



HAL
open science

Les sillons du Gwo ka

Océane Chotard

► **To cite this version:**

Océane Chotard. Les sillons du Gwo ka. Musique, musicologie et arts de la scène. 2008. dumas-01081975

HAL Id: dumas-01081975

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01081975v1>

Submitted on 12 Nov 2014

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 François Rabelais
UFR Arts et Sciences Humaines
Master de recherche en musicologie

Les sillons du Gwo ka

par

Océane Chotard



Texte à caractère scientifique de Master 2

Enseignant référent : M. de Lannoy

Année 2007-2008

LES SILLONS DU GWO KA

par

Océane Chotard

Illustration : « Un Léwoz avec Jomimi », photographie de Brigitte Francius illustrant l'article de Thierry Nicolas, « Politique patrimoniale et « patrimonialisation » aux Antilles françaises », in *Techniques et culture*, n°42, décembre 2003 [en ligne], mis en ligne le 6 novembre 2007, consulté le 15 juin 2008. Url : <http://tc.revues.org/document1903.html>.

Sommaire

Les sillons du <i>Gwo ka</i>	8
I. Historiographie et problématique.....	13
I.1. Historiographie.....	13
I.1.1. Les documents inédits.....	15
I.1.2. Les documents édités	15
I.2. Problématique	16
II. Inventaire des sources.....	17
III. Analyse discographique.....	20
III.1. Les interprètes	20
III.2. Les musiciens.....	21
III.3. Les esthétiques musicales	23
III.3.1. Le <i>Gwo ka</i> traditionnel	23
III.3.2. Le <i>Gwo ka</i> évolutif.....	25
III.3.3. Le <i>Gwo ka</i> modèn.....	26
III.3.4. Le <i>Gwo ka</i> pédagogique.....	27
III.3.5. Le <i>ka</i> utilisé en tant que percussion.....	28
III.3.6. La mizik a mas	29
III.3.7. Autres	30
III.4. Le répertoire.....	31
III.5. Les supports.....	33
III.6. La période de publication et d'enregistrement	33
III.7. Les lieux d'enregistrement	33
III.8. Les labels, producteurs et distributeurs	34
III.9. Le minutage.....	35
III.10. Les livrets	35

Bibliographie	42
I. Bibliographie générale	42
II. Bibliographie spécifique.....	48
III. Documents audiovisuels	54
III.1. Emissions radiophoniques.....	54
III.2. Emissions télévisées.....	56
IV. Documents sonores	56
IV.1. Collectes ethnomusicologiques.....	56
IV.2. Discographie.....	57
V. Sitographie	64
Annexe 1 :	65
Annexe 2	67

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Michel de Lannoy, pour son attention et sa disponibilité dans le cadre de mes recherches. Je tiens également à remercier l'ensemble de l'équipe pédagogique du Département de Musique et Musicologie de l'Université François-Rabelais pour la qualité de leurs enseignements et le soutien qu'ils m'apportent.

Les travaux de recherche et d'analyse présentés ici ont nécessité plusieurs investigations en France Métropolitaine ainsi qu'en Guadeloupe. J'ai pu assister au colloque « Ethnomusicologie de la France » (Université Sofia Antipolis, Nice, 15-18 novembre 2006), ainsi qu'au séminaire « Ethnomusicologie de la Caraïbe » (7-13 juillet 2007, Guadeloupe) organisé par : le Conseil Général de la Guadeloupe (Médiathèque Caraïbe Bettino Lara), le Centre de Musiques et de Danses Traditionnelles de la Guadeloupe (CMDT), le Comité d'Animations Sportives et Culturelles (Festival de GwoKa). J'ai également réalisé la table ronde « La production discographique du GwoKa quelle place et quelle fonction ? » (23 janvier 2008, Pointe-à-Pitre - Guadeloupe) organisée par la médiathèque caraïbe de Basse Terre. Ces investigations ont été possibles grâce au soutien financier et la confiance que m'ont accordés la Direction Régionale des Affaires Culturelles (Drac) Guadeloupe ainsi que l'équipe de recherche et d'accueil de doctorants « Lieux et enjeux des modernités musicales » de l'Université François Rabelais de Tours. Je tiens à leur signifier ici ma profonde reconnaissance.

Plusieurs personnes ont contribué à l'élaboration de mes recherches au sein des bibliothèques et instituts, en particulier : Marie Line Dahomay, et Gustav Michaux-Vignes de la Médiathèque Caraïbe à Basse Terre (Lameca), qui m'ont très justement guidée au début de mes recherches et qui restent disponibles malgré la distance ; Bruno Terrien (Bibliothèque Musicale de Touraine), Déborah Loulier (Bibliothèque Municipale de Tours), Monique Calinon, Pascal Cordereix, Catherine Massip (Bibliothèque Nationale de France), Marie-Barbara Le Gonidec (Musée National des Arts et Traditions Populaires), Véronique Ginouves (Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme), Elizabeth Giuliani (Association Française des détenteurs d'Archives Sonores), Charles Quimbert (Association Dastum). Qu'elles en soient toutes ici vivement remerciées.

Ma gratitude va également aux musiciens qui ont bien voulu m'accorder un peu de leur temps en me faisant partager leur passion. Il s'agit tout d'abord du groupe Simen'n Kontra auquel je dois mes premiers pas de danse *Gwo ka* et ainsi mon goût pour cette musique ; Georges Troupé (Ecole de musique Kimbol), Lukuber Séjour, Raymond Gama, Napoléon Magloire, Jacky Jaleme, Claudius Barbin (Gozie aw'), Miguel Combes, Jean-Fred Castry, et Willy Salzedo qui ont accepté de répondre à mes questions.

Enfin, je souhaiterais remercier mes proches et tout particulièrement Rosy Biré, Déborah Loulier, Sonia Joseph, ainsi que ma famille, qui ont participé activement à l'élaboration de ces réflexions.

Avant-propos

Le texte qui suit est le fruit de trois années (2005-2008) de recherches documentaires et de plusieurs approches du terrain ethnomusicologique guadeloupéen. Il s'agit d'un texte à caractère scientifique de fin de Master 2 dont l'objectif est de finaliser par écrit les diverses investigations engagées jusqu'alors. Pour des raisons personnelles liées à l'insertion professionnelle dans le secteur de la documentation, nous n'avons pas envisagé ici de projet de thèse sur ce sujet. Notre souhait s'est donc limité à la volonté de contribuer, par une investigation documentaire approfondie, sans en tirer autre chose que des suggestions d'interprétation, à l'étude du patrimoine musical guadeloupéen, et à la volonté de fournir notamment un outil discographique pour les recherches ultérieures que d'autres voudraient consacrer à ce patrimoine. Nous espérons aussi que cette approche discographique du *Gwo ka* suggérera de nouveaux angles de recherches pour les éventuels projets d'études doctorales concernant cette musique.

Sigles et notation du créole

AFAS : Association Française des Détenteurs d'Archives Sonores

BnF : Bibliothèque nationale de France

BUMIDOM : Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer.

CEFRIM : Centre Eveil Formation Rencontre Information Musique (Ecole de musique Moule, Guadeloupe)

Cf. : Confère

CNRS : Centre National de la Recherche Scientifique

EHESS : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

FAMDT : Fédération des Associations de Musiques et de Danses Traditionnelles

IRMA : centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles

Lameca : La Médiathèque Caraïbe de Basse terre

MNATP : Musée National des Arts et Traditions Populaires

Op.cit. : Opus Citatum

Le créole, langue essentiellement orale, peut être transcrit selon plusieurs codes : alphabet phonétique international, orthographe proche de la langue d'origine du scripteur (français, anglais, espagnol) ou système élaboré par le Groupe d'Etudes et de Recherches en Espace Créolophone (GEREC). Nous avons opté pour une transcription du créole proche de la langue française, notée toujours en italiques. Lorsque cela est possible, certains termes ou expressions sont traduits afin d'éclairer le lecteur sur leur sens général et leur signification.

Les sillons du Gwo ka

Introduction

L'histoire contemporaine est caractérisée par un processus de mondialisation marquée par l'accélération des flux migratoires, l'essor de l'industrie du tourisme, le développement des technologies de communication. Paradoxalement, cela a accru le sentiment d'appartenance à une culture ou une identité plus restreinte que celle de la nation globale. Ainsi, la conscience politique d'appartenance à un peuple nié et le refus d'une culture folklorisée (au sens de « embellie » pour séduire l'autre, et non pas intégrée par les communautés concernées) sont cristallisés dans des éléments d'affirmation identitaire dans laquelle s'est inscrit le mouvement revivaliste des années soixante-dix, en France.¹

Depuis la fin du XX^e siècle, ainsi observe-t-on un regain d'intérêt pour les arts traditionnels et la musique en particulier. D'innombrables collectes ethnologiques et ethnomusicologiques ont vu le jour, ainsi que des festivals, des concerts, et une augmentation de la production de disques de musiques traditionnelles. De plus, des individus plébiscités par des multinationales se rendent compte de l'intérêt suscité par ces musiques. Ils prennent en main la diffusion à très grande échelle de ces musiques, en les arrangeant en studio. Ainsi, est apparue l'étiquette World Music² recouvrant plusieurs catégories de styles confondus et variables selon les pays. La particularité de ces musiques est qu'elles sont souvent le fruit de métissages, d'hybridations, de rencontres inattendues. On observe alors un grand brassage musical : la « pop music » en mal d'inspiration connaît un nouvel essor avec l'apport des musiques traditionnelles tandis que les artistes de musique traditionnelle, quant à eux, cherchent à intégrer leur production dans le marché international de la musique.³ La quête identitaire engagée par le mouvement revivaliste est accentuée par ces différents changements sociologiques. Les instruments de

¹ Cf. Monique Desroches et Ghyslaine Guertin, « Musique, authenticité et valeurs », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol.3, Paris, 2005, pp. 743-755 ; ou encore les ouvrages d'Alan Merriam, *The Anthropology of music*, Evanston Illinois, 1964 ; et *Ethnomusicology of The Flathead Indians*, Chicago, 1967.

² Cf. Les articles de Chérif Khaznadar et de Pierre Bois, Internationale de l'imaginaire nouvelle série n°15, *Les spectacles des autres, questions d'ethnoscénologie II*, 2001.

³ Cf. François Bensignor, « Le phénomène « World Music » analyse et implications », *L'air du temps du romantisme à la World-Music*, Paris, 1993, pp.136-141.

musique ou les genres musicaux traditionnels sont mis en avant de façon symbolique afin de représenter l'identité régionale perdue. Ainsi, de façon similaire nous associons volontiers la Corse à ses polyphonies, la Bretagne aux Bagads, ou encore le Brésil à la samba.

L'île de la Guadeloupe (département français depuis 1946) n'est pas en reste: le revivalisme y a d'autant plus d'impact que la quête identitaire y est exacerbée par l'héritage de la colonisation et de l'esclavage encore douloureux. Les propos de Maurice Jallier illustrent bien cette donnée:

« Au nom du patrimoine, et à la suite des chercheurs, sociologues, anthropologues et intellectuels de tous poils, le peuple antillais s'est mis à la recherche de ses racines. Dans la grande croisade contre le Blanc, il a gommé toute identification avec la France métropolitaine, en un mot avec le colonisateur, en s'habillant, se coiffant à l'africaine, en chantant, dansant, mangeant à l'africaine. Il partit même en masse à la découverte de l'Afrique, après l'unique voyage de Senghor aux Antilles. Mais le vent ayant tourné, la mode également, une certaine déception sans doute s'étant créée à la suite de ce retour aux sources africaines, aujourd'hui ce même peuple en majorité, guidé par de jeunes sociologues, ethnologues, écrivains, toujours de tous poils, revendique son appartenance à une nouvelle race caribéenne. Il revendique son métissage, sa créolité, sans exclure, cela va sans dire, aucune de ses composantes africaine, amérindienne et européenne qui font la valeur, le charme et la richesse de notre culture antillaise. »⁴

Selon nos diverses investigations documentaires et sur le terrain, parmi les musiques guadeloupéennes, le *Gwo ka* semble être un élément symbolique et marqueur privilégié de l'identité culturelle.

« Le *Gwo ka* étant le seul genre musical provenant directement des ancêtres africains esclaves, il est donc le seul représentant de cette identité »⁵.

Le *Gwo ka* fait l'objet aujourd'hui d'un grand intérêt : festivals annuels, séminaires d'ethnomusicologie, missions de collectes, écoles de musiques. De nombreux musiciens s'impliquent également dans une démarche de revalorisation du *Gwo ka*, comme en témoigne leur production discographique.

Pour mieux comprendre les enjeux identitaires de cette pratique musicale, nous devons considérer le contexte historique et culturel dans lequel elle s'inscrit. L'île a connu de nombreux statuts successifs : découverte en 1492 par Christophe Colomb, elle fut d'abord une possession

⁴ Maurice Jallier, et Vivette Jallier-Prudent, *Musique aux Antilles: Zouk à la Mazouk*, Paris, 1999, p.73

⁵ Marie Céline Lafontaine, «Le carnaval de l'autre : à propos d'authenticité en matière de musique guadeloupéenne », *Les temps modernes*, Paris, 1983, p.2127.

espagnole avant de devenir une colonie française en 1635. L'économie de l'île est alors axée sur la culture agricole du café, du manioc, de la canne à sucre et de la banane. L'exploitation de ces plantations est alimentée par le commerce triangulaire dont résulte, sur les plantations, une ségrégation à la fois sociale et raciale avec d'un côté les maîtres, une minorité dominante blanche d'origine européenne, et de l'autre les esclaves, une majorité noire d'origine africaine. Si ce système a pu conditionner naturellement le développement chez les esclaves d'une culture autonome, résultant d'un syncrétisme des cultures d'origines africaines, il prévoyait aussi une certaine mobilité sociale au sein de la population servile et donc l'établissement de contacts culturels étroits de certains esclaves avec leurs maîtres. Musicalement, cela se traduit par l'existence de référents culturels non plus seulement africains mais également européens. Ainsi, se développèrent des systèmes culturels hybrides résultant d'un métissage africain et européen se reflétant dans le paysage sonore guadeloupéen actuel.⁶

L'île est rythmée tout au long de l'année par des manifestations culturelles accompagnées de musique. Il s'agit des veillées de l'avent, communément appelées *chanté-nwel*⁷, durant lesquelles sont chantés des cantiques accompagnés ou non de tambours *ka*. Vient ensuite le carnaval, accompagné par la *mizik a mas* que l'on peut entendre de l'épiphanie jusqu'au Mercredi des Cendres. Certaines manifestations ponctuelles s'accompagnent également de musiques traditionnelles. Il s'agit des *kout'tambou*⁸ et des *balakadri*⁹ rythmés par le quadrille ; les *swaréléwoz*, les *kout'tambou*, les veillées funéraires et le *bénaden* ou le *mayolé*¹⁰ sont accompagnés de musique *Gwo ka*¹¹. La musique des *swaréléwoz* constitue, avec le *balakadri* et les veillées mortuaires, le lieu d'expression le plus populaire (au sens d'opposé à bourgeois et cultivé) des relations sociales centrées autour de la musique et avec lesquelles elles forment un tout.¹²

⁶ Cf. Gustav Michaux-Vignes, « panorama des musiques Guadeloupéennes », article mis en ligne sur le site de Lameca (www.lameca.org).

⁷ « Chanté-noël »

⁸ « Coup de tambour »

⁹ « Bal de quadrille »

¹⁰ Il s'agit d'une lutte dansée frappée d'interdiction par les maîtres et la papauté durant l'esclavage. Cette pratique est assez rare aujourd'hui.

¹¹ *Gwo ka* est un terme générique qui désigne à la fois les musiques, les chants, et les danses pratiqués avec un tambour de la Guadeloupe appelé lui-même *Gwo ka*, ou *ka*.

¹² Pour un panorama détaillé des musiques guadeloupéennes nous nous référons au dossier réalisé

D'autres musiques comme le zouk ou encore la biguine, ont vu le jour récemment. Selon de nombreux acteurs de la scène musicale guadeloupéenne, elles constituent des genres ressentis comme représentatifs de l'identité régionale, bien qu'elles aient en réalité inondées toutes les Antilles.¹³ Les propos de Jacqueline Rosemain concernant la spécificité du zouk illustrent notre propos :

« En 1984, le zouk, né à Paris dans les studios d'enregistrement avec les frères Decimus, Georges et Pierre-Édouard, ainsi que Jacob Devarieux et sa guitare rock, fait irruption dans les îles avec son premier succès: *zouk la se sel medikamen*.[...] en fait le zouk innove et en matière de rythme et par l'utilisation d'instruments nouveaux: il ajoute à la polyrythmie traditionnelle certains rythmes des *sons* cubains et adjoint aux instruments traditionnels de la biguine des cuivres, ainsi que des instruments électriques, des synthétiseurs, des boîtes à rythmes etc. [...] les musiciens soumis aux exigences métronomiques des boîtes à rythmes, abrègent ou allongent les rythmes traditionnels (le zouk réalise la fusion des cinq rythmes typiquement créoles -et de leur variations- avec ceux du gros ka- musique au tambour de la Guadeloupe- et du gros tambour de la Martinique) tout en ayant soin de respecter leurs couleurs rythmiques, ce qui rend ces rythmes traditionnels méconnaissables pour les oreilles non averties. »¹⁴

Nous nous intéresserons ici plus précisément au *Gwo ka*. Ce terme désigne à la fois les musiques, les chants et les danses pratiqués avec un tambour de la Guadeloupe appelé lui-même *Gwo ka* ou *ka*. Pour la clarté du discours le terme *ka* désignera le tambour, et *Gwo ka*, le genre musical et dansé. Le *ka* est un tambour constitué d'un tonneau recouvert à une extrémité d'une peau de cabri, l'autre extrémité restant ouverte. Cette peau est maintenue par un *zoban* (cercle de corde), et tendue par un système de cordage avec des clefs de serrage. Le joueur de *ka* est appelé *tambouyé*. Le *Gwo ka* met en jeu deux sortes de tambours *ka* : le *boula* et le *makè*. Les *tambouyés* sont appelés respectivement *boulayen* et *makè*. Le *boulayen* a un rôle d'accompagnateur : il effectue le même rythme tout au long du morceau. Tandis que le *makè* a un rôle de soliste : il improvise à partir du rythme du *boula* et en interaction avec le *chanté*¹⁵ ou le danseur présents. Les *tambouyés* sont le plus souvent assis à califourchon sur le *ka*. On peut toutefois voir des *makè* jouer assis sur un petit tabouret plaçant le *ka* debout devant eux. Le *Gwo*

par Gustav Michaux-Vignes « Panorama des musiques guadeloupéennes » disponible sur le site de Lameca (www.lameca.org).

¹³ Concernant la biguine, les origines du genre sont encore incertaines mais il n'y a qu'à constater l'engouement des musiciens antillais tels que Robert Mavounzy (qui a produit les premiers enregistrements de biguine) ou encore Alain Jean-Marie, le groupe Malavoi et d'autres pour réaliser à quel point cette musique reflète l'identité culturelle du peuple guadeloupéen.

¹⁴ Jacqueline Rosemain, *La danse aux Antilles des rythmes sacrés au zouk*, Paris, 1990, p.80.

¹⁵ « Chanteur »

ka fait également appel à des percussions qui soutiennent la rythmique : il s'agit des calebasses, des frappements de mains, du *ti-bwa*¹⁶, du *siyak*¹⁷, des *bwa*¹⁸ etc. Concernant les rythmes pratiqués sur les *ka*, « l'usage s'est établi, avec l'avènement du débat sur la musique guadeloupéenne de se fixer sur l'existence dans le *Gwo ka* de sept rythmes traditionnels »¹⁹ Il s'agit du *graj*, *kaladja*, *léwoz*, *mendé*, *padjanbel*, *tumblak* et *woulé*.²⁰ Le *Gwo ka* se pratique traditionnellement à des moments assez précis : *swaréléwoz*, veillées mortuaires²¹, *kout'mizik* (ou *kout'tambou*), chant de travail. Il s'agit généralement d'un rassemblement autour des tambours *ka* (plusieurs *boula* et un *makè*), avec un *chantè* indiquant le déroulement musical. La foule rassemblée autour des *tambouyés* et du *chantè* participe à la musique (*répondès*) en entonnant un refrain. Les danseurs prennent place chacun leur tour devant les *tambouyés*.²²

D'abord élément de rassemblement (de 1635 à 1848), le *Gwo ka* est devenu, après l'abolition de l'esclavage, un élément du passé que l'on cherche à oublier (de 1848 à 1930), pour être remis au goût du jour au sein de la quête identitaire et du mouvement revivaliste (de 1930 à aujourd'hui)²³. Comme de nombreuses pratiques musicales traditionnelles, le *Gwo ka* a subi de nombreux changements liés aux mutations sociales du siècle dernier. En effet, le principe de transmission orale du savoir musical, prégnant dans le système agricole en Guadeloupe, s'est vu compromis par les aspects envahissants du capitalisme industriel et du système éducatif européen. Historiquement, la pratique du *Gwo ka* est liée à la culture de la canne à sucre et des travaux agricoles en général. Cette pratique musicale a été fragilisée d'une part, par l'industrialisation du système agricole. La disparition des chants de travail (dans lesquels

¹⁶ Morceau de bambou percuté

¹⁷ Morceau de bambou strié et raclé avec une fine baguette

¹⁸ Clave

¹⁹ Marie-Céline Lafontaine, « le carnaval de l'autre : à propos d'authenticité en matière de musique guadeloupéenne », *Les temps modernes*, Paris, 1983, p. 2158.

