Jean-Jacques Moura « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : Quelques problèmes et perspectives » in *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs-Afrique, Caraïbe, Canada*, Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura suite aux Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Éditions Honoré Champion (Collection Champion-Varia), 1999, p. 175-190. L'auteur évoque une littérature coloniale qu'il qualifie de *réaliste* (le postulat est l'objectivité) et une littérature postcoloniale (celle des sujets-écrivains), dite *idéaliste*.

III.1.3.1. Classification des œuvres présentes sur le site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France

Ces œuvres du site Richelieu de la BNF constituent la base de travail de cette troisième partie. J'ai toutefois choisi pour faciliter la lecture de cette étude de placer les partitions du corpus en annexe (voir annexe n°4). Je présenterai toutefois pour les besoins de ma démonstration certains fragments de ces partitions dans les pages suivantes.

Tableau 5 : Œuvres présentées comme des *Chansons créoles* (titre ou genre musical)

Numéro	Titre	Compositeur Parolier	Année de publication
1.	<i>Romance, chanson créole à une voix et piano ou harpe</i>	Pierre Garat (1762-1823) Paroles de A. J. de Launay	1813
2.	<i>Petit blanc, chanson créole</i>	Auguste Panseron (1795-1859) Paroles de M. Boucher	1826-1853-1858 ⁶²⁸
3.	<i>Cora ! Chanson créole</i>	Auguste Morel Paroles de Pierre Clément	1842
4.	<i>Enara ! Chanson créole</i>	Peppe Gambogi Paroles Parfait Rouges	1847
5.	<i>P'tit mal blanchi ! Chanson créole n°2 pour ténor ou soprano</i>	Marc Constantin (1810-1888)	1852
6.	<i>Mosié l'Bambou ! Chanson créole</i>	Marc Constantin (1810-1888) et Victor Parizot (1819-1866)	1852
7.	<i>Madam' Bambou Chanson créole</i>	Paroles de Jules Choux sur l'air de « Mosié l'Bambou »	1852
8.	<i>Chanson créole, rêverie pour piano, op. 18</i>	Charles Delieux (1825-1915)	1853
9.	<i>P'tit mal blanchi ! Chanson créole n°1 pour baryton ou contralto</i>	Marc Constantin (1810-1888)	1853
10.	<i>Petit blanc, chanson créole</i>	Auguste Panseron (1795-1859)	1853-1858
11.	<i>Marie-Anne, chanson créole</i>	Marc Constantin (1810-1888)	1854

⁶²⁸ Certains titres ont plusieurs dates de publication. Il pourrait s'agir de rééditions.

12.	<i>Chanson créole</i>	M ^{lle} Pauline Thys (1836-1909)	1856
13.	<i>Chanson créole pour piano. op. 56</i>	Ketterer, Eugène (1831-1870)	1858
14.	<i>Le Petit nègre libre !! Chanson créole.</i>	Constantin, Marc (1810-1888)	1860
15.	<i>Chanson créole, pour piano. Op. 119</i>	Godefroid, Félix (1818-1897)	1863
16.	<i>Ma Guadeloupe ! Chanson créole</i>	Gouzien, Armand (1839-1892)	1867
17.	<i>La Fille des savanes ! Chanson créole</i>	Reichenstein, Eugène de (18.-1899) paroles de Aly Vial de Sabligny,	1867
18.	<i>Chanson créole pour piano. Op. 11</i>	Palmer, Charles A.	1867
19.	<i>Li bon noir ! Chanson créole</i>	Gouzien, Armand (1839-1892)	1867
20.	<i>Zoïs ! Chanson créole</i>	Gouzien, Armand (1839-1892)	1868
21.	<i>Pauvre Zizi ! Chanson créole</i>	Lhuillier, Edmond (1803-1890)	1868
22.	<i>Ric rac ! Chanson créole</i>	Reichenstein, Eugène de (18.-1899) paroles de Raphaël May,	1869
23.	<i>L'Amour est parti ! Chanson créole</i>	Wachs, Frédéric (1825-1896), Paroles de Pierson	1869
24.	<i>Sous les palmiers, chanson créole pour piano</i>	Lapret, Louis	1869
25.	<i>Les jolis Matelots ! Chanson créole à 1 ou 2 voix,</i>	Gouzien, Armand (1839-1892)	1870
26.	<i>Chanson créole arrangée à 4 mains par Jos. Rummel. Op. 36</i>	Ketterer, Eugène (1831-1870)	1870
27.	<i>Chanson créole, transcription pour piano. Op. 62</i>	Etcheverry, Augustin-Jean-Emile	1877
28.	<i>Pauvre Zizi ! Chanson créole</i>	Paroles et musique de Edmond Lhuillier (1803-1890)	1877
29.	<i>Sous le ciel de la Havane. Chanson créole</i>	Courtois, Paul (18.-1894) Paroles de Baumaine et Blondelet	1879
30.	<i>Chanson créole pour piano, op. 44</i>	Lack, Théodore (1846-1921)	1880
31.	<i>Chante, joli Bengali ! Chanson créole,</i>	Wachs, Frédéric (1825-1896) paroles de Émile Baneux	1880
32.	<i>Maïa. Chanson créole.</i>	Cazaneuve, Édouard (18.-1903) Poésie de Jules Truffier	1880

33.	<i>Chanson créole pour une voix et un piano</i>	Bemberg, N. Paroles de S. Bordèse	1881
34.	<i>Chanson créole</i>	Brancour, René (1862-1948) Poésie de Hégésippe Moreau	1883
35.	<i>Nouma de Karouba. Chanson créole</i>	Tac-Coen (1844-1892) Paroles de H. Belloche	1885
36.	<i>Habanera (chanson créole) pour piano. op. 30</i>	Normand, Albert (18..-1949)	1887
37.	<i>Djalma l'esclave ! Chanson créole</i>	Petit, Albert (18..-1929) Paroles de L. Mévrel,	1888
38.	<i>Chanson créole, transcription variée pour piano</i>	Tavan, Émile (1849-1929)	1888
39.	<i>Au Brésil ! Chanson créole,</i>	Ménil, Félicien de (1860-1930)	1888
40.	<i>Chanson créole</i>	Ambroise Anceaux (1847-1911)	1889
41.	<i>Férida la belle ! Chanson créole</i>	Maquis, Gaston (1860-1908) Paroles de Joinneau	1889
42.	<i>La Créole captive ! Chanson créole</i>	Gallé, Émile (1846-1904) paroles de Eugène Lemerrier,	1890
43.	<i>Nedjouma sous les bananiers ! Chanson créole</i>	Tourman, Eugène (18..-1912) Paroles de Edouard Vézinaud,	1890
44.	<i>Chanson créole, pour le piano</i>	Garbet, Gabriel	1890
45.	<i>Chanson créole, pour le piano, op. 7</i>	Thorpe, Henry	1890
46.	<i>Chanson créole (d'après un motif espagnol), op. 57</i>	Mesquita, Carlos de (1864-1953)	1893
47.	<i>Marie-Anne, fantaisie pour piano. Sur la chanson créole de Marc Constantin</i>	Wachs, Paul (1851-1915)	1893
48.	<i>Djellida la créole ! Chanson créole</i>	Martin, François (18..-1942) Paroles de Lucien Colonge	1896
49.	<i>Madja la créole ! Chanson créole</i>	Gallé, Émile (1846-1904) Paroles de Eugène Lemerrier,	1896-1898
50.	<i>Chanson créole</i>	Paroles et musique de Paul Besnard	1897
51.	<i>Le hamac, chanson créole</i>	Ferdinand de Croze (1827-1902)	1897

Tableau 6 : Autres œuvres avec des genres musicaux retenant le terme « créole » ou des titres évoquant des personnes créoles, ainsi que quelques œuvres citant le mot « Martinique »

Numéro	Titre	Compositeur Parolier	Année de publication
52.	<i>Air de chant et de danse créoles avec accompagnement de piano</i>	Pierre Candaille (1744-1827)	1812
53.	<i>Nanna La créole (chant et guitare)</i>	M ^{lle} Loïsa Puget (1810-1889)	1839
54.	<i>Le vœu du retour- Ma Martinique</i>	Louisa Danchin	1854
55.	<i>Souvenirs de la Martinique</i>	Hyacinthe Dobigny-Derval de son vrai nom Dobigny (ou D'obigny) de Ferrière	1854
56.	<i>Ballade créole pour piano</i>	Lee, Édouard	1858-1869
57.	<i>Chansons créoles sur deux Airs de la Martinique</i>	Lacout, Sophie	1864
58.	<i>Ma Havane, chanson créole</i>	Gabriel Prieur Duperray	1872
59.	<i>L'amour d'une créole, romance</i>	Adolphe Vaudry Poésie de René Ponsard	1876
60.	<i>La Reine des Savanes. Chanson havanaise</i>	Courtois, Paul (18..-1894) Paroles de Loyat	1877
61.	<i>Heva la créole. Chanson</i>	Poésie et musique de Gaston Giraudie	1879
62.	<i>Ma Martinique</i>	Louis César Désormes	1880
63.	<i>Naoudja la créole ! Chanson</i>	Petit, Albert (18..-1929), paroles d'Édouard Aupto	1882
64.	<i>Ballade créole</i>	Boïeri, Louise paroles de Alfred Maille	1883
65.	<i>Le Portrait de la créole ! Chanson mauresque</i>	Jaquinot, Étienne (18..-1926) Paroles de Constant Saclé et E. Lagaudrie	1897

Tableau 7 : *Bamboulas*

Numéro	Titre	Compositeur Parolier	Année de publication
66.	<i>La Bamboula, chant nègre</i>	Paul Henrion (1819-1901) Paroles Alex Flan	1853
67.	<i>Bamboula, quadrille brillant</i>	Paul Henrion (1819-1901)	1854
68.	<i>Dancez Canada, Bamboula nègre</i>	Achilles Decombes	1857
69.	<i>La bamboula, chant nègre</i>	Paroles A.dre Florn	1858
70.	<i>Mam' Canada, Bamboula. Nègre</i>	Paul Blanquière (18..-1868-	1860
71.	<i>Cora la negra. Polka bamboula pour piano.</i>	Arthur Kalkbrenner (1828-1869)	1860
72.	<i>L'Hôtel des Niorres, bamboula</i>	Ernest Capendu (1826-1868)	1861
73.	<i>Bamboula, quadrille nègre</i>	Olivier Métra (1830-1889) Arrangement : Victor Bouliard	1864-1868
74.	<i>Un Bamboula de plus, pour piano</i>	Gustave Peronnet (1824-1889)	1865
75.	<i>La bamboula, chanson nègre à 2 voix ad libitum⁶²⁹</i>	Adrien Limagne (1829-1891)	1866
76.	<i>Céliko ! Bamboula</i>	Henri Potier (1816-181878) Paroles Francis Tourte	1869
77.	<i>L'Africain, Bamboula pour piano</i>	M ^{lle} Marie Louise du Fresne de Virel	1877
78.	<i>Bamboula, chanson nègre</i>	Adrien Gros (1831-1902)	1877
79.	<i>Bambouli et Bamboula. Duo comique</i>	Henri Chatau (18..-1933) Paroles de Louis Gabillaud	1879
80.	<i>Souvenir de Valfrais, Bamboula pour piano</i>	Théodore Thuner (1833-1907)	1879
81.	<i>Greluche et Bamboula - Duo comique</i>	Émile Duhem (1848-19018) Paroles de Péricaud et Delormel	1881
82.	<i>Bamboula vaudeville</i>	Émile Durafour (1832-1893)	1887

⁶²⁹ Ad libitum (CNRTL) : 1. Jouer chanter, exécuter un morceau dans le mouvement de son choix. 2. Passage dont l'exécution est libre.

83.	<i>La Bamboula- Trio 2 sopranos et baryton</i>	Félix Godefroid (1818-1897)	1896
84	<i>Mon petit Moricaud ! Chanson Bamboula</i>	Albert Petit (18..-1929) Paroles Léon Laroche	1898

De façon générale, on ne peut manquer d'être frappés par la quantité (alors que mon échantillonnage n'a pas pu être terminé du fait de la crise sanitaire et de ses conséquences) d'œuvres présentant des aspects liés au monde caribéen. D'ailleurs, certaines partitions semblent être des rééditions, preuve du succès remporté et, de ce fait, de l'engouement pour ces genres exotiques. On considère communément que le terme « exotique »⁶³⁰ a été utilisé pour la première fois en France dans le *Quart Livre* de Rabelais pour qualifier des marchandises « exotiques et peregriines » qui n'étaient pas de la culture des deux protagonistes français : Pantagruel et Panurge, tout en faisant référence à l'idée de voyage, de déplacement⁶³¹. Si l'adjectif exotique est alors utilisé, motivé sans nul doute par les grandes expéditions dans le monde et plus particulièrement la « découverte » de l'Amérique, ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'il acquiert son sens figuré et que l'on voit apparaître l'emploi du substantif « exotisme » comme le précise Anaïs Fléchet :

« (...) il faut attendre le XIX^e siècle pour que le terme soit utilisé au sens figuré, afin de désigner des mœurs et des objets d'art. L'exotique éveille alors tous les sens : la vue avec les décors ou les paysages exotiques, l'odorat avec les parfums exotiques, l'ouïe avec les instruments exotiques, le goût avec les mets exotiques ; l'adjectif renvoyant à un étranger lointain, le plus souvent en provenance des régions chaudes et peu connues »⁶³².

La connotation en restera positive jusqu'à la Première Guerre mondiale⁶³³. Et c'est bien cette dimension positive de la différence qui suscite l'intérêt et ce goût pour l'Ailleurs (attraction, éloge...) que transcrivent ces partitions.

⁶³⁰ Voir : *Le Trésor de la Langue Française* : « Exotique », [http:// atilf. atilf. fr/ tlf. htm](http://atilf.atilf.fr/tlf.htm).

⁶³¹ Se reporter à Frank Lestringant, « L'Exotisme en France à la Renaissance. De Rabelais à Léry » in *Littérature et Exotisme*, XVI^e et XVIII^e siècles. Dominique de Coucelles (dir.), Paris, p. 5-16 et à Francis Affergan, *Exotisme et Altérité*, Presses Universitaires de France, 1987.

⁶³² Anaïs Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008/1 (11), p. 15-26, <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm>.

⁶³³ On peut considérer en effet que la force de l'appel de Victor Segalen pour repenser l'exotisme, le « dépeussier » loin des palmiers et des chameaux et valoriser sa différence, son esthétique du Divers, prouve

On verra en revanche, ensuite, les critiques sans appel de Claude Lévi-Strauss dans *Tristes Tropiques* qui affirmera d'entrée de jeu dans son fameux ouvrage *Tristes Tropiques* : « Je hais les voyages et les explorateurs »⁶³⁴.

La dichotomie Civilisation/Barbarie n'est toutefois pas loin. Comment ne pas la voir par exemple dans l'association entre « moricaud » et « bamboula » proposée dans le dernier titre de notre liste (1898) ? On ne saurait oublier également la force de cette opposition dans toute l'Amérique latine de cette période⁶³⁵. Une justification de l'ordre colonial⁶³⁶ n'est-elle pas de toutes les façons sous-jacente dans les choix des titres de ces compositions ?

Pour les raisons déjà évoquées, ce sont surtout des œuvres de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les termes bamboula et Chanson créole prédominent en une sorte de confusion entre le genre musical et la façon de dénommer le morceau proposé, soit une façon de montrer la conscience de l'intérêt pour cet Ailleurs, avec une connaissance somme toute limitée de ses particularités qui transparaissent toutefois à travers les mots « savane », « bananier », « hamac », « palmier » qui résonnent comme autant d'images stéréotypées. Le choix d'évocation féminines (liées à tant de fantasmes), à partir souvent d'un prénom associé au terme « créole », participe aussi de ces constructions exotisées.

Le Docteur Elysé López⁶³⁷ revient sur les liens entre exotisme et musique française en expliquant que les compositeurs français du XIX^e siècle s'intéressaient principalement à l'Orient. Il ajoute qu'ensuite, à partir de la seconde moitié de ce même siècle, il y a eu un engouement pour les musiques hispaniques. Les noms de compositeurs cités tels que Berlioz ou Camille Saint-Saëns sont ceux des personnalités-phares de la musique « savante » française. Les chansons présentées précédemment relèvent assurément d'un autre discours. Elles

justement combien il devenait synonyme d'artificialité et de colonialités. Victor Ségalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers* (publié après sa mort), Paris, Fata-Morgana, 1978.

⁶³⁴ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Éditions Plon (Collection Terre humaine/Poche), 1998 (1^{re} ed. 1955), p. 9. Voir aussi Marc Auge, *Le Sens des autres*, Paris, Fayard, 1994.

⁶³⁵ Voir à ce propos : *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (San Juan, 1811-Asunción, 1888, écrivain et politicien argentin), Madrid, Éditions Cátedra, 1990, œuvre littéraire présentant la dichotomie Civilisation/Barbarie après l'indépendance de l'Argentine.

⁶³⁶ Voir : Carole Reynaud-Paligot, *La République raciale : paradigme racial et idéologie républicaine, 1860-1930*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

⁶³⁷ Elysé Lopez « L'exotisme et la musique française... un voyage musical » article publié dans le *Bulletin électronique de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, n°50, année 2019. Consulté le 08.02.2022, https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/LOPEZ-2019-Voyage.pdf

permettent surtout de démontrer que l'intérêt pour les Îles n'était pas inexistant, loin de là en ce XIX^e siècle colonial.

Une étude plus détaillée de certaines de ces partitions permettra d'approfondir cette première approche générale.

III.1.3.2. Présentation succincte de quelques œuvres

L'analyse proposée à la suite pourrait paraître arbitraire, car elle concerne avant tout des partitions évoquant la Martinique. Si ce choix s'intègre en effet dans la problématique de cette thèse, il n'en reflète pas moins un certain déséquilibre en ce qui concerne les sources étant à l'heure actuelle à ma disposition.

- *Romance, Chanson créole* de Pierre-Jean Garat, sur des paroles de A. J. De Launay

Cette Chanson créole composée en 1813 est nommée *Romance*⁶³⁸ et présente un accompagnement de Forte Piano ou harpe. Dominique Pierre Jean-Garat (1762-1823), originaire de Bordeaux, fut musicien. Chanteur amateur, il se produisit régulièrement dans les salons, enseigna la musique à quelques nobles et devint professeur de chant au Conservatoire de Paris à partir de 1816. Les paroles sont d'un (ou d'une ?) certain(e) A. J. De Launey. Pour l'instant aucun élément sur cet auteur(e) n'a été trouvé.

En voici le texte, plus écrit « en petit nègre »⁶³⁹ qu'en créole, ce qui pourrait être une preuve que le public-cible est métropolitain :

⁶³⁸ Romance : Mélodie accompagnée, d'un style simple et touchant (*Larousse*).

⁶³⁹ Pour les caractéristiques du « petit-nègre », se reporter par exemple à Alessandro Costantini : « Écrivez-vous petit-nègre ? La parole française écrite en situation d'énonciation coloniale et sa représentation », *Ponts/Ponti*, n°8, Milan, Cisalpino, 2008, p. 109-136.

https://www.academia.edu/39847009/Costantini_2008_Ecrivez_vous_petit_n%C3%A8gre_Ponts_Ponti_n_8_pdf

Ami n'est plus sincère,
Li trahir doux serment,
Zélie a li si chère jour nuit pleure et l'attend
Pourquoi chez autre amie courir après bonheur ?
Être plus belle que Zélie mais pas avoir son cœur
Quand toi partir en guerre,
Voler pour sauver toi,
Et la flèche légère
Bien moins prompte que moi,
Quand toi reçus blessure,
Toi, guérir en mes bras,
Mais douleur que per toi j'endure
Las ne se guérir pas

Si nouvelle zamie
Toi peux quitter un jour,
Vini trouver zélie,
La, retrouver amour
A bien garder tendresse
Apprends de chien à toi ;
Bon chien, depuis toi fuir maîtresse,
Li jamais quitter moi.

Le thème central de cette pièce est celui de l'amour, un amour qui semble d'ailleurs renforcé par l'abandon subi. Zélie pleure en effet car son amant est parti avec une autre femme. Il est intéressant de noter que la guerre semble être l'élément séparateur. Certes, la rivale est dite plus jolie, mais c'est dans le cadre d'une guerre que l'être aimé est parti. Zélie demeure pourtant dans l'attente et précise que si celui qu'elle aime quitte un jour l'autre femme qui le lui a ravi, elle sera toujours là à l'attendre. L'évocation d'un « bon chien » nous renvoie alors à la conception, traditionnelle en Europe, du chien comme symbole de fidélité. Il n'empêche que l'on pourrait y voir aussi une certaine infériorisation de Zélie, d'autant que sa façon de s'exprimer rend compte d'un niveau social peu élevé. Zélie est en tous les cas une femme fidèle qui souhaite attendre son amant.

Cette chanson reste ancrée dans une approche romantique avec cette évocation d'un amour non partagé et l'expression de sentiments déçus et trahis. Les tournures de phrases ne sont pourtant pas du français standard, mais ressemblent plutôt à une appropriation qui semble malheureuse d'une langue que l'on ne maîtrise pas ou dont on se moque..., soit en somme une langue

volontairement fautive qui rend compte du stéréotype du parler « petit nègre » et par là même forge la vision d'un Caribéen qui n'aurait pas la capacité de dominer la langue de Molière.

Concernant l'aspect musical, cette chanson est en La Majeur avec un accompagnement basique oscillant entre la tonique et la dominante. De mesure en 2/4, les cellules sont très régulières, partagées entre croches et double-croches. Il y a trois couplets constitués chacun de huit vers avec des rimes croisées.

- *Le vœu du retour – Souvenir de la Martinique* de Louisa Danchin

Parue en 1853 dans le journal *L'Aurore* du 01 décembre 1853, cette annonce présente Mademoiselle Louisa Danchin de la façon suivante :

« Professeur de chant à Cambrai, artiste fort connue et généralement estimée dans le Cercle musical du Nord vient de composer un recueil de jolies mélodies sur des paroles choisies, pour être offertes aux jeunes personnes. On peut souscrire à cet album jusqu'au 15 janvier courant chez M. Farfelier, rue Saint-André, à Saint-Quentin »⁶⁴⁰.

On pourrait supposer que cette femme est originaire du Nord de la France, le nom Danchin étant largement répandu dans cette région. Pourtant, pourquoi faire alors le choix d'évoquer la Martinique et un « vœu du retour » ? Nos connaissances quant à l'auteure de ce texte ne nous permettent pas de répondre à cette interrogation.

La chanson « Le vœu du retour », composée en 1854, est prévue pour le piano et la voix. Elle se présente autour de paroles organisées en quatre couplets de huit vers, avec des rimes croisées. Palmiers et serpents, soit une nature à la fois belle et dangereuse, accompagnent cette plainte mélancolique. De mesure en 3/4, cette chanson en Ré^b Majeur emploie un accompagnement avec accords plaqués ou brisés.

En voici la retranscription :

Ah c'en est fait, je vois la rive
Où loin de toi je vais souffrir
C'est là que d'une voix plaintive

⁶⁴⁰ <https://www.retronews.fr/journal/journal-de-la-ville-de-saint-quentin-et-de-l-arrondissement/01-janvier-1854/615/2344173/3>, consulté le 04 août 2021.

Chaque jour je viendrai gémir
L'amour dans ma douleur extrême
Me rappelle en vain tes attraits
Quand on a perdu ce qu'on aime
Les souvenirs sont des regrets

À mes yeux en vain la nature
Étale ses richesses
Tout ici n'est qu'une imposture
Le trépas s'exhale des fleurs
De ces fruits l'écorce vermeille
Renferme des poisons nouveaux
Sous ces gazons le serpent veille
Ces palmiers couvrent des tombeaux
Déjà de la zone torride
Les feux ont embrasé mes sens
Et sur ce rivage homicide
Je traîne mes pas languissant(s)
Frappant une foule débile
La mort moissonne autour de moi
Seul je la vois d'un œil tranquille
Les malheureux sont sans effroi

Peut-on hélas aimer la vie
Quand on a perdu le bonheur
L'ami privé de son amie
N'existe que par la douleur
Rien ne peut calmer ma souffrance
Je n'ai plus dans mon triste sort
Qu'un désir et qu'une espérance
C'est ou le retour ou la mort

Dans cette chanson, est évoquée la distance qui sépare une personne d'un lieu. Les paroles laissent entendre que l'une a quitté l'autre ; la rive laisse penser que c'est pour une destination située de l'autre côté d'une étendue d'eau. Fait-on référence à la rive de la Seine ou à l'Atlantique ? Serait-ce alors un Martiniquais qui, se rappelant de son Île via ses serpents et ses palmiers, constate que « tout ici n'est qu'une imposture » ?

LE VŒU DU RETOUR

SOUVENIR DE LA MARTINIQUE.

Paroles de M. G. FERET. Musique de M^{lle} LOUISA DANCHIN.

à M. ARNOLD DANIEL.

Lento espressivo.

PIANO.

rall.

Andante.

Legato.

con espressione.

suivez.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ah c'en est fait je vois la ri - ve Où loin de toi je vais souf -

- frir C'est là que d'une voix plain - ti - ve Chaque jour je viendrai gé -

- mir L'a - mour dans ma douleur ex - trê - me Me rap - pelle en vain tes at -

Lop BAUVE sur S^t Marc 14.

Figure 23 : *Le vœu du retour* de Louisa Danchin, paroles de G. Feret, 1854

Source : Site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France

- *Souvenirs de la Martinique* - Hyacinthe Dobigny-Derval

Concernant ce compositeur, il pourrait s'agir du Parisien Hyacinthe Dobigny (ou D'Obigny) De Ferrière, né en 1801 et mort en 1885. Il fut comédien, évolua au sein du Palais-Royal et fut vice-président de la Société des artistes dramatiques à Paris.

Cette œuvre instrumentale pour le piano date de 1854. Elle est constituée d'une introduction et de trois valse : *Les banderolles* - *Le rêve du Mulâtre* - *La rencontre aux Savanes*. Ces différents titres nous plongent sans équivoque dans la réalité antillaise, à la fois dans sa dimension sociétale et naturelle.

L'introduction est assez particulière, comme majestueuse, le compositeur fait le choix de rentrer en mesure ternaire à quatre temps (12/8) ; les trois valse à la suite sont en 3/4, mesure habituelle de la valse.

- *Les banderolles* (valse n°1) : la mélodie est constituée de croches introduites par des appoggiatures brèves, à l'image de *La Cascade* de Robert Geffrard. Cette pièce est en Do majeur et de forme ABA.
- *Le rêve du mulâtre* (valse n°2) : de forme ABA, cette pièce est en Fa M, elle module en ré mineur dans la deuxième partie, soit la tonalité relative.
- *La rencontre aux savanes* (valse n°3) : plus complexe dans sa structure, cette valse présente plusieurs parties organisées autour de trois grands blocs lui conférant une forme ternaire (ABA) :

A (a b) **B** (c d e + pont) **A** (a b).

Les phrases musicales restent cependant assez simples avec des carrures équilibrées. Il y a des modulations, la tonalité principale en Do Majeur est présente dans la première partie (A), mais avec une incursion dans la dominante (Sol M). La partie centrale (B) passe en Mi^b M, puis en La^b M. Le pont en fin de partie B permet de revenir à la tonalité principale.

- *Chansons créoles sur deux airs de la Martinique* de Sophie Lacout

Les recherches effectuées ont permis de retracer une partie du parcours de cette compositrice à Paris. De son vrai nom Marie-Madeleine Sophie Lacout, elle naît le 11 août 1839 à St-Jean-D'angély (Charente-Maritime). Dans son œuvre, on dénombre un opéra *Pierre d'Aragon*, en 4 actes et 6 tableaux.

Sophie Lacout utilisait le pseudonyme Abel Darvey. Huit de ses œuvres sont présentes à la Bibliothèque Nationale de France sous ce pseudonyme. Il est alors étonnant de constater que pour la composition de ces Chansons créoles, elle ait utilisé son propre nom, sans chercher à masquer son sexe. Ces œuvres sont-elles alors ressenties comme plus « légères », plus conformes à une autrice ? Ou faut-il y voir l'expression assumée d'une âme nostalgique ?

Ces chansons composées en 1864 ont pour genre musical un caprice, pièce musicale de forme libre et plutôt dynamique. Le questionnement qui se pose alors est le suivant : Pourquoi le choix de la Martinique ? S'agit-il d'un choix lié à une trajectoire personnelle ou à une mode (du fait peut-être des expositions coloniales⁶⁴¹ ?) ?