²⁰ Pour une description détaillée des sept rythmes, se référer au dossier en ligne de Lameca (www.lameca.org).

²¹ Lors des veillées funéraires, le tambour *ka* est remplacé par le *boulagèl* : sorte de joute vocale sous forme d'onomatopées sur le rythme *tumblak*.

²² Cette présentation du *Gwo ka* est une description globale de la musique mise en œuvre. Le dossier en ligne de Lameca (op.cit.) nous en donne un aperçu plus détaillé.

²³ La première période relate la colonisation française et l'esclavage, la deuxième période correspond à la libération des esclaves, et la dernière illustre les esthétiques identitaires de la Négritude (Aimé Césaire), de l'Antillanité (Edouard Glissant), et de la Créolité (Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant). Pour chacune de ces périodes le *Gwo ka* est pratiqué différemment en fonction du contexte social.

pouvaient s'entendre la musique *Gwo ka*) lors du passage d'une société de plantation en société moderne²⁴ en est un exemple. Et, d'autre part, le système éducatif européen imposé par la colonisation a privilégié la transmission écrite des savoirs²⁵. Le passage de la transmission orale à la transmission écrite connaît quelques lacunes. Cependant, le *Gwo ka* s'est adapté à son environnement social et géographique, et sa pratique encore courante dans la société guadeloupéenne²⁶ l'atteste.

I. Historiographie et problématique

I.1. Historiographie

Notre bibliographie présente une ouverture pluridisciplinaire faisant appel à l'ethnomusicologie mais aussi à l'ethnologie, à l'anthropologie, et à la sociologie. Cette approche pluridisciplinaire est nécessaire pour comprendre les fonctions sociales de cette musique, mais aussi les représentations identitaires qui en découlent, ainsi que le contexte historique dans lequel elle s'inscrit.

S'agissant d'une pratique musicale traditionnelle faisant l'objet d'un regain d'intérêt, de nombreuses études ont été menées sur le *Gwo ka* afin d'en connaître les origines et d'en révéler l'importance dans la société guadeloupéenne en pleine quête d'identité. Ces études portées sur le *Gwo ka* et les musiques traditionnelles guadeloupéennes en général, ont largement exploité les différentes sources écrites témoignant de cette pratique. Cependant, les discographies des sources sonores illustrant ces différentes études sont, en général, succinctes et peu représentatives de l'abondance des sources disponibles.

C'est pour remédier à ce manque que nous avons engagé cette étude, et que nous y avons donné la priorité à la discographie.

On distingue deux catégories de sources sonores : les enregistrements sonores inédits d'une

²⁴ Cette constatation est faite par Diana Rey-Hulman (*Les voies du patrimoine: pour que vive notre culture Guadeloupe*, Paris, 1990, p.35) alors que les propos de Maguy Pichonnet-Andral et Claudie Marcel-Dubois en témoignent (notice du disque *La musique de la côte sous le vent*, 1984).

²⁵ « *La colonisation de l'île de la Guadeloupe a engendré un processus de déculturation puis d'acculturation qui sont les corollaires de toutes colonisations et ce, non sans impact sur les pratiques traditionnelles.* » Cf. Jacqueline Rosemain, « L'influence de l'Eglise sur les danses des esclaves à la Martinique et à la Guadeloupe XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècles », in *Les musiques guadeloupéennes*, Paris, 1988, p.55.

²⁶ Localement, mais aussi en métropole. Cf. Frédéric Négrit, *Musique et immigration dans la société antillaise en France Métropolitaine de 1960 à nos jours*, Paris, 2004.

part et, d'autre part, les enregistrements sonores édités.

I.1.1. Les documents inédits

Tous les enregistrements sonores non publiés constituent, en tant que tels, des sources sonores inédites. Il s'agit des produits des collectes ethnomusicologiques menées par les institutions patrimoniales, mais aussi de celles menées spontanément par des personnes privées passionnées. En ce qui concerne le *Gwo ka*, les sources sonores inédites se composent principalement de la collecte menée par Alan Lomax dans les Caraïbes en 1962²⁷ et dont les enregistrements ont été remis à Lameca en juillet 2007. Une autre collecte a été entreprise par Aline Petit en 1973 et remise au M.N.A.T.P. Enfin, des missions du CNRS-ATP ont été menées à trois reprises: en 1979-1980, 1982-1983, et en 1984²⁸. Une mission de collecte des traditions musicales et dansées de la Guadeloupe est également entreprise depuis 2005 par Lameca. Les collectes menées spontanément par des particuliers sont difficilement accessibles. Leur recensement en est d'autant plus compliqué. Cependant, nous pouvons signaler notamment la collection de Monsieur Alain Jean (collectionneur de disque et vidéaste) qui enregistre et filme les musiciens guadeloupéens depuis une vingtaine d'années.

I.1.2. Les documents édités

On distingue ici les documents édités par les institutions (les éditions des collectes présentées précédemment), et l'édition phonographique commerciale. On trouvera une discographie reprenant l'ensemble de ces documents, page 57.

Nous avons privilégié l'étude des sources sonores éditées car elles sont, dans notre cas, plus nombreuses et représentent un panel chronologique assez large comparé aux documents sonores inédits.

²⁷ Cette collecte concerne La Guadeloupe, la Martinique, La Dominique, et Saint Barthélemy. Elle a fait l'objet d'une publication sous le label Rounder Records (Cf. Collectes ethnomusicologiques p.51)

²⁸ Les collectes menées par Maguy Pichonnet-Andral, et Claudie Marcel-Dubois, ont fait l'objet d'une édition phonographique reprenant en partie les enregistrements effectués. (Cf. Collectes ethnomusicologiques Op.Cit.)

I.2. Problématique

Le *Gwo ka* est une pratique musicale issue de la société esclavagiste du XVII^e siècle ayant pour fonction le rassemblement des travailleurs agricoles et plus généralement des populations des zones rurales. Les mutations sociales qui ont fait passer le système colonial esclavagiste à la départementalisation française se sont accompagnées d'une évolution industrielle qui a transformé beaucoup les travaux agricoles et le mode de vie en général. Nous nous interrogeons sur la permanence et le devenir de la musique *Gwo ka* liée au mode de vie communautaire de la société de plantation. Comment ces pratiques musicales traditionnelles s'adaptent-elles et survivent-elles aux défis de la modernité ?

L'édition phonographique est un des éléments de la modernité marquant le paysage sonore dès la fin du XIX^e siècle. Nous nous appliquerons ici à comprendre les enjeux de la commercialisation de la musique traditionnelle *Gwo ka* par l'édition phonographique. Comment passe-t-on d'un genre musical traditionnel à l'édition phonographique commercialisée? Nous nous appliquerons ici à analyser la production phonographique du *Gwo ka*. S'agissant d'une musique de danse ayant fonction de rassemblement et de divertissement (avec une forte connotation identitaire), on serait tenté de considérer l'enregistrement sonore édité comme un nouveau produit culturel n'ayant d'autre fonction que de fixer la pratique pour conserver un patrimoine culturel menacé semble-t-il par la mondialisation. Cependant, cette entreprise de conservation engendre tout autant son propre contraire, par l'accroissement de la demande du public que produisent eux-mêmes ces enregistrements. Car cet accroissement de la demande engendre également une mutation de la réception de cette musique, non plus seulement localement et dans des circonstances particulières des *swaréléwoz* et autres *kout'tambou*, mais aussi un besoin d'écoute identitaire.

Comment l'avènement de l'édition phonographique du *Gwo ka* s'articule-t-il avec les pratiques traditionnelles encore partiellement vivantes ? Y a-t-il une musique enregistrée d'une part et une musique « vivante » d'autre part ? Quel rapport unit ces deux formes de pratique et d'écoute ? Quelles influences ont-elles l'une sur l'autre? Laquelle se nourrit de l'autre? La production sonore issue de l'édition phonographique est-elle une continuité, ou au contraire une transformation de la musique *Gwo ka* des *swaréléwoz* et autres *kout'tambou*? Ou bien, en est-elle, d'un certain point de vue le signe précurseur d'une raréfaction prochaine des pratiques

traditionnelles ?

Nous avons envisagé l'étude des documents sonores édités car ils reflètent selon nous la démarche des musiciens eux-mêmes. En effet, ces documents se différencient des sources inédites par l'initiateur du projet : le choix d'un producteur (édition phonographique) et celui d'un ethnomusicologue (enregistrements inédits ou édition institutionnelle) diffèrent d'un point de vue culturel. Nous mettons en évidence, par l'étude de l'édition phonographique, le reflet d'une démarche culturelle propre à la Guadeloupe puisqu'il s'agit d'une production locale.

Dans un premier temps, nous effectuerons cet inventaire des sources sonores éditées en présentant une discographie du *Gwo ka*. Nous établirons ensuite une base de données des informations recueillies sur ces documents. Puis, nous présenterons quelques points d'analyse avant de conclure sur les enjeux de l'édition phonographique du *Gwo ka* et sur les perspectives de recherches engendrées par notre analyse.

II. Inventaire des sources

Nous avons entrepris de considérer l'enregistrement sonore édité comme un corpus de sources à analyser. Dans un premier temps, il s'agit d'établir une discographie du *Gwo ka*. Une discographie est une nomenclature détaillée d'enregistrements sonores ainsi que les travaux de recherche et les méthodes employées pour l'établir. Le terme englobe aujourd'hui la nomenclature des enregistrements sur cylindres, disques compacts, rubans magnétiques et autres systèmes de fixation matérielle du son en plus des disques de vinyle. Par définition, toute liste annotée de disques constitue une discographie, quels que soient la nature des commentaires et le principe directeur ou thème sous-jacent à l'origine de la compilation. Le détail et la présentation d'une discographie ont tendance à varier selon le genre de musique traité. Elle est conçue en fonction de l'envergure du sujet et des limites de l'information disponible.

Dans notre cas, le thème unificateur de la discographie est le *Gwo ka*²⁹ : un genre musical complexe et ayant des formes de pratiques diverses. En effet, le *Gwo ka* peut se développer sous différentes orchestrations : un *makè*, plusieurs *boula*, des percussions de types *chachas*, *siyac*, *ti bois*, ainsi qu'un chanteur, et éventuellement un ou plusieurs danseurs lors des *swaréléwoz*. La même orchestration se retrouve en général lors des *kout'tambou*. Cependant, il n'y a pas toujours

²⁹ Pour une définition du *Gwo ka*, se référer à la note de bas de page ¹¹ (p.10)

de tambours *ka* lors des veillées funéraires, ceux-ci sont remplacés par le *boulagèl*. De plus, nous avons pu distinguer de nouvelles pratiques musicales mettant en évidence un des sept rythmes du *Gwo ka*, ou utilisant un tambour *ka*, et intégrant de nouveaux instruments. En face de cette diversité musicale, et pour les besoins du recensement discographique, on a entrepris de définir des critères de sélection de façon arbitraire afin d'exclure de l'analyse les musiques autres que le *Gwo ka* tout en considérant la production discographique du *Gwo ka* dans sa globalité et non seulement dans sa forme traditionnelle. Les enregistrements pris en compte dans la discographie mettent en jeu au moins l'un ou l'autre des trois éléments suivants :

- un tambour *ka* : rappelons qu'il s'agit d'un tambour constitué d'un tonneau recouvert à une extrémité par une peau de cabri, l'autre extrémité restant ouverte. Cette peau est maintenue par un *zoban*³⁰, et tendue par un système de cordage muni de clefs de serrage. Le *Gwo ka* met en jeu deux sortes de tambours *ka* : le *boula* et le *makè* (marqueur). Les *tambouyés* (joueurs de tambours) sont appelés respectivement *boulayen* et *makè*. Le *boulayen* a un rôle d'accompagnateur : il exécute le même rythme tout au long du morceau. Le *makè*, quant à lui, a un rôle de soliste : il improvise à partir du rythme du *boula* et en interaction avec le *chantè* (chanteur) ou le danseur présent.
- un « rythme *Gwo ka* » :
« L'usage s'est établi, avec l'avènement du débat sur la musique guadeloupéenne, de se fixer sur l'existence dans le *Gwo ka* de sept rythmes traditionnels »³¹.

Ces rythmes sont : *graj*, *kaladja*, *léwoz*, *mendé*, *padjanbel*, *tumblak* et *woulé*.³² Pour éviter le caractère abusivement « ontologique » et sans appel de cette description, nous avons pris en compte dans l'analyse non seulement les sept rythmes énoncés plus haut, mais également ceux revendiqués comme « rythme *Gwo ka* » sur les notices des disques.

- un *boulagèl* : On appelle ainsi le *Gwo ka* joué lors des veillées funéraires et réalisé par un jeu d'onomatopées vocales, en substitution aux tambours *ka*, sur le rythme *tumblak*.

Dans un premier temps, nous avons orienté nos investigations vers la production

³⁰ Le *zoban* est un cercle de corde.

³¹ Marie Céline Lafontaine, « le carnaval de l'autre : à propos d'authenticité en matière de musique guadeloupéenne », in *Les temps modernes*, 1983, p. 2158.

³² Pour une description détaillée des sept rythmes, se référer au dossier en ligne de la médiathèque Caraïbe : www.lameca.org.

phonographique guadeloupéenne (production comprenant à la fois le zouk, la biguine, le quadrille, la *mizik a mas*, les *chanté-nwel*, et le *Gwo ka*) en accentuant nos recherches sur la musique traditionnelle *Gwo ka*. Pour ce faire nous nous sommes aidés des discographies succinctes illustrant les documents écrits concernant le *Gwo ka* (Cf. bibliographie p.42), ainsi que le catalogue de la BnF. Nos diverses investigations auprès des musiciens guadeloupéens, ainsi que dans les centres de ressources audiovisuelles en Guadeloupe et en métropole nous ont permis de compléter le premier catalogue envisagé.

Ensuite, nous avons sélectionné parmi ces enregistrements ceux qui répondaient aux critères précédemment définis. D'après ces investigations nous avons obtenu une discographie contenant 259 références. (Cf. Discographie, p.57).

Cette discographie est un premier recensement des sources existantes. Les critères de sélection puis l'analyse de ces sources nécessitent une écoute et donc une consultation des documents. Et, s'agissant de documents sonores édités, la localisation et la disponibilité de ces sources sont des éléments à prendre en compte. Ces documents sont édités en France pour la plupart. Nous pensons donc que par le biais du dépôt légal, les collections de la Bibliothèque nationale de France seraient les plus représentatives. Cependant, à la différence des documents écrits, les documents sonores édités en France ne font l'objet d'une obligation de dépôt légal à la BnF que depuis 1964. L'édition phonographique s'est développée aux Antilles dès le début des années soixante, la BnF possède donc une collection lacunaire de quelques années. De plus, l'éloignement géographique de l'île de la Guadeloupe semble poser certains problèmes de dépôt des documents par les éditeurs, les collections de la BnF ne sont donc pas exhaustives de 1964 à aujourd'hui. C'est pourquoi nous avons complété le catalogue de la BnF par celui d'autres médiathèques: il s'agit de la Médiathèque Musicale de Paris³³, la médiathèque caraïbe de Basse Terre³⁴ (Guadeloupe), la médiathèque du Moule³⁵ (Guadeloupe). Nous avons également prospecté auprès des musiciens eux-mêmes. Notre ambition d'exhaustivité s'est vue compromise par la complexité du recensement des documents (due à l'éloignement géographique de l'île et à la commercialisation de ces documents) et au temps imparti pour ce projet de recherche. Loin

³³ Forum des Halles 8, porte Saint Eustache, Paris.

³⁴ 54 rue Amédée Fengarol, BP 464, 97109 Basse-Terre Cedex (Guadeloupe); <http://www.lameca.org/> (consulté le 10 juin 2008)

³⁵ 48 rue Saint-Jean, 97160 Le Moule (Guadeloupe).

d'être exhaustive, cette investigation discographique se révèle cependant un outil intéressant pour une première analyse. En définitive, nous avons analysé une centaine de documents sonores sur les quelques deux cents références recensées.³⁶

III. Analyse discographique

Notre analyse discographique porte sur les données écrites (notices, jaquettes) mais également sur les contenus sonores des documents. Nous avons constitué une base de données reprenant les éléments à analyser pour chaque document. Les données écrites sont réparties entre les champs suivants: les interprètes, les instruments, le lieu et la date d'enregistrement, la date de publication, les titres, le minutage, les indications portées sur le livret, le label, la production, la distribution, le support. Concernant les contenus sonores, nous avons assumé le fait que la réception de la musique par un auditeur –fût-il le chercheur lui-même- pouvait entrer en compte dans la description de la musique. De ce fait, nous avons commenté la musique entendue en évoquant les aspects particuliers (chanteur seul, pas de *ka*, alternance *chant*/*réponds* etc.) ou encore l'esthétique musicale (*Gwo ka* traditionnel, *Gwo ka modèn*, *Gwo ka* évolutif, *ka* percussion, *Gwo ka* pédagogique etc.) dans un champ de commentaire.

Notre base de données discographique contient à ce jour les informations relevant de 109 documents sonores publiés entre 1977 et 2007 bien qu'ils aient été enregistrés entre 1963 et 2006. Ces albums sont enregistrés sous les noms de 68 interprètes ou groupes différents. Ils font entendre environ 1000 musiciens, jouant de 166 instruments différents. Le répertoire entendu englobe 994 titres musicaux et les supports utilisés varient, selon les périodes, du vinyle, à la cassette, puis au disque compact.

Nous avons repéré dix axes d'analyse que nous présentons ci-dessous :

III.1. Les interprètes

Parmi les soixante-huit interprètes, Yvon Anzala et Ti Céleste se démarquent dans leur production: Yvon Anzala a enregistré six albums, et Ti Céleste neuf. La production des autres artistes varie de deux à quatre albums. Il semble que ces deux interprètes aient été « sous la coupe » du producteur Henri Debs dès leur début. La forte influence et les moyens déployés par Henri Debs sont à prendre en compte, ainsi que la relation privilégiée qui a uni un producteur à

³⁶ Ces documents sont mentionnés comme étant « consultés » dans la discographie p.52

« ses » artistes. S'agissant de produits commerciaux pour le producteur, les artistes mis en avant sont le reflet de son goût personnel et de ses moyens. Selon les propos des musiciens et acteurs culturels du milieu du *Gwo ka*, d'autres producteurs comme Raymond Célini ou Marcel Mavounzy³⁷ ont occupé une place importante dans le marché guadeloupéen de l'industrie du disque. Ils ont été les premiers avec Henri Debs à produire des disques de *Gwo ka*. Une enquête auprès des producteurs permettrait de définir les rapports qu'ils entretiennent avec les artistes qu'ils produisent. Cela permettrait également d'envisager la popularité de ces artistes et les moyens dont ils bénéficient pour enregistrer. Malheureusement, nous n'avons pas pu rencontrer de producteurs faute de temps et de contact concluant.

III.2. Les musiciens

De nombreux musiciens participent à ces enregistrements. Certaines associations de musiciens semblent se démarquer, de même qu'ils semblent pratiquer, suivant les cas, un ou plusieurs instruments. La polyvalence de ces musiciens, ou au contraire leurs préférences pour tel ou tel instrument, ainsi que les liens qui les unissent sont, selon nous, des éléments caractérisant la musique obtenue. Lors de notre³⁸ entretien avec Napoléon Magloire³⁸, il a mentionné le fait qu'il se faisait accompagner par « ses » *tambouyès* lors des *swaréléwoz*. De plus, d'autres informateurs lors des *swaréléwoz* auxquelles nous avons participé nous ont indiqué des associations reconnues de *boulayen* et *makè*. Une analyse précise des musiciens recensés dans notre base de données discographique permettrait une meilleure connaissance historique de ces diverses associations de musiciens.

D'autre part, il s'agit ici d'une pratique enregistrée du *Gwo ka*. Ces musiciens pratiquent-ils autant cette musique en studio que lors des *kout'tambou*, *swaréléwoz*, *mayolè*, ou encore des veillées funéraires ? Une enquête auprès des musiciens eux-mêmes devra être envisagée afin de comprendre le rapport qu'ils entretiennent avec les studios d'enregistrement. Cela peut également nous éclairer sur le rapport entre la pratique « vivante » et la fixation sur un support de cette musique : s'agit-il de la même musique aux yeux des musiciens ?

³⁷ Marcel Mavounzy (1919-2005), joueur de banjo et producteur guadeloupéen, il est aussi l'auteur de *Cinquante ans de musique et de culture en Guadeloupe*, 2002.

³⁸ Nous avons pu participer à la collecte menée par Marie Line Dahomay auprès du chanteur Napoléon Magloire dit « Napo », pour la mission de collecte des traditions musicales et dansées de la Guadeloupe en juillet 2006.

III.3. Les esthétiques musicales

Lors de l'écoute des documents, nous avons distingué différentes esthétiques musicales : d'une part celles relevant du *Gwo ka* (*Gwo ka* traditionnel, *Gwo ka* évolutif, *Gwo ka modèn*, *Gwo ka* pédagogique, *ka* en tant que percussion, *mizik a mas*), et d'autre part celles relevant d'autres musiques. Les termes « traditionnel », « évolutif », « moden » et « pédagogique » sont choisis d'après les musiques entendues (par exemple, nous avons regroupé les titres ayant un « caractère traditionnel », ou encore ceux où le *ka* n'était pas prépondérant etc.), mais aussi selon les termes employés par les musiciens eux-mêmes (ex. *moden* : désigne la musique de Gérard Lockel et ses successeurs ; « évolutif » : pour la musique du groupe K'koustik etc.). Nous présenterons ci-dessous ces différentes esthétiques :

III.3.1. Le *Gwo ka* traditionnel

Le *Gwo ka* traditionnel se caractérise par une alternance *chantè/répondès*³⁹, un rythme de base joué par les tambours *boula*, une improvisation du tambour *makè*, des percussions (*ti bwa*, *siyac*,alebasse, battement de mains). Le modèle qui sert de structure musicale est l'intonation par le *chantè* d'une mélodie indiquant aux *tambouyès* quel rythme va être joué, puis il appelle les *répondès* et les *tambouyès* à le suivre. La suite s'organise en une alternance *chantè/répondès*: le *chantè* en improvisation sur un thème mélodique et littéraire, les *répondès* entonnent une sorte de refrain (plus ou moins long) de façon régulière selon le principe de la forme rondo (alternance couplet/refrain: les couplets seraient réalisés par le *chantè*, les refrains par les *répondès*). Nous avons repéré la place laissée par le *chantè* et les *répondès* au *makè* au milieu de ces titres. Le *makè* réalise alors une improvisation rythmique plus libre⁴⁰. L'organisation générale est déterminée par le *chantè*: c'est lui qui indique les interventions des différents instrumentistes (entrées des *répondès*, solo du *makè*), il annonce également la coda. L'instrumentation de ce style musical peut être enrichie par d'autres instruments, mais la structure musicale et le rôle du *chantè* sont les éléments fondamentaux caractérisant le *Gwo ka* traditionnel. Nous représentons les musiciens et leurs fonctions selon ce schéma:

³⁹ Il s'agit de l'alternance soliste (*chantè*), chœur (*répondès*).

⁴⁰ Nous rappelons que le rôle du *makè* est de « ponctuer » les phrases du *chantè*, ou de marquer les pas du danseur. S'agissant d'enregistrements sonores la danse n'est pas représentée ici, cependant nous pensons que ce moment d'improvisation du *makè* correspond à l'entrée du danseur (et donc au marquage de ses pas) que nous avons observé lors des *kout'tambou* ou des *swaréléwoz*.

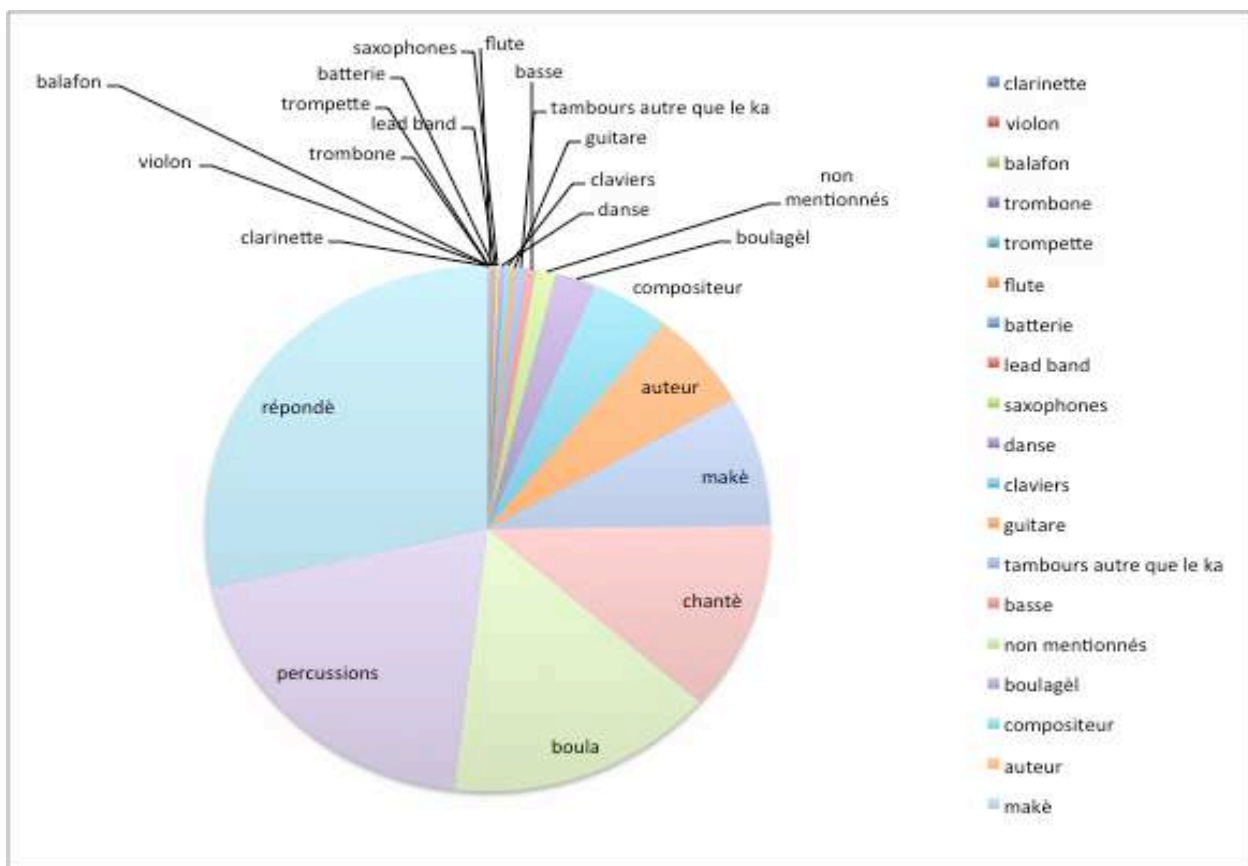


Figure 1 : Fonction des musiciens du Gwo ka traditionnel

Nous observons ici une prépondérance de l'ensemble *répondès*, percussions, *boula*, *chantè*, *makè*. Par la suite nous appellerons cet ensemble « l'ensemble traditionnel ».

III.3.2. Le *Gwo ka* évolutif

Selon nos investigations sur le terrain et d'après les discussions avec divers musiciens, nous caractérisons le *Gwo ka* « évolutif » par l'adaptation du *Gwo ka* traditionnel à la musique actuelle. Il s'agit en quelque sorte d'un *Gwo ka* traditionnel « réactualisé ». De ce fait, nous avons considéré ici les titres musicaux dont la sonorité se rapproche du *Gwo ka* traditionnel mais dans lesquels les instruments modernes sont davantage représentés et intégrés dans l'instrumentation du *Gwo ka* traditionnel. Les musiciens se répartissent comme suit:

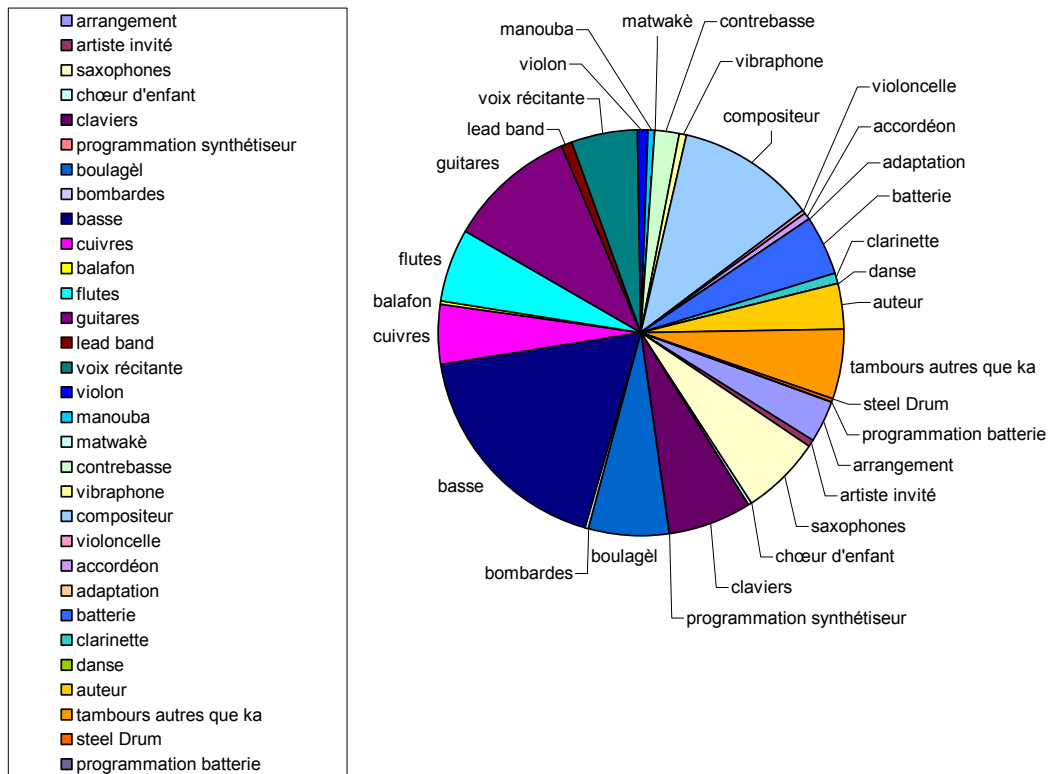


Figure 2 : Fonction des musiciens du *Gwo ka* évolutif

L'ensemble traditionnel est largement enrichi d'autres instruments dont se démarquent notamment les saxophones, les claviers, la basse, les cuivres, les flûtes, les guitares, la batterie et les autres tambours que le *ka*. La structure musicale est le plus souvent la même que celle du *Gwo ka* traditionnel.

III.3.3. Le Gwo ka modên

Gérard Lockel⁴¹, utilise l'appellation *Gwo ka modên* dans son traité. Il indique à ce propos :

« Le GRO KA MODEN est le développement normal du GRO KA TRADITIONNEL. On y trouve toutes les caractéristiques du GRO KA TRADITIONNEL. C'est bien pour cette raison que je dis qu'il est indispensable pour l'élève qui voudra pratiquer le GRO KA MODEN de bien connaître le GRO KA TRADITIONNEL, ses différents rythmes, comment marquer, apprendre à danser et à chanter le bon traditionnel. Pour tout cela il lui faudra aller dans le peuple, que j'ai nommé: **LE GRAND CONSERVATOIRE NATIONAL GUADELOUPÉEN**. Il sera alors très à l'aise pour pratiquer le GRO KA MODEN. Ce chemin est à mon avis, le seul juste.

Un des apports du GRO KA MODEN est l'utilisation d'instruments nouveaux. Cela ne pose aucun problème puisque les instruments dont nous nous servons, sont aptes à être intégrés aux caractéristiques du GRO KA TRADITIONNEL. »⁴²

Lors de nos investigations sur le terrain, nous avons constaté une gêne de la part des musiciens lorsqu'il était question de *Gwo ka modên*. *Le Traité de Gro ka modên*, définissant cette musique est un ouvrage dense qui semble mal compris des musiciens. D'autre part, l'engagement politique nationaliste de Gérard Lockel, bien connu de ses pairs, conditionne la réception de cet ouvrage.

Notre lecture du *Traité de Gro ka modên* ne nous a pas permis de distinguer auditivement cette esthétique de celle que nous avons nommée *Gwo ka évolutif* et qui semble s'en rapprocher. Par prudence, nous nous sommes appuyée sur les propos des musiciens eux-mêmes et n'avons considéré ici que les titres musicaux pour lesquels les exécutants prétendent œuvrer selon les principes de Gérard Lockel⁴³.

D'après notre analyse discographique, le *Gwo ka modên* met en avant de nombreux instruments autres que *l'ensemble traditionnel*. Nous les avons représentés selon le diagramme suivant :

⁴¹ Gérard Lockel est le fondateur du « Gwo ka modên ». Revenu en Guadeloupe en 1969, après des années passées en France à pratiquer la guitare jazz, sa recherche musicale prend forme en se fondant sur une vision nationaliste de la Guadeloupe.

⁴² Gérard Lockel, *Traité de Gro ka moden*, Guadeloupe, 1981, p.11. (Cf. annexe 2)

⁴³ Nous indiquons en annexe 2 : quelques extraits du *Traité de Gro Ka Modên* de Gérard Lockel dans lesquels on pourra retrouver ces principes.

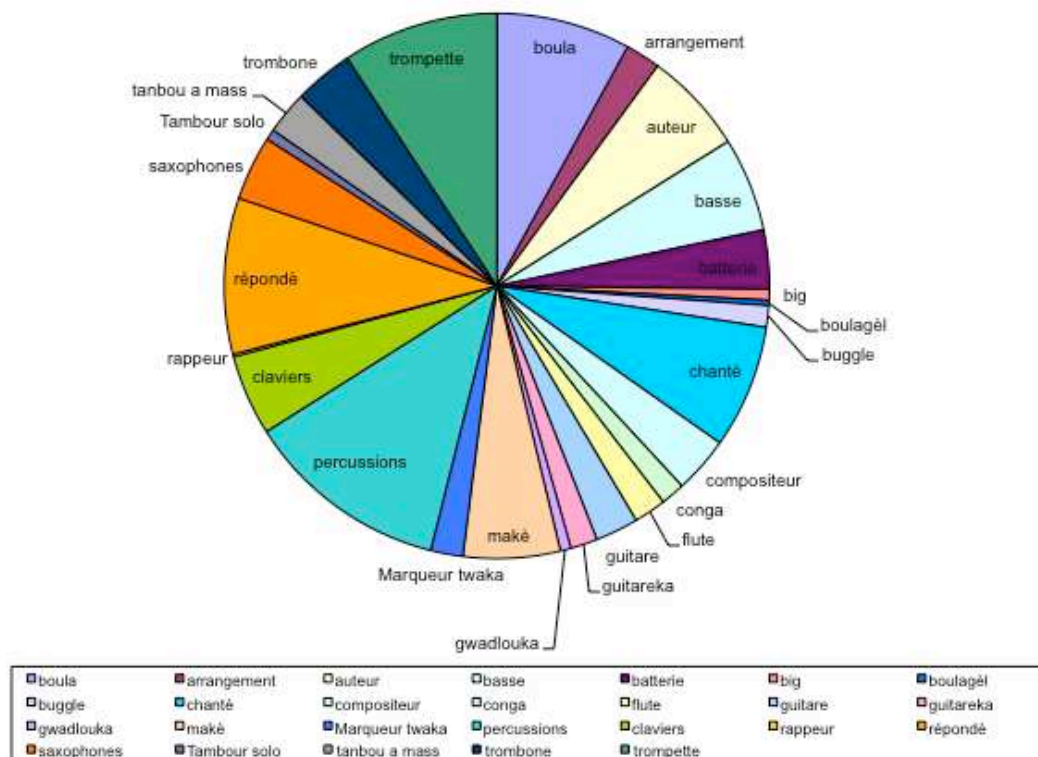


Figure 3 : Fonction des musiciens du Gwo ka moden

Nous remarquons la présence de nouveaux instruments : *gwadlouka*, *guitareka*, *marqueur twaka*, *big*. Nous pensons qu'il s'agit d'instruments inventés par Gérard Lockel notamment pour les besoins de cette musique. Nous n'élargirons pas davantage notre propos concernant cette esthétique musicale car cela nécessite selon nous de plus amples investigations sur le terrain et notamment un entretien avec monsieur Lockel.

III.3.4. Le Gwo ka pédagogique

Nous avons regroupé ici les titres musicaux conçus pour un usage pédagogique. Il ne s'agit pas d'œuvres artistiques conçues comme telles mais plutôt de supports d'illustration pour l'apprentissage du *Gwo ka*. Ces titres musicaux sont présents sur deux albums (*l'izin'n la*, William Flessel/Kapou Douvan et *Les tambours Gro-ka*, Krédito). Il s'agit d'une démonstration des rythmes de *Gwo ka* réalisée par *l'ensemble traditionnel* sans le *chantè* ni les *répondè*.

Ces enregistrements reflètent selon nous, la volonté des artistes de proposer leurs connaissances et leurs acceptations des différents rythmes de *Gwo ka*. Si l'usage s'est établi de se

fixer sur l'existence de sept rythmes de *Gwo ka* (*Léwoz*, *padjanbel*, *kaladja*, *mendé*, *toumblak*, *woulé* et *graj*), les musiciens que nous avons rencontrés s'accordent à dire qu'il existe d'une part une variante de ces rythmes selon les régions : le *léwoz* est différemment joué en grande terre ou dans le nord basse terre par exemple. Et d'autre part, ils mentionnent l'existence d'autres rythmes moins usités tels que le *sobo* ou le *takouta*.

Ces documents sonores constituent des sources d'un intérêt primordial dans le cadre d'une étude sur les rythmes de *Gwo ka* et sur leurs variantes. L'analyse des démonstrations rythmiques proposées sur ces enregistrements devra être considérée en regard des pratiques en usage dans les différentes régions guadeloupéennes.

De plus, selon nos investigations sur le terrain, il semble que ces documents soient des outils pédagogiques « autonomes » : ils profitent davantage aux amateurs autodidactes qu'aux écoles de musique. Ces enregistrements sonores agissent alors en tant que « relais » de la transmission orale du savoir musical qui a été mise à mal par les mutations sociales et la baisse de la popularité du *Gwo ka* au début du XX^e siècle⁴⁴. Le disque est donc ici un outil moderne de transmission des savoirs habituellement véhiculés par l'oralité.

III.3.5. Le *ka* utilisé en tant que percussion

Les titres rassemblés ici font entendre le tambour *ka* de façon symbolique. Il s'agit non pas d'un *boula* ou d'un *makè*, mais d'un tambour utilisé pour la rythmique parmi les percussions. La structure musicale n'est pas celle du *Gwo ka* traditionnel. Les rythmes *Gwo ka* ne sont pas prépondérants, ou sont absents. Le *ka*, les rythmes *Gwo ka* ou le *Boulagèl* (nos critères de sélections précédemment définis), ont une importance secondaire dans la musique. Il s'agit plutôt de *zouk*, *mizik a mas*, *compas*, *ragga muffin*, *biguine*, *reggae*, *jump up*, ou encore de *jungle*. La musique entendue relève d'un mélange de différentes musiques actuelles et de la musique traditionnelle *Gwo ka*. Nous rapprochons cela d'un travail sur les sons relevant de la World music.

⁴⁴ Le *Gwo ka* est une pratique musicale peu populaire, voire mal vue par la population guadeloupéenne au début du XX^e siècle. Elle représentait le souvenir de la condition d'esclave de laquelle cette population tentait de s'affranchir.

III.3.6. La mizik a mas

La *mizik a mas*⁴⁵ désigne la musique jouée lors des défilés de carnaval. Bien que, selon nos investigations documentaires et sur le terrain, la musique de carnaval et le *Gwo ka* soient des pratiques musicales distinctes⁴⁶, l'utilisation du tambour *ka* (un de nos trois critères caractérisant le *Gwo ka*) porté lors des *mas a congo*⁴⁷ nous amène à considérer la *mizik a mas* comme devant faire partie de notre analyse discographique du *Gwo ka* au sens propre. De plus, les pratiques musicales traditionnelles sont, par essence, communautaires. Elles ne sont donc pas étrangères les unes aux autres et ceci même si nous distinguons leur fonction sociale, ou leurs moments de pratique. D'autre part, de nombreux musiciens de *Gwo ka* pratiquent également la *mizik a mas*. Il semble dès lors naturel que certains instruments ou certains rythmes se retrouvent d'une musique à l'autre. L'utilisation du *ka* ne suffit pas à définir la musique *Gwo ka*, même si elle la caractérise.

Nous signalons également que certains musiciens de carnaval nous ont indiqué une parenté entre la musique *Gwo ka* et la *mizik a mas*. Le rythme de *Gwo ka* appelé *mendé* serait à l'origine des rythmes pratiqués dans la *mizik a mas*. Nos investigations ne permettent pas de définir plus précisément les distinctions ou les filiations entre ces musiques.

⁴⁵ Le mot « mas » désigne en créole le masque, mais aussi celui qui participe au défilé de carnaval, porteur ou non d'un masque. C'est aussi ainsi que l'on désigne le groupe qui défile lors du carnaval. Pour plus de précision, se reporter au dossier « Carnaval en Guadeloupe: transmission et réappropriation » (www.lameca.org <consulté le 6 juin 2008>)

⁴⁶ « La musique de carnaval et le *Gwo ka* sont des pratiques distinctes », Cf. le dossier « *Gwo ka* », à propos du rythme *mendé*, sur le site de Lameca (www.lameca.org). De plus, les musiciens rencontrés distinguent clairement ces deux pratiques tout en admettant une filiation rythmique de la musique *Gwo ka* vers la musique de carnaval.

⁴⁷ Ils sont également appelés *neg gwo siwo* ou *mas a goudron*. Lors de ces défilés, les hommes sont peints sur toutes les parties visibles du corps d'un mélange de mélasse et de suie. Ils se rougissent la bouche avec du roucou. Le groupe musical est composé d'un joueur de *ka* qui bat de ses mains l'instrument tenu entre ses jambes, tandis qu'un *bwaké* (autre musicien) se tient à l'arrière et frappe la caisse à l'aide de baguettes. Le reste du groupe comprend un tambour basse, des chas-chas et un *wawi* (long bambou cranté transversalement dont une extrémité est posée au sol et qui est frotté à l'aide d'une baguette). Les *Congo* s'arrangent pour être vraiment effrayants et hirsutes et font peur aux enfants.