Et d'où viennent ces deux airs ? S'il s'agit d'une compositrice prolifique, à quelle occasion aurait-elle été mise en contact avec ces airs ? La deuxième piste serait de comprendre ce choix de composer une œuvre à partir d'airs lointains. Simple attrait de l'Ailleurs propre à une époque où l'exotisme est ressenti positivement ou intérêt personnel lié par exemple à des origines que je ne suis pas en mesure de vérifier ?

En tous les cas, la forme de ce texte est plus « créolisée » que les précédentes.

Air 1

Mise clair la li claire
 Gadez lumière à li,
 Vous et pi li chere,
 Amis vous bien plus jolie

Air 2

Toute la nuit moi pas dormi
 Moi que tourner,
 Moi que virer.

⁶⁴¹ Les différentes expositions coloniales ayant eu lieu en France au XIX^e siècle datent respectivement de 1889, 1894, 1896 et 1898. Une autre exposition coloniale portée par la France eut lieu à Hanoï en 1902.

Ces deux airs semblent évoquer l'amour. Le premier faisant référence à la lumière d'un être et à la beauté de l'autre ; le deuxième présente l'insomnie du locuteur qui a beau se retourner, mais qui ne trouve pas le sommeil.

La structure de cette pièce est organisée autour des deux airs, avec des thèmes intermédiaires, mais ayant plus une fonction d'intermède entre ces airs.

Il y a tout d'abord un prélude⁶⁴² qui introduit l'exposition du premier air en format A (a b a). Puis la partie centrale, considérée comme un intermède entre les deux airs, propose un développement sur des motifs en double-croches B (c d c pont e). La dernière partie expose le deuxième air qui est présenté comme un thème et ses variations. À noter : le pont de la partie centrale est une évocation du prélude.

La tonalité principale est Do M. Point de changements de tonalités significatifs. Les chiffres indicateurs de mesure changent au gré des grandes parties Prélude en 3/4, Air 1 en 2/4, partie centrale en 3/4 et Air 2 en 6/8.

- *Ma Martinique* de Louis César Desormes

C'est une Chanson créole composée en 1880 par Louis César Marchionne, dit Desormes, né entre 1840 et 1845 (Berlin, Naples ou Alger) et mort en 1898 à Paris et qui fut compositeur et chef d'orchestre.

Les paroles sont écrites par Villemer et Fuchs, deux paroliers français. Sur la partition est indiqué qu'elle a été chantée par M^{lle} Delassau au XIX^e siècle et créée par Mlle Juana à l'*Eldorado*.

⁶⁴² Prélude (Larousse) : Pièce musicale, sans forme imposée, précédant une œuvre instrumentale, théâtrale ou une cérémonie liturgique.



Figure 24 : Couverture de la partition *Ma Martinique* de Louis César Désormes

Source : Site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France

L'emploi du possessif « ma » semble renvoyer à un lien affectif et personnel, mais peut aussi participer de cet attrait exotique propre à cette période. La dimension iconographique souligne, une fois encore, une vision stéréotypée d'une Nature luxuriante dominée par les palmes. Le texte renforce l'attrait pour la flore et la faune tropicales, avec à nouveau le thème amoureux comme base narrative.

Couplet 1

Où sont les orangers en fleurs,
Martinique ô belle patrie ?
Je ne puis sans verser des pleurs

Songer à toi, terre chérie,
Gais habitants de nos grands bois,
Oiseaux à l'éclatant plumage
Qui me rendra comme autrefois
Votre tendre et joyeux ramage

Refrain

Gais bengalis de mon pays.
Que je sommeille ou que je veille
Que je sommeille ou que je veille,
J'entends toujours vos chants d'amours,
J'entends toujours vos chants d'amours.

Couplet 2

Quand je vois passer dans les cieux
Les fugitives hirondelles,
Je sens vers les horizons bleus
Mon cœur s'envoler avec elles.
Ici, le soleil est trop gris
Pour les ailes de ces frileuses,
Il faut le ciel de mon pays
À ces mignonnes voyageuses.

Couplet 3

Si quelque bon vent vous conduit
Vers le village de ma mère,
Sans crainte accrochez votre nid
Aux bambous de notre chaumière.
Là, vous verrez mon bien-aimé,
Ah ! Dites-lui que la distance
À mon amour n'a rien changé
Et que je meurs en son absence.

Ces paroles évoquent la nostalgie de celui qui parle et songe à son pays qu'il présente à partir des mots « patrie » et « terre chérie », deux termes qui renvoient à une dimension affective. La Martinique apparaît à travers sa flore (orangers, bambous) et sa faune (les oiseaux). L'emploi de terme « bengalis » pose toutefois question, car cet oiseau originaire d'Asie, n'aurait été

introduit en Martinique que vers 1960. Il devait pour le moins déjà retenir l'attention et créer une impression tropicale et attirer ainsi par son exotisme.

À l'image d'autres chansons telle que *Le vœu du retour*, le locuteur regrette sa patrie, trouve le soleil « trop gris », mais c'est surtout son amour qui est resté là-bas, dans la Caraïbe, qui lui manque le plus.

De forme refrain-couplet, cette chanson prévue pour la voix et le piano respecte les paramètres d'une chanson. Le piano a une fonction d'accompagnement, avec en priorité des accords plaqués qui soutiennent la mélodie.

Chaque strophe des couplets est constituée de huit vers avec des rimes au format ababcdcd. Le refrain est accompagné par un rythme d'habanera à la main gauche. La tonalité principale est Ré M et la mesure 2/4.

En somme, ces œuvres qui partagent une certaine nostalgie et mettent en valeur la force de l'amour privilégient le format de la Chanson créole. Une sorte de « modèle » semble avoir pris corps à partir de divers transferts.

La première partie de cette thèse a en effet permis de voir comment aux Antilles, en particulier chez les classes privilégiées, ont été reproduites les pratiques culturelles d'Europe. Les Îles hispanophones tout comme celles qui sont franco-créolophones ont ainsi assisté au transfert de toutes les musiques et danses à la mode dans les capitales de leurs métropoles respectives et se les ont appropriées, tant dans le divertissement que dans l'aspect professionnel.

Dès lors, entre éléments européens valorisés et traces africaines, de nouvelles identités se construisent. En accord avec les revendications indépendantistes de ces périodes, les hommes de ces terres outre-atlantiques revendiquent une appartenance culturelle qui n'est plus tout à fait celle de leurs métropoles. Comment pourrait-on alors caractériser ces nouvelles pratiques, alors que certaines portent encore des noms dont l'origine est clairement continentale ?

La deuxième partie de mon étude a relevé la prise en compte de l'espace géographique et sociétal de la Caraïbe dans les compositions musicales, et ce à travers l'évocation des villes, des pays concernés, de la faune et de la flore, dans un rapport d'intérêt exotisé.

La présence, toujours soulignée, des personnes de couleur qui composent ces sociétés, décrites comme Nègres ou Mulâtres, ou très souvent présentés comme Créoles, conforte cet intérêt pour

une altérité caribéenne que la musique transcrit elle aussi, à sa manière, entre choix de rythmes et thématiques de l’Ailleurs. Assurément, l’utilisation d’airs particuliers en ce qu’ils proposent de nouveaux rythmes ou encore le traitement différent des instruments démontrent que, musicalement parlant, cette pratique n’est plus *stricto sensu* européenne.

Comment donc caractériser ces nouvelles pratiques qui évoluent durant le XIX^e siècle ?

III.2. La musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX^e siècle : expression d'une identité culturelle créolisée.

Les parties précédentes ont permis de démontrer qu'il y a bien un processus de créolisation qui s'est mis en place concernant la musique de salon de la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX^e siècle. Des transferts, concrets ou sous forme de traces, ont participé à la construction de nouvelles pratiques musicales.

Il devient alors nécessaire de mieux comprendre cette identité culturelle en construction en la caractérisant. Comprendre comment elle s'est constituée, quels en sont les acteurs impliqués et à quelle forme d'identité elle est rattachée peut permettre de déterminer plus précisément les paramètres composant cette créolisation et de mieux appréhender sur quoi elle débouche.

III.2.1. Modèles théoriques pour une identité culturelle

Cette réflexion pousse à recourir à des modèles d'analyse de l'identité culturelle, l'un hispanophone – de Cuba – et l'autre franco-créolophone. En effet, le corpus étudié est constitué d'œuvres de territoires insulaires se situant dans une même aire géographique ayant connu la colonisation européenne, mais avec des pays colonisateurs de langues différentes et selon des périodes d'évolution historique et politique variées.

Des trajectoires de musiciens, certains paramètres rythmiques et choix instrumentaux ainsi que des procédés particuliers ont déjà été mis en lumière dans les deux parties précédentes. Peut-on dès lors aller jusqu'à une conceptualisation identitaire avec une mise en exergue d'une modélisation précise ?

Lors de mes études à Cuba, j'avais été confrontée au modèle de García Alonso et Baeza Martín. Il s'agissait pour moi de l'appliquer à la réalité martiniquaise. Durant les premières années de la départementalisation (notamment entre 1946 et 1956), les Martiniquais réclamaient l'assimilation à la France. Je m'étais alors attachée à découvrir les pratiques musicales urbaines de cette époque : la Chanson créole y occupait une place de choix. Ce qui était alors étonnant, c'est que les États-Unis marquaient déjà leur empreinte, la plupart des groupes employant des noms à sonorité anglophone, comme je le notai chez l'orchestre Melody's ou encore pour

Atomic Jazz, Swing King, Hot Jazz Martiniquais, Marry Fellow's, New Jazz... Le jazz continuait ainsi sa percée dans la musique martiniquaise.

Pourtant, d'autres orchestres portaient le nom de leur chef : Gaspard, Mariépin, Glodomir, Saint-Hilaire, Baron. Mais c'est surtout le groupe Antillana et le Groupe folklorique martiniquais de Loulou Boislaville qui avaient alors retenu mon attention. L'un choisissait de s'identifier à sa localisation géographique, l'autre s'était donné pour mission de sauvegarder et de diffuser les pratiques musicales de la Martinique⁶⁴³.

Enfin, la Chanson créole trouvait des échos durant la période carnavalesque avec l'organisation de concours qui permettaient le renouvellement de la création de nouvelles chansons.

Y avait-il pour autant la mise en place de modèles précis ? Comment réunir pratique et théorie ?

III.2.1.1. Modèle de García Alonso et Baeza Martín

Les chercheuses cubaines Maritza García Alonso et Cristina Baeza Martín ont publié, en 1996, un *Modèle théorique pour l'identité culturelle*, par le biais du Centre d'investigation et de Développement de la Culture Cubaine (CIDCC)⁶⁴⁴. Elles y proposent de conceptualiser l'identité en prenant en compte l'ensemble des éléments de ce phénomène. Elles conçoivent ainsi l'identité culturelle comme un processus socio-psychologique de communication culturelle. En ce sens, elles s'intéressent à la « Mêmété » (*mismidad*) et surtout à l'« Autreté » (*otredad*)⁶⁴⁵ à travers le contact entre ces deux composantes. Elles recourent ainsi aux notions d'Identification *versus* Différenciation qui sont des processus opposés qui interviennent dans la formation et la consolidation des identités.

En se fondant sur les travaux de prédécesseurs, en particulier une étude sur l'identité culturelle cubaine proposée par Rolando Zamora⁶⁴⁶, ces chercheuses définissent alors l'identité culturelle en ces termes :

⁶⁴³ Cf. l'article écrit par Daniel Bétis consacré à Loulou Boislaville sur *Martinique 1^{ère}*, publié le 16 mars 2021. <https://la1ere.francetvinfo.fr/martinique/le-chantre-du-patrimoine-martiniquais-loulou-boislaville-aurait-eu-102-ans-959404.html>

⁶⁴⁴ Maritza García Alonso, Cristina Baeza Martín, *Modelo teórico para la identidad cultural*, La Havane, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 1996.

⁶⁴⁵ *Op. cit.*, p. 12.

⁶⁴⁶ Zamora Rolando, *Notas para un estudio de la identidad cultural cubana*, La Havane, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 1994.

« On appelle identité culturelle d'un groupe déterminé (ou d'un sujet déterminé de la culture) la production de réponses et valeurs que, comme héritier et transmetteur, acteur et auteur de sa culture, celui-ci réalise dans un contexte historique donné comme conséquence du principe socio-psychologique de différenciation/identification par rapport à un ou d'autre(s) groupe(s) ou sujet(s) culturellement définis »⁶⁴⁷.

Ces deux chercheuses proposent ainsi plusieurs paramètres à prendre en compte quand il s'agit d'étudier et de proposer un modèle de l'identité culturelle d'un groupe⁶⁴⁸, à savoir :

1. **Le sujet de la culture** : groupe humain socialement organisé dans n'importe quel niveau de résolution sociologique, qui se comporte comme un héritier, transmetteur, auteur et acteur d'une culture géographiquement et historiquement conditionnée.
2. **L'autre significatif** : groupe humain socialement organisé et culturellement défini qui rentre en contact avec le sujet de culture à un moment historique déterminé du processus de formation ou de transformation de ce dernier.
3. **Le sujet d'identité** : C'est un sujet de la culture, qui, lors du processus de communication avec l'autre significatif, s'est différencié de celui-ci et a reconnu consciemment ou inconsciemment, en tant que sujet actif, son identité culturelle.
4. **L'activité identitaire** : Dans le modèle, l'activité identitaire est un processus complexe d'actions matérielles et spirituelles qui, simultanément ou successivement, accompagne le sujet de la culture dans le processus de communication avec le ou l'(es) autre(s) significatif(s) et qui a pour résultat la transformation du premier en sujet d'identité. C'est à ce moment que le sujet de la culture se comporte en sujet d'identité et produit des

⁶⁴⁷ «Llámase identidad cultural de un grupo determinado (o de un sujeto determinado de la cultura) a la producción de respuestas y valores que, como heredero y transmisor, actor y autor de su cultura, éste realiza en un contexto histórico dado como consecuencia del principio socio-psicológico de diferenciación-identificación en relación con otro(s) grupo(s) o sujeto(s) culturalmente definidos», *op. cit.*, p. 17-18.

⁶⁴⁸ *Modelo teórico para la identidad cultural, op. cit.*, p. 24-28.

réponses d'identités, c'est-à-dire des objets de la culture chargés d'intention communicative.

5. **Les objets de la culture (ou valeurs culturelles) :** Ce sont toutes les productions matérielles et spirituelles que le sujet de la culture élabore dans le processus de sa formation et transformation et qui constituent le référent obligé de son activité créatrice ultérieure.

6. **Les objets d'identité (valeurs culturelles identitaires) :** Ce sont les productions matérielles et spirituelles du sujet d'identité.

Maritza García Alonso et Cristina Baeza Martín considèrent qu'il y a trois types de composants dans leur modèle : les groupes humains (les sujets et l'autre significatif (*alter*)), les objets (valeurs) et tout ce qui se réfère aux actions, à l'activité identitaire. Celle-ci est composée de trois processus : différenciation/identification, production des réponses d'identité et circulation historico-culturelle. À ce positionnement, il est possible d'ajouter que l'aspect immatériel est aussi inclus dans toutes les productions car la musique, sous ses nombreuses formes, en fait aussi partie.

circulation des mémoires consolide le constat de la présence de valeurs au sein d'un groupe. Une fois que le groupe constate ces valeurs, il peut revendiquer son appartenance, car elles les mettent en opposition avec l'autre significatif. C'est en se rendant compte des différences par rapport à l'Autre que l'on prend conscience des similitudes existant au sein d'un même groupe. Ce schéma me semble permettre de mieux visualiser la complexité des échanges qui participent de la construction identitaire et ainsi faciliter la compréhension du fonctionnement des transferts culturels entre différentes cultures. La musique, en tant qu'objet de la culture, entretient des liens constants entre les différentes racines, traces et apports qui ont nourri la Caraïbe.

III.2.1.2. Proposition d'application du modèle de l'identité culturelle à la musique de salon de la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX^e siècle

En partant des différents paramètres proposés précédemment, il est possible d'en faire une restitution en rapport avec mon sujet d'étude. Ainsi les différents acteurs de ce phénomène seront définis de la façon suivante :

1. **Le sujet de la culture** : Ce sont les individus de la Caraïbe insulaire, nés et élevés dans les Îles, sans distinction de race ou de classe.
2. **L'autre significatif** : Les individus nés et originaires d'Europe, détenteurs d'un savoir, dans ce cas, il s'agit de la musique de salon.
3. **Le sujet d'identité** : Ce sont les individus présentés et identifiés comme créoles sans distinction de race. Il s'agit donc du sujet de culture qui se différencie avec l'autre significatif. Il perçoit ainsi sa spécificité.
4. **L'activité identitaire** : La musique est l'activité-maîtresse proposant une empreinte spécifique. Dans le cas de la musique de salon, elle concerne tout d'abord les classes

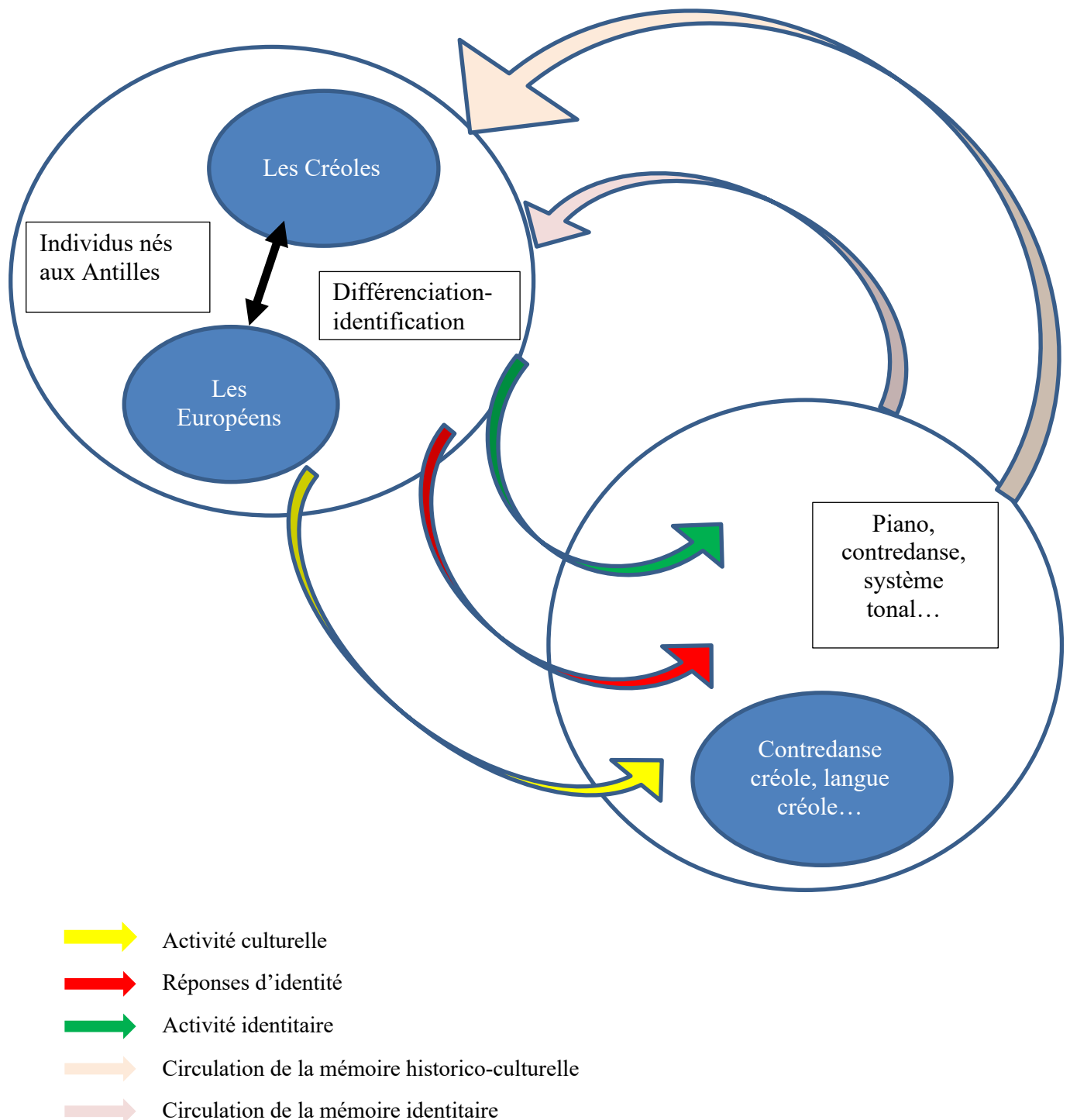
dominantes, puis tout au long du siècle retenu pour mon étude, elle se popularise et est intégrée par les autres classes.

5. **Les objets de la culture (ou valeurs culturelles)** : Toutes les productions permettant la diffusion de l'activité identitaire : les instruments, le discours musical (système tonal, formes, danses...), les partitions, les genres, les danses...
6. **Les objets d'identité (valeurs culturelles identitaires)** : Toutes les productions permettant une identification par le sujet d'identité : la langue créole, l'évocation de lieux, de paysages propres à sa réalité, les rythmes auxquels il s'identifie, les genres et les danses qui lui sont propres.

La circulation de la mémoire historico-culturelle est fondamentale. Les divers flux – entre les métropoles et les Îles de la Caraïbe, puis entre les Îles elles-mêmes et, enfin, entre celles-ci et le continent américain – accompagnent amplement les phénomènes de transmission culturelle, et ce en parallèle avec la circulation d'une mémoire identitaire qui permet une identification raciale et/ou sociale. Les rythmes africains participent également à la mémoire historico-culturelle (même si l'empreinte africaine a souffert, dans ses canaux de diffusion, de la situation esclavagiste...). Ils deviennent mémoire identitaire quand ils sont associés aux pratiques des Créoles, à l'image du cinquillo/ti-bwa. C'est-à-dire que le modèle que je propose à la suite – sous forme de schéma – pourrait être reproduit en remplaçant l'Autre significatif par « les Africains ».

Je précise d'emblée qu'employer les termes « Européens » ou « Africains » n'a aucune portée restrictive. Il serait possible de préciser « Français » ou « Espagnol », mais ce serait alors omettre toutes les autres pratiques, qu'elles soient allemandes, anglaises ou autres.

Modèle d'une identité culturelle dans le cas de la musique de salon de la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX^e siècle



Ce processus est continu, il ne s'arrête pas, car les groupes en présence sont toujours en contact. Le lien avec le continent européen reste d'ailleurs jusqu'à présent opérationnel même si dans le cas de certaines Îles, il y a pu avoir rupture à des périodes plus ou moins longues. La mémoire

historico-culturelle qui a commencé à se construire lors de la colonisation continue à se transmettre. Cependant, l'influence de l'extérieur, en particulier de l'Occident, pèse lourdement dans les revendications identitaires caribéennes. C'est pourquoi, il s'agit de savoir si la mondialisation – déjà présente dans le système du commerce triangulaire – n'est pas un phénomène qui a un très fort impact quant à la construction de l'identité propre d'un territoire en ce XIX^e siècle. En effet, le phénomène de la mondialisation – mené alors par l'Europe – réduit la réponse identitaire alors que, dans le même temps, l'invitation à suivre le modèle occidental prédomine.

Le cas de la musique de salon permet de constater comment la reproduction des cultures européennes a pu s'instituer dans la Caraïbe insulaire. La réponse qui est faite est la création et l'intégration de paramètres propres, de valeurs identitaires qui permettent de mettre en avant une spécificité, pour, par la suite, mieux la revendiquer et s'éloigner des pratiques proposées par l'Europe. Pourtant, si l'on analyse les situations actuelles, on ne peut que constater que malgré les revendications identitaires, malgré la souveraineté de certaines Îles, le lien avec les anciens pays colonisateurs continue à exister et même l'emporte sur tout autre type de relations et de flux. Les musiques européennes continuent à être écoutées dans les territoires insulaires caribéens, même si les États-Unis représentent souvent une part majoritaire des pratiques musicales de ces territoires.

Il y a toujours un schéma standard proposé par l'Occident sur lequel vont s'apposer des valeurs identitaires, soit par l'utilisation d'une langue originale, soit par le recours à des instruments spécifiques ou encore à des lieux de production autres...

III.2.2. Réflexion sur un modèle français de l'identité

Dans leur fameux ouvrage *Mille plateaux*⁶⁴⁹, Gilles Deleuze et Félix Guattari analysent les notions d'arbre-racine et de rhizome-canal. En effet, le premier agit comme « modèle et comme calque transcendants »⁶⁵⁰ alors que le second agit comme un « processus immanent qui renverse le modèle et ébauche une carte »⁶⁵¹. Ces deux philosophes présentent par conséquent le rhizome comme une unité sans début ni fin, une sorte de milieu. Cet entre-deux serait fait de plateaux qu'ils définissent comme « toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome »⁶⁵². Ce positionnement remet donc en question les théories occidentales traditionnelles qui voulaient que tout parte d'une seule racine, d'une seule origine. Cela permet dès lors de démontrer que certains phénomènes se poursuivent indéfiniment, qu'ils font partie d'un processus dans lesquels des instants T, des plateaux, marquent des pauses dans un enchaînement de « et...et...et... » :

« Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe « être », mais le rhizome a pour conjonction « et...et...et... »⁶⁵³.

N'est-ce pas, par conséquent, le propre de toute identité d'être multiple et en constante évolution ?

Edgar Morin propose une analyse de l'identité humaine dans son « encyclopédie » *La Méthode*⁶⁵⁴. Il considère que le capital premier de l'humain est la culture et indique à ce propos :

« La culture est, répétons-le, constituée par l'ensemble des habitudes, coutumes, pratiques, savoir-faire, savoirs, règles, normes, interdits, stratégies, croyances, idées, valeurs, mythes, qui se perpétue de génération en génération, se reproduit en chaque individu, génère et régénère la complexité sociale. La culture accumule en elle ce qui est conservé, transmis, appris, et elle comporte principes d'acquisition, programmes d'action »⁶⁵⁵.

⁶⁴⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie - Mille plateaux (Tome 2)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

⁶⁵⁰ *Op. cit.*, p. 31.

⁶⁵¹ *Idem.*

⁶⁵² *Op. cit.*, p. 33.

⁶⁵³ *Op. cit.*, p. 36.

⁶⁵⁴ Edgar Morin, *La méthode, 5. L'Humanité de l'Humanité, L'Identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

⁶⁵⁵ *Op. cit.*, p. 29.

Il y a donc un ensemble de paramètres qui participent de la constitution de la culture et qui permettent à un individu ou à un groupe d'individus de s'identifier dans une même pratique. Pour caractériser cette variété de paramètres, le philosophe Morin utilise le terme « noosphère », déjà introduit par Theilhard de Chardin en faisant référence à une sphère qui engloberait tous les éléments cités précédemment (habitudes, coutumes, pratiques, savoir-faire, savoirs, règles, normes, interdits, stratégies, croyances, idées, valeurs, mythes).

Edgar Morin parle alors de la pluralité de l'humain à travers un emboîtement de trinités : Individu-société-espèce/ cerveau-culture-esprit/ raison-affectivité-esprit⁶⁵⁶.

L'analyse du processus enclenché dans la musique de salon de la Caraïbe insulaire est complexe parce qu'il ne s'agit pas de se contenter de la prise en compte des dichotomies Noir/Blanc et Afrique/Europe. Il importe de considérer les divers paramètres inclus dans le processus : les individus concernés, les groupes, les outils, le contexte, l'évolution historique et politique...

Finalement, E. Morin s'arrête sur la diversité infinie, en évoquant le fait que la culture existe parce qu'il y a des cultures variées. Ces cultures sont différentes, car elles ont chacune leurs propres valeurs. Toutefois, l'analyse de ces processus ne fait que démontrer qu'il y a permanence dans la manière d'agir, de faire au quotidien.

Quelle que soit l'Île de la Caraïbe concernée, hispanophone ou franco-créolophone, il y a eu reproduction des musiques provenant du pays colonisateur. Pourtant, d'autres éléments ont été intégrés et ils ont permis à chacun de ces territoires insulaires de s'identifier à une culture qui lui est propre. Peut-on dire qu'au XIX^e siècle c'était déjà le cas ? La créolisation culturelle et identitaire avait-elle déjà atteint un point de maturation ? Les formes musicales et rythmiques que je propose d'analyser dans cette thèse peuvent aider à ébaucher de premières réponses.