III.3.7. Autres

Les titres rassemblés ici ne font pas entendre de tambour *ka*, ni de rythme *Gwo ka*, ni de *boulagèl*. Il ne s'agit pas de musique *Gwo ka* mais plutôt du zouk, de la biguine ou encore du jazz. Ils sont indiqués ici car ils sont répartis sur les différents albums considérés dans notre discographie. La présence de ces musiques « autres » que le *Gwo ka* dans notre analyse discographique illustre bien la notion de polyvalence des artistes considérés ici.

L'analyse des différentes esthétiques musicales du *Gwo ka* met en évidence la notion d'instrumentation. Nous entendons par là, les associations d'instruments utilisées pour illustrer telle ou telle esthétique du *Gwo ka*. A l'image de l'ensemble que nous avons appelé *ensemble traditionnel*, y a-t-il d'autres instrumentations remarquables au sein de ces différentes esthétiques musicales ? *L'ensemble traditionnel* représentait pour nous une entité facilement repérable à l'écoute. Nous n'avons pas pu élargir cela à une analyse minutieuse des ensembles instrumentaux constitués pour chaque titre musical pour des raisons techniques liées à la manipulation de la base de données discographique. Cela mériterait cependant d'être approfondi afin d'avoir une idée précise des pratiques orchestrales au sein du *Gwo ka*.

Ces différentes esthétiques musicales (*Gwo ka traditionnel*, *Gwo ka modèn*, *Gwo ka évolutif*, *ka percussion*, *mizik a mas*, *Gwo ka pédagogique*, ainsi que les « autres ») peuvent se retrouver au sein d'un même album. Presque tous les enregistrements de *Gwo ka* témoignent d'une grande diversité musicale. Cette diversité est-elle propre à l'édition phonographique ? Lorsque l'on interroge les musiciens et les acteurs culturels sur les moments de pratique du *Gwo ka*, ils nous indiquent spontanément les *kout'tambou* ou encore les *swaréléwoz* dans lesquels il s'agit de *Gwo ka traditionnel*. Le *Gwo ka évolutif*, le *Gwo ka modèn* ou le *ka percussion* sont des esthétiques musicales pratiquées le plus souvent sur scène, lors de concerts. La diversité musicale constatée sur les disques de *Gwo ka* n'est reproduite que sur scène. Il semble que les pratiques traditionnelles des *swaréléwoz* et des *kout'tambou*, ou encore des veillées mortuaires soient des pratiques relativement conservatrices, la notion d'authenticité et de fidélité aux pratiques ancestrales y est encore très forte. L'orchestre type de ces pratiques traditionnelles se limite en général à *l'ensemble traditionnel*. L'enrichissement instrumental du *Gwo ka modèn* ou du *Gwo ka évolutif*, ainsi que le mélange des genres musicaux du *ka percussion* ne sont donc pas représentés dans ces manifestations. Par contre, il est possible d'entendre les esthétiques *Gwo ka*

traditionnel, *Gwo ka* évolutif, *Gwo ka modên*, ou encore *ka* percussion voire même la *mizik a mas* au sein d'un même concert. La diversité musicale des enregistrements sonores édités serait alors le reflet de la pratique des concerts, autrement dit, sur scène du *Gwo ka* et non pas des *swaréléwoz*, *kout'tambou* et veillées mortuaires. Les pratiques du *Gwo ka* sont multiples, l'analyse de l'édition phonographique ne permet pas de les considérer toutes. Il sera donc important d'élargir cette analyse des esthétiques musicales par une étude de terrain afin de considérer également la ou les esthétic(e)s musicale(s) des pratiques « vivantes » et non fixées sur un support.

III.4. Le répertoire

Nous avons recensé neuf cent quatre-vingt-quatorze titres musicaux dont certains apparaissent plusieurs fois. Lors des manifestations que nous avons pu observer et auxquelles nous avons pu participer, nous avons entendu certaines de ces chansons. De ce fait, nous pensons qu'il existe un répertoire de chansons *Gwo ka* comme il existe un répertoire de chansons populaires dans chaque région. Les notions de « auteur » et de « compositeur » sont souvent mentionnées dans notre discographie, mais il existe également de nombreux titres pour lesquels les artistes mentionnent simplement « traditionnel » ou « folklorique ». Une analyse spécifique du répertoire à l'image de l'analyse de Patrice Coirault sur la chanson folklorique en générale⁴⁸, conjuguée avec un travail de collecte auprès des acteurs de la musique *Gwo ka*, serait un outil intéressant pour la connaissance de cette musique, et surtout, l'histoire de son interprétation. Car, le problème est surtout de se représenter ces auteurs confondus, tradition orale oblige, dans la mémoire commune par manque de sources écrites. Nous pensons que ces oeuvres sont toutes les produits d'un auteur et apparues à une date précise. Ainsi, nous rejoignons les propos de Jean-Michel Guilcher au sujet de l'axiome selon lequel « toute chanson a eu primitivement un auteur, une date, une patrie »⁴⁹, et qui s'est imposé dès la deuxième moitié du XIX^e siècle concernant la question fondamentale de savoir comment sont apparues les chansons françaises de tradition orale.

« Que l'oeuvre mise en circulation par son créateur ait subi des altérations qui ont pu

⁴⁸ Cf. *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault*, Actes du Colloque organisé par l'Université de Poitiers (département de Musicologie) les 24 et 25 novembre 1994, Parthenay, 1997.

⁴⁹ Jean-Michel Guilcher fait référence ici à Anatole Loquin (1834-1903).

singulièrement la modifier, tout le monde en convient, généralement pour la déplorer. On n'en suppose pas moins qu'un auteur individuel a, pour l'essentiel, donné à la chanson sa physionomie propre. »⁵⁰

Le répertoire entendu dans le cadre de notre analyse est chanté principalement en créole ou en français. L'utilisation privilégiée du créole est selon nous un élément intéressant : s'agissant d'une musique véhiculant l'identité culturelle guadeloupéenne, l'utilisation de la langue créole propre à la Guadeloupe vient appuyer la particularité identitaire de ces musiques.

Nous devons également souligner l'existence dans notre discographie de titres uniquement instrumentaux. Cette musique instrumentale n'est pas représentée, à notre connaissance, sur le terrain. Il s'agirait alors d'un genre réservé à la production discographique, et donc une nouvelle forme de pratique et d'écoute du *Gwo ka*. L'absence du *chantè* engendre une profonde transformation de la conception musicale. En effet, cette musique uniquement instrumentale nécessite une réflexion et une préparation préalable à l'exécution, alors que le répertoire chanté relève de l'exécution improvisée par les instrumentistes et dirigée de manière spontanée par le *chantè*. Ce dernier, de par son rôle structurant, agit en tant qu'intermédiaire entre la foule (les *répondès*) et les musiciens : il les appelle à intervenir ou à conclure. La pratique musicale enregistrée peut se faire sans lui alors qu'il semble indispensable au sein des pratiques traditionnelles.

De plus, cette transformation de la conception musicale est liée, selon nous, à l'évolution du statut de musicien concomitante avec l'essor de l'industrie du disque. La musique n'est plus seulement une source de divertissement ou un moyen de rythmer les travaux agricoles. Elle est devenue, avec les enjeux commerciaux de l'édition phonographique, une activité lucrative. De ce fait, les musiciens ont une toute autre considération de la pratique musicale aujourd'hui. Ils agissent en tant qu'artistes et proposent ainsi de nouveaux genres musicaux.

⁵⁰ Jean Michel Guilcher, (auteur de la préface) dans Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Tome I, Paris: BnF, 1996, p.12.

III.5. Les supports

Notre analyse discographique porte sur quinze vinyles publiés entre 1977 et 1985 (et un 33-tours en 1992), une cassette en 1995, et quatre-vingt-treize compacts disques publiés entre 1990 et 2006. Le microsillon apparaît en France dès 1948, la cassette dès 1963, et le compact disque dès 1982.⁵¹ Les différents supports considérés dans notre analyse correspondent à l'évolution technologique des techniques de reproduction du son.

III.6. La période de publication et d'enregistrement

La période de publication (1977-2007) est différente de la période d'enregistrement (1963-2006). Cette différence est significative d'un plus ou moins long travail pour aboutir à la publication. Le délai observé ici entre l'enregistrement et la publication du disque est en général d'un an. Dans les cas où ce délai est plus long nous pensons qu'il s'agit de raisons commerciales : certains artistes mettent du temps à négocier leurs droits avec leur producteur. Ainsi, Marcel Susan Mavounzy a entrepris d'enregistrer Marcel Lollia dit « Vélo » en 1963, mais ne le publie qu'en 1998.

III.7. Les lieux d'enregistrement

Les studios d'enregistrements mentionnés sur les documents se situent en majorité en Guadeloupe (trente et un). Certains artistes enregistrent à l'étranger: il s'agit de David Murray (Montréal et New-York), et de Jacques Schwartz-Bart (Ce dernier a enregistré *soné ka la* dans trois studios: deux à New-York et un à Pointe-à-Pitre). Un seul album (*Afro-Caribbean Groove*, Dédé Saint-Prix) a été enregistré en Martinique. Certains enregistrements (cinq albums) ont été réalisés à Paris ou à Nantes. Si la majorité des documents ont été enregistrés en studio, certains ont fait l'objet de prises « *live* ». Dix de nos documents ont été enregistrés en *live*, en Guadeloupe pour la plupart. Les occasions durant lesquelles ces enregistrements ont été effectués ne sont malheureusement pas mentionnées.

Nous pouvons ainsi constater que la pratique enregistrée de cette musique se réalise surtout en Guadeloupe, mais aussi en France métropolitaine et très peu à l'étranger. Il sera intéressant de rapprocher cela d'une analyse des pratiques « vivantes » (au sens « *live* », non enregistrées ou en

⁵¹ Cf. Ludovic Tournès, *Du phonographe au mp3*, Paris, 2008. A propos de l'histoire de l'enregistrement sonore, nous nous référons également aux signets de la BnF (www.bnf.fr).

tous cas non commercialisées sous la forme enregistrée). Il semble que la pratique du *Gwo ka* soit encore très populaire en Guadeloupe mais aussi au sein des communautés en « exil » notamment en métropole. En effet, l'immigration antillaise en métropole⁵² s'est constituée en associations culturelles afin de reconstituer un peu la chaleur tropicale. La musique est un dérivatif précieux. Elle leur offre la possibilité de retrouver l'atmosphère festive des Antilles qui leur manque terriblement en métropole. L'analyse des pratiques vivantes devra tenir compte des pratiques de la communauté antillaise en général (localement et en situation d'immigration).

III.8. Les labels, producteurs et distributeurs

Nous avons recensé vingt-sept labels, soixante-deux producteurs et trente-quatre distributeurs différents. On remarque une grande quantité d'auto-production, la plupart du temps suivi d'auto-distribution. Nous avons pu enquêter auprès de divers disquaires proposant ces enregistrements : ils mentionnent de façon unanime que le disque de *Gwo ka* a une « durée de vie » plus longue que d'autres musiques telles que le zouk ou le compas. Un « tube » de zouk aura un succès pendant environs six mois, tandis qu'un album de *Gwo ka* aura à moindre échelle un succès sur une durée indéfinie.⁵³

La notion de rentabilité de ces musiques est un élément important qui influe directement sur la production de la musique aujourd'hui. Nous avons constaté qu'il s'agissait plus souvent d'auto-produits, les artistes s'engageant sur une faible production en nombre. La rentabilité n'est alors non pas financière, mais surtout d'un point de vue médiatique, une reconnaissance publique de l'artiste. Cette médiatisation est nécessaire à la réussite d'une carrière musicale aujourd'hui. Il serait intéressant d'étudier l'impact que cela a sur les pratiques traditionnelles. Les musiciens populaires par leurs productions discographiques sont-ils aussi populaires dans le milieu des pratiques traditionnelles ?

⁵² « Les autorités gouvernementales ont décidé au début des années soixante, pour des motifs socio-économiques, une émigration organisée des Antilles vers la métropole. Le BUMIDOM, chargé de l'organisation de cette émigration les accueille et les installe à Paris et dans sa région.» Cf. Frédéric Négrit, *Musique et immigration dans la société antillaise*, Paris, 2004, p.15.

⁵³ Ces propos nous ont été tenus par un vendeur chez Debs music à Pointe à Pitre en juin 2007.

III.9. Le minutage

Nous avons également analysé le temps imparti pour chaque titre musical. Sur notre corpus de source, le minutage varie entre 00'13 et 21'17 minutes. Cependant, la majorité des titres dure entre trois et six minutes. Cette durée moyenne (entre trois et six minutes) doit être remise dans le contexte de l'enregistrement sonore édité. La pratique sur scène ou encore les pratiques « vivantes » (au sens d'opposé à « figées » sur les supports édités) du *Gwo ka* mettent en jeu une interaction avec le public qui peut augmenter considérablement la durée d'un morceau. La part d'improvisation ou de préparation des différentes esthétiques musicales est un élément qui varie selon les moments des pratiques et les fonctions de celles-ci. Une confrontation entre la durée considérée ici et celle que l'on aura repérée sur le terrain devrait permettre de mettre en évidence l'impact de l'édition phonographique sur l'exécution instrumentale, et partant, sur la musique considérée.

III.10. Les livrets

Les livrets de ces documents nous renseignent sur les groupes ou interprètes: on y trouve souvent une petite biographie, quelquefois les coordonnées des artistes. De plus, les dédicaces permettent d'établir le lien unissant les artistes entre eux. Les interprètes y indiquent souvent les motivations qui les ont conduits à réaliser ces enregistrements. Nous avons repéré de nombreuses références à la revalorisation du *Gwo ka*, ou à la notion de sauvegarde du patrimoine menacé de disparition⁵⁴. La quête identitaire semble être le point de départ de la réalisation de bon nombre de ces enregistrements. Ces livrets constituent des références documentaires qu'il faudra analyser dans le cadre d'une étude sociologique concernant l'image que ces musiciens souhaitent donner d'eux même.

⁵⁴ Cf. annexe 1(Quelques extraits de notices de disques).

Conclusion

Les différents points d'analyse précédemment dégagés mettent en évidence certaines notions inhérentes à la pratique enregistrée et commercialisée de la musique du *Gwo ka*. Ainsi, nous avons envisagé le lien unissant les interprètes et les producteurs, ce qui nous permet de considérer le rôle important des producteurs dans le domaine de l'édition phonographique. Cela devra être approfondi par une étude précise : qui sont ces producteurs ? Comment choisissent-ils leurs musiciens ?

Nous avons constaté une distribution relativement restreinte de ces enregistrements. Nous en donnons ici pour preuve les difficultés que nous avons nous-même rencontrées à recenser ces documents. L'industrie du disque connaît une crise sans précédent et l'édition phonographique du *Gwo ka* en subit les conséquences. Les disques sont le plus souvent distribués de la main à la main par les artistes eux-mêmes lors des festivals, des *swaréléwoz*, ou des *kout'tambou*. L'éloignement géographique de la Guadeloupe (où sont majoritairement distribués ces disques) pose certains problèmes à la prospection du dépôt légal de la BnF. S'agissant de collections patrimoniales, la production phonographique des Antilles françaises est pourtant selon nous un élément incontournable de la diversité de la culture française. La discographie et l'analyse présentées ici peuvent contribuer à la prospection du dépôt légal.

L'édition phonographique est une composante de l'économie de la fin du XIX^e siècle, par conséquent, l'analyse discographique du *Gwo ka* met en évidence les mutations récentes de cette pratique musicale. L'enjeu commercial de l'édition phonographique est lui-même un élément révélateur d'un profond changement dans la production et dans la « consommation » de cette musique. On voit ainsi apparaître des producteurs, des distributeurs, des labels qui intègrent cette musique à leurs catalogues. A propos de l'intégration des musiques traditionnelles dans l'industrie du disque, Ludovic Tournès indique notamment :

« A la disparition annoncée des cultures dites « traditionnelles » ou « primitives » à la fin du XIX^e siècle, on répond par la fixation pour l'éternité de leurs pratiques (chants, danses, coutumes diverses) sur les supports nouveaux qui apparaissent alors (appareil photo, cinématographe, phonographe). L'enregistrement sonore répond aux besoins de construction patrimoniale des sociétés de la fin du XIX^e siècle, soucieuses de préserver une mémoire qui disparaît alors à grande vitesse sous le coup de bouitoir de la modernité. »⁵⁵

Nous pensons en effet que les premiers enregistrements que nous avons considérés ici correspondent à la démarche de producteurs (Mavounzy, Céliny, Debs) qui souhaitaient ainsi

⁵⁵ Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3*, Paris, 2008, p.5.

œuvrer pour la conservation du patrimoine musical guadeloupéen. Avec la démocratisation de la production musicale, l'initiative de la production phonographique revient aux musiciens eux-mêmes. L'étude de l'édition phonographique permet ainsi d'avoir un regard historique de l'évolution des pratiques enregistrées et éditées.

Le statut même du musicien se développe : alors qu'il s'agissait au départ de se divertir au son du tambour, la commercialisation de ces enregistrements sonores entraîne la professionnalisation du musicien de *Gwo ka*. Faire de la musique devient un travail, être musicien, un métier. On observe ici une transformation des fonctions sociales de la production musicale et aussi de la « consommation » de la musique. Le recours à une machine pour écouter la musique est un geste nouveau : avant l'apparition du disque, on ne pouvait entendre le *Gwo ka* que, suivant les époques, lors des *bamboulas*, chants de travail, *swaréléwoz*, *kout'tambou*, ou lors des veillées funéraires. Aujourd'hui, le disque permet d'apprécier cette musique chez soi. Nous soulignons ici le changement radical du rapport à la musique : il n'y a plus d'interaction, au moment de l'écoute, entre les musiciens et les auditeurs. Et cela, alors que la musique *Gwo ka* met en jeu une alternance *chantè/répondè* où les *répondè* ne sont autres que la foule, les auditeurs qui participent. D'autre part, la danse est un élément important de la pratique du *Gwo ka*. Or, l'édition phonographique ne permet pas d'apprécier cet art visuel.

Nous avons mis en évidence différentes esthétiques musicales au sein de cette musique. Le *Gwo ka modèn*, évolutif, pédagogique, le *ka* utilisé en tant que percussion parmi d'autres musiques, et l'apparition de ces musiques autres au sein de la discographie du *Gwo ka* sont autant d'éléments qui soulignent l'acculturation subie par ces musiques. En effet, ces esthétiques musicales sont, selon nous, le développement des pratiques musicales traditionnelles « greffées » d'une certaine manière sur d'autres musiques dans un but tout à la fois lucratif puisque le métissage permet de mieux vendre⁵⁶, mais aussi dans un but artistique d'exploration de toutes les musiques formant le paysage sonore guadeloupéen, et plus généralement antillais. De plus, nous pensons que ces mélanges musicaux sont les conséquences directes de la mondialisation des circulations musicales accélérée par l'essor de l'industrie du disque. Les musiciens actuels ont accès à un paysage musical de plus en plus diversifié, et cela conditionne leurs productions.

⁵⁶ « Le métissage est à la mode [...]. Il est utilisé sur fond de mondialisation, pour désigner tout ce qui est bigarré, coloré, hybride ou mélangé. On le met à toutes les sauces pour sa saveur prétendument épicée. » Cf. Alexis Nouss « Métissage, transculture et singularité », Montréal, 2002, p.99.

Ces mélanges de musiques remettent en cause la notion d'authenticité de la musique jouée : peut-on encore parler de musique traditionnelle lorsqu'il s'agit du *Gwo ka modèn* ou encore évolutif ? Le conflit d'intérêt observé entre les musiciens révèle l'opposition entre tradition et modernité : pour les uns il s'agit d'appliquer « à la lettre » les traditions ancestrales, pour les autres, il s'agit d'intégrer l'héritage ancestral à la modernité dans le but partagé de rendre la tradition vivante. Presque partout, on peut entendre les anciens critiquer les façons d'être des jeunes en les comparant à celles du bon vieux temps, ce qui revient à reconnaître explicitement ou implicitement qu'il y a quelque chose de changé dans les mœurs et que la culture de la société à laquelle ils appartiennent a évolué.

Traditions et modernités musicales se retrouvent donc et insistent sur la capacité de ces musiques à demeurer des pratiques sociales fortes : musiques traditionnelles investissant l'espace social communautaire et musiques modernes qui peuvent et doivent contribuer par leur convivialité et leurs représentations identitaires à renforcer des liens sociaux souvent distendus dans la société contemporaine.

En définitive, l'édition phonographique de la musique *Gwo ka* s'inscrit selon nous dans un processus d'adaptation des pratiques sociales et culturelles face aux innovations technologiques de la fin du XIX^e siècle. En cela nous rejoignons les propos d'Antoine Hennion : « *Le disque agit comme un médiateur de ce qu'est l'activité musicale contemporaine et comme révélateur privilégié de ce que sont les modalités du goût aujourd'hui* »⁵⁷. Cependant, concernant le « goût » pour cette musique, il faudrait éclaircir notre analyse par une étude de la réception de ces enregistrements édités.⁵⁸ En effet, la continuité des *swaréléwoz*, *kout'tambou* et veillées mortuaires au son du *Gwo ka*, alors que cette musique est enregistrée et diffusée au moyen du disque, laisse penser qu'il s'agit davantage d'une adaptation à la modernité sociale et économique de la musique en général, plutôt que d'une transformation radicale de la pratique « vivante » en pratique « figée » par l'enregistrement. En d'autres termes cette musique n'est pas devenue qu'une musique à écouter, mais continue à être une musique à vivre. Cette étude de la réception permettrait de mieux saisir l'impact de ce nouveau support sur la considération de cette

⁵⁷ Cf. Antoine Hennion, *La passion musicale*, Paris, 1993, p.149.