Le philosophe Édouard Glissant part en tous les cas des réflexions de Gilles Deleuze et de Félix Guattari pour inviter à analyser, à partir de ses propres critères, la notion d'identité. Selon lui, « la notion de rhizome récuse l'idée d'une racine totalitaire »⁶⁵⁷, même si elle maintient le fait, concret, de l'enracinement, quelles que soient les difficultés connexes à cet enracinement. Glissant considère en effet que c'est le rapport à l'Autre qui détermine l'identité. Il parle alors de Poétique de la Relation. Ce penseur martiniquais renvoie notamment à la légitimation du

⁶⁵⁶ *Op. cit.*, p. 45.

⁶⁵⁷ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation - Poétique III*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p. 23.

droit à la possession d'un territoire pour des communautés, à travers le mythe ou la parole libérée, qui signifiera pour celles-ci le gain de la reconnaissance de leur identité.

Édouard Glissant rappelle que « l'être n'est pas absolu, l'être est relation à l'autre, relation au monde, relations au cosmos »⁶⁵⁸, c'est-à-dire que tout se crée par ces contacts, ces relations qui ont lieu entre groupes. Il est évident que les rapports seront conflictuels, car de façon générale un groupe tentera de dominer l'autre. Pourtant, c'est cette mise en contact, cette relation qui crée justement les rhizomes et constitue des plateaux, lesquels œuvrent à la consolidation de sutures et de co-pénétrations malgré les douleurs de l'Histoire. Cet auteur propose alors une catégorisation des cultures, partagées entre les cultures ataviques – qui revendiquent une racine unique – et les cultures composites – qui ont des identités rhizomes, à l'image de « racines allant à la rencontre d'autres racines »⁶⁵⁹. De fait, ce sont dans ces cultures que l'on retrouve d'actifs processus de créolisation, débouchant sur une identité qui sera perçue comme résultant de ces contacts difficiles, mais toujours productifs.

Cuba, Haïti, la Martinique et la Guadeloupe ont reçu l'apport de tant de cultures diverses ! La diversité qui compose les différentes populations de ces territoires insulaires ne fait qu'augmenter leur lien avec la notion de culture composite. L'étude de la musique de salon au XIX^e siècle donne en quelque sorte raison à cette théorie, car les paramètres ne restent pas les mêmes, ils évoluent. S'il y a permanence de genres musicaux clairement identifiés comme européens, ils subissent assurément des formes de redistribution une fois parvenus dans les territoires concernés. De plus, ils côtoient de nouveaux genres qui, s'ils détiennent des paramètres propres à l'identification de l'espace clos du salon, ont leurs propres spécificités qui font d'eux une étrangeté dans le bagage européen traditionnel.

⁶⁵⁸ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 30.

⁶⁵⁹ *Op. cit.*, p. 23.

III.2.3. Identité(s) créole(s) ou créolisée(s) ?

Les modèles présentés précédemment tentent de rendre compte du processus complexe enclenché dans le cas des cultures caribéennes. D'une part, les chercheuses cubaines Maritza García Alonso et Cristina Baeza Martín proposent un modèle théorique de l'identité culturelle pour mieux appréhender la culture cubaine en en présentant les différents paramètres impliqués. D'autre part, Édouard Glissant, en se fondant sur les propositions de Gilles Deleuze, de Félix Guattari et d'Edgar Morin, souhaite démontrer que les cultures composites débouchent sur des identités rhizomes.

L'identité passe donc par plusieurs étapes qui permettent de la revendiquer. Comment se présentent celles-ci ?

III.2.3.1. L'identification-différenciation : mêmété et altérité

Comme le rappelle Marie-Joseph Giletti-Abou, le contenu du concept de l'identité est de nature multidimensionnelle, car il se réfère à un processus de différenciation. Ce concept ne peut donc pas être éloigné de son « jumeau opposé », à savoir : l'altérité⁶⁶⁰.

Roger Toumson, quant à lui, considère l'approche identitaire comme contradictoire en ce qu'elle comporte deux postulats : « d'une part, être soi, et d'autre part, que ce « soi », obtienne la reconnaissance de l'« autre » »⁶⁶¹. Cela signifie que le groupe qui va prendre conscience de sa propre appartenance, ne pourra le faire que lors de la relation avec l'Autre. Il identifie les similitudes et les différences, ce qui fait qu'il n'est pas comme « Eux ».

Par la suite, R. Toumson définit le « fait créole » selon trois critères :

« (...) comme fait économique et social ; comme fait de culture et de civilisation à l'échelle d'ensemble des Caraïbes et des Amériques ; comme fait linguistique enfin, ce dernier étant sans

⁶⁶⁰ Marie-Joseph Giletti-Abou, « Culture et identité aux Antilles : Quel questionnement ? » in *Identité, Culture, développement*, Comité de la culture, l'éducation, l'environnement de la Région de Guadeloupe, Éditions caribéennes, 1992, p. 264.

⁶⁶¹ Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses Universitaires de France (Collection Écritures francophones), 1998, p. 10.

doute, au sein du système complexe des psychologies, des attitudes et des appellations considérées, le plus significatif »⁶⁶².

En partant du phénomène franco-créolophone, ce chercheur guadeloupéen invite à réfléchir sur ce que cela implique :

« C'est ce dispositif instable où se conjuguent différence et répétition, où alternent redoublement et dédoublement, subversion et inversion, qu'il s'agit de mettre en évidence. Dans cet espace historico-anthropologique, créolophonie et francophonie sont les versants successifs et superposables d'une identité tridimensionnelle insécable : une part d'elle-même parlant créole, l'autre s'exprimant en français et la troisième, en même temps, en français et en créole »⁶⁶³.

S'arrêter sur l'analyse musicale des cultures caribéennes démontre que cette identité tridimensionnelle existe, quel que soit le pays colonisateur étant ou ayant été en relation. Les couches se succèdent et ce sont les populations qui décident à quel moment elles revendiquent l'une ou l'autre des formes en présence. Même dans les cultures hispanophones, où la langue créole ne s'est pas implantée⁶⁶⁴, l'évocation de rythmes et de réalités insulaires ne peuvent que participer à l'affirmation d'une identité propre.

Pourtant, Roger Toumson insiste sur la place de la race dans tout ce phénomène :

« Le concept de la créolisation implique un double procès, idéologique et symbolique, de distanciation et de différenciation : distance spatio-temporelle, différence des générations. À l'aune de ces deux disjonctions se mesure la différence culturelle, différence qualitative résultant d'une perte de l'origine européenne, africaine ou amérindienne. Il faut cette tension, à la fois musculaire et spirituelle, pour que la créolisation prenne fait et cause. Transversale, elle s'instaure, paradoxalement, dans un contexte dont les paradigmes sont inflexibles. Tel est le paradoxe anthropologique créole : déracialisée, l'identité créole n'en est pas moins consciente que sa détermination est raciale en première comme en dernière instance »⁶⁶⁵.

Les cultures créoles des Insulaires de la Caraïbe seraient essentiellement fondées sur ce rapport à la race – notamment afro-descendante – qui est aussi bâtie sur un rapport dominant/dominé. Pourtant, cette relation laisse place au fil du temps à la prise en compte d'une identité propre.

⁶⁶² *Op. cit.*, p. 121.

⁶⁶³ *Idem.*

⁶⁶⁴ Mis à part l'exception de régions spécifiques, à l'image de la zone orientale de Cuba (Guantanamo et Santiago, où résident des descendants haïtiens, parlant le créole) ou en République Dominicaine.

⁶⁶⁵ *Op. cit.*, p. 122.

Et même si ce rapport à la race vient inlassablement s'inviter dans la réflexion, les différentes classes sociales concernées ne peuvent que se rendre compte de l'interdépendance qui existe dans ces sociétés où mondialisation a rimé avec pigmentocratie. Aucune musique ne peut prétendre être pure, elles sont toutes fabriquées par l'apport d'éléments d'une culture ou d'une autre. Mais de la même façon que l'on a défendu pendant des générations une race pure, d'aucuns continuent parfois de considérer des compositions musicales de façon monolithique et non rhizomique. Ma démarche vise à valoriser l'ensemble des apports et à retenir la construction d'une société multiraciale, multireligieuse et multiculturelle.

Le XIX^e siècle participe en tous les cas à la construction de cette identité créole, ne serait-ce qu'en passant par l'attrait de l'exotisme. D'une part, du côté du « Nous », Insulaires caribéens, les dominés revendiquent cet espace comme le leur. Les territoires sont ainsi évoqués en fonction du degré d'autonomie, d'indépendance, de désir de souveraineté. D'autre part, parce que « Eux », autrement dit les Occidentaux, les dominants, prennent conscience de la différence de l'Autre, ils y apposent alors le substantif « créole » comme pour mieux l'éloigner de sa racine totalitaire et ainsi sans doute renvoyer à la périphérie.... Créole tend alors à transcrire l'idée d'altérité, de différence, mais sans pour autant de rejet direct.

Les deux groupes en présence, dominants versus dominés, sont alors les tenants de l'identification/différenciation. Ce n'est pas seulement le fait qu'un groupe s'émancipe de l'autre, c'est aussi l'idée que l'autre prend un certain recul en traitant du premier.

L'auteur cubain Antonio Benítez Rojo insiste pour sa part sur « cette certaine manière »⁶⁶⁶, déjà évoquée par Alejo Carpentier, qui participe au mécanisme de la « machine » caribéenne. L'auteur voit ainsi le rythme comme un objet esthétique, et retient plus précisément les cas de la polyrythmie⁶⁶⁷ et de la polymétrie qui, en plus de structurer « d'une certaine manière » la musique et la danse, structurent selon lui beaucoup d'autres choses⁶⁶⁸. Pourtant, à l'heure d'évoquer la créolisation, Benítez Rojo ne considère pas qu'il s'agisse d'un simple processus, mais y voit plutôt un enchaînement de récurrences, dont l'unique loi est le changement⁶⁶⁹. Dans ce chaos, il retrouve des moments de continuités et d'autres d'interruptions ; cette « machine » est alors finalement un ensemble de machines partagées entre flux et interruptions. Le type de

⁶⁶⁶ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite - El Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan, Éditions Plaza Mayor. 2010.

⁶⁶⁷ Antonio Benítez Rojo définit la polyrythmie comme des rythmes qui en coupent d'autres.

⁶⁶⁸ *Op. cit.*, p. 383.

⁶⁶⁹ *Op. cit.* p. 387.

performances qu'il observe dans ce chaos de la culture caribéenne est déterminé par son intention de réécrire la marche de la nature⁶⁷⁰. Il note ainsi une régularité dans la Culture de la Caraïbe, d'où le titre de son essai *L'île qui se répète*.

Cette « certaine manière » marque la différence que noteront des Créoles tels que la Comtesse de Merlin et Médéric Louis Moreau de Saint-Méry ou des Européens comme De Cassagnac ou Lafcadio Hearn. Cette différence que chacun perçoit, et que Victor Segalen invitera à relever dans la richesse de sa différence en tant que Divers, quel que soit le « côté » où l'on se trouve, marque le début de la prise en compte d'une appartenance dont la reterritorialisation sera la deuxième étape.

En prenant donc la peine de préciser (dans un titre ou un sous-titre) d'une chanson qu'elle est cubaine ou d'un air qu'il est martiniquais, on lui assigne une spécificité qui va au-delà de la prise en compte d'une exotisation créolisée exprimant une forme de découverte de l'Autre. Il s'agit désormais d'un processus en marche de reconnaissance d'une identité propre, liée à un espace géographique spécifique et qui renvoie à une culture, créole, spécifique, en cours de maturation.

III.2.3.2. Prémices du *criollismo* et régionalisme dans la musique de salon de la Caraïbe insulaire au XIX^e siècle

L'analyse des paroles des compositions de mon corpus a déjà permis de se rendre compte des nouvelles problématiques que rencontrent les terres « latino-américaines » dans le courant du XIX^e siècle. L'évocation des paysages, de personnages autochtones, mais aussi de situations propres aux territoires concernés, confortent la constatation d'une identification-différenciation dans ces textes.

David Rozotto effectue une analyse du *criollismo*⁶⁷¹ de l'Amérique de langue hispanique, mouvement littéraire des années d'entre-deux guerres (1918-1945), qui s'est finalement étendu

⁶⁷⁰ *Op. cit.*, p. 38.

⁶⁷¹ David Rozotto, «El criollismo en la América de habla hispana: revisita y reflexiones sobre el patrimonio de una literatura centenaria » in *Teoría, Historia, Crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, Universidad de Colombia, p. 117-141. Consulté le 24 septembre 2021. <https://www.redalyc.org/journal/5037/503759718005/html/>

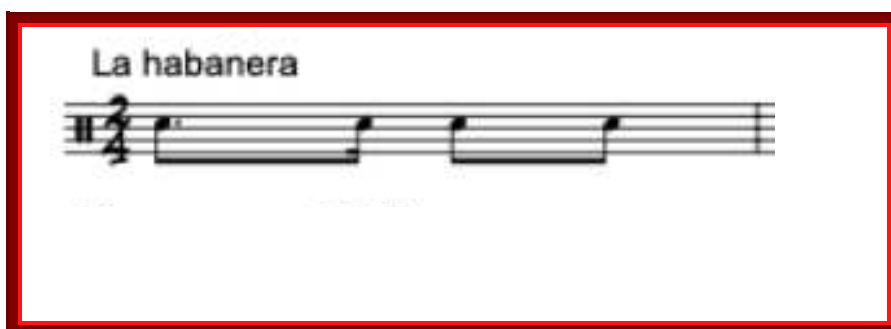
sur les décennies suivantes dans la Caraïbe. Il explique que trois thèmes ressortent de cette littérature : la nature comme protagoniste, la dénonciation sociale et le rejet du néocolonialisme. Ceux-ci peuvent être présentés de manière indépendante, comme entrelacés. Selon lui, le *criollismo* s'est fondé sur les courants antérieurs – costumbrisme, romantisme, réalisme, naturalisme – pour réussir à représenter les réalités américaines.

Or, c'est bien de cela qu'il s'agit. Le XIX^e siècle marque le début de la séparation des terres colonisées des pays colonisateurs. Les productions qui restaient jusqu'alors ancrées dans la reproduction, l'imitation des pratiques européennes, intègrent peu à peu des paramètres qui leur sont propres et dont l'augmentation répétitive ne peut demeurer anodine. La revendication d'une appartenance à quelque chose d'autre passe par l'évocation de cette réalité. L'Autre est désormais aussi l'Européen et l'originalité caribéenne lui est chaque fois démontrée. L'oreille de l'un comme de l'autre l'entend dans les rythmes, dans les tonalités et résonnances différentes.

Le corpus a largement montré que les compositeurs notent cette différence en l'évoquant d'abord par la description des paysages : fleuve (Almendares), ville (Trinidad), nature (palmier, banane, canne à sucre...) ou des lieux de vie (case), mais aussi des sentiments soumis à un poids pigmentocratique, comme par exemple l'amour trahi dans *Choucouné* ou l'amour tragique du *Dialogue créole*.

L'utilisation de rythmes étrangers ou, en tous les cas, peu usuels à l'oreille occidentale comme le cinquillo ou ti-bwa et la création de nouveaux rythmes, comme celui dit de la habanera et sa syncope caractéristique, participent incontestablement à une réécriture de ces musiques qui tend alors à devenir une nouvelle écriture, dotée de son identité propre. Les cellules connues comme le tresillo/triolet et le quintolet peuvent être employées, quant à elles, de manière soutenue, ayant acquis ainsi désormais un nouveau terrain d'interprétation.

Le rythme qui apparaît le plus souvent est celui de la habanera.



Il est utilisé par Gottschalk comme un motif dans le thème de sa *Bamboula*, soit à la main droite ; celui-ci revient de façon constante tout le long de l'oeuvre :

BAMBOULA 1
DANSE DE NEGRES. L. M. GOTTSCHALK Op:2.
de la Louisiane.

M. 112

PIANO.

mf *acc.*

fff *fff* *fff* *fff* *fff* *Ped.*

p **p* *sec.*

p *fff* *Ped.*

p **p* *p*

acc.

Il est employé en accompagnement dans *El Disimulo*.

Dans *L'Africain*, il fait aussi fonction d'accompagnement mais de façon ponctuelle.

Le rythme de la habanera est donc utilisé dans une majorité d'œuvres, que ce soit de façon évidente ou détournée.

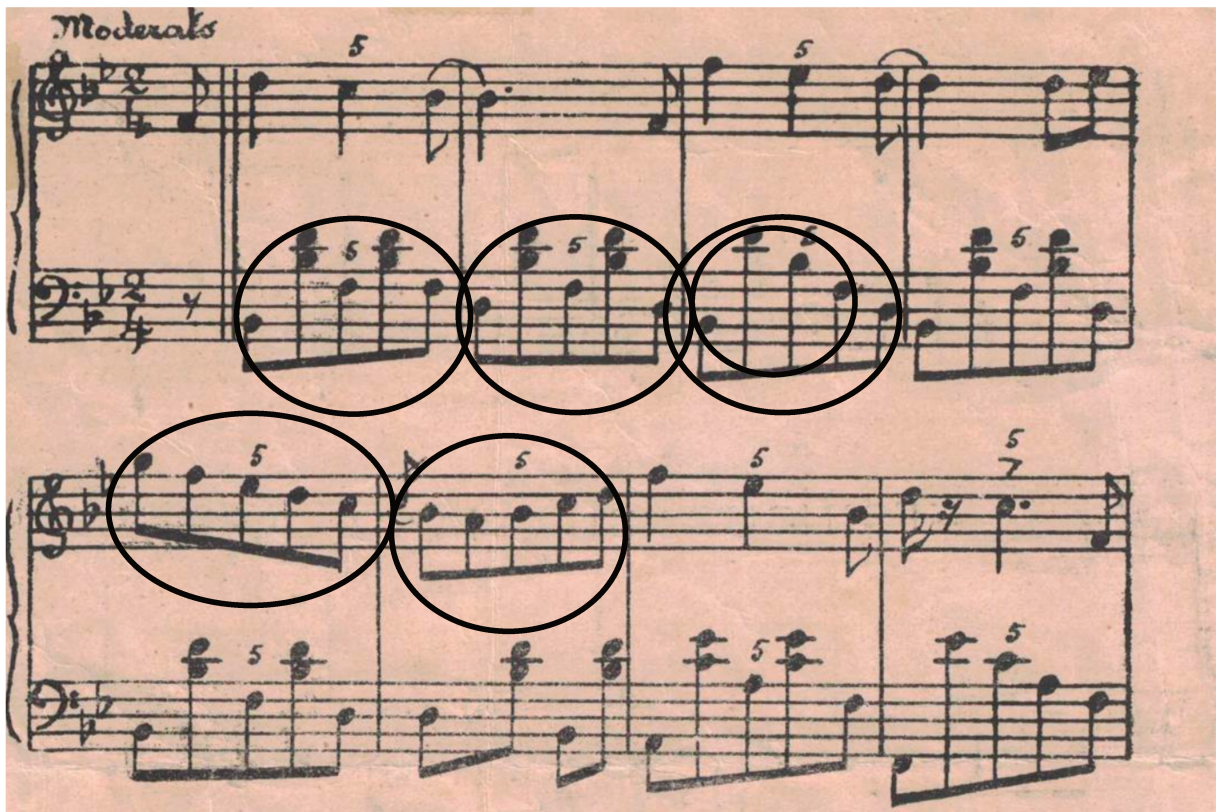
Le quintolet est une cellule rythmique irrégulière où l'on divise par cinq un ensemble qui est normalement divisible par deux. Il est largement employé dans les meringues. Il peut ainsi se présenter en combinaison avec le rythme de la habanera. C'est le cas dans *Choucoune*.



On le retrouve dans une autre meringue, *Les masques*, où il apparaît aussi bien dans la mélodie que dans l'accompagnement.

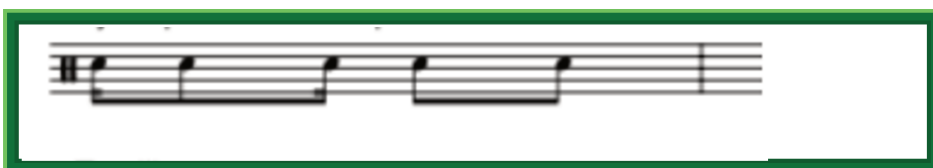


Cette même manière d'aborder le quintolet ressort dans *La Créole*.



De même, le rythme dit de la syncope caractéristique apparaît dans diverses œuvres.

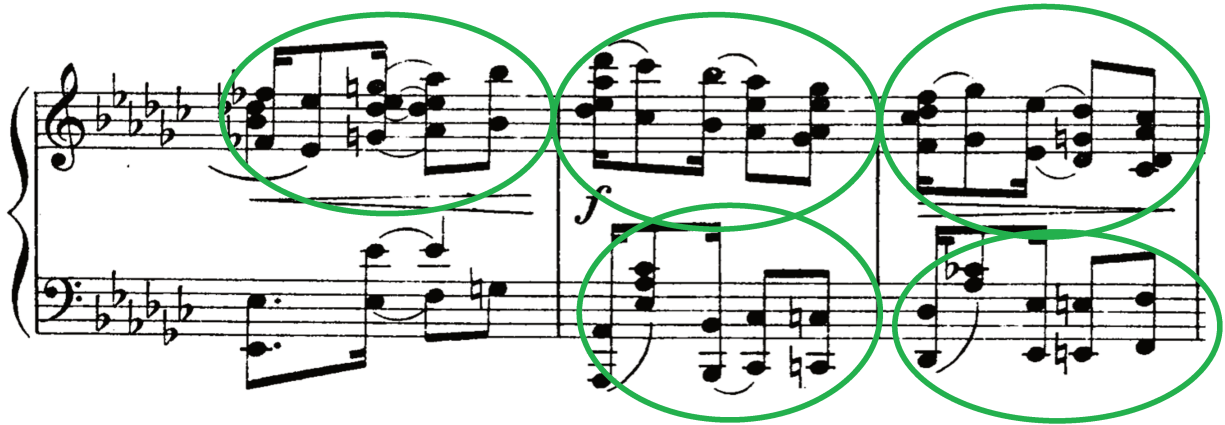
Syncope caractéristique



On la retrouve ainsi dans *L'Africain*.



Dans *Almendares*, elle est utilisée comme rythme de base aussi bien à la main droite qu'à la main gauche.



On la retrouve également dans *El Disimulo*.



Concernant la cellule rythmique du tresillo/triolet, quoique largement utilisée dans la musique occidentale, son utilisation est toute aussi importante dans les Amériques. Louis Moreau Gottschalk choisit d'utiliser un triolet de noires à la fin du *Mancenillier* comme pour mieux marteler son final et le rendre plus majestueux, l'indication « bien mesuré » appuie le respect de son interprétation.

Mais c'est aussi le cinquillo, appelé ainsi à Cuba et dont l'équivalent est le ti-bwa martiniquais, qui se retrouvent dans quelques pièces du corpus.

Dans l'introduction de *Tú*, il est suivi par un accompagnement avec le rythme de la habanera :

The image shows a musical score for the introduction of 'Tú'. It consists of two staves: 'Voz.' (Vocal) and 'piano.'. The vocal line starts with a rest followed by the lyrics 'En Cu - ba'. The piano accompaniment features a habanera rhythm, which is highlighted with yellow circles around several measures. A red circle highlights a specific measure in the piano part.

Le rythme du ti-bwa est à l'image du cinquillo. Pour rappel, ce rythme ne correspondant pas aux codes de l'oreille occidentale, il est proposé de diverses manières. Si certains proposent la première version à la suite, le musicien Renaud Saé retient une autre notation afin qu'elle puisse être interprétée dans le cadre de la Musique assistée par ordinateur (MAO), la première restitution n'étant pas concluante. L'élément du ti-bwa n'a pas été trouvé dans les deux pièces des Antilles françaises dont je dispose. À mon sens, cela ne signifie pas qu'il n'ait pas été employé...

The image shows two musical notations for the Tibwa rhythm. The top notation is a standard notation with the word 'ou' above it. The bottom notation is a notation with triplets, labeled 'Tibwa (transcrit par Renaud SAÉ)'. The bottom notation is highlighted with a yellow border.

Ces différents extraits du corpus ont permis de voir dans quelle mesure les traces d'altérité non européenne sont bien visibles dans des musiques qui, à l'origine, étaient clairement identifiées comme strictement européennes.

Pourtant, les reproductions des pratiques européennes sont encore très présentes et si les premières dénonciations du pouvoir colonialiste se font entendre, l'attachement aux terres européennes reste prégnant. Les récurrents allers et retours entre les Îles et le reste du monde ainsi que les nombreux musiciens qui partent étudier dans les capitales madrilène ou parisienne laissent penser que l'on ne pourrait encore parler d'identités proprement (et seulement) créoles, mais plutôt d'identités créolisées, c'est-à-dire en processus de maturation.

III.2.4. Musique de salon de la Caraïbe insulaire hispanophone ou créolophone au XIX^e siècle : une identité musicale rhizome

III.2.4.1. Musique créolisée ou créole ?

Cette réflexion invite à se demander si, dans la période étudiée (1802-1902), on peut déjà parler d'identité(s) créole(s) concernant la musique de salon dans la Caraïbe insulaire. En effet, le fait que le terme soit déjà largement employé — comme on l'a vu dans les partitions découvertes — pourrait pousser à l'utiliser concernant la musique des différentes Îles de la Caraïbe. Pourtant, face à la distanciation qui se met en place entre les groupes humains, non pas sous forme de rejet, mais au contraire de questionnement ou d'appropriation intéressée, c'est plutôt à mon sens une période de constatation et d'intégration des paramètres de ces différences qui semble prédominer.

La musique de salon dans la Caraïbe insulaire franco-créolophone et hispanophone au XIX^e siècle est créolisée, car elle est tout d'abord la pratique des classes privilégiées qui voyagent de part et d'autre de l'Atlantique et reçoivent des objets (comme des instruments de musique) d'Europe. Il y a une séparation nette de classes qui est due à l'esclavage toujours en vigueur en début de siècle. Le cas d'Haïti, première République noire indépendante, n'est pas encore déterminant, d'autant que les classes dominantes privilégient la reproduction des comportements des classes supérieures européennes.

C'est la deuxième moitié du XIX^e siècle qui participe à une redistribution du lieu. La culture se démocratise, la classe bourgeoise a supplanté l'aristocratie, une classe moyenne se structure. Finalement, c'est la mondialisation, via le développement du capitalisme, qui est en train de prendre forme, et la consommation en est l'élément-phare. Les populations caribéennes consomment et veulent avoir ce qui est à la mode en Europe. Il y a de ce fait reproduction des objets et des pratiques dans le domaine musical aussi.

Cependant, les musiques issues de la Caraïbe ne sont plus exactement les mêmes. De nouvelles musiques voient le jour et sont interprétées dans les salons. Le processus de créolisation est en marche. Les musiques se créolisent, elles s'adaptent aux rythmes présents dont beaucoup sont originaires d'Afrique. Ce que l'on peut qualifier de régionalisme (lorsque l'on se place, comme à cette époque, du point de vue du centre européen) est en train de s'instituer à travers

l'utilisation d'éléments inhérents aux territoires concernés : l'évocation des paysages et d'éléments propres à ces Îles, l'emploi de mots autochtones et dans le cas franco-créolophone, l'utilisation de la langue créole, en sont des exemples probants.

L'Autre, l'Européen, constate cette différence et il se l'approprie aussi, soit en la relatant, soit en créant à partir d'éléments de cet Ailleurs qui l'attire, d'où de multiples productions exotisées. Les Européens ne sont pas éloignés de la réalité insulaire outre-atlantique ; au contraire, ils se l'approprie en intégrant ces paramètres différents dans leur propre pratique culturelle. Composer des habaneras, des Chansons créoles, des bamboulas... c'est aussi intégrer une partie de ces cultures éloignées.

L'imaginaire est bien sûr largement exploité. Cette « reproduction » n'est pas nécessairement exacte, c'est une relecture, une réécriture de ce qu'on imagine être, ou de ce que l'on croit avoir perçu. S'intéresser à la réécriture⁶⁷² invite en effet à questionner la réception ainsi que les projets véhiculés par ces œuvres. Reconnaître une intentionnalité à ces choix musicaux revient à prendre en considération le contexte socio-historique et musical et à tenir compte d'idéologies (et de nationalismes) en marche.

Il ne m'est pas possible toutefois d'appréhender l'ensemble des intentions d'un compositeur, mais certains éléments laissent transparaître une recherche d'autochtonie caribéenne qui passe par le regard de l'Autre.

Le chercheur Dominique Berthet propose le terme de « rencontre-déterminante »⁶⁷³, en tentant de définir l'imprévisible de l'art. Il évoque alors deux types de rencontres à distinguer dans cette rencontre déterminante, à savoir : la « rencontre-collision » et la « rencontre-fascination ». Dans le cas de la musique de salon dans la Caraïbe hispanophone et franco-créolophone au XIX^e siècle, les deux rencontres sont identifiables, quel que soit le côté de l'Atlantique où l'on se trouve. Il y a collision quand les Créoles se confrontent aux pratiques européennes, mais cette collision, violente car imposée, produit aussi une fascination étant donné qu'il y a désir de reproduction et d'appropriation. De même, du côté des Européens, la rencontre mène à une fascination qui se traduit dans la composition de Chansons créoles et de bamboulas. Pourtant, la collision des deux ne tendrait-elle pas vers un déni de la culture de l'Autre ? C'est pour le

⁶⁷² En littérature, Antoine Compagnon a détaillé les diverses formes de réécriture dans *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

⁶⁷³ Dominique Berthet, « L'imprévisible et la rencontre » in Dominique Berthet (dir.), *L'imprévisible dans l'art* (Collection Ouverture philosophique), Paris, Éditions L'Harmattan, 2012, p. 20.

moins une réadaptation du « discours » antillais dans les codes européens. Les rythmes caractéristiques traversent difficilement l'océan. Il y a encore comme une certaine retenue qui fait qu'ils ne sont pas adoptés de manière systématique.

Il n'empêche que la résultante de cette dynamique est imprévisible. La créolisation a cela d'imprévisible que finalement, dans n'importe quel territoire de la Caraïbe, il y a eu création à part entière.

En somme, ces transferts culturels ont lieu au XIX^e siècle dans les deux sens, dans une sorte de va-et-vient récurrent, d'où le constat qu'il s'agit, à mon sens, de musiques créolisées, terme qui permet de souligner l'idée de passage entre plusieurs facettes et non un point d'arrêt. Point de processus achevé donc, mais une dynamique de contacts, de frottements répétés.

En définitive, il me semble que la musique de salon de la Caraïbe insulaire franco-créolophone et hispanophone au XIX^e siècle est l'expression d'une identité culturelle créolisée et non encore tout à fait créole. De plus, malgré les différentes formes qu'elle prend à travers des genres musicaux différents, elle est commune, car le processus de créolisation est pour ainsi dire le même, comme si certains schémas de rencontres musicales se reproduisaient entre Îles hispanophones et franco-créolophones (et ce sans pour autant remettre en question la vision glissantienne d'une créolisation imprévisible). Les transferts culturels ont lieu dans les deux sens ; la réécriture aussi nourrit à la fois les deux rives de l'Atlantique.

Comment caractériser alors la dimension musicale de cette identité en tension entre pour le moins deux espaces culturels ?

III.2.4.2. Une identité tout simplement rhizomatique ?

Les identités en jeu dans la Caraïbe insulaire durant le XIX^e siècle sont fortes en ce qu'elles coïncident avec des luttes pour des territoires et la revendication de cultures propres. L'emploi du pluriel du terme « identité » est en accord avec les diverses mentions « cubaine, « haïtienne », « martiniquaise », entre autres, qui sont mises en avant dans les différentes partitions. Pourtant, l'emploi du terme « créole » ou « criollo/a » invite à la réflexion de la caractérisation d'une identité culturelle commune. Ces cultures ne correspondent pas aux cultures ataviques, elles se composent de plusieurs éléments comme des patchworks fabriqués à partir de différents tissus.

La musique de salon dans la Caraïbe insulaire est à l'image des cultures composites, lesquelles ne sont plus l'expression exacte des pratiques européennes des classes privilégiées. Elles s'en éloignent pour proposer de nouvelles pratiques. À l'instar du rhizome, elles forment des racines et des branches qui continuent à produire de nouvelles ramifications non tubulaires. Pour reprendre l'expression d'Édouard Glissant, il s'agit d'une identité-relation, car les identités sont construites à partir de diverses racines et en proposent de nouvelles à leur tour et c'est le contact entre les cultures qui participe à ce phénomène.

La musique européenne n'est pas totalitaire dans ce cas – d'autant qu'elle est elle-même issue de diverses créolisations –, elle participe à la construction de ces nouvelles cultures, mais elle n'en a pas le plein pouvoir ; au contraire, elle s'en nourrit à son tour :

« J'oppose la conception de l'identité-racine à celle de l'identité-relation. La première nous a été fournie toute armée par l'occident, la seconde résulte de notre histoire. La racine est unique, c'est une souche qui prend tous sur elle et tue alentour. On lui a opposé, en particulier Gilles Deleuze et Félix Guattari, le rh(I)zome qui est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre ou dans l'air, sans qu'une souche y intervienne en prédateur irréparable. La notion d'identité-relation maintient donc l'idée d'enracinement mais récuse celle d'une identité unique et totalitaire. C'est un des vecteurs de ce que j'appelle une poétique de la relation, où se résument quelques-uns de nos apports à l'emmêlement mondial, et selon laquelle tout principe d'identité s'étend désormais dans un rapport à l'Autre »⁶⁷⁴.

⁶⁷⁴ Édouard Glissant, « Identité comme racine, identité comme relation » in *Identité, Culture, développement*, Comité de la culture, l'éducation, l'environnement de la Région de Guadeloupe, Éditions caribéennes, 1992, p. 201.

La relation, qu'elle soit imposée ou consentie, participe aux transferts culturels et induit la création de nouvelles pratiques et de nouvelles identités. Dans le cas des Îles colonisées de la Caraïbe insulaire, durant le XIX^e siècle, l'appropriation des cultures européennes se fera de manière systématique dans un premier temps, jusqu'à ce que les cultures africaines y apposent peu à peu, en fonction de leur reterritorialisation en terres caribéennes, leur empreinte à travers certains rythmes et/ou codes musicaux.

Concernant la musique de salon, il s'agit d'une première étape du processus de créolisation. Aussi, considérer que les pratiques musicales sont, à cet instant, créolisées, revient à accepter que les cultures créoles, telles qu'elles ont été revendiquées au XX^e siècle, en utilisant surtout l'adjectif dans la plupart des pratiques quotidiennes (cuisine, jardin...), ont alors montré une expression aboutie.

Le XXI^e siècle marque assurément un retournement de situation, car passé le cap de l'identification-différenciation, puis celui de la reterritorialisation (dans les territoires cubain, martiniquais...), les populations caribéennes sont désormais plus intéressées par un rapprochement par affinité géographique qui les pousse à se tourner vers d'autres territoires caribéens, insulaires ou continentaux. On évoque désormais en effet de plus en plus l'aspect caribéen, voire une identité caribéenne plutôt d'ailleurs qu'une identité créole. Depuis la création du CARICOM⁶⁷⁵ en 1973, la relation entre les îles de la Caraïbe n'a fait que s'améliorer et se consolider, même si dans la réalité quotidienne les flux inter-îles demeurent difficiles⁶⁷⁶. Les divers échanges, tant du point de vue politique que culturel, marquent une volonté de consolider un même bloc qui aurait tout à y gagner. Le poids des anciennes métropoles le permettra-t-il ? En tous les cas, les musiques continuent de passer des salons à la rue, d'île en île et d'îles en continents...

⁶⁷⁵ CARICOM : Caribbean Community ou Communauté des Caraïbes. Communauté constituée de 15 pays de la Caraïbe afin de renforcer les liens et permettre la création d'un marché commun.

⁶⁷⁶ On pense notamment aux coûteux et longs déplacements entre les îles caribéennes.

Conclusion de la troisième partie

La musique de salon de la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone durant le XIX^e siècle n'est pas une musique qui vibre de façon isolée. Elle participe d'un processus en continu qui se nourrit des influences et des contacts entre cultures, et ce tant entre les colonies et leurs pays colonisateurs qu'entre les Îles elles-mêmes. Les modes musicales et instrumentales sont similaires, et si certaines spécificités se détachent des pratiques courantes, l'influence de l'Europe demeure importante, notamment dans les villes-capitales caribéennes.

Pourtant, la mise en relation avec les cultures d'origine africaine participe à une créolisation de ces pratiques qui, peu à peu, se distancient des pratiques originales marquées profondément par l'empreinte européenne. Le corpus avait démontré dans la partie précédente la permanence de schémas occidentaux, mais aussi l'intégration de nouveaux éléments qui renvoient directement aux territoires caribéens concernés. À travers une première forme de recours au « criollismo », soulignée par des tableaux recréant l'ambiance, l'atmosphère des Îles, l'exaltation de sentiments contrariés dans un contexte pigmentocratique (nostalgie, amour déçu...) ou encore par le recours à des procédés d'écriture fondés sur des réécritures (avec l'emploi de cellules rythmiques caractéristiques de ces territoires caribéens), on note combien cette musique établit une forme d'écriture qui lui est propre, entre tradition européenne et modernité créolisée.

Les allers-retours fréquents entre les métropoles et les Îles peuvent aussi souligner le fait que ces processus se nourrissent de contacts continuels. Les Chansons créoles et les bamboulas publiées en France démontrent un intérêt certain pour ces cultures lointaines. Même si les musiques ne sont pas le reflet exact des cultures évoquées, elles permettent cependant de créer un lien, voire une confrontation entre Nous et Eux. Il y a alors bien conscience d'une réalité différente, quel que soit le côté où l'on se trouve par rapport à l'océan atlantique.

L'étude d'un modèle théorique cubain et de certaines approches de philosophes français a permis de vérifier qu'il y a en fin de compte des sujets de culture et d'identité dont les valeurs serviront de point de repère pour une identification/différenciation. La modélisation de ces structurations durables permet alors de mieux percevoir leur impact identitaire.

La musique de salon de la Caraïbe insulaire, tant hispanophone que franco-créolophone, au XIX^e siècle, est donc l'expression d'une identité culturelle commune créolisée. Elle n'est toutefois pas, à mon humble avis, encore tout à fait créole, car elle n'est pas encore pleinement

aboutie. Ce sont des identités rhizomes, qui telles des branches, participent les unes et les autres à l'expression de spécificités territoriales. Les revendications identitaires iront en se cristallisant au XX^e siècle et le XXI^e sera très certainement celui d'une caribéanité largement assumée si tant est que le lien avec les anciennes métropoles ne continue pas de l'emporter. Les politiques musicales⁶⁷⁷ actuelles tendent en tous les cas au recentrement caribéen... avec des financements souvent européens...

⁶⁷⁷ On retiendra par exemple le Partenariat de la ville du Lamentin en Martinique avec celle Santiago de Cuba qui a permis de nombreux échanges depuis 1996, avec entre autres, la participation d'une délégation martiniquaise au Festival del Caribe en 2012, événement qui a lieu chaque année en juillet à Santiago.

Conclusion générale

La pratique du salon s'est développée en Europe depuis l'Ancien régime jusqu'au début du XX^e siècle. Il s'agit alors d'une rencontre au sein de la pièce centrale de la demeure de personnes cultivées, et ce autour de l'hôte qui, très souvent, est une femme. En effet, la femme à cette époque n'a pour seul cadre de divertissement, mais surtout d'expression de ses pratiques culturelles, artistiques, voire intellectuelles, « que » son salon. Diverses personnalités ont ainsi fréquenté ces salons pour échanger et converser dans un premier temps, puis, par la suite, découvrir de nouvelles créations ou compositions. Car ce lieu est devenu peu à peu un espace d'expression pour les artistes. D'espace de rencontre amicale à lieu d'expression de la mise en scène de la création et de l'interprétation d'artistes cherchant à diffuser leurs œuvres et/ou à être reconnus, le salon s'érige en élément-clé de sociabilité⁶⁷⁸ musicale en tant que centre de réception et d'échanges. Dans un premier temps, lieu par excellence des aristocrates, puis des nouveaux bourgeois, le salon permet aux classes privilégiées de se démarquer et de signifier une appartenance particulière.

Les types de salon sont divers : salons littéraires, salons d'exposition, salons d'artistes... Dans la Caraïbe, la distance avec les modèles européens, la difficulté à disposer de certains instruments ainsi que les particularités sociétales locales ont induit des variations, des transformations, que j'ai choisi de réunir sous le vocable « créolisation » en me fondant notamment sur l'approche d'Édouard Glissant d'un phénomène d'archipélisation des cultures qui produit à la fois de l'imprévisible et de l'inattendu.

Dans le cadre de cette thèse, il s'est agi d'étudier en particulier la pratique de la musique qui découle de ces salons, qu'elle soit professionnelle ou amateur. Au cœur du XIX^e siècle semblent se concentrer certains processus de co-pénétrations musicales. En axant ma réflexion sur le piano, instrumental ou en accompagnement de chansons, j'ai démontré combien le salon participe au sein de la Caraïbe hispanophone et franco-créolophone, de 1802 à 1902, de la construction d'une identité que l'on peut dire « commune » en ce qu'elle est créolisée et qu'elle

⁶⁷⁸ Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle. Les livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004, p. 920. Jean-Marie Duhamel, *La musique dans la ville de Rameau à Lully*, Lille, PUL, 1994. Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, (dir.), *La musique et le pouvoir*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987 ; Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

met donc en contact diverses cultures. En somme, le partage d'un processus d'interrelation réunit des aires caribéennes plantationnaires dominées par des colonisateurs européens, certes de langue et de cultures différentes, mais ayant connu le même type de peuplement et dont l'économie et la société se sont construites à partir de l'esclavisation⁶⁷⁹ d'Africains dont les apports musicaux et rythmiques sont indéniables, même si leur condition de « migrants nus » – comme les qualifie Glissant – empêche toute véritable quantification.

La musique de salon est ainsi une forme de pratique et d'interprétation qui permet non seulement aux artistes professionnels ou amateurs de s'exprimer, mais qui s'enrichit aussi des particularités locales en contexte caribéen. Lieu de prédilection pour faire connaître les œuvres composées et lieu de diffusion, on y retrouve tout d'abord une musique proprement classique, dans sa structure et ses codes. Par la suite, le salon devient aussi le lieu d'expression renouvelée de nouvelles créations. Le piano y occupe une place centrale. Mon étude croisée de la Caraïbe franco-créolophone et hispanophone a ainsi montré que de nouveaux genres musicaux y voient le jour, instrumentaux pour la plupart, mais aussi vocaux avec des chansons ou mélodies qui pourront exprimer autant de sentiments ou de messages dans une atmosphère alliant musique populaire et musique savante. Enfin, il existe une musique aux commandes du divertissement qui sert à l'accompagnement des danses, que ce soit dans le cadre d'une petite soirée ou d'un grand bal.

Dans les Îles, la pratique du salon est assurément fort développée. Proposée, à l'instar du modèle européen, dans un premier temps, par les aristocrates, elle connaît au XIX^e siècle les apports de la nouvelle bourgeoisie, laquelle dans la Caraïbe s'enrichit de personnes de couleur. Un temps prévu pour pallier le manque de salles de théâtre, le salon sert très souvent de lieu de représentations au sein du foyer. Par la suite, malgré la création de divers théâtres, cet espace a continué à se développer. Les classes privilégiées montraient ainsi fastes et richesses dans des contrées éloignées de l'Europe et en construction tant politique qu'identitaire. Tout ce qui se faisait et était à la mode dans les pays européens trouvait en tous les cas écho dans les colonies. L'Espagne et la France, en particulier à travers les principales villes urbaines des colonies, ont vu leurs pratiques reproduites, même si cela se réalisait avec un certain décalage dans le temps.

⁶⁷⁹ J'ai plutôt utilisé dans cette étude le terme « esclave », en phase avec l'époque concernée traitée, mais au terme de cette analyse, il me semble important de souligner l'évolution terminologique actuelle dont le sens nous est par exemple rappelé par le groupe de recherche SIRESC (CNRS) : « Nous utilisons le terme « *esclavisé.es* » pour insister sur l'imposition d'un statut (civil et social) et sur la capacité d'action et de réaction (révoltes, marronnages ou évasions des plantations, résistances, empoisonnements, etc.) des personnes mises en esclavage », <https://esclavages.cnrs.fr/repairs-presentation/.a>

Les salons ont donc constitué le lieu par excellence de la reproduction de ces pratiques européennes. Les acteurs de ce phénomène ont, de ce fait, tout d'abord été les Colons fraîchement arrivés, ainsi que les Européens engagés, puis les fonctionnaires en particulier, mais les nouvelles générations créolisées ont pleinement participé aussi, par la suite, à cette reproduction des musiques européennes.

De plus, le contact avec les différentes composantes d'une population aux origines et aux phénotypes variés a largement influencé la création musicale caribéenne. Les Européens débarqués dans les Îles, qu'ils soient détenteurs du pouvoir ou non, les Colons créoles et les autres composantes de la population des villes urbaines, en particulier de couleur, ont contribué à ce que la reproduction des musiques d'origine européenne ait donné naissance à de nouvelles musiques que j'ai présentées dans cette étude à partir notamment de la mise en valeur de partitions originales, preuves patentes à la fois de modes communes et de variations créolisées, tant dans les choix musicaux que ceux des textes de ces morceaux où l'exotisation est aussi un élément de diffusion.

Dans le salon, dans les premiers temps, c'est essentiellement la reproduction qui prime. J'ai par conséquent parlé de répétition. On retrouve en effet des pratiques de musiques et de danses proprement européennes comme le menuet, la contredanse, la mazurka, la valse, et tant d'autres musiques originaires des espaces européens. Ces musiques sont (re)produites dans des bals ou lors de soirées artistiques ou soirées amicales. Puis, l'on voit apparaître, dès le début du XIX^e siècle, des genres musicaux que j'ai associés au terme « créole » pour marquer une identification-différenciation qui est non seulement le fait des propres Natifs des territoires insulaires concernés, mais aussi des détenteurs du pouvoir colonial en place, qu'ils « habitent »⁶⁸⁰ le territoire même ou qu'ils se trouvent à l'extérieur de celui-ci, c'est-à-dire dans le pays/ou ancien pays colonisateur.

⁶⁸⁰ Pierre Bourdieu a souligné l'importance de l'habitus (« loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation »). Nous agissons selon Bourdieu à partir d'un système de dispositions réglées. Bourdieu s'est notamment intéressé aux « habitus de classe ». Et cette façon durable de se tenir, de sentir et de penser pourrait, à mon sens, être aussi comme une façon durable d'apprécier tel ou tel autre type musical et ou instrument. Habiter ou avoir habité les îles induirait donc des habitus particuliers, « un système de dispositions structures durables et transposables », un « schème » (in : Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000 (1972) p. 262), certes nourries par l'Europe, mais aussi par d'autres. Bourdieu évoque dans *Le Sens pratique* des adhésions pré-réflexives « collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre », in *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980. Simon Lafontaine, « Quid de l'habitus ? », *Revue de l'Institut de sociologie* {En ligne}, 86 / 2016, mis en ligne le 23 juillet 2019, consulté le 14 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ris/40>.

Un processus de différenciation est alors en action. Les musiques dites alors créoles ont, dès le XIX^e siècle, bénéficié d'un transfert dans la capitale parisienne, soit une forme d'aller-retour entre Europe et Caraïbe, avec l'interprétation de ballades créoles et, plus particulièrement, de Chansons créoles, genre-phare des cafés concerts de l'époque comme le soulignent les choix des partitions alors éditées.

Puis, dès la fin du XVIII^e, avec notamment les premières revendications liées à la terre⁶⁸¹, vient l'identification au territoire caribéen et par là même la création de nouvelles dénominations. De nombreux genres ont ainsi vu le jour, d'abord directement liés aux territoires concernés. L'on parle par exemple de danza portoricaine, de contradanza cubaine, d'habanera, d'airs martiniquais, entre autres, autant de formes que nous avons détaillé dans cette étude. Et de nouvelles appellations voient dès lors le jour : méringue, tumba, danzón et biguine, lesquelles participent de ces nouvelles créations créolisées.

En abordant les différents genres musicaux présents dans le salon, comme la mazurka, la valse, la contredanse et la polka, j'ai pu présenter leur pratique au sein des territoires caribéens choisis. J'ai montré comment les termes « créole » ou « criollo/a » sont utilisés et rendent compte d'une différenciation qui se substitue à la répétition des modèles européens. Quelle que soit la situation du groupe (Nous ou Eux), il y a une prise de conscience d'une différence entre les deux. La nouvelle étape établie alors est celle des procédés de créolisation avec par exemple des processus de réécriture.

L'analyse du corpus constitué de partitions d'Haïti, de Cuba, de la Martinique et de la Guadeloupe, mais aussi de la capitale parisienne nourrie de l'attrait exotique de ces musiques caribéennes, m'a permis de démontrer l'existence d'un flux continu entre les différentes villes de part et d'autre de l'Atlantique. Malgré les prises de conscience de spécificités culturelles ou, pour le moins, la prise en compte d'une spécificité territoriale, il y a toujours un aller-retour continu entre le pays colonisateur (ou ancien colonisateur) et les différentes colonies ou nouveaux territoires souverains qui lui étaient liés.

Cette relation, en somme ininterrompue, invite à réfléchir à propos de trois formes de discours musicaux : l'harmonie, la mélodie et le rythme. Du point de vue de la mélodie et de l'harmonie, la musique tonale demeure la norme. Le mode majeur et le mode mineur sont ainsi employés

⁶⁸¹ Voir Mamadou Diouf (dir.) et Ulbe Bosma, *Histoires et identités plurielles dans la Caraïbe — Trajectoires plurielles*, Paris, Éditions Karthala- Saphis (Collection Histoire des Suds), 2004.

et l’empreinte de l’Europe transparait à travers ce système musical. La permanence de certains genres musicaux, à l’instar de la mazurka, du quadrille ou de la valse, conforte une musique d’antécédent européen dans les salons caribéens. Pourtant, c’est l’utilisation de contretemps, de syncopes, autant de motifs dits irréguliers pour une oreille occidentale – tels que le cinquillo, le quintolet ou le tresillo – qui expriment dès lors une forme de régularité proprement caribéenne. Cette musique participe ainsi à une certaine liberté créatrice. Par conséquent, le rythme est l’élément central qui, à mon sens, s’avère représentatif de l’empreinte de cette Afrique des ancêtres des esclavisés. De sorte que c’est à travers le détour que l’on se réapproprie ces pratiques en terres caribéennes. La trace laissée par ces rythmes est en effet celle de l’Afrique comme je l’ai montré. L’utilisation de rythmes tels que le cinquillo/tibwa, la habanera ou le tresillo marque la présence de traces non européennes dans des musiques qui, à l’origine, n’étaient interprétées que par des populations favorisées et occidentales. Le fait que les personnes de couleur interprétaient aussi ses musiques a largement participé à une réappropriation et à une transformation de ces pratiques, selon une modélisation que j’ai cherché à synthétiser.

L’Afrique – ou plus précisément la trace rythmique africaine – s’invite donc dans la création musicale caribéenne et donne une nouvelle empreinte à ces musiques en construction, en cours de créolisation du fait des mises en contact de l’Histoire. Cela fait écho à la pensée de la trace (et du fragment...) développée par Édouard Glissant :

« (...) toute une théorie, que la trace est ce qui est resté dans le corps dans la tête dans le corps après la tête sur les Eaux immenses, que la trace court entre le bois de la mémoire et les boucans du pays nouveau, que la pensée de la trace est à vif, que la pensée du système au contraire est morte et mortelle, la pensée du système qui nous a tant régis, il faut en finir avec la pensée du système, que la musique est une trace qui se dépasse, le jazz, la biguine, le reggae, la salsa, que la langue créole est une trace qui a jazzé dans les mots français, mais il y a combien d’autres ramas de mots sur la Terre qui se débattent entre eux, la trace est fragile et combien plus féconde, oui, que la trace vous libère quand on vous tient sur le grand chemin pavé goudronné »⁶⁸².

Cette trace qui obscurcit en révélant⁶⁸³, Glissant en fait une trace primordiale, source de relations, seul « recours possible » pour faire vivre une musique présente chez des « migrants nus » déportés sans instruments :

⁶⁸² Édouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 281.

⁶⁸³ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Folio-Essais, 1997 (Seuil, 1981), p. 255.

*« Que la pensée de **la trace** s'appose, par opposition à la pensée de système, comme une errance qui oriente. Nous connaissons que la trace est ce qui nous met, nous tous, d'où que venus, en Relation.*

Or la trace fut vécue par quelques-uns, là-bas, si loin si près, ici-là, sur la face cachée de la terre, comme l'un des lieux de la survie. Par exemple, pour les descendants des Africains déportés en esclavage dans ce qu'on appela bientôt le Nouveau monde, elle fut le plus souvent le seul recours possible »⁶⁸⁴.

Concernant les paroles de ces morceaux musicaux, à l'image paradisiaque, exotique, de ces nouvelles contrées, s'y ajoute une revendication quant à l'appartenance aux caribéennes, à l'instar de l'utilisation de pronoms possessifs et du tutoiement qui accentuent le lien entre le pays et celui qui chante. Loin des Îles, on chante en somme son désir d'y retourner. Ressort de ce fait un profond attachement à la terre, désormais américaine, celle de la reterritorialisation, du réenracinement caribéen, quelles que soient les origines des auteurs et compositeurs. L'étude des différents textes qui accompagnent les éléments musicaux de notre corpus nous ramène donc au contexte du début du XIX^e siècle, plus précisément à la période du romantisme, avec son exaltation des sentiments, ses descriptions de paysages, et ce avec un vocabulaire parfois nourri de régionalismes. L'utilisation de la faune et de la flore, l'évocation des paysages tropicaux, mais aussi la représentation des populations insulaires, en particulier des femmes créoles, ainsi que des hommes et de leur phénotype, sont autant d'éléments constitutifs de la prise de conscience d'une identité propre.

L'analyse du corpus a permis de confirmer le processus de créolisation en action dans les divers territoires franco-créolophones et hispanophones au XIX^e siècle. J'estime qu'il y a une cohérence dans la dynamique de ce phénomène. En effet, dans le cas des Grandes Antilles, plus précisément pour Haïti et Cuba, il y a un même processus donnant naissance à de nouvelles pratiques musicales et, en particulier, à une identité propre qui sera présentée, avec les indépendances, comme nationale. Les compositeurs sont mis en avant ; ils sont reconnus ainsi que leurs œuvres capitales. Dans le cas des petites Antilles françaises, à savoir la Martinique et la Guadeloupe, même s'il est établi qu'il y avait une pratique d'une musique classique, il n'y pas eu la création d'une musique classique « nationale ». Autrement dit, je n'ai pas relevé d'utilisation de « patterns » propres à ces nouvelles musiques dans la musique dite classique.

⁶⁸⁴ *Tout-monde, op. cit.*, p. 18-19.

L'absence d'indépendance politique peut sans doute expliquer pour une part ce phénomène ; le déplacement de ceux qui pratiquent ce type de musique vers la France aussi. Car c'est surtout l'éruption de la Montagne Pelée qui, dans le cas de la Martinique, a marqué un point d'arrêt dans la production musicale. Il y a eu dès lors des déplacements humains qui ont accompagné le nouveau statut de la ville de Fort-de-France où s'établit désormais une population rurale alors qu'une part de l'intelligentsia a été emportée par la catastrophe et qu'une autre partie de celle-ci émigre. On note ainsi le départ vers d'autres destinations : Cayenne, la Métropole, le Panama, entre autres, soit une rupture conséquente qui n'a pas permis que la création de cette pratique de musique « savante » puisse se cristalliser. La pratique du salon, même si elle existe encore, reste alors largement isolée. De plus, les lieux évoluent.

S'il y a bien eu une création de nouveaux genres musicaux, ceux-ci se sont plus développés en effet dans le cadre de casinos et de dancings prenant le relais des cafés-concerts parisiens, mais accentuant l'appartenance sociale des personnes qui s'y retrouvent. Le cas de nombreux musiciens effectuant des allers-retours entre la pratique orchestrale durant la journée et, le soir, dans les dancings constitue une pratique courante. La maîtrise de la musique classique, conjuguée à une écoute active de l'opéra, et alliée à une musique de caractère populaire, n'a pas pu empêcher l'ascension d'une musique populaire fortement développée tandis que l'autre type de musique, dite « savante », est restée pendant de nombreuses décennies, isolée.