⁵⁸ Nous prendrons pour exemple et pour modèle l'étude réalisée par Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart, (*Figures de l'amateur*, Paris, 2000) à propos de « l'écoute » et du goût pour la musique classique.

musique.

De plus, la diffusion de cette musique s'accroît avec l'apparition du disque et la radiodiffusion. Le *Gwo ka* ne se limite plus aux pratiques ponctuelles de la population guadeloupéenne, mais s'exporte plus facilement en dehors de l'île et des moments habituels des pratiques traditionnelles. L'exportation et la distribution de ces disques permettent de diffuser et d'affirmer la notion d'identité culturelle guadeloupéenne revendiquée par de nombreux musiciens⁵⁹. L'édition phonographique est alors un outil pour la reconnaissance de l'identité guadeloupéenne recherchée. Le disque édité est à la fois un élément marqueur de l'histoire (fixation de la pratique sur un support), et un élément pédagogique de transmission du savoir.

Nous nous interrogeons sur le devenir et la permanence des pratiques traditionnelles du *Gwo ka* au sein de notre société en proie à de constants changements, et occasionnant à chaque fois une adaptation voire une transformation des pratiques de traditions orales. La transmission de ce patrimoine dépend de la richesse des recherches entreprises. Laurent Aubert nous indique à juste titre :

« Face à l'accélération des divers processus de mutation culturelle, une action mérite d'être entreprise, non pour conserver artificiellement des pratiques musicales désuètes et ne correspondant plus à aucune réalité sociale, mais pour tenter de créer un environnement qui soit propice à leur propagation. »⁶⁰

Nous encouragerons l'enrichissement de notre approche discographique du *Gwo ka* par une analyse des documents sonores inédits, et un travail de terrain auprès des musiciens pratiquant cette musique. Ceci afin de mieux comprendre les transformations subies et ainsi de mieux connaître les origines de cette musique. Nous insistons sur la notion de système indissociable formé par l'étude documentaire et les propos recueillis sur le terrain. Le *Gwo ka* est une pratique musicale de tradition et de transmission orale, les sources documentaires à notre disposition sont donc peu nombreuses et méritent d'être éclairées par les propos des acteurs de la mémoire collective. Cependant, cette mémoire relève souvent d'une réalité mi-rêvée, mi-inventée, marquée par l'image affective d'un passé révolu et regretté. Les sources documentaires et les propos recueillis deviennent alors complémentaires : l'un éclaire l'autre sur leur contenu respectif d'information. De plus, l'analyse systémique « étude documentaire - étude de terrain » sera elle-même révélatrice des mutations sociales marquant l'histoire musicale et contribuera à une étude sociologique des comportements musicaux.

⁵⁹ Comme en atteste les propos des musiciens contenus dans les livrets des disques (Cf. annexe 1)

⁶⁰ Laurent Aubert, « Les ailleurs de la musique, paradoxe d'une société multiculturelle » in *La musique et le monde*, Internationale de L'imaginaire n°132, Paris, 1995, p.22.

Bibliographie

I. Bibliographie générale

- AUBERT, Laurent, « Les ailleurs de la musique, paradoxes d'une société multiculturelle », *Internationale de l'Imaginaire: la musique et le monde*, DUVIGNAUD, Jean et Chérif KHAZNADAR (Éd.), n°4, Babel n°162, Arles: Babel/ Maison des Cultures du Monde, 1995, pp.13-25.
- AUBERT, Laurent, *Musiques Traditionnelles : Guide du disque*, Genève: Ateliers d'ethnomusicologie, 1991.
- AUBERT, Laurent, *La musique de l'autre: les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève: Atelier d'ethnomusicologie, 2001.
- AUBERT, Laurent, « Les cultures musicales dans le monde », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, NATTIEZ, Jean-Jacques (Éd.), volume 3, Paris : Actes Sud, 2005, pp.79-83.
- AROM, Simha, « modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *Analyse musicale* n°22 1er trimestre, Paris : Société française d'analyse musicale, 1991, pp. 67-78.
- AVERILL, Gage, *A day for the hunter, A day for the prey, Popular Music and power in Haïti*, Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- AZOULAY, Eliane, *Musique du monde*, Paris : Bayard, 1997, (collection « Guide Pratique »).
- BAUDE, Olivier (Éd.), *Corpus Oraux - guide des bonnes pratiques*, Orléans: Presses Universitaires d'Orléans, Paris: CNRS Éditions, 2006.
- BAILY, John, « L'interaction Homme/Instrument vers une conceptualisation », *Cahiers de musiques traditionnelles* n°14, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 2001.
- BALANDIER, Georges, *Sens et puissance : Les dynamiques sociales*, Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- BARBIN, Marcel, *Le guide 1997 du CD : toute les musiques*, (2 volumes), Paris : Marabout, 1996.
- BENSIGNOR, François (Éd.), *Musiques du monde*, Paris : Larousse, 2002.
- BENSIGNOR, François (Éd.), *Planète musiques : guide annuaire des musiques traditionnelles et du monde*, Paris : IRMA, 2005.
- BERTHET, Dominique (Éd.), *Vers une esthétique du métissage?*, Paris : L'Harmattan, 2002.
- BOIS, Pierre, « Sensibiliser mais à quel prix ? », dans *Musiques du monde, produits de consommation ?*, Bruxelles : Colophon, 2000 (collection « Essai »).

- BOIS, Pierre, « Le disque et les musiques traditionnelles : témoignage, regain ou confiscation ? », dans *Internationale de l'imaginaire* n°15, DUVIGNAUD, Jean et Chérif KHAZNADAR (Éd.), Arles : Babel, 2001, pp.67-78.
- BONNEMASON, Bénédicte, *Les chercheurs et collecteurs en danse traditionnelle : répertoire de recensement pour la France métropolitaine*, Saint Join de Milly: FAMDT, 1995.
- BRANDILY, Monique, *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*, Bruxelles: Impr. Hayez, 1974.
- BRES, Jacques, « Stratégie narrative en interaction verbale, d'un sujet en situation de conflit identitaire: la fable de l'identité », *Cahiers de praxématique* n°4, Montpellier : Equipe de recherche associée 966, 1985.
- BRIVAL, Roland, « Le grand retour du patrimoine populaire », *Géo* n°309 : *patrimoine créole*, novembre 2004, p.86.
- CALAS, Marie-France et Guylaine BRUN-TRIGAUD, *L'oral en collection : répertoire des collections d'enregistrements sonores et vidéographiques conservés en France*, Paris : AFAS, 1989.
- CALVET, Jean-Louis (Éd.), *vibrations : revue d'études des musiques populaires, métissage et musique métissée*, n°1, Paris : Privat, avril 1985.
- CANETTI, Jacques, *On cherche jeune homme aimant la musique*, Paris: Calmann-Lévy, 1978.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « La dimension culturelle et identitaire dans l'ethnomusicologie actuelle du domaine français », dans *Cahiers de musiques traditionnelles* n°9, Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie, 1996.
- COIRAULT, Patrice, *Recherche sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Paris: Librairie E Droz, 1932.
- COIRAULT, Patrice, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Tome 1, Paris : BNF, 1996.
- COIRAULT, Patrice, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Tome II, Paris, BNF, 2000.
- COIRAULT, Patrice, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Tome III, Paris, BNF, 2006.
- CONSTAND, Fred, *Le multiculturalisme*, Paris: Flammarion, 2000
- CONSTANT-MARTIN, Denis, « Le métissage en musique, un mouvement perpétuel, création et

identité, Amérique du nord et Afrique du sud », dans *Cahiers de musiques traditionnelles* n°13, Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie, 2000, pp.3-22.

- CONSTANT-MARTIN, Denis, « Who's afraid of the big bad world music ? Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », dans *Cahiers de musiques traditionnelles* n°9, Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie, 1996, pp.3-21
- CONSTANT-MARTIN, Denis, « Chanter l'amour, musique, fierté et pouvoir », dans *Terrain* n°37, Paris : Mission du Patrimoine ethnologique, septembre 2001, pp.89-104.
- CONSTANT-MARTIN, Denis, *La France du Jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille : Parenthèses, 2002.
- COPLAN, David B., *In township Tonight, South Africa's black city music and theatre*, Londres: Longman, 1985.
- COSTA, Maria (Éd.), *Patrimoine et identité: l'engagement des sociétés savantes*, Actes du Colloque international d'Aoste (28 et 29 mai 2005), Aoste: Impr. Valdôtaine, 2007.
- COSTA-LASCOUX, Jacqueline; HILY, Marie-Antoinette; et Geneviève VERMES, *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires: Hommage à Carmel Camilleri*, Paris: L'Harmattan, 2000 (collection « espaces interculturels »).
- DARRÉ, Alain, *Musique et politique : les répertoires de l'identité*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1996.
- DEFRANCE, Yves, « Aux sources de la recherche américaine. 1950-2000 : un demi siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl », dans *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°14, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 2001.
- DESROCHES, Monique : Cf.II Bibliographie spécifique.
- DUBAR, Claude, *La crise des identités*, Paris: Presses Universitaires de France, 2007 (collection « Le lien social »).
- DURING, Jean, « Le jeu des relations sociales : éléments d'une problématique », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, LORTAT-JACOB, Bernard (Éd.), Paris : SELAF, 1987, pp.17-35.
- DURING, Jean, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'orient musical*, Lagrasse: Verdier, 1994.
- DUTERTRE, Jean-François (Éd.), *L'air du temps, du romantisme à la world-music*, Partenay :

FAMDT, 1993 (collection « modal »).

- DUTERTRE, Jean-François, *Musiques traditionnelles et modernité*, (contribution au colloque « musique et sociétés »), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1996.
- DUTERTRE, Jean-François et Philippe KRÜMM, *Les nouvelles musiques traditionnelles en France*, Paris : Association Française d'Action Artistique (AFAA), 1997 (collection « chronique de l'AFAA » n°18.)
- ERLMAN, Veit, *Nightsong, performance, power, and practice in South Africa*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- F.A.M.D.T (Éd.), *Guide d'analyse documentaire du son inédit : pour la mise en place de banques de données*, Paris : AFAS, 2001 (collection « modal »).
- F.A.M.D.T (Éd.), *Les archives sonores en France*, Paris: Modal, 2000.
- FRITHS, Simon, « Music and identity », in *Questions of cultural identity*, HALL, Stuart and Paul DU GAY, (Éd.), London: Sage, 1996, pp.108-127.
- GEERTZ, Clifford, *Savoir local - Savoir global : Les lieux du savoir*, Paris : Presses Universitaires de France, 1986.
- GIURTIATI, Giovanni, « la musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle. Les réfugiés khmers à Washington, D.C. », dans *Cahiers de musiques traditionnelles* n°9, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 1996.
- GRAY, Michael H., « Discography: Its prospects and problems », *Notes: the quarterly journal of the Music Library Association*, vol. 35 n°3 (second serie), mars 1979, pp. 578-592.
- GUILBAULT, Jocelyne: Cf. II Bibliographie spécifique.
- HASSAN-TOUMA, Habib, « De la présentation des musiques extra-européennes en occident », dans *Internationale de l'Imaginaire: la musique et le monde* n°4, DUVIGNAUD, Jean et Chérif KHAZNADAR (Éd.), Babel n°162, Arles: Babel/ Maison des Cultures du Monde, 1995, pp.27-35.
- HEBDIGE, Dick, *Cut« n » mix: culture, identity and Caribbean music*, Londres: Comedia, 1987.
- HENNION, Antoine et Jean-Pierre VIGNOLLE, *L'économie du disque en France*, Paris : La Documentation française, 1978.
- HENNION, Antoine, *Les professionnels du disque, une sociologie des variétés*, Paris : Métailié, 1981.
- HENNION, Antoine, *La Passion musicale une sociologie de la médiation*, Paris : Métailié, 1993.
- HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie et Emilie GOMART, *Figures de l'amateur :*

formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui, Paris : La Documentation française, 2000.

- JADÉ, Mariannick, *Le patrimoine immatériel: Perspectives d'interprétation du concept de Patrimoine*, Paris: L'Harmattan, 2006 (collection « muséologies »).
- KATZ, Mark, *Capturing sound, How technology has changed Music*, California: University of California Press, 2004.
- KRAFFT, Nathalie et Alex DUTILH, *Guide des meilleurs disques de l'année : classique, jazz, traditionnelle*, (Hors série du monde de la musique), Paris : Iena presse, 1998.
- LAFORTE, Conrad, *La chanson folklorique et les écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)*, Montréal: Editions Hurtubise HMH, 1973.
- LAFORTE, Conrad, *Poétique de la chanson traditionnelle française*, Québec: Laval Presse universitaire, 1976/2002 (collection: «les archives de folklore »).
- LAMORE, Jean, « Transculturation: naissance d'un mot », dans *Vice versa* n°21, 1989.
- LARKIN, Colin (Éd.), *The Encyclopedia of Popular Music*, Londres : Muze, (8 volumes), 1998.
- LECLERC, Gérard, *La mondialisation culturelle*, Paris: Presses universitaires de France, 2000.
- LECOMTE, Henri, « Les collections de musiques ethniques : entretien avec Pierre Toureille directeur de la collection Ocora », *jazz hot* n°390, décembre 1981.
- LECOMTE, Henri, « A la recherche de l'authenticité perdue », dans *Cahiers de musiques traditionnelles* n°9, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 1996.
- LECOMTE, Henri, *Guide des meilleures musiques du monde en CD*, Paris : Bleu nuit, 2001.
- Le FLOC'H, Joseph (coordinateur), *Autour de l'œuvre de Patrice Coirault*, Actes du Colloque organisé par l'Université de Poitiers (Département de Musicologie) les 24 et 25 novembre 1994, Parthenay : FAMDT Editions, 1997.
- LESUEUR, Daniel, *Histoire du disque et de l'enregistrement sonore*, Paris: Carnot, 2004/2006.
- LORTAT – JACOB, Bernard, « savoir chanter, pouvoir en parler. Chants de la Passion en Sardaigne », dans *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°3, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 1990, pp.5-22.
- MERRIAM, Alan, *The anthropology of music*, Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MERRIAM, Alan, *Ethnomusicology of the Flathead Indians*, Chicago: Aldine Press, 1967.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, « Musiques traditionnelles et significations », *Une encyclopédie pour le*

- XXI^e siècle, volume 3, NATTIEZ, Jean-Jacques (Éd.) Paris : Actes Sud, 2005, pp.971-991.
- NOUSS, Alexis, « Métissage, transculture et singularité », in *Singularité et communauté. Esthétique et politique*, OUELLET, Pierre (Éd.), Montréal : UQAM, 20-21 septembre 2001.
 - OLIVIER, Bruno, *Identité et identification*, Paris: Hermes science publications: Lavoisier, 2007
 - PERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967
 - POIRIER, Jean (Éd.), *Ethnologie générale*, Paris: Gallimard, 1968.
 - POIRIER, Jean, « Ethnies et cultures », in *Ethnologie régionale*, POIRIER, Jean (Éd.), Paris: Gallimard, 1972, pp.24-25.
 - RICE, Timothy, « Est-il possible d'écrire l'histoire des musiques de tradition orale ? », *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, volume 3, NATTIEZ, Jean-Jacques (Éd.), Paris : Actes Sud, 2005, pp.137-162.
 - ROUGET, Gilbert, « l'enquête d'ethnomusicologie », dans *Ethnologie générale*, POIRIER, Jean (Éd.), Paris: Gallimard, 1968, pp.333-348.
 - SALINI, Dominique, *Musiques traditionnelles de Corse*, Gênes: A messagera, 1996.
 - SCHMIDT, Nelly : Cf.II Bibliographie Spécifique.
 - STORA, Benjamin et Thierry LECLÈRE, *La guerre des mémoires: La France face à son passé colonial*, Paris: Edition de L'Aube, 2007 (collection « Monde en Cours »).
 - STEVENSON, Gordon, « Discography: scientific, analytical, historical and systematic », in *Library Trends*, vol. 21 n°1, Urbana-Champaign: University Of Illinois Press, 1972, pp.101-135.
 - TAGG, Philip, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », in *Popular Music*, vol.2, 1982, pp.37-67.
 - TASSINARI, Lorenzo, « ethnicité, inaccomplissement et transculture », in *vice-versa* n°40, février-mars 1993, pp.10-11.
 - TOURNES, Ludovic, *Du phonographe au MP3: Une histoire de la musique enregistrée, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris: Autrement, 2008.
 - VERMES, Geneviève, *L'individu et ses cultures*, Paris: L'Harmattan, 2000.
 - VIDAL, Xavier, *Entre l'oral et l'écrit: rencontres entre société musicales et musiques traditionnelles*, (acte du colloque de Gourdon du 20 septembre 1997), Saint Join de Milly : FAMDT, 1998.
 - VINSONNEAU, Geneviève, *Culture et comportement*, Paris: Armand colin, 1997/2000.

- WACHTEL, Nathan, « l'acculturation », dans *faire de l'histoire*, LE GOFF, Jacques et Pierre, NORA, Paris: Gallimard, Tome I, 1974, pp.124-126.
- WATERMAN, Christopher Alan., *Jùjù : A social history and ethnography of african popular Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- ZANETTI, François, « De la place du village aux scènes internationales : l'évolution du jembe et de son répertoire », dans *cahiers de musiques traditionnelles* n°9, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 1996.

II. Bibliographie spécifique

- AIMAR, Marianne, « Rencontre: Milflè, un groupe coloré », *TV Regard* n°11, Novembre 1998, pp.4-5.
- AIMAR, Marianne, « Découverte : histoire du ka, histoire de la Guadeloupe », *TV Regard*, 26 février 2000, p.12.
- AIMAR, Marianne, « Portrait : Gwakasonné revisite le monde du ka », *TV Regard*, 1^{er} avril 2000, p.52.
- AIMAR, Marianne, « Rencontre : van lèvé histoire d'un groupe mythique », *TV Regard*, Mai-juin 2000, pp.6-8.
- AM4 (Association Mi Mes Manmay Martinique), *Notes techniques sur les instruments ti bwa et tanbou dejanbe*, Fort de France (Martinique) : A.M.4, 1992.
- AM4, *Pour le renouveau du kalendda-bèlè*, Fort de France (Martinique) : A.M.4, 1992.
- AM4, *Asou chimen danmyé*, Fort de France (Martinique) : A.M.4, 1994.
- BAGOÉ, Aude-Anderson, *Encyclopédie de la musique traditionnelle aux Antilles-Guyane : musiciennes et musiciens ayant évolué en France Métropolitaine*, Case-pilote (Martinique) : Lafontaine, Paris : Book services, 2005.
- BALAY, Sarah, « Christian Lavisso, artiste résident », *TV magazine Guadeloupe*, semaine du 30 avril au 6 mai 2005, p.27.
- BALAY, Sarah, « Georges Troupé : l'amour de l'engagement », *TV Magazine Guadeloupe*, semaine du 25 juin au 1^{er} juillet 2005, pp.12-13.
- BASTIDE, Roger, *Les Amériques Noires*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- BEHAGUE, Gérard, « Martinique und Guadeloupe », in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, 2004, vol.9, pp. 1979-1980.

- BENOIT, Édouard, *Musique populaire de la Guadeloupe : de la biguine au zouk, 1940-1980*, Pointe à Pitre (Guadeloupe): Agence Guadeloupéenne de l'Environnement du Tourisme et des Loisirs/ Office Régional du Patrimoine Guadeloupéen, 1990.
- BERNABE, Jean, *Éloge de la créolité*, Paris: Gallimard, 1989.
- BERNABE, Jean, « Négritude césairienne et créolité », *Europe*, n°832-833, août-sept. 1998, pp.57-58.
- BERRIAN, Brenda F., *Awakening spaces : french caribbean popular songs, music and culture*, University of Chicago Press, 2000.
- BERTRAND, Anca, « Carnaval à la Martinique et à la Guadeloupe », *Parallèles*, n° 21, 1967, pp.4-15.
- BERTRAND, Anca, « Note pour une définition du folklore antillais », *Parallèles*, n°28, 1968, pp.5-19.
- BILBY, Kenneth, « The Caribbean as a musical religion », in *Caribbean Contours*, MINTZ, Sydney and Richard PRICE (Éd.), Baltimore: John Hopkins University Press, 1985, pp.181-218.
- CALLY-LEZIN, Sully, *Musiques et Danses Afro Caraïbes: Martinique, Gros Morne (Martinique)*: Éditions Caribéennes, 1990.
- CALLY-LEZIN, Sully, *Le grand livre des musiciens créoles: Guadeloupe, Guyane, Martinique, Gros Morne (Martinique)* : Cally Lezin, 1996 (collection « Patrimoine »).
- CASTRY, Jean-Fred, *15 mélodies pour la flûte à bec avec accompagnement de Gwo ka (tambour-batterie-piano)*, Moule : CEFRIM, 1997.
- CASTRY, Jean-Fred, *Le Gwo ka de l'éveil musical à l'improvisation*, Moule : Association DEFI-CEFRIM, 1997.
- CASTRY, Jean-Fred, *Théorie de la musique gwoka, la méthode moderne : volume 1, les réservoirs de notes dans la grande musique ka*, Moule : Association DEFI-CEFRIM/ESTRA, 2005.
- C.L., « Christian Lavisso en concert », *TV magazine Guadeloupe*, Semaine du 28 janvier au 3 février 2006, p.20.
- CLOTHILDE, Gilles, *Un univers musical martiniquais les swarés bèlè du nord atlantique*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- DELMOND, (Docteur), « Les noëls aux Antilles », dans *Revue de musicologie*, Paris : Fischbacher, 1937, pp.48-52.
- DESROCHES, Monique, *Les instruments de musique traditionnelle*, Fort de France (Martinique) :

Bureau du Patrimoine du Conseil Régional de la Martinique, 1989.