En définitive, l'analyse des évolutions contextuelles, des allers-retours entre Caraïbe et Europe des artistes ainsi que des partitions elles-mêmes, me permettent d'affirmer que l'évolution de la musique de salon dans la Caraïbe insulaire, hispanophone et franco-créolophone, du XIX^e siècle est représentative d'une nouvelle identité culturelle en construction, une identité créolisée et chaque fois plus consciente de son originalité. Le processus de créolisation qui s'est mis en place au contact des musiques d'origine européenne, a été largement marqué par la présence de traces, notamment africaines, qui ont en quelque sorte pénétré ces musiques jusqu'à en créer de nouvelles. L'étude détaillée des éléments musicaux rejoint en somme les intuitions glissantiennes concernant des musiques plus récentes comme le reggae :

*« Ceux qui furent déportés ici, les Africains, dépouillés de tout vestige de leur établissement antérieur, **migrants dénudés**, dont le génie sera de recomposer, à partir de ces seules traces qui leur seront restés accessibles (dans les battements de l'inconscient et les sursauts de la mémoire),*

des voix et des accents valables pour tous et qui parleront au monde, dont par exemple le jazz et le reggae »⁶⁸⁵.

Toutefois, ce processus dépasse le seul héritage africain et cette créolisation musicale se construit à partir de racines et de mémoires multiples. Concernant cette identité culturelle commune créolisée, à partir du terme rhizome retenu par Gilles Deleuze, Félix Guattari et Édouard Glissant, j'ai souligné combien à la production de paramètres et de procédés participant à ce processus s'ajoute la participation des individus, lesquels sont autant de sujets porteurs d'identité, qui peuvent être européens, africains ou autres, mais qui en se rencontrant dans les aléas de l'Histoire, sont passés d'éléments discontinus, fragmentés, à une continuité créolisée. En tant que passeurs de créolité, en tant qu'êtres créoles, ces musiciens et compositeurs, reconnus ou non comme tels officiellement, ont participé à l'erratique construction identitaire caribéenne nourrie de tant de relations.

La dimension musicale méritait, me semble-t-il, une étude précise de ces processus en cours de réalisation, de cette créolisation en marche. J'espère que cette thèse qui montre toute la fragilité de ces traces mises bout à bout jusqu'à creuser un sillon suffisamment profond pour être reconnaissable pour ses dimensions propres aura pour le moins répondu pour une part au défi glissantien que transcrit la formule aphoristique et polyphonique suivante : « la Relation relie (relaie), relate »⁶⁸⁶.

Il importe d'évoquer la prégnance du lieu dans toute cette réalité créolisée et de souligner, dans le cas français notamment, le rôle de Paris, qui a été aussi le point de départ de cette étude et qui me semble avoir encore beaucoup à dévoiler sur la question antillaise, comme dans le cas du salon de Clamart des sœurs Nardal qui, en mettant en relations des Afro-descendants aux origines diverses, avait servi d'ébauche à l'expression de la Négritude. L'édition de partitions de musiques « créoles » me paraît être un sujet à développer pour comprendre, non seulement la création caribéenne, mais aussi la perception que peut en avoir le pays de réception, qui lui aussi se créolise par ces contacts et frottements musicaux.

C'est pourquoi il me semble d'autant plus regrettable qu'une dichotomie Blanc/Noir s'installe et persiste dans le discours de nombreuses personnes à l'heure d'évoquer la question créole. La

⁶⁸⁵ Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Folio-Essais, 1998 (1996), p. 150.

⁶⁸⁶ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 187.

créolisation est bien plus complexe. Aussi, je reprendrai une citation d'Edgar Morin qui explique :

« Ainsi, à chaque fois, en chaque occurrence, nous pouvons remarquer l'unité première et générique, l'extraordinaire prolifération de multiplicités, et conclure que c'est cette unité qui permet la multiplicité. Les diversités individuelles, culturelles, sociales ne sont pas que des modulations autour du genre singulier, elles actualisent, dans leurs singularités propres, la puissance diversificatrice infinie du modèle singulier »⁶⁸⁷.

Il s'agit de se rendre compte que chaque culture est complexe, faite de tant d'apports que vouloir la réduire à un groupe, un territoire, un phénotype, revient à passer à côté de tous les flux, contacts, frottements et co-pénétrations qui peuvent avoir un impact sur leurs constructions. C'est la diversité de toute créolisation qui construit finalement l'identité humaine. Elle est complexe et forme de nouvelles pratiques, de nouvelles expressions, comme l'explique Pascal Buléon :

« La complexité, ce n'est pas le fouillis, mais la reconnaissance et la prise en compte de multiples rapports et interactions qui créent de l'organisation, de l'ordre, tout en générant des processus qui vont à l'encontre même de cette organisation et de cet ordre, pour en créer des nouveaux par une succession de jeu de déséquilibres, mouvements, équilibre ponctuels »⁶⁸⁸.

Finalement, c'est ce chaos, que Glissant qualifie de Chaos-Monde, qui a créé de nouvelles cultures, de nouvelles identités et qui continuent à en produire de nouvelles qui partagent tant d'éléments d'autres cultures, car la créolisation est un processus infini. L'étude de la créolisation musicale en contexte caribéen mérite donc encore d'autres approches qui s'ajouteront à la mienne qui, je l'espère, aura participé activement à cette mise en réseau de transferts culturels, à cette partition polyphonique du Divers.

⁶⁸⁷ Edgar Morin, *La méthode*, 5, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁸⁸ Pascal Buléon, « Spatialités, temporalités, pensée complexe et logique dialectique moderne », *EspacesTemps.net* {En ligne}, Travaux, 2002. Mis en ligne le 01 mai 2002, consulté le 18.03.2022. <https://www.espacestemp.net/articles/evolution-sciences-sociales/>

Références bibliographiques

Rubrique 1 : Méthodologie

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, (Collection Bibliothèque des textes philosophiques), 1938 (1), 1999 (16ème édition).

BÉAUD, Michel, *L'art de la thèse – Comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat ou tout autre travail universitaire à l'ère du net* (Collection Grands repères), Paris, Éditions La Découverte, 2006 (1985).

CHAUCHERAS, Florence / GABORIAUX, Chloé, *L'orthographe après le Bac- Se remettre à niveau pour réussir les écrits professionnels et universitaires*, Paris, Éditions Ellipses, 2012.

CISLARU, Georgeta, CLAUDEL, Chantal, et VLAD, Monica, *L'écrit universitaire en pratique*, Belgique, Éditions Deboeck supérieur, 2017.

GIROUX, Sylvain et TREMBLAY, Ginette, *Méthodologie des sciences humaines – La recherche en action*, Saint-Laurent (Québec), Éditions du Renouveau Pédagogique Inc., 2009.

ÉCO, Umberto, *Comment écrire sa thèse*, Paris, Éditions Flammarion (Collection Essais), 2016.

FRÉCON, Guy, *Formuler une problématique – Dissertation, Mémoire, Thèse, Rapport de stage*. Paris, Éditions Dunod, 2012 (2).

LINDSAY, David, *Guide de rédaction scientifique. L'hypothèse, clé de voûte de l'article scientifique*, Paris, Éditions Quæ, 2011.

MACE, Gordon et PÉTRY, François, *Guide d'élaboration d'un projet de recherche* (Collection Méthodes en sciences humaines), Paris, Éditions De Boeck, 2011.

N'DA, Pierre, *L'Article scientifique en lettres, langues, arts et sciences humaines*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015.

NOËL, Alain A., *La conduite d'une recherche : mémoires d'un directeur*, Montréal, les Éditions JFD, 2011.

WRIGHT MILLS, Charles, *L'imagination sociologique*, New York, Éditions La Découverte, Paris, 1997, 2006 (1ère édition Oxford University Press, 1959).

Rubrique 2 : Dictionnaires et usuels

Annuaire de la Martinique, Fort-de-France, Imprimerie du Gouvernement, 1893.

BLOCH, Oscar et WARTBURG, Walter Von, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 (1932).

BUCHNER, Alexandre, *Encyclopédie des instruments de musique*, Paris, Éditions Gründ, 1992 (1980).

CHABAT, Pierre, *Dictionnaire des termes employés dans la construction et concernant : la connaissance et l'emploi des matériaux ; l'outillage qui sert à leur mise en œuvre ; l'utilisation de ces matériaux dans la construction des divers genres d'édifices anciens et modernes ; la législation du bâtiment*. Paris, Éditeurs Veuve A. Morel et Compagnie, 1881 (2^{ème} édition), PL-ZO.

Courrier de la Martinique – Journal politique, commercial, Littéraire, d'annonces et d'avis divers, Saint-Pierre, Imprimerie du Courrier de la Martinique, 1850. Parution le mardi, le jeudi et le samedi : Jeudi 03 janvier 1850, n°2 18^{ème} année, jeudi 10 janvier 1850 n°5 18^{ème} année, mardi 2 Avril 1850 n°39 – 18^{ème} année.

DESRAT, Gustave, *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Paris, Librairies-Imprimeries Réunies, 1895.

Dictionnaire encyclopédique Auzou, Paris, Éditions Philippe Auzou, 2009.

Dictionnaire en ligne du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)
<https://www.cnrtl.fr>

DORTIER, Jean-François (dir.), *Le dictionnaire des sciences sociales* (Collection La petite bibliothèque de Sciences humaines), Véronique Bédin (dir.), Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2013.

Encyclopédie Universalis en ligne <https://www.universalis.fr>

FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Fayard, 2003.

Feuilles du Commerce ou Petites affiches de la Martinique, Saint-Pierre, Delarue Imprimeur, 1803. Parution le mercredi et le samedi : n°1 du samedi 8 janvier, vol. 1.

Gazette de la Martinique, Saint-Pierre, Imprimerie de Thounens, Père et fils, Imprimerie du Gouvernement, 1806. Parution le mercredi et le samedi : mercredi 13 mars, n°58 et 59, mercredi 19 mars 1806, n°61 et 62.

GUIBERT, Louis (dir.), *Grand dictionnaire des Lettres*, Paris, Éditions Larousse, 1986, 6^{ème} tome (PSO-SUR).

Les Antilles – Commerce, agriculture, marine, littérature, religions, annonces et avis divers, Saint-Pierre, Imprimerie de Carles, 1870-1871-1876-1900. Parution le mercredi et le samedi : samedi 19 janvier 1861, n°6, 16^{ème} année, samedi 18 février 1871, n° 14, 29^{ème} année, samedi 26 mars 1870, n° 25, 28^{ème} année, mercredi 09 février 1876, n° 12, 34^{ème} année, mercredi 15 mars 1876, n° 22, 34^{ème} année, mercredi 03 janvier 1900, n°1, 57^{ème} année, samedi 27 janvier 1900, n°8, 57^{ème} année.

Manioc, Bibliothèque numérique Caraïbe Amazonie Plateau des Guyanes
<http://www.manioc.org>

Oxford Reference <https://www.oxfordreference.com/>

Le Littré, Dictionnaire de la langue française, Paris, Édition Hachette, 2000.

Le Martiniquais – Économie-politique, commerce, industrie, littérature, Saint-Pierre, Imprimerie du Martiniquais, 1855. Parution le dimanche et le jeudi : jeudi 21 décembre 1855, 1^{ère} année, n°107.

PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Barcelone, Isidro Torres Oriol, 1894. Site de la Biblioteca digital Hispánica consulté le 04 juillet 2018

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010690&page=1>

Real Academia española, Dictionnaire de langue espagnole en ligne <https://dle.rae.es>

REY, Alain (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Dictionnaires Le Robert, 2000 (1993).

Revue *FLAMME*, EHIC, Université de Limoges, sous la direction de Cécile Bertin-Elisabeth et Vinciane Trancart, <https://www.unilim.fr/flamme/86>.

SCHOLES, Percy A., *Diccionario Oxford de la música*, La Havane, Editorial Pueblo y Educación, 1973 (1^{ère} édition en 1938, traduction de l'édition de 1967).

Sites de recherche Geneanet.fr, archivesnationales.culture.gouv.fr (ANOM).

Rubrique 3 : Salons

BROGNIEZ, Laurence, « Les femmes au Salon : propositions pour une étude de la critique d'art féminine au XIX^e siècle » in Sylvie Triaire, Christine Planté et Alain Vaillant (dir.), *Féminin/Masculin : Écritures et représentations. Corpus collectifs*, Montpellier, presses Universitaires de la Méditerranée (Collection des littératures 7-8), 2003, p113-125 mis en ligne en 2015). <https://books-openedition-org.bu-services.univ-antilles.fr/pulm/809> DOI : 10.4000/books.pulm.794

CELLARIUS, *La danse des salons*, Grenoble, Éditions Jérôme Million (Collection Mémoires du corps), 1993. Réédition du livre de Cellarius originellement publié en 1847 introduite par une présentation de Rémy Hess.

DIDEROT, *Salons*, Édition de Michel Delon (Collection Folio Classique), Paris, Gallimard, 2008.

Duchesse D'ABRANTÈS, *Histoire des salons de Paris-Tableaux et portraits du grand monde sous Louis XVI, Le Directoire, Le Consulat et l'Empire, La Restauration et le règne de Louis-Philippe 1^{er}*, Paris, Libraires Éditeurs Garnier Frères, 1858, en 6 volumes.

ESPINA, Antonio, *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995.

EZAMA GIL, Ángeles, « Emilia Pardo Bazán revistera de salones: Datos para una historia de la crónica de sociedad », Universidad de Zaragoza, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/epbazan.html>. Consulté le 6 juin 2019.

HELLEGOUARC'H, Jacqueline, *L'esprit de société - cercle et « salons » parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Garnier, 2000, p. 2. Site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France consulté le 05 avril 2020.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33238313/f14.image.texteImage>

MARTIN-FUGIER, Anne, *Les salons de la III^e République- Art, littérature, politique-* (Collection Tempus), Paris, Éditions Perrin, 2009 (2003).

PRAT FERRER, Juan José, *Música cubana de salón del siglo XIX*, Clásicos tropicales, IE Universidad Segovia, 2015. Fundación Joaquín Díaz, 2016. Publication digitale consultée le 11.10.2018. http://archivos.funjdiaz.net/digitales/pratferrer/jjpf2016_clasicos_tropicales.pdf

PONIATOWSKA, Irena, « Lumières et décadence de la musique de salon au XIX^e siècle », in Elisabeth Zapolska (dir.), *Actes du 2^{ème} colloque international Maria Szymanowska et son temps*, Varsovie-Paris, Annales de l'Académie Polonaise des sciences, 2014, volume 16, p. 89-97. Consultation sur le site de l'Académie polonaise des sciences en avril 2018 <https://paris.pan.pl/fr/project/annales-vol-16/>

Documentaire sur Emilia Pardo Bazán sur le site de la chaîne de télévision RTVE « Los pasos de Ulloa- Emilia Pardo Bazán, una escritora de salón ». <https://www.rtve.es/alacarta/videos/los-pazos-de-ulloa/pazos-ulloa-emilia-pardo-bazan-escritora-salon/477300/>

1597-1833- La Casa de comedias y los teatros de sala y alcoba. Carte présente sur le site de l'Observatoire des espaces scéniques, consultée le 29.08.2021.

<https://www.espaciosescenicos.org/es/sobre-el-mapa/mapa-historico-1597-1833/5>

Rubrique 4 : Cultures, créolisations et métissages

AUDINET, Jacques, *Le temps du métissage*, Paris, Édition de l'Atelier, 1999.

AUGE, Marc, *Le sens des autres*, Paris, Fayard, 1994.

BENÍTEZ ROJO, Antonio, *La isla que se repite – El Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan, Éditions Plaza Mayor, 2010.

BERNABÉ, Jean, BONNIOL, Jean-Luc, CONFIANT, Raphaël Confiant et L'ÉTANG, Gerry L'Étang. *Au visiteur lumineux – Des îles créoles aux sociétés plurielles – Mélanges offerts à Jean Benoist*. Guadeloupe, Ibis Rouge Éditions, GEREC-F/ Presses Universitaires créoles, 2000.

BERNABÉ, Jean/ CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël, *Éloge de la Créolité – In praise of Creolness*, Édition bilingue français/anglais, Paris, Edition Gallimard 1993 (3^{ème} édition), 1990 (1).

BOTREL, Jean-François, « La presse et les transferts culturels en Espagne au XIX^e siècle (1833-1914) ». <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-presse-et-les-transferts->

culturels-en-espagne-au-xixe-siecle-1833-1914/html/dcce2d90-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html

BULÉON, Pascal, « Spatialités, temporalités, pensée complexe et logique dialectique moderne. », *EspacesTemps.net* {En ligne}, Travaux, 2002. Mis en ligne le 01 mai 2002, consulté le 18.03.2022. <https://www.espacestemp.net/articles/evolution-sciences-sociales/>

CAMILLERI, Carmel (Dir.), *Différences et cultures en Europe* (Collection Démocratie, droits de l'homme, minorités-Conseil de la coopération culturelle), Pays-Bas, Les éditions du Conseil de l'Europe, 1995.

CAPANEMA, Sylvia, DELUERMOZ, Quentin et MOLIN, Michel (dir.), *Du transfert culturel au métissage concepts, acteurs, pratiques*, Rennes, Éditions Presses universitaires de Rennes, 2015, 1^{er} volume.

CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri, « Can the Subaltern Speak ? », in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the interpretation of Culture*, Chicago, University Of Illinois Press, 1988. (traduction française de Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2006).

CHAMOISEAU, Patrick, *Césaire, Perse, Glissant, les liaisons magnétiques*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2013.

CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

CHAUDENSON, Robert, *Les créoles, Que sais-je ?* Paris, Presses universitaires de France, mars 1995.

CHIVALLON, Christine, « Créolisation universelle ou singulière ? Perspectives depuis le Nouveau Monde », *L'Homme*, n°207-208 : Un miracle créole ?, 2013. Consulté le 28 mars 2020. <http://journals.openedition.org/lhomme/24686>.

CONFIANT, Raphaël, *Kréyol palé Kréyol matjé... Analyse des significations attachées aux aspects littéraires, linguistiques et socio-historiques de l'écrit créolophone de 1750 à 1995 aux petites Antilles, en Guyane et en Haïti* (Collection Thèse à la carte), Villeneuve, Éditions Presses Universitaires Septentrion, 1999, en deux tomes.

CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Collection Grands repères, Paris, Éditions La découverte, 2010 (4^{ème}), 1996 (1^{ère}).

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DE VILLANOVA, Roselyne et VERMÈS, Geneviève (dir.), *Le métissage interculturel-Créativité dans les relations inégalitaires*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.

DUPUIS, Annie (Dir.), *Ethnocentrisme et création*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.

Entretien entre Jean-Loup AMSELLE et Nicolas JOURNET, « Le métissage : une notion piège » in : Nicolas Journet (éd.), *La culture. De l'universel au particulier*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, « Synthèse », 2002, p. 329-333, <https://www.cairn.info/---page-329.htm>.

ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettre* {En ligne}, 1, Éditions Rue D'Ulm (2013), mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 08 février 2021. <http://journals.openedition.org/rs1/219>

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Caliban-Cannibal* (Collection « Voix »), Fanchita Gonzalez Batlle, Paris, Ed. François Maspero, Casas de las Américas, 1973, 1971 (1).

GALINON-MÉLÉNEC, Béatrice (dir.), *L'Homme trace - Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, Paris, CNRS Édition, 2011.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas - Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Editorial Grijalbo, 1989.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Éditions Gallimard, 1996.

GLISSANT, Édouard, *L'intention poétique*, Mayenne, Éditions Gallimard, 2009.

GLISSANT, Édouard, *Philosophie de la Relation - Poésie en étendue*, Paris, Édition Gallimard, 2009.

GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 187.

GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.

GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999

GUHA, Ranajit (éd.), *Subaltern Studies VI*, Delhi, Oxford University Press, 1989.

HABBASSI, Abdel, « Victor Segalen, une conscience esthétique voyageuse », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 20 | 2020, mis en ligne le 30 novembre 2020, consulté le 14 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/12326> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.12326>

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine et (DE) ROBILLARD, Didier, *Contacts de langues, contacts de cultures, créolisation*. (Mélanges offerts à Robert Chaudenson à l'occasion de son soixantième anniversaire), Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.

KHAN, Aisha « Journey to the Center of the Earth: The Caribbean as Master Symbol », *Cultural Anthropology* 16 (3), 2001, p. 271-302.

KHAN, Aisha « Good to Think: Creolization, Optimism and Agency », *Current Anthropology* 48 (5), 2007, p. 653-666.

L'ÉTANG, Gerry (dir.), *Archipélies n°3-4 : De la créolisation culturelle*, offert à Jean-Luc Bonniol, Paris, Éditions Publibook, 2012.

L'ÉTANG, Gerry (dir.), *Espace créole : Présences de l'Inde dans le monde*, Numéro 1 de la revue du GEREC, Paris L'Harmattan, 1976.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Éditions Plon (Collection Terre humaine/Poche), 1998 (1^{re} éd. 1955), p. 9.

MAMADOU DIOUF, *L'historiographie de l'Inde en débat. Colonialisme, nationalisme et sociétés post-coloniales*, Paris, Karthala-Sephis, 1999.

MASSÉ, Raymond, « Créolisation et quête de reconnaissance », *L'Homme* [En ligne], p. 135-257, 2015, consulté le 30 mars 2022. <http://journals.openedition.org/lhomme/24690>.

MAXIMIN, Colette, *Dynamiques interculturelles dans l'aire caribéenne*, Paris, Éditions Karthala, 2008.

MÉNIL, Alain, « La créolisation, un nouveau paradigme pour penser l'identité ? » in *Revue Rue Descartes* 2009/4 (n°66), p8-19. Article en ligne sur cairn.info consulté le 26.09.2018. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-4-page-8.htm>

MONTAG, Warren, « “Les subalternes peuvent-elles parler ?” et autres questions transcendantales », *Multitudes*, 2006/3 (n° 26), p. 133-141. DOI : 10.3917/mult.026.0133. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-3-page-133.htm>

MORIN, Edgar, « Pour une réforme de la pensée », *Entretiens Nathan*, Paris, Nathan, 1995.

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 1990.

MOURA, Jean-Jacques, « Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : Quelques problèmes et perspectives » in *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs- Afrique, Caraïbe, Canada*, Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura suite aux Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Éditions Honoré Champion (Collection Champion-Varia), 1999, p. 175-190.

NAIPAUL, V. S., *L'énigme de l'arrivée*, traduction de Suzanne V. Mayoux, Paris, Christian Bourgeois (Littérature étrangère), 1991.

ORION, Michel, en collaboration avec AFFERGAN, Francis, « L'altérité et les différences culturelles » in Carmel Camilleri (dir.), *Différences et cultures en Europe. Collection Démocratie, droits de l'homme, minorités-Conseil de la coopération culturelle*, Pays-Bas, Les éditions du Conseil de l'Europe, 1995.

ORTIZ, Fernando, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre - Leurs contrastes agraires, économiques, historiques et sociaux, leur ethnographie et leur transculturation*. Traduit de l'espagnol par Jean-François Bonaldi. Coordonné par Jérôme Poinot (Collection Essai), Montréal, Québec, Éditions Mémoires d'encrier, 2011.

ORTIZ, Fernando, Extrait de la conférence présentée à l'Université de la Havane en 1939 « Los factores humanos de la cubanidad » publiée dans la Revista Bimestre Cubana, La Havane, n°3, mars-avril 1949, vol. XIV, p. 161-186.

http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf

REGAZZONI, Susanna (Ed.), *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo*, Iberoamericana Vervuet, 2006.

ROZOTTO, David, «El criollismo en la América de habla hispana: revisita y reflexiones sobre el patrimonio de una literatura centenaria» in *Teoría, Historia, Crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, Universidad de Colombia, pp. 117-141. Consulté le 24 septembre 2021. <https://www.redalyc.org/journal/5037/503759718005/html/>

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1997 (Columbia University, New York, 1978)

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers* (publié après sa mort), Paris, Fata-Morgana, 1978.

TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

TURGEON, Laurie, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », *Revue germanique internationale* {en ligne}, 21, 2004, p. 53-69, mis en ligne le 19 septembre 2011, consulté le 26 février 2018. <http://journals.openedition.org/rgi/996> ; DOI : 10.4000/rgi.996

VALMAN, Albert (coord.), « La créolisation : à chacun sa vérité » in *Revue Études créoles-culture, langue, société - Vol XXV n°1*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.

VAN DEN AVENNE, Cécile, « L'élément indien de la créolité : une reconstruction identitaire » in Bridet G., Moussa S., Petr C. *L'usage de l'Inde dans les littératures françaises et européennes (XVIII^e-XX^e siècles)*, *Les cahiers de la SIELEC*, n°4, Paris, Pondicherry, Éditions Kailash, 2006, p. 339-356. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00356210/document>.

VINSONNEAU, Geneviève, chapitre 5 : « Culture et ethnicité, des ressources pour l'identification des acteurs », *Mondialisation et identité culturelle*, Vinsonneau Geneviève (dir.), Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2012.

WACKERMANN, Gabriel, *Géographie des civilisations*, Paris, Éditions Ellipses, 2008.

Rubrique 5 : Identités

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000 (1972).

BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

CABALLERO LEYVA, Ana, ECHEVARRÍA RAMÍREZ, Osniel et TAMAYO RODRÍGUEZ, Yerenis Sarahis « La Formación ideo-estética en la Educación Superior Cubana ». Article présent sur le site ResearchGate depuis mars 2019, consulté le 30.12.2021. https://www.researchgate.net/publication/331825490_La_formacion_ideoestetica_en_la_Educacion_Superior_cubana

CLIDIÈRE, Sylvie (coord.), *Identité, Culture, développement*, Paris, Comité de la Culture, l'Éducation, l'Environnement de la Région de Guadeloupe, Éditions caribéennes, 1992.

DIOUF, Mamadou Diouf (dir.) et BOSMA, Ulbe, *Histoires et identités plurielles dans la Caraïbe — Trajectoires plurielles*, Paris, Éditions Karthala-Sephis (Collection Histoire des Suds), 2004.

GARCÍA ALONSO, Maritza et BAEZA MARTÍN, Cristina, *Modelo teórico para la identidad cultural*, La Havane, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 1996.

GILETTI-ABOU, Marie-Joseph, « Culture et identité aux Antilles : Quel questionnement ? » in *Identité, Culture, développement*, Paris, Comité de la Culture, l'Éducation, l'Environnement de la Région de Guadeloupe, Éditions caribéennes, 1992.

GLISSANT, Édouard, « Identité comme racine, identité comme relation » in *Identité, Culture, développement*, Comité de la culture, l'éducation, l'environnement de la Région de Guadeloupe, Éditions caribéennes, 1992.

GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Folio-Essais, 1997 (Seuil, 1981).

GRANDJEAN, Pernelle (dir.), *Construction identitaire et espace* (Collection Géographie et cultures), Paris, Éditions L'Harmattan, 2009.

HALL, Stuart, *Identités et cultures-Politiques des cultural studies*. (Édition établie par Maxime Cervulle), Amsterdam, Éditions Amsterdam, 2017, en deux volumes.

HILY, Marie-Antoinette et LEFEBVRE, Marie-Louise (dir.), *Identité collective et altérité-Diversité des espaces spécificités des pratiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999.

LABARIERE, Pierre-Jean, *Le Discours de l'altérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

LAFONTAINE, Simon, « Quid de l'habitus ? », *Revue de l'Institut de Sociologie* [En ligne], 86 | 2016, mis en ligne le 23 juillet 2019, consulté le 14 mars 2022. <http://journals.openedition.org/ris/40>.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « La construction de l'Autre. Approches culturelles et socio-historiques » in Marie-Antoinette Hily et Marie-Louise Lefebvre (dir.), *Identité collective et altérité-Diversité des espaces/spécificités des pratiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999, p. 79-92.

MARCHAL, Hervé, *L'identité en question*, Paris, Éditions Ellipses, 2006.

MORIN, Edgar, *La méthode, 5. L'Humanité de l'Humanité, L'Identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

ROLANDO, Zamora, *Notas para un estudio de la identidad cultural cubana*, La Havane, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 1994.

VINSONNEAU, Geneviève, « Le développement de la notion de culture et d'identité : un itinéraire ambigu » in *Carrefour de l'éducation*, 2002/2 n°14, Armand Colin, distribution électronique Cairn.info le 12 juin 2019, p. 2-20.

Rubrique 6 : Éléments historiques

AFFERGAN, Francis, *Exotisme et Altérité*, Presses Universitaires de France, 1987.

ÁLVAREZ ESTÉVEZ, Rolando, *Huellas francesas en el occidente de Cuba (siglo XVI-XIX)*, La Havane, Éditions Boloña, Editorial José Martí, 2001.

ANCEAU, Éric, *Introduction au XIX^e siècle. Tome 1 : 1815 à 1870*, Paris, Belin, 2003 et *Tome 2 : 1870 à 1914*, 2005.

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 1996.

AUDEBERT, Cédric, « L'immigration caribéenne aux Antilles françaises : des modes d'insertion différenciés » in Calmont P. et Audebert C., *Terres d'Amérique*, n°6 : *Dynamiques migratoires de la Caraïbe*, 2007, p. 169-179.

AZCONA, Tarcisio de, *Isabel La Católica: vida y reinado*, Madrid, Éditions La Esfera de los libros, 2014.

BATINI, Ugo et RIGUET, Marine (dir.), *Le génie au XIX^e siècle. Anatomie d'un monstre*, Paris, Classiques Garnier (coll. Rencontres), 2020.

BERSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *Histoire de l'Europe contemporaine : 1815-1919 ? Nationalismes et concert européen. 1815-1919*, tome 4, Paris, Hatier, 1996.

CHAULEAU, Liliane (textes réunis par), *Les abolitions dans les Amériques*, Fort-de-France, Société des Amis des Archives et de la Recherche sur le Patrimoine Culturel des Antilles, Imprimerie Berger-Bellepage, 2001.

CHAULEAU, Liliane, *La vie quotidienne aux Antilles françaises au temps de Victor Schœlcher XIX^e siècle*, Paris, Éditions Hachette, 1979.

CALMONT, André, DANIEL, Justin, DESTOUCHES, Didier, DUBOST, Isabelle, GIRAUD, Michel et al., *Histoire et mémoire des immigrations en région – Martinique, Guadeloupe*, CRPLC, 2010, p. 48-51, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01629750/document>

COIGNARD, Jérôme et BEAUFRE, Roland, *Style colonial*, Paris, Éditions de Chêne - Hachette Livre, 1999.

COLOMB, Christophe, *La découverte de l'Amérique – journal de bord (1492-1493)*, trad. S. Estorach et M. Lequenne, Paris, Maspéro, 1979, tome I.

CORVINGTON, Georges, *Port-au-Prince au cours des ans. La métropole haïtienne du XIX^e siècle, 1804-1888*, Imprimerie Deschamps, 1974.

DE CASSAGNAC, Adolphe, *Voyage aux Antilles françaises, anglaises, danoises, espagnoles; à Saint-Domingue et aux États-Unis d'Amérique*, Paris, Dauvin et Fontaine Libraires, 1842. Consultation du site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France le 10.04.2018. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62973c.texteImage>

DESSALES, Pierre (1785-1857), *La vie d'un colon à la Martinique au XIX^e siècle*, présenté par Henri de Frémont et Léo Élisabeth, Fort-de-France, Éditions Désormeaux, 1987 (1984, 1^{ère} édition).

DUBOIS, François Elie, *Précis historique de la Révolution haïtienne de 1843*, Paris, Imprimerie de P. A. Bourdier, 1866.

ELISABETH, Cécile, «1895-1898: L'indépendance des dernières colonies espagnoles vue par la presse d'une colonie française: la Martinique», consulté le 25 avril 2019. <http://www.manioc.org/gsd/collect/recherch/import/crillash/1898.pdf>

ELISABETH, Cécile, Thèse de doctorat *L'image de l'homme noir dans l'art de l'Espagne et de ses vice-royautés du XV^e au XV III^e siècle – Iconographie et références littéraires* (1997), Musée régional d'histoire et d'ethnographie, Fort-de-France, Martinique.

ELISABETH, Léo, « 150^{ème} Anniversaire de l'Abolition de l'Esclavage », *Annales des Antilles*, Bulletin de la Société d'Histoire de la Martinique, n°32, Martinique, 1998.

Extraits des Comptes rendus publiés dans les principaux journaux de Paris suite à l'audition du Mariage de Tabarin ayant eu lieu le dimanche 23 avril 1876 au Théâtre de l'Athénée, à Paris, p. 4. Consulté sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France le 19.12.2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5545600x/f4.item>

FLÉCHET, Anaïs, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, 2008/1 (11), p. 15-26. <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm>.

Centre international de recherche sur les esclavages et post-esclavages CIRESC (CNRS) <https://esclavages.cnrs.fr/repairs-presentation/.a>

HUGON, Anne, *L'Afrique des Explorateurs. Vers les Sources du Nil*. Paris, Éditions Gallimard, 1991.

FAUS, Pilar, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

FOUCHARD, Jean, *Plaisirs de Saint-Domingue* (Collection Regards sur le temps passé), Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1988.

FOUCHARD, Jean, *Regards sur l'histoire* (Collection Regards sur le temps passé), Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1988.

FOUCHARD, Jean, *Artistes et répertoires des scènes de Saint-Domingue* (Collection Regards sur le temps passé), Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1988.

GAINOT, Bernard, *La révolution des esclaves. Haïti, 1763-1803*, Paris, Éditions Vendémiaire, 2017.

GEORGES, Adam A., *Une crise haïtienne 1870-1869: Sylvain Salnave*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1982.

GINZBURG, Carlo, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980.

JIMÉNEZ DE WAGENHEIM, *Puerto-Rico – An interpretative history from pre-Columbian times to 1900 –*, Markus Wiener Publishers Princeton, 2006 (2nd), 1998 (1^{er}).

R. P. LABAT, *Nouveau voyage aux isles de l'Amérique contenant l'histoire naturelle de ces pays, l'origine, les mœurs, la religion et le Gouvernement des habitans anciens et modernes*, en quatre volumes, Fort-de-France, Édition des Horizons Caraïbes, 1972.

- La Revue du monde noir*, Collection complète n°1 à 6, années 1931-1932, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992.
- LAUJON De., Alfred (1766-18...), *Souvenirs de trente années de voyage à Saint-Domingue*, 1835, tome 1.
- LEYMARIE, Isabelle, *Lafcadio Hearn. La passion de l'Ailleurs*, Paris, Éditions du Jasmin, 2020.
- LESTRINGUANT, Franck « L'exotisme en France et à la Renaissance. De Rabelais à Léry », dans *Littérature et Exotisme, XVI^e et XVIII^e siècles*. Dominique de Courcelles (dir.), Paris, 1997, p. 5-16.
- LEVILLOUX, Joseph, *Les créoles ou la vie aux Antilles* (vol 2), Paris, Éditions L'Harmattan, 2020.
- LOUIS, Abel A., *Les bourgeoisies en Martinique (1802-1852) - Une approche comparative* (Collection Chemins de la mémoire), Paris, Éditions L'Harmattan, 2017.
- MADELIN, Louis, *Histoire du Consulat et de l'Empire. VII : L'affaire d'Espagne*, Paris, Bouquin-Laffont, 2003.
- MADIOU, Thomas, *Histoire d'Haïti, 1843-1846*, Tome VIII, Éditions Henri Deschamps, 1991.
- MARTINETTI, Brice, *Les négociants de la Rochelle au XVIII^e siècle* (Collection Histoire), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- MAURICE, Nicolas, *Les grandes heures du théâtre de Saint-Pierre*, Fort-de-France, Imprimerie Berger Belle Page, 1974.
- MERLANDE, Jacques-Adélaïde, BÉLÉNUS, René et RÉGENT, Frédéric, *La rébellion de la Guadeloupe 1801-1802*, Guadeloupe, Éditions Gourbeyre, 2002, Édition par le Conseil général de la Guadeloupe et la Société d'histoire de la Guadeloupe.
- MOÏSE, Claude, « Constitutions et luttes de pouvoir en Haïti », *La faillite des classes dirigeantes (1804-1915)*, Montréal, CIDHICA, 1988, vol. I.
- MOREAU DE SAINT-MERY, Médéric Louis, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue*, en trois tomes, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, 2004 (3^{ème} édition). 1797-1798 (1^{ère} édition), Tome 1.
- NOËL, Érick (dir.), *Paris Créole - Son histoire, ses écrivains, ses artistes XVIII^e – XX^e siècles*, La Crèche, Éditions La Geste/ Presses Universitaires Nouvelle-Aquitaine, 2020.
- NOTTER, Annick et NOËL Érick (dir.), *Un monde créole - Vivre aux Antilles au XVIII^e*, La Crèche, Éditions La Geste, 2017.
- PAGO, Gilbert, *L'insurrection de Martinique – 1870-1871*, Paris, Éditions Syllepses, 2011.
- PAGO, Gilbert, 1848. *Chronique de l'abolition de l'esclavage en Martinique*, Fort-de-France, Éditions Desnel, 2006.

- PÉROTIN-DUMON, Anne, *La ville aux îles, la ville dans l'île - Basse-Terre et Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, 1650-1820*, Paris, Éditions Karthala, 2000.
- PETITEAU, Natalie, « Napoléon et l'Espagne », *Mélanges de la Casa de Velázquez*. <http://journals.openedition.org/mcv/908>, consulté le 25 avril 2020.
- REYNAUD-PALIGOT, Carole, *La République raciale : paradigme racial et idéologie républicaine, 1860-1930*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, « Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX ». http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prensa-periodica-y-discurso-literario-en-la-espana-del-siglo-xix/html/c06fc720-f744-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html
- RUBIO CREMADES, Enrique, « Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela ». http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-definicion-cronologia-y-su-relacion-con-la-novela-0/html/01e52f92-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html.
- SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, « La propriété intellectuelle, c'est le vol ! - Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIX^e siècle », *L'Économie politique*, 2004/2, n°22. <https://www.cairn.info/revue-l-economie-politique-2004-2-page-34.htm>
- SAINTE-CROIX DE LA RONCIERE, *Grandes figures coloniales - Victor Hugues Le Conventionnel*, Paris, 1931, p. 211-212. Consulté sur le site de manioc.org le 01.12.2021. <https://issuu.com/scduag/docs/pap11008>
- SALAVINA, *Saint-Pierre – La Venise tropicale (1870-1902)*, Paris, Éditions Caribéennes, 1986.
- SEGOVIA, Don Antonio María, *Manual del viajero español, de Madrid a París y Londres*, Madrid, Imprimerie Don Gabriel Gil, 1851. Consultation du site Biblioteca digital des Bibliothèques de la Communauté de Madrid le 21 avril 2020. http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=1134
- SINGARAVELOU, Pierre, *Les Indiens dans la Caraïbe. L'établissement des Indiens dans la Caraïbe*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 1987.
- SOUSBIE, Denis, *Voyages à la croisée des regards sur l'Amérique coloniale ; le récit de quatre voyageurs européens*, Histoire, 2012. Consulté sur le site DUMAS le 08.09.2021.
- SURUN, Isabelle « L'exploration de l'Afrique au XIX^e siècle : une histoire pré coloniale au regard des *postcolonial studies* », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [En ligne], n°32, 2006/1, p. 21-39 (p.), mis en ligne le 03 novembre 2008. <http://journals.openedition.org/rh19/1089>, consulté le 14 janvier 2021.
- SUÁREZ, Luis, *Isabel I, Reina*, Barcelone, Éditions Ariel, 2012.
- TARDIEU, Jean-Pierre, *Le destin des noirs aux Indes de Castille – XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, L'Harmattan (Racines du présent), 1985.
- URSULET, Léo, *Le désastre de 1902 à la Martinique. L'éruption de la Montagne Pelée et ses conséquences*, Paris, L'Harmattan, 1997.

VÁSQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido, «Víboras en nuestro seno: Franceses y afrancesados en Cuba durante la Guerra de la Independencia» in Emilio de Diego (dir.), José Luis Martínez Sanz (Coord.), *El comienzo de la Guerra de la Independencia*, Congreso Internacional del Bicentenario, Madrid, 2008. <https://core.ac.uk/download/pdf/36029341.pdf>

WINOCK, Michel (dir.), « Qu'est-ce qu'une nation ? », *Le XX^e siècle idéologique et politique*, Paris, Perrin, « Synthèses Historiques », 2013, consulté le 12 novembre 2020. <https://www.cairn.info/le-xxe-siecle-ideologique-et-politique--9782262042370-page-177.htm>,

Rubrique 7 : Références littéraires et théorie littéraire

ÁVILA MANUEL, González de, «El juego de los sentidos en *La Regenta*», *Bulletin Hispanique*, tome 95, n°2, 1993, p. 587-602, <https://doi.org/10.3406/hispa.1993.4804>, consulté le 17 février 2021.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

COSTANTINI, Alessandro, « Écrivez-vous petit-nègre ? La parole française écrite en situation d'énonciation coloniale et sa représentation », *Ponts/Ponti*, n°8, Milan, Cisalpino, 2008, p. 109-136. https://www.academia.edu/39847009/Costantini_2008_Ecrivez_vous_petit_n%C3%A8gre_Ponts_Ponti_n_8_pdf

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GLISSANT, Édouard, *Faulkner, Mississipi*, Paris, Folio-Essais, 1998 (1996).

GLISSANT, Édouard, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.

HEARN, Lafcadio, *Contes des tropiques*, trad. Marc Logé, Paris, Mercure de France, 1926.

HEARN, Lafcadio, *Youma*. Roman martiniquais, trad. Marc Logé, Paris, Mercure de France, 1923.

HENNING, Jean-Luc, *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard (coll. L'infini), 1997.

MARBOT, François, *Les bambous, Fables de la Fontaine travesties en patois créole par un vieux commandeur*, Tournai, Édition Casterman, 1976 (1869).

MBOUGAR SARR, Mohamed, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris, Philippe Rey, 2021.

Comtesse de Merlin, *La Havane*, Paris, Éditeur Librairie d'Amyot, 1844, tome 2, p. 319. Extrait de la lettre XXV, écrite à Georges Sand, p. 319-320. Consulté sur le site Gallica le 04.12.2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k841701/f322.item.r=La%20Havane%20tome%202>

MILLEVOYE, *Poésies*, Paris, Éditions Charpentier, 1843, p 81-83. Consulté sur le site de la Bibliothèque du Congrès, le 05.09.2021. <https://archive.org/details/posiesdemillevoy00mill/page/n7/mode/2up>

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo*, Madrid, Éditions Cátedra (Collection Letras hispánicas), 1990 (1845).

SEGOVIA, Don Antonio María, *Manual del viajero español, de Madrid a París y Londres*, Madrid, Imprimerie Don Gabriel Gil, 1851. Consultation du site Biblioteca digital des Bibliothèques de la Communauté de Madrid le 21 avril 2020.

Rubrique 8 : Arts, histoire de la musique et musicologie

ACOSTA, Leonardo, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Habana, Letras cubanas, 1981.

ALBÉNIZ, Pedro, *Método completo de piano del conservatorio de Música*, Madrid, Almacén de Carrafa, 1840.

Article consacré à la famille de Moune de Rivel sur le site de l'éditeur Frémeaux et associés, consulté le 02 septembre 2021 : https://www.fremaux.com/index.php?option=com_virtuemart&page=shop.livrets&content_id=8272&product_id=1659&category_id=16

BAGOE, Aude, « Un siècle de musiciens et de musique traditionnelle aux Antilles-Guyane – Clarinettistes martiniquais ». <http://alrmab.free.fr/clarinette.html>.

BAGOÉ, Aude-Anderson, *Encyclopédie de la musique traditionnelle aux Antilles-Guyane- De Saint-Pierre à nos jours*, Case-Pilote, Éditions Lafontaine, 2005.

BÉROARD, Michel, *Petite histoire de la musique antillaise*, Fort-de-France, CRDP des Antilles et de la Guyane, 1997.

BERSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *Nationalismes et concert européen. 1815-1919*, tome 4, Paris, Hatier, 1996.

BERTHET, Dominique, « L'imprévisible et la rencontre » in Dominique Berthet (dir.), *L'imprévisible dans l'art* (Collection Ouverture philosophique), Paris, Éditions L'Harmattan, 2012, p. 13-22.

BERTHIER, Serge, *Les voyages extraordinaires de L. Moreau Gottschalk pianiste aventurier*, Paris, Éditions Pierre-Marcel Favre, 1985.

BONET, Laureano, «La música como voz callada en *La Regenta*: un rastreo léxico». https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/23/23_64.pdf

CALLY, Sully, *Le grand livre des musiciens créoles*, Gros-Morne, Sully Cally Productions, 1996.

CAMIER, Bernard, *Musique coloniale et société à Saint-Domingue dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*, Guadeloupe, Thèse de doctorat sous la direction de Lucien-René Abénon et Louis Jambou, Guadeloupe, Université des Antilles et de la Guyane, 2004, Tomes 1 et 2.

CARPENTIER, Alejo, *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972 (1946).

CARRADANO Consuelo, ELI Victoria (dir.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Collection La música en hispanoamérica en el siglo XIX, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Volume 6, 2010.

CARBONNIER, Youri, « Les Musiciens du roi face à la Révolution », *Revue de l'histoire de Versailles et des Yvelines*, t. 90, 2008, p. 5-28.

CARBONNIER, Youri, « Déclassement et reconversion. Le sort des musiciens du roi après le 10 août 1792 », *Siècles*, n°45, 2018. <http://journals.openedition.org/siecles/3365>, consulté le 16 janvier 2021.

CASANOVA OLIVA, Ana Victoria, «Catalina Berroa. Un merecido homenaje a los 172 años de su natalicio», site du Centre d'Investigation et de Développement de la Musique Cubaine (CIDMUC), consulté le 16 août 2021. <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2021/03/08/catalina-berroa-trinidad-28-de-febrero-de-1849-23-de-noviembre-de-1911-un-merecido-homenaje-a-los-172-anos-de-su-natalicio/#more-3695>

CHERUBINI, Bernard « Métissage musical et imaginaire de la créolité. De l'insularité réunionnaise à l'espace monde », in *Comment la musique vient aux territoires ?* Yves Raibaud (dir.) Pessac, Éditions Maisons des sciences de l'homme d'Aquitaine (Collection Cultures, régions, mondes), 2009.

CHIMÈNES, Myriam, *Mécènes et musiciens - Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2004.

COLAS, Damien/ GÉTREAU, Florence et HAINE, Malou (dir.), *Musique, esthétique et société*, Bruxelles, Mardaga, 2007.

COMBIS, Hélène, « Musique : Pourquoi les instruments se sont mis à faire fantasmer », publié sur le site de France Culture. <https://www.franceculture.fr/peinture/musique-pourquoi-les-instruments-se-sont-mis-faire-fanstasmer/>

CORIDUN, Victor, *Carnaval de Saint-Pierre - Chansons créoles d'avant 1902-*, Fort-de-France, Éditeur Auguste Flaun, 1980 (1929).

CYRILLE, Dominique, *Recherche sur la musique rurale de la Martinique*, Paris, Thèse de doctorat Université Paris-Sorbonne, 1996.

CYRILLE, Dominique, Dossier présentant les quadrilles de la Caraïbe sur le site de Lameca. <http://www.lameca.org/publications-numeriques/dossiers-et-articles/les-quadrilles-de-la-caraibe/>

DARBON, Nicolas, *Les musiques du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2006.

DARBON, Nicolas, « Musique et complexité. Autour d'Edgar Morin et Jean-Claude Risset », Dossier du Colloque organisé les 09, 10 et 11 décembre 2008. <https://archive.mcxapc.org/docs/ateliers/0903darbon.pdf>.

DARRIULAT, Philippe, *La muse du peuple - Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011. DOI : 10.4000/books.pur.105768

DAUPHIN, Claude, *Histoire du style musical d'Haïti* (Collection Essai), Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, 2014.

DE PLACE, Adelaïde, *Le piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Éditions aux Amateurs de livres, (Collection Domaine musicologique), 1986.

DE PLACE, Adelaïde « La critique musicale dans les journaux au XIX^e siècle » in Sylvie Triaire et François Brunet (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée (Collection des Littératures), 2002, p. 17-29.

DESROCHES, Monique, « Créolisation et trajectoires musicales en Martinique » in Gerry L'Étang (dir.), *Archipélies n°3-4 : De la créolisation culturelle*, offert à Jean-Luc Bonniol, Paris, Éditions Publibook, 2012, p. 131-143.

DICALE, Bertrand, *Ni noirs ni blanches - Histoire des musiques créoles (anthropologie musicale)*, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2017.

Dossier sur le piano : Site Superprof.fr <https://www.superprof.fr/blog/histoire-du-piano/> et Cité de la musique- Philharmonie de Paris.

<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/histoires-d-instruments-le-piano.aspx>

DUFOURT, Hugues et FAUQUET, Joël-Marie (dir.), *La musique et le pouvoir*, Paris, Aux amateurs de livres, 1987.

DUHAMEL, Jean-Marie, *La musique dans la ville de Rameau à Lully*, Lille, PUL, 1994.

ÉLART, Joann, « Chanter à périodique ouvert ». Les partitions imprimées dans le *Journal de Paris* et le *Journal de Normandie* à la fin de l'Ancien Régime », *Médias 19* [En ligne], Le journal comme support éditorial, Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles*, mis à jour le 15.07.2018, consulté le 10.02.2021. <https://www.medias19.org/publications/presse-et-opera-aux-xviii-et-xixe-siecles/chanter-periodique-ouvert-les-partitions-imprimees-dans-le-journal-de-paris-et-le-journal-de-normandie-la-fin-de-lancien-regime>

Émission *Concordance des temps* présentée par Jean-Noël Jeanneney « Chanson, peuple et pouvoirs au XIX^e », intervention de Philippe Darriulat, diffusée sur France Culture le 25/05/2013, écoutée le 26.04.2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/chanson-peuple-et-pouvoirs-au-xixe-siecle>

- FOUCHARD, Jean, *La méringue, danse nationale d'Haïti* (Collection Regards sur le temps qui passe), Pétion-ville (Port-au-Prince), Éditions Henri Deschamps, 1988.
- GODFREY DOYLE, John, *An abstract of the piano music of Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)*, Université de New York, 1960.
- GOTTSCHALK, Louis Moreau, *Notes of a pianist*, édité par sa sœur Clara Gottschalk Peterson, Philadelphie, Éditions J. B. Lippincott & Co, 1881.
- GOTTSCHALK PETERSON, Clara, *Creole songs from New Orleans in the negro dialect* (1902).
- GOULET, Anne-Madeleine, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle. Les livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004.
- GUILCHER, Jean-Michel, *La contredanse - Un tournant dans l'histoire française de la danse Collection (Territoire de la danse)*, Bruxelles, Éditions Complexe et Centre national de danse, 2003, 1969 (1).
- HORNBOSTEL, Erick Von et SACHS, Curt, « Systematik der Musikinstrumente », *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46, Berlin, Behrend & Cie, 1914.
<https://archive.org/details/zeitschriftfre46berluoft/page/n3/mode/2up>
- JALLIER, Maurice et LOSSEN, Yollen, *Musique aux Antilles - Mizik bô kay*, Paris, Éditions caribéennes, 1985.
- KHATILE, David, « La Haute-taille, un paradigme de créolisation » in Gerry L'Étang (coord.), *Archipélies n°3-4 : De la créolisation culturelle*, offert à Jean-Luc Bonniol, Paris, Éditions Publibook, 2012, p. 191-213.
- LACOMBE, Hervé et RODRIGUEZ, Christine, *La habanera de Carmen, naissance d'un tube*, Paris, Fayard, 2014.
- LARGUEY, Michael, *Vodou Nation: Haitian Art Music and Cultural Nationalism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
https://books.google.fr/books?id=BevX9ATCzZQC&pg=PA103&lpg=PA103&dq=Fernand+Frangéul&source=bl&ots=QS-HT9Iln&sig=ACfU3U1f4cVIINvzuB7m6lv45gFCIoZb_A&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiHpIP5nOn0AhUqzIUkHRx-CmMQ6AF6BAGLEAM#v=onepage&q=Fernand%20Frangéul&f=false
- LASTER, Arnaud, « Musique et peuple dans les années 1830 » in *Romantisme*, n°9, 1975, p. 77-83.
- LEDENT, David, « L'invention du concert – Une révolution du sens musical », *Appareil* {En ligne}, 1 / 2008, mis en ligne le 09 février 2008, consulté le 30 juillet 2020,
- LEÓN, Argeliers, *Del canto y el tiempo*, La Havane, Editorial Pueblo y educación (Colección música, 1974 (1), 1974.

LEÓN, Argeliers, *Un marco de referencia para el estudio del folklore musical en el Caribe*, brochure publiée par le Centre d'investigation et de développement de la musique cubaine (CIDMUC), La Havane, 1982.

L'ÉTANG, Gerry, « Vini wè kouli-a. Anthropologie d'une chanson créole » in Bernabé J., Confiant R., Bonniol J.-L., *Au visiteur lumineux : des îles créoles aux sociétés plurielles : mélanges offerts à Jean Benoist*, 2000, Petit-Bourg, Ibis Rouge, p. 659-671.

LETERRIER, Sylvie, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du « peuple » au « public », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°19, 1999, p. 8. Consulté sur le site Open Edition en avril 2018. <https://journals.openedition.org/rh19/157?amp%3Bid=157&lang=en>

LINARES, María Teresa, *La música y el pueblo*, Ed. Pueblo y educación, La Havane, 1974 (1), 1979.

LOPEZ, Elysé « L'exotisme et la musique française... un voyage musical », *Bulletin électronique de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, n°50, année 2019. Consulté le 08.02.2022.

https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/LOPEZ-2019-Voyage.pdf

MALONGA, Alpha Noël et KADIMA-NZUJI, Mukala, *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes* (Festival Panafricain de Musiques (FESPAM)), Paris-Brazzaville, Éditions L'Harmattan, 2007.

MANUEL, Roland (dir.), *Histoire de la musique II du XVIII^e à nos jours*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade (16^e volume), Éditions Gallimard, 1963.

MASSIN, Jean et Brigitte (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Éditions Fayard/Messidor-Temps actuels (Collection Les indispensables de la musique), 1985 (1983).

MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Paris, Éditions Fayard (Collection Les indispensables de la musique), 1988 (1977).

MILO, Daniel, « Le musical et le social. Variation sur quatre textes de William Weber (Note critique) », *Annales, économies, sociétés, civilisations*, tome 42, n°1, 1987, p. 27-40.

MOBONDA, Honoré, « Les joutes musicales dominicales de Congo Square ou devoir délibéré de mémoire ? » in Alpha Noël Malonga, Mukala Kadima-Nzuj, *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes* (Festival Panafricain de Musiques (FESPAM)), Paris-Brazzaville, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 117-124.

MOLINA FRANCHOSI, Gabriel, Article sur José White paru le 05.02.2016 sur le site *Granma*, consulté le 27.04.2019. <http://fr.granma.cu/cultura/2016-02-05/lauteur-peu-connu-de-la-bella-cubana>

MONROE, Mina, *American Folk-Song Series, Set 2, Bayou Ballads, 12 Folk-Songs from Louisiana*, New York, Éditions G. Schimer, 1921.

MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis Élie, *De la Danse*, Bodoni, 1801. Library of congress. <https://www.loc.gov/resource/musdi.221.0/?sp=4>, site consulté le 03 juillet 2018.

NEUHAUS, Heinrich, *L'art du piano – Notes d'un professeur*, Traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine, Luynes, Éditions Vande Velde, 1992 (1971).

NONÓ, José, *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte-piano conforme al último que se sigue en París*, Madrid, Éditions Aguado y Cia, 1821.

NORAT SOTO, Pedro, «Eduardo Sánchez de Fuentes: polémicas y paradojas» article publié sur le site de Radio Cadena Habana, le 31 juillet 2021, consulté le 22 août 2021. <https://www.cadenahabana.icrt.cu/iconos/eduardo-sanchez-fuentes-polemicas--paradojas-20180731/>

PETIT, Ethel, *Hacia una propuesta para una identidad cultural martiniquaise: el caso de la Chanson créole*, sous la direction de Grisel Hernández, La Havane, Institut Supérieur de l'Art de la Havane, 2001.

Photographie de Juan Bautista Alfonseca sur Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Juan_Bautista_Alfonseca.png

RADIGUET, Max, « Un bamboula à la Martinique » in *La France Maritime*, revue scientifique et littéraire, p. 334-336. Article présent aux Archives territoriales de la Martinique mais aucun élément sur le numéro de la France Maritime dont il est tiré, étant donné le nombre de pages, il pourrait s'agir d'un recueil de plusieurs numéros de cette revue.