- DESROCHES, Monique, « La musique aux Antilles », dans *La grande encyclopédie de la Caraïbe*, FOURNET, Jacques (Éd.), vol. X, 1990, Milan : Flore, pp 178-93.
- DESROCHES, Monique, *Tambours des dieux: musique et sacrifice d'origine tamoule à la Martinique*, Montréal : L'Harmattan, 1996.
- DESROCHES, Monique, et Ghyslaine GUERTIN, *Construire le savoir musical : enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris: L'Harmattan, 2003.
- DESROCHES, Monique et Ghyslaine GUERTIN, « Musique, authenticité et valeur », dans *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, NATTIEZ, Jean-Jacques (Éd.), volume 3, Paris : Actes Sud, 2005, pp.743-755.
- DU TERTRE, Jean Baptiste, *Histoire générale des Antilles*, Fort de France (Martinique) : Société d'histoire de la Martinique, 1958.
- ELICONA, Anthony Louis, *Un colonial sous la révolution en France et en Amérique : Moreau de Saint-Méry*, Paris : Jouve et Cie, 1934.
- FLEMING, Kareen, « Esnard Boisdur, la voix de la tradition », *Sept Magazine* n°1113, 2 novembre 2000, p.57.
- FLEMING, Kareen, « La bomba et le gwo ka se rencontrent à Porto Rico », *Télé visions* n° 1157, 6 septembre 2001, p.51.
- FLEMING, Kareen, « Patrick Vincent : culture et racines », *Sept Magazine* n° 1173, 3 janvier 2002, p.10.
- GABALI, Jocelyn, *Diadyéé gwoka*, Paris : Impr. Édition 71, 1980.
- GERSTIN, Julian, « Martinique and Guadeloupe », in *The New Grove Dictionary of music and musicians*, SADIE, Stanley (Éd.), vol.15, 2004, pp.929-932.
- GERSTIN, Julian, *Traditional music in a New Social Movement: the Renewal of Bèlè in Martinique (French West Indies)*, Berkeley: University of California, 1996.
- GUILBAULT, Jocelyne, *Instruments musicaux à Sainte Lucie. Contexte d'apparition et transmission d'un savoir musical*, Paris : Agence de coopération culturelle et technique, 1983.
- GUILBAULT, Jocelyne, *Zouk: world music in the west indies*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- GUILBAULT, Jocelyne, « On redefining « the local » through world music », in *The world of Music* n°35, 1993a, pp.33-47.

- GUILBAULT, Jocelyne, « interpretation out of contradiction: a World of Music in the West Indies », *Canadian University Music Review*, vol. 14 n°1, 1994, pp.1-17.
- GUILBAULT, Jocelyne, « Guadeloupe, musical contexts and genres, unity in diversity », in *The Garland Encyclopédia of World Music*, vol 2, HOLSEN, A. and D.E SHEEHY (Éd.), London: Garland, 1998, p.878.
- HAZAEL-MASSIEUX, Marie-Christine, *Chansons des Antilles, comptines, formulettes*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- HELMLINGER, Aurélie, « Geste individuel, mémoire collective, le jeu du pan dans les steelbands de Trinidad et Tobago », dans *Cahiers de musiques traditionnelles* n°14, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 2001.
- HONORIN, Emmanuelle, « la parole des tambours », *géo* n° 309 : *patrimoine créole*, novembre 2004, pp.105-108.
- JALLIER, Maurice et Vivette JALLIER-PRUDENT, *Musique aux Antilles : Zouk à la mazouk*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- JEAN-BAPTISTE, Étienne et Marc LECHEVALIER, *Mét'A bèlè*, Fort de France (Martinique) : Sim'lin, 1992.
- JULIEN-LUNG FOU, Marie-Thérèse, *Le carnaval aux Antilles*, Fort de France (Martinique) : Desormeaux, 1979.
- JOLIVET, Marie-José et Diana REY-HULMAN, *Jeux d'identité: études comparatives à partir de la caraïbe*, Paris : L'Harmattan, 1993.
- LABAT, Jean-Baptiste, *Voyage aux Isles de l'Amérique (Antilles) 1693-1705*, Tome 1, Paris: L'Harmattan, 2005.
- LABAT, Jean Baptiste, *Voyage aux isles : chronique aventureuse des caraïbes 1693-1705*, Paris : Phébus, 1993/1998.
- LAFONTAINE, Marie-Céline, « Musique et société aux Antilles: « balakadri » ou le bal de quadrille au commandement de la Guadeloupe », dans *Présence Africaine* n°121/122, FONKUA, Romuald (Éd.), 1982, pp. 72-108.
- LAFONTAINE, Marie Céline, « le carnaval de l'autre : à propos d'authenticité en matière de musique guadeloupéenne », dans *Les temps modernes*, Paris : Gallimard, mai 1983, pp 2126-2173.
- LAFONTAINE Marie Céline, « Terminologie musicale en Guadeloupe : ce que le créole nous dit

de la musique », dans *Langage et Société* n°32, BOULET, Josiane et Didier DEMAZIERE (Éd.), Paris : Maison des Sciences de l'Homme, juin 1985.

- LAFONTAINE, Marie-Céline, *Carnot par lui-même: alors ma chère, moi... propos d'un musicien guadeloupéen recueillis et traduits par Marie-Céline LAFONTAINE*, Paris : Editions Caribéennes, 1986 (collection « kod yanm »).
- LAFONTAINE, Marie-Céline, « Le chant du peuple Guadeloupéen ou Plus c'est pareil et plus c'est différent », *Cahiers d'Etudes Africaines: la Caraïbe des îles au continent* n°148, AMSELLE, Jean-Loup (Éd.), Paris : EHESS, 1997, pp. 907-942.
- LARNEY, Cécilia, « Art et histoire aux Nuits de Beauport », *TV Magazine Guadeloupe*, semaine du 25 juin au Premier juillet 2005, p.10.
- LEIRIS, Michel, *Contacts de civilisation en Martinique et en Guadeloupe*, Paris: Gallimard, 2001.
- LEYMARIE, Isabelle, *Musiques caraïbes*, Paris : Cité de la Musique/ Actes sud, 1996.
- LEYMARIE, Isabelle, *Du tango au reggae: musiques noires d'Amérique Latine et des Caraïbes*, Paris: Flammarion, 1996.
- LOCKEL, Gérard, *Traité de gro-ka modèn, initiation à la musique guadeloupéenne*, Guadeloupe : Edition Gérard Lockel, Janvier 1991.
- LOSSEN, Yollen et Maurice JALLIER, *Musique aux Antilles, mizik bô kay*, Paris : Editions Caribéennes, 1985.
- LIRUS-GALAP, Julie, *Identité antillaise : contribution à la connaissance psychologique et anthropologique des Guadeloupéens et des Martiniquais*, Paris : Editions Caribéennes, 1979.
- MANUEL, Peter; BILBY, Kenneth et Michael LARGEY, *Caribbean currents: caribbean music, from rumba to reggae*, Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- MAPOLIN, Harry, « Festival de gwo-ka : sé noumemn », *France Antilles* n°10632, samedi et dimanche 10 juin 2005, p.2.
- MAVOUNZY, Marcel Susan, *Cinquante ans de musique et de culture en Guadeloupe: mémoires 1928-1978*, Paris : Présences Africaines, 2002.
- MARTIAL, Gladys, « Indestwas ka, les chantres du léwoz indestwas », *télé vision* n° 1107, 21 septembre 2000, p.51.
- MARTIAL, Gladys, «Bik a pawol Aka Man Soso», *Sept magazine* n°1389, 16 mars 2006, pp.7-10.

- MICHALON, Josy, *Le ladja: origine et pratiques*, Paris : Editions Caribéennes, 1987.
- MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis-Elie, *Considération présentées aux vrais amis du repos et du bonheur de la France, à L'occasion des nouveaux mouvements de quelques soi-disant amis des noirs*, Paris: Imprimerie Nationale, 1791.
- MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis-Elie, *Danse*, article extrait d'un ouvrage de M.L-E Moreau de Saint Méry ayant pour titre: « répertoire des notions coloniales », Philadelphie: L'Auteur, 1796
- NEGRIT, Frédérique, *Musique et immigration dans la société antillaise en France métropolitaine de 1960 à nos jours*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- Office Régional du Patrimoine Guadeloupéen, *Les musiques guadeloupéennes dans le champ culturel afro américain, au sein des musiques du monde*, colloque des 25 et 26 novembre 1986 à Pointe à Pitre, Paris : Editions Caribéennes, 1988.
- PEPIN, Ernest, *Tambour-babel*, Paris : Gallimard, 1996.
- PEYTRAUD, Lucien-Pierre, *L'esclavage aux Antilles françaises avant 1789, d'après les documents inédits des archives coloniales*, Pointe à Pitre (Guadeloupe): Desormeaux, 1973.
- PRADEL, Lucie, *Dons de mémoire de l'Afrique à la caraïbe*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- REY-HULMAN, Diana, *Les voies du patrimoine: pour que vive notre culture Guadeloupe*, Paris : Editions Caribéennes, 1990 (collection « kod'yanm »).
- REY-HULMAN, Diana, *Travailler pour les morts, chanter pour la vie à la Guadeloupe*, Paris : Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 1993.
- ROSEMAIN, Jacqueline, *La musique dans la société antillaise (1635-1902): Martinique, Guadeloupe*, Paris : L'Harmattan, 1988.
- ROSEMAIN, Jacqueline, *La danse aux antilles. Des rythmes sacrés au zouk*, Paris : L'Harmattan, 1990.
- ROSEMAIN, Jacqueline, *Jazz et biguine les musique noires du nouveau monde*, Paris : L'Harmattan, 1993.
- RUPRECHT, Alvina, « Radyo-Tanbou: function of the popular media en Guadeloupe », in *Caribbean popular culture*, LENT, John (Éd.), Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1990, pp.120-132.
- RUPRECHT, Alvina, « The Mass Media System in Guadeloupe », in *Mass Media and the caribbean*, Stuart SURLIN and Walter SODERLAND (Éd.), vol.6, University of Windsor (New York)

- : Gordon and Breach Science Publishers, 1990, pp.223-240.
- SCHMIDT, Nelly, *Chansons des « nouveaux libres » de la Guadeloupe et de la Martinique*, Paris : L'Harmattan, 1988.
 - SCHMIDT, Nelly, *Histoire du métissage*, Paris : La Martinière, 2003
 - SMITH, M.G, « The African heritage in the caribbean », RUBIN, Vera (Éd.), *Caribbean Studies: a symposium*, Washington: University of Washington Press, 1960.
 - SCHWARTZ-BART, André et Simone, *Un plat de porc aux bananes vertes*, Paris : Seuil, 1967.
 - STEVENSON, Robert, *A guide to Caribbean music history*, Lima: Cultura, 1975.
 - TERRINE, Jean-Marc, *La ronde des derniers maîtres du bèlè: la musique traditionnelle dans le nord de la Martinique*, Paris : HC éditions, 2004.
 - THETIS, Alain, « Un pour tous, tous pour Soft », *Sept magazine* n°1363, Septembre 2005, p.23.
 - TROUPE, Georges, *Méthode d'apprentissage des sept rythmes de Gwo ka : Graphie et musique*, Gosier (Guadeloupe) : Georges Troupé, 1988.
 - URI, Françoise et Alex, *Musique et musiciens de la Guadeloupe, le chant de Karukéra*, Paris : Con brio, 1991.

III. Documents audiovisuels

III.1. Emissions radiophoniques

- « l'appel du Gwoka », collection : La matinée des autres, 6 février 2001, France Culture, source Institut National de L'audiovisuel (INA).
- « Les caraïbes à la Villette : La Guadeloupe », collection : Coda, 13 juin 1996, France Culture, source INA.
- « Mario Canonge », collection : Carnet de notes. Jazz à l'affût, 20 mars 2002, France Culture, source INA.
- « Musiques du monde du 26 janvier 1999 », collection : Musiques du monde, 26 janvier 1999, France Culture, source INA.
- « Musique en France du 13 janvier 1999 », collection : Musique en France, 13 janvier 1999, France Musique, source INA.
- « Le pop club du 25 mai 2000 », collection : Le pop club, 25 mai 2000, France Inter, source INA.

- « Rassembleman », collection : Equinoxe, 21 octobre 2004, France Culture, source INA.

III.2. Emissions télévisées

- « Cœur de Gwo ka », collection : Outremer, 8 octobre 2002, France 3, source INA.
- « Guadeloupe, la force du Ka », collection : Rythmes Caraïbes, 25 décembre 1996, La Cinquième, source INA.
- « Guadeloupe : l'atelier de musique », collection : Faut pas rêver, 27 novembre 1998, France 3, source INA.
- « Guadeloupe gwoka », collection : Le journal de RFO, 24 août 2001, France 3, source INA.
- « Gwo ka en exil », collection : Outremer. Le carrefour, 15 décembre 1996, France 3, source INA.

IV. Documents sonores

IV.1. Collectes ethnomusicologiques

- LOMAX, Alan, « The Caribbean Voyage », 1962, 30 heures de collecte et 300 photographies (en partie édité) ont été restituées à la médiathèque caraïbe (LAMECA) en juillet 2007.
- LOMAX, Alan, « The Caribbean Voyage », Rounder Records, 13 disques compacts, 1962-1967.
- PETIT, Aline, août 1974, 2 bandes magnétiques, source : MNATP (inédit).
- MARCEL-DUBOIS, Claudie, PICHONNET-ANDRAL, Maguy⁶¹, « La musique à Marie Galante », 1978, 33 tours.
- MARCEL-DUBOIS, Claudie, PICHONNET-ANDRAL, Maguy, (Mission CNRS-MNATP), « Ethnomusicologie Saint-Barthélémy », 1978, 8 bandes magnétiques, source : MNATP. (inédit)
- MARCEL-DUBOIS, Claudie, PICHONNET-ANDRAL, Maguy, (Mission CNRS-MNATP), « Guadeloupe la cote sous le vent I », 1979-1980, 25 bandes magnétiques, source : MNATP.
- MARCEL-DUBOIS, Claudie, PICHONNET-ANDRAL, Maguy, (Mission CNRS-MNATP), « Guadeloupe la cote sous le vent II », 1982-1983, 30 bandes magnétiques, source : MNATP.

Ces deux dernières collectes ont été éditées en partie, en 1984, sous la forme d'un coffret de 2

⁶¹ Outre les enregistrements sonores, le Musée National des Arts et Traditions Populaires conserve également les carnets de notes – sources incontournables - des missions de collectes menées par Claudie Marcel-dubois et Maguy Pichonnet-Andral.

vinyles.

- MARCEL-DUBOIS, Claudie, PICHONNET-ANDRAL, Maguy, (Mission CNRS-MNATP et la Société d'Histoire de la Guadeloupe), « Guadeloupe », 1984, 10 bandes magnétiques, source : MNATP. (inédit)
- Mission de collecte des traditions musicales et dansées de la Guadeloupe par la médiathèque caraïbe, 52 entretiens de musiciens ont été effectués entre juin 2005 et mai 2008, ils sont conservés à Lameca. (inédit)

IV.2. Discographie

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Abraham, Harold	Enfantilles	1998	S.D	Enfance et Musique	(DCCD 498)	CD	oui
Akiyo	A dé men pou dèmen	1998	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Akiyo	Dékatman	1995		1995 Blue silver	(BS 218)	cassette	oui
Akiyo	Mémoires	1992	S.D	Sonodisc	(CDS 7244)	CD	oui
Akiyo	Mouvman	1998		1993 Déclic	-662	CD	oui
Aksidan épi Voukoum	Lokans é rèpriz	1998	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Ans'ka	An nou respekté no, pou lava vin' plibel	2004	S.D	Sans marque	(ANS 002)	CD	non
Ans'ka	Pa ni rézon	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	oui
Anzala	Hommage à 35 années de musique	2007	S.D	Sans marque	(ZK 008-2)	CD	non
Anzala, Dolor, Vélo	Anzala, Dolor, Vélo	S.D	S.D	Sans marque	(RCG 10007)	vinyle	non
Anzala, Yvon	An pa pli malere	1982		1982 Debs	(HDD 711)	33 tours	oui
Anzala, Yvon	An pé ké baw	1992	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Anzala, Yvon	Anzala	1982	S.D	Debs	-1392	CD	non
Anzala, Yvon	Cé nou memm ki la	S.D	S.D	Tropic Production	(TP 1115)	vinyle	non
Anzala, Yvon	Coco an-nou	2005 (D.L)	S.D	Debs	-5300	CD	oui
Anzala, Yvon	Folklore avec anzala	S.D	S.D	Univers Disques	(sans référence)	vinyle	non
Anzala, Yvon	La gwadloup en danjé	S.D	S.D	Sans marque	(AAA02)	CD	oui

©2008 par Océane Chotard. Ce travail a été réalisé à l'Université François-Rabelais de Tours (France), dans le cadre du Master recherche en musicologie, sous la direction de Michel de Lannoy.

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Anzala, Yvon	La voix du ka	1994 (D.L)	S.D	Video Top	(CD73636)	CD	oui
Anzala, Yvon	L'auto la	2003	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	oui
Anzala, Yvon	Peyi la ka soufè	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Anzala, Yvon	Sé roulé moin ka roulé	1983	1983	Debs	(HDD 730)	33 tours	oui
Anzala, Yvon, et Vélo	Anzala joue manioc	1973	S.D	Sans marque	(EM 1.008 et EM 1.009)	45 tours	non
Armand et Harry	Mako et makrel	1997	S.D	Sans marque	(4187/MD75)	CD	non
Arthem boisbant, Napoléon Magloire, Cassius	Vélo et son Gros ka	S.D	S.D	Sans marque	(GPE-5)	33 tours (25 cm)	non
Até ti po ka	Tan sonnè ka	2004	S.D	Sans marque	(ATE 001)	CD	non
Atou "ka"	Kann-la brilé	2005 (D.L)	S.D	Debs	(1419-2)	CD	oui
Avenir Jeunesse	Quadrilles, biguines, toumblacs	S.D	S.D	Debs	(HDD 538)	vinyle	non
Bago	Tambour-battant	S.D	S.D	Declic Communication	(50 484-2)	CD	non
Balkouta	Bémirail	2003	S.D	Sans marque	(8984 AT 911)	CD	oui
Beloka	Mi son la	2007	S.D	Debs	(2671	CD	non
Benzoul ka	L'an 2000	2000	S.D	Sans marque	(A.C.B 001)	CD	oui

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Biloute	Gwo ka ou vwe'y!?	2003 (D.L)	S.D	Debs	(2532-2)	CD	oui
Biloute	Sé ki lè-omaj a kawno	S.D	S.D	Sans marque	-4300	CD	oui
Biloute et Jenn ki Ka	Larélèv	S.D	S.D	Sans marque	(MTG 7700-1)	CD	oui
Blancus, Emmanuel	Gwo ka Gwadeloup	S.D	1994/1991	Sans marque	(97161-2)	CD	oui
Blancus, Emmanuel	I lé trouvé chemin ritouné	1994 (D.L)	S.D	Pizzicato Tropical	(PIZ 10010)	CD	oui
Blancus, Emmanuel	Lokan's	S.D	2004	AJL music	(AJL 0904)	CD	oui
Blancus, Emmanuel	musique traditionnelle du nord de la Guadeloupe	S.D	S.D	Sans marque	(EB 001)	vinyle	non
Blancus, Emmanuel	Top ka vol. 2	2005 (D.L)	S.D	Debs	(DJ 3810)	CD	oui
Boisdur, Esnard	Blaro	2003	S.D	Sans marque	(CSS 200305-8)	CD	non
Boisdur, Esnard	Fon felan	1984	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Boisdur, Esnard	Hérédité	2005	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Boisdur, Esnard	Manman i bel i bel	S.D	S.D	Liso Music	(LM 6246-2)	CD	non
Boisdur, Esnard	Pouvwa la	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Boisdur, Esnard	Reflexion	S.D	S.D	Sonodisc	(CD83030)	CD	non

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Boisdur, Esnard	son a tanbou la...	1992	S.D	Sonodisc	(CD 64141)	CD	non
Boisdur, Esnard	Tonnandidyé	S.D	S.D	Sonodisc	(CD 91101)	CD	non
Boisdur, Esnard et Katel	Rassemblement	S.D	S.D	Théâtre du Cyclone	(TDC 1407)	vinyle	oui
Boisdur, Karine	... Sa an té konpran'n	S.D	S.D	Liso Music	(LM 6250-2)	CD	oui
Boisdur, Karine	Clin d'œil	S.D	S.D	Sans marque	(ARH 002)	CD	non
Boisdur, Karine	Mes racines	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	oui
Boisur, Esnard et Katel	Konsepsyon (*)	S.D	S.D	Liso Music	(LM 6023)	vinyle	oui
Bwa bandé	Apokalyps	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Bwa bandé	Mas é ka	2005	S.D	Label MTG (musique et traditions de la guadeloupe)	5156.2	CD	non
Bwa bandé	Mi Saint Jan/ Mi ka	1996	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Bwa bandé	Radikal	1998	S.D	Declic Communication	-506822	CD	non
Caraiïbe To Jazz	Caraiïbe To Jazz	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Carnot, Baguy, Perrin	Agouba	1994	S.D	Declic communication	(50370-2)	CD	oui
Carré Manchot et Akiyo Ka	Liyannaj	1999	S.D	Globe music	(B 11452)	CD	oui

©2008 par Océane Chotard. Ce travail a été réalisé à l'Université François-Rabelais de Tours (France), dans le cadre du Master recherche en musicologie, sous la direction de Michel de Lannoy.