RODRIGUEZ RUIDÍAZ, Armando, *La metodología de los «Complejos Genéricos» y el análisis de la música popular cubana autóctona*, academia.edu, 2017, p. 5. Site consulté le 10 mai 2020. https://www.academia.edu/31616832/La_metodolog%C3%ADa_de_los_Complejos_Gen%C3%A9ricos_y_el_an%C3%A1lisis_de_la_m%C3%BAsica_popular_cubana_aut%C3%B3ctona?auto=download&email_work_card=download-paper

ROSEMAIN, Jacqueline, *La danse aux Antilles – Des rythmes sacrés au zouk*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1990.

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

RUA DE MAURET, Milton «Manuel Gregorio Tavárez: El padre de la danza portorriqueña», article paru le 08 mai 2021 dans le journal culturel portoricain en ligne *El Aldoquín Times*, consulté le 13.11.2021. <https://elaldoquintimes.com/2021/05/08/manuel-gregorio-tavarez-el-padre-de-la-danza-puertorriquena/>

RUBIO NAVARRO, Gabriel María, *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.

SÁNCHEZ DE FUENTES, Eduardo, *Ignacio Cervantes Kawanag: su obra, su vida, su talento creador*, La Havane, Imprenta Molina, 1936.

SANDRONI, Carlos, « Le Tresillo rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 13 | 2001, mis

en ligne le 09 janvier 2012, consulté le 06 septembre 2021.
<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/675>

SEYMOUR, Mary Alice (Octavia HENSEL), *Life and letters of Louis Moreau Gottschalk*, Boston, Oliver Ditson and Company, 1870, Impression à la demande Leopold Classic Library, 2019.

Site de l'éditeur Frémeaux et associés, « L'histoire de la famille Jean-Louis-De Virel » article consacré à la famille de Moune de Rivel sur le consulté le 02 septembre 2021.
https://www.fremeaux.com/index.php?option=com_virtuemart&page=shop.livrets&content_id=8272&product_id=1659&category_id=16

TARUSKIN, Richard, *Music in the Nineteenth Century : The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, 2011.

TOLIVAR ALAS, Ana Cristina, «La música en *La Regenta*». http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-msica-en-la-regenta-0/html/ff7b0a24-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html et <https://www.youtube.com/watch?v=e0u90wOXHck>. Consulté le 17 février 2021.

VEGA TOSCANO, Ana, «Métodos españoles de piano en el siglo XIX» in *Revue Cuadernos de Música Iberoamericana* (vo. 5), Madrid, Institut Complutense des Sciences Musicales (ICCM), 1998 p. 129-145. Article en ligne consulté le 29.08.2021.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61253>

VELA DEL CAMPO, Juan Ángel (dir.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Collection en 8 volumes, Madrid, Fondo de Cultura económica, 2009-2018.

WEBER, Max, *Sociologie la musique – Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Éditions Métailié, 1998.

Rubrique 9 : enregistrements musicaux

*** Alexandre Stellio**

« Serpent maigre », 1990, *Alexandre Stellio et son Orchestre Créole*, France, CBS, 1990.

Biguine de l'orchestre de Stellio <http://www.lameca.org/publications-numeriques/dossiers-et-articles/la-biguine-a-paris/2-stellio-et-lexposition-coloniale-1929-1931/>

*** Charles Hunter**

« Tickled to death » de Charles Hunter, dans Richard Zimmermann, 2013, *Piano Rags*, Suite 102.

*** Fabre Duroseau**

« Haitian Piano with Fabre Duroseau » édité en 1952, aux éditions Folkways Records, New York. https://folkways-media.si.edu/liner_notes/folkways/FW06837.pdf, consulté le 10.02.2021.

- Meringue Soir n°1 de Fabre Duroseau <https://soundcloud.com/user-504585061/fabre-duroseau-soir-no-1-un-meringue>

* **Juan Morel Campos**

« Maldito amor » de Juan Morel Campos dans : Rafael Hernández (dir. Orchestre de salon), année de parution inconnue, *Danzas puertorriqueñas de Juan Morel Campos*, Porto Rico, Marvela.

* **Louis-Moreau Gottschalk**

Michael Lewin, 2000, *Bamboula ! Piano Music of Louis Moreau Gottschalk*, Centaure Records Inc..

- *Bamboula*, op.2
- *La Savane*, op. 3
- *Le Bananier* op. 5

“Le Mancenillier” op. 11 de Louis Moreau Gottschalk, dans Ivan Davis, 1975, *Great Galloping Gottschalk: America’s first superstar*, Londres, London record/Decc.

Forest Glade Polka (Les Follets), Polka brillante, op. 25 de Louis Moreau Gottschalk, 1999 dans Philip Martin, *Gottschalk-Piano music- 4*, Londres, Hyperion Records Ltd.

* **Michel Mauléart Monton**

« Choucouné » interprété par Émérante de Pradines Morse dans Artistes variés, 2015, *Meringue et Konpa (1952-1962)*, Frémeaux héritage.

* **Simon Madera**

« Mis amores » de Simon Madera, dans Pablo Citron, 2020, *Danzas de Puerto Rico- Mis danzas favoritas*, NYC, Golden Records.

* **Divers**

En avant Granadie d’Adelaïde Van Wey, 1950, in All day Singin- Louisiana and Smoky mountain Ballads, Folkways Records.

J.-P. Meunier, Livret du coffret de 3 CD, 2015, *Moune de Rivel, La Grande Dame de la Chanson Créole, L’intégrale chronologique 1949-1962*, Frémeaux & Associés, 2015.

Les musiques des Caraïbes. Tome 1 : Du Vaudou au calypso de Bruno Blum, Bordeaux, Castor music, 2021, disque 1.

Mina Monroe, 1921, *American Folk-Song Series, Set 2, Bayou Ballads, 12 Folk-Songs from Louisiana*, New York, Éditions G. Schimer.

Glossaire

Les différentes définitions proposées ont été trouvées notamment dans les ouvrages et les sites suivants : *Oxford Dictionary of Music* (oxfordmusiconline.org), *Dictionnaire de la Real Academia Española*, musicology.org, Larousse.fr, CNRTL.fr, *Grand Dictionnaire Larousse du XIX^e siècle*, EcuRed.cu, la Collection *Historia de la música español e hispanoamericana*, *Le Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Universalis.fr, *Le Robert-Dictionnaire historique de la langue française*, *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*.

A

Allemande : Danse et pièce de musique qui se développa surtout au XVIII^e siècle. Elle fait partie de la suite de danses. C'est une danse de couples à deux ou quatre temps, qui fut employée dans le théâtre et fut aussi une figure de la contredanse.

Air : 1. Musique destinée à être chantée, on oppose ainsi l'air, dans la chanson, aux paroles. 2. Air instrumental qui peut être destiné à servir d'intermèdes avec des parties dansées.

B

Baile de candil : Ancienne fête ou divertissement où les personnes d'une communauté se rencontraient, le but principal étant de faire des personnes de sexes différents se côtoyer.

Ballade : Chanson à danser et la danse associée. Elle est composée de strophes de même longueur séparées par un refrain ou une ritournelle (trois strophes avec refrain et une demi-strophe appelée *envoi*). Employée durant la période médiévale et jusqu'au XIX^e siècle, elle prend d'une part un caractère populaire imprégné de mélancolie et, d'autre part, elle devient une pièce instrumentale composée par des pianistes tels que Chopin, Liszt et Brahms.

Bamboula : 1. Plus petit tambour d'un ensemble de percussion, appelé aussi *Boula*. 2. Danse des Nègres aux Antilles, confondue avec les danses appelées *kalenda*, *djouba* ou *chica*. Le terme *bamboula* est automatiquement utilisé pour représenter les danses nègres dans les Amériques. On fait état ainsi de la *bamboula* de Congo Square à la Nouvelle-Orléans. De plus, les chroniqueurs européens ou créoles utilisent ce terme dès qu'ils font référence aux danses nègres. 3. Pièce musicale pour piano au XIX^e siècle, très souvent sous-titrée *chanson* ou *danse nègre*.

Bandola : cordophone, instrument dérivé de la guitare et à quatre cordes. On le retrouve notamment au Venezuela et en Colombie.

Bandurria : Cordophone espagnol datant du XV^e siècle qui fait partie de la famille des cistres.

Bangouline : Danse haïtienne du XIX^e siècle.

Bassiers : Très certainement en lien avec le tambour de basque, il s'agit ainsi des interprètes de cet instrument. En effet, en Haïti, ils sont appelés tambouriniers.

Basques : 1. Pans ouverts rapportés au dos de la jaquette masculine, allant de la taille aux genoux. 2. De *baste* (basto), « Couture à long points » et « plis faits à une robe pour la relever ». 3. En musique, très certainement en lien avec le tambour de basque. Dans ce cas, il s'agit de l'instrument qui est appelé en Haïti tambourin.

Bèlè : Musiques et danses de la Martinique, d'antécédents africains, et reproduites par les esclaves. Initialement présentes dans les habitations, elles étaient surtout pratiquées dans les zones rurales jusqu'à la chute de l'industrie sucrière qui provoque dans les années 50-60 le déplacement de populations et leurs pratiques dans les zones urbaines. Le Béké Pierres Dessales évoquait déjà de « bels airs » dans son *Journal* en 1838.

Biguine : La première évocation de ce terme est incluse dans les *Fables* de La Fontaine en créole de François-Achille Marbot en 1869. 1. Genre musical constitué d'un rythme caractéristique que l'on retrouve dans les pratiques des esclaves, en particulier lors des parades du carnaval. On appelle cette forme *biguine vidé*. 2. Genre musical qui s'est développé dans le cadre du salon ; on l'appelle plus précisément *biguine de salon*. Elle se diffuse largement dans les dancings et cabarets durant la première moitié du XX^e siècle dans les Antilles françaises et en Guyane, jusqu'à son apogée, durant la période d'entre-deux guerres, accentuée par le déplacement de musiciens antillais à Paris et les premiers enregistrements de disques.

Boléro : 1. Danse espagnole à trois temps, composée de deux parties qui se répètent et d'un trio. Invention attribuée à Zereto (1780), accompagné de castagnettes, guitare et tambour de basque. 2. Chanson en 2/4 avec des paroles mélancoliques. De rythme lent et dansant, le *boléro* est originaire de Cuba et est très apprécié dans la Caraïbe. Qualifié de genre « trovaresque » (de troubadour), les Cubains considèrent que son instigateur est Pepe Sánchez (1856-1918), originaire de la région de Santiago de Cuba, qui interprétait ses œuvres lors de *peñas*.

Botillería : Maison ou boutique, à la manière d'un café, où l'on faisait ou vendait des boissons froides ou rafraichissements.

Bourrée : Danse populaire française originaire d'Auvergne.

C

Café-concerts : Constitué à la fois d'une salle de concert et d'un estaminet, réunissant dans son enceinte un public qui paie en consommations le plaisir d'entendre des romances, des chansonnettes et des morceaux d'opéra.

Calenda, caleinda, kalenda : Danses africaines parvenues dans la Caraïbe avec l'esclavage. Elles sont présentes dans toutes les anciennes colonies françaises (comme à Haïti, en Guadeloupe, en Louisiane et en Martinique).

Canarie : Danse ancienne originaire des Canaries.

Canción criolla : 1. Chanson qui se caractérise par l'emploi d'airs européens agrémentés de rythmes africains. 2. Ensemble de chansons cubaines sur le rythme d'*habanera* ou *tango*.

Canción cubana : Chanson suivant les paramètres du *lied* dans un premier temps avant d'y adjoindre des éléments propres à Cuba.

Carabinier : Danse haïtienne produite par le mélange du *calenda* avec les pas et figures des contredanses, c'est la première forme de la *méringue*.

Chacha : Idiophone martiniquais, instrument utilisé sous la forme d'un cylindre (actuellement une bombe aérosol) avec des petites graines qui, quand on les secoue, viennent s'entrechoquer sur les parois.

Chachachá : Danse issue du *danzón*, dont le nom provient du frottement des pieds des danseurs pendant son exécution.

Chaconne / chacona : 1. Danse des Métis de l'Amérique centrale. Originaire des Amériques, elle apparaît vers la fin du XVI^e siècle et est amenée en Espagne par les marins. Elle se diffuse dans toute l'Europe. 2. Danse de caractère noble.

Chanson : Composition musicale constituée d'un texte destiné à être chanté. Elle peut être avec ou sans accompagnement (a capella), pour une ou plusieurs voix.

Chanson américaine : Pièce musicale composée de paroles, destinée à être chantée et originaire des Amériques.

Chanson créole : 1. Chanson qui se caractérise par l'emploi d'airs européens agrémentés de rythmes africains. 2. Ensemble des chansons martiniquaises constituées en particulier de la *biguine*, la *valse* et la *mazurka créole*. 3. Pièce instrumentale du XIX^e siècle, prévue pour le piano.

Chanson napolitaine : Chanson populaire originaire de la région de Naples très largement constituée de *sérénades* et de *complaintes*. Celles-ci sont en général interprétées par des voix d'hommes.

Charanga : Orchestre musical constitué d'un piano, flûte, violon, timbales, *güiro*. Par la suite, on y a ajouté plus de violons et des chanteurs.

Cinquillo : Rythme originaire d'Afrique constitué de cinq valeurs.

Clave : Instrument de percussion, originaire de Cuba, composé de deux bâtons que l'on frappe l'un contre l'autre.

Comédie : Pièce de théâtre prévue pour le divertissement.

Conga : Danse populaire cubaine présentant un rythme syncopé et principalement accompagnée par des tambours.

Contredanse : De *country dance*, danse d'origine anglaise du milieu du XVI^e siècle, s'étant diffusée en Hollande et en France où elle évolue vers une autre forme lui donnant un caractère propre. C'est une danse de couples composée de figures. La *contredanse anglaise* se danse en colonne, on parle de *longway*, alors que la française se danse en carré. C'est la forme française qui est présente dans les Antilles françaises et à Cuba, à la suite de l'arrivée des populations de l'ancienne colonie de Saint-Domingue.

Contradanza cubana : Danse de figures qu'exécutent plusieurs couples en même temps. Elle est constituée de quatre figures : *paseo*, *cadena*, *sostenido*, *cedazo*. Les deux formes de *contredanse* ont donné respectivement : en 6/8, la *guajira* et la *clave* ; en 2/4, la *habanera* et le *danzón*.

Cotillon : Danse de figures pour deux couples du XVIII^e siècle ; variante de *contredanse*.

Coterie : Société restreinte de personnes entretenant de très étroites relations fondées sur des intérêts communs. La musique est alors l'une des activités qui y est développée.

Courante : Basse-danse (glissée, non-sautée) à trois temps, proche de la saltarelle et de la gaillarde, la courante apparaît au XVI^e siècle.

Criolla : Chanson et danse populaire cubaine de la seconde moitié du XIX^e siècle, en 6/8.

Cuatro : Guitare à quatre cordes.

D

Danza : Danse cubaine qui provient de la *contredanse* dotée de ses nouvelles caractéristiques créoles, en particulier l'utilisation du *cinquillo*.

Danzón : Danse cubaine de la seconde moitié du XIX^e siècle, que l'on attribue à Miguel Failde, compositeur originaire de Matanzas, mais dont l'origine vient de la *habanera* ou *danza criolla*.

Danzonete : Genre musical de vie éphémère, variante du *son* auquel on intègre des éléments du *son*.

Décima : En poésie, strophe constituée de 10 vers octosyllabiques. À Cuba, la *décima* prend une tournure nationaliste dans le langage esthétique ; c'est donc un format très répandu dans la poésie, mais aussi dans la musique.

E

Études : 1. Pièce musicale destinée à travailler un aspect technique 2. À partir du XIX^e siècle, en particulier avec Chopin, l'*Étude* devient aussi une pièce plus complexe qui peut être interprétée lors de concerts.

F

Fandango : Exemple typique de « canto ida y vuelta », soit chant aller et retour entre les Amériques et l'Europe. Déterminer son origine semble une tâche ardue, certains considérant qu'il est originaire d'Espagne, de la région d'Andalousie. Il est de rythme ternaire et d'allure vive. D'autres considèrent qu'il provient des Amériques. Selon Moreau de Saint-Méry, il s'agit d'une *chica* dont on aurait retiré le symbolisme sexuel. En Espagne, c'est une danse de couple accompagnée par des castagnettes et de la guitare. Il en existe plusieurs variantes en fonction de leur lieu d'origine (murciana, cartagenera, malagueña, entre autres).

Fanfare : Ensemble de cuivres, de percussions et de saxophones prévu pour des cérémonies.

Fantaisie : Pièce instrumentale qui n'est pas soumise à des règles formelles préétablies.

G

Gaguine : Danse haïtienne signalée au début du XIX^e siècle.

Gaillarde : Danse qui apparaît en Lombardie à la fin du XV^e siècle. Danse sautée, vigoureuse sur une mesure ternaire rapide, à cinq pas (en général).

Galop : Au XIX^e siècle, le mot a désigné (1829) une danse hongroise dont le rythme rappelait celui du galop (1835) et l'air sur lequel se faisait cette danse.

Gavotte : Danse à deux temps d'origine paysanne du XVI^e à la fin du XIX^e siècle.

Género chico : *Zarzuela* en un acte, très populaire à la fin du XIX^e siècle.

Gigue : Danse de cour ou de ballet, d'allure rapide, à caractère sautillant, comique, avec frappements vifs du talons et jeu rapide des pointes.

Goguette : Société chantante à Paris, au XIX^e siècle, se produisant dans un cabaret.

Guajira : Genre chanté et dansé populaire cubain, d'origine paysanne, proprement rurale, de la région orientale de l'île.

Guaracha : Danse populaire de couple afro-antillaise. Elle est dérivée de la *tonadilla* (chansonnette populaire espagnole) qui aurait été cubanisée par la *rumba* ; elle faisait partie du théâtre bouffe havanais. Chanson populaire qui l'accompagne, de thème picaresque et satirique (en général politique), elle était accompagnée au début par des *maracas*, des guitares et un *güiro* (instrument à percussion, de la famille des idiophones et constitué d'un racloir que l'on gratte avec une baguette). Par la suite, on y ajouta un *tres* (instrument de type guitare à trois cordes), puis le *cinquillo* (rythme d'origine africaine de valeur irrégulière : division par cinq de temps binaires) y est intégré.

Guinguette : Cabaret populaire (notamment en région parisienne), le plus souvent en plein air, dans la verdure, où l'on peut consommer et/ou danser.

Güiro : Instrument musical populaire dont la caisse de résonance est unealebasse. Il sert à accompagner le *danzón* et la *habanera*.

H

Habanera : Danse et chanson cubaine du XIX^e siècle en 2/4. Issue de la *contradanza*, elle est plus lente et chantée.

Haute-taille : Quadrille de la Martinique dont le nom évoque la tenue portée à l'époque de Joséphine de Beauharnais, l'Impératrice.

J

Jarabe : Mexique, Danse populaire de couple, issue des danses espagnoles comme la jota.

Joropo : Musique et danse populaire vénézuéliennes, de zapateo et diverses figures, qui s'est diffusée dans les pays voisins.

Jeté-battu : Le jeté est un saut exécuté d'une jambe sur l'autre sans déplacer le corps.

Jota : Danse et par extension chanson populaire espagnole de la région d'Aragon, à trois temps, accompagnée de castagnettes. Les pas ressemblent à ceux de la *valse*.

L

Lanciers : Danse parue durant le Second Empire, en provenance d'Angleterre, et formée de cinq figures : le tiroir, les lignes, les moulinets, les lanciers.

Laud : Instrument à corde qui ressemble à la *bandurria*, mais avec une plus grande caisse de résonance et un son moins aigu.

Lied : 1. Courte pièce de musique vocale, de caractère populaire ou savant, chantée sur un texte en langue germanique. 2. Composition musicale essentiellement mélodique.

M

Majo : Durant les XVIII^e et XIX^e siècles, personne des classes populaires de Madrid qui, par son attitude, ses actions et vêtements, défendait la liberté et la beauté.

Mambo : Danzón de rythme nouveau avec des racines africaines qui surgit à Cuba en 1938 et créé par le musicien cubain Orestes López.

Mangulina : Danse folklorique dominicaine pratiquée à l'origine dans la région sud du pays, puis s'étant déplacée dans les villes.

Maracas : Idiophones d'origine amérindienne, constitués de deux petitesalebasses avec des manches et des graines à l'intérieur qui viennent s'entrechoquer sur les parois.

Marche : Musique prévue pour une procession.

Mazurka : Danse originaire de Pologne du XVI^e siècle. Elle se déplace en Europe de l'ouest avec la fuite de plusieurs émigrés. Chopin participa à sa diffusion dans la capitale parisienne.

Mazurka créole ou *Mazouk* : Mazurka de la Martinique composée de deux figures : « piqué » et « la nuit ».

Mélodie : Composition musicale faite sur le texte d'un poème avec accompagnement (le plus souvent au piano).

Menuet : Danse à trois temps en vogue aux XVII^e et XVIII^e siècles qui pourrait avoir pour origine le *branle* de Poitou (théorie actuellement remise en question).

Menuet-congo : 1. Danse combinant les figures du *menuet* avec les pas et tempo de la *contredanse*. Le terme congo n'est pas expliqué, mais on considère que cette danse est originaire des Antilles françaises et serait apparue au XVIII^e siècle. 2. Ancienne musique et danse inspirée de l'ambiance festive de salon typique de la Martinique « coloniale ».

Merengue : Rythme et danse surgis à Saint-Domingue au milieu du XIX^e siècle. À l'origine rural, le *merengue* était un rythme en 2/4, interprété par un cordophone (*tres* ou *cuatro*, c'est-à-dire, un type de guitare à trois ou quatre cordes), un *güiro* et un *tambora*. Vers 1870, le *cuatro* a été substitué par un accordéon, auquel on a ajouté un saxophone et une *marimbula*. C'est ce qu'on appelle un *perico ripiao*.

Méringue : Danse et chant d'origine haïtienne, dérivés du *carabinier*, en mesure binaire, généralement composé de deux parties, de huit à 16 mesures, basé sur le rythme du tambour. Le mot « méringue » pourrait venir de « mouringue » d'origine africaine (bantou). On a aussi pensé à la pâtisserie française « méringue »

Miserere : Musique accompagnant le psaume cinquantième qui commence dans la traduction latine de la Vulgate par *Miserere Mei*.

Musette : Danse pastorale en vogue au XVIII^e siècle, assez lente, à rythme binaire ou ternaire de caractère naïf et doux ; pièce instrumentale de caractère pastoral dérivée de cette danse, comportant une basse persistante, faisant partie ou non d'une suite instrumentale.

N

Nocturne : 1. Au XVIII^e siècle, musique de plein air interprétée par un petit ensemble durant la nuit. 2. Au XIX^e siècle, romance à deux voix exécutée le soir. 3. Morceau de piano de caractère mélancolique et rêveur, évoquant l'atmosphère de la nuit.

O

Opéra : Drame ou tragédie mise en musique.

Opéra-ballet : Forme de spectacle très employé en France entre le XVII^e et le XVIII^e composée de parties chantées et dansées.

Opéra-bouffe : Opéra satirique et léger de la seconde partie du XIX^e.

Opérette/ opereta : Théâtre musical sur un sujet léger de la seconde moitié du XIX^e. Composée de danses, chants et scènes parlées.

Orchestre d'harmonie ou harmonie : Ensemble musical regroupant les familles des bois, des cuivres, des percussions et une contrebasse.

Ouverture : Pièce instrumentale se situant au début d'une œuvre de grande dimension.

P

Passacaille : Danse de cour au XVII^e et XVIII^e siècles, proche de la chaconne, caractérisée par un mouvement à trois temps, avec gestes et mouvements lentement cadencés et par la répétition fréquente d'un thème.

Passe-pied : Danse française ancienne à trois temps, d'origine bretonne, vive, gaie et qui s'apparente au menuet ; pièce instrumentale dans le rythme de cette danse.

Pastourelle : Dans la contredanse française, quatrième figure du quadrille.

Pavane : Danse de cour lente et majestueuse très en vogue dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles.

Peña : Groupe de personnes participant ensemble à des fêtes populaires ou activités diverses.

Polka : Danse de couple originaire de la région de Bohême.

Polka-mazurka : Danse proche de la mazurka musicalement mais dont les mouvements ressemblent plus à la polka.

Polo : Danse qui s'exécute à la mesure du polo (= bâton dans le flamenco).

Polonaise : Danse nationale de Pologne à trois temps.

Punto guajiro : Genre chanté cubain pratiqué par les paysans et d'origine espagnole.

Q

Quadrille : Danse d'origine parisienne du début du XVIII^e siècle. C'est une danse rapide constituée de quatre couples de danseurs effectuant 5 figures.

R

Rédowa/rédova : Danse à trois temps rappelant la *mazurka*, constituée de pas de *polka* et de *valse*.

Retambo ou *Retambico* : Danse présentée comme sexuelle, originaire des Amériques.

Rigaudon ou *rigodon* : Danse populaire probablement originaire du Languedoc, devenue danse de cour sous Louis XIII et ayant connu son apogée sous Louis XIV. Danse de couple disposé en cercle, de mouvement rapide et à 2/4.

Romance : 1. Courte pièce vocale d'un style assez élevé, généralement divisée en couplets et refrains, et portant sur des sujets tendres, mélancoliques 2. Chanson populaire, d'un caractère généralement sentimental, émouvant (jusqu'à l'excès). À noter la différence signalée par le *Dictionnaire de l'Université d'Oxford* entre les romances espagnoles (sens 2) et françaises (sens 1).

Rumba : Genre musical et style de danse cubain d'origine africaine signalées depuis les XVIII^e et XIX^e siècles. Alejo Carpentier considère que les *sarabandes* et *chacottes*, originaires d'Amérique, sont des formes de *rumbas*.

S

Saltarelle : est emprunté (1834) après *saltarella*, donné comme mot italien (1703), à l'italien *saltarello* « danse populaire, rapide et sautillante » (issue des danses bachiques), diminutif de *salto* « saut », de même origine que le mot français.

Saynète : Une *saynète* est un morceau pittoresque de l'opéra-comique espagnol.

Sarabande : Danse de l'Ancien Régime.

Saraos : Réunion nocturne de personnes distinguées pour se divertir avec de la danse ou de la musique.

Scherzo : Emprunt musical (1821) à l'italien *scherzo* « plaisanterie » puis « mouvement vif, plaisant, en musique », déverbal de *scherzare* « plaisanter » qui représente le *longobard skerzon*, de même sens. Le mot est introduit comme terme de musique, désignant un morceau d'un caractère vif et gai, au mouvement rapide, employé aussi comme adverbe (*jouer scherzo*).

Seguidilla : Danse et chant populaires espagnols, d'origine *manchega* (de la Mancha). Danse qui s'exécute sur la métrique prévue dans les *seguidillas*.

Seguidilla-Bolera ou *bolera* : Chant amoureux sérieux (mélancolique, moralisant et sentimental) ou bien cocasse et picaresque (quelquefois avec des nuances érotiques), d'images poétiques raffinées et stéréotypées qui poursuivait la tradition des *letrillas* et épigrammes satiriques du Siècle d'Or espagnol.

Sérénade : 1. Pièce vocale accompagnée par un ou plusieurs instruments. 2. Pièce instrumentale en plusieurs mouvements.

Scottish : Danse prévue pour le bal de salon, mélange de contredanse anglaise avec des pratiques des highlands (montagnes) écossaises. Danse à figures prévues pour les couples.

Son : Genre vocal et instrumental dansant qui constitue une des formes basiques de la musique cubaine.

Sonate : Forme musicale venue d'Italie et répandue en Europe vers la fin du XVII^e siècle, pièce de musique instrumentale composée de plusieurs mouvements de caractères différents, exécutée par un nombre restreint d'instruments.

Songo : Rythme afro-cubain dérivé du son, considéré par certains comme un genre musical, car il permet l'inclusion d'autres styles contemporains non latins comme le jazz et/ou le funk.

Suite de danses : À l'origine, ensemble de danses traditionnelles qui sont interprétées dans la même tonalité. Par la suite, elles évoluent vers un ensemble de pièces instrumentales prévues pour le concert. On distingue ainsi la *suite baroque* de la *suite classique* qui est codifiée avec une même structure autour de l'*allemande*, la *courante*, la *sarabande* et la *gigue*.

Symphonie : Composition musicale complexe (trois ou quatre mouvements) prévue pour un orchestre.

T

Tango-congo : Forme de rumba célèbre à Cuba, à Saint-Martin et en Argentine.

Tambourinier : Joueur de tambourin, instrument constitué d'un cylindre sur lequel est tendu une peau d'animal.

Tango : Danse sociale originaire de la région de Rio de la Plata (Argentine et Uruguay) de la fin du XIX^e siècle.

Tertulia : Réunion de personnes qui se rassemblent habituellement pour converser ou se divertir.

Ti-bwa : Instrument de percussion constitué de deux baguettes que l'on frappe sur un morceau de bambou ou sur le côté du *tambour bèlè*. Rythme associé à cet instrument.

Timba : Genre musical d'origine cubaine avec des rythmes modernes.

Timbre : Mélodie existante dont l'on se sert pour mettre en musique des textes différents.

Tiples : Petite guitare aux sonorités aiguës.

Tirana : Chanson populaire espagnole, d'origine andalouse, de rythme ternaire d'air lent et syncopé. Basé sur un quatrain octosyllabique ou un couplet (fréquemment dans le *romancero*) avec refrain. S'il n'y a pas de refrain, on parle de *tirana coja* (littéralement : boiteuse).

Tonada : Composition métrique pour le chant.

Tonadilla : Petite pièce musicale en vogue à Madrid au XVIII^e siècle. C'est une chanson avec refrain qui finalise les intermèdes et les danses de scène.

Two-step : Danse dérivée de la *polka* qui s'est développée aux États-Unis au XIX^e siècle et qui eut cours jusqu'à l'entre-deux guerres.

Tres : Guitare à trois cordes que l'on trouve à Cuba et en République Dominicaine.

Tresillo : Motif rythmique utilisé dans la musique d'Amérique latine, mais aussi très présent en Afrique sub-saharienne ainsi qu'en Asie et en Indonésie. C'est une forme simplifiée de la habanera.

Trompeuse : La *trumpuso*, danse qui proviendrait de Saint-Gaudens.

Tumba : 1. Tambour africain de la région orientale de Cuba. Danse afro-cubaine de la même région. 2. Genre musical originaire de Bonaire et de Curaçao.

V

Valse : Danse en couple de salon à trois temps : le premier appuyé, les deux autres légers. Son pas de danse tient très certainement son origine du Ländler allemand.

W

Wisk ou Whist : Jeu de cartes d'origine anglaise.

Z

Zamacueca : Danse de cour érotico-festive qui fut censurée pour ses mouvements « osés », née du métissage entre les musiques et danses des gitans, des esclaves originaires d'Angola et des mulâtres qui, entre le XVI^e et le XVII^e siècles, constituaient une grande part de la ville de Lima et de la côte nord du Pérou.

Zambapalo : Danse d'origine africaine présente en Colombie et au Pérou.

Zapateado, zapateo : Danse populaire espagnole d'origine andalouse qui consiste en des claquements de pieds. Danse largement exploitée à Cuba et en Amérique centrale.

Zarzuela : Genre théâtral lyrique espagnol né au XVII^e siècle.

Zouk : Musique originaire des Antilles françaises, née de la fusion de genres caribéens et popularisée par le groupe Kassav dès les années 80.

Index

* Index des mots clés

- Altérité, 31, 46, 47, 134, 263, 276, 282, 295, 308, 310, 318, 308, 330,
Autreté, 297,
Complexe générique, 170, 171, 172, 175, 178, 199, 202, 205, 292
Créolité, 25, 27, 30, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 179, 212, 265, 268, 269, 303,
Créolisation, 15, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 134, 149, 183, 185, 226, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 275, 296, 306, 309, 310, 321, 322, 324, 326, 330, 333, 334,
Hybridation *Voir* Hybridité
Hybride, 28, 31, 37, 45, 47, 201, 300
Hybridité, 29, 32, 37, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 265, 300
Identité créole, 25, 308, 309, 310, 319, 323,
Identité créolisée, 29, 30, 48, 261, 262, 296, 308, 318, 321, 324, 326, 332, 333,
Identité culturelle, 27, 29, 30, 43,44, 46, 47, 48, 261, 262, 275, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 308, 321, 322, 323, 324, 332, 333,
Mêmeté, 297, 308,
Métissage, 25, 28, 29, 30, 35, 39, 41, 42, 43,44, 45, 46, 47, 72, 79, 158, 191, 219, 222, 249, 265, 286, 300,
Passeur de créolité, 30, 269, 270, 333,
Processus de créolisation, 28, 29, 30, 33, 39, 40, 43, 44, 45, 48, 171, 198, 206, 262, 264, 269, 272, 275, 307, 319, 321, 323, 331, 332
Réécriture, 29, 31, 36, 38, 40, 262, 267, 271, 272, 273, 274, 305, 306, 307, 308, 320, 321, 324, 329,
Rhizome, 40, 42, 305, 306, 307, 308, 319, 322, 325, 333, 347, 349, 353,
Trace, 29, 30, 32, 35, 37, 261, 264, 265, 272, 294, 318, 321, 330, 331, 332
Transculturation, 29, 37, 41, 42,43, 44, 45, 46, 48,
Transfert culturel, 27, 29, 30, 35, 46, 75, 80, 109, 118, 173, 233, 269, 321, 323, 334,

* Index des musiciens et autres auteurs

A

Abrantès, Duchesse d', 18,
Albéniz, Pedro, 77, 92,
Alfonseca, Juan Bautista, 140,
Alfonso, Juan de Dios, 137,
Alphons, 156,
Allard, 143,
Anceaux, Ambroise, 279,
Audran, Edmond, **224**,
Aupto, Édouard, 280,
Anckermann, Carlos, 236,

B

Bach, Jean-Sébastien, 55,
Baneux, Émile, 278,
Baumaine, Félix, 278,
Bayard, Otello, 85, 197,
Beaudu, Oscar, 32, 149, 215, 239,
Belloche, Henri, 278,
Bemberg, N., 279,
Berlioz, Hector, 135, 283,
Berthe, 142,
Berroa Ojea, Catalina, 32, 131, 132, 214,
227, 255, 274,
Besnard, Paul, 279,
Bissette, Charles-Auguste Cyrille, 153,
Bizet, Georges, 126, 194,
Blanck, Hubert de, 126, 236,
Blanquière, Paul, 281,
Blondelet, Charles, 278,
Bluhmel, Friedrich, 107,
Boehm, Theobald, 107,
Boëri, Louise, 155, 296,
Bordèse, Stéphan, 279,
Boucher, M., 277,
Bouliard Victor, 281,
Boulin, 151,
Boutet, Marie, 33, 154, 214, 215, 246,
Brancour, René, 279,
Budan, A., 116,
Bueta y Flores, Tomás, 193,
Busatti, 142,

C

Candeille, Pierre, 280,
Capendu, Ernest, 281,
Cavaillé-Coll, Aristide, 112,

Cayol, Arthur, 201,
Cazaneuve, Édouard, 278,
Cellarius, 179, 182, 184, 187, 188,
Cervantes Kawanagh, Ignacio, 32, 77, 109,
130, 131, 185, 188, 214, 227, 228, 236,
270,
Chabanon, Michel Paul Guy de, 84,
Chabat, Pierre, 17,
Chatau, Henri, 281,
Chopin, Frédéric, 135, 164, 187, 188,
Choudens, Antoine, 154,
Choux, Jules, 156, 277,
Christophe, Henri, 209
Clarín, 93,
Clément, Pierre, 277,
Colonge, Lucien, 279,
Constantin, Marc, 156, 277, 278,
Courtois, Paul, 278, 280,
Covarrubias, Francisco, 103,
Crespo y Borbón, José (Creto Gangá), 104,
Croze, Ferdinand de, 279,

D

Daguilh, Euphémie, 207,
Danchin, Louisa, 280, 286, 288,
Danjou, Daniel, 121, 145,
Darvey, Abel, 306,
Debain, Alexandre-François, 108,
Delioux, Charles, 277,
Delormel, Lucien, 281,
Decombes, Achille, 281,
Descourtiz, Michel-Étienne, 31, 32, 34,
81, 125, 162, 214, 216, 255, 274,
Desormes, Louis César, 280, 291, 292,
Desrat, Gustave, 190,
Dessales, Pierre 22, 28, 87, 188,
Diderot, Denis 17,
Dobigny de Ferrière, Hyacinthe (Dobigny-
Derval), 280, 289,
Du Fresne de Virel, Marie-Louise, 32, 147,
148, 153, 154, 215, 229, 230, 274, 281,
Duhem, Émile, 281,
Dupré, Antoine, 196,
Durafour, Émile, 281,
Durand, Charles Alexis Oswald, 128, 245,
255,
Duroseau, Lyncée, 146, 147

Duroseau, Fabre, 147,

E

Endelmann, Jean-Frédéric, 115, 125, 129,
Érard, Stéphane, 108,
Escudier, Léon, 154,
Escudier, Marie, 154,
Estrada, Ulpiano, 193,
Etcheverry, Augustin-Jean-Émile, 294,

F

Facundo de la Viña, 93,
Faílde, Miguel, 132, 140,
Falla, Manuel de, 97,
Féret, G, 305,
Fernández, Francisco, 108,
Figueredo, Pedro, 131,
Filomeno Salcedo, Joséfina, 142,
Filomeno, Miguel, 142,
Flan, Alex, 213, 281,
Flórez, Francisco, 108,
Florn, A.dre, 281,
Fontana, Julian, 110,
Franjeul, Fernand, 33, 35, 84, 115, 127,
215, 231, 245, 273,
Fuchs, Joseph, 291, 292,

G

Gabillaud, Louis, 281,
Gallé, Émile, 279,
Gambogi, Peppe, 277,
Garat, Pierre, 277, 284,
Garbet, Gabriel, 279,
Geffrard, Robert, 32, 215, 231,
Giraudie, Gaston, 280,
Gla-Bertin, 32, 150, 189, 214, 215, 241,
242, 243, 245, 255, 273,
Glissant 17,
Godefroid, Dieudonné-Félix, 157, 278,
282,
Gonzalez Torres de Navarra, José, 96,
Gottschalk, Louis Moreau, 31, 32, 34, 66,
77, 130, 134, 135, 136, 137, 141, 142, 153,
154, 189, 214, 220, 221, 222, 223, 225,
241, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 313,
317,
Gottschalk Peterson, Clara, 226
Gouzien, Armand (Alain de Portecroix),
158, 278,

Granados, Enrique, 77,
Granier de Cassagnac, Bernard Adolphe,
24, 64, 67, 311,
Gros, Adrien, 281,

H

Hearn, Lafcadio, 202, 203, 204, 206, 245,
311,
Henrion, Paul (Alexandre Ferdinand), 157,
214, 281,
Herz, Hendy, 110, 114,
Hippolyte, Ducas, 84,
Hornbostel, Erick Moritz Von, 106,
Husson, Louis, 120,

I

Inzenga, José, 97,
Iradier, Sebastián, 126, 194,
Isambert, 151,

J

Jaquinot, Étienne, 280,
Jeanty, Occide, 32, 33, 84, 127, 128, 189,
196, 197, 215, 240, 246, 273, 314,
Jeanty, Occilius, 84, 127,
Joinneau, Émile, 279,

K

Kaklbrenner, Arthur, 281,
Ketterer, Eugène, 278,

L

Lack, Théodore, 278,
Lacome, Paul, 97,
Lacour, Jean-François, 202,
Lacout, Sophie, 280, 290, 310,
Lagaudrie, Ernest, 280,
Lamiable, 142,
Lapret, Louis, 278,
Laroche, Léon, 282,
Laujon, Alfred de, 65,
Launay, A. J. de, 277, 284,
Lee, Édouard, 280,
Lemercier, Eugène, 279,
Levilloux, Joseph, 89,

Lhérissou, Romain, 196,
Lhuillier, Edmond, 278,
Limagne, Adrien, 281,
Liszt, Franz, 135, 164,
Loyat, 280,
Lyon, Gustave, 107,
Lübeck, Ernest, 110,

M

Madera, Simón, 185,
Maille, Alfred, 155, 280,
Maquis, Gaston, 279,
Marbot, François **15**, 189, 206,
Martin, François, 279,
Mauléart Monton, Michel, 32, 84, 85, 128,
189, 197, 215, 231,
May, Raphaël, 278,
Mendelssohn, Félix, 164,
Ménil, Félicien de, 279,
Mennechet de Barival, Caroline, 223,
Merlín, María de las Mercedes de Santa
Cruz y Montalvo, Comtesse de, 101, 151,
152, 311,
Mesquita, Carlos de, 279,
Métra, Jules Louis Olivier, 157, 170, 281,
Mévrel, Louis, 279,
Millevoje, Charles-Hubert, 223,
Milscent, Jules, 196,
Mongenot ou Mougenot, 71, 115, 143,
Moreau de Saint-Méry, Médéric Louis, 19,
22, 80, 83, 84, 86, 311,
Moreau, Hégésippe, 279,
Morel, Auguste, 277,
Morel Campos, Juan, 139,

N

Nonó, José, 92,
Normand, Albert, 279,
Nuñez-Robres, Lázaro, 96,

O

Offenbach, 150,

P

Palm, Jan Gérard, 140,
Palmer, Charles A., 278,
Paneron, Auguste, 277,
Pedrell, Felipe, 193,
Pardo Bazán, Emilia, 93,

Parizot, Victor, 156, 277,
Parnain ou Pornain, 116, 141, 143,
Péridaud, Louis, 281,
Peronnet, Gustave, 281,
Perrot, Jules, 188,
Petit, Albert, 279, 280, 282,
Pierson, 278,
Placido, 152,
Pleyel, Ignace Joseph, 108,
Ponsard, René, 280,
Pornain ou Parnain, 116, 141, 143,
Potier, Henri, 281,
Prieur Dupperay, Gabriel, 280,
Puig y Alsubide, José, 97,
Puget, Loïsa, 280,

R

Radiguet, Max René, 200,
Reichenstein, Eugène de, 278,
Rimski-Korsakov, Nikolaï, 97,
Rouges, Parfait, 277,
Rousseau, Jean-Jacques, 80, 162,
Roumégoux, 146,
Ruiz, Don J., 66, 141,
Ruiz Espadero, Nicolás, 131,

S

Saclé, Constant, 280,
Sachs, Curt, 106,
Saint-Arles, 205,
Saint-Marceaux, Marguerite de., 75,
Saint-Ours, Pierre, 209,
Saint-Saëns, Camille, 283,
Salavina, 145, 146, 204, 206, 210,
Salcedo, Juan E., 142,
Sánchez de Fuentes, Eduardo, 32, 133,
215, 236, 253, 255, 274,
Sánchez de Fuentes, Fernando, 236,
Saumell Robrero, Manuel, 32, 125, 129,
130, 162, 185, 193, 214, 220, 270
Sax, Adolphe, 107,
Segovia, Don Antonio María, **76**
Schmidt, 116,
Schubert, Franz, 188,
Segalen, Victor, 311,
Semin, Thomas, 116,
Serran, Robert, 151,
Siger, 120,

Sikler, 141,
Stampe, 151,
Strauss, Johann (fils) 188,
Stölzel, Heinrich, 107,
Suffren, 81,

T

Taccoen, Auguste (dit Tac-Coen), 278,
Tavan, Émile, 279,
Tavárez, Manuel Gregorio, 139, 148,
Thys, Pauline, 158, 278,
Thorpe, Henry, 279,
Thuner, Théodore, 281,
Tourman, Eugène, 279,
Tourneau, Eugène, 120, 144,
Touroul, Victor René, 120, 144,
Tourte, Francis, 281,
Tragó y Arana, José, 77,
Trélat, Marie, 62,
Trénitz, Pierre, 166,
Truffier, Jules, 278,

V

Valenzuela, Raimundo, 130,
Vaudry, Adolphe, 280,
Verdi, Giuseppe, 142,
Vestris, Auguste, 166,
Vézinaud, Édouard, 279,
Villermer, Gaston, 291, 292,
Virel, Luce Blanche Fernande de, 146,
147, 148, 149,
Vial de Sabliny, Aly, 278,

W

Wachs, Frédéric, 278, 279
Wachs, Paul, 279,
Wallace, William Vincent, 110,
White Lafitte, José, 77, 130,



Annexe 1. Tableau de classification d'Argeliers León

Chansonnier colonial précoce

Période historique	Musique ibérique arrivée dans la Caraïbe durant la première phase coloniale
Espèces	Romances, Cancioncillas de rondas, villancicos, serranillas, cantares et autres
Pied rythmique	Ternaire
Structure	Chanson courte, les mêmes phrases musicales répétées pour divers paroles, mélodies sans sauts et de registre réduit
Système harmonique	Sens cadentiel très marqué et diaphane
Texte	Alternance avec le refrain. Utilisation de rimes et de vers de mètres réguliers

Chansonnier colonial ternaire caribéen

	Chansonnier antécédent	Chansonnier urbain élaboré
Période historique	XIX ^e siècle	Du XIX ^e au XX ^e
Espèces	Punto (Cuba, île Marguerite) Galerón (Venezuela) Seis (Porto Rico) Guabina (Colombia)	Guajira (Cuba) Criolla (Cuba) Clave (Cuba) Joropo (Venezuela)
Pied rythmique	Ternaire, avec des formules rythmiques en alternance ou superposition	Identique au ternaire antécédent
Ton-Mode	Emploi de gammes modales	Emploi mineur de gammes modales
Structure	Dimensions réduites avec mélodie indépendante du mètre accompagnant. Des répétitions plus ou moins variées	Les éléments musicaux contenus dans le chansonnier antécédent ont servi de base aux espèces suivantes
Système harmonique	Élémentaire, accords simples	
Aspect du timbre	Cordes pulsées	

Chansonnier afroïde

(*Saint-Domingue = République Dominicaine)

	Afroïde antécédent	Afroïde rural	Afroïde urbain
Période historique	Depuis les premières années de la colonie	XVIII ^e au XIX ^e	XIX ^e au XX ^e
Espèces	Musique rituelle : radá, petró et congó (Haïti) ; abakuá (Cuba) ; culte à Changó (Trinidad) ; tumbas francesas	Chants de travail ; plenas et danses de palo (Saint-Domingue*) ; Currulao, cumbia et mejorana (Colombie)	Rumba, conga et clave (Cuba)
Pied rythmique	Ternaire-binaire	Binaire	Binaire

Chansonnier colonial bourgeois

Période historique	XVIII ^e et XIX ^e siècles
Espèces	Quadrilles, lanciers, rigodons, polkas, mazurkas, valse, scottishs, romances
Structure	Binaire

Chansonnier du son

Période historique	XX ^e siècle
Espèces	Tamborito (Panamá), porro (Colombie), sucu-sucu, son, changüi (Cuba), carabiné (Saint-Domingue), merenge (Haïti, Saint-Domingue), plena (Porto Rico)
Pied rythmique	Binaire
Ton-Mode	Alternance solo-chœur
Aspect du timbre	Partie de la sonorité de la corde pulsée. Développement de la composition du timbre par la suite
Texte	Couplets-refrain

Chansonnier créole bourgeois

Période historique	Depuis la fin du XVIII ^e , à travers la vie coloniale et néocoloniale
Espèces	Contradanza, danza, habanera, danzón, danzonete, mambo, chachachá (Cuba), calypso (Jamaïque), bambuco (Colombie), bolero et guaracha (Cuba), beguin {biguine} (Petites Antilles).
Pied rythmique	Binaire
Structure	Binaire

Chansonnier commercial contemporain

Période historique	Depuis vers les années 20 du XX ^e siècle jusqu'à nos jours*
Espèces	Calypso, mambo, chachacha, chanson de protestation

* Note de l'auteur : la date de publication est de 1995. Entretemps, je considère qu'il y a déjà rupture dans les pratiques musicales avec une part importante des nouvelles technologies dans la création musicale (depuis les années 2000). La période de 1920-1990 pourrait ainsi être considérée comme celle des groupes musicaux avec forte implication des instruments acoustiques laissant par la suite la place à une individuation (Star iconique/ DJs) où la période de 1980 à 2000 sert de transition.

Annexe 2. Tableaux comparatifs des huit complexes selon Gómez et Ely

Annexe 2.1. Genres présents dans chacun des complexes et zone géographique

	Zone géographique	Genres
Huayno	Argentine Pérou, Équateur	Baguala, Vidala, yaraví, triste, huayno, sanjuanito, carnavalito
Zamacueca	Argentine, Pérou, Bolivie, Chili	Bailecito, cueca bolivienne, zamacueca ou cueca chilienne, marinera, zamba, resbalosa, triunfo et gato
Punto	Bassin caribéen, territoires d'Amérique latine	Cifra, malambo, zapateo, mejorana, punto, galerón, seis, son mexicain, jarabe et joropo.
Contradanza ternaire et valse	Du Río Grande à la Patagonie, du Pacifique à l'Atlantique	Cielito, pericón, media caña, cuándo, sajuriana, la condición, minué montonero ou federal, mazurka ou ranchera, vals et pasillo.
Contredanza binaire	Presque la totalité des Amériques	Polca, punto guanacasteco, maxixe, contradanza, danza, danzón, mambo et chachachá.
Samba et rumba	Antilles, Brésil et Río de la Plata	Currulao, tamborito, bomba, batuque, rumba, candombe, marcha, conga et samba.
Son	Pays de la Caraïbe insulaire et continentale	Cumbia, paseo ou son vallenato, guaracha, plena, merengue, calypso, son.
Chanson	Tous les pays latino-américains	Vidalita, aguinaldo, gusto ou ranchera, tono, estilo, tonada, milonga, habanera, tango, lundú, embolada, modiña, choro, bambuco, callejeras, guajira, clave, criolla, corrido et bolero.

Annexe 2.2. Caractéristiques de certains complexes propres à la Caraïbe

Ce tableau a été effectué en fonction des diverses informations recueillies sur les complexes et les genres musicaux. Les propositions suivantes ne sont pas exclusives.

	Contradanza ternaire et valse	Contradanza binaire	Samba et rumba	Son caribéen	Chanson
Mesure	3/4, 6/8	2/4, 6/8, 4/4	2/4	2/4	2/4, 6/8
Forme	AA-BB ABA	ABAC ABA	Solo-chœur	Refrain-couplet Solo-chœur	AA-BB, ABA, ABAC...
Harmonie	I-V	Modulations tonalités voisines		Tonalités majeures I-IV-V	I-V, I-IV-V-I,
Timbre	Chant seul, avec accompagnement de piano/guitare	Groupes instrumentaux divers	Les percussions prédominent	Chant avec accompagnement d'instruments avec fonctions spécifiques	Importance du chant et de l'accompagnement
Schémas	Classiques avec rythmes « réguliers »	Rythmes syncopés	Présence culture africaine plus marquée : polyrythmie Syncopes et contretemps	Fortes interactions culturelles entre éléments africaines, hispaniques et dans certains cas, cultures autochtones.	Compositions prévues pour le chant. Relations musique-texte-contenu idéo-esthétique
Couple	Couple séparé interdépendant (avec commandeur) puis indépendants (rondes, chaînes), enfin séparés enlacés.	Carrés puis couple enlacé indépendant	1) Rondes avec solistes ou couples indépendants au centre, 2) marche de rue, « vidé », individus et couples séparés	Couple enlacé	Séparation avec la danse

Annexe 3. Cellules rythmiques présentes dans la musique créole

Cellules rythmiques présentes dans la musique créole

La habanera



Syncope caractéristique



Tresillo



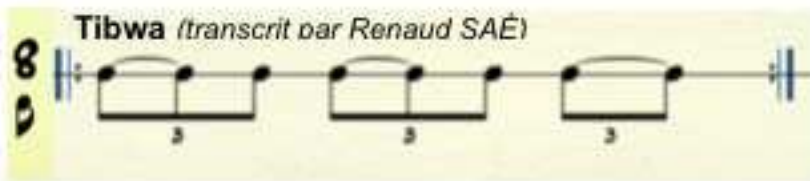
Quintolet



Cinquillo



Tibwa



Annexe 4. Partitions du corpus (tome 2)

PARTITION 1 : *DIALOGUE CREOLE* DE MICHEL-ÉTIENNE DESCOURTILZ

PARTITION 2 : *EL DISIMULO* DE MANUEL SAUMELL

PARTITION 3 : *BAMBOULA* DE LOUIS MOREAU GOTTSCHALK

PARTITION 4 : *LE BANANIER* DE LOUIS MOREAU GOTTSCHALK

PARTITION 5 : *LA SAVANE* DE LOUIS MOREAU GOTTSCHALK

PARTITION 6 : *LE MANCENILLIER* DE LOUIS MOREAU GOTTSCHALK

PARTITION 7 : *LA TRINITARIA* DE CATALINA BERROA

PARTITION 8 : *ALMENDARES* D'IGNACIO CERVANTES

PARTITION 9 : *L'AFRICAIN* DE MARIE-LOUISE DU FRESNE DE VIREL

PARTITION 10 : *LA CASCADE* DE ROBERT GEFFRARD

PARTITION 11 : *CHOUCOUNE* DE MAULEART MONTON

PARTITION 12 : *TÚ* D'EDUARDO SANCHEZ FUENTES

PARTITION 13 : *UN CARNAVAL A LA MARTINIQUE* D'OSCAR BEAUDU

PARTITION 14 : *LES MASQUES* D'OCCIDE JEANTY

PARTITION 15 : *ANTILLES-POLKA* DE GLA-BERTIN

PARTITION 16 : *LA CREOLE* DE FERNAND FRANJEUL

PARTITION 17 : *PAUVRES ET PAUVRES* D'OCCIDE JEANTY

PARTITION 18 : *L'ÉRUPTION DE LA MONTAGNE PELEE* DE MARIE BOUTET

[Résumé]

La musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone du XIX^e siècle (1802-1902) est, dans un premier temps, la reproduction des pratiques européennes, telles qu'elles se sont instituées depuis la fin du XVIII^e siècle. Pourtant, au détour de la relation telle que l'aborde Édouard Glissant, la réécriture a largement participé à l'intégration de nouveaux paramètres considérés au début comme des traces, mais dont l'impact modifiera durablement ces pratiques. Aux ballades, romances et autres musiques européennes, viennent s'ajouter de nouvelles pratiques présentées tout d'abord comme créoles (*ballade créole, contradanza criolla, quadrille créole...*), puis comme propres à un territoire (*méringue, habanera, danza...*). Les acteurs de ce phénomène, groupes dominants et dominés, concernés par cette relation, se nourrissent les uns des autres à travers des transferts culturels. Ils sont donc des acteurs actifs du processus de créolisation étant en train de se consolider. À l'image du rhizome qui se déplace en formant de nouvelles branches, la musique de salon dans la Caraïbe insulaire hispanophone et franco-créolophone au XIX^e siècle est alors une représentation d'une identité culturelle commune créolisée.

Mots-clés : Créolisation, transculturation, identité culturelle, créole, traces, transferts culturels

Resume

Salon music in the Spanish- and French-speaking Caribbean in the 19th century (1802-1902) was initially a reproduction of European practices, as they had been established since the end of the 18th century. However, at the turn of the relationship as approached by Édouard Glissant, the rewriting has largely participated in the integration of new parameters considered at first as traces, but whose impact will durably modify these practices. To the ballads, romances and other European musics, come to be added new practices presented at first as creole (creole ballad, contradanza criolla, creole quadrille...) then as specific to a territory (*méringue, habanera, danza...*). The actors of this phenomenon, dominant and dominated groups, concerned by this relation feed each other through cultural transfers. They are thus active actors of the process of creolization being consolidated. Like a rhizome that moves and forms new branches, salon music in the Spanish- and French-speaking Caribbean in the 19th century is the representation of a common creolized cultural identity.

Keywords: Creolization, transculturation, cultural identity, creole, traces, cultural transfers

Resumen

La música de salón en el Caribe hispano y francófono del siglo XIX (1802-1902) fue, en un principio, una reproducción de las prácticas europeas, tal y como se habían establecido desde finales del siglo XVIII. Sin embargo, en el giro de la relación, tal y como la aborda Édouard Glissant, la reescritura participó en gran medida en la integración de nuevos parámetros considerados al principio como huellas, pero cuyo impacto modificará de forma duradera estas prácticas. A las baladas, romances y otras músicas europeas se sumaron nuevas prácticas presentadas primero como criollas (*balada criolla, contradanza criolla, cuadrilla criollo, etc.*) y luego como específicas de un territorio (*meringue habanera, danza, etc.*). Los actores de este fenómeno, grupos dominantes y dominados, afectados por esta relación se alimentan mutuamente mediante transferencias culturales. Por lo tanto, son actores activos en el proceso de creolización que se está consolidando. Como un rizoma que se desplaza y forma nuevas ramas, la música de salón en el Caribe hispano y francófono del siglo XIX es la representación de una identidad cultural común creolizada.

Keywords: Creolización, transculturación, identidad cultural, criollo, huellas, transferencias culturales