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Chœurs créoles Colibris	Ka nou yé	1981	S.D	Kréyoldisk	-2	vinyle	non
Chœurs créoles Colibris	Katozyenm fèt an nou	S.D	S.D	Tropic Production	-27001	vinyle	non
Chœurs créoles Colibris	kolibwi	1983	S.D	Kréyoldisk	-4	vinyle	non
Chœurs créoles kolibri	Kolibri é tifoufou	2006	S.D	Sans marque	(CCK 006-02)	CD	non
Conquette, Guy Groupe avec Antile, Emilien	Patrimwan vol.1	S.D	S.D	Debs	(2672/ CDD 26 72 2)	CD	non
Coquerel, Jean- Pierre	Konsta	2001	S.D	Sans marque	(CSS 200106- 1)	CD	non
Cornély, guy	Poèmes	1998	S.D	Sans marque	(HCD 004)	CD	non
Cosaque, Erick	11e album	1987	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Cosaque, Erick	Cosaque	2001	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Cosaque, Erick	Katrèvèn'disèt yon'n	1999	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Cosaque, Erick	La vi sé on wou	1994	S.D	Pawoka	(CD 08690 2)	CD	oui
Cosaque, Erick	Musique, Voix, Percussions	S.D	S.D	Sans marque	(ECP 97- 1/2000)	CD	oui
Cosaque, Erick et les voltages 8	chène a kunta-kinté	S.D	S.D	Sans marque	-1652	vinyle	non
Cosaque, Erick et X7 Nouvelle Dimension	Yien ki ça!.. Musique nationale de la Guadeloupe	1983	S.D	Sans marque	(GP 1413)	vinyle	non

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Déboulé a ka	Déboulé a ka	1999	S.D	Sans marque	(PJ 8000)	Cd	non
Divers	Les maitres du Gwo ka volume 1: hommage à Carnot décédé le 15 novembre 1998	1998	S.D	Sans marque	(HCD 011)	CD	oui
Divers	Les maitres du Gwoka vol.2	2000	S.D	Sans marque	(HCD 016)	CD	oui
Divers	Les maitres du tambours et les amis du kabolo	S.D	S.D	Sans marque	(4244-2)	CD	non
Djep massonn'	Wouvè	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Dolor	Eva	1998	S.D	Alibaba	(LM 62202)	CD	oui
Dolor	Monsieur Dolor 1972	1998	1972	Sans marque	(HCD 006)	CD	oui
Dourougie, Patrick	Vague Poétique	S.D	S.D	Sans marque	(ECP 0002)	CD	non
Ekolep	Histoire de Man Lado	2000	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Eritaj	Gwo ka modèn Gwadeloup	S.D	S.D	Sans marque	(Eritaj-001)	CD	oui
Fergé, José	Mizik a pey la, tradition créole Gwo-ka	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Ferus, Edgard	Kontakaz: les conteurs des grands fonds	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Flessel, William	Bay Pasé	S.D	S.D	Sans marque	(CSS 200416-1)	CD	non

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Flessel, William et Kapou douvan	L'izin'n la	1995	S.D	Sonodisc	(CDS 7308)	CD	oui
Fos 3	Jouwaka	2003 (D.L)	S.D	Debs	(26-26-2)	CD	oui
Foubap	Evè on pwen	1986	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Fryandiz	timoun an misè	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Gadeka	Douvan douvan	S.D	S.D	Sans marque	(GDK 001)	CD	non
Gaoulé Mizik	Kalpata	1997	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Génération Balkouta	Média	2001	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Geoffroy, Hilaire	Avenir	S.D	S.D	Sans marque	(HR 750)	CD	non
Geoffroy, Hilaire	Mika	1996 (D.L)	S.D	Frank FP	(FP 100195F)	CD	oui
Geoffroy, Hilaire	Réconciliation	S.D	S.D	Sans marque	(GH 315-2)	CD	non
Geoffroy, Hilaire	Rosita	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Geoffroy, Sergius	Délaïde*	S.D	S.D	Sans marque	(GPE-6)	vinyle	non
Germain-Calixte, Gaston		1966 (réédité en 1998)	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Germain-Calixte, Gaston	Du folklore à 100.000 Volts	2001	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Germain-Calixte, Gaston	Moin cé on centrale	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Germain-Calixte, Gaston "Chabin" et Robert Loison	Zombi barrer moin	1998		1966 EMS	(EMS M4-2)	CD	oui
Gwa ka	San fwontie	1997	S.D	Sonodisc	(CDS 0007 335)	CD	oui
Gwakasonné		1984	S.D	Liso Musique (LM 6032)	vinyle		non
Gwakasonné	Algérie 62	2006 (Réédition)	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Gwakasonné	Karayib	2006 (Réédition)	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Gwakasonné	Présumés coupables	2000	S.D	Sans marque	(R 004)	CD	non
Gwakasonné	Temwen	1987 (réédité en 2006)	S.D	Sans marque	(L. KA 002)	vinyle	non
Gwo siwo/ Gwo kato	Ka fraternité	1983		1983 Debs	(HDD 721)	33 tours	oui
Gwo siwo/gwo kato	Ka fraternité: total remix	S.D	S.D	Debs	(CDD 1388-2)	CD	non
Horizon	Gwo-ka	1990	S.D	Debs	(CDD 479)	CD	non
Horizon	Gwo-ka Gwadeloup	1995	S.D	Horizon	(HOR 800)	CD	non
Iguane X'tet	Maagic	2004	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Indestwas ka	Larèl Lespwa	2006 (D.L)	S.D	Sans marque	(IDT 001)	CD	oui
Indestwas ka	Mizik	2007	S.D	Sans marque	(IDT 03)	CD	oui

©2008 par Océane Chotard. Ce travail a été réalisé à l'Université François-Rabelais de Tours (France), dans le cadre du Master recherche en musicologie, sous la direction de Michel de Lannoy.

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Indestwas ka	Mové tan	2006 (D.L)	S.D	Sans marque	(IDT 02)	CD	oui
Jodla	Konsyans	1998	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Jomimi	Jomimi	1997	S.D	ADD label 30	(sans référence)	CD	non
Jomimi	Matete a crab	1997	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
José Fergé boukema 2	Roi tanbou	1991	S.D	Sonodisc	(CD59116)	CD	oui
K'koustik	Reviviscence	2006	S.D	Sans marque	(jjj AKK 02)	CD	oui
K'rapat	On dot fwaz	1997	S.D	Liso Music	(L 62012)	CD	oui
Ka Lévé	Tou le matin	1983	1983	Debs	(HDD 726)	33 tours	oui
Ka-o-ka	Bitasyon	1998	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Kadan's	Black Island Groove	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Kadan's	Lévé	1997	S.D	Déclic	(sans référence)	CD	non
Kadan's	Metew ka danse	1995	S.D	Declic communication	(50388-2)	CD	oui
Kafé	Gwooka metamowfozys mod	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Kafé	Jili	1990	S.D	Debs	(CDD 482)	CD	oui
Kafé	Kafè 3	2005 (D.L)	S.D	Debs	(CDD 26-64-2)	CD	oui
Kalindi ka	Yo	1999	S.D	Playa Sound	(PS65234)	CD	oui
Kalpata	Gaoulé mizik	1997	1967	Sans marque	(sans référence)	CD	non

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Kan'nida	Bélé-Bodé	2005	S.D	Debs	(5345-2)	CD	non
Kan'nida	Kyenzenn	2000		1999 Label Bleu	(LBLC2566)	CD	oui
Kan'nida	La gwadloup malad	1981	S.D	Sans marque	(sans référence)	33 tours	non
Kan'nida	Lewoz la	1983	S.D	Sans marque	(sans référence)	33 tours	non
Kan'nida	limbé	1990	S.D	Sans marque	(sans référence)	33 tours	non
Kan'nida	Lin canfrin-Yann la	2003	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Kan'nida	Mizik an nou	1993	S.D	Sonodisc	(CDS7272)	CD	oui
Kan'nida	Pwoblem an nou	1986	S.D	Sans marque	(sans référence)	33 tours	non
Kan'nida	Véyé	1992	S.D	Sonodisc	(LPS 7248)	33 tours	oui
Kan'nida	Vis an nou	1996	S.D	Label Bleu	(LBLC 2536)	CD	oui
Kan'nida	Yè, Jodi, Démen	1995	S.D	Liso	(CD 80909)	CD	oui
Kasika et benzo	Noel et carnaval aux antilles	1997	S.D	Sonodisc	(CDS 7347)	CD	oui
Katel	Esnard Boisdur, la voix des grands-fonds	S.D	S.D	Sans marque	(LM 6023)	vinyle	non
Katel	Flanm'a la viktwa	S.D	S.D	Sonodisc	(CD 74040)	CD	non
Kimbol		S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Kimbol	Konfyans pou démen	2004	S.D	Sans marque	(KB 003)	CD	non
Kimbol	Lien étèwnèl	S.D	S.D	Sans marque	(KB 002)	CD	oui

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Konvwa	L'an 2000	S.D	S.D	Sans marque	(SP132)	CD	oui
Krédiido	Les tambours "gro-ka"	2005	S.D	AJL Music	(AJL 0305)	CD	oui
Krey	A la rèpriz	S.D	S.D	Sans marque	(KMG 135791-2)	CD	oui
La brisquante, ballet folklorique de la Guadeloupe	Destination caraïbe	1978	S.D	Fiesta	-362008	33 tours	oui
La brisquante, ballet folklorique de la Guadeloupe	Prend sa pou'ou, touloulou	S.D	S.D	Sans marque	(TL 9008)	vinyle	non
Laurent, Michel	Matla la mouyé	1992	S.D	Debs	(CDD 1332-2 BB50)	CD	oui
Laurent, Michel	Woulo ba gwoka!	2003 (D.L)		1992 Debs	(26-27-2)	CD	oui
Laviso, Christian	An pyéton la	2005	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Laviso, Christian	Chaltouné	2005	S.D	Sans marque	(LAV.C 2004-1/1)	CD	oui
Lerond, Jony dit "somnanbil"	Ton si ke bayif	S.D	S.D	Debs	-5156	CD	non
Lockel, Franck trio	Gwo ka moden	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Lockel, Gérard	Gérard Lockel ka présenté gro Ka modèn	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Lockel, Gérard	Gwo ka modènn en concert	S.D		1997 Sans marque	(sans référence)	CD	oui

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Lolia, Marcel "Vélo"	E di pè é di fis	2003	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Lolia, Marcel "Vélo"	Folklore hors série	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Lolia, Marcel "Vélo"	Manioc, Vélo maitre K et son groupe	1998	1973/1963	EMS	(M1-2)	CD	oui
Lolia, Marcel "Vélo"	Patrimoine culturel antillais vol.1: on swaré lewoz epi velo	S.D	S.D	Sans marque	(NM 001)	vinyle	non
Lolia, Marcel "Vélo" et le Cercle Culturel Ansois	Rencontre au sommet	S.D	S.D	Aux ondes	(sans référence)	Vinyle	non
Lolia, Marcel "Vélo", Boisbant	Robert Loyson accompagné par le tandem Boisbant/ vélo Vol.6.	S.D	S.D	Aux ondes	(sans référence)	vinyle	non
Loyson, Robert	Folklore: Nou kalé à kutumba	S.D	S.D	Aux ondes	(RC 52)	vinyle	non
Loyson, Robert	Gwo-ka légend: 1928/1989	2003	S.D	Sans marque	(HCD 002)	CD	oui
Loyson, Robert	l'intégrale	2003	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Loyson, Robert	Typical Vol.23	S.D	S.D	Aux ondes	(sans référence)	Vinyle	non
Magloire, Napoléon	Konvwa	2000	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Magloire, Napoléon	L'empereur	2006	S.D	CSS	(CSS 200615-8)	CD	oui

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Magloire, Napoléon	Mi-yonne avè fi-yotte	S.D	S.D	Sans marque	(CD 77273 SD 30)	CD	non
Magloire, Napoléon	Napo, maitre ka	2004	S.D	Crazy Sound	(CDS 200403-1)	CD	oui
Maillard, Christophe	Ka suite	2003	S.D	Sans marque	(08993.2 DK 128)	CD	oui
Makaïa	Makaïa	2006	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Manioc poésie	Mamn gwada	2006	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Max et Henri	On dot istil	1983	S.D	Debs	(CBS HDD 713)	33 tours	oui
Médé avec le groupe Ka O Ka	A boulon koupé!	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	oui
Message ka	An té di yo	S.D	S.D	Sans marque	(4219.2 MD 80)	CD	non
Milflè	Lokans	1998	S.D	Sans marque	(MILF 733302)	CD	oui
Milflè	Mathaelle	1994	S.D	Debs	(CD73333)	CD	oui
Milflè	soulboko	2000	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Milflè	Tanbou douvan jou: hymne à la liberté	S.D	S.D	Sans marque	(MILF 733303)	CD	oui
Miyo	Now-sid-es	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Moun Karayib	Vini kouté	2007	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Mouvman Kiltirel Racine	Two lontan	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non

©2008 par Océane Chotard. Ce travail a été réalisé à l'Université François-Rabelais de Tours (France), dans le cadre du Master recherche en musicologie, sous la direction de Michel de Lannoy.

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Murray, David and the Gwo ka masters	Gwotet	2004	2003	Justin Time	(JUST 2002)	CD	oui
Murray, David and the Gwo ka masters	Rezonance	S.D	S.D	Zone franche	(ZF001)	CD	non
Murray, David and the Gwo ka masters	Yonn-dé	2001	S.D	Justin Time	(JUST 140-2)	CD	oui
Nanm'	Chanté é dansé	1997	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Nanm'	Sé yonn' a lot, Nou tout sé on sèl fo	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Neg Bitasyon	Twavay la ka kontinyé dèyè dlo	S.D	S.D	Sans marque	-1502	CD	oui
Neg Koton	Ban mwen lajan an mwen	S.D	S.D	Sans marque	(NGK 805)	CD	oui
Neg Koton	Missye valmorin	S.D	S.D	Sans marque	(NGK 810)	CD	non
Neg Koton	Pa konèt mové	S.D		2003	(NGK 807)	CD	oui
Négrit, Eric	Groove ka	2003 (D.L)	S.D	Crazy Sound	(CSS 200018-7)	CD	oui
Négrit, Eric	Hommage à Ka...sav': Gros ka	2000 (D.L)	S.D	Sonodisc	(CDS 7359)	CD	oui
Négrit, Eric	Ki a gueri co	2003 (D.L)	S.D	Debs	(2978-2)	CD	oui
Négrit, Eric	K'la	2005 (D.L)	S.D	Debs	(5315-2)	CD	oui
Négrit, Eric	Kompa ka	1995 (D.L)	S.D	Sonodisc	(CD74041)	CD	oui

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Nerplat, Gérard	Dessin animé	1986	S.D	Sans marque	(TP 1102)	vinyle	non
Nerplat, Gérard	Le retour du lion	S.D	S.D	Sans marque	(TP 1130)	CD	oui
Nicolas, Franck	accoustick voyage	1999	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Nicolas, Franck	jazz ka philosophique- papillon ka	2002	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
O.L.E.V	Kwatyow	S.D	S.D	Sans marque	(RGB 001)	CD	oui
Oumaou, Robert	Sang Comment Terre	S.D	S.D	Sans marque	(GES 002)	CD	oui
Pakala percussion	Konsiyans	1997	S.D	Sans marque	(CDS 7351)	CD	non
Pakala percussion	O soleiy	1995	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Patrimwan vol.2	Divers	S.D	S.D	Debs	-2674	CD	non
Pawolka	Wabe	1996	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Perrin, René		2002	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Perrin, René	L'ami rené	2002	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Plis fos	Déterman	2003 (D.L)	S.D	Debs	(CDD 1445-5)	CD	oui
Plis fos	Limigrasyon	1996	S.D	Debs	(CDD 1407-2)	CD	oui
Point d'interrogation	Bokantaj	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Polyphème, Charles et le groupe Kalbas Ka	Chomaj'	1998	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Pomer, Gérard	O top	S.D	S.D	Debs	-2657	CD	non

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Poukoutan'n	Tambou ka déboulé	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Rasin'péyi	Katréven'disèt yon'n	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Saint-Prix, Dédé	Afro caribbean groove	1997	1997	Déclic	(BMG 177152)	CD	oui
Saint-Prix, Dédé	Ses plus grands succès	S.D	S.D	Debs	-3000	CD	non
Schwartz-bart, Jacques	Soné ka la	2006	2006	Universal Music	-9840111	CD	oui
Sé nou	Brizé silans la	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Séjour, Luc-Hubert	An'n Rann Fanm Omaj	2003	S.D	Sans marque	(DEC 03-LHS)	CD	non
Séjour, Luc-Hubert	Du premier voyage au retour à Ka...	1993	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Séjour, Luc-Hubert	Pawol et mizik kon Tilili	S.D	S.D	Sans marque	(LHS-OK 02)	CD	non
Séjour, Luc-Hubert	Racine a kalkil: Médicament pour la mémoire	1997	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Séjour, Luc-Hubert et Vwa Pou loué ka	1998-1948=150ème anniversaire: hommage aux Marrons de la liberté	1998	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Selekta ka	Vini dansé	S.D	S.D	Liso Musique	(LM 6017)	vinyle	non
Siko, Béber	Gwada k presente Beber soko: un homme une histoire	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
Simen'n kontra	Lévé'y ho!!!	2000	S.D	Sans marque	(Foubap 002)	CD	oui
Soley nwè	150 ans	S.D	S.D	Sans marque	(SN NJC 001)	CD	oui
Téate volkan ka chanté	Sové papiyion la	1979	S.D	Sans marque	-42001	vinyle	non
Ti céleste	Alelouya	1982		1982 Debs	(HDD 715)	33 tours	oui
Ti céleste	Ba moin ti gros ka an moin	1980	S.D	Debs	(HDD 668)	33 tours	oui
Ti céleste	Dezod an kaz la	1984		1983 Debs	(HDD 2405)	33 tours	oui
Ti céleste	Fo témwagnaj	S.D		1997 Sans marque	(CD 4208-2/ MD 80)	CD	oui
Ti céleste	Konba la vi	2005 (D.L)	S.D	Debs	-2969	CD	oui
Ti céleste	La beauté du folklore	1977	S.D	Debs	(HDD 618)	33 tours	oui
Ti céleste	Ses plus grands succès	1991	S.D	Debs	(CDD 1310)	CD	oui
Ti céleste	Ti celeste	1985	S.D	Debs	(HDD 2423)	33 tours	oui
Top ka	Konpowtasyon	2005 (D.L)	S.D	Debs	(DJ 3817)	CD	oui
Tou piti ka	Jwé tanbou	S.D	S.D	Sans marque	-1	CD	oui
Tumblak		1978	S.D	Sans marque	(BA-242)	vinyle	non
Voukoum	An lari-la	2001	S.D	Sans marque	(79631.2 DK110)	CD	oui
Voukoum	On larel pou on lèspri	1996	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Vwa pou louwé ka	An blandé zyé o ka	S.D		2000 Sans marque	(av 2000)	CD	oui

Interprète/Groupe	Album	Publication	Enregistrement	Label	Référence	Support	Consultation
William, Germain	On véyé boucoussou antan lontan	S.D	S.D	Sans marque	(sans référence)		non
Wopso	Lespwa	2001	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Yenki Gwo ka	Vol.1: concours an Nou Chanté Gwo Ka	2002	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Zagalo	Sé neg mwen yé	1998	S.D	Sans marque	(sans référence)	CD	non
Zagalo et kan'nida	Lenkonparab	S.D	S.D	Debs	-5157	CD	non
Zèbsi	Zèbsi	S.D	S.D	Sans marque	(zeb001)	CD	oui

V. Sitographie

- <http://www.lameca.org/>

Le site de la Médiathèque Caraïbe de Basse-Terre est une mine d'informations documentaires concernant les musiques caribéennes. Il comporte notamment des dossiers thématiques, les actes des séminaires organisés par la médiathèque, ainsi que les ressources bibliographiques incontournables.

- <http://www.guadeloupe-fr.com>

Ce site contient les articles du magazine « Destination Guadeloupe », et notamment le n°1 de l'année 2001 : « Akiyo : le symbole de la résistance culturelle ».

- <http://www.bananierbleu.com/>

C'est un site très intéressant concernant l'actualité du jazz en Guadeloupe, on y trouve bon nombre de biographies des musiciens guadeloupéens voire caribéens.

- <http://www.mcm.asso.fr>

Le site de la maison des cultures du monde. On y trouve toute l'actualité française des musiques du monde.

- <http://www.worldmusiccentral.org/>

C'est l'équivalent de la maison des cultures du monde aux Etats-Unis, ce site informe sur les musiques traditionnelles et la world musique. On y trouve également un répertoire des labels et producteurs de musiques du monde.

- <http://signets.bnf.fr/>

Les signets de la BnF proposent une sélection commentée de ressources accessibles par Internet, choisies par les bibliothécaires de la BnF. On y trouve notamment un dossier très intéressant sur l'histoire de l'enregistrement sonore.

- <http://www.culture.gouv.fr/culture/mrt/numérisation/fr/f-04.htm>

Le site du ministère de la culture propose un plan de numérisation des documents patrimoniaux. On y trouve l'inventaire, les archives et les recommandations techniques concernant ce projet.

- <http://www.oceanehotard.com/>

Il s'agit du site personnel de l'auteur donnant accès à la rubrique « portfolio », à la discographie constituée pour les besoins de l'analyse.

Annexe 1 :

Quelques extraits de notices de disques.

La beauté du Folklore, Ti céleste, (HDD 618), 1977, vinyle 33-Tours, source : BnF (SD 30-13444)

« Le folklore, il n'y a guère, a connu une éclipse; il y a eu une baisse d'intérêt pour cette musique traditionnelle. Et puis, gros-ka fou et sujets inattendus, sur la place que l'on désertait, est apparu TI-CELESTE. Avec le public, ce fut aussitôt le coup de foudre. Qu'il soit heureux!... De nouveau sur 33 tours DEBS, l'auteur, fameux, de *chien-là jappé* apporte une nouvelle ration de bonheur. La sono poussée à fond, pour en faire profiter les voisins, on va danser sauvagement et à en perdre le souffle dans les H.L.M et dans les gratte-ciel blancs de la Guadeloupe et de la Martinique, sur les airs joyeux du nouveau Dieu du gros-ka. Du petit génie qui a donné un nouveau souffle au folklore. Avec TI-CELESTE, ce disque en témoigne, il n'est pas près de s'épuiser."»

L'an 2000, Konvwa, (SP1 32), sans date, CD, source : Lameca (12 KON)

« Recenser, préserver, conserver, tel est l'objet de ce CD Réalisé par l'Office Municipal de la Culture de la Communication et des sports du Gosier. Cette technique moderne permet d'inscrire la mémoire dans une continuité de l'oralité pour les générations futures. Ce talent mûri et confirmé des artistes, dans le dédain du passé, doit être magnifié dans cette société ouverte à la modernité. Gardons pieusement ces trésors culturels. Valorisons ce patrimoine artistique. L'OMCCS veut aider à traverser le temps qui passe et qui n'effacera pas. Honneur et respect aux artistes qui ont offert gracieusement leur prestations." Paul Mounsamy. »

Coco an nou, Yvon Anzala, Debs (sans référence), 1994 (D.L.), CD, source : BnF (SDC 12-68856)

« Yvon Anzala, chanteur de la musique traditionnelle vous montre la preuve de son vingtième Album, qui a déjà bien défendu notre patrimoine Guadeloupéen »

L'évé'y Ho!!!, Simen'n Kontra, Foubap (Foubap 002), 2000 (cop.), CD, source : Lameca (12 SIM)

« A l'aube du Troisième Millénaire, l'association Foubap continue son travail pour la conservation du Patrimoine Culturel de la Guadeloupe. L'un des pans de ce trésor est la musique Gwoka. Dans ce cadre, le groupe Simen'n kontra est un symbole évoluant de la tradition à la modernité. »

Ses plus grands succès, Ti Céleste, Debs (CDD 1310), 1991/1992, CD, source : BnF (SDC 12-170971)

« Jusqu'en 1991 Henri Debs est le seul producteur Guadeloupéen existant à produire des artistes de Gwo ka. Au cours de sa carrière de producteur, il a enregistré les groupes les plus importants: Caya, S. Leremon, Alfred Labasse, Guy Conquette, B. Zami, G. Oteli, Germain Calixte, Ti celeste, Anzala, Gwo kato de Gérard Pomer, Gwo siwo de Michel halley, Kafé, Horizon. Avec Ti celeste le folklore n'avait jamais atteint une telle plénitude. Sa verve de créations puissantes l'a propulsé dans le peloton de tête. Et, Les fans de Gwo ka l'ont reconnu. Sa voix, sa musique, ses textes font de lui un joueur de ka "haut niveau". "Chien la japper, Rimed la, coucher compe chien" sont les titres fort de ce Disque Compact. Un disque compact que l'on doit écouter avec passion. On doit également le soigner et le conserver précieusement. C'est un bijou de grande valeur, une des racines de la musique Guadeloupéenne. »

Annexe 2
Extraits de :
Traité de GRO KA Modên : Initiation à la musique
guadeloupéenne
Gérard Lockel

p.11 :

« Le GRO KA MODEN est le développement normal du GRO KA TRADITIONNEL. On y trouve toutes les caractéristiques du GRO KA TRADITIONNEL. C'est bien pour cette raison que je dis qu'il est indispensable pour l'élève qui voudra pratiquer le GRO KA MODEN de bien connaître le GRO KA TRADITIONNEL, ses différents rythmes, comment marquer, apprendre à danser et à chanter le bon traditionnel. Pour tout cela il lui faudra aller dans le peuple, que j'ai nommé: **LE GRAND CONSERVATOIRE NATIONAL GUADELOUPÉEN**. Il sera alors très à l'aise pour pratiquer le GRO KA MODEN. Ce chemin est à mon avis, le seul juste.

Un des apports du GRO KA MODEN est l'utilisation d'instruments nouveaux. Cela ne pose aucun problème puisque les instruments dont nous nous servons, sont aptes à être intégrés aux caractéristiques du GRO KA TRADITIONNEL.

J'ai donné la position de la gamme GRO KA sur plusieurs instruments, ainsi que quelques exercices. Je tiens à préciser que c'est uniquement dans le but d'aider l'élève, car je n'ai pas écrit une méthode pour instruments. Je m'adresse à ceux qui connaissent la tablature de leur instrument, c'est à dire où se situe chaque son. Je n'ai utilisé que 9 sons du cycle de la gamme pour les exercices.

Remarque importante: Chaque forme de musique a son inflexion dans le son de l'instrument, dans la manière de jouer l'instrument. L'élève qui aura écouté mes conseils, c'est à dire qui aura appris à chanter le bon traditionnel, comprendra ce que je veux dire quand je parle d'inflexion, en écoutant la voix du vieux chanteur de « léroz ». Il devra penser à son instrument, car la voix est le guide par excellence. »

Remarques sur les instruments utilisés:

Concernant la contrebasse (p.11):

« Cet instrument aux diverses possibilités, a été délaissé à tort par les guadeloupéens. Dans le GRO KA MODEN, le jeu rythmique de la contrebasse est à peu près pareil à celui du tambour « maké », ainsi que du « guadelouka ». C'est pourquoi, l'élève qui aura choisi cet instrument, devra être un excellent « maké ». Son jeu mélodique est pareil à celui des instruments mélodiques. C'est pourquoi, le contrebassiste devra travailler tous les exercices. Le parfait contrebassiste doit savoir utiliser son archet. Cela lui ouvre une autre voie, dans laquelle il peut développer son phrasé. »

Concernant la guitare (p.12) :

« Les exigences de la musique GRO KA m'ont amené à créer une technique, combinant le jeu du médiator et celui des doigts. Cela me permet d'exploiter les 2 techniques en même temps. Le médiator remplace le pouce et le petit doigt remplace l'annulaire.

Cette technique permet d'avoir beaucoup plus de force dans l'attaque des basses, de se servir des doigts et aussi du médiator. C'est cette nouvelle technique que je conseille, car elle permet au guitariste d'exploiter au maximum les richesses de son instrument. »

Concernant le *makè* (p.29) :

Le « makè modèn » se différencie du « makè » traditionnel:

1. Dans la partie rythmique du GRO-KA traditionnel, le « makè » est seul à improviser. Dans la partie rythmique du « GRO-KA MODEN », le « makè modèn » n'est pas seul. Cette rythmique est composée du « makè modèn », de la « batterie Gro-Ka » et du « guadelouka ». C'est cet ensemble soutenu par la base rythmique fondamentale qu'est le boula, que j'appelle le « guadeloup kongné moden ».
2. Dans le « GRO-KA traditionnel », le jeu du « makè » est axé sur le danseur, ou sur le chanteur, quand il n'y a pas de danseur. Dans le « GRO-KA MODEN » le Makè doit tenir compte, non seulement de l'instrument qui improvise, mais aussi de l'improvisation de la « batterie GRO KA », du « Guadelouka » et surtout du support rythmique qu'est le « boula ».
3. Le GRO-KA MODEN est le développement du phrasé, tant mélodique que rythmique du GRO-KA traditionnel. C'est pour cela que le « makè modèn » doit savoir pratiquer, toutes les bases rythmiques du GRO-KA traditionnel.

L'élève devra travailler sa sonorité afin d'obtenir un son qui se marie à celui des nouveaux instruments

Concernant le « Guadlouka » (p.34) :

Ce qui m'a amené à penser le « Guadlouka », a été le besoin que j'ai senti du manque de sons contraires à celui des peaux (boula, makè, toms et caisse claire de la batterie « gro-ka »). Ce son ne pouvait être autre que celui d'un métal un peu comme celui qu'on entend, produit par les bruits naturels en forêt (son « sauvage »). Le son du Guadlouka apporte un agrément dans l'ensemble rythmique.

Le Guadlouka se joue avec deux noeuds de bambou, que le musicien frappe sur 3 bols métalliques. Le rôle du Guadlouka est d'improvisé un peu comme celui du tambour « makè ». Cet instrument demande beaucoup de subtilité car il doit toujours bien se placer entre le tambour « makè » et la batterie « GRO KA ».

L'élève qui aura choisi de jouer du Guadlouka, devra être un très bon « makè » traditionnel car il aura à développer ce phrasé traditionnel sur son instrument.

Concernant la batterie « GRO KA » (p.44) :

Le tambour « makè » étant seul comme élément rythmique improvisant il m'a semblé utile de compléter le rythme par d'autres éléments dont une batterie. Cette batterie, je l'ai modifiée, car il fallait concevoir une batterie qui corresponde à cette forme de musique qu'est le GRO KA.

C'est ainsi que la cymbale est aménagée. J'ai supprimé la grosse caisse. J'ai ajouté une pédale supplémentaire. Les pédales et la cymbale ont un rôle important, car leur jeu s'intègre à celui du « boula ».

En ce qui concerne le jeu des trois toms et de la caisse claire, l'élève qui voudra jouer de la batterie « GRO KA », devra apprendre à bien marquer tous les sept rythmes sur son tambour. Je n'ai rien écrit pour sa main gauche, parce qu'à mon avis, lorsque ce batteur saura bien marquer sur son tambour, il n'aura qu'à transposer sur ses toms cette grande quantité de phrasé rythmique qu'il aura apprise, lors de son apprentissage au GRO KA traditionnel. Cela lui laissera plus de liberté, et il aura beaucoup plus d'idées. Il ne lui restera qu'à développer ce phrasé dans un esprit « modèn ». Il devra être un très bon « makè » de GRO KA traditionnel, avant de toucher à sa batterie « GRO KA ».

La gamme GRO KA (p.81) :

« Issue du Grand Conservatoire National Guadeloupéen, c'est-à-dire, le peuple, la gamme GRO KA renferme en elle tout le sentiment mélodique de ce peuple.

Il n'y a pas plusieurs sentiments mélodiques du peuple guadeloupéen, mais un seul. Il ne peut donc y avoir plusieurs gammes GRO KA, mais une seule. J'insiste sur ce fait, afin d'éviter toute suspicion : je ne suis pas l'inventeur de cette gamme. Par exemple, il n'y a qu'une seule langue guadeloupéenne, c'est celle créée et parlée par le peuple guadeloupéen ! Qui, à part ce peuple peut prétendre l'avoir inventée ? Je tiens à préciser cette chose là, car l'histoire de ce peuple, né de l'esclavage, nous a montré qu'il s'est toujours trouvé des éléments du peuple pour se mettre au service du maître et participer à la destruction des créations de leur peuple.

Cette gamme est vivante dans toutes les mélodies authentiquement guadeloupéennes. Elle est présente à tous les moments de la vie de ce peuple.

Il n'y avait qu'une chose à faire : enquêter. Comment ? Aller dans les campagnes. Ecouter les vieilles mélodies guadeloupéennes. Faire plusieurs séries de concert-débats. Enregistrer un album de 3 disques, qui est le fruit de la production à partir de la gamme GRO KA (mélodies, phrasé, sur instruments nouveaux, etc.) Cette matière en main, il fallait que je retourne au peuple lui rapporter ce que j'avais pris en lui. C'est ainsi que débuta toute une série d'écoute débats.

En milieu paysan, les productions de la gamme transmises par les disques furent acceptées à l'unanimité. Certains nous avouèrent avoir eu la sensation d'être transporté dans le temps les plus reculés de leur jeunesse, et retrouver les chants de labour, les chants de leur grand-mère, bref tout l'environnement musical de la Guadeloupe ancienne.

Dans le monde du GRO KA traditionnel, les musiciens reconnurent aisément à l'écoute des disques, toutes les caractéristiques mélodiques et rythmiques du GRO KA traditionnel.

En milieu intellectuel, les réactions furent différentes. Certains alors qu'ils ne s'étaient pas reconnus dans ces mélodies, se sont trouvés en contradiction avec leurs parents, qui eux reconnaissaient le plus pur GRO KA dans ces productions de la gamme GRO KA. Ceci est évidemment du au grand déchirement culturel de notre peuple. Le GRO KA moden a donc un rôle important à jouer, sur le plan de l'unification du sentiment mélodique du peuple

guadeloupéen. C'est d'ailleurs l'un des buts de ce traité.

De toutes façons, une chose est certaine, c'est que la gamme gros ka a toujours lutté. Dans le passé, contre cette mélodie occidentale qu'est la biguine. Dans le présent, contre toutes les formes de perversion du GRO KA. Dans le futur, contre tous ceux qui voudront se servir du GRO KA, c'est-à-dire, les ennemis du peuple, et non se mettre au service du GRO KA, c'est-à-dire servir le peuple. Elle ne pourra que continuer sa lutte jusqu'à sa libération. »

Le phrasé mélodique (pp.242-243) :

Gérard Lockel propose des exercices « qui ont pour but :

1. de familiariser l'élève avec le son atonal de la gamme ;
2. de lui permettre d'acquérir une bonne technique de son instrument tout en travaillant la gamme et le phrasé.

Ce n'est que lorsque l'élève connaîtra parfaitement la gamme dans les 12 sons, et par cœur, sans avoir à réfléchir ni à chercher, ce n'est qu'à ce moment là qu'il pourra commencer l'étude du phrasé.

Le GRO KA étant une musique d'improvisation, il n'est évidemment pas question d'écrire des improvisations, étant donné que le sentiment, à mon avis ne s'écrit pas. Je pourrai quand même donner quelques conseils techniques à l'élève. Ces conseils lui permettront de mieux comprendre comment il faut improviser.

Tout d'abord, l'élève devra savoir faire le « boula » sur son tambour. C'est à mon avis, l'instrument de base, que tout musicien guadeloupéen se doit de posséder. Il devra aussi savoir « marquer », de façon à connaître comment se placent les frappes, dans cette science qu'est le « marquer ». Cela est indispensable pour l'improvisation.

D'autre part, il y a la formation des oreilles à faire, en ce qui concerne le phrasé. L'élève devra écouter énormément pour acquérir le phrasé traditionnel. Il devra parcourir les campagnes, aller dans les veillées, les soirées léroze etc. Il devra fréquenter ce milieu, parce qu'ils s'y passent énormément de choses intéressantes et essentielles.

L'élève devra écouter assez régulièrement le disque n°3, Ecole n°1 qui se trouve dans l'album n°1 GRO KA Moden. Cela le familiarisera avec le phrasé du GRO KA moden. Tous les exemples d'improvisations que j'ai donné plus haut se mélangent entre eux. C'est-à-dire en improvisant, l'élève devra employer toutes ces différentes formes de phrasé.

L'élève devra bien comprendre l'importance du rythme dans le phrasé. C'est pour cela

que j'ai donné des exercices du phrasé, dans tous les rythmes réguliers. Il faut que l'élève soit bien conscient de ce qui se passe dans le rythme, quand il improvise.

Autre aspect important, le changement de couleur sonore dans un même phrasé. L'élève doit parcourir la gamme quand il improvise à partir des différents sons. C'est-à-dire, l'emploi de la gamme, dans les 12 sons. Il ne devra jamais rester dans la gamme, dans un seul son. Par exemple, la gamme dans le son 1 ou do, la gamme dans le son 2 ou do dièse etc. Il devra parcourir la gamme dans un maximum de sons. Cela ouvrira considérablement son champ d'improvisation. C'est à ce moment là qu'il comprendra pourquoi je lui demandais au début de bien connaître par cœur, la gamme dans les 12 sons, et ceci sans même connaître le nom des sons. D'où l'importance de la 3^e partie écrite en chiffre représentant les intervalles de la gamme.

A partir de cet instant, l'élève sera en possession de la gamme ainsi que de son instrument. Ce n'est qu'à partir de ce moment, quand il sera débarrassé des exigences de la gamme, et des difficultés de son instrument, qu'il sera en voie de devenir, un artiste musicien guadeloupéen.

Il est important que l'élève comprenne bien que la voix est le guide par excellence pour l'instrument. Il devra donc écouter les chanteurs traditionnels. Les « vieux » chanteurs qui ne passent jamais à la radio ni à la télévision. Ce sont eux avec leur voix qui détiennent l'inflexion ainsi que tout le sentiment de la mélodie GRO KA, à l'état le plus pur. Ce sont ces éléments là : sentiment et inflexion qui à mon avis ne s'écrivent pas. Reste à l'élève à les adapter à son instrument.

Mon but est de développer le phrasé traditionnel sur des instruments pour que le phrasé GRO KA devienne le langage de tous les musiciens guadeloupéens. »

Postface (p.523) :

« Nous voici à la fin de ce Traité. L'élève qui a travaillé attentivement et progressivement, est en possession de toutes les caractéristiques de base du GRO KA.

Je lui conseille de s'unir avec quelques uns de ses amis, qui ont eux aussi travaillé le Traité, de jouer ensemble, de manière à développer leur sens de l'improvisation. Il leur est indispensable d'acquérir le sentiment mélodique et rythmique du GRO KA. Pour cela ils seront considérablement aidés par l'album GRO KA moden n°1, et plus particulièrement par le Disque n°3 de cet album, intitulé Ecole n°1. Ils devront également écouter les vieux

chanteurs de Toum-blak et de léroze etc. C'est ce que j'appelle aller au Grand conservatoire national guadeloupéen. Car pour nous musiciens guadeloupéens, notre conservatoire c'est le peuple.

Je pense qu'à partir de maintenant, les échanges culturels avec l'extérieur, deviendront vraiment possibles, c'est-à-dire égaux. Le musicien guadeloupéen s'était toujours exprimé dans toutes sortes de musiques extérieures, parce que sa base musicale traditionnelle n'était ni reconnue ni développée. Maintenant que le musicien guadeloupéen est en possession de son propre élément de comparaison, il est appelé à perdre tous les complexes qui l'habitaient, face aux musiques étrangères. »

Résumé :

Ce mémoire de deuxième année de master recherche a pour but de comprendre les enjeux de la commercialisation de la musique traditionnelle *Gwo ka* à travers l'analyse discographique des enregistrements sonores édités de 1977 à 2007. Les axes d'analyse discographique sont abordés en regard des pratiques traditionnelles encore vivantes en Guadeloupe. Cette étude démontre la nécessité d'une analyse systémique mettant en parallèle les sources documentaires écrites et audiovisuelles d'une part, et l'approche du terrain ethnomusicologique d'autre part, dans le cadre des recherches ethnomusicologiques concernant la musique traditionnelle *Gwo ka*.

Summary :

This second year's master thesis aimed at understanding commercialisation at stake in the traditional music called *Gwo ka* through the discographic analysis of the sound recordings published between 1977 and 2007. The analysis axis will be drawn in comparison with traditional's practices still alive at Guadeloupe. This study prove the necessity of a systematic analysis involving on one hand written and audiovisual document's sources and on another hand the field study for the ethnomusicology's research on the traditional music called *Gwo ka*.

Mots-clefs :

Ethnomusicologie, tambour, *Gwo ka*, édition phonographique, musique traditionnelle, Guadeloupe.

Key Words :

Ethnomusicology, drum, *Gwo ka*, phonographic publishing, traditional music, Guadeloupe.

Présentation :

Océane Chotard est âgée de vingt-trois ans et est originaire de la Guadeloupe. Elle suit une formation musicologique à l'Université François-Rabelais, et possède un Diplôme d'Etudes Musicales (DEM) de Saxophone. Elle s'intéresse en parallèle au traitement des archives sonores et réalise le traitement documentaire des archives sonores et écrites concernant le stage d'ethnomusicologie effectué dans le cadre de la licence 3 au département de musique et musicologie de l'Université François-Rabelais.

Présentation :

Océane Chotard is twenty-three years old. She's native of Guadeloupe. She's following a musicological studying course at the University François-Rabelais and possesses a saxophone's Diplome d'Etudes Musicales (DEM). Moreover, she's interested in sound archives' treatment and realizes the documentary treatment of sound and written archives concerning the training course of ethnomusicology made within the framework of the third degrees Licence in the music and musicology department of the University François-Rabelais.

